

XII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM
PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL

21 a 25 de maio de 2007

Belém - Pará - Brasil

TERRITÓRIOS DISTÓPICOS, SOCIABILIDADES JUVENIS E CINEMA CONTEMPORÂNEO

Maria Josefina Gabriel SantAnna (UERJ)

Bianca Freire-Medeiros (FGV RJ)

Territórios Distópicos, Sociabilidades Juvenis e Cinema Contemporâneo

A presente abordagem busca estabelecer um diálogo entre dois campos distintos de reflexão: a sociologia e o cinema. Em tela, a nova pobreza urbana, os jovens, suas práticas sociais e suas redes de sociabilidade. Neste intuito, convidamos autores como Katzman, Castel, Wacquant, Machado da Silva, Valladares, Saravi, Ribeiro, entre outros, para assistirem conosco a *Boys in the Hood* (EUA, 1991) *La Haine* (França, 1995) e *Cidade de Deus* (Brasil, 2003). Filmes que têm como cenário metrópoles extremamente complexas, revelando o cotidiano e as redes de sociabilidade de jovens oriundos de territórios distópicos como o gueto, a favela e a banlieue, onde se misturam cooperação, solidariedade, rivalidade e conflito. Interessa entender o que significa ser jovem nesse espaços e revelar as diferentes possibilidades de construção de sociabilidades juvenis. A questão-chave é compreender como se vive a experiência no bairro ou vizinhança e como isto afeta seus habitantes, ou seja, perceber quando a conformação do espaço público atua de forma positiva e quando se torna um reforço de desvantagens na vida dos jovens. Entende-se que em situações de criminalidade e violência, o bairro (ou a vizinhança) pode converter-se numa espécie de muralha social, reforçando um círculo vicioso de pobreza e exclusão social.

Nas metrópoles globalizadas, jovens em situações de pobreza, em sua maioria, vivem em espaços segregados, isolados e estigmatizados, onde enfrentam um cenário hostil à sua integração social. Suas práticas de sociabilidade, as ações coletivas e a aquisição de normas e valores restringem-se quase sempre ao interior desses territórios, expressando o progressivo isolamento dos pobres urbanos do restante da sociedade. A rua constitui o espaço público mais imediato para a construção de suas relações sociais e de suas estratégias de resistência.

Direcionamos nossa atenção para os jovens moradores desses espaços caracterizados como guetos, favelas e banlieues para falar da constituição de suas práticas sociais, e das diferentes possibilidades de construção de sociabilidades juvenis. A questão-chave é entender como se vive a experiência no bairro ou vizinhança e de que forma isto afeta seus habitantes ou, em outras palavras, de que modo a conformação do espaço público pode atuar como fator positivo ou como reforço de desvantagens na vida dos jovens. Em situações de criminalidade e violência, o bairro pode converter-se numa espécie de muralha social, reforçando um círculo vicioso de pobreza e exclusão social. (Saravi,2004)

Ellen e Turner (1997) nos lembram que existe hoje um crescente conjunto de evidências indicando que condições de vizinhança cumprem importante papel moldando desempenhos individuais. As condições de vizinhança influenciam o cotidiano das pessoas, seus valores e visões de mundo. A rede social de amigos, colegas e conhecidos pode atuar de modo positivo quando constitui um suporte, especialmente em relação a oportunidades de trabalho. Em contrapartida, a influência dos pares pode ser negativa quando, por exemplo, grande parte dos adolescentes do lugar está desinteressada da escola ou seduzida por uma contra-cultura delinqüente.

Do mesmo modo, a existência de uma densa rede social de vizinhança pode ser benéfica para seus residentes: pessoas que moram numa comunidade mais coesa socialmente são mais capazes de recorrer a seus vizinhos em tempos difíceis. O “boca a boca” constitui o mecanismo essencial para que adultos e adolescentes se inteirem sobre oportunidades de trabalho; entretanto, para que isso ocorra, é preciso que na vizinhança existam pessoas com trabalho regular e bem pago. Por outro lado, a exposição ao crime e à violência pode ter efeitos negativos. Jovens em contato cotidiano com vandalismo e danos à propriedade em seu entorno podem concluir que não há nada de errado em quebrar vidros ou grafitar (Ellen e Turner,1997). A influência dos adultos nesses processos é muito grande. Se a maioria dos

adultos que o adolescente conhece não trabalha ou não consegue encontrar trabalho regular, ele provavelmente concluirá que não é proveitoso ter expectativas de um comportamento responsável. (Wilson,1991)

Para refletir sobre a sociabilidade juvenil e seus contextos de vizinhança buscamos um diálogo entre a literatura contemporânea no campo das ciências sociais e a produção imagética expressa em filmes, visando entender o que significa ser jovem em territórios distópicos como os *guetos*, as *favelas* e as *banlieues*.

Neste intuito, convidamos autores como Katzman, Castel, Wacquant, Machado da Silva, Valladares, Saravi, Ribeiro, entre outros, para assistirem conosco a *Boys in the Hood* (EUA, 1991) *La Haine* (França,1995) e *Cidade de Deus* (Brasil, 2003). Filmes que têm como cenário metrópoles extremamente complexas, e nos falam do cotidiano e das redes de relações sociais de jovens oriundos de territórios segregados em que se misturam cooperação, solidariedade, rivalidade e conflito. As imagens desvendam as práticas sociais desses jovens em espaços marcados pela dissolução do lugar ou pela alienação territorial de que nos fala Wacquant (2005) – caracterizada pela “perda de um local com o qual as populações urbanas marginalizadas identifiquem-se e no qual sintam-se seguras”.

Vale lembrar que as imagens de Los Angeles, Paris e Rio de Janeiro que esses filmes produzem e colocam em circulação são construções simbólicas. Não queremos discutir seu estatuto de veracidade, mas indicar que filmes são capazes, em última instância, de manter, transformar e/ou subverter discursos sobre o espaço da cidade e seus atores sociais.

Globalização, Nova Pobreza e Sociabilidade

O cenário globalizado das metrópoles contemporâneas revela hoje a presença de uma pobreza urbana distinta daquela que marcou o regime fordista de pobreza. Resultado da decomposição da relação trabalho-salário, da debilidade de vínculos entre trabalhadores e mercado de trabalho, da retração planejada da política do estado de bem-estar social, essa nova pobreza é territorializada e imune aos ciclos de crescimento econômico. O que vale dizer que ela incide sobre territórios específicos, que tendem a ser segregados e estigmatizados, como atesta o contínuo crescimento de espaços como favelas, guetos e banlieues, e que os ciclos de prosperidade econômica não conseguem mais afetar positivamente as condições de vida dos pobres.

Com isso, muda a condição da pobreza. Não seriam apenas as carências absolutas ou relativas de certos segmentos sociais de baixa posição na estrutura social, que definiriam a

condição da pobreza urbana no mundo globalizado, mas também, e, sobretudo, sua sujeição aos novos mecanismos de marginalização e exclusão sociais gerados pelo capitalismo financeirizado e globalizado. (Ribeiro:2005:3)

Essas transformações afetam as estruturas sociais que servem de suporte à sociabilidade urbana com particulares impactos entre os pobres. Se antes as redes de sociabilidade funcionavam como fonte de coesão de solidariedade e de ajuda mútua, hoje no plano da vizinhança as relações sociais mostram-se desestabilizadas. O progressivo isolamento dos pobres urbanos do restante da sociedade, e a homogeneidade social dos espaços segregados, traduzem-se na presença de camadas sociais fragilizadas – quer pela economia, quer pelos novos padrões de políticas públicas. Este isolamento, além de enfraquecer os laços de integração social, desencadeia mecanismos sociais de reprodução da pobreza, convertendo-se em importante obstáculo para a acumulação de ativos ou capital social. Dito de outra maneira, a composição social cada vez mais homogênea desses espaços, com a presença quase exclusiva de segmentos pobres e vulnerabilizados reduz os potenciais efeitos positivos do convívio e das trocas entre camadas sociais distintas. A ausência de uma linguagem comum que unifique simbolicamente os moradores do lugar acentua a dispersão e a fragmentação social.

Outra era a situação na fase fordista do capitalismo quando o bairro e a vizinhança forneciam as bases materiais e sociais aos indivíduos e as instituições de proteção local e de segurança amorteciam os efeitos do pauperismo. Quer fossem bairros operários, de migrantes, ou outros, ofereciam suporte social aos seus membros. Apesar de bastante diferentes entre si, a organização social do bairro continha instituições e mecanismos que assumiam em maior ou menor grau o papel de resistência a des-afiliação. (Kaztman, 2001)

A perda de uma vida coletiva no interior do grupo, que Wacquant (2005) identifica como desaparecimento de um “interior viável”, próprio aos territórios segregados, contrasta com as fases anteriores da reestruturação capitalista moderna quando os trabalhadores sem emprego regular podiam recorrer às sua comunidade de origem..

Hoje, ao contrário, como nos exemplifica o mesmo autor, a maioria dos residentes do South Side é desempregada; a área vem sendo virtualmente esvaziada de seu meio de sustento coletivo e diminuem em muito os vínculos com o trabalho assalariado externo. Atualmente para sobreviver os pobres norte-americanos recorrem a estratégias individuais de auto-abastecimento, trabalho clandestino, comércio informal, trapagens. O caráter da economia informal também vem mudando em muitas cidades, tornando-se mais dependente dos serviços ilegais.

Agravando esse quadro, esses espaços são vistos como infernos urbanos onde apenas o refugio da sociedade aceita habitar. É desta forma que um estigma referente ao lugar sobrepõe-se ao universal estigma da pobreza e (onde aplicável, em especial no caso dos guetos) e da raça, ou da origem colonial-imigrante. Morar nos HLM construídos na banlieue para o subproletariado de Paris, ou nos guetos americanos, ou ainda nas favelas cariocas, cria sentimento de culpa e vergonha, e em algumas situações (para conseguir trabalho, ou para não prejudicar sua imagem pessoal, por exemplo) seus moradores tendem a negar o lugar de moradia.

Como essa realidade afeta os jovens? A partir de que referências estes jovens definem sua auto-estima, seus mecanismos de gratificação, suas identidades básicas? Como lidam com a frustração e com a baixa capacidade para a gratificação diferenciada? Até que ponto suas biografias estão ligadas a seus territórios de origem? Como criam suas redes de sociabilidade?

Toma-se como pressuposto que os jovens sofrem de forma mais intensa os efeitos da dissolução do lugar não apenas porque se constituem como grupo altamente vulnerável aos riscos inerentes aos espaços onde moram, mas igualmente por conviverem com uma precária estrutura de oportunidades e com a sedução de uma contra-cultura delinqüente muito colada nas suas relações de vizinhança e nas suas redes de sociabilidades. O processo de socialização desses jovens ocorre em espaços pobres e violentos onde drogas ilícitas, gangues armadas e uma polícia violenta, impõem o ritmo cotidiano. Suas redes de sociabilidade, com raras exceções, trazem as marcas dessa realidade social.

A sedução de uma contra-cultura delinqüente e muitas vezes a impossibilidade de fazer frente a ela expressam-se na prática social dos jovens que protagonizam os três filmes aqui analisados. Estas produções cinematográficas, a partir de estratégias estéticas e narrativas diferenciadas, direcionam suas lentes para locais periféricos, com um espaço público deteriorado, marcados pelo banimento social. A maioria de seus jovens personagens não estuda, não tem trabalho, ou convive com suas formas mais precárias ou ilegais. Os cenários em que estão inseridos são territórios segregados e estigmatizados, onde os efeitos da destituição social expressam-se na impossibilidade de acesso aos direitos sociais que, entre outros resultados perversos, coloca sua população sob julgo da violência arbitrária da polícia. As câmeras fecham o foco no cotidiano dos jovens nesses espaços e são eles – os jovens e os espaços – os protagonistas dessas tramas.

Os três filmes geraram reações calorosas em seus países de origem e obtiveram várias premiações importantes: *Boyz'n the Hood* recebeu indicação ao Oscar de melhor diretor e

roteiro em 1992 e ganhou o prestigioso prêmio “Peace” da Political Film Society; La Haine foi nomeado para a Palma de Ouro no festival de Cannes em 1995 e Kassovitz levou o prêmio de melhor diretor, além disso, no ano seguinte, foi nomeado para 11 prêmios César e ganhou três, incluindo o de melhor filme; Cidade de Deus foi indicado para o Oscar nas categorias diretor, fotografia, edição e roteiro adaptado e para o Golden Globe de melhor filme estrangeiro em 2004. Foram exportados com sucesso mundo afora como testemunhos da vida nos territórios segregados dos EUA, França e Brasil.

Cinema e Espaço Urbano

Na última década – sobretudo nos cenários norte-americano e europeu, mas também entre nós – ganharam centralidade acadêmica os estudos que associam “cinema” e “espaço urbano” a partir dos referenciais disciplinares os mais diversos (Bruno, 1997; Clarke, 1997; Amâncio, 2000; Shiel E Fitzmaurice, 2001; Costa, 2003; Name, 2003; Freire-Medeiros, 2005). No caso específico das Ciências Sociais, parece haver um esforço no sentido de consolidar uma sociologia da produção, distribuição, exibição e consumo de filmes, com ênfase no papel do cinema no desenvolvimento físico, social, cultural e econômico das cidades.

Ainda que atravessando territórios semânticos distintos e respondendo a objetivos diversos, um número expressivo de autores parte da suposição comum de que filmes podem funcionar como espelhos do real e que devem ser vistos como texto. A aproximação teórica aqui proposta segue outra direção, informada, sobretudo, pelo chamado giro espacial que tem orientado certo segmento da teoria social desde os anos 1970 e que aponta para a “espacialização” como termo-chave para a análise da sociedade e da cultura contemporâneas. Essa proeminência dada ao espaço e à espacialização como categorias analíticas encontra no cinema um campo de provas particularmente interessante vez que lhe é inerente o movimento.

As três produções cinematográficas que nos animam a reflexão são vistas a partir de uma perspectiva teórica que desloca a ênfase do domínio textual para a dimensão espacial, que recusa os filmes como simples objetos e reificação e os afirma como prática social, como processo de produção de sentido.

Examinamos os mecanismos imagéticos e discursivos acionados em *Boyz'n the Hood*, *La Haine* e *Cidade de Deus*, os quais levam à difusão de um conjunto de valores que tanto pode corroborar as estruturas de dominação cultural, política e econômica como lhes fazer oposição. As imagens de Los Angeles, Paris e Rio de Janeiro que esses filmes produzem e colocam em circulação são construções simbólicas que, a despeito de sua polivocidade,

situam-se muito além do plano idiossincrático; estão plenas de valores sociais e produzem efeitos bastante concretos na forma da cidade e na vida de seus habitantes.

Boyz'n the Hood foi o filme de estréia do diretor John Singleton que, com apenas 23 anos à época, logrou transportar parte de sua própria experiência às telas. O filme conta, em narrativa seqüencial, a história de três amigos que crescem juntos no bairro pobre e violento de South Central, onde drogas ilícitas, gangues armadas e uma polícia violenta impõem o ritmo cotidiano. Sobre eles e como tradutor desta realidade para a audiência, prevalece a figura de Jason “Furious” Styles (Larry Fishburne), um sobrevivente da violência do gueto que busca uma vida de melhores oportunidades para seu filho Tre (Cuba Gooding Jr.).

Assim como *Boyz'n the Hood*, *Cidade de Deus* e *La Haine* também contaram com os predicados “realista” e “auto-biográfico” como peças de promoção. Baseado no romance homônimo de Paulo Lins, ex-morador do conjunto habitacional Cidade de Deus, o filme dirigido por Fernando Meirelles conduz a audiência para um cenário de violência exacerbada em que jovens tentam, quase sempre sem sucesso, fazer as escolhas acertadas. Aqui o papel de tradutor cabe a Buscapé (Alexandre Rodrigues), personagem que transita entre o mundo da ilegalidade que compartilha com seus amigos de infância e o universo do trabalho em que se vê inserido a partir de seu talento para fotografia. Mas se os ritmos de edição e narrativa de *Cidade de Deus* são aqueles comuns ao cinema hollywoodiano, *La Haine* os inverte e invade a tela com sua fotografia em preto-e-branco e com uma narrativa não-convencional que abre mão da figura do tradutor. Enquanto *Boyz'n the Hood* e *Cidade de Deus* atravessam décadas para narrar o drama de seus protagonistas, o filme de Mathieu Kassovitz concentra sua narrativa nas 24 horas vividas pelo judeu Vinz (Vincent Cassel), pelo árabe Said (Said Taghmaoui) e pelo africano Hubert (Hubert Koundé) em posse ilegal de uma arma da polícia.

Los Angeles: o gueto

Tela negra, em off ouvimos dois homens falando de forma convoluta, tiros, gritos femininos. Em letras brancas, a afirmativa: “um em cada 21 jovens está condenado a morrer por arma de fogo em Los Angeles”. Ouvimos uma criança e o som de um helicóptero em vôo – o mesmo que pontua *Boyz'n The Hood* até o final, lembrando-nos a vigilância invariável e distante da polícia sobre aquele território. A câmera vai de encontro a um sinal de “pare” e ali se fixa.

Somos transportados no tempo e no espaço para encontrar um grupo de crianças e acompanhá-las em seu caminho entre a escola e a casa. A Los Angeles que se dispõe para a audiência não é aquela dos carros conversíveis que atravessam as *highways*, das palmeiras

enfileiradas, das casas ajardinadas, dos condomínios ao estilo “Melrose Place”. Estamos nos primeiros anos da década de 1980 em South Central, LA, um dos mais famosos guetos da Califórnia. O protagonista Tre e seus colegas encontram um corpo – mais um jovem negro morto por arma de fogo num gueto em que os políticos, como Ronald Reagan, só figuram nos cartazes colados às paredes cravadas de balas.

Os guetos norte-americanos foram caracterizados, na literatura sociológica e no imaginário mais amplo, como espaços pobres, segregados e estigmatizados. Mas, partir da metade do século XX, começam a passar por um processo perverso de mudança: é o que Wacquant (2001:48) chama de mudança histórica do *gueto comunitário* para o *hipergueto*. Até a década de 1960, explica-nos o sociólogo, o gueto negro ainda era um lugar, um ecúmeno coletivo, uma paisagem urbana humanizada (embora opressiva) com forte identificação positiva, expressa na retórica do *soul* e sobre o qual se desejava estabelecer um controle coletivo – este foi um dos objetivos do movimento Black Power. Hoje o gueto é um *espaço* (em oposição a *lugar*) e, como tal, não é mais um recurso comum que os negros podem usar. Tornou-se, em vez disso, um vetor de divisão intracomunal e um instrumento para o aprisionamento virtual do subproletariado urbano de cor. Um território temido e abominado, o espaço do hipergueto, ao invés de proteção face ao mundo exterior, é hoje um campo de batalha em grande medida ausente de ativos.

Boyz'n the Hood dá rosto e personalidade aos conceitos de Wacquant os localiza em histórias concretas e particulariza trajetórias para além dos tipos ideais sociológicos. Furious (Laurance Fishburne), pai do protagonista, diferente dos homens negros que compõem a maioria das estatísticas, apesar de divorciado da mãe de Tre, participa ativamente de sua educação. Reeva (Angela Basset) também é um desvio nas estatísticas de South Central: logrou terminar um mestrado que lhe assegurou um bom emprego, mas apesar de suas conquistas profissionais, pensa que está perdendo o controle sobre Tre e que lhe falta uma proximidade maior com o pai. A centralidade do personagem de Fishburne contribui para desafiar os estereótipos associados ao masculino que sobejam nos filmes cujo foco recai sobre o cotidiano dos bairros negros americanos. A cena em que somos apresentados a Furious pela primeira vez é emblemática neste sentido: seu rosto enquadrado por uma luminosidade delicada de fim de tarde, folhas no chão do jardim marcando o outono, o sorriso orgulhoso dirigido a Tre. A única vez em que saímos do ambiente opressor do gueto e nos dirigimos à costa é para acompanharmos Tre e Furious em uma pescaria durante a qual pai e filho conversam sobre sexo, gravidez precoce e responsabilidade.

Na cena que fecha a passagem pela infância de Tre, ele e Furious estão iniciando o desafio de morarem juntos em South Central. Antes que os anos 1980 se encerrem, somos apresentados aos irmãos Ricky (Morris Chestnut) e Doughboy (Ice Cube), vizinhos de Furious que irão compor, junto com Tre, as principais trajetórias juvenis que o filme desvela.

Saltamos no tempo e vemos Tre e seus amigos já rapazes em uma festa que celebra a saída de Doughboy da cadeia. Tre estuda e trabalha como vendedor de roupas, Ricky é um talentoso jogador de futebol americano que aspira a uma vaga na universidade. Os três jovens encenam biografias masculinas possíveis em um território violento e segregado como South Central, que todos querem deixar para trás por um caminho ou outro. Para contar estas histórias, o filme lança mão de recursos próprios de diferentes gêneros, do drama ao filme de ação, num recorte que apela ao chamado realismo social.

O argumento implícito no filme vai ao encontro do modelo proposto por Katzman (2001) na medida em que a única trajetória juvenil bem sucedida é aquela que conta com fortes referentes familiares de cunho afetivo e moral. Ricky acaba morto em um conflito entre gangues rivais antes que tivesse a chance de usufruir da bolsa de estudos que o levaria à universidade; Doughboy continua na roda-viva das drogas e das mortes por vingança; Tre é o único que consegue sair de South Central com a perspectiva de uma mobilidade social positiva pela via da educação. De todas as personagens femininas jovens, a que escapa às gangues e à gravidez precoce é sua namorada, Brandi (Nia Long), criada nos referentes de um catolicismo conservador. As duas personagens são as responsáveis pelas únicas cenas de amor romântico do filme e partem juntas de South Central para ingressar na universidade. O filme encerra com Tre despedindo-se de Doughboy que segue inconformado com o descaso da imprensa – e da audiência? – diante da morte de seu irmão Ricky: “Ou eles não sabem, ou eles não mostram, ou eles não se importam com que acontece no gueto. Eles mostraram toda essa merda estranha. Eles não mostraram merda nenhuma sobre o meu irmão, cara”.

Paris: a banlieue

A primeira imagem que vemos, em preto-e-branco, é uma cena que, pela sua textura rústica e granulada, por seu som abafado, aprendemos a identificar como própria do telejornalismo. Em primeiro plano, de costas para a câmera, está um homem sozinho. Alguns metros à sua frente, um destacamento de policiais fortemente armados com escudos e capacetes. O homem solitário grita: “Assassinos! É fácil atirar em nós! Nós só temos pedras!”.

A imagem dá lugar a uma tela negra, sobre a qual se lê o título do filme, centralizado em letras garrafas: *La HAINE*. Em seguida, os seguintes dizeres: “Este filme é dedicado aos que desapareceram durante sua produção...”. Os dizeres cedem lugar a uma imagem do planeta Terra. Uma voz em off conta a história de um homem que caiu do alto de um prédio e, ao longo do caminho, repetia para si mesmo: “Até aqui, tudo bem.” Durante a narrativa, uma garrafa adentra o plano em câmera lenta. Do gargalo, desponta um trapo: trata-se de um coquetel molotov. A garrafa segue em queda até que atinge uma poça de algum líquido, revelando que a imagem do planeta tratava-se um mero reflexo. As chamas invadem a tela.

Os créditos do filme aparecem intercalados com mais imagens de noticiários retratando violentos protestos nas ruas: vitrines e estações de trem depredadas; automóveis revirados; ônibus incendiados; policiais armados com cacetetes, escudos e armas de fogo enfrentando multidões armadas com pedras e coquetéis molotovs; bombas de gás lacrimogêneo lançadas no meio de multidões; grupos de civis enfrentando civis; civis sendo espancados por policiais e por outros civis; policiais sendo espancados por civis; fotógrafos registrando os embates campais; feridos sendo arrastados pelo chão e atendidos por paramédicos. Uma das tomadas revela um policial filmando o cinegrafista em questão, apontando sua câmera, conseqüentemente, também para o espectador.

As imagens não são localizadas no tempo, mas sabemos que os conflitos retratados referem-se aos violentos embates entre manifestantes e a polícia ocorridos nas *banlieues* de Paris no início da década de 1990. No momento de estréia de *La Haine*, era difícil não remeter, também, às imagens dos *riots* de Los Angeles, que haviam corrido o mundo em 1992, apenas três anos antes do lançamento de *La Haine*, um ano após o lançamento de *Boyz'n the Hood*. Desde as cenas de batalha campal registradas na Califórnia que circularam globalmente à exaustão, os conflitos armados entre policiais e civis, em particular os de origem racial, tornaram-se facilmente reconhecíveis no imaginário ocidental. Embora localizando a narrativa de *La Haine* no cenário real e específico dos conflitos nos *banlieues*, Kassovitz parece confundir intencionalmente estas imagens com as dos *riots*, imprimindo-lhe um alcance para além das fronteiras nacionais. A escolha de um título genérico e universal (lembrando, por exemplo, o *Intolerância* de Griffith), aliada à imagem do planeta, contribui para dar sustentação à idéia de que as explosões de violência ocorridas em Los Angeles e Paris podem vir a se repetir em qualquer metrópole segregada.

Apoiando o enquadramento ideológico do filme, os créditos são pontuados por um reggae de protesto da banda The Wailers. O reggae sai de cena em *fade out*, à medida que uma narração de noticiário surge, em *fade in*, relatando o episódio de um rapaz árabe que

ficou gravemente ferido em confronto ocorrido com a polícia durante um protesto. Quando a imagem da apresentadora na televisão é desligada, entendemos que agora estamos no espaço narrativo da ficção. Mas, a esta altura, também já fomos informados, com veemência, das intenções do cineasta de associar sua narrativa fictícia fortemente à realidade. Não podemos nos esquecer que as imagens dos noticiários, certamente feitas a cores, são exibidas em preto e branco a título de uma inserção mais natural na estética da narrativa fictícia que vai se desenrolar.

Corta da televisão sendo desligada para o rosto de um rapaz de ascendência árabe, encarando a câmera e o espectador. Corta para sua cabeça vista por trás. A câmera sobe suavemente, revelando que o rapaz está frente a frente com dúzias de policiais, armados e encostados em suas viaturas. É impossível não lembrar da seqüência de abertura de *Cidade de Deus*, quando o jovem protagonista se vê cara a cara com a polícia, os traficantes e uma galinha. Engana-se o espectador que se põe à espera de uma interação violenta como a que se viu no clipe jornalístico que abre *La Haine* ou no filme de Fernando Meirelles. A câmera acompanha o rapaz que se esgueira por entre os furgões policiais; após sacar um grosso pilot fosforescente, ele orgulhosamente assina sua pichação na porta de um dos furgões: “Said: foda-se a polícia.”

Se o gueto de *Boyz'n the Hood* é controlado pelas gangues armadas, a *banlieue* de Kassovitz parece estar sob julgo do ódio em sua forma mais primária e visceral. Said afronta a polícia com sua pichação em coro com o sujeito que gritara “nós só temos pedras!”. Esse contraste atravessa o filme e lhe dá norte: é em torno de uma única pistola, a qual vai parar nas mãos do trio de protagonistas por simples acaso, que os dramas, os trajetos e as escolhas de *La Haine* se dão. Para o espectador socializado nos filmes de ação hollywoodianos ou que tenha visto *Cidade de Deus*, o contraste é impactante. É um daqueles casos em que “menos é mais”: não é preciso tatuar a tela de sangue para sugerir que, nos territórios segregados, os ódios estão se acumulando.

Quando *La Haine* completava uma década, protestos e enfrentamentos de proporções inéditas abalaram Paris, fazendo com que a temática do filme se atualizasse em novas circunstâncias. Refletindo sobre estes conflitos ocorridos durante o segundo semestre de 2005, Jordi Borja (2005) enfatiza a impossibilidade de mobilidade social como uma de suas principais causas. Diferentemente de seus pais e avós, esses jovens que se revoltaram não têm qualquer perspectiva de mobilidade social ascendente vinculada ao trabalho. A *banlieue* francesa transforma-se, assim, num espaço homogêneo de pobreza. Os imigrantes e seus filhos, que ascendem socialmente, deixam o lugar, em movimento semelhante ao que ocorre

nos guetos norte-americanos, abandonados pelas camadas médias negras. Para Borja, a consolidação desse espaço público extremamente pobre, de composição social cada vez mais homogênea, aumenta o grau de violência potencial, porque são pessoas que disputam entre si os piores postos de trabalho. Nestes bairros violentos, a porcentagem de desocupação pode ser facilmente de 50%.

Trata-se, nas palavras acertadas de Zigmunt Bauman (2005), de uma “batalha de reconhecimento”: o problema não é unicamente uma situação de déficit urbano ou de desemprego, mas que não se vê saída. Assim como em vários autores já mencionados, a idéia aqui é de que não se pode pensar a pobreza urbana apenas como carência de recursos. Nas banlieues francesas, até os anos 80, o acesso ao trabalho era possível e a educação era uma garantia de progresso social. Atualmente os filhos dos setores médios e baixos não têm a segurança de viver melhor que seus pais. “Os revoltosos franceses” argumenta Bauman, “são pessoas que tentam se tornar diferentes daquilo que são, sujeitos que passaram a se sentir inseguros a respeito do que são, inseguros a respeito do que gostariam de ser e do que podem ser”.

O trio que protagoniza *La Haine* faz parte destes que buscam ser diferente daquilo que são sem saber exatamente o que isso significa e até onde pode levá-los. Said, Vinz e Hubert não trabalham regularmente, não estudam, não falam sobre projetos futuros. O filme cria, a partir dos materiais urbanos empíricos, uma *mise-en-scène* que produz uma cartografia ao mesmo tempo alegórica e geograficamente autêntica em que a relação entre o espaço da cidade (centro) e da *banlieue* (margem) atua como metáfora da relação entre a França e suas ex-colônias, entre o global e o local, entre o regional e o nacional (Fitzmaurice, 2001: 28).

Em *La Haine* não há os enlances românticos de *Boyz 'n the Hood*, ou impacto cromático que o sangue em quantidade e os corpos negros lustrosos proporcionam em *Cidade de Deus*. Não há êxtases estéticos proporcionados pelas drogas (Vinz é acometido pela visão de uma vaca ordinária que passeia pela vizinhança e nada mais) ou personagens de personalidades heróicas. Há apenas uma sensação de desespero endêmico que transborda pelas frestas dos diálogos bem-humorados que pontuam o filme de Kassovitz.

Rio de Janeiro: a favela

A audiência é tragada para o interior de um conjunto habitacional pobre, decadente, deteriorado. Takes rápidos, em close, de uma faca sendo afiada sobre uma pedra. Esta imagem potencialmente ameaçadora dá lugar à imagem de um rapaz negro apontando uma câmera fotográfica para o espectador, acompanhada do título do filme. Em ritmo de

videoclipe, um samba animado pontua uma ágil sucessão de imagens em close: a faca continua a ser afiada; cenouras são raladas e cortadas; galinhas são depenadas, cortadas e jogadas em panelas; pés dançam; mãos tocam pandeiros; caipirinhas são preparadas, compondo o quadro de uma grande refeição coletiva preparada em caráter celebratório. Em contraste com a atmosfera festiva está uma galinha ainda viva, com o pé da galinha amarrado. Um take mostra a galinha em segundo plano, enquanto penas de uma galinha morta caem em primeiro plano. De repente, a galinha se solta e foge, esgueirando-se pelos cantos. Um homem negro, em close, grita: “Ih, a galinha fugiu! Ô rapaz, vai, pega a galinha aí!!” Em resposta ao grito, dezenas de homens armados saem no encalço da ave, correndo por entre os becos e esquinas do que agora reconhecemos claramente como uma favela.

Vindos de outra direção, Buscapé comenta com um amigo sobre sua esperança de conseguir emprego como fotógrafo. O amigo o adverte: “se o Zé Pequeno te pegar, vai querer te matar.” “Para ele me matar, vai ter que me pegar primeiro”, é a resposta algo cínica do protagonista. Neste momento, Buscapé vê a galinha vir na sua direção, enquanto o grupo liderado por Zé Pequeno (mais um close em seu rosto, sobreposto ao comentário de Buscapé, funciona como a revelação definitiva de sua identidade) emerge de um beco. O “dono do lugar” intima Buscapé a pegar a galinha. Quando, em hesitação, o aspirante a fotógrafo se abaixa para fazê-lo, focalizado em primeiro plano, parado no meio da rua, a câmera revela o camburão surgindo ao fundo. Zé Pequeno (Leandro Firmino) ordena que ninguém fuja e o grupo empunha suas armas na direção do camburão e, conseqüentemente, de Buscapé. A câmera realiza um arrojado movimento circular ao redor de Buscapé, alternando a favela, passantes, o carro da polícia e o grupo de bandidos como pano de fundo. Com a câmera ainda rodando, a ação salta para os anos 60, com uma versão mais jovem do protagonista surgindo no lugar de sua encarnação atual, agora se preparando para tentar defender um pênalti numa pelada. No off, Buscapé se apresenta e se anuncia como narrador (e “tradutor”) da história do lugar e de seus moradores.

Através de um flashback, deixamos a confusa aglomeração urbana que serve de palco para a perseguição da galinha, e aportamos num lugar de casas esparsas, em organização horizontal, com montanhas a quilômetros de distância. Algumas crianças empinam pipas, outras carregam bacias de água. Trabalhadores transportam sacos de mantimentos, a pé ou em charretes, enquanto dezenas de pessoas chegam ao local nas caçambas de caminhões, carregando seus pertences. O off de Buscapé explica o momento:

A gente chegou na Cidade de Deus na esperança de encontrar o paraíso. Um monte de famílias tinham ficado sem casa, por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos

em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus. Mas, pro governo dos ricos, não importava o nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro.

O filme mostra que a criminalidade não é coisa nova na cidade, mas que a sua lógica mudou radicalmente a partir dos anos 1970. Se antes o recurso à violência era tópico, seletivo e restrito a lutas internas de poder, a nova forma de organização criminal possui um outro sentido sócio-cultural, cujo “traço mais básico e rotineiro é o uso universal à violência” (Machado da Silva, 1999, p.122). As organizações criminosas atuais, embora sejam empreendimentos econômicos altamente lucrativos com base no tráfico de drogas (sem ser esta sua atividade exclusiva), não são empresas (não há uma hierarquia orientada para fins coletivos). São baseadas internamente nos mesmos princípios de subjugação pela força, constituem um amálgama de interesses individuais, com um sistema hierárquico e códigos de conduta possíveis de serem sintetizados na metáfora “paz armada”: todos obedecem porque e enquanto sabem serem mais fracos, a desobediência implicando necessariamente retaliação física. A experiência demonstra que apesar de toda a instabilidade, esse modo de organização pode ser permanente e racionalizado como “técnica” individualmente controlada, não sendo, portanto, apesar de toda a sua fluidez, incompatível com a acumulação de poder e de bens materiais.

Machado da Silva problematiza, com pertinência, as interpretações que vinculam o aumento da criminalidade, especialmente a organizada, tão-somente aos processos endógenos de dissolução da ordem, mormente à crise institucional. A criminalidade organizada, argumenta, é hoje uma realidade social com lógica própria, que funciona com certa independência em relação a outros problemas e fenômenos sociais, sendo a parte visível de um problema muito mais amplo: a ocorrência de transformações culturais profundas e a formação de uma sociabilidade que a teoria social tem muita dificuldade de apreender.

Cidade de Deus relata os custos social e humano dessa passagem de uma criminalidade episódica e pulverizada para a criminalidade organizada em facções. Na fase “romântica”, quando o Trio Ternura protagoniza os roubos homeopáticos e as malandragens risíveis, a fotografia revela-se em tons alaranjados e compõe um cotidiano em que a família constitui o referente de valores e matar não faz parte dos planos. A polícia inspira medo não

pelo terror, mas porque percebida como cumpridora de seu dever. Com a entrada da cocaína em cena, o filme ganha velocidade narrativa e as cores se avivam na tela. Dadinho (Douglas Silva), o garoto “nascido para o mal”, agora é Zé Pequeno. Sua maldade encontra o contraponto necessário em Bené, o bandido mais “responsa” e querido da comunidade, e em Buscapé, jovem cuja falta de “talento” para o crime e a vocação para a arte da fotografia o salvam da morte precoce.

Esse quadro torna-se mais complexo quando se constata que nunca, como hoje, a sociedade foi tão ostentosa quanto ao consumo, quer em Los Angeles, Paris ou Rio de Janeiro. Os jovens pobres convivem com uma cultura que supervaloriza o consumo – fator identitário e de status em seus grupos de sociabilidade –, mas não lhes fornece os meios de acesso aos bens que mais desejam, agravando o sentimento de destituição social tanto material quanto simbólica que sofrem. A metrópole contemporânea reforça cada vez mais a combinação entre *acesso universal à oferta de consumo* versus *acesso fragmentado ao bem estar social* com efeitos extremamente perversos para os jovens. (Kaztman & Filgueira:2001)

Pesquisas realizadas entre os jovens das favelas cariocas apontam que um dos fatores que os seduz a se tornarem integrantes do tráfico de drogas é, justamente, supervalorização do consumo. Somente através da criminalidade eles podem ter acesso aos produtos almejam e que aumentam seu status junto a seus pares (Zaluar, 1994; Peralva, 2000). A possibilidade de consumo influi diretamente na forma como estes indivíduos definem sua auto-estima, seus mecanismos de gratificação, suas identidades básicas. A esfera da gratificação como gerador da identidade aumenta a possibilidade de frustração e diminui concomitantemente a capacidade de gratificação “deslocada”, ou seja, de gratificação não imediata que é a chave para a acumulação de ativos e para a vontade de sacrifício que implica postergar o consumo imediato em prol de uma transferência intergeracional de ativos.

Considerações Finais

Textos e imagens foram por nós combinados para incorporar à análise os referentes propriamente simbólicos da destituição social que os jovens experienciam. Através das três películas, vemos como são complexos esses territórios segregados, onde as relações e redes de sociabilidade misturam cooperação, solidariedade, rivalidade e conflito.

Jovens pobres estão imersos em cotidiano onde a violência convive com o tédio e a com a falta de perspectiva, onde o presente inviabiliza o futuro, onde a destituição social se aprofunda, caracterizando culturas juvenis que têm no espaço da rua seu palco principal. A

lógica do imediatismo (reforçada pela idade dos jovens), o surgimento de uma subcultura que desqualifica o trabalho e prestigia a violência para a obtenção de bens tidos como exclusivos dos ricos, as práticas discriminatórias em relação aos jovens das áreas pobres (prisões arbitrárias, por exemplo) colaboram para compor os territórios de desespero e violência que os filmes analisados aqui recriam.

O isolamento sócio-territorial das camadas sociais fragilizadas enfraquece os laços de integração social, as redes de sociabilidade e desencadeia mecanismos sociais de reprodução da pobreza, convertendo-se em importante obstáculo para a acumulação de ativos ou capital social. Em muitos casos, as práticas sociais e de redes de sociabilidades constituídas acabam convergindo para o universo das atividades ilegais e de prática ilícitas que podem se desdobrar numa trajetória efetivamente ligada à criminalidade. É o que nos revela *Cidade de Deus*, cujos protagonistas são adolescentes e jovens cujas redes de sociabilidade encontram-se intrinsecamente relacionadas à criminalidade urbana derivada do tráfico de drogas

Vale lembrar, entretanto, que o universo dos jovens pobres não está limitado ao mundo da criminalidade. Muitos jovens moradores de favelas têm sua trajetória de vida diferenciada, quer porque estudam, quer porque estudam e trabalham, quer porque se destacam em algum esporte, ou têm um dom para as artes, etc. O protagonista, Buscapé, tem “talento artístico”, aposta certa de tantas organizações não-governamentais em ação nas favelas cariocas cujo discurso reforça com insistência as artes e os esportes como alternativa às seduções do mundo do crime. Mas, como antecipa na fala que encerra a chocante seqüência de abertura do filme: “Uma fotografia podia mudar a minha vida. Mas, na Cidade de Deus, se correr, o bicho pega e, se ficar, o bicho come.”

Não foi nossa intenção em nenhum momento estabelecer uma relação mecânica e determinista entre jovens, pobreza, e trajetórias desviantes, nem correlacionar pobreza com crime. Procurou-se, sim, acenar para diferentes possibilidades de construção de sociabilidades juvenis. Nesse intuito, buscamos apontar como os jovens pobres vivem sua experiência de sociabilidade e o quanto o bairro ou vizinhança afeta suas escolhas individuais e sua trajetória de vida, ou seja, buscou-se indicar que a conformação do espaço público pode tanto atuar de como positivo quanto reforçar as desvantagens do lugar. Acenou-se para o fato de que em situações de criminalidade e violência, o bairro, ou a vizinhança, pode converter-se numa espécie de muralha social, reforçando um círculo vicioso de pobreza e exclusão social.

O espaço da rua para os jovens pobres representa um espaço da sociabilidade e de afirmação de identidade, mas suas ações podem estar comprometidas pelo isolamento face ao restante da sociedade, pela sedução da contra-cultura delinqüente, e pelas fronteiras materiais

e simbólicas que demarcam os espaços segregados e estigmatizados face à cidade em sua acepção mais ampla.

Por certo, as complexas questões aqui trazidas não foram esgotadas, nem era essa nossa pretensão; o objetivo que nos animou foi, em última instância, contribuir para a continuidade do debate.

Bibliografia

AMANCIO, Tunico. O Brasil dos Gringos: Imagens no Cinema. Niterói: Intertexto, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista concedida a José Castelo. *Nomínimo.com.br.*, 1998.

BRUNO, Giuliana. “City Views: The Voyage of Film Images” (46-51). In David B. Clarke (ed.) *The Cinematic City*. Londres: Routledge, 1997.

BURGOS, Marcelo. “Cidade, territórios e cidadania”. *Dados*, v.48, n.01, 189-222, Jan./Mar. 2005.

CASTEL, Robert. *As Metamorfoses da Questão Social: Uma Crônica do Trabalho*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998a.

_____. “As metamorfoses do trabalho”. In: Fiori, *Globalização: O Fato e o Mito*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998b.

CASTELLS, M. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, v.1, 1999.

CLARKE, David B. (ed.). *The Cinematic City*. Londres: Routledge, 1997.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. “A Imagem da Cidade x a Cidade da Imagem”. In Abreu, Maurício (org.). *International Geographical Union. Commission on the Cultural Approach in Geography*. Rio de Janeiro, 2003.

ELLEN, I. G.; TURNER, M. A. Does Neighborhood Matter? Assessing Recent Evidence. *Housing Policy Debate*, Fannte Mae Foundation, v. 8, Issue 4, p. 833-866, 1997.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____; SANT`ANNA, M. J. G. “Gueto, favela, banlieue: juventude e segregação espacial no cinema contemporâneo.” In FREIRE-MEDEIROS, Bianca e COSTA VAZ, Maria Helena (orgs.) *Imagens Marginais*. Natal: Editora da UFRN, 2006.

KAZTMAN, R. “Seducidos y abandonados: El aislamiento social de los pobres urbanos”. Extraído da *Revista do CEPAL*, n.75, dez. 2001. (Versão não editada).

KAZTMAN, Rubens e FILGUEIRA, Fernando. Panorama de la Infância y la Família em Uruguai. Montevidú: Universidad Católica del Uruguai, 2001.

MACHADO DA SILVA, L. A. “Criminalidade Violenta: Por uma Nova Perspectiva de Análise”. Revista de Sociologia e Política, v.13, 115-124. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1999.

MOLLENKOPF, J. e CASTELLS, M. Dual City. New York: The Russel Foundation, 1991.

NAME, Leonardo. “O Espaço Urbano entre a Lente e a Retina: Imersão nos Escritos sobre Cinema e Cidade”. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 2003, Belo Horizonte.

PERALVA, Angelina. Violência e Democracia: O Paradoxo Brasileiro. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz Segregação Residencial e Segmentação Social: o “efeito vizinhança” na reprodução da pobreza nas Metrôpoles Brasileiras. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 2005, Salvador.

SASSEN, S. The Global City: New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University Press, 1991.

SAVARÍ, G. A. “Segregación Urbana y Espacio Público: Los Jovens em Enclaves de Pobreza Estructural”. Revista do CEPAL, n.83, 33-47, ago. 2004.

SCHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.). Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context. Oxford: Blackwell, 2001.

VALLADARES, Lícia do Prado. A Invenção da Favela: Do Mito de Origem à Favela.com. Rio de Janeiro: Editora, FGV, 2005.

WACQUANT, Loic. Os Condenados da Cidade. Rio de Janeiro: FASE, 2001.

WACQUANT, Loic. “Proscritos da Cidade: Estigma e Divisão Social no Gueto Americano e na Periferia Urbana Francesa”. Novos Estudos CEBRAP, n.43, 64-83, novembro, 1999.

ZALUAR, A. Condomínio do Diabo. Rio de Janeiro: Revan Editora, UFRJ, 1994.