

NEGUINHO E KIKA: (RE)SIGNIFICAÇÕES AUDIOVISUAIS

Milena Regina da Silva

Universidade do Vale do Itajaí

Letícia de Andrade

Universidade Federal de Santa Catarina

Allan Henrique Gomes

Associação Catarinense de Ensino/Universidade da Região de Joinville

Resumo

Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa que teve como objetivo a análise de um filme de curta metragem *Neguinho e Kika*. O filme conta a história de Neguinho, um jovem trabalhador do tráfico de drogas, que vive um amor em meio aos dramas da vida. Para pensar o filme e as relações estéticas a partir da obra, tomamos como interlocutor o filósofo Jacques Rancière. A análise foi orientada pelo paradigma indiciário, método de investigação que se atenta aos detalhes das narrativas, cenários e atuações. As cenas escolhidas para análise têm em comum a presença de instituições que, de certa maneira, (des)ordenam a vida na comunidade: o estado, a família e o tráfico. Compreendemos, a partir de nossa análise, que o filme mostra sua potência nas relações que estabelece, além do que é visível e dizível, no fazer sentir e pensar para além do que o autor nos apresenta.

Palavras-chave: Audiovisual; Psicologia; Estética; Paradigma Indiciário.

"NEGUINHO E KIKA": AUDIOVISUAL MEANINGS

Abstract

This article presents the results of a research whose objective was to analyze a short movie *Neguinho and Kika*. The movie tells the story of Neguinho, a young drug dealer who lives a love affair in the midst of life dramas. To think about the movie and its aesthetic relations, we took the philosopher Jacques Rancière as an interlocutor. The analysis was driven by the indiciary paradigm, an investigation method that attains to the details of the narratives, set design and performances. The scenes chosen for analysis have in common the presence of institutions that, in a certain way, (dis) order the life in the community: the state, the family and the drug traffic. We understood, from our analysis, that the movie shows its power through the relationships that it builds, beyond what is visible and sayable, in making us feel and think beyond what the author presents us.

Keywords: Audiovisual; Psychology; Aesthetics; Indigenous Paradigm.

"NEGUINHO E KIKA": (RE)SIGNIFICACIÓN AUDIOVISUAL

Resumen

El presente estudio presenta resultados de una investigación que tuvo como objetivo el análisis de la película de cortometraje *Neguinho y Kika*. La película narra la historia de Neguinho, un joven trabajador del narcotráfico, que vive un amor en medio a las tragedias de la vida. Para pensar la película y las relaciones estéticas desde la obra, tomamos como interlocutor el filósofo Jacques Rancière. El análisis se orientó por el paradigma indiciario, método de investigación que atenta a todos los detalles de las narrativas, escenarios y actuaciones. Las cenas elegidas para el análisis tienen en común la presencia de instituciones que en cierto modo (des)ordenaron la vida en la comunidad: el estado, la familia y el narcotráfico. Entendemos, a partir de nuestro análisis, que la película demuestra su potencia en las relaciones que establece, más allá de lo que es visible y de lo que puede decirse, en el hacer experimentar y pensar más allá de lo que el autor nos presenta.

Palabras clave: Audiovisual; Psicología; Estética; Paradigma Indiciario.

INTRODUÇÃO

A arte, em suas várias formas, aproxima-nos da realidade, possibilitando ao espectador perceber o que, muitas vezes, lhe é distante. O cinema, talvez, seja a forma com a maior facilidade em chegar ao espectador, transportando-nos para as histórias apresentadas e permitindo novas significações, a partir dos sentimentos que emergem das histórias que acompanhamos nas telas. A questão que norteou esta investigação em Psicologia foi compreender a potência estética de uma obra audiovisual a partir das inúmeras relações que foram sendo estabelecidas no processo de pesquisa.

Para nos auxiliar no percurso da análise, tomamos como interlocutor o filósofo francês Jacques Rancière, um pensador contemporâneo que tem entre as suas principais reflexões a presença da discussão estética no contexto do ato político. Este vínculo nos seus trabalhos tornou-se evidente a partir de *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*, quando estudou “a literatura que circulava entre os extratos sociais mais baixos da população ao longo do século XIX, ali flagrando as conexões entre arte, imaginário, sonho político e utopias a se desenharem junto à ação operária” (Mostaço, 2010, p. 12). Além da literatura, também dedicou análises sobre as artes visuais, cinema e o teatro. Nestas análises, o autor discute os efeitos da arte na configuração das formas como se dispõem as hierarquias no comum, ou seja, os lugares que cada um deve ocupar na sociedade.

Para Rancière (2012), o propósito da ficção é colocar-nos diante de outras realidades, que nem sempre são nossas, mas que nos apresentam um mundo que é real. Ela reverbera no pensar do espectador que pode, a partir disso, (re)significar seu próprio lugar no comum. A ficção é, então,

o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (Rancière, 2012, p. 64).

Uma das possibilidades do cinema, neste sentido, é exibir histórias que retratam uma percepção mais singularizada da vida, apresentando aspectos psicossociais relevantes na compreensão dos mais variados contextos. E é aí que o cinema se configura como um campo relevante para a Psicologia, no qual se estabelecem relações entre autor, obra e espectador, capazes de produzir efeitos significativos nos modos de ver, de sentir e de pensar.

Uma das obras de Rancière (2010) dedica-se a reflexão sobre o espectador teatral. A partir da referida obra, temos feito associações com o espectador do cinema, especialmente, no que tange à oposição do autor sobre a ideia generalizada de outras referências do teatro de que seria preciso ativar o espectador, pois ao que parece, ele não sabe e nem atua. Com isto querem dizer que o espectador é passivo diante das cenas que se apresentam para ele no

palco, fazendo-se passivo diante do movimento de corpos que atuam e transmitem. Para Rancière (2010), o espectador não é passivo, pois, enquanto assiste as cenas que se apresenta, ele é capaz de fazer relações, comparações com suas próprias experiências. Ou seja, a expectativa pode dizer de um processo de emancipação intelectual, pois o espectador também propõe imagens no trabalho de audiência e, neste sentido, as imagens são possibilidades de encontros entre sujeitos e obras (Gomes, 2016).

Para Rancière (2010), “o espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. [...] Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar sua própria história a respeito da história que está diante dele” (p. 115). Podemos entender, então, a partir do que enuncia Rancière, que o espectador é emancipado, ele é capaz de produzir algo daquilo que vê diante dele. A obra, neste sentido, independe de seu autor, “passa a falar por si mesma [...] o importante não é o que o criador da imagem quis dizer, mas o que ele disse” (Oliveira, 2006, p. 216).

A partir disto, compreendemos a discussão de Rancière (2015) sobre a ontologia da igualdade das inteligências, onde o espectador, assim como o aluno, pode pensar, elaborar, criar sobre aquilo que assiste, ouve, sente. Pode pensar algo novo sobre o que se apresenta no teatro e, no presente caso, no cinema. A obra não termina “no fim”, ela pode ser potente para disparar o pensamento de seus espectadores.

Diante das relações que podemos estabelecer a partir do cinema, que nos permite observar detalhes da realidade que, muitas vezes, nos passam despercebidos, definimos como objetivo desta pesquisa analisar o filme de curta-metragem *Neguinho e Kika*. O filme se apresentou, para nós, uma possibilidade de expor uma política da arte que denuncia as desigualdades, conjecturando seus efeitos em algumas vidas periféricas, apontando com isso também diversas formas e modos de viver e experimentar estes lugares. Na favela, onde nada parece apontar para qualquer valor concebido no mundo, os produtores encontram uma potência que não consegue dizer, exceto colhendo detalhes e minúcias que no filme transmitem a uma vida além daquelas velhas certezas de que não há nada na miséria ou na desigualdade que possa ser apreciado (Gomes, 2016).

Rancière adentra o campo das artes e apresenta discussões sobre os regimes representativo e estético, questões importantes para a nossa análise. O regime representativo estabelece-se na “relação estável entre a *poiesis*, que produz as obras, e a *aisthesis*, que é o meio sensível da recepção das mesmas” (Rancière, 2011, p. 4), ou seja, de uma relação entre autor, que cria a partir de técnicas e intenções determinadas, e o espectador, que se submete a ver o que o autor intencionalmente representa em sua obra.

A representação afirma a hierarquia, ou seja, mantém obra e o espectador em lugares previamente estabelecidos socialmente. Portanto, neste regime, o

espectador já sabe até onde pode ver, pois o artista lhe oferece algo acabado (Rancière, 2009).

Já o regime estético rompe com estas regras representativas; criador, obra e espectador estabelecem, então, uma relação de independência e de emancipação dos pensamentos. Segundo Pallamin (2010), "o filósofo refere-se à estética como 'distribuição do sensível', em que são determinados os modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento" (p. 6). A arte, neste sentido, está no campo do sensível e, a partir das relações estabelecidas entre espectador e obra, é possível uma atualização dos modos de sentir e pensar, reconfigurando as disposições e lugares do comum.

Sensível, de acordo com Pallamin (2010) "diz respeito ao político e o estético, simultaneamente" (p. 6), organiza o comum. A "distribuição do sensível" evidencia que, ao mesmo tempo, existe um comum que pode ser partilhado ou repartido. Se partilhado produz dissenso, aproxima-se da política. Se repartido é cindido em recortes exclusivos, define lugares e partes respectivas, mantém um consenso.

A Arte no regime estético produz dissensos, redefinições dos lugares, rearranjos no que já estava definido. Possibilita relações não pensadas, entre o espectador e obra, descoladas da intencionalidade do criador. Entendemos que, a partir do que Rancière enuncia como estética, podemos realizar uma análise de *Neguinho e Kika* que permita um olhar diferenciado em relação aos temas emergentes no filme, distanciando daquilo que, talvez, possa ser pronto ou óbvio.

O filme, dirigido por Luciano Vidigal, que é também roteirista da obra, foi produzido em 2005 pelo grupo "Nós do Morro", associação que vem promovendo práticas educativas no campo artístico e cultural do Vidigal, no Rio de Janeiro, por meio de aulas de teatro, música, cinema, entre outras, e também pela realização de eventos como: apresentações das peças produzidas pelo grupo, mostras de cinema, debates e shows.

Neguinho e Kika ganhou visibilidade, inclusive em festivais internacionais, conquistando, em 2006, importantes premiações como: Melhor Curta no Festival de Marseille e no Festival de Vídeo de São Carlos, Melhor Curta de Ficção no Curta Cinema e Melhor Direção no Festival de Londrina.

Caracterizado como um drama/romance, o filme conta a história de Neguinho, um jovem de 13 anos da periferia que, sofrendo todas as consequências da vida no morro, dos abandonos de todas as ordens (familiares, estatais, etc.), acaba se envolvendo com o tráfico. Com Kika, ele vive a descoberta do primeiro amor, um amor que tenta superar as fragilidades da vida na favela. Mas Neguinho acaba sendo traído por alguém na "boca" e precisa pagar em poucas horas a droga (que se perdeu), ou morrerá.

Para a análise que vamos apresentar neste artigo escolhemos três cenas que nos fizeram pensar sobre as escolhas de Neguinho e como elas se

entrelaçam com nossas próprias escolhas no decorrer da pesquisa. As três cenas escolhidas são decisivas na história de Neguinho e têm em comum a presença de instituições que, sendo os meios de organização social, (des)ordenam a vida na comunidade: o estado, a família e o tráfico. Cada uma delas, analisadas separadamente, apresenta detalhes e temas diferenciados, mas todas são atravessadas por questões que refletem as dificuldades e particularidades da vida na periferia.

OS CAMINHOS DA PESQUISA: MÉTODO

Entendemos o método de uma pesquisa como um caminho a ser percorrido, um caminho no qual será possível encontrar os indícios que nos aproximam do que, para nós, causa algum estranhamento ou curiosidade, de conhecimentos que nos instigarão a novas buscas. Sendo o método um caminho a ser percorrido durante a pesquisa, ele é, também, produto desta. Como afirma Vigotski (1994), “o método é, ao mesmo tempo, pré-requisito e produto, o instrumento e o resultado do estudo” (p. 86).

Pesquisar um filme é um trabalho longo e, por vezes, exaustivo. Penafria (2009) coloca que “analisar um filme na sua tonalidade afigura-se uma tarefa quase interminável” (p. 5). Para a autora, o principal problema na análise fílmica é que, ao contrário da análise literária, na qual palavras se referem a palavras, utilizamos palavras para nos referirmos a imagens e sons. Analisar um filme implica ver muitas vezes as mesmas cenas, sempre com o olhar atento ao que ainda não vimos. É possível a cada vez que apertamos novamente o *play* percebermos detalhes que ainda não havíamos notado.

O caminho de nossa pesquisa foi orientado pelo método do paradigma indiciário de Ginzburg, que “desdobra-se por meio de argumentos que apontam a importância dos pormenores considerados negligenciáveis no estudo dos fenômenos” (Góes, 2000, p. 18), buscando compreender o filme para além do visível e do dizível, atentando-se aos detalhes das narrativas, cenários e atuações.

Neste artigo, o paradigma indiciário não tem como finalidade refazer um percurso histórico lançando outras luzes sobre o passado, mas realizar uma leitura que permita a compreensão daqueles detalhes que participaram da expectativa do referido filme. Os detalhes podem se apresentar como certo “incômodo” ao espectador, algo da própria obra, ou da vida, uma novidade que não está significada (GOMES, 2016).

Em um de seus estudos, Ginzburg (1987) vai ao encontro das pistas do texto e compõe a história de um camponês, uma vida pouco importante para a história oficial, a partir dos sinais, dos detalhes, da investigação. Nesta perspectiva, pensamos que a vida do Neguinho, um jovem morador da favela, pode ser mais uma vida, pouco importante para a história oficial, mas é sobre

esta vida que decidimos nos debruçar, buscando as relações possíveis entre o singular e o coletivo, os acontecimentos históricos e os indícios da vida do jovem presentes nas cenas.

Inicialmente, assistimos ao filme, que tem duração de dezoito minutos, como espectadores “desinteressados”, de maneira a “deixar o filme falar, procurar sem buscar: contemplar sem olhar freneticamente, prestar atenção sem aguçar os ouvidos, estar alerta sem violência” (Vanoye, 2012, p. 11). Em seguida, iniciamos o processo de decomposição do filme, voltando a vê-lo, agora como pesquisadores-espectadores, que tem a intenção de observar todos os detalhes que o filme apresenta.

Segundo Vanoye (2012), “analisar um filme implica evidentemente que se veja e reveja o filme: numa sala de cinema, na moviola, no vídeo [...]” (p. 11). Assim, utilizamo-nos de várias formas e lugares para contemplarmos nosso objeto, voltando a encontrá-lo em momentos diferentes e observando nossos sentimentos a cada vez que assistimos ao filme novamente.

Para a expectativa, apropriamo-nos do olhar estético, que para Zanella (2004) é uma necessidade nos processos de produção do conhecimento, pois “o olhar estético amplia as possibilidades reflexivas e criativas do(a) pesquisador(a) na medida em que, por seu intermédio, descola-se da realidade e pode estranhá-la” (p. 142).

Expectar as cenas com um olhar estético é fazê-las “transcender a função utilitária” (Zanella, 2004, p. 139), descolando a imagem do sentido pronto, permitindo novas elaborações, pensamentos e análises. Após assistirmos algumas vezes ao filme, já buscando as cenas que, de alguma forma, nos saltam aos olhos (e ouvidos), escolhemos três cenas para a análise apresentada neste artigo.

Podemos dizer que as cenas que escolhemos tem uma entonação. Quando fala sobre leitura de imagens, Da Ros (2006) coloca que “é possível dizer, então, que a imagem ‘entoa’. Diz algo para alguém de um determinado jeito [...]” (p. 227). Assim, as cenas escolhidas falam algo para nós que vai ao encontro de nossas próprias experiências, com os temas pelos quais temos maior interesse, afinidade e curiosidade. São cenas que produzem, em nós, inquietação e fazem-nos (re)pensar as cenas do nosso cotidiano, aquelas que todos os dias são apresentadas pelas mídias ou que esbarramos em nossos caminhos.

Entendemos que, sendo esta uma “pesquisa-expectação”, o que sentimos e pensamos, a partir da recepção audiovisual, também participa da análise da obra. Por isso, além da decomposição do filme, que tem o intuito de buscar as minúcias, o que não está visível num primeiro momento, acompanhou-nos neste percurso de análise, um diário de campo, no qual registramos nossas observações, sentimentos em relação ao filme, reflexões e encontros com as teorias que fundamentam nossa análise.

AS ESCOLHAS DE NEGUINHO

Nas primeiras vezes em que assistimos ao filme, as ideias que vinham eram em relação às escolhas feitas por Neguinho: o que o levou a trabalhar para o tráfico? Quais as possibilidades que ele tinha para sua vida? Será que havia outro caminho?

As três cenas analisadas trazem a presença das instituições que (des)ordenam a vida na comunidade. Compreendemos que as instituições produzem meios de ordenação e exercem controle, como uma forma de governo da vida social. São elas que estabelecem os lugares de cada um na sociedade e como cada sujeito deve estar neste lugar. Estas instituições são o que o filósofo Jacques Rancière chama de "polícia".

Para Rancière o termo "polícia" não se restringe apenas ao órgão público que tem o objetivo de garantir a ordem, que conhecemos como polícia, mas se amplia a toda instituição que faz o papel de estabelecer as regras do convívio social. Para o filósofo, segundo Machado (2013), "a polícia está relacionada ao governo e `consiste em organizar o encontro dos homens em comunidade e seu consentimento, e descansa na distribuição hierárquica de lugares e funções'" (p. 267).

O que romperá com a ordem da polícia é, então, a política que parte da "invenção de uma instância coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns" (Rancière, 2012, p. 60). A política, segundo o filósofo, é possível quando há dissenso, quando ocorre um "embaralhamento" das fronteiras do sensível e aqueles que estão destinados a não ter voz, a obedecer, assumem outras posições na sociedade. Assim, podemos dizer que o elo entre as cenas escolhidas se dá pela presença policial do estado, da família e do tráfico, que estabelece os lugares de cada um naquela comunidade e na sociedade como um todo.

A POLÍCIA SOBE O MORRO: INDÍCIOS DA PRESENÇA DO ESTADO NA FAVELA

Neguinho e Kika foi produzido, encenado e tem como cenário a comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro. Hoje, a comunidade já é considerada pacificada. Em 2012 foi instalada, na comunidade, a 19ª Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), e registra menores índices de violência e tráfico. No ano em que *Neguinho e Kika* foi produzido, a comunidade vivenciava uma condição peculiar, pois passava por um processo de retomada pelo estado, por intermédio da polícia.

Nesta primeira cena, escolhida para a análise, a polícia aparece no morro e, ao contrário das outras vezes, Neguinho não consegue fugir a tempo e é apreendido. Os policiais o torturam na tentativa de fazê-lo denunciar os traficantes e revelar o esquema do tráfico. O jovem resiste as investidas

violentas dos policiais, protegendo as identidades daqueles que atuam no tráfico local.

Diferente de Neguinho, os policiais no filme não estão preocupados em esconder seus nomes. Um deles, enquanto agride Neguinho chama o parceiro pelo sobrenome, Lessa, e podemos até ver a sua identificação, Dias, estampada no seu uniforme. O tráfico comanda a dinâmica da comunidade e a polícia, como meio de tentar erradicar as ações dos traficantes e “pacificar” o local, usa, também, de violência. Neste contexto, o tráfico e a polícia encontram formas comuns de manutenção do poder, onde a vontade de aniquilação entre eles parece ser uma estratégia de comandos, personalizando os embates e, com isso, as condições de perpetuação da violência.

As imagens de Neguinho sendo interrogado pelos policiais aparecem enquanto ele conta para Kika, sua namorada, sobre seu ato heroico, ou seja, sobre como foi corajoso e forte frente aos policiais. Kika, que aparece vestida com o uniforme da escola e com o material em mãos, escuta atentamente e vemos em seu rosto a tristeza que sente em ouvir a história do namorado e como poderia tê-lo perdido. Nesta cena, temos então uma pista de que a escola também ocupa algum lugar neste contexto. No uniforme, na mochila, na escrita da carta de Neguinho para Kika, ficamos a conjecturar como a mediação da escola poderia fomentar outros caminhos aos jovens. Todavia que a escola não pode atuar solitariamente e assim carregar o fardo da transformação social, mas também não se pode ignorar que o vínculo escolar pode ser um detalhe positivo na construção de projetos de vida e, também, uma estratégia de proteção social. Talvez a escola, de fato, não pudesse estar agora a enfrentar o tráfico. Mas no caso de Neguinho, a saída da escola e o ingresso no tráfico não ocorreu em um só tempo. Assim como outros jovens que vivem em situação de risco e vulnerabilidade, Neguinho deixou de estudar ainda criança. Apesar do filme retratar o aspecto presente da vida do jovem, pelos indícios da obra (uma das conversas de seu padrinho com a sua mãe) sabemos que ele começou a trabalhar muito cedo, na feira.

Neguinho poderia ter morrido nas mãos dos policiais, mas honrar o código do morro era mais importante. Ele está contente por ter conseguido passar pela humilhação da polícia sem entregar seus colegas e todo o esquema do morro, mas sente a dor de Kika. Ela se preocupa com o futuro de seu amor, sabe que esta cena pode se repetir e o fim pode ser mais trágico. Para ela, o amor dos dois não é possível se Neguinho continuar no tráfico e, após ouvir o relato do namorado, questiona-o sobre o futuro e pede que ele saia “dessa vida”.

Em uma das cenas do início do filme, quando vemos Neguinho e Kika juntos pela primeira vez, Kika diz que o pai não vai gostar quando souber que ela está saindo com “bandido” e Neguinho a corrige, dizendo: “quê bandido o que, eu sou trabalhador”. Neguinho não pode ser tomado como uma ilustração, pois o arranjo particular de Neguinho com seu padrinho, o modo improvisado

que essa família encontrou para o jovem, indica uma diversidade nos modos de viver a desigualdade social. Tem algo em comum com outras famílias que vivem em situações parecidas, mas não é possível generalizar. O filme permite uma compreensão de particularidades do modo de viver na favela, mas não se pode pactuar com uma leitura superficial que vê no *Neguinho* somente estatísticas relacionadas ao tráfico e a violência.

Em sua pesquisa com os jovens da periferia de São Paulo, muitos inseridos no tráfico de drogas, Fefferman (2008) coloca questões importantes a serem consideradas quando se pensa neste cenário, como as altas taxas de desemprego em todo país, que atinge principalmente os jovens, e a quantidade de trabalhos informais ou ilegais existentes. A autora nos faz refletir sobre a necessidade de os jovens se inserirem no mercado de trabalho e que o tráfico de drogas, embora ilegal, acaba se configurando como uma indústria, na qual estes jovens encontram espaço para exercerem uma atividade laboral.

Fefferman (2006) tem a sensibilidade de escutar estes jovens quando trazem à cena suas vidas com “cheiro de morte”. Mas também registra como eles estão entrelaçados com a cidade, com pessoas que eles amam, com diversões e tudo mais que possa significar a vida de um jovem sob o desígnio do tráfico, e isto inclui o trabalho, algo visível na vida de *Neguinho*, assim como as paixões. O trabalho, neste sentido, não está relacionado apenas à condição de pobreza na qual estes jovens vivem, mas é o que, segundo Dayrell (2002) “possibilita a vivência da própria condição juvenil” (p. 122), permitindo que eles tenham acesso a lazer, ao consumo de bens e a uma certa liberdade da família.

Estes jovens, segundo a autora, permanecem no tráfico por dois motivos “porque é uma forma de inserção; o jovem não sai do tráfico porque ele se sente contido, ele se sente respeitado, ele se sente dentro de uma sociedade. O outro motivo é o dinheiro, pois é um trabalho” (Fefferman, 2008, p. 11). Além disso, estes jovens, que estão ou já estiveram envolvidos com o tráfico, têm dificuldade em serem aceitos nas escolas e raramente conseguem empregos formais, o que faz com que, mesmo quando buscam uma saída do tráfico, acabem retornando.

Neste sentido, *Neguinho* lembra os estudos de Fefferman, pois pode ser considerado como um jovem trabalhador do tráfico de drogas. Ele poderia encontrar outras possibilidades de trabalho, mas para ele esta é a possibilidade que mais facilmente garante a renda que necessita, ou que deseja.

O cenário aberto desta cena, na qual *Neguinho* conta para Kika sobre a ação violenta dos policiais, contrasta com o de outra cena que se passa um pouco mais adiante, quando *Neguinho*, após ser traído por um dos companheiros da boca, recorre a Kika para falar de seu desespero. Nesta, podemos contemplar a praia ao fundo, e podemos dizer, até, que existe certa beleza, uma sensação de liberdade, enquanto a outra cena se passa num corredor estreito, com paredes escuras, dando uma sensação de não ter saída, como parece ser o drama de *Neguinho*.

O que fala nesta cena não é somente o diálogo entre o jovem casal, mas a própria imagem tem nela um texto que, por meio de seus detalhes, vai contornando estas duas vidas, que entre si tem suas diferenças, mas que agora, em um plano cinematográfico onde a praia figura ao fundo, são vistos na mesma condição, eles estão de costas para um dos cartões postais do Rio de Janeiro. Nesta perspectiva, ainda que de forma indiciária, podemos contemplá-los distantes de tudo aquilo que a cidade poderia oferecer. Parece que as condições que lhes são impostas por viverem na favela os distanciam da vastidão que se apresenta às suas costas.

NEGUINHO VOLTA PRA CASA

Neguinho decidiu atender ao pedido de Kika e sair do tráfico, e sua primeira atitude é voltar para a casa de sua mãe. Esta cena dialoga com a concepção de que a família, como instituição, é vista historicamente como um lugar de segurança, para onde sempre se pode voltar quando os problemas apertam. Segundo Dayrell (2002),

para a grande maioria dos jovens a família ocupa um lugar central: as relações que estabelecem, a qualidade das trocas, os conflitos e os arranjos existentes para garantir a sobrevivência são dimensões que marcam a vida de cada um, constituindo-se um filtro por meio do qual traduzem o mundo social, significando um espaço de experiências estruturantes. Nesse sentido, a família ainda é uma das poucas instituições do mundo adulto com a qual esses jovens podem contar (p. 124).

Neguinho, que quando sua mãe entra em cena passamos a conhecer por seu nome – Diego, acredita que poderá contar com sua mãe. Uma das hipóteses para o fato de conhecermos o nome de Neguinho somente pela sua mãe pode realizar-se a partir da compreensão de que Neguinho seja um nome que se refere ao trabalho no tráfico. Neguinho pode remeter às coisas que o jovem faz e que não são aprovadas pela mãe, mas também, “neguinho” pode ser qualquer um, afinal, jovem, negro e favelado no Brasil raramente tem nome, quase sempre é um número nas estatísticas de morte. Nisto também, o filme indica mais uma pista de sua política da arte, ou seja, quando na vida de *qualquer um* pode se encontrar uma imagem para a arte (Gomes, 2016).

Voltando ao Neguinho do filme, o fato da mãe chamá-lo de Diego pode remeter a um ideal de filho e não de um menino com vínculo no mundo do crime. Ele está em casa cozinhando, quando a mãe chega ela pergunta o que ele está fazendo ali e ele conta, feliz, que vai sair do tráfico, basta ela “desenrolar” com o Calo, o chefe da boca. A mãe se irrita. Para ela Diego sempre será o “vagabundo” que se tornou. Não há possibilidade de mudança, nem saídas. Então, ela o manda embora.

Esta cena, num primeiro momento, faz-nos acreditar que a mãe de Neguinho é uma mãe negligente, que não consegue, e não quer, acreditar no filho; que nega ajuda ao seu próprio filho. Mas, após voltarmos a esta cena com um olhar mais atento a esta mãe, percebemos que ela parece cansada, desmotivada por sua condição e impotência diante da situação que vive.

Quando a mãe de Neguinho expulsa o filho de casa, justamente quando o garoto afirmava que sairia realmente “daquela vida”, pareceu-nos uma cena abusiva, quase justificando a vida deste garoto no tráfico, e por efeito, atribuindo à mãe uma culpa por esta condição. Esta cena pode ser intolerável por apresentar uma realidade diferente da esperada, ou seja, da mãe que ama incondicionalmente e que tudo faz para o bem de seu(s) filho(s).

A mãe de Neguinho fez o que pôde por seu filho, dentro do que ela pode fornecer como possibilidades, mas não conseguiu evitar que ele recorresse ao tráfico. Na cena analisada, em que a mãe de Diego aparece, ela diz que fez de tudo, mas que o filho “não quer fazer nada, não quer estudar, fazer um curso, nada”. Mais uma vez, vemos a escola aparece como possibilidade de distanciamento dos jovens do tráfico, como um meio de mantê-los seguros de alguma forma.

Quando a mãe de Diego está em cena, podemos sentir, com ela, revolta e tristeza pela situação que seu filho vive. Sozinha, ela não consegue mudar a vida dele, pois a sua condição também é precária e as únicas alternativas que conhece ou que entende como eficientes são aquelas apresentadas pelo estado, neste caso, a escola, mas nela também não conseguiu manter seu filho.

Esta reflexão pode ser reforçada pela cena que segue, pois Diego volta para o tráfico. E, então, vemos um Neguinho sorridente acompanhando o grupo, exibindo uma arma pendurada em seu pescoço, “agora o Neguinho que é o gerente”.

NEGUINHO, UM JOVEM TRABALHADOR DO TRÁFICO

A terceira cena que escolhemos se passa na “boca”. Nas cenas que acontecem neste lugar, podemos perceber que a maioria, se não todos, dos envolvidos no tráfico são jovens. Jovens trabalhadores do tráfico que, assim como Diego, encontraram ali um meio de ganhar seu próprio dinheiro.

Nesta cena, Neguinho ganhou uma tarefa de grande responsabilidade: esconder um pacote de droga na mata. No entanto, alguém da boca arma para ele e rouba a droga que ele havia colocado no local combinado. Ele não tem como provar que foi traído, então precisa pagar o valor da droga que perdeu até o fim da tarde.

Diego recorre ao padrinho, que consegue o dinheiro que pode salvar a sua vida. As cenas que acontecem a partir da perda do pacote de maconha são

tensas e, em alguns momentos, bastante tristes, como quando encontra Kika e conta para ela sobre seu desespero.

Neguinho está encurralado, esta é a sensação que temos quando assistimos as cenas do drama dele desde que perdeu a droga. Ele aparece sempre cercado, ou pelos outros jovens da boca que, armados, o rodeiam e o pressionam a resolver a situação, ameaçando-o; ou pelas paredes do corredor onde conversa com Kika. Nestas cenas, vemos o desespero aparecer no rosto de Neguinho, que parece não acreditar que conseguirá sair vivo disso.

O padrinho de Diego paga aos traficantes. Mas ele não pode continuar no morro, ali já está "marcado" e qualquer deslize pode acabar de vez com sua vida. A solução que o padrinho encontra, então, é mandar Diego para a casa da avó, em Pernambuco, onde ele terá uma chance maior de não acabar morto ainda muito jovem. Neguinho não quer ir embora, não quer ficar longe de Kika, mas não tem outra opção.

O que chama a atenção nesta cena é que a decisão de garantir segurança e Escola para Neguinho parte dos próprios traficantes, na forma de conselhos ao padrinho. Nesta cena, podemos ver estes jovens com um outro olhar, eles não são somente "bandidos", e a forma como isso é colocado no filme não é gratuita, e provavelmente isto apareça no filme por ter um "pé no morro", onde talvez a relação entre bem e mal não esteja tão colocada como vemos nas mídias.

Ele escreve para Kika se despedindo e declarando seu amor e pede uma foto. Ele sabe que ela será somente uma imagem em sua vida, mas uma imagem é uma existência, é uma realidade que insiste no pensar e sentir da vida, e é isto que lhe permitirá conservar Kika em sua vida, mesmo que o amor dos dois não seja mais viável, dada a distância.

A imagem, como afirma Ramos (2012), tomada "pelo o que ela possui meramente de visual significa desconsiderar o complexo jogo de relações que define o seu sentido e sua especificidade na esfera social" (p. 98). A foto de Kika, então, é o que vai dar sentido ao amor de Neguinho, será uma lembrança para ele do que significou a presença de Kika em sua vida.

Enfim, uma personagem é também uma imagem, elas estão para nós como a foto de Kika ficou para Neguinho, tornaram-se intercessores ficcionais que insistem em nos fazer pensar, sentir e ver realidades. Isto também nos faz pensar nas relações estéticas e políticas do filme, pois, talvez, pela ficção possa fazer ecoar e repercutir a história de alguém que não é contado ou percebido nos cotidianos das cidades. Pela ficção pode no pensamento/imaginação do espectador permanecer vivo o drama de um sujeito que em muito se assemelha a tantos outros que somente são contados quando suas histórias apresentam "heroísmo" e "superação". Neste sentido, pode a ficção trabalhar como um intercessor que insiste em fazer lembrar/escutar/esquecer os "ruídos" de existências outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar este trabalho de análise audiovisual fez-nos perceber como nossos olhares (e ouvidos) precisam se desvencilhar do que já conhecemos, das nossas próprias verdades, crenças e morais, para que possamos de fato ver o que o outro nos apresenta, na sua própria realidade. Como acontece com as cenas em que nos encontramos com a mãe de Diego ou com os jovens do tráfico, nas quais, a partir dos indícios, do que não é prontamente colocado em cena, nos deparamos com sujeitos que fazem pensar sobre suas vidas, suas condições e perspectivas.

O filme mostra sua potência nas relações que estabelece, além do que é visível e dizível, no fazer sentir e pensar para além do que o autor nos apresenta. Como já colocamos anteriormente somos, também, espectadores deste filme e o que sentimos, as relações que fazemos com nossas próprias experiências, acompanha nossa análise. Sendo assim, o filme não se esgota no que apresenta em tela ou no que nesta análise apresentamos. Sua história reverbera em nossos pensamentos e outras relações são possíveis, outros sentimentos e reflexões podem emergir em outros encontros com a obra.

O encontro com *Neguinho e Kika* possibilitou, ainda, outra percepção acerca dos modos de vida nas favelas. O filme nos transportou para a comunidade do Vidigal e aguçou nossa curiosidade sobre este lugar, nos fazendo buscar conhecer sua história e, principalmente, a história do grupo "Nós do Morro". Esta é, também, uma das possibilidades do audiovisual, nos aproximar de outros lugares, conhecer outros modos de viver.

Este é o efeito da análise audiovisual, que se configura como um campo possível para a psicologia ao colocar em cena relações emancipadoras, que partem da igualdade de qualquer um com qualquer um, capazes de produzir dissensos que reconfiguram as disposições e lugares do comum, proporcionando visibilidade/audibilidade àqueles que na distribuição hierárquica do sensível não tem voz, são invisíveis.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSES

Não há conflito de interesses.

REFERÊNCIAS

- Da Ros, S. Z. (2006). Imagem, discursos e dialogismo: Questões metodológicas. In S. Z. Da Ros, K. Maheirie, & A. V. Zanella, *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: Sujeitos e (em) experiência*. Florianópolis, SC: NUP/CED/UFSC.
- Dayrell, J. T. (2002). O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, 28(1), 117-136. doi:10.1590/S1517-97022002000100009

- Feffermann, M. (2006). *Vidas Arriscadas: O cotidiano de jovens trabalhadores do tráfico*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Feffermann, M. (2008). O cotidiano de jovens trabalhadores do tráfico. *Segurança Urbana e Juventude*, 1(2), 1-14.
- Ginzburg, C. (1987). O queijo e os vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. (M. B. Amoroso, Trans.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Góes, M. C. R. (2000). A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural: Uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. *Cadernos Cedex*, 20(50), 9-25. doi:10.1590/S0101-32622000000100002.
- Gomes, A. H. (2016). *Mediação audiovisual e atividade imagética: Um encontro com trabalhadoras no campo da desigualdade social*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Machado, F. V. (2013). Subjetivação política e identidade: Contribuições de Jacques Rancière para a psicologia política. *Psicologia Política*, 13(27), 261-280.
- Moreira, A. C. G., Vilhena, J., Cruz, A. T. A., Novaes, J. V. (2009). Quem tem medo do lobo mau? Juventude, agressividade e violência. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 12(4), 677-697. doi:10.1590/S1415-47142009000400005
- Mostaço, E. (2010). Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(15), 11-19.
- Oliveira, S. R. R. (2006). Imagem também se lê. In S. Z. Da Ros, K. Maheirie, & A. V. Zanella. *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: Sujeitos e (em) experiência*. Florianópolis: NUP/CED/UFSC.
- Pallamin, V. (2010). Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. *Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, 12(2), 6-16. doi:10.11606/issn.1984-4506.v0i12p6-16
- Penafria, M. (2009). Análise de Filmes: Conceitos e metodologia(s). *VI Congresso SOPCOM*. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>
- Ramos, P. H. V. (2012). Rancière: A política das imagens. *Princípios Revista de Filosofia*, 19 (32), 95-107.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: Estética e política* (M. C. Netto, Trans.). São Paulo, SP: Editora 34. (Trabalho original publicado em 2005).
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado* (I. C. Benedetti, Trans.). São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes.
- Rancière, J. (2011). *O que significa Estética*. (R. P. Cabral, Trans.). Projeto Ymago. Recuperado de: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>
- Rancière, J. (2015). *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. (L. Valle, Trans.). Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1987).

- Rancière, J. (2010). O espectador emancipado. (D. Ávila, Trans.). *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(15), 107-122.
- Souza, R. S. R. (2012). Juventude, violência e direitos humanos. In L. C. B. Rena (Ed.), *Juventude em Movimento: Uma experiência de extensão universitária a partir do IV JUBRA* (p. 177-196). Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas.
- Takeuti, N. M. (2012). Paradoxos sociais e juventude contemporânea. *Estudos de Psicologia*, 17(3), 427-434. doi:10.1590/S1413-294X2012000300011
- Vanoye, F. (2012). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.
- Vigotski, L. S. (1994). *A formação social da mente: O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. (J. C. Neto, L. S. M. Barreto, & S. C. Afeche, Trans.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Zanella, A. V. (2004). Atividade criadora, produção de conhecimentos e formação de pesquisadores: Algumas reflexões. *Psicologia & Sociedade*, 16(1), 135-145. doi:10.1590/S0102-71822004000100011

Sobre os autores

Milena Regina da Silva é psicóloga pela Associação Catarinense de Ensino, residente em Atenção Básica pelo programa de residência multidisciplinar da Universidade do Vale do Itajaí. milena.regina@gmail.com.

Letícia de Andrade é psicóloga pela Associação Catarinense de Ensino, mestranda em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina na área Psicologia Social e Cultura, e bolsista CAPES. Idandrade@outlook.com.

Allan Henrique Gomes é psicólogo pela FURB, mestre e doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina. É professor integrante do Laboratório de Psicologia Social Comunitária da Associação Catarinense de Ensino e professor adjunto na Universidade da Região de Joinville. allanpsi@yahoo.com.br.

A contribuição de cada autor pode ser atribuída como se segue: M.R.S. foi responsável pela conceitualização, investigação e visualização do artigo, orientada por A.H.G. L.A. e A.H.G. fizeram a redação final (revisão e edição).

Recebido em: 21/04/2018

1ª revisão em: 18/09/2017

Aceito em: 17/06/2018