

ANA PAULA PENKALA

**UM CAMPO DE CONCENTRAÇÃO
BRASILEIRO:
Marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas
instâncias formal e diegética de Cidade de Deus**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Sob a orientação da Prof^a. Dra. Miriam de Souza Rossini.

São Leopoldo, dezembro de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANA PAULA PENKALA

**UM CAMPO DE CONCENTRAÇÃO
BRASILEIRO:
Marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas
instâncias formal e diegética de Cidade de Deus**

Dissertação apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Dr. João Guilherme Barone
Professor

Dra. Christa Berger
Professora

Dra. Miriam de Souza Rossini
Professora orientadora

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado àqueles que me ensinaram a querer e buscar um mundo ético, justo e igualitário;

Aos meus pais, Fernanda e Paulo, que me ensinaram e deram tudo o que eu precisei aprender e ter para saber o que eu sei hoje, ser quem sou hoje e continuar em busca de saber mais; que, se me negaram algo, foi só o supérfluo, e me deram muito mais do que eu poderia esperar; que me deram apoio em tudo, e em todos os sentidos, sempre;

Ao meu avô Arménio (*in memoriam*) e a minha avó Odete (que foram meus segundos pais), que lutaram muito durante toda a vida e me ensinaram tudo o que eu possa saber hoje sobre dignidade, integridade e honestidade;

Ao Michel, que também me deu apoio em todos os sentidos, embora, muitas vezes, não entendesse exatamente como eu poderia ter escolhido um caminho cheio de crises de desespero, de surtos de dúvida e de mais questionamentos e problemas que respostas e soluções;

Aos milhões de pessoas em todo o mundo que sofrem violência e escolhem um caminho diferente dela, e àqueles que não ganham a chance de escolher outro caminho;

Aos milhões de brasileiros que sentem fome, que são torturados, que vivem nos campos de concentração do capitalismo selvagem; aos brasileiros que ainda são considerados números e porcentagens e que por isso continuam fazendo parte das estatísticas mais tristes;

A quem não descansa do ofício de mostrar, falar, contar e não deixar esquecida a verdade sobre a difícil vida do “Outro”;

A quem quer estudar nesse país e não consegue, e àqueles que estudam e assim transformam o Brasil (e o mundo).

AGRADECIMENTOS

Este trabalho jamais seria realizado não fossem duas pessoas: meus pais. Não apenas me incentivaram a sempre correr atrás daquilo que sempre sonhei, a buscar ser sempre a melhor possível (não esquecendo, no entanto, de nunca me achar melhor que ninguém), mas a estudar, estudar, estudar sempre. A ajuda deles foi fundamental em outros sentidos também, pois nem sempre é fácil para um mestrando conseguir comprar um livro, bancar as viagens, sustentar o tempo investido na pesquisa sem poder “ganhar dinheiro”. Agradeço também a minha irmã, pelo aprendizado na convivência desses “vinte e poucos anos”.

Agradeço igualmente ao meu marido e grande amigo Michel, pelo apoio, pela segurança, pelo suporte físico, moral, emocional e financeiro também, mas principalmente por confiar no meu trabalho;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou meu curso de mestrado e me propiciou estudar, algo que é tão importante quanto difícil no Brasil;

À minha orientadora, professora doutora Miriam de Souza Rossini, pela atenção, pelo apoio, pelo conhecimento passado, pelo socorro nas horas “acidentadas”, pela paciência e por “comprar” meu projeto até o fim;

À família e aos amigos, que me deram e me dão força, apoio e incentivo de olhos fechados, e que são responsáveis pelo meu crescimento pessoal;

Aos mestres que, na graduação, fizeram com que eu tivesse o prazer de estudar e investigar os fenômenos da comunicação; em especial ao professor Joari Reis, pelas primeiras aulas de cinema, e ao professor mestre Jairo Sanguiné, pelas lições de jornalismo ético e comprometido. A uma colega pesquisadora, Raquel Recuero, pelas dicas, informações e revisões do projeto que me trouxe a este Programa de Pós-Graduação;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação desta instituição, especialmente às professoras doutoras Christa Berger e Nísia Martins do Rosário

pela inestimável contribuição por ocasião da banca de exame de qualificação, e à professora doutora Flávia Seligman, pelo apoio em minha iniciação em sala de aula;

À turma de Mestrado em Ciências da Comunicação da Unisinos de 2005, pelas conversas, pela amizade, pelos intervalos de aula repletos de boas risadas e, principalmente, por serem ótimos companheiros de jornada, em especial aos colegas Guilherme Caon e Daniel Bittencourt, por cederem um tempo aos meus desabafos, minhas dúvidas, meus “surto” de mestranda. Ao amigo Fábio Dias, por aquela força final, quando eu estava correndo contra o tempo.

Se a “sujeira” é um elemento que desafia o propósito dos esforços de organização, e a sujeira automática, autolocomotora e autocondutora é um elemento que desafia a própria possibilidade de esforços eficientes, então o estranho é a verdadeira síntese dessa última. Não é de surpreender que as pessoas do lugar, em toda a parte e em todos os tempos, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, comparassem, os objetos da [sic] suas diligências aos animais nocivos e às bactérias. Não é de surpreender, tampouco, que comparassem o significado de sua ação a rotinas higiênicas; combateram os “estranhos”, convencidos de que protegiam a saúde contra os portadores de doença. (Zygmunt Bauman)

RESUMO

A violência é um dos aspectos mais apontados quando se trata do cinema brasileiro atual. *Cidade de Deus* é, dentro desse universo de discursos violentos e sobre a violência, um dos filmes nacionais mais desconfortáveis da atualidade, não apenas porque fala de um mundo de criminalidade, pobreza e exclusão, mas por mostrar histórias reais. Se não reais no sentido estrito, daquilo que *de fato* aconteceu; reais porque acontecem todos os dias nas grandes cidades deste País. Esta investigação aponta, já de início, dois tipos de enunciação em *Cidade de Deus*, permeadas pela violência e pela representação da alteridade: a estética publicitária e o discurso documental. A pesquisa apresentada aqui é o resultado de um trabalho que pretendeu lançar um filete de entendimento a respeito de como esse filme é construído de modo a causar-nos tanto desconforto; como pode a *diegese* e a *forma* desse filme, articuladas, provocar a sensação de mal-estar que pairou sobre as platéias do Brasil e do mundo quando *Cidade de Deus* foi exibido? Quem é o *Outro* que esse filme dá a ver? Como esse filme constrói o sentido da violência?

Palavras-chave: Violência. Alteridade. Favela. Brasil. Estética Publicitária. Olhar Documental.

ABSTRACT

The violence is one of the most remarkable aspects about contemporary Brazilian cinema. *Cidade de Deus (City of God)* is, in this universe of violence and of violent discourses, one of the most uncomfortable national movies of nowadays, not only because it tells us about a world of criminality, poverty and exclusion, but because it shows real stories. If they are not real in the strict sense, of the facts that *really happened*; they're real because they happen all the time in big cities of this country. This investigation points to, already on a first moment, two types of enunciation in *City of God*, permeated by violence and by the otherness representation: the advertising aesthetics and the documentary discourse. The research presented here is the result of a work that intended to bring a ray of understanding concerning to how this film is constructed in order to discontents us; how could the *diegesis* and the *form* of this film, articulated, provoke the sensation of uneasiness (discontent) that hovers over the spectators of Brazil and all other countries where *City of God* was shown? Who is this *Other* that the film gives to see? How does this film construct the sense of violence?

Keywords: Violence. Otherness. Favela. Brazil. Advertising Aesthetics. Documental Eye.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Elipse anos 60-anos 70	93
FIGURA 2 – Cores anos 60 e anos 70	93
FIGURA 3 – Imagens de arquivo do Jornal Nacional	94
FIGURA 4 – Cores e atmosferas	106
FIGURA 5 – Saturação de luz	110
FIGURA 6 – <i>Chiaroscuro</i>	110
FIGURA 7 – (Des)Enquadramento, plano e ângulo	118
FIGURA 8 – Ângulo zênite e <i>contre-plongée</i>	118
FIGURA 9 – Panorâmica	119
FIGURA 10 – Seq. 1 – Giro de Buscapé	122
FIGURA 11 – Seq. 1 – Vinheta de abertura	124
FIGURA 12 – Seq. 1 – Degola das galinhas	126
FIGURA 13 – Seq. 1 – <i>Chiaroscuro</i>	127
FIGURA 14 – Seq. 1 – Risada de Zé Pequeno	127
FIGURA 15 – Seq. 1 – Fuga da galinha	128
FIGURA 16 – Seq. 1 – Buscapé e Zé Pequeno	129
FIGURA 17 – Seq. 1 – Buscapé e Zé Pequeno II	130
FIGURA 18 – Seq. 1 – <i>Flashback</i> de Buscapé	131
FIGURA 19 – Seq. 1 – Angústia	133
FIGURA 20 – Seq. 1 – Tremor, desenquadramento e saturação de luz	135
FIGURA 21 – Seq. 2 – História de Zé Pequeno	140
FIGURA 22 – Seq. 2 – Elipse de Dadinho	142
FIGURA 23 – Seq. 2 – Preto Velho	143
FIGURA 24 – Seq. 2 – Tomada da Cidade de Deus	144
FIGURA 25 – Seq. 3 – Saque à mercearia	151
FIGURA 26 – Seq. 3 – Área interna dos “Apês”	152
FIGURA 27 – Seq. 3 – Chiqueirinho	153
FIGURA 28 – Seq. 3 – Tortura	154
FIGURA 29 – Seq. 3 – Infanticídio	156
FIGURA 30 – Seq. 4 – Seqüência do estupro da namorada de Mané Galinha	167
FIGURA 31 – Seq. 5 – História de Mané Galinha e três assaltos	171
FIGURA 32 – Seq. 6 – Buscapé fotógrafo	178
FIGURA 33 – Seq. 6 – <i>Flashback</i> de Otto	180
FIGURA 34 – Seq. 6 – Morte de Mané Galinha	182
FIGURA 35 – Seq. 6 – Silêncio	182
FIGURA 36 – Seq. 6 – Prisão e flagrante	183
FIGURA 37 – Seq. 6 – O caminho do bem	184
FIGURA 38 – Seq. 6 – Enquadra, fotografa, congela	188

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 INSTÂNCIA DIEGÉTICA I	
Contextos de produção e recepção; Favelização e violência (dados)	22
1.1 O CINEMA NACIONAL – DO FIM DA ERA DOS ESTÚDIOS AO “ENCERRAMENTO” DA RETOMADA	23
1.2 CIDADE DE DEUS, A CONSTRUÇÃO	28
1.3 OS PRÊMIOS, AS CRÍTICAS E A “COSMÉTICA DA FOME”	30
1.4 A FAVELIZAÇÃO E A VIOLÊNCIA NO BRASIL: ALGUNS DADOS	35
1.4.1 A favela e as favelas	35
1.4.2 Números da violência: “Raça”, criminalidade e pobreza no Brasil	37
2 INSTÂNCIA DIEGÉTICA II	
Violência, alteridade e mal-estar	46
2.1 A VIOLÊNCIA	46
2.1.1 Violência política e social	48
2.2 A CONSTRUÇÃO DO OUTRO E A SENSAÇÃO DE MAL-ESTAR	52
3 A FORMA I	
O caráter documental	64
3.1 A FORMA DO FILME	64
3.2 UM CINEMA DE FRONTEIRA	66
3.3 O DOCUMENTAL E SEU CARÁTER	71
3.3.1 O olhar e a presença do realizador no documental	73
3.3.2 O cinejornalismo: Sobre a natureza do objeto filmado	81
3.3.2.1 O início do cinejornalismo, as teorias, as guerras e a câmera na mão	83
3.4 O FINGIMENTO	89
4 A FORMA II	
Considerações sobre a estética	95
4.1 UMA ESTÉTICA PARA <i>VENDER</i> A VIOLÊNCIA OU <i>UM</i> <i>DISCURSO SOBRE</i> A VIOLÊNCIA?	96
4.1.1 Cine-dialética e montagem de conflito em Eisenstein	97
4.1.2 As estéticas da Fome e do Lixo: A miséria árida, a abjeção urbana e a alteridade brasileira.....	100
4.1.3 A cor, a luz, a metáfora e as estéticas “de videoclipe” e “publicitária” –	

problematizações	105
5 ANÁLISE	
Desconstruindo e reconstruindo a violência em <i>Cidade de Deus</i>	114
5.1 SEQÜÊNCIA 1: ABERTURA	123
5.1.1 Desconstrução	123
5.1.2 Reconstrução	131
5.2 SEQÜÊNCIA 2: A HISTÓRIA DE ZÉ PEQUENO	139
5.2.1 Desconstrução	139
5.2.2 Reconstrução	144
5.3 SEQÜÊNCIA 3: INFANTICÍDIO	149
5.3.1 Desconstrução	150
5.3.2 Reconstrução	157
5.4 SEQÜÊNCIA 4: ESTUPRO	166
5.4.1 Desconstrução	166
5.4.2 Reconstrução	168
5.5 SEQÜÊNCIA 5: A HISTÓRIA DE MANÉ GALINHA	170
5.5.1 Desconstrução	170
5.5.2 Reconstrução	173
5.6 SEQÜÊNCIA 6: ÚLTIMA BATALHA	176
5.6.1 Desconstrução	176
5.6.2 Reconstrução	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201
BIBLIOGRAFIA E OUTROS MATERIAIS E FONTES CONSULTADOS	207
WBSITES PESQUISADOS	210
WEBSITES CITADOS AO LONGO DO TRABALHO (INCLUINDO ANEXOS) ...	211
OUTROS MATERIAIS CONSULTADOS	212
FICHA TÉCNICA DE CIDADE DE DEUS E REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	213
GLOSSÁRIO	216
ANEXO A – Cartazes do filme em diversos países	220
ANEXO B – Outras imagens	221
ANEXO C – Informações adicionais a respeito do filme	223
ANEXO D – Manifestos de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla	224

INTRODUÇÃO

Meus dois avós foram veteranos da Segunda Guerra Mundial. Um deles, cabo telegrafista, ficou surdo de um ouvido com os bombardeios; o outro, soldado da Força Expedicionária Brasileira (FEB), lutou na Itália e ajudou a tomar o Monte Castelo. Quando eu era pequena, gostava de vasculhar as coisas que meu avô febiano guardava da época da guerra e, entre essas coisas, as fotos tinham minha atenção especial. Uma dessas fotos sempre me causava reação extrema, e talvez tenha grande influência sobre meu interesse tanto pela história das guerras quanto pelas imagens do mundo, responsável por um bizarro “sonho” de infância: ser correspondente de guerra. Trata-se, essa foto, de uma das mais famosas imagens de guerra do século XX e, arrisco afirmar – em sendo o século XX o “século das imagens” –, uma das mais importantes imagens da história humana: Mussolini, morto, pendurado pelos pés, ao lado de, entre outros cadáveres, Clara Pettacci (sua amante), na praça Loreto, em Milão, no ano de 1945. Eu me perguntava se haveria alguma imagem mais assustadora do que aquela. Minha memória e minha pouca idade não me deixaram perceber o fato de que aquilo não era uma fotografia batida pelo meu avô, e sim um postal. Passei alguns anos tentando compreender, desta vez, que bizarria tão macabra era capaz de imprimir tal imagem sobre um postal, um *souvenir*, algo feito para que as pessoas lembrassem, para que elas não esquecessem. Se meu avô fosse vivo hoje, me explicaria o que acabei por deduzir: aquilo era uma lembrança de que a guerra havia acabado e de que homens como Benito Mussolini haviam recebido destino tão cruel quanto os milhões de vidas perdidas naquela guerra. Certamente, caso não fossem Mussolini e Pettacci ali expostos, mas qualquer Benito ou qualquer Clara, não teríamos tal imagem impressa em um postal, trazida pelos soldados como “lembrança do fim da guerra”.

O que mudaria na imagem é uma questão que gostaria de poder investigar mas, para além disso, gostaria de entender o que mudaria em nós, os espectadores, em nosso olhar, caso fossem ali um Benito e uma Clara quaisquer, vítimas da guerra, pendurados pelos pés. Sensação semelhante senti com *Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles, lançado em 2002. Embora em um contexto diferente, as imagens do filme também me causaram extremo mal-estar. Vi *Cidade de Deus* quando foi lançado e, como muitos comigo na sala de cinema,

não sabia de suas condições e situação de produção. Não sabia, por exemplo, se tratar de uma adaptação de um romance escrito alguns anos antes. A impressão geral na sala de projeção, ao final do filme, foi de desconforto. Várias pessoas saíram do cinema sem falar, outras discutiam sobre as cenas mais desconfortáveis. Esse sentimento talvez tenha sido enfatizado quando, em vários momentos, “inserções da vida real” apareciam no filme, como o trecho do Jornal Nacional onde Sérgio Chapelin, antigo âncora do programa, de rosto conhecido pela grande maioria dos brasileiros, faz a chamada para a reportagem sobre a briga entre as quadrilhas de Mané Galinha e Zé Pequeno.

As críticas não tardaram e, no mesmo ano do lançamento de *Cidade de Deus*, eram conhecidas as opiniões a respeito da excessiva violência das imagens e da história em si, e do uso “glamouroso” que Fernando Meirelles fez dessa violência. Muitas críticas no exterior fizeram menção à estetização da violência e da miséria, porém outras deram aos seus comentários o tom de alarme. Talvez com esse filme muita gente fora do Brasil tenha conhecido algo mais deste País para além do Carnaval, do samba, das mulatas e da “alegria” típica do brasileiro. A questão do mal-estar, assim, ficou marcada na experiência do filme, transformando-se, dois anos após a projeção a que assisti, na premissa inicial desta pesquisa. Para compreender como se dá esse mal-estar ou desconforto entre filme e espectador, desenvolvo aqui um trabalho que tem como tema o desconforto visual e diegético em *Cidade de Deus*.

Após a sensação de mal-estar, percebi no filme uma articulação entre duas estéticas que, *a priori*, seriam opostas: a estética documental e um tipo de estética que mistura publicidade com videoclipe, uma espécie de híbrido entre as imagens dos filmes comerciais e o estilo visual comumente visto na emissora MTV¹. A partir de ambas as estéticas, percebi também uma aproximação entre *Cidade de Deus* e os filmes dos cinemas Novo e Marginal. Ao mesmo tempo, a montagem do filme de Meirelles pareceu aplicar toda a teoria e prática do cineasta soviético Sergei Eisenstein. O sentido da violência, contido na premissa do mal-estar, estava manifestado e inserido tanto nas imagens semelhantes aos videoclipes ou às propagandas, quanto nas parecidas com o cinema documental; e potencializado pela agilidade e contundência da montagem eisensteiniana. Assim, cheguei ao problema que norteou esta dissertação: por que *Cidade de Deus* – considerando as estéticas que articula – provoca um

¹ MTV: *Music Television*, emissora de TV norte-americana dedicada ao universo musical, com sucursais em vários países, inclusive no Brasil.

grande desconforto e/ou mal-estar no espectador? Quais as estratégias formais usadas no filme para provocar esse mal-estar e como elas são usadas? De que maneira a narrativa dá a ver questões reais apresentadas na diegese: a violência e a questão da alteridade?

Partindo desse problema de pesquisa, estabeleci um objetivo geral, que é entender a dinâmica fílmica construída na história narrada e nos aspectos formais. Também pretendo compreender que efeitos de sentido podem ser depreendidos dessa dinâmica, considerando-se a violência geral e as relações violentas de alteridade presentes na história – e tais aspectos somados aos tipos de enunciação² publicitária e documental presentes no filme. Tal meta foi desmembrada em objetivos específicos, os quais enumero aqui:

- a) Analisar quais formas de violência estão presentes nas imagens e na diegese de *Cidade de Deus* e compreender de que ordem são essas violências;
- b) Entender como os diferentes tipos de violência percebidos na dinâmica do filme tomam forma nas enunciações “publicitárias” e “documentais” a fim de que produzam no espectador sensação de desconforto ou mal estar;
- c) Compreender como se dá a relação entre as enunciações factuais (documentais) com as ficcionais – ou não-factuais – (publicitárias, de videoclipe, etc.), e como isso pode produzir o mal-estar no espectador.

Para dar conta de tais objetivos, vi a necessidade de procurar entender o filme em sua complexidade, como um texto sincrético, inserido em seu contexto de produção e enunciação³. Como texto sincrético entendo aquilo que articula em sua estrutura diversas linguagens. Em se tratando de cinema, podem ser citadas, entre outras tantas e não menos importantes, a linguagem do som, das cores, das luzes, dos cenários, do figurino, etc. Para tanto, foi analisado aqui apenas o filme *Cidade de Deus*, específico e único, mas também o caráter midiático, artístico e social do cinema e de seus produtos, por meio desse filme.

2 Enunciação, conforme AUMONT e MARIE (2003), é, para o cinema, “[...] o que permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se” (p. 99). Para a lingüística, essa noção é referente ao fato de que um texto é um texto de alguém para alguém, em determinada condição de produção e recepção. Para os autores, “[...] interessar-se pela enunciação fílmica é interessar-se pelo momento em que se enquadrou uma imagem e pelo momento em que o espectador percebe esse quadro” (p. 99). AUMONT e MARIE (2003) dizem, ainda, que a marca da enunciação presente no enunciado, por prejudicar “o regime de adesão à ficção” se opõe ao cinema clássico, segundo alguns teóricos, e está presente nas categorias de cinemas experimentais, modernos, “disnarrativos”, os quais exibem seu dispositivo enunciativo.

3 Por contexto de produção e enunciação compreendo o contexto social, político e cultural em que o filme é produzido e lançado. A discussão sobre a violência nos grandes centros urbanos e sobre as favelas, bem como o próprio crescimento da violência nas cidades brasileiras (e outras cidades no mundo) faz parte dessa situação.

Quando falar de produto, ao longo deste trabalho, estarei falando do produto enquanto mercadoria bem como do produto – e com mais ênfase nesta instância – como fruto de um processo de criação.

Uma vez que o filme articula diferentes elementos que provocam o mal-estar, busquei compreender quais são esses elementos e quais são essas articulações. Percebi, assim, que fosse necessário entender não apenas as lógicas de enunciação, de produção do discurso fílmico, como as próprias marcas enunciativas contidas no filme. Fique claro, no entanto, que não constam da metodologia desta pesquisa entrevistas com os realizadores do filme, pois as marcas da enunciação, sejam elas de que ordem forem, existem independente do desejo ou da “intenção” do diretor, do roteirista, dos produtores ou mesmo dos atores.

Compreender *Cidade de Deus* em seu contexto social e histórico é buscar compreender também a história e a origem social da violência, e refletir sobre ela tanto no Brasil, quanto no mundo. A compreensão de um contexto brasileiro no que concerne à violência é importante, pois a criminalidade, as relações de alteridade e a própria favela mostradas no filme são questões próprias do País. Não deixa de ser crucial, porém, observar que violências semelhantes estão ocorrendo no mundo e que um componente que marca o filme de Meirelles também está presente nessas violências: a alteridade. É a relação violenta entre mim e o Outro que está na origem de violências como as guerras do tráfico do Rio de Janeiro, como os massacres promovidos contra os palestinos, a guerra entre EUA e Iraque, e tantos outros conflitos que envolvem questões “raciais”, religiosas, de identidade, etc. O aspecto “racial” é bastante destacável nesses conflitos, e a lógica econômica é presente em praticamente todos eles. Quando falo em lógica econômica, diga-se, estou fazendo referência principalmente à, como bem nomeia Jameson (1996), “lógica [cultural] do capitalismo tardio”. Dentre os resultados dessa lógica, que vem sendo construída desde antes do início do século XX, estão fenômenos como a *guetificação* das grandes cidades, que no Brasil pode ser chamada de favelização, propriamente. Por *gueto* compreendo o conceito usado pelo sociólogo Zygmunt Bauman e definido pelo também sociólogo Loïc Wacquant. Para ambos, um gueto é uma combinação de confinamento espacial e fechamento social (BAUMAN, 2003). A guetificação das grandes cidades faz referência justamente ao aumento de espaços de confinamento de pessoas de acordo com uma determinada classificação social. A favela é

um desses lugares, o que, pela lógica contrária, é possível afirmar, significa que os bairros abastados também o sejam, embora o termo “gueto” seja melhor aplicado às favelas, o que será explicado adiante, neste trabalho. Da idéia de guetificação provém uma das fortes impressões a respeito da vida que é operada dentro de uma favela como a *Cidade de Deus*, no Rio de Janeiro: as favelas são como campos de concentração modernos nos grandes centros urbanos da sociedade “civilizada” (pós-)moderna, onde são deixados os excedentes ou excluídos para que se matem uns aos outros.

Embora possa parecer forçado interpretar a *Cidade de Deus*, ou uma favela qualquer, como campo de concentração, o fiz como comparação. Trazendo como exemplo principal o nazismo e a II Guerra Mundial, havia o gueto (como o *Gueto de Varsóvia*), para onde eram enviados os judeus. Símbolo das raças inferiores a serem exterminadas durante o governo nazista, os judeus foram condenados a viver confinados, amontoados e isolados em um espaço destinado a eles. Era um local idealizado para “o tipo de gente” que eram os judeus, na concepção dos nazistas. Funciona assim também a favela brasileira que, já nos anos 20, serviu de solução espacial para o aglomeramento dos pobres, remediados e excedentes de forma geral, que foram expulsos dos cortiços da cidade do Rio de Janeiro (VALLADARES, 2000). Insisto, porém, em usar “campo de concentração” quando me refiro à *Cidade de Deus* por dois motivos: a) toda a violência contida na história dessa favela faz pensar que esse espaço se encaminha para o extermínio não da mistura de “raças”, da criminalidade e da pobreza, mas dos negros/nordestinos, dos criminosos e dos pobres; e b) a favela é, se considerarmos sua história desde o princípio, uma “máquina” criada pelo estado e lubrificada pela sociedade, que repete e realimenta essa realidade, excluindo, criminalizando, confinando os pobres e negros/nordestinos. Um gueto é um lugar para onde são enviadas essas pessoas classificadas com um “tipo” que não é aceito nos meandros do resto da sociedade, um “tipo de gente” que não serve para morar ao lado, nem para abrir um mercado no bairro, nem para estudar na mesma escola que um outro tipo de gente. Um campo de concentração é um lugar para onde as pessoas do gueto são enviadas para viverem à própria sorte, confinadas, aglomeradas, restritas à precariedade. Um campo de concentração é um lugar onde só entram pessoas rotuladas com um determinado “tipo” e onde o estado só entra na forma de repressão e, comumente, para exterminar. O auto-extermínio, dentro da favela, é tácito.

Todo esse contexto, que inclui as noções de gueto e campo de concentração, forma a diegese de *Cidade de Deus*.

Já compreender *Cidade de Deus* enquanto linguagem filmica é buscar refletir sobre as instâncias formais empregadas em sua construção. A percepção da estética publicitária e de videoclipe/MTV parte das primeiras observações do filme, mas é cristalizada pela crítica da época do lançamento de *Cidade de Deus*, encabeçada pela pesquisadora Ivana Bentes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que chamou de “Cosmética da Fome” a proposta estética do filme de Meirelles. O termo toma por base a expressão “Estética da Fome”, criada pelo cineasta baiano Glauber Rocha para definir a opção estilística dos filmes do Cinema Novo brasileiro. Ao contrário da Estética da Fome, a “cosmética”, segundo a pesquisadora (BENTES, 2003), define um tipo de cinema que “glamouriza” a violência e a pobreza. Embora concorde que *Cidade de Deus* utilize – mas não só – uma estética bem tratada, de imagens bonitas e mesmo hiper-reais, que o aproxima dos filmes publicitários contemporâneos, e um ritmo que pode ser comparado ao de grande parte dos videoclipes da última década, o que se convencionou chamar de “estética MTV” (uma estética de fragmentação e repetição); acredito ser simplista rotular esse tipo de tratamento formal das imagens de, pejorativamente, *cosmética*, no sentido de estar maquiando a fome e a violência. Meu posicionamento, já antes do início desta pesquisa, era de que o filme, com tais recursos, pode provocar mais sentido que a idéia superficial desse tipo de crítica diz que provoca. Além disso, encontrei em *Cidade de Deus* uma outra manifestação formal – que iria justamente na contra-mão das estéticas MTV e publicitária – que é a estética documental. Nessa conjunção de estéticas há, por si, um choque entre discursos, entre “lugares de fala” ou, melhor dizendo, “lugares de olhar”. Além desse choque, a instância formal do filme de Fernando Meirelles faz uso da violência da própria montagem, dos recursos de cor e luz e da linguagem como um todo.

É preciso dizer, antes de mais, que embora a discussão sobre cinemas de ficção versus cinemas documentais possa ser infértil, ou tenha se esgotado, a idéia aqui não é/foi discutir exatamente a articulação entre ambas as instâncias simplesmente, mas o uso feito de cada uma dessas instâncias no filme e, principalmente, como elas são articuladas (quando o são, pois nem sempre há articulação entre elas no filme de Meirelles). Se há ou não hibridismo entre filmes de ficção e filmes documentais é uma questão dada e que, embora possa ser refletida aqui, não constitui o objetivo ou a pretensão deste trabalho.

A partir da compreensão do filme construído entre as instâncias formal e diegética, delineei as duas categorias principais de observação para a análise de *Cidade de Deus*: a

diegese⁴ e a forma. A diegese é a história do filme, independente de *como* ela é narrada, o que inclui o contexto histórico em que se insere a história; enquanto a forma engloba a estética, a linguagem visual e sonora, a montagem e todas as soluções narrativas usadas para contar essa história (a cor e a luz, inclusive). Para embasar a análise de *Cidade de Deus*, de acordo com as duas categorias de observação, trabalho com marcos teóricos e dados empíricos construídos e obtidos a partir daquilo que as próprias categorias abrangem. Dessa forma, foi o objeto de estudo – *Cidade de Deus* – que forneceu as pistas, tanto teóricas quanto metodológicas, para sua própria análise.

Dentro da primeira categoria de observação, a diegese, dois aspectos foram destacados, uma vez que o foco principal da pesquisa circunscreve o mal-estar provocado pelo filme: a violência geral, que abrange todos os âmbitos da vida dos personagens, bem como suas ações; e as relações de alteridade existentes entre os personagens e entre personagens e espectador. Fazem parte também da construção da instância diegética a própria abordagem do filme dentro de seu contexto de produção e recepção e, ainda, levando em conta informações relevantes para a compreensão do universo diegético (como dados sobre as favelas no País e sobre a pobreza e a marginalidade, entre outros). Uma vez que a instância formal do filme, que é a segunda categoria de observação, é estruturada a partir da história contada (a diegese), a violência geral e a alteridade também foram os aspectos-chave da construção dessa instância, porém agora no que concerne às dinâmicas formais de *Cidade de Deus*: montagem, linguagem visual (e sonora) e etc.

Considerando que o cinema seja um produto cultural dentro do qual encontram-se expressões do real e do simbólico de uma sociedade, acredito que esta pesquisa se justifique por sua busca da compreensão da sociedade brasileira através de um fenômeno dos *media*. Enquanto meio de comunicação, o cinema produz e veicula uma série de sentidos, os quais fazem emergir efeitos de ordens diversas, e, na análise de *Cidade de Deus* e sua violência da forma e da diegese, pretendo observar quais são esses sentidos. Acredito que a pesquisa também possa ser justificada por sua possibilidade de trazer entendimento sobre a relação entre o cinema e o imaginário social, ou pela possibilidade de vir a lançar luz sobre temas

4 Para o leitor que não seja da área de cinema (ou mesmo de comunicação), ver o verbete DIEGESE, no GLOSSÁRIO, ao final deste trabalho.

como as representações sociais e a perspectiva brasileira sobre a alteridade.

O cinema como manifestação do social sempre foi uma área de grande interesse para mim. Por conta disso, deixei de lado uma prática de crítica de cinema para aprofundar meu trabalho em análise de cinema. A esse interesse uni minha militância pelos direitos humanos e civis, porém não sem alguma confusão inicial, visto que ao jornalismo nunca foi permitida – ou ao menos vista com bons olhos – a parcialidade e a tendência. Assim, por querer compreender e mudar a condição humana, por acreditar que a imagem é um universo de sentidos e por considerar que o trabalho científico deve servir a uma coletividade, a despeito dos bens imediatos e individuais que possa vir a trazer ou não, voltei à academia com a intenção de pesquisar a violência e a pobreza nas imagens criadas pelo cinema, bem como o olhar do espectador sobre elas. Tive influência, em meus estudos sobre cinema, de cineastas e teóricos da área como Stanley Kubrick, Charlie Chaplin, Glauber Rocha e Sergei Eisenstein. No percurso do mestrado nesta instituição, desenvolvi pequenos trabalhos preliminares, que resultaram nos textos de conclusão que enumero a seguir:

“A instância discursiva em Cidade de Deus: marcas evidentes de uma enunciação”, para a disciplina de Interpretação de Produtos Midiáticos (Profa. Dra. Maria Lília Castro), trabalho no qual observei a questão da enunciação que se mescla ou imita a cine-reportagem, como forma de estabelecer um discurso de violência “real” e documentada;

“O impacto do disgusto: análise do grotesco nas representações em Cidade de Deus”, da disciplina Mídia e Sociedade (Prof. Dr. Antônio Fausto Neto), com o foco sobre as manifestações (neo)barrocas no visual e um tanto no diegético do filme;

“Cidade de Deus e o desconforto: a lógica violenta do universo intra-muros no cinema”, para a disciplina de Fundamentos da Comunicação (Profa. Dra. Christa Berger), trabalho no qual desenvolvi uma análise sobre a própria questão do desconforto nesse filme, com base em fundamentos teóricos críticos (crítica marxista sobre o pós-moderno, em Jameson [1996]);

“Marcas de produção no realismo de Cidade de Deus. Um breve ensaio sobre um documentário do extra-filmico”, para a disciplina de Produção Midiática (Prof. Dr. Ronaldo Henn), em que observei a contribuição da oficina de atores (pré-produção) para

o produto final (*Cidade de Deus*);

“*A parede de tijolos vazados. Evidência do sujeito-da-câmera e o olhar diante da imagem-intensa em Cidade de Deus*”, artigo para a disciplina de Mídia e Sentido (Profa. Dra. Elisabeth Duarte) onde trabalhei as fronteiras entre as enunciações factuais e ficcionais no filme e as evidências de factualidade na ficção;

“*O espetáculo e a representação do espetáculo em Cidade de Deus*”, artigo escrito para a disciplina de Comunicação e Cultura (Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini), trabalho no qual observei a espetacularização da violência e a representação dessa violência no filme.

A construção do marco teórico deste trabalho se dará sobre quatro capítulos, os quais dividem-se entre diegese e forma. No primeiro capítulo, referente à diegese, faço uma contextualização do filme, abordando a situação histórica e social em que ele é realizado e lançado; também resgato um pouco da história do cinema nacional a partir da segunda metade do século XX, quando nasce o Cinema Novo, até o momento em que o filme de Fernando Meirelles é lançado, em 2002. O resgate histórico, que não se pretende exaustivo, é feito de modo a contextualizar a produção cinematográfica dentro das dinâmicas sociais, econômicas, culturais e políticas do País. Por fim, trago e discuto dados sobre a pobreza, a violência e as questões de “raça” (especialmente no Brasil, mas também com informações internacionais), pois tais aspectos são de extrema importância para a análise do filme e prenunciam o que será abordado no Capítulo 2. Neste segundo capítulo, desenvolvo e problematizo a violência como fenômeno e as questões que a envolvem (como as relações de alteridade), trazendo as perspectivas teóricas de base desta pesquisa, que são especialmente as obras de Zygmunt Bauman e da ensaísta norte-americana Susan Sontag, bem como o aparato fornecido por outros autores (entre os quais posso destacar Loïc Wacquant). Os dois primeiros capítulos do trabalho encerram as abordagens empírica e teórica da primeira categoria de observação, a diegese, mantendo como horizonte as questões-chave, relativas ao mal-estar: a violência e as relações de alteridade.

No terceiro e no quarto capítulos desenho a segunda categoria de trabalho, a instância formal de *Cidade de Deus*, abordando, primeiro, o discurso documental e, depois, as estéticas “publicitárias” e “de videoclipe”. Tem lugar no quarto capítulo também uma abordagem das estéticas cinemanovista e cinemarginalista – quando faço algumas reflexões sobre heranças que esses movimentos deixaram em *Cidade de Deus* – e das técnicas e teorias de vanguarda

de Eisenstein. Tanto no terceiro quanto no quarto capítulo busquei compreender como esses discursos e estéticas articulam a violência formal a partir da violência contida na diegese. Além dos autores que fundamentam todo o trabalho – Bauman e Sontag, especialmente –, faço uso de teóricos da área do cinema e das imagens, como Vivian Sobchack, Bill Nichols, Fernão Ramos, Sergei Eisenstein e François Jost, entre outros.

Finalmente, no quinto capítulo, dou início à observação e análise do filme. Primeiro, exponho a abordagem metodológica usada na observação e análise especificamente que ainda não havia sido tratada nos quatro primeiros capítulos, a qual é baseada principalmente na análise filmica, conforme entendida por Vanoye e Goliot-Lété (1994). Nesse sentido, considerando que analisei seis seqüências de *Cidade de Deus*, e não o filme todo, desconstruí cada uma das seqüências em seus elementos constitutivos, reconstruindo-as novamente em seguida, por meio da *interpretação*, a qual une o objeto empírico da desconstrução aos marcos teóricos e empíricos construídos nos quatro primeiros capítulos. A análise tomou por princípio a observação do contexto histórico e filmográfico em que *Cidade de Deus* está inserido. A escolha das seqüências se deu em função da quantidade e qualidade de aspectos observáveis que possuem no que diz respeito à violência e às relações de alteridade.

Anexos, bibliografia, filmografia e glossário completam a dissertação.

1 INSTÂNCIA DIEGÉTICA I

Contextos de produção e de recepção; Favelização e violência (dados)

Cidade de Deus é considerado um marco divisor entre o que se convencionou chamar de Retomada⁵ do cinema nacional, período compreendido entre 1994/95 e 2002 na cinematografia brasileira (NAGIB, 2002). Lançado em agosto de 2002, o filme estreou no Festival de Cinema de Cannes, onde foi exibido fora da competição. Depois desse evento, foi lançado no Brasil e em vários países, onde também foi premiado. A história do filme é baseada no romance homônimo de Paulo Lins, editado pela Companhia das Letras em 1997, e relata mais de duas décadas de criminalidade, violência e tráfico de drogas em uma favela carioca. O livro é resultado de uma pesquisa em que o autor esteve envolvido⁶ por um período de oito anos, feita a partir de relatos sobre a favela Cidade de Deus, onde cresceu e viveu até depois do lançamento de sua obra.⁷ Neste capítulo procuro construir o contexto cinematográfico brasileiro e o contexto específico da época em que foi lançado o filme de Meirelles para, então, construir o próprio objeto dessa pesquisa: o filme *Cidade de Deus*. Por uma questão de objetividade, darei ênfase ao contexto nacional cinematográfico da metade do século XX até os dias atuais, período no qual estão inseridos os cinemas Novo e Marginal, a Ditadura Militar e a crise no cinema ocorrida nos anos 90, bem como a fase chamada de Retomada. Não é objetivo deste trabalho analisar em profundidade o contexto cultural e histórico em que cada filme é lançado. Tampouco fazer um inventário da cinematografia brasileira da época. Dessa forma, apenas pontuei eventos e produções relevantes para este trabalho, e, ainda assim, não profundamente.⁸

Uma vez que neste capítulo irei tratar do objeto empírico, trago para cá também

5 Não existe um consenso entre autores a respeito do termo “Retomada”. Uso esse nome como forma de especificar um período de produção e realização, não compreendendo essa denominação como “movimento cinematográfico”. Diferente do Cinema Novo, que é chamado “movimento” por ser resultado de idéias e propostas com objetivos declarados, os quais perpassam e balizam suas realizações; chamo de cinema da Retomada a produção e realização desenvolvida dentro de um período específico, o qual delimito entre *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1994) e *Cidade de Deus* (2002), com base em ORICCHIO, 2003 e NAGIB, 2002.

6 Sob orientação da antropóloga Alba Zaluar, professora e pesquisadora da UERJ e da UNICAMP.

7 Cf. entrevista com Paulo Lins, em endereço eletrônico indicado no ANEXO C, neste trabalho.

8 Essa escolha, feita com certo pesar, se deve principalmente à preocupação em não tornar este trabalho exaustivo, em não desviar a pesquisa de seu foco principal e não provocar um mergulho tão profundo em questões referentes à realização cinematográfica, deixando o resto da pesquisa cair na superficialidade.

informações relevantes e dados sobre as favelas no Brasil, a favela Cidade de Deus especificamente, e dados sobre a violência no País.

1.1 O CINEMA NACIONAL – DO FIM DA ERA DOS ESTÚDIOS AO “ENCERRAMENTO” DA RETOMADA

Parece ser consenso geral afirmar que o cinema feito no Brasil é um cinema que trata predominantemente de violência e miséria. Muitos dos filmes dos anos 90 e 2000 (documentais e ficcionais) produzidos no país falam desses temas, como *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1997), *Os matadores* (Beto Brant, 1997), *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Notícias de uma guerra particular* (documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Ônibus 174* (documentário de José Padilha e Felipe Lacerda, 2002), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *O prisioneiro da grade de ferro* (documentário de Paulo Sacramento, 2003). Apesar dos temas tratados nos filmes, que são responsáveis por essa idéia geral, talvez o imaginário brasileiro sobre nosso próprio cinema seja construído sobre a tradição ainda muito forte iniciada no Cinema Novo.

Com o fracasso do modelo industrial de fazer cinema em meados dos anos 50 – devido, principalmente, à falência do estúdio Vera Cruz⁹ –, o padrão estético e narrativo “importado” de Hollywood pelo Brasil é esgotado e, nesse hiato, surgem pessoas interessadas em manter a cinematografia brasileira e, ao mesmo tempo, buscar uma reflexão sobre a realidade do País. “Emergiram reivindicações orientadas para estabelecer uma confluência entre os rumos do país, nas esferas econômica e social, e as aspirações nacionalistas do setor cinematográfico.” (LEITE, 2005) O êxito mundial do cinema neo-realista italiano (no final dos anos 40) chamou a atenção dos jovens realizadores brasileiros da época, afirma Leite, principalmente por levar aos cinemas uma situação social de miserabilidade. Disso nasceu uma proposta de cinema feito por equipes pequenas, orçamentos muito reduzidos, com produção rápida, artesanal e que utilizasse cenários naturais em vez de estúdios. Desse início destaca-se *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), que é considerado uma das fontes

9 Aqui a Vera Cruz aparece destacada pois foi empresa representativa nesse período, embora tenham existido outras. Quando falo em falência do modelo industrial, logicamente estou me referindo a uma série de fatores, porém indico um dos principais como sendo a falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz pois é uma referência. Baseio esse recorte no que é exposto por LEITE (2005), onde busquei o referencial histórico desse período.

do movimento cinemanovista (LEITE, 2005).

O Cinema Novo, movimento encabeçado pelo cineasta baiano Glauber Rocha, levantou a bandeira do filme artesanal (“uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”). Era um cinema de autor e que buscava uma estética violenta, até barroca, como dirá Xavier (2001, p. 71), para se fazer compreender a respeito da fome e da miséria do homem latino-americano. São desse período filmes como *Os fuzis* (Rui Guerra, 1964), sobre um grupo de soldados que é convocado a ir a um vilarejo no sertão para impedir que a comunidade saqueie os estabelecimentos comerciais; *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), a respeito de uma família que passa por muitas privações no semi-árido brasileiro; e, por fim, o ícone do movimento, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), que conta a “peregrinação” do vaqueiro Manoel e da esposa pelos caminhos difíceis da vida no sertão: a trapaça do chefe, a quem o faminto Manoel acaba assassinando, a busca de alívio na fé cega, o caminho da revolução anárquica e, finalmente, a fuga para o mar¹⁰. O filme de Glauber Rocha é lançado poucos dias antes do Golpe Militar, que iniciaria um período ditatorial de 21 anos no Brasil. Os filmes acima citados, entre outros, traduzem algo que mais tarde Glauber chamou de Estética da Fome, “estilo” pelo qual ficaram conhecidos os filmes do Cinema Novo, antes ou depois do Manifesto da Estética da Fome publicado pelo cineasta em 1965. É no Manifesto escrito por Glauber que se encontra boa parte do que é afirmado sobre “os filmes da Estética da Fome” a respeito da violência. Violentar é um dos verbos mais claros delineados nesse texto.¹¹

Em 1968, com a publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o governo militar coloca em prática uma rígida censura, que irá atingir também o cinema nacional. Ao mesmo tempo, nasce o Cinema Marginal, que desponta no Rio de Janeiro e em São Paulo. Se os filmes cinemanovistas tinham como principal cenário a zona rural ou comunidades não-urbanas, o Cinema Marginal passou a mostrar a “cidade grande” brasileira da década de 70. Tal mudança de cenário é determinante, ainda que as temáticas violentas perpassem ambos os movimentos. No sertão, interessava aos cineastas mostrar um estado de miserabilidade e escassez que é parte do cotidiano do nordeste do País; enquanto que, na grande cidade, é o abandono, a

10 “O sertão vai virar mar...” é o verso musical acompanhado no filme pela imagem de Manoel correndo pelo chão árido do sertão até “chegar” ao mar. Para mais informações a respeito desse filme e do trabalho de Glauber Rocha, cf. XAVIER, 1983b.

11 Assim como no manifesto semelhante escrito por Rogério Sganzerla, quando fica “estabelecido” o Cinema Marginal como uma bandeira, como se verá adiante. Ambos os manifestos podem ser lidos no ANEXO D, neste trabalho.

exclusão e os restos de uma industrialização e de um progresso desiguais¹² que servem de fundamento para a marginalização, a perversão e a perda de valores éticos.

O Cinema Marginal é fortemente influenciado pelos modernistas, principalmente pelo *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade; pelo tropicalismo; pelos experimentalismos narrativos do cineasta francês Jean-Luc Godard; e pelos “filmes B” norte-americanos¹³. O movimento rompe com ideais tanto de direita quanto de esquerda (LEITE, 2005), questionando a ordem, seja ela qual for. Leite afirmará que isso deixa “[...] explícito o objetivo de evitar as 'longas e tediosas' discussões existenciais e filosóficas contidas nas produções cinemanovistas, com roteiros engajados e temas áridos [...]” (2005, p. 106). *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Hitler no Terceiro Mundo* (José Agripino de Paula, 1970) e *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1970) são exemplos desse cinema de representações que misturam violência, abjeção, prazer e grotesco. Em *O bandido da luz vermelha*, por exemplo, há o estupro e a série de crimes cometidos pelo Bandido (criminoso que de fato existiu na história do Brasil da época); em *Hitler no Terceiro Mundo*, a animalidade e a crítica social se unem na cena em que o personagem interpretado por Jô Soares joga legumes velhos a favelados famintos; *Matou a família e foi ao cinema* conta a história de um filho que mata os pais e depois vai ao cinema, onde assiste a filmes também violentos.

No final dos anos 60, é criada a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), com o intuito de promover a produção nacional de cinema. A partir de 1970, a Embrafilme não só distribui e divulga filmes brasileiros (no circuito internacional e, a partir de 1973, nacionalmente) como os financia. Leite (2005) conta que, apesar da hegemonia das produções norte-americanas, alguns filmes nacionais financiados pela estatal conseguiram superar a marca de 3 milhões de espectadores. *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), por exemplo, é até os dias atuais recordista de público, com mais de 10 milhões de espectadores. O autor também destaca o bom desempenho na bilheteria dos filmes do quarteto humorístico *Os Trapalhões*, entre o final dos anos 70 e início dos 80.

Assim como fizeram sucesso de bilheteria e público, vários filmes da “era Embrafilme” foram muito bem recebidos no exterior pela crítica especializada e,

¹² Cf. SOARES, 2000. Principalmente a parte em que o autor faz referência ao “milagre econômico” brasileiro.

¹³ Esses filmes são também chamados “Trash Movies”, ou “Filmes Lixo”.

especialmente, nos festivais de cinema. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) conquistou o prêmio de Melhor Direção em Cannes; *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) ganhou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza; em Berlim, *Brasil, ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969) recebeu o Urso de Prata (LEITE, 2005).

No meio da década de 80, no entanto, a Embrafilme, assim como a sociedade brasileira de modo geral, começou seu declínio financeiro. O País estava passando por uma crise econômica grave, período de, entre outros problemas, uma inflação recorde. A produção cultural foi uma área extremamente atingida, e os cortes acabaram abalando a Embrafilme de modo irremediável. Se, por um lado, o capital estatal e privado que financiava as produções cinematográficas brasileiras estavam mingando, por outro, o brasileiro deixou de ir ao cinema, o que provocou uma quebra das bilheterias e a certeza de risco para os investimentos em cinema no território nacional. Leite irá afirmar ainda que a crise econômica veio a agravar uma crise já existente na estatal, gerada, entre outras coisas, pela “antipatia” do governo militar por uma produção de 1982 que contou principalmente com recursos da Embrafilme: *Pra frente, Brasil* (de Roberto Farias, que fora diretor da empresa). O filme é uma das produções nacionais que coloca às claras uma questão que ainda hoje gera desconforto entre os envolvidos: a história das torturas promovidas pelo regime militar brasileiro.¹⁴ O personagem principal do filme é confundido com um “subversivo” e é preso e torturado até acabar morrendo, enquanto o regime usava a vitória da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo de 1970 como propaganda (LEITE, 2005).¹⁵

Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito através do voto no Brasil desde 1960, assume em 1989, depois de uma disputa com o representante da esquerda, Luís Inácio Lula da Silva. Collor entendia que o cinema deveria fazer parte de uma dinâmica de mercado, e não ser financiado por qualquer órgão público, fechando, assim, a Embrafilme, em abril de 1990.¹⁶ A lógica capitalista ocidental do final do século XX irá promover uma crise no cinema brasileiro e uma reafirmação da hegemonia cinematográfica norte-americana. Mesmo após o *Impeachment* do presidente Collor¹⁷ – com sua deposição e um clamor popular generalizado –

14 Recentemente viemos acompanhando a abertura de uma série de documentos do governo militar brasileiro, entre os quais constam provas da dura repressão sofrida não apenas por militantes de esquerda como pelo povo em geral e por “supostos militantes” em particular. O jornalista Vladimir Herzog é um exemplo da truculência da Ditadura, tendo sido torturado até a morte sem que tivesse praticamente envolvimento algum com a militância contra o governo.

15 Não deixa de ser irônico que, atualmente, as eleições presidenciais aconteçam exatamente em ano de Copa do Mundo.

16 A esse respeito, ver LEITE, 2005. O decreto que dispõe sobre a dissolução da Embrafilme pode ser acessado pelo *website*: <<http://www.cultura.gov.br/legislacao/decretos/index.php?p=56&more=1>>, com último acesso em 29 jul. 2006.

17 Em outubro de 1992.

o desastre econômico perdura no Brasil e o cinema é uma das áreas atingidas. Nesse período, inúmeras salas de cinema são fechadas por todo o País. Conforme Almeida e Butcher (2003), no início da década de 90 o País possuía 3.200 salas de exibição, número reduzido para 1.037 até o ano de 1995. A crise no cinema provocou a certeza de que ele não poderia sobreviver sem apoio governamental, e a classe cinematográfica começou a reivindicar uma estrutura de apoio ao cinema nacional. Não se queria, no entanto, um retorno da Embrafilme, e é nesse contexto que é aprovada a Lei do Audiovisual¹⁸, em 1993. Com essa lei, o cinema nacional foi, aos poucos, voltando a ser produzido em maior escala, quando tem início o período conhecido por Retomada.

Segundo a pesquisadora Lucia Nagib (2002), há uma característica que poderia definir as produções do cinema nacional a partir dos anos 90, que é a diversidade de temas e propostas estéticas. Nesse sentido, “Retomada” poderia ser usado apenas para demarcar um aumento (significativo) nas produções, desvinculando o que é feito nos anos 90 e 2000 no cinema brasileiro das propostas do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Leite (2005) chega a enfatizar essa falta de vínculo, dizendo que os filmes da Retomada mostram mazelas sociais sem discuti-las, primando por uma atitude “politicamente correta” e desenvolvendo narrativas melodramáticas. Embora tratem de questões sociais urgentes, como a violência e a pobreza, são os dramas individuais que ganham lugar. Oricchio (2003) cita como representativos desse cinema de Retomada filmes como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas (1995), *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1996) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Este último filme, para Leite (2005), representa uma tendência no cinema nacional da década de 90, que é o “olhar antropológico” do realizador – normalmente proveniente das classes dominantes – sobre a miséria e as mazelas das classes pobres, trabalhadoras ou não, com uma linguagem que está comprometida principalmente com o espetáculo e, assim, com a lógica do mercado. *Central do Brasil* é um desses filmes que busca “[...] vencer o abismo, muito incômodo, entre os realizadores e os temas contidos nos roteiros,

18 “Lei Federal número 8.685, modificada por Medida Provisória 1515, permite abatimento de imposto para quem compra ações em filmes que estão sendo produzidos. O limite de abatimento do imposto incidente é de 3% para pessoas físicas e 5% para pessoas jurídicas. O limite de investimento para cada projeto é de R\$ 3 milhões. Para serem beneficiados pela lei, os projetos precisam ser aprovados por uma comissão da Secretaria de Desenvolvimento Audiovisual, em Brasília.” esses dados, traduzidos do inglês por mim, foram retirados do artigo “Three studies on brazilian films of the 90s – New trends in brazilian cinema”, de Lúcia Nagib, publicado em parceria pela PUC de São Paulo e Ministry of Culture Visiting Fellow, Centre for Brazilian Studies - University of Oxford (Jan-Mar 2000). Disponível no site: <<http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/nagib11.pdf>>. Acesso em 23 set 2005.

se não com adesão, pelos menos com solidariedade e comiseração” (LEITE, 2005, p. 131). Talvez pela abordagem bastante diferente do que Leite chama de melodramático e politicamente correto é que Oricchio (2003) classifica *Cidade de Deus* como marco final simbólico da Retomada.

1.2 CIDADE DE DEUS, A CONSTRUÇÃO

Em 1998, Fernando Meirelles leu o romance de Paulo Lins lançado no ano anterior, *Cidade de Deus*. Deu o livro e algumas anotações para um amigo roteirista, Bráulio Mantovani, que começou a desenvolver algumas idéias até chegar a um esboço do que, 13 versões depois, chegaria a ser o roteiro “final” do filme *Cidade de Deus*. Ainda em 1998, o cineasta compra os direitos do livro para o cinema. O processo inteiro, até o lançamento do filme, durou quatro anos. *Cidade de Deus*, o filme, teve um orçamento de 2,9 milhões de dólares, mas já rendeu mais de 30 milhões, conquistou 54 prêmios ao redor do mundo, participou de 19 festivais e, em 2004, após ser indicado a quatro Oscar, teve mais 500 cópias lançadas nos EUA e 80 no Brasil. (CAETANO, 2005)¹⁹

O filme de Fernando Meirelles começa a tomar forma em 2000, quando o cineasta dá início a um trabalho com o grupo de teatro *Nós do Morro*, dirigido por Guti Fraga e formado por moradores do Morro do Vidigal (Rio de Janeiro). Ele conhece também Kátia Lund, que havia co-dirigido o documentário sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro *Notícias de uma Guerra Particular*, com João Moreira Salles e Walter Salles. Meirelles resolve realizar oficinas de atores para buscar aqueles que interpretariam a maior parte dos personagens do roteiro. Assim, com ajuda de Kátia Lund, Lamartine Ferreira e Guti Fraga, entre outros, o cineasta começou a seleção de jovens interessados em atuar. Nesse princípio, nenhum dos jovens sabia que aquilo era uma pré-seleção para atuarem, futuramente, em um filme. Por meio de testes de vídeo, foram pré-selecionados 400 jovens e crianças em diversas favelas cariocas, de 2 mil que estavam interessadas no curso. Esse curso era gratuito, oferecia vale-transporte e um lanche, além de um certificado de conclusão.

Após uma semana de exercícios, na sede do grupo (que acabou sendo batizado de *Nós*

¹⁹ Os dados sobre a pré, a pós e a produção de *Cidade de Deus* foram retirados da biografia de Fernando Meirelles, de um livro organizado por Maria do Rosário Caetano (2005). Todas as informações deste capítulo a respeito da realização do filme são retiradas, portanto, dessa obra, a não ser quando citada outra fonte.

do Cinema), 200 alunos foram definitivamente selecionados, com idades entre nove e 25 anos. O “curso” consistiu em duas aulas semanais para cada turma, durante cinco meses, no segundo semestre do ano 2000. A condição para participarem do curso era, entre outras coisas, não estar envolvido com o tráfico de drogas ou, caso estivesse, largá-lo. Segundo palavras do próprio cineasta²⁰, alguns abandonaram o curso, outros abandonaram o tráfico. Fernando Meirelles e Kátia Lund apresentaram-se como assistentes do curso, e o cineasta assistia a todas as aulas. Os exercícios eram feitos com idéias de situações diversas, tematizando o cotidiano da favela, e todos eram gravados com uma câmera de vídeo, para que os jovens pudessem estar acostumados à presença do equipamento. Somente ao final dos três primeiros meses de oficinas é que Fernando Meirelles revelou ser “o diretor” do que seria um filme sobre a Cidade de Deus.

O processo de construção do roteiro desenvolveu-se principalmente durante os cinco meses de oficinas de atuação. Segundo conta o próprio cineasta (CAETANO, 2005), situações do roteiro de Bráulio Mantovani eram sugeridas aos jovens, sem indicações de falas e, principalmente, sem que soubessem que se tratava de uma parte do roteiro.²¹ Em muitos casos, o imprevisto dos alunos e mesmo as experiências deles provocavam mudanças no roteiro do filme. Alguns dos alunos diziam que determinadas situações não aconteceriam na realidade conforme estavam sendo propostas no exercício, e isso serviu para dar um maior realismo ao texto final do filme.

Durante as oficinas de atuação²², Meirelles foi convidado pelo diretor de televisão e cinema Guel Arraes (da Rede Globo de Televisão) para montar um episódio de uma série chamada *Brava Gente Brasileira*, de 30 minutos, para ir ao ar como Especial de Natal naquele ano. O curta metragem *Palace II*, também roteirizado por Mantovani, apresentou personagens e situações que haviam ficado de fora do roteiro de *Cidade de Deus*, e serviu de teste de filmagem para este longa. Fernando Meirelles afirma que foi em *Palace II* que foram testadas coisas como iluminação, direção de arte e cenário, assim como a atuação de alguns dos jovens da oficina (CAETANO, 2005).

Após as oficinas, Fátima Toledo foi chamada para preparar os atores para seus

20 Informações retiradas de entrevista concedida por Meirelles nos “Extras” do DVD do filme.

21 Ver entrevista com o roteirista, em *website* indicado no ANEXO C, neste trabalho.

22 O desenvolvimento das oficinas e entrevistas com os “não-atores” e equipe do filme podem ser vistos no disco de “Extras” do DVD do filme *Cidade de Deus*.

personagens específicos em *Cidade de Deus*. As cenas foram exaustivamente ensaiadas, assim como os personagens foram destrinchados por cada um dos atores. A idéia de filmar na própria Cidade de Deus revelou-se impossível logo no início das filmagens do longa, principalmente devido à posição dos traficantes dessa favela. Duas locações foram escolhidas, uma delas para fazer as vezes da Cidade de Deus nos anos 60, a outra seria o cenário da história passada nos anos 70 e início dos 80. Nos cenários definitivos, foram ensaiadas as cenas do filme e, finalmente, antes do final do primeiro semestre de 2001, as filmagens tiveram início.

A idéia de chamar atores “não profissionais” para a interpretação da maioria dos personagens de *Cidade de Deus* teve duas lógicas: primeiro, por conta do realismo que gente das favelas cariocas iria conferir aos personagens do filme; segundo, por não existirem jovens atores negros em número suficiente no Brasil para interpretar os personagens do filme. “[...] Quase todos os personagens brancos, com idade acima de 25 anos, foram interpretados por profissionais”, disse Meirelles (CAETANO, 2005, p. 238).

Cidade de Deus foi todo rodado em 16 e 35mm, passado para vídeo de alta definição, montado e passado novamente para película (desta vez, todo em 35mm), processo em que, afirma Meirelles (CAETANO, 2005), *Cidade de Deus* foi um dos pioneiros. Daniel Rezende, montador do filme, trabalhou com o material durante o processo de filmagem, acompanhado do diretor. O cineasta financiou as filmagens do longa até o final, investindo no filme grande parte do que havia ganho produzindo filmes de publicidade (principalmente pela sua produtora, a O2 Filmes). O lançamento oficial do filme no Brasil²³ aconteceu em agosto de 2002, mais de três meses após participar do Festival de Cannes, embora fora da competição.

1.3 OS PRÊMIOS, AS CRÍTICAS E A “COSMÉTICA DA FOME”

Em maio de 2002, *Cidade de Deus* estava na seleção oficial da 55ª edição do Festival Internacional de Cinema de Cannes, considerado uma das mais importantes premiações da área no mundo. Mesmo fora de competição, o longa de Fernando Meirelles foi um dos filmes

23 Ao mesmo tempo em que preparava o lançamento do longa, Fernando Meirelles e equipe rodavam os primeiros episódios de uma série gerada após o sucesso do Especial de Natal da série *Brava Gente Brasileira: Cidade dos Homens* (protagonizado por Darlan Cunha, o Laranjinha, e Douglas Silva, o Acerola. Douglas interpretou o Dadinho criança, e Darlan, o Filé com Fritas em *Cidade de Deus*).

mais comentados do Festival, e muito bem recebido pelo público e por uma boa parte da crítica. No próprio dia de sua exibição, no Palais du Festival, *Cidade de Deus* foi aplaudido durante oito minutos pelas duas mil pessoas da platéia.

Entre os 54 prêmios conquistados pelo filme e as indicações a outros, o Oscar foi o que talvez tenha repercutido mais em favor de *Cidade de Deus* no sentido comercial.²⁴ Pouco mais de um ano após seu lançamento oficial no Brasil, a nomeação do longa para quatro Oscar gerou um relançamento de quase 600 cópias (entre EUA e Brasil). Apesar da repercussão, *Cidade de Deus* não levou nenhuma das quatro estatuetas para as quais fora nomeado: Fotografia (Cesar Charlone), Direção (Fernando Meirelles), Montagem/Edição (Daniel Rezende), Roteiro Adaptado (Bráulio Mantovani). A maior bilheteria foi arrecadada nos EUA, onde ficou em cartaz por 15 meses seguidos. Segundo o diretor, apesar disso, o maior sucesso fora do Brasil (proporcionalmente ao mercado) se deu na Inglaterra, tornando-se o terceiro filme de língua estrangeira mais visto da história do país²⁵. (CAETANO, 2005)

As quatro indicações de *Cidade de Deus* ao Oscar revelam uma outra *retomada* do cinema nacional: a retomada do público (e da crítica) dentro e fora do Brasil. Bilheterias, matérias de destaque nos *media* e um reconhecimento por parte do público e da crítica mostram o saldo positivo nessa entrada do cinema brasileiro na lógica de mercado: os filmes são mais conhecidos internacionalmente, algo que é resultado de investimentos também internacionais na realização de filmes no País. Essa maior divulgação e distribuição talvez seja responsável, junto com o aumento da qualidade das produções, também pela recepção mais positiva dos espectadores brasileiros, que até certa época recebiam produções nacionais com desconfiança.

Essa tendência (de caráter mercadológico) do público mundial em resposta ao novo cinema brasileiro é demonstrada pelas indicações dos filmes da chamada Retomada ao “prêmio máximo da indústria cinematográfica”: desde 1995, foram nomeados para receber o Oscar *O Quatrilho*, *Central do Brasil* e *O que é isso, companheiro?* (este último de Bruno Barreto, 1997)²⁶, todos para Melhor Filme Estrangeiro. Antes deles, apenas *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1961/2) e *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1986)

24 Prêmio concedido anualmente pela Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Academia de Ciências e Artes Cinematográficas).

25 Perdendo apenas para *O tigre e o dragão* (Ang Lee, 2002) e *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2002).

26 Além de *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004), indicado ao Oscar depois de *Cidade de Deus*.

foram indicados a prêmios da Academia representando o Brasil.

A crítica dividiu-se, como parece comum com relação a qualquer filme que tem um sucesso razoável. O tema de *Cidade de Deus* também é responsável por grande parte da crítica ao filme, mesmo quando ela é positiva. Os comentários mais agressivos com relação a *Cidade de Deus* abordam, principalmente, duas questões: a estética do filme e a violência tematizada por ele. Segundo Fernando Meirelles, as críticas negativas que mais o teriam atingido diziam que *Cidade de Deus*: a) mostrava uma violência gratuita; b) era “tarantinizado”²⁷; e c) podia ser considerado “cinemão”. Com relação a quem chamou *Cidade de Deus* de “tarantinizado”, Meirelles argumenta que evitou o espetáculo da violência que é comum aos filmes de Tarantino. Segundo o cineasta brasileiro, a estratégia de Tarantino, que mostra sangue esguichando de membros amputados, entre outras coisas, funciona para quem gosta, mas em *Cidade de Deus* há uma construção da violência na cabeça do espectador (CAETANO, 2005). Quando sugere que é o encadeamento da narrativa que produz o sentido da violência em seu longa, Meirelles está afirmando uma idéia que, para este trabalho, é central: é no contexto, e principalmente no resultado da montagem, que a violência se manifesta.

Sobre a gratuidade da violência em seu filme, o cineasta usa um dado que serve como resposta à crítica, mas também como denúncia: “Enquanto rodávamos o filme, 64 garotos foram mortos a tiro na Cidade de Deus, ao lado de onde trabalhávamos – dados oficiais da Secretaria de Segurança do Rio. [...] E o filme mostra violência gratuita?” (CAETANO, 2005, p. 257-8). A crítica – dentro da qual parece estar inserida a pesquisadora Ivana Bentes – sobre *Cidade de Deus* ser “cinemão”, “filme de indústria”, é contestada pelo cineasta em sua argumentação sobre o que seu filme tem de mais contrário ao cinema de indústria, como o próprio melodrama e os atores famosos que o cinema de entretenimento costuma colocar na “fórmula” de seus filmes, por exemplo. A crítica de Bentes (2003) aproxima o filme de Meirelles do “cinemão” quando diz que filmes como este resgatam o espetáculo, valorizando o belo e a boa qualidade das imagens, algo que ela contrapõe ao discurso da Estética da Violência proposta pelos filmes de Glauber Rocha, especificamente, e do Cinema Novo, de modo geral.

27 Referente ao cineasta norte-americano Quentin Tarantino, roteirista e diretor de filmes como *Cães de Aluguel* (1992) e *Pulp Fiction - Tempo de violência* (1994).

Por ocasião da estréia do filme em Cannes, a revista norte-americana *Variety*, considerada a “Bíblia da Indústria Cinematográfica”, deu capa ao filme de Meirelles, elogiando a produção brasileira, para a qual fez apenas uma ressalva: a estetização visual que glamourizou a favela²⁸, algo que Bentes (2003) também enfatiza em sua crítica. Por conta dessa “glamourização”, a pesquisadora acusa o cinema brasileiro dos anos 90 de passar da Estética (Cinema Novo) à “Cosmética” (cinema da Retomada) da Fome.²⁹ Para a pesquisadora, *Cidade de Deus* usaria uma “linguagem pós-MTV”, a qual usaria “[...] as mesmas bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência” (BENTES, 2003³⁰). Esse tipo de cinema, segundo a autora, usa algo que filmes como os de Glauber rejeitavam, que era a expressão do intolerável por meio de imagens bonitas. Se a violência deve ser tratada com seriedade – o que me parece razoável exigir –, o que faz com que críticos e pesquisadores da área do cinema pensem que pobreza e violência eram tratadas exemplarmente pelos filmes de Glauber Rocha e não pelo filme de Fernando Meirelles?

A crítica da pesquisadora opõe francamente *Cidade de Deus* aos filmes cinemanovistas brasileiros, especialmente os do cineasta Glauber Rocha. Para ela, enquanto a Estética da Fome de Glauber Rocha preconizou um cinema que tematizasse a fome, a miséria e a violência sofridas pelo povo latino e que usasse uma *forma* também violenta (nos moldes das primeiras teorias de Eisenstein), baseada em uma “pedagogia da violência” (BENTES, 2003), Meirelles “embeleza” o inferno da favela para falar de tráfico, violência, miséria, “glamourizando” essa violência para vendê-la como um produto “bonito” (BENTES, 2003).

O que Bentes afirma teria sentido apenas se considerássemos que só é possível falar da violência e da miséria de *forma* feia. Ora, Fernando Meirelles nada mais fez que usar de recursos técnicos e formais violentos para falar de miséria e criminalidade. Em choque com essa “estética publicitária” de *Cidade de Deus* está uma semelhança (ora sutil, ora escancarada) com o cinema documental. Se por um lado vem de encontro com aquilo que a pesquisadora estabelece como *cosmetização* da pobreza e da violência, a enunciação documental pode também conviver no filme com a estética MTV/de videoclipe e publicitária.

28 Cf. material indicado no ANEXO C, neste trabalho.

29 Cf. material indicado no ANEXO C, neste trabalho.

30 <www.eco.ufjf.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm> (Não paginado)

A idéia parece ser a de confrontar o prazer *voyeurista* do espectador (com a *violência plástica*) com o desprazer da percepção dessa violência como algo feio, árido, insuportável e desconfortável.

Considerando, portanto, que o que é chamado de “estética publicitária” e “estética MTV” em *Cidade de Deus* seja, na maioria das vezes, uma tentativa de rotular o filme de forma negativa, e questionando fortemente essa inclinação à rotulação do filme por um uso formal, buscarei problematizar, ao longo deste trabalho, apenas o que é exposto pelo filme que possa, eventualmente, ser parecido com as estéticas nomeadas. Em minha opinião, grande parte da crítica negativa que recai sobre o filme de Meirelles usando essas estéticas como definição deve-se principalmente a uma incapacidade de alguns críticos e pesquisadores de cinema de desvincular o cinema brasileiro de tradições como a do Cinema Novo e, principalmente, das propostas de Glauber Rocha. Há um fundamento quando a crítica e outros discursos afirmam que o ritmo de *Cidade de Deus* é parecido com o dos videoclipes musicais veiculados pela MTV, assim como suas imagens e tratamento de cor se parecem com os efeitos observados nos filmes publicitários. De fato, algumas seqüências de *Cidade de Deus* têm um ritmo ágil, semelhante à montagem de alguns videoclipes musicais. Boa parte dessa semelhança que o filme guarda com a “estética MTV” está na montagem. Sobre isso, diz Bentes:

O cinema industrial vem tornando a ação integral (montagem proibida! diria o teórico francês André Bazin) obsoleta *numa combinação, nem sempre bem sucedida das teorias da montagem de Eisenstein com a estética MTV*. Mas qual seria o impacto no imaginário mundial da circulação reiterada desse tipo de imagens em que a ação/representação violenta se desintegra em uma experiência perceptiva [sic] (montagem/som) violenta: destruições, explosões, corpos dilacerados, perfurados, queimados, ruínas voando pelos ares, micro e macro catástrofes [sic]? Não é a repugnância, certamente, pois há toda uma luxúria e gozo nesse tipo de imagem. (2003, grifo meu)

De um lado estão os filmes que respeitariam essa tradição glauberiana e cinemanovista de mostrar a miséria como tema com uma estética “feia”, uma forma “miserável”; de outro, aqueles que usam essa miséria do conteúdo dentro de uma forma estética bonita, exaltadora de uma beleza moderna, fundamentada no aparato técnico destinado à sofisticação das imagens:

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam [sic]³¹, a câmera

31 O termo correto seria *steadycam*, recurso que propicia ao operador segurando a câmera movimentos quaisquer porém

que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. (BENTES, 2003)

Não vejo, em *Cidade de Deus*, essa valorização do belo como a crítica faz parecer. Vejo, sim, de um lado um tratamento estético que trabalha montagem e linguagem e que é muito próprio dos produtos audiovisuais que a publicidade faz circular e que a MTV veicula; e de outro, um tratamento que é, talvez por oposição, documental.

O que pretendo aqui, longe de construir uma crítica oposta à “cosmética” e longe de simplesmente buscar “desmentir” pesquisadores e críticos que expõem *Cidade de Deus* como “Cosmética da Fome”, é problematizar o filme. Dentro dessa problematização estão incluídas as estéticas usadas pelo filme, as quais exploro nos capítulos 3 e 4 deste trabalho.

1.4 A FAVELIZAÇÃO E A VIOLÊNCIA NO BRASIL: ALGUNS DADOS

1.4.1 A favela e as favelas

O espaço diegético do filme é o conjunto habitacional Cidade de Deus, que foi construído entre os anos de 1962 e 1965 pelo governo Carlos Lacerda, e está localizado na zona oeste do Rio de Janeiro, em Jacarepaguá. Os primeiros moradores chegaram a então vila em 1966, desabrigados de uma enchente de grandes proporções na cidade. Depois, como parte de uma política de remoção de favelas, moradores de outras dezenas de favelas cariocas³² (algumas delas destruídas por incêndios criminosos) foram para lá. Hoje, a Cidade de Deus tem 65 mil habitantes, 62% dos quais são negros³³. Segundo Paulo Lins, que se mudou para a favela em 1966, a Cidade de Deus foi financiada por uma parceria entre Brasil e EUA.³⁴

De acordo com dados disponibilizados no *website* Favela Tem Memória³⁵, o número de favelas declaradas no país é de 16.433, das quais 6.106 estão localizadas na Região

com estabilidade nas imagens (evitando o “tremido”).

32 Cf. *website* <<http://www.acaocomunidade.org.br/cidade-de-deus.htm>>.

33 Números obtidos no *website* <<http://www.acaocomunidade.org.br/cidade-de-deus.htm>>.

34 Cf. *website* <<http://www.acheiusa.com>>.

35 Cf. *website* <<http://www.favelatemmemoria.com.br/default2.asp>>.

Sudeste. No Estado do Rio de Janeiro existem 513. Jacarepaguá, onde fica a Cidade de Deus, na cidade do Rio de Janeiro, lidera os bairros cariocas na quantidade de favelas, com 68. Das 149 últimas favelas cadastradas na capital fluminense³⁶, duas estão localizadas na própria Cidade de Deus. A renda média mensal de um “chefe de família” no que é chamado de “asfalto” (o que não é favela, ou seja, a cidade “formal”), no Rio de Janeiro, é de R\$ 1.533,74, enquanto que, na favela, esse valor cai para R\$ 352,41. As diferenças são grandes mesmo dentro do mesmo bairro ou zona: na Barra da Tijuca a renda média é de R\$ 5.175,50, enquanto na Favela do Angu Duro é de R\$ 382,46. Na cidade do Rio de Janeiro, 18,8% da população vive em favelas (em Teresópolis e Rio das Ostras, por exemplo, esse número sobe para 24 e 40,1% respectivamente).

Como é possível observar pelos gráficos disponíveis no *website* Favela Tem Memória, o crescimento do número de favelas e das populações dentro delas é rápido e tende a dobrar do ano 2000 até 2016. A “favelização” das grandes cidades brasileiras é um tema que vem sendo muito discutido nas últimas décadas, porém já tinha caráter de “problema sanitário” mesmo antes dos anos 20 (VALLADARES, 2000). O jornalista Caco Barcellos, no livro “Abusado: O dono do Morro Santa Marta” (2003), expõe uma situação que é bastante semelhante entre várias favelas do Rio de Janeiro e de São Paulo: a precariedade, o crescimento das populações faveladas e da pobreza que as envolve e o espaço da favela como abrigo de migrantes que chegam ao grande centro urbano com a idéia de fugir da miséria. A partir dos anos 40, os “barracos” do Santa Marta eram abrigo de ex-escravos que migraram de Minas Gerais e de famílias vindas de localidades do interior do Estado do Rio de Janeiro. A maioria das 140 mil pessoas que se acomodavam nas favelas cariocas no início da década de 40 era formada por migrantes, e distribuída nas pouco menos de 100³⁷ favelas do município. Os nordestinos, segundo o jornalista, chegaram em grande número à cidade (então Capital Federal), e principalmente no Morro Santa Marta, no final dos anos 50. Na década de 60, o número de favelas no Rio de Janeiro quase dobrou, chegando a 180, “amontoando” quase um milhão de pessoas (um terço da população da capital fluminense) em condições miseráveis de vida (BARCELLOS, 2003). As condições precárias são aspectos observáveis em várias favelas, e perduram até os dias de hoje, como a falta de saneamento e iluminação pública, por exemplo. Nas fotos da Cidade de Deus em seus primeiros anos é possível enxergar parte da

36 “Fluminense” é referente ao Estado do Rio de Janeiro, e “carioca” refere-se à cidade do Rio de Janeiro.

37 Menos de 1/5 do número de favelas da cidade atualmente.

situação em que viveram seus moradores e a “evolução” dessa precariedade para o completo abandono e caos, nos dias atuais. Esse é o contexto do filme de Fernando Meirelles e do relato o qual me proponho a analisar.

1.4.2 Números da violência: “Raça”³⁸, criminalidade e pobreza no Brasil

A prática da violência é outro aspecto presente em *Cidade de Deus*, em especial a violência urbana. Em 1997, quase 80% da população brasileira já vivia em cidades, o que explica, de alguma forma, não só o crescimento da criminalidade violenta nas zonas urbanas do País, como também a própria pobreza e marginalização, que está entre os fatores preponderantes para o aumento da violência. Embora seja já um problema mundial, e difundido entre classes, “raças”, faixas etárias e localização geográfica – sendo exceção em alguns poucos países –, a violência urbana atinge principalmente as classes mais baixas e, delas, jovens do sexo masculino negros e pardos, como o filme de Meirelles ilustra. A *morte violenta* figura, hoje, entre as principais estatísticas de mortalidade. Segundo dados do relatório de 2000 da Organização Mundial da Saúde (OMS), quase 1.7 milhão de pessoas morreu em 1999 por ação intencional de outras pessoas ou por suicídio, dos quais estima-se por 520 mil o número de homicídios (PINHEIRO; ALMEIDA, 2003). “Em 2000, estima-se que ocorreram globalmente 199 mil homicídios de jovens [na faixa entre os 10 e os 29 anos]”, dizem Pinheiro e Almeida (2003, p. 17). Isso significa que morreram, por dia, em média 565 jovens no mundo. Segundo os autores, 17.797 desses homicídios (quase 10%) ocorreram no Brasil. Entre 1992 e 1998, 73% dos óbitos de jovens com idades entre os 15 e os 19 anos ocorreu por causas violentas no Sudeste do Brasil, porcentagem que inclui acidentes de trânsito. (PINHEIRO; ALMEIDA, 2003).

Considerando todas as faixas etárias, o Brasil tem a segunda maior taxa de homicídios dentre 60 países (pelos dados de 1999): 26,3 homicídios para cada 100 mil habitantes. Essa taxa sobe para 48,5 se considerarmos apenas a mortalidade de jovens (onde o Brasil aparece em terceiro lugar), completam Pinheiro e Almeida (2003). Wacquant (2001a) afirma que, a partir de 1989, a maior causa de mortalidade no país é a violência. Unindo evidências para

38 “Raça”, neste trabalho, será sempre usada entre aspas, pois, apesar de ser o termo corrente para designar “cor da pele” (no caso, raça negra, raça branca, etc.), há, por certo, apenas uma raça dentre negros, brancos, “amarelos” e índios, que é a raça humana.

apoiar o desarmamento no Brasil, o jornalista Marcos Rolim (2005), ex-deputado federal, revela que, entre o meio da década de 90 e o ano de 2005, foram assassinadas mais de 325 mil pessoas no País, a partir de dados do Sistema Único de Saúde e do Serviço de Informações sobre Mortalidade (DATASUS/SIM), confrontados com dados do IBGE.

Os dados sobre o Brasil fazem parte de uma tendência comum nos países da América Latina, mas, principalmente, comum entre os países onde há mais desigualdade social. Os níveis elevados de crimes violentos também são observados em países como o México, a África do Sul, a Colômbia e a Venezuela. Uma comparação feita pelo Centro pela Prevenção Internacional do Crime (Center for International Crime Prevention) da ONU (divulgada no *website* da SSP/RJ³⁹), mostra o Brasil (em 2001) em quinto colocado pelo número de homicídios, com 23,3 homicídios para cada 100 mil habitantes, perdendo apenas (em dados de 2000) para a Colômbia, 62,5; África do Sul, 51,4; Jamaica, 33,7; e Venezuela, com 33,1. Poderíamos considerar com tranquilidade talvez que o Brasil não tem taxas tão grandes assim, “a despeito” do alarmante aumento da violência nas últimas duas décadas. Há que se considerar, porém, a situação dos países que lideram essa pesquisa. A Colômbia vive uma guerra civil declarada desde 1964; a África do Sul vive uma situação econômica e social bastante complicada, dentro de um contexto histórico onde governos liderados por minorias brancas promovem políticas discriminatórias contra os negros desde 1948; na Jamaica, a economia deteriorada nas três últimas décadas do século passado provocou um aumento considerável na violência no país, que tem na discriminação “racial” um fator que potencializa sua desigualdade⁴⁰; e a Venezuela é outro país Latino-Americano com grandes índices de violência e um histórico de massacres.

Hoje, a taxa anual de homicídios no Brasil é de 26 para cada 100 mil habitantes⁴¹, mais que o dobro da taxa norte-americana, 11, a mais alta entre os países desenvolvidos. Mesmo dentro do país, as disparidades são freqüentes. Segundo Wacquant (2001a), enquanto a taxa nacional de homicídios é maior que 20, a partir de 1989 – número que já representa o dobro da taxa dos EUA no início da década de 90 e 20 vezes o índice atingido em países da Europa ocidental – as taxas relativas apenas às capitais Rio de Janeiro, Recife e São Paulo é 40. Em dados relativos ao ano 2000, obtidos do Ministério da Saúde/DATASUS, Rolim (2005) dá

39 <<http://www.ssp.rj.gov.br>>

40 Dados obtidos em: <<http://pt.wikipedia.org>>, nos verbetes *Colômbia*, *África do Sul* e *Jamaica*.

41 Sempre que usar “taxa”, estarei me referindo ao número comparado a 100 mil habitantes.

uma relação dos homicídios praticados em cada estado brasileiro, entre os quais o Rio de Janeiro aparece em primeiro lugar, com uma taxa de 54,9 homicídios, seguido por Pernambuco, 54,3; Espírito Santo, com 46,4; São Paulo, 44,1; e Roraima, com 40,1 assassinatos/100 mil habitantes. A marca total do Brasil nesse ano da pesquisa indica 47.952 homicídios, dentro de uma população de 169.799.170 pessoas (uma taxa de 28,2), entre os quais 64,3% corresponde aos provocados por arma de fogo. Dados internacionais informam que, em 1997, a taxa anual de homicídios era de 4,9 na Itália; 4,86 na Alemanha; 4,11 na França; 2,43 no Reino Unido e também na Espanha) e 1,99 no Canadá (PINHEIRO; ALMEIDA, 2003).

Em dados do primeiro semestre de 2002, conforme informações disponíveis no *website* da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro (SSP/RJ)⁴², a taxa de latrocínios (roubo seguido de homicídio) para cada 100 mil habitantes era, nas seguintes capitais, a seguinte: Porto Alegre, aparecendo em primeiro lugar, 1,7; São Paulo, quarto lugar, 1,1; Rio de Janeiro, em oitavo lugar, 0,7. Esses números desmistificam um pouco da tônica da violência que o imaginário nacional deposita sobre o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e ressalta o fator “arma de fogo” dessa dinâmica, já que o Rio Grande do Sul é, segundo Rolim (2005), o estado que mais adere à cultura das armas. Ainda com dados obtidos no *website* da SSP/RJ, no mesmo período, também em taxas das capitais, os estupros fizeram a seguinte marca: da primeira à quinta colocada, Porto Velho, 15,8; Goiânia, 10,3; Manaus, 10,1; Boa Vista, 8,4; Florianópolis, 8,3; seguidas por São Paulo (décimo lugar), 6,4; Belo Horizonte (15ª colocação), 4,1; e Rio de Janeiro (que ficou em 17º lugar), com 3,2.

Nota-se, pela comparação com dados internacionais e pelo próprio vulto dos números relacionados a países da América Latina e África, que a criminalidade acentua-se cada vez mais nos países subdesenvolvidos. É preciso, no entanto, compreender o que significa essa criminalidade, principalmente se considerarmos a classe social e a “raça” das vítimas de homicídios no Brasil. A difusão das armas de fogo, no mundo todo, também é responsável pelo aumento da violência urbana. Segundo Waiselfisz (2000⁴³ apud ROLIM, 2005), as armas de fogo são responsáveis por 63% dos assassinatos no Brasil, número que sobe para 91% dos homicídios quando analisada somente a cidade de São Paulo no ano de 2003, por exemplo.

42 Cf. *website*: <<http://www.ssp.rj.gov.br>>. Informações disponíveis em gráficos disponíveis nos seguintes endereços: <<http://www.ssp.rj.gov.br/istoe/imagens/estupro.gif>> e <<http://www.ssp.rj.gov.br/istoe/imagens/rouboseguidodemorte.gif>>.

43 WAISELFISZ, Jacobo. **Mapa da violência II**: os jovens do Brasil. Brasília: UNESCO, 2000.

“[...] Entre 1979⁴⁴ e 2003, mais de 550 mil pessoas morreram no Brasil por conta de disparos de arma de fogo” (WASELFISZ, 2005⁴⁵ apud ROLIM, 2005, p. 69).

Em 2000, 17,3% da população total do País era formada por jovens entre os 15 e os 24 anos, enquanto essa mesma faixa etária correspondia a 38,75% das vítimas de homicídio. Essa é uma tendência observada a partir dos anos 80, sendo que o Sudeste do Brasil aparece como campeão em assassinatos de jovens dessas idades. As taxas de homicídio nas principais capitais brasileiras é considerada maior que a de mortos na Guerra do Vietnam. (PINHEIRO; ALMEIDA, 2003) Os jovens, entre os 15 e os 24 anos, são as maiores vítimas de revólveres e pistolas: dos 550 mil mortos entre 1979 e 2003 no País, eles representavam 44,1%. O dado é alarmante por si, e mais ainda se pensarmos que essa faixa etária corresponde a apenas 20% dos brasileiros (WASELFISZ, 2005 apud ROLIM, 2005). Quando essa análise considera o contexto social brasileiro, tais dados são ainda mais chocantes:

No Brasil, a violência para o conjunto da população alcança patamares que são, pelo menos, 20 vezes superiores àqueles observados na maioria dos países europeus. Mas, quando analisamos apenas a violência que vitima nossos jovens, nossas taxas são 50 vezes maiores do que a média das nações democráticas do mundo. Além da extensão da tragédia que esses números representam, é preciso sublinhar que tal situação não produz verdadeiro escândalo no Brasil, porque a grande maioria das vítimas é formada por jovens pobres e negros. [...] Na faixa dos 15 aos 24 anos, há 74% mais vítimas entre os negros que entre os brancos. Assim, tudo se passa como se enquanto as balas perdidas, as disputas entre gangues e as investidas da polícia estiverem matando os filhos dos pobres, as classes privilegiadas e parte da chamada “opinião pública” seguirão acreditando que todos estes problemas não dizem respeito às “pessoas de bem”. (ROLIM, 2005, p. 75-6)

Segundo Silvia Ramos (RAMOS, S., 2004),

as taxas de homicídios para pessoas negras são mais altas em todas as idades, embora muito mais acentuadas entre os 14 e 19 anos, faixa em que os números aumentam sistematicamente. [...] Em termos gerais, no Brasil, os riscos de serem assassinadas são 86,7% maiores para pessoas negras do que para brancas. (p. 46)⁴⁶

As pesquisas sobre armas de fogo e sobre o próprio tráfico de drogas no Brasil corroboram a idéia de que estamos vivendo em um estado de guerra civil, algo representado

44 Data também de 1979 o início entre a guerra entre as quadrilhas rivais de Zé Pequeno e Mané Galinha/Sandro Cenoura, ficcionalizada em *Cidade de Deus*.

45 WASELFISZ, Jacobo. **Mortes matadas por armas de fogo no Brasil: 1979-2003**. Brasília: UNESCO, 2005.

46 A partir de dados do Sistema de Informação sobre Mortalidade – Datasus.

em *Cidade de Deus*. É estimado, segundo Pinheiro e Almeida (2003), que 10 mil homens controlem um milhão de moradores de cerca de 800 comunidades do Rio de Janeiro. Esses “exércitos” paralelos chegam a reunir até 500 homens. Esse controle, segundo os autores, é feito por armamento pesado, como fuzis e granadas. Antes uma exclusividade das Forças Armadas, agora o “aparato bélico” faz parte das “ferramentas de trabalho” do que hoje são as maiores quadrilhas do narcotráfico brasileiro, das quais uma grande parcela instalada nos morros da cidade do Rio de Janeiro. Segundo dados da Secretaria de Segurança Pública do Governo do Estado do Rio de Janeiro, SSP/RJ (RIO DE JANEIRO, 2003), entre armas brasileiras apreendidas naquele Estado entre 1999 e 2003, havia 200 fuzis, 107 submetralhadoras e 26 escopetas. Conforme Dreyfus (2003) – a partir de dados da mesma fonte, no ano de 1995 foram apreendidas no Estado 103 granadas de mão modelo FMK2, de fabricação militar.

Chega a ser irônica a constatação tanto da situação de guerra civil em que vivemos quanto a do crescimento do uso de armamento pesado na rotina diária da criminalidade de capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Não é irônico, no entanto, que a criminalidade violenta e as altas taxas de homicídios no Brasil envolva as questões “raciais” e de classe. Quem pode negar, por exemplo, que hoje o Brasil colhe os resultados de, como afirmam Pinheiro e Almeida (2003), quase 400 anos de escravidão (indígena e africana), quase uma década de ditadura do Estado Novo e mais de duas do regime militar? Nem a abolição da escravatura acabou com a violência para com negros, índios e mestiços, nem o fim dos regimes ditatoriais permitiu a instalação de, como afirmou Wacquant (2001a), um Estado de direito que fizesse jus ao nome. Por conta da chamada “transição lenta e gradual” da ditadura para a democracia no Brasil, líderes militares conseguiram sair do governo do País impunemente, uma vez que a anistia ampla, geral e irrestrita os desonerou de seus crimes políticos (PINHEIRO; ALMEIDA, 2003). Apesar de vivermos sob regime civil/democrático desde 1985, o aparelho de repressão do Estado da era ditatorial ainda encontra-se em funcionamento. A militarização da segurança pública é uma herança dos 21 anos de Ditadura Militar que não apenas perdura nos dias atuais como eterniza práticas autoritárias (e, muitas vezes, cruéis) que permanecem sem reparação. O regime estabelecido em 1964 (e “terminado” em 1985), “por meio dos tribunais estaduais da Polícia Militar, estabeleceu uma impunidade virtual para a corporação. Quase 15 anos após a transição democrática, as polícias continuam a ter a mesma organização definida durante a ditadura e

preservada na Constituição de 1988”, afirmaram Pinheiro e Almeida (2003, p. 32).

Caco Barcellos, ao longo de quase duas décadas, construiu uma pesquisa minuciosa a respeito da violência policial na cidade de São Paulo. Em seu livro “Rota 66: A história da polícia que mata” (BARCELLOS, 1997), os resultados de sua investigação sobre as práticas das Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (Rota) na capital paulista são importante documento de denúncia da legitimação da violência (na grande maioria dos casos, letal) pelos aparatos militares. A pesquisa de Barcellos (1997) conseguiu identificar 4.179 mortos pela PM em São Paulo (capital) e região metropolitana entre 1970 e 1992, dos 7.500 que os registros oficiais apontam. Das vítimas identificadas, o jornalista conseguiu o registro da cor da pele de 3.944, das quais 2.012 constavam como negras ou pardas, o que significa uma maioria de 51%. Tais dados foram cruzados com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre a população do município de São Paulo nas décadas de 70 e 80: a proporção era de 74% de brancos para 22% de negros e pardos. Do total de vítimas identificadas, 65% representa o número de *inocentes*, ou seja, sem antecedentes criminais. O perfil das vítimas traçado pelo autor a partir das informações de seu banco de dados de pesquisa durante os 22 anos da investigação foi: homem, cerca de 20 anos, negro ou pardo, migrante baiano, pobre, morador da periferia, baixa instrução.

Criada pelo governo militar brasileiro nos anos 70 para a repressão à subversão, a Polícia Militar (PM) pode ser considerada, atualmente, uma das responsáveis por um número considerável de mortes entre civis em capitais como o Rio de Janeiro e São Paulo. A polícia brasileira como um todo, e a Militar especificamente (uma vez que é esta a responsável pela segurança pública), servem atualmente (assim como outras instituições judiciais), como contenção muito baseada em critérios de classe, ou seja: ela protege os ricos dos pobres, funcionando, segundo Pinheiro e Almeida (2003), como um “cordão sanitário”. Considerando que a polícia reprime as classes consideradas ameaçadoras, ou seja, os indesejáveis, os pobres, em uma política que é de contenção de revolta, no mais das vezes, as violências policiais, conforme esses autores, ficam impunes. Sabe-se, e pesquisas como a de Caco Barcellos (1997) demonstram isso, da existência de grupos de extermínio formados por civis e também por policiais (em alguns casos, grupos formados dentro das próprias corporações). Recentemente tivemos indícios fortes de práticas como estas quando se teve notícia, por meio dos media, de jovens executados por homens encapuzados logo depois que criminosos ligados ao Primeiro Comando da Capital (PCC) começaram a assassinar policiais em São Paulo.

“Durante a ditadura militar, os esquadrões da morte eram formados com o apoio das autoridades, para raptar ou matar dissidentes em São Paulo e no Rio de Janeiro.” (PINHEIRO; ALMEIDA, 2003, p. 40) Torturas e execuções de suspeitos de crimes não são práticas raras usadas pelas polícias de vários Estados, segundo Pinheiro e Almeida, e tanto pobres e miseráveis em geral quanto negros em particular são as maiores vítimas dessas práticas, como também foi apontado pelo livro de Caco Barcellos sobre as Rota (que fazem parte da PM). Ainda até seis anos após o fim da pesquisa desse jornalista, cujos dados foram recolhidos até 1992, a polícia de São Paulo matava uma média de 691 civis por ano (58 por mês), conforme dados de Pinheiro e Almeida (2003). De janeiro até outubro de 1998, segundo os autores, foram mortos pela polícia do Rio de Janeiro 595 civis; sendo que, em 2001, a polícia do Rio de Janeiro foi responsável pelas mortes de 514 pessoas; a de São Paulo, pela de 590 e a do Rio Grande do Sul pela de 24 pessoas.

Mais uma vez os dados sobre a violência letal no País são comparáveis (e, às vezes, maiores) que várias guerras. O número de mortos pela PM durante o período de 22 anos pesquisado por Barcellos (1997), supera conflitos bélicos de grandes proporções. Na Segunda Guerra Mundial, foram mortos 454 brasileiros; na Guerra dos Farrapos, mil; na Guerra da Independência, 1.200; em Canudos, aproximadamente 4 mil; e na Guerra do Paraguai, considerado o confronto mais sangrento e violento da história brasileira, 9 mil mortos. Tanto os dados sobre a criminalidade geral, os homicídios em particular e o uso de armas de fogo dizem respeito ao universo do filme *Cidade de Deus*, bem como as questões referentes à discriminação social (entre classes) e “racial”. Muitos desses dados não podem ser analisados sozinhos, como no caso da vulnerabilidade de negros e pobres e dos altos índices de criminalidade violenta em estados onde está concentrado o maior número de favelas. O que os dados mostram, especialmente, é uma situação que torna o Brasil um país de extrema peculiaridade com relação ao estudo da violência, pois constroem a violência urbana uma série de fatores próprios de nosso país, os quais foram apontados aqui e aparecem no filme de Fernando Meirelles: impunidade policial, criminalização dos grandes centros urbanos, violência extrema nas comunidades pobres, a guetificação, criminalização e vitimização dos negros, pardos e outros não-brancos, etc.

A partir de dados divulgados pelo IBGE⁴⁷ mais recentemente, é possível compreender

47 <<http://www.ibge.gov.br>> Dados divulgados pelo Instituto em 17 de novembro último referentes à Pesquisa Mensal de Emprego, realizada em setembro deste ano em seis regiões metropolitanas do País: Rio de Janeiro, São Paulo, Porto

um pouco da situação que acaba gerando alguns dos dados aqui apresentados. Segundo a pesquisa, a população que se declarou preta e parda aparece como a de menor escolaridade e tem renda média equivalente à metade da recebida pelos declarados brancos.⁴⁸ A taxa de desocupação dos pretos e pardos é de 11,8%, enquanto a dos brancos é de 8,6%. Os pretos e pardos representam 39,8% dos trabalhadores com carteira assinada pelo setor privado, enquanto os brancos somam 59,7%. Ainda que com diferença pequena, a população declarada branca também está entre a maioria dos trabalhadores sem carteira assinada e também dos trabalhadores “que trabalham por conta própria”⁴⁹. No entanto, os pretos e pardos representam a maioria dos trabalhadores domésticos: 57,8%, maioria que predomina mesmo entre as regiões com maioria da população preta ou parda. Os brancos são maioria entre os trabalhadores de todas as categorias de trabalho (exceto o serviço doméstico), mesmo nas regiões de população majoritariamente negra ou parda. Um dos dados mais chocantes da pesquisa, e que serve como prova incontestável da discriminação baseada em cor da pele institucionalizada no Brasil, é o percentual de renda entre os trabalhadores. Pretos e pardos recebem, em média, R\$ 660,45, o que corresponde a 51,1% da renda média dos brancos, que é de R\$ 1.292,19. Se essa disparidade pode ser explicada pelos menores índices de escolaridade e qualificação profissional entre pretos e pardos, nada explica a diferença de renda que persiste entre pretos/pardos e brancos dentro das mesmas ocupações, posições ou faixas de escolaridade. Entre os trabalhadores domésticos (cuja diferença é a menor registrada), por exemplo, brancos recebem 14,2% a mais que os pretos ou pardos, enquanto trabalhadores por conta própria brancos chegam a ganhar o dobro dos pretos e pardos com a mesma ocupação. No caso dos homens, entre 18 e 49 anos de idade, com 11 ou mais anos de estudo, considerando-se apenas os trabalhadores da Indústria, os pretos e pardos chegam a ganhar a metade dos brancos.

Uma das seqüências analisadas neste trabalho mostra uma violência que não parece ter relação nem com a etnia, nem com a condição social e nem com o grau de instrução

Alegre, Salvador, Recife e Belo Horizonte.

48 A classificação de cor ou “raça” seguida pela pesquisa é a adotada pelo IBGE: o entrevistado escolhe uma das cinco opções disponíveis, entre branca, preta, parda, amarela ou indígena. Segundo a investigação, os brancos representavam 56,5% da população com idade ativa – a partir de 10 anos; os pardos, 33,2%; os pretos, 9,6%; os índios 0,1%; e os amarelos, 0,7%.

49 Acredito que esta categoria esteja se referindo aos autônomos e aos profissionais liberais, embora a pesquisa não especifique.

(tanto entre vítimas quanto entre agressores): o estupro. Segundo o Centro de Estudos de Segurança e Cidadania, CESeC (CENTRO, 2006), a partir de dados do Diário Oficial e de Registros de Ocorrências da Polícia Civil, no Estado do Rio de Janeiro, de 1991 até 2005, ocorreram 17.914 estupros. Os atentados violentos ao pudor, segundo os mesmos dados obtidos no mesmo período, chegaram a 13.995, sendo que em 1991 foram registrados 176 violências desse tipo e, em 2005, 2.149.⁵⁰ Considerando que muitas das vítimas dessa violência não prestam queixa ou sequer reportam o ocorrido a terceiros, esse número pode facilmente ser multiplicado. Segundo o Portal Violência Contra a Mulher⁵¹, estima-se que apenas um a cada 20 casos de violência sexual (o que inclui como vítimas não apenas mulheres, mas também crianças e homens) seja denunciado.

50 Segundo o Código Penal Brasileiro, o crime de *estupro* é definido pelo Artigo 213 como constrangimento da mulher à conjunção carnal [penetração vaginal] mediante violência ou grave ameaça; enquanto *atentado violento ao pudor*, previsto no Artigo 214, é o crime de constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a praticar ou permitir que com ele se pratique ato libidinoso diverso da conjunção carnal. Assim sendo, não existe “estupro” em que a vítima seja homem, ainda que haja penetração, considerando que a penetração anal não constitui-se em conjunção carnal, de acordo com o Código. O Código Penal Brasileiro é definido pelo Decreto-Lei nº 2.848, de 07 de dezembro de 1940 - DOU de 31/12/1940. Disponível no site: <<http://sijut.fazenda.gov.br>>, último acesso em 31 out. 2006.

51 <<http://copodeleite.rits.org.br/apc-aa-patriciagalvao/home/index.shtml>>

2 INSTÂNCIA DIEGÉTICA II

Violência, alteridade e mal-estar

Este trabalho parte da premissa do mal-estar provocado por *Cidade de Deus*. Nas primeiras observações feitas para a construção da pesquisa aqui apresentada, essa percepção foi atribuída à violência que perpassa o filme como um todo. Essa violência – que é compreendida tanto na diegese do filme quanto em sua forma –, pode ser percebida em duas dinâmicas distinguíveis: a da violência ela mesma, geral, generalizada e em todas as suas manifestações; e a violência nas relações de alteridade travadas entre os personagens e destes para com o espectador. Ao longo deste capítulo, artigos referenciais teóricos que possam lançar luz sobre, em primeiro lugar, o fenômeno da violência e, depois, sobre as formas que o fenômeno assume, tendo por base a violência observada no filme. Cabe dizer, novamente, que a diegese faz referência à história contada no filme e tudo o que faz parte dela, independentemente da *forma* com que essa história é contada.

2.1 A VIOLÊNCIA

A violência não pode ser considerada apenas em sua manifestação física, como a agressão. Assim como vários são os agentes, as vítimas e as circunstâncias, vários são os tipos de violência. Conforme Michaud (1989-2001), os dicionários franceses abordam diferentes aspectos da violência em definições como: agir sobre alguém (ou fazer com que alguém faça algo) contra sua vontade, fazendo uso de força ou intimidação; disposição natural para expressar de forma brutal seus sentimentos; caráter brutal de algo; força irresistível de alguma coisa. O autor destaca, então, que nessas definições prevalecem dois aspectos importantes: a violência como fato ou ação; e a violência como caráter da força, de um elemento natural ou de um sentimento. As definições guardam traços da origem da palavra (*violentia*, do latim), e perpetuam a idéia de força, brutalidade, potência, transgressão e profanação vinda do termo original. Ainda segundo Michaud (1989-2001), na origem ainda mais longínqua, o sânscrito, aparece também a idéia de dominação, que se une aos significados gregos da palavra, dentre

os quais se destaca “coação”.

Para o autor, “tal força, virtude de uma coisa ou ser, é o que é, *sem considerações de valor*. Ela se torna violência quando passa da medida ou perturba uma ordem.” (p. 8, grifo meu), e é algo que se dá em função de “[...] normas definidas que variam muito. Desse ponto de vista, podem haver quase tantas formas de violência quantas forem as espécies de normas” (p. 8).

Tendo isso em mente, a primeira consideração a ser feita sobre a complexidade do ato e/ou da ação violenta se refere ao que Maffesoli (1987) chama de *as diversas modulações da violência* (genocídios, fúria, massacres, carnificinas e etc.), as quais são “[...] herança comum a todo e qualquer conjunto civilizacional” (p. 13), ou seja, algo que não se refere apenas ao nosso tempo, ainda que os *media* dêem a impressão de que vivemos particularmente em um tempo vulnerável.

Várias perspectivas teóricas estudaram o fenômeno, porém não abordarei neste trabalho todos os tipos de violência estudadas, mas apenas aquelas encontradas no filme. A criminalidade e a insegurança urbana são algumas das formas abordadas em *Cidade de Deus*, aspectos que Maffesoli irá atribuir à racionalização da violência. A conjunção da violência com a razão torna a primeira em *terror*, uma violência que nada pode diminuir. Para o autor, encenar, ritualizar a violência, permitia (nas sociedades antigas) sua exteriorização. Quando isso se dilui, quando a violência da *luta de todos contra todos*⁵² se transforma em uma luta de um indivíduo contra todos, ela se concentra na “[...] agressividade mesquinha e cotidiana” (MAFFESOLI, 1987, p. 19).

Sendo um dos interesses deste trabalho o de compreender como se dá a articulação entre a violência tematizada e relatada e a violência formal, da expressão, procuro neste capítulo compreender o que as ciências sociais e humanas tomam por violência, como ela pode ser manifestada e por que razões e com que efeitos de sentido (pretendidos, supostos?) ela acontece ou é praticada. Assim, tomo, primeiramente, os trabalhos de autores como Maffesoli (1987), Michaud (1989-2001) e Wacquant (2001b), que enumeram, destrincham e problematizam várias categorias dessa violência, dentre as quais as observadas no filme de Fernando Meirelles.

2.1.1 Violência política e social

⁵² O estado de guerra pensado por Thomas Hobbes no século XVII como o estado de natureza da humanidade.

Para Michaud (1989-2001), dentro da violência política, há a distinção entre a *violência sociopolítica difusa* (que inclui os motins espontâneos, as revoltas e as rixas); a *violência anti-poder* vinda “*de baixo*” (que são os levantes e as revoluções); a *violência do poder* vinda “*de cima*” (relacionada à manutenção da ordem, tirania, terror, golpes, repressão, etc.); o *terrorismo*; e a violência relacionada por ele ao *desmoronamento da comunidade política* (como as guerras civis).

A **violência sociopolítica difusa** classifica comportamentos que, em primeira análise, Michaud não colocaria como pertencentes a sociedades mais modernas. Seu caráter, no entanto, demonstra que há sociedades modernas que ainda convivem com tais comportamentos, como é possível notar a partir de *Cidade de Deus*. O autor inscreve dentro desse tipo de violência as rivalidades e rixas entre seitas, grupos e/ou comunidades; batalhas entre corporações; pilhagem; banditismo; “[...] insurreições pelo pão e contra a carestia [...]” (1989-2001, p. 22); porém classifica essa violência como primitiva, local, espontânea e pouco organizada. Uma das principais características atribuídas a esse tipo de violência, por Michaud, é que não suscita a reorganização do poder. No filme de Fernando Meirelles, a questão enfatizada por esse autor sobre o isolamento dessas comunidades e a ineficácia da polícia aparece na própria história da favela e no relato de Buscapé (narrador-personagem do filme). O isolamento é demonstrado por uma narrativa que quase nunca deixa os limites da favela; a relação com a Polícia Militar (PM) revela, além da sua ineficácia, uma corrupção profunda dentro da corporação.

Sobre a **violência anti-poder** (“*de baixo*”), Michaud (1989-2001) observa que as formas de violência contra o poder existem e são acionadas em conformidade com a organização dos poderes e do grau de severidade da repressão. Em *Cidade de Deus*, é possível perceber que há, na própria constituição da favela, a “presença da ausência” do Estado, e que as forças repressivas não são dissuasivas, mas coniventes com o crime. Wacquant (2001b), estudioso dos “guetos” em vários lugares do mundo ocidental, será mais específico (e mais próximo da realidade dos grandes centros urbanos brasileiros) ao relacionar dois fatores importantes dentro desse tipo de violência, que são a fome e o que ele chama de distúrbios raciais – algo que tem forte apelo no filme e é parte da construção do conceito de alteridade. O autor se deteve especialmente nas situações dos subúrbios franceses e dos guetos negros norte-americanos, porém sua reflexão sobre o tema também abrange os fenômenos de pobreza e violência da América Latina, como as *poblacione*, *villa miseria* e *rancho* (respectivamente

no Chile, na Argentina e na Venezuela) e as favelas (no Brasil). De acordo com ele, conflitos do gênero classificável como *violência vinda de baixo* envolvem jovens de áreas pobres e segregadas, e parecem ter sido alimentados por tensões raciais crescentes dentro e em torno dessas regiões, que ele chamará de espaços de “banimento” (o que está em conformidade com a própria análise de Bauman [2005] sobre os *refugos humanos*)⁵³, como será visto mais adiante. No Brasil, os pobres de forma geral, unidos nesse espaço degradado, são formados por imigrantes italianos, espanhóis e portugueses, migrantes nordestinos e, principalmente, negros (VALLADARES, 2000).

O conflito em *Cidade de Deus* – que se deflagra a partir do meio da história, culminando com a morte de Zé Pequeno – pode ser percebido como um estado de guerra civil. Dessa forma, procurei conceituar ou definir esse estado, a partir de Michaud (1989-2001). As **guerras civis** seriam as hiperviolências manifestadas como características de uma situação de desmoronamento da comunidade política, segundo o autor. Torturas e execuções fazem parte desse fenômeno, que se encontra, por exemplo, em manifestações de crueldade em conflitos de comunidades do “terceiro mundo” e de países mais pobres, como Colômbia, El Salvador⁵⁴ e Guatemala, por exemplo (MICHAUD, 1989-2001). Como característica básica das guerras civis, conforme sua pesquisa, estão não somente o alto nível de violência, mas a “[...] transgressão generalizada que resulta do desmoronamento de todos os fundamentos da comunidade” (p. 33). “Guerra Civil” engloba conflitos armados entre comunidades (de uma mesma localidade, cidade, estado ou país) em defesa de ideologias ou modos de vida, sem envolvimento, ao menos formal e maciço, de forças militares (GUERRA, 2006).

Classe, “raça” e as contradições da sociedade pós-moderna – Dois aspectos destacam-se em *Cidade de Deus* de forma mais evidente: a questão da “raça” e a da classe. A violência, no que se refere à diferença de “raças” no Brasil, vem do tempo da colonização. Os brancos, no filme de Meirelles, são muito raros. Os personagens da favela são, em sua maioria, negros, pardos e migrantes ou descendentes de nordestinos, de tipo físico que lembra sua origem indígena. Sodré (1999) falará dessa diferenciação da sociedade brasileira entre

53 Uma situação que acabou por tornar-se insuportável na própria capital francesa, Paris, em 2005, quando jovens dos guetos de imigrantes africanos e árabes da cidade, eles mesmos nascidos franceses, revoltaram-se contra o racismo que sofriam por parte dos (outros) franceses, da polícia francesa e do próprio governo.

54 A respeito da guerra civil nesse país, que durou 12 anos, desde a década de 80, há um o filme mexicano dirigido por Luis Mandoki, *Vozes inocentes* (2004).

claros e escuros, termos que dão a dimensão da segregação de forma mais coerente com essa *forma*. Não há discriminação baseada em uma idéia abstrata de afrodescendência, ou de herança genética dos índios, mas uma diferenciação entre peles escuras e peles claras:

Não se pode ocultar sob o bom-mocismo do Esclarecimento e do Progresso globalitários a reiterada importância social dessas distinções. Em torno destas, mantêm-se privilégios de classe social, levantaram-se barreiras imigratórias, legitimaram-se discriminações alfandegárias, construíram-se e constroem-se identidades culturais ou nacionais. (SODRÉ, 1999, p. 9)

A diferença entre a abstração da diferença e a realização concreta do tratamento das diferenças será atravessada pela questão da alteridade. “Não basta, assim, afirmar a evidência da multiplicidade humana. A percepção da diversidade vai além do mero registro da variedade das aparências, pois o olhar, ao mesmo tempo em que percebe, atribui-lhe um valor e, claro, determinada orientação de conduta.”, diz ainda Sodré (1999, p. 15). Quando o autor afirma que há um “[...] abismo entre o abstrato reconhecimento filosófico do Outro e a prática ético-política (real-concreta) de aceitação de outras possibilidades humanas, da alteridade, num espaço de convivência” (SODRÉ, 1999, p. 15), é possível pensar em um abismo conceitual, cruel, porém facilmente tornado invisível, e um outro abismo, físico, geográfico, que separa “os aceitos” daqueles a quem não se aceita, um abismo que é, para este trabalho, uma das principais violências reveladas e instigadas pelo filme, e que é base da construção do conceito de alteridade, tão importante para minha pesquisa.

Sodré (1992) fala, a respeito da alteridade, sobre a *abominação do Outro*, que compreende também, e talvez principalmente, a questão de classe (dentro do que está pressuposta, de alguma maneira, a questão da “cor”, como se verá adiante). A violência urbana brasileira atinge as classes mais abastadas – como os *media* parecem alardear sempre que possível, mas principalmente, conforme visto anteriormente, em Ramos (S., 2004), as populações menos favorecidas dessa zona urbana. A prática da violência de modo geral, e da criminalidade violenta particularmente, diz Soares (2000), faz suas maiores vítimas entre os pobres, particularmente, no caso dos homicídios dolosos:

Engana-se quem supõe que a vitimização letal se distribua democraticamente, cruzando fronteiras de classe. Ela se concentra na base da pirâmide social, no sentido inverso à renda e aos privilégios. Por isso, atinge sobretudo os negros, que também se concentram nos estratos mais pobres da sociedade brasileira. [...] O novo padrão da criminalidade e da vitimização, no Brasil, principalmente nas grandes metrópoles, tende a ordenar-se em torno de um eixo crescentemente central: o tráfico de armas e de drogas. (p. 46)

Vivemos em uma sociedade onde o nível de violência, pode-se dizer, ultrapassa a fase conhecida como *barbarie* dos séculos passados. A brutalidade das sociedades menos desenvolvidas era agressiva, porém fazia-se uso de meios mortais fracos, ao passo que a sociedade atual estaria “civilizada”, porém a instrumentação e a gestão dessa sociedade tecnológica – com consideráveis possibilidades de destruição – racionaliza a violência (MICHAUD, 1989-2001). A esse respeito, Michaud diz que “paralelamente, a racionalidade técnica, instrumental e de gestão que opera nas sociedades contemporâneas leva a valorizar o controle dissimulado dos problemas e a solução racional dos conflitos, condenando o recurso à violência aberta, brutal e sangrenta.” (p. 42). A antinomia⁵⁵ do tempo em que vivemos está entre o “[...] potencial de violência sem precedentes e um ideal de funcionamento racional e sem sobressaltos” (MICHAUD, 1989-2001, p. 42).

Ainda com relação à questão de classe, Soares (2000) enfatiza o processo de modernização capitalista incompleto que se dá em nosso país. Se o Brasil se pretende liberal-democrático, deverá aplicar, diz o autor, os princípios norteadores do liberalismo desde o século XVII, que pregam que a obediência ao Estado só é devida se este prover, e enquanto prover, as condições elementares para a ordem. “A impotência do Estado em prover segurança e meios adequados de sobrevivência, que incluem chances de prosperidade, libera os indivíduos do dever da obediência e legitima a desobediência civil.” (SOARES, 2000, p. 30) A democracia brasileira, que o autor chama de frágil e precária, foi construída em meio aos destroços de uma crise que se instalou após o “milagre econômico” ter-se expandido nacionalmente, e que atinge os cidadãos brasileiros social, econômica, cultural e politicamente (ainda hoje). O processo brutal de acumulação capitalista, que mina as relações cotidianas nas zonas urbanas do país, não é apenas uma das causas de uma série de violências, mas a própria violência social institucionalizada.

O autor fala também de um “jogo perverso da dupla mensagem” (2000, p. 40) que ou “[...] desnorteia o indivíduo, na relação consigo mesmo e com os outros, bloqueando a resistência politizada à opressão; ou [...] enseja combinações explosivas entre, digamos, a valorização do poder e da disputa sem limites ou ‘darwiniana’ pela supremacia” (SOARES, 2000, p. 40). Essa é a violência

[...] que se verifica, com fins lucrativos, sobretudo nos circuitos em que

55 Conceito usado em “As sementes do tempo” (JAMESON, 1997) para falar da pós-modernidade enquanto período. Para o autor, a antinomia está para além da simples contradição.

transitam as classes subalternas, até mesmo nos circuitos geográficos em que vivem os mais pobres, espaços sociais em que se concentram os excluídos e as vítimas de preconceito racial tão presente quanto negligenciado no Brasil. (SOARES, 2000, p. 40)

2.2 A CONSTRUÇÃO DO OUTRO E A SENSAÇÃO DE MAL-ESTAR

A alteridade é um conceito que se apresenta com toda sua força ideológica em *Cidade de Deus*. Naquela favela existem os *outros* negros, os *outros* pobres, os *outros* bandidos, os *outros* migrantes. Além deles, entram na favela os policiais e os “meninos brancos” de classe média buscando trocar seu aparelho de televisão por algumas gramas de cocaína. A alteridade, neste trabalho, é considerada mais uma das formas pelas quais a violência se manifesta, seja ela interna ao filme, entre os personagens, seja ela direcionada ao espectador. Mesmo quando pensamos os personagens de *Cidade de Deus* quase sempre confinados na favela, as relações de alteridade sugeridas, ou subentendidas com quem está fora da favela são violentas. A favela como um organismo demonstra a falência das relações dentro da cidade, em um estágio da vida social e econômica em que a pobreza é confinada em um lugar quase que cercado por muros. Sua conformação geográfica reforça a idéia de marginalização (grande parte das favelas do Rio de Janeiro está localizada em morros e fica às margens da cidade, sendo que a Cidade de Deus é um raro exemplo de favela carioca em local plano). Dentro do espaço da favela estão os marginais⁵⁶ da própria cidade (os pobres de toda sorte) e os marginais de fora da cidade ou mesmo do estado, ou seja, os “estrangeiros” duplamente: os pobres e os “vindos de fora”, normalmente do Nordeste. Sobre isso, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1998, 2005) é incisivo ao dizer que toda sociedade produz seus estranhos, seus outros, seus refugos humanos. Essa massa de “excedentes da civilização” moderna, enquanto não se consegue exterminá-la, exala um odor intolerável, um odor desconfortável. Que desconforto, que mal-estar é esse? Que violência e que alteridade são essas? Onde elas estão?

Em um primeiro esforço, há que se compreender a relação dos filmes com seu espectador, considerando que a relação de alteridade também será construída entre essas duas instâncias (especificamente, entre o personagem, o Outro no filme, e o espectador). Há, por exemplo, uma violência que é operada entre os personagens e também gerada *do* filme *para o* espectador. A seqüência da tortura aos meninos da “Caixa Baixa” é exemplar nesse sentido,

56 Marginais, aqui, dito no sentido original, de quem “está à margem da sociedade”, incluindo, assim, “bandidos” ou não.

mostrando uma violência psicológica dentro da diegese e também em relação ao público. Entender tais violências é necessário para que possamos construir um conceito do mal-estar depreendido do filme. Sobre o tipo de violência que atinge o público e especificamente sobre a cena de tortura e infanticídio em *Cidade de Deus*, Caetano diz que

[...] o discurso não nos diz algo apenas, mas nos leva a sentir seus efeitos, a compartilhar sensorialmente dos estados emotivos presentes no nível do enunciado [...]. Aqui [...] não se fala sobre a violência; ela passa a ser sentida pelo espectador por meio de estratégias enunciativas diversas [...] (2004⁵⁷)

Na pesquisa de Michaud (1989-2001), algumas teorias da psicologia consideram os estímulos desencadeadores da raiva e da agressividade, e grande parte desses estímulos são bastante comuns na vida na favela. Privação de movimentos, de alimento e de líquido, proibições em geral, seriam desencadeadores da raiva na criança. Calor, barulho, umidade em excesso são, pelos estudos experimentais da psicologia, causas de conflitos violentos em grandes conjuntos habitacionais e bairros super-populosos. A favela apresenta um padrão geográfico ou físico de amontoamento, e o abandono é visualmente agressivo: o lixo toma conta das vielas e becos, cujo chão, geralmente de terra batida ou cimento bruto, apresenta sempre poças d'água ou resquícios das soluções sanitárias precárias ou substitutivas.

Pelos estudos da psicanálise, a contribuição de Sigmund Freud é a mais significativa nesse sentido, especialmente em “O mal-estar na civilização”, escrito em 1929⁵⁸. As considerações de Freud a respeito da pulsão de morte, em seus trabalhos do início do século XX, foram estendidas à sociedade nesse livro. A obra influenciou vários pensadores ao longo do século passado, entre eles Bauman (1998), que partiu dos textos do psicanalista para fazer um delineamento do sentimento de mal-estar vigente na experiência do homem contemporâneo, articulando a abordagem psicológica sobre a violência com as perspectivas filosóficas e sociológicas. Para Freud (1997), a agressividade voltada contra o Outro, que é da natureza humana, é reprimida e frustrada pelo processo civilizatório e das organizações sociais. A partir disso, viveríamos em um estado constante de culpa e frustração de nossos instintos e pulsões de morte, os quais são reprimidos em nome da segurança da vida.⁵⁹

Freud (1997) vai contra as teorias marxistas quando afirma que as principais premissas

57 <www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-KatiCaetano.pdf> (Não paginado)

58 Originalmente intitulado *Das Unglück in der Kultur* e, depois, *Das Unbehagen in der Kultur* (*A infelicidade na cultura e O mal-estar na cultura*, respectivamente).

59 A esse respeito, MICHAUD (1989-2001, p. 83) dirá que a “[...] civilização é indissociável do mal-estar da

comunistas são ilusórias. O autor diz que os comunistas concebem o homem como bom, porém corrompido em sua natureza pela instituição da propriedade privada. Pela lógica comunista, ainda segundo Freud, a propriedade da riqueza privada dá ao indivíduo poder e, assim, a tentação de maltratar o próximo, enquanto que aquele que é privado da posse há de rebelar-se de forma hostil contra aquele agressor (o que possui a propriedade). A riqueza partilhada por todos, segundo os preceitos do comunismo, não permitiria mais a circulação da hostilidade e da má vontade. Para o psicanalista, dessa forma o comunismo geraria uma sociedade em que, tendo todos suas necessidades satisfeitas “[...] ninguém teria razão alguma para encarar outrem como inimigo; todos, de boa vontade, empreenderiam o trabalho que se fizesse necessário” (p. 70). No entanto, a própria natureza já se encarregou de dotar os indivíduos com atributos físicos e capacidades mentais desiguais, introduzindo, assim, uma injustiça irremediável na humanidade:

A agressividade não foi criada pela propriedade. Reinou quase sem limites nos tempos primitivos, quando a propriedade ainda era muito escassa [...]. Se eliminarmos os direitos pessoais sobre a riqueza material, ainda permanecem, no campo dos relacionamentos sexuais, prerrogativas fadadas a se tornarem a fonte da mais intensa antipatia e da mais violenta hostilidade entre homens que, sob outros aspectos, se encontram em pé de igualdade. (FREUD, 1997, p. 70)

O autor acreditava que a violência do homem contra seu semelhante era, em suma, originada da impossibilidade do próprio homem de “amar o outro como a si mesmo”. Na luta pela vida, em especial na busca pelo trabalho e pelo território, o Outro é um inimigo contra o qual é preciso agir com hostilidade, sob pena de não sobreviver à disputa.

Bauman acaba fazendo da compreensão do *mal-estar* da sociedade contemporânea uma questão cultural, que engloba vários saberes. Para esse autor, Freud deixou uma importante mensagem a respeito da busca do homem por uma pureza, busca esta que seria o princípio da relação desconfortável entre pessoas dentro de uma sociedade. A “beleza” é uma das maiores buscas da modernidade⁶⁰, um modelo social que Freud dizia ser construído a partir da renúncia ao instinto (BAUMAN, 1998). Renunciando à animalidade, o homem está sacrificando grande parte de sua agressividade em busca dos prazeres da civilização. Para Bauman, a perspectiva freudiana insiste que esses prazeres também trazem sofrimentos e uma

culpabilidade”.

60 *Civilização*, segundo BAUMAN (1998), seria, para Freud, um sinônimo da *Modernidade*.

satisfação com o mal-estar: “O princípio do prazer está aí reduzido à medida do princípio da realidade e as normas compreendem essa realidade que é a medida do realista” (1998, p. 8), o que resulta na reflexão de Freud (1997) a respeito da felicidade, que o homem moderno trocou por um pouco de segurança. O mal-estar que marca a experiência humana moderna, para Freud, resultou de um excesso de ordem e na escassez de liberdade, diz Bauman (1998). Essa ansiedade pela ordem faz o “homem civilizado” temer a violência e superestimá-la, conforme irá dizer Michaud (1989-2001), já que é a necessidade muito maior de segurança que faz com que as sociedades modernas percebam de forma cada vez mais assustadora a insegurança, ainda que os hábitos tenham se tornado mais polidos.

A perda da liberdade, a insegurança e o medo acabam sendo ultrapassados pelo homem pós-moderno, prossegue Bauman (1998), em sua contínua busca pelo prazer que, agora, tolera uma segurança individual pequena para a conquista da felicidade. Nessa nova conformação da civilização, somada à constante busca pela pureza e pela ordem e beleza, a intolerância é o caminho para violências de outra ordem, mas que ainda estão inseridas nas lógicas que Freud havia percebido já nos anos 30: a lógica do ódio ao Outro, pelo bem da própria sobrevivência. É nesse sentido que o sociólogo polonês tratará dos estranhos, da alteridade, dos refugos humanos da sociedade (pós-)moderna. A partir da construção teórica deste autor, é possível entender a dinâmica da sociedade que é sempre capaz de produzir seus guetos; uma sociedade que reproduz, em pequena escala, a lógica dos campos de concentração de Hitler, na Alemanha nazista. Embora o termo “gueto” esteja mais próximo dos lugares onde os nazistas confinavam os judeus, o conceito de campo de concentração parece ser melhor aplicável a amontoamentos como as próprias favelas. No caso destas, a diferença residiria apenas no fato de que não há uma formalidade no extermínio, pois, desde o imperativo “racial” até a aniquilação moral dos concentrados, as favelas parecem-se com a *Solução Final* de Hitler, ainda que uma solução aplicada a longo prazo. A dinâmicas como essas, Wacquant (1993⁶¹ apud BAUMAN, 2003, p. 108) dá o nome de “lógicas institucionais de segregação e agregação”, o que elucida qualquer comparação entre a favela brasileira e os campos de concentração criados nas principais guerras do século XX. É na favela que vai parar o pobre, o negro, o nordestino (no Rio de Janeiro e em São Paulo), ou seja, o estranho tanto na forma (na cor, principalmente) quanto no que diz respeito a sua “inadequação” dentro da

61 WACQUANT, Loïc. Urban outcasts: stigma and division in the black American ghetto and the French urban periphery. *International Journal of Urban and Regional Research* 17.3 (1993), p.365-83.

sociedade de consumo. Então, como nos “ghettos” negros norte-americanos, no Brasil as favelas e periferias “[...] são a sedimentação de uma dupla rejeição, combinando classe e “raça” – e a cor da pele mantém os moradores do gueto em sua prisão com mais firmeza do que um exército de carcereiros” (BAUMAN, 2003, p. 108).

A presença que justificava os campos de concentração nazistas era a presença daqueles que “[...] ofendiam o senso esteticamente agradável e moralmente tranquilizador da harmonia” (BAUMAN, 1998, p. 13), de pessoas que “estragavam o quadro”. Nesse sentido, o autor retoma o que já disse Maffesoli a respeito da relação entre norma e exclusão, construída a partir de Durkheim. Maffesoli (1987) explica que a adoção da norma cria um centro e, por conseguinte, a periferia. Para ele, o anormal⁶² *não está* em integração na organicidade social *de que é parte* integrante (a contradição dá uma dimensão chocante da situação de exclusão), entrando, assim, na categoria dos excluídos que não se submeterão à dominação absoluta da razão. Diz Maffesoli que “[...] a determinação da normalidade não pode suportar a diferença naquilo que ela sempre tem de excessivo e até de cruel” (1987, p. 22). A passagem, para esse autor, do “homem hierarquizado” ao “homem igualizado”⁶³ nivela de forma a negar uma ordem qualitativa (da diferença), destruindo o que permitiria a coesão social. Deriva dessa reflexão a afirmação de que a ilegalidade pode ser considerada como expressão do querer viver sem algo que reprima, dentro de um contexto em que a vida social se encontra compartimentada pela norma.

Se aos indesejáveis foram “cedidas” acomodações nos guetos, logo há a percepção de que existem aqueles a quem não é destinado lugar algum, a eles não pertence nenhum lugar no mundo de ordem, pureza e beleza, o que resulta na solução única possível dentro dessa lógica: extermínio. Daí, mais uma vez a partir da relação de alteridade baseada na violência, surge o mal-estar.

Outros seres humanos, diz Bauman (1998), podem ser uma das corporificações da “sujeira” que impede o mundo de permanecer limpo e em ordem. Essas outras pessoas ou categoria de outras pessoas são obstáculos para a organização do ambiente. Mesmo que as apologias pós-modernas tragam a tolerância à diferença, um último teste de “pureza” irá separar as pessoas das outras pessoas: o consumo. Aqueles que não passam pela prova do

62 Leia-se, aqui, aquele que difere do “normal” que a sociedade constrói, aquele que se veste, tem aparência, pensa, se expressa e vive de forma considerada “normal”.

63 Tradução livre (minha) do original *homo hierarchicus e homo aequalis*.

consumo, ou seja, aqueles que não são capazes de aderir às ofertas do mercado consumidor, “[...] são a 'sujeira' da pureza pós-moderna” (BAUMAN, 1998, p. 23), afirma. Esses novos padrões definem a experiência pós-moderna em uma constante criação e anulação de estranhos:

Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo [...]; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente [...] e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória, [...] se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos. Ao mesmo tempo que traça suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo assim acusadas de *causar a experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável*. (BAUMAN, 1998, p. 27, grifo meu)

Na modernidade, salienta, os estranhos são refugio, os restos que a preocupação de organizar o Estado deixou. A assimilação (como na história dos índios brasileiros após a colonização deste território) era uma das estratégias antropofágicas para a aniquilação dos *outros*: tornar a diferença semelhante, acabando, por exemplo, com a língua e as tradições, proibindo religiões típicas (ou tratando-as como satanistas, como acontece comumente contra o Candomblé e a Umbanda). A outra estratégia, da exclusão, diz ainda Bauman, consiste em banir os estranhos “[...] dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro” (1998, p. 29). Tais considerações são abrangentes, no tempo e no espaço. As estratégias de aniquilação (cultural e, por fim, física) dos outros, essa violência extrema de que fala o autor, critica e reflete tanto sobre os campos de concentração nazistas quanto sobre os modernos (e pós-modernos) campos de concentração e expurgo. Por todo o mundo vemos – e aí está, exposto pelos *media* – os restos da civilização, o aglomeramento (amontoamento) de pessoas incapazes de “estar dentro do quadro”. Recentemente, na França, assistimos sua revolta, quando os franceses filhos de árabes e africanos queimaram carros em troca de atenção do mundo “civilizado” para o descaso de que eram vítimas (violências sociais que encerravam violências físicas também). Também chamam a atenção as favelas, esse fenômeno crescente nos países latino-americanos, cuja geografia (especialmente no Brasil) propõe um conflito visual com os “cartões postais do Rio de Janeiro”. Bauman (1998) ultrapassa a percepção psicanalítica de Freud, para trazer-nos uma noção de uma crueldade característica dessa sociedade civilizada, preocupada com sua segurança e liberdade. Nesse

estado de coisas sempre haverá mal-estar, uma sensação que habita a experiência pós-moderna e o espaço e corpo daqueles que podem ser chamados de vidas desperdiçadas⁶⁴ da pós-modernidade; assim como habita o espaço e o corpo de quem “é ameaçado” por esses estranhos.

A sociedade demanda soluções para aplacar o medo que o fantasma da insegurança provoca.⁶⁵ A exemplo dos EUA (ZUKIN, 1995⁶⁶ apud BAUMAN, 2003), no Brasil as elites compram proteção, armam-se, cercam-se, instalam alarmes, estimulam políticas de combate ao crime e “impõem a pena de morte” em vez de buscar o (bom) funcionamento das instituições públicas, a erradicação das diferenças raciais, o fim da pobreza.⁶⁷ Em troca de sua liberdade, afirmarão Jameson (1996) e Bauman (2003), a burguesia assume a “tranqüilidade” dos bairros fechados, das casas cercadas por grades e protegidas com alarmes, em suas “comunidades”, seus bairros seguros. A comunidade de que está se tratando aqui significa “mesmice” (BAUMAN, 2003), que, por sua vez, significa ausência do Outro⁶⁸, principalmente aquele capaz de causar prejuízos, o que é *diferente*, o que está “fora de lugar”.

Para Bauman (2003), a separação racial/étnica faz com que a diferença entre “os de dentro” e “os de fora” dê ao gueto muros sólidos e duráveis. Nessa divisão da cidade, dentro da dinâmica da busca pela segurança, as classes mais ricas também constroem seus guetos. Estes são “guetos voluntários”, como os chama o autor, e diferenciam-se dos guetos “reais” pelo fato de que é possível sair deles. Wacquant (1993 apud BAUMAN, 2003, p. 106) já dirá que não é possível aos moradores de um gueto negro de Nova Iorque, por exemplo, (assim como não o é para os “favelados” brasileiros), “[...] atravessar para o bairro branco adjacente, sob pena de serem seguidos e detidos, quando não hostilizados, pela polícia [...]”. Assim, para além da própria precariedade da vida no gueto (o real), da enorme discrepância entre as condições de vida do gueto voluntário e do gueto verdadeiro, a impossibilidade de decidir sair dele constitui-se em uma violência nazista.

64 A esse respeito, ver mais, e principalmente, em BAUMAN, 2005.

65 É interessante observar esse medo no significativo aumento das promessas relativas à segurança pública dos candidatos das eleições federais e estaduais de 2006 no Brasil, com relação às campanhas passadas.

66 ZUKIN, Sharom. **The Culture of Cities** (Oxford: Blackwell, 1995), p. 39, 38.

67 Embora a pena de morte não seja legal no Brasil, grupos de extermínio são comuns, principalmente entre a Polícia Militar, como se vê pelo estudo do jornalista Caco Barcellos, publicado no livro “Rota 66: A história da polícia que mata”.

68 Usarei o “Outro”, desta forma, como em SODRÉ (1999), para destacar o termo, uma vez que ele é uma entidade a ser considerada nas reflexões sobre a Alteridade neste trabalho.

Com uma noção próxima a do mal-estar de Freud e Bauman, Jameson (1996) fala de uma “dinâmica do conforto”, que funciona no apelo da sociedade pós-moderna (do capitalismo tardio, para ele) pelo retorno a seus privilégios e proteção. O pequeno-burguês experimenta a vida das subclasses (quando sai de casa), mas deseja o retorno em segurança ao seu universo simbólica e fisicamente fechado, para seu conforto. O contato com a miséria, com o Outro, com o intolerável na forma da diferença de classes, de credos e até de “raças”, aterroriza o privilegiado. O medo da proletarização de que fala Jameson é o que faz com que essas sociedades pensem no conforto configurado na proteção espacial da “[...] privacidade, as salas vazias, o silêncio, deixar as outras pessoas do lado de fora, ter proteção contra as multidões e contra o corpo de outras pessoas” (1996, p. 292). Esse medo e essa busca pelo conforto são aspectos indissociáveis da organização do “gueto voluntário” de Bauman (2003).

Mesmo a identidade desses estranhos é violentada. Segundo Wacquant (1993 apud BAUMAN, 2003), há um estigma do qual o morador do gueto não pode livrar-se, seja na França, seja nos EUA, que é uma marca territorial que reconhece essas áreas da cidade como “depósitos” de pobres, marginais e trabalhadores menos favorecidos. A esses pobres não é dado o direito de controle sobre sua representação e identidade no coletivo, complementa Wacquant. Privado de controle sobre suas representações e identidade e concentrado sem direito à escolha do contrário, o morador do gueto vive, como o dirá ainda Bauman (2003), em uma prisão. Não por acaso, e ironicamente, “[...] há uma troca constante de população entre os guetos e as penitenciárias [...]”, afirmou (2003, p. 109), ao falar sobre a “criminalização da pobreza”. Essas estratégias (gueto e prisão) que fixam os indesejáveis e os impedem de ir e vir, confinando-os e imobilizando-os, são consideradas pelo sociólogo como uma “arma final” (solução final?) que exclui e degrada a classe baixa – nomeando-a de *sub-classe*. Como as “sub-raças”, as subclasses são, por essa definição, expulsas do sistema social de significação e colocadas nos lugares destinados a ela: como referência de criminalidade (BAUMAN, 2003).

Susan Sontag, escritora norte-americana, dedicou mais de um ensaio a tratar de uma relação de alteridade que será predominante na análise de *Cidade de Deus* (e filmes semelhantes): o que fazemos *diante da dor dos outros*⁶⁹? Essa predominância se dá uma vez que a violência (física, moral, psicológica) perpassa grande parte das relações narradas no

69 O grifo faz referência ao último livro da ensaísta, muito conhecida por sua militância pelos direitos humanos, “Diante da dor dos outros” (*Regarding the pain of others*, no original).

filme, e todas essas relações mostram-se ao espectador. Assim, vemos, enquanto espectadores, surgir a violência e, com ela, suas vítimas: estamos o tempo todo presenciando o acontecer da dor de alguém. Sontag (2003), citando um trecho do ensaio de Simone Weil escrito em 1940, “A Ilíada ou o poema da força”, afirma que a violência transforma em coisa aquele que é sujeito a ela. Isso já nos fornece uma importante informação para a compreensão do mal-estar criado a partir das relações de alteridade *geradas no e a partir do* filme de Meirelles: os personagens têm nomes, e acompanhamos suas trajetórias de vida, um pouco de sua história, e mesmo sua infância, porém são também objetos, embora sejam objetos que vivem e se relacionam diante de nós (e deixam de viver, morrem, são mortos cruelmente igualmente diante de nós). As fotos, afirmou Sontag (2003), “[...] objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir” (p. 69). Essa objetificação, ou coisificação, que as fotos provocam – por analogia, que todas as imagens registradas provocam – é uma questão que está no cerne do ato de produzir imagens, hoje talvez mais do que nunca. Por lidar com imagens de pessoas propriamente, e de eventos que ocorrem com e envolvem pessoas, o jornalismo (televisivo, cinematográfico ou fotográfico) deveria ser pensado nesses termos: objetificar/coisificar ou humanizar?

A história das guerras, dos conflitos violentos e do próprio sofrimento humano produzido nesses eventos têm mostrado que a relação de alteridade, construída na cultura de quem vê, mas principalmente na cultura de quem mostra, é a responsável pela escolha entre transformar em coisa e resgatar a humanidade daquele a quem chamamos “tema”, “personagem” ou mesmo “ator social”. Quando se registra uma imagem de alguém ou de algo produzido por alguém que está a simbolizar esse alguém, se constrói um Outro; quando se olha essa imagem, se constrói um Outro. Quando olhamos para esse Outro com empatia, identificando-nos com ele, o igualamos a nós, o que significa dizer que quando não conseguimos compreender que esse Outro é apenas alguém igual a mim, ele sempre será considerado um Outro. Assim como uma imagem pode coisificar uma pessoa, coisifica também sua morte e, principalmente, sua dor. Ao Outro que é estranho, não será concedida a dignidade que a nós exigimos que seja dada. Para a cultura ocidental, a afirmação a seguir é uma constatação que encontra evidências em grandes exposições de fotografia a que estamos acostumados:

Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos agonizantes. Assim, a África

pós-colonial existe na consciência do público em geral no mundo rico [...] sobretudo como uma sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados, desde as imagens da fome em Biafra, no fim da década de 1960, até os sobreviventes do genocídio de quase 1 milhão de tutsis em Ruanda, em 1994 [...]. Em geral, os corpos com ferimentos graves que aparecem em fotos publicadas são da Ásia ou da África. (SONTAG, 2003, p. 61-2)

Essa prática jornalística, afirma a autora, é herdeira da tradicional exibição de gente exótica como animais de zoológico (nas antigas exposições etnológicas que percorriam as capitais européias até os primeiros anos – talvez décadas – do século XX) (SONTAG, 2003). Outro exemplo trazido pela ensaísta norte-americana diz respeito ao contexto em que se constrói a alteridade. Em 2000, foi realizada em Nova Iorque uma exposição de fotos produzidas entre 1890 e 1930: negros mortos por linchamento em pequenas cidades daquele país. À época, como salienta a autora, as fotos foram registradas como suvenires, e transformadas, não raro, em cartões postais (como no caso já mencionado aqui da foto dos cadáveres pendentes de Mussolini e sua amante, em Milão, no final da Segunda Guerra Mundial). Bons freqüentadores da igreja, diz Sontag (2003), senhores de bem, aparecem nessas fotos sorrindo, em alguns casos, ao lado de um corpo nu, mutilado, carbonizado e pendurado em uma árvore (como é comum nos linchamentos⁷⁰). “A exibição dessas fotos também nos transforma em espectadores”, completa a autora (2003, p. 77). Se essa horrível exposição provoca desconforto por si, pelas atrocidades que mostra, transformando-nos em espectadores tal qual os homens de bem que se aglomeraram (e, por que não dizer, que ajudaram a linchar) em torno das vítimas, estaríamos sendo ainda mais desconfortados. O mal-estar que isso nos provoca talvez seja suficiente para fazer-nos pensar no que mais adiante a autora ressalta: quem produz essas atrocidades não são bárbaros, com toda a aparência moral e física que bárbaros possam ter em nosso imaginário, mas gente comum, como nós; assim como, é esperado que tenha sido entendido, são iguais a nós os homens linchados.

Pelas relações travadas no universo diegético de *Cidade de Deus*, o Outro é aquele com quem há sempre o conflito. O Outro construído do filme para o espectador pode provocar vários sentidos: reforçar uma distância, delinear uma relação empática, provocar rejeição, etc. Pelos conflitos entre os personagens, compreendemos, talvez não sem estupefação, o que

⁷⁰ Essa figura do linchamento faz lembrar o ritual da Malhação de Judas, nas comunidades ocidentais católicas, por ocasião da Páscoa que, por sua vez, talvez re-encene o episódio bíblico que conta do suicídio de Judas por enforcamento em uma árvore.

Freud (1997) queria dizer com não ser da natureza do homem amar ao semelhante como a si mesmo (amar o *outro* como a si, para além de uma moral incutida na sociedade ocidental judaico-cristã por meio da tradição religiosa, é uma das coisas que define o conceito de empatia). Tanto nas relações entre os personagens quanto na do personagem para com o espectador, há a violência. Ao enxergarmos a dor do Outro, temos dois caminhos: o da empatia, que nos faz sentir um pouco do sofrimento daquele que vemos; ou o da falta de empatia. A falta de empatia não é característica apenas daquele que sorri para a foto ao lado do negro linchado, nem da soldada norte-americana Lynndie England, que debocha da humilhação e da indignidade a que submete os prisioneiros iraquianos em Abu Ghraib. Essa incapacidade de colocar-se no lugar do *outro* pode estar hoje naqueles cidadãos de bem que olham para uma foto de uma criança na África, à beira da morte por inanição, exposta em uma galeria de uma grande cidade como Nova Iorque, Rio de Janeiro ou Porto Alegre, e fica sensibilizado, porém enxerga ainda essa pessoa como um Outro estranho, alguém exótico de um lugar distante. Em algumas vezes, enxerga essa criança como um objeto, ainda que um objeto que represente a fome no mundo, uma coisa realmente cruel. Aquela criança não é uma criança, um ser humano, e sim “uma africana com fome”.

É evidente que tanto na empatia quanto na falta dela, pode haver o choque causado pela atrocidade e suas conseqüências humanas, causado pela violência. Um choque de mal-estar. E, para além, mesmo que o choque seja misturado a um encantamento *voyeurista*, há o mal-estar por gostar de ver o sofrimento alheio (uma culpa advinda de uma moral ocidental judaico-cristã?). Assim como a construção da relação de alteridade, comumente, não é algo que se dá sem tormento moral, para Susan Sontag (2003), a sedução que imagens da violação de um corpo provoca não é rara e também é motivo para esse sentimento de desconforto interior. Ao mesmo tempo que repugnam, imagens de tortura e mutilação suscitam esse ânimo *voyeurista* que é tão comum a ponto de fazer “[...] o trânsito de uma estrada ficar mais lento na passagem pelo local onde houve um acidente horrível”⁷¹ (SONTAG, 2003, p. 80).

Dito isso, há, *no* filme e *do* filme, a violência observável em várias modalidades, desde uma violência física até violências morais (e físicas também), como é o caso do estupro da namorada de Mané Galinha, passando pela violência física, moral, mas principalmente psicológica, como também no caso da tortura (e morte) dos meninos da Caixa Baixa. Neste

71 O sentimento *voyeurista* diante do terror da morte e da mutilação é tão comum que o exemplo de Sontag deverá ser reconhecido por todos nós, que provavelmente já assistimos ou fizemos parte de tal situação.

último caso, enquanto Zé Pequeno viola a integridade de crianças com menos de 10 anos, há também uma violência direcionada ao espectador, que presencia esse evento. Provocando sua condição impotente de espectadorialidade, a instância formal do filme (que veremos adiante, neste trabalho) procura garantir a quem vê o filme a violência de ver uma criança ser torturada/morta de forma que o mal-estar seja prolongado e reforçado.

Conceituar a relação violenta de alteridade que é mostrada e provocada no e a partir do filme, assim como conceituar o mal-estar, são esforços que passam, sem dúvida, pela compreensão da violência e das relações do ser humano com ela. É imperioso ressaltar, no entanto, que este trabalho irá, certamente, ficar muito aquém de um conceito de alteridade violenta e de mal-estar nas imagens, visto que é abundante o campo a ser pesquisado sobre as violências na sociedade. Este capítulo é apenas um delineamento daquilo que perpassa a relação entre as pessoas, da violência contida nessas relações e do mal-estar que é possível depreender delas.

3 A FORMA I

O caráter documental

Nos dois capítulos anteriores, busquei o aprofundamento no objeto fílmico e empreendi um esforço de compreensão da violência de forma geral e da alteridade de forma específica. Dessa maneira, construí um marco teórico que será o suporte para a observação da categoria *diegese* no filme. Neste e no próximo capítulo, construirei o marco teórico que embasará a observação da categoria *forma*, a qual divido em dois tipos de enunciação: a estética e o discurso documental e a estética publicitária ou “MTV”. Uma vez que a violência e a alteridade são temas e noções que perpassam tanto a *diegese* quanto a instância formal, o aparato teórico que serve como fundamentação para a observação da categoria *diegese* também serve como parâmetro para a construção teórica da categoria *forma*.

Por perceber, nas primeiras observações do filme, que sua enunciação guarda muitas semelhanças com o cinema documental, ao longo desta primeira parte buscarei delinear o que é a estética e/ou o discurso documental. Para entender esse discurso e/ou essa estética, busco traçar um esboço a respeito do gênero documental, sua natureza, suas particularidades e similaridades que porventura tenha com relação ao gênero ficcional (considerando que *Cidade de Deus* é, a rigor, um filme de ficção). A partir dessas reflexões e cotejos com a produção teórica a respeito do tema, busco o entendimento de aspectos cruciais que envolvem o documental e que dizem respeito a *Cidade de Deus*, como a fronteira tênue (ou mesmo a hibridização) existente entre os gêneros documentais e a ficção, e essa categoria intermediária entre o factual e o ficcional, que é o fingimento, segundo um conceito trazido por Jost (2004), que diz respeito à forma com que o filme se enuncia (*como se fosse um filme documental*). Antes dessa construção do documental, no entanto, proponho uma problematização do que vem a ser “a forma do filme”.

3.1 A FORMA DO FILME

De maneira geral, um filme conta uma história que é envolvida em um “invólucro”,

mais ou menos coerente com essa história. Alguns realizadores utilizam esse invólucro – a forma – de modo mais veemente, de uma maneira que não apenas conte a história (a narrativa tem esse papel, grosso modo), mas acrescente a ela algum sentido. Essa instância, que chamo aqui de *instância formal*, é trabalhada na prática e estudada por realizadores e teóricos desde o início do fazer cinematográfico. *Cidade de Deus* é um exemplo de uso da instância formal em articulação com a dinâmica da história contada, afirmando na linguagem visual (e sonora) e na montagem a violência tematizada pela diegese.

Assim como entendo que a violência da história contada pelo filme de Fernando Meirelles provoca mal-estar, observo também que esse sentido é enfatizado, afirmado e expresso por meio de uma estética e de uma construção formal violentas. Essa construção é reconhecível, em princípio, dentro de dois tipos de enunciação no filme: na expressão das imagens como se fossem documentais e, como será visto no capítulo seguinte, no tratamento das imagens à semelhança dos videoclipes musicais (a “estética MTV”) e da publicidade. A propósito da comparação que o filme de Meirelles já suscitou com os filmes do Cinema Novo (uma comparação que, cabe dizer, paira como um fantasma sobre todos os filmes sobre pobreza e violência produzidos depois do fim do Cinema Novo), proponho que pensemos na produção cinematográfica brasileira a partir de fim dos anos 50 como refletida, de alguma forma, em *Cidade de Deus*. Nesse sentido, é interessante observar, por exemplo, na proposta muito próxima do documental sugerida no Cinema Novo e na semelhança entre a estética dos videoclipes e os filmes do Cinema Marginal.

Retornando às reflexões sobre a forma, penso que o próprio desenho do lugar que dá nome ao filme já manifesta a primeira forma a ser considerada: a favela. Esse loteamento geográfica e socio-culturalmente localizado às margens da cidade, de uma cidade que já foi capital da República, é a forma mais afirmada no filme, para além da forma humana. Desde o início, o Cinema Novo buscou em ambientes como a favela e o sertão o cenário para compôr a imagem da pobreza, miséria e exclusão brasileiras. No Cinema Marginal, a grande cidade como um traço geral aborda visualmente a industrialização tosca à moda nacional, que tantas desigualdades provocou e provoca. A favela e seus moradores são, nos moldes dos ambientes de miserabilidade, os temas mais constantes na realização documental, como em *Notícias de uma guerra particular* e em *Ônibus 174*. Pode-se dizer também que a favela já é usada nos discursos “publicitários” e artísticos, seja para vender a música e fazer um tipo de protesto – como nos videoclipes de *rap* de *MV Bill* ou *O Rappa*, ou na divulgação do *funk* carioca –, seja

no cumprimento do marketing social, na publicização de imagens da pobreza eternizadas por imagens em preto e branco de fotógrafos globalmente reconhecidos.

Pode-se pensar que se a estetização da miséria coisifica o miserável, provocando não apenas um distanciamento entre objeto (o ser humano, propriamente) e observador, a prática documentária também poderia fazê-lo, pois tem o poder de produtificar o sofrimento, uma vez que, em alguns casos, o trata não na forma humana e particular, mas como estatística ou como qualquer representação generalizada. Um exemplo disso são as belíssimas fotografias produzidas pelo fotógrafo Sebastião Salgado em diversos países, dentre as quais predomina a miséria do mundo. O fato de essas fotos não identificarem seus assuntos humanos – na contramão da super-exposição das figuras das “celebridades” em revistas, sempre acompanhada de uma legenda de identificação – transforma a pessoa ali enquadrada em apenas uma estatística enquadrada, um “caso social”, afastando-nos de seu sofrimento assim como afasta-nos de sua humanidade; ou transformando seres humanos, indivíduos, em símbolos de uma situação sem que, no entanto, humanizem a situação. Sontag, a esse respeito, diz que

é significativo que os destituídos de poder não sejam designados nas legendas. Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que inflamou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições. (2003, p. 67-8)

Mais uma vez é a forma que irá interferir no assunto, no conteúdo, na história contada, a fim de, com essa história, promover um sentido, que é o sentido da violência.

3.2 UM CINEMA DE FRONTEIRA

Desde o início do século XX – o que é dizer, também, desde praticamente o início do cinema - o documentário e a ficção eram misturados em filmes, de forma muito experimental. As primeiras experiências nesse sentido, segundo o cineasta e cientista político Eduardo Scorel (2005), eram misturas entre um e outro gênero por meio de algumas inserções de imagens documentais em filmes de ficção. Essa mistura entre gêneros tornou-se mais complexa conforme os cineastas começaram a buscar novas linguagens e novas formas de

narrativa. *Nanook do Norte*, filme de 1922 dirigido por Robert Flaherty, é emblemático nesse sentido. Nesse filme, Flaherty mostra esquimós em seu cotidiano, com seus hábitos. A história narrada, que é real e faz parte de memórias de viagem do cineasta de muitos anos antes da realização do filme, é a base documental; e os recursos de filmagem também o são – o esquimó real, as locações reais e o engajamento real do esquimó nas tarefas que desempenha diante da câmera. Não fosse pelo fato de que o esquimó real encena hábitos e tarefas cotidianas de seus antepassados, ou seja, reconstitui, ou até simula o que seus antepassados faziam – mas que não faz mais parte do cotidiano desse esquimó específico e de sua comunidade, nesse período específico (o presente da realização do filme) –, *Nanook do Norte* seria um filme documentário sem nenhum hibridismo com relação ao cinema de ficção. Outro exemplo de hibridismo entre ficção e documental é *Outubro* (Sergei Eisenstein, 1927), em que as cenas filmadas e fotografadas em 1917 servem de base para a *reconstituição* que Eisenstein faz da Revolução Bolchevique uma década depois. Segundo Escorel (2005), ainda hoje *Outubro* é tomado como *registro* documental. Orson Welles, quando dirigiu *Cidadão Kane*, já no início dos anos 40, tornou a mistura entre os gêneros ficcional e documental ainda mais complexa que esses dois exemplos: ao longo de seu filme, Welles usa técnicas que fazem com que certas cenas pareçam-se com registros documentais, como quando a imagem treme e fica embaçada. Já antes disso, o cineasta protagoniza uma das histórias mais citadas nas escolas de comunicação e que serve aqui como exemplo da mistura entre ficcionalidades e factuais.

Em 1938, quando ainda não era famoso, o jovem Welles fez uma transmissão de rádio baseada na novela de ficção científica do escritor H. G. Wells, *Guerra dos Mundos*. Welles anunciou a invasão dos EUA por marcianos para a população das cidades de Nova York, Nova Jersey e Newark. Naquela década o rádio vivia sua “era de ouro” nos EUA, atingindo muitos lares norte-americanos (talvez, proporcionalmente, com o mesmo poder com que a televisão hoje lidera as audiências). O pânico foi tão grande que houve registro de inúmeros suicídios durante “a brincadeira”⁷², bem como a fuga de vários cidadãos de suas casas e das próprias cidades, embora, por quatro vezes, anúncios advertissem se tratar de uma transmissão fictícia, uma brincadeira de Dia das Bruxas. Usando recursos e um contexto de noticiário, ou

72 Segundo o *website* Minha Rádio (<<http://www.aminharadio.com>>), o Correio do Povo (Porto Alegre/RS) noticiava o evento assim, no dia seguinte: “Apesar do speaker ter advertido por quatro vezes durante o programa que se tratava apenas de uma ficção, houve pânico nos Estados Unidos.” Milhares de pessoas fugiram da cidade, inúmeros acidentes aconteceram, além dos suicídios, segundo informações do site.

seja, documental, o jovem jornalista deu a uma história de ficção um tratamento realístico capaz de convencer centenas de pessoas. Três anos depois, em *Cidadão Kane*, Welles fez quase a mesma coisa, copiando para sua história de ficção indícios de uma enunciação factual, documentária, fazendo, assim, com que a fronteira entre as imagens em movimento documentais e as ficcionais ficasse mais tênue, se não praticamente inexistente. Duas coisas podem ser destacadas no filme de Welles e que são, ainda hoje, utilizadas pelos cineastas: o “fingir” ser documental das câmeras visivelmente inscrito nas cenas do filme, e as encenações de cinejornais “de época”. Um desses dois tipos de fingimento de realidade é bastante pertinente para a análise de *Cidade de Deus*, pois trata-se de um recurso indiciador de factualidade largamente utilizado ao longo do filme de Meirelles: o tremor de câmera que simula ou o ponto de vista subjetivo de um personagem ou a imagem captada por um cinegrafista carregando sua câmera.⁷³

Apesar de os documentários flertarem com a estética do cinema ficcional já há muito tempo, parece-me que a relação contrária é mais evidente. Ainda que não o fosse, interessa, aqui, buscar os antecedentes justamente desse tensionamento, ou seja, destrinchar o uso que o cinema de ficção faz das imagens documentais e mesmo da estética documental, principalmente porque a complexidade desse hibridismo entre gêneros parece ser maior no cinema que em qualquer outro tipo de imagem (em movimento ou não). *Nanook*, por exemplo, é um filme documental, se propõe a tal papel, mas simula cenas reais (ou seja, se apropria de um recurso da ficção, que é a encenação) para legitimar sua proposta de documentar o real. Em *Cidade de Deus* se dá o contrário: temos um filme de ficção, onde há um uso recorrente de técnicas documentais e de cenas em que há forte semelhança com os registros factuais.

Quando vemos um telejornal, não precisamos de nenhum aviso a respeito da ligação que as imagens (e os sons) possuem com a realidade: parece-nos razoável que um telejornal apresente apenas imagens factuais, ainda que possamos saber o quanto uma reportagem, por exemplo, possa ser editada nos estúdios da rede de TV. Mais que isso, parece razoável ao espectador aceitar certas mediações pois, de alguma forma, as imagens e sons estarão estreitamente ligados “à realidade”. Com o cinema comercial, de forma geral, também não

73 Para ver mais sobre os indícios de factualidade de *Cidadão Kane*, conferir GAUDREAU; JOST, 1995-2001.

precisamos de qualquer tipo de aviso a respeito do “teor realístico” do que estamos prestes a assistir, pois sabemos se tratar de uma obra de ficção. Pelo contrário, somos normalmente informados a respeito de algo quando o filme é baseado em fatos ou histórias reais ou, eventualmente, quando contém cenas reais. Isso parece estabelecer uma divisão muito clara a respeito do estatuto dos produtos audiovisuais a que temos acesso em nosso cotidiano.

Ainda que recorra a situações claramente fictícias, como seria o caso, por exemplo, de uma invasão marciana (considerando que não há indício algum ou experiência comprovada largamente de algo parecido), o filme buscará ser “realístico”, manter uma ligação com a “verdade”, ou o que se estabelece como “verdadeiro”. Com isso quero dizer que, considerando que tanto o cinema documental quanto o cinema de ficção buscam a verossimilhança⁷⁴, utilizando recursos que a garantam; e que um gênero lança mão de formas e linguagens características do outro sem grandes dificuldades; a única coisa que talvez possa garantir que o filme é documental é “a palavra” do realizador ou, mais especificamente, da instância produtiva.

Segundo a analista e crítica de cinema argentina Ana Amado (2005), a relação do documentário com a realidade é tão “problemática” quanto a da ficção com a realidade. Diz a autora que

a poética do cinema clássico – poética de ações e representações –, constrói intrigas nas quais o valor da verdade se sustenta com um sistema de arranjos e verossimilhanças que constitui o específico da ficção. No cinema documental, ao contrário, os fatos e ações são verdadeiros porque existentes e não imaginados, mas também são submetidos a arranjos e jogos de verossimilhanças que, ao menos, comovem no seu afã de autenticidade e evidência. (AMADO, 2005, p. 226)

A comoção a que se refere Amado é detalhe de grande pertinência também na análise de *Cidade de Deus*, pois são alguns dos recursos de verossimilhança utilizados no filme que, em minha premissa, promovem o mal-estar. Dizer que as relações da ficção com a realidade são semelhantes às do documentário com a realidade não significa dizer, porém, que a realidade mostrada seja igual nos dois casos. O que parece fazer com que o espectador receba a realidade do documental como “mais verdadeira” que a realidade da ficção é algo mais ligado à própria forma do filme, à forma de enunciação desse filme. Isso significa, para esta

74 O documentário não dá essa verossimilhança como garantida só pelo fato de ser documentário, pois ainda assim busca a verossimilhança.

pesquisa, que se o filme é de ficção, mas finge ser documental, suas imagens atingirão o espectador de forma quase tão contundente quanto (se não realmente tão contundente quanto) a imagem factual do documentário. Isso, de certa forma, pode acabar sendo um dos motivos pelos quais os filmes ficcionais que fazem uso de recursos e formas documentais sejam desmerecidos, talvez até rechaçados, por seu “fingimento”. Ironicamente, as críticas não são tão ferozes com relação ao contrário. Os filmes documentais vêm utilizando formas e recursos ficcionais com tanta desenvoltura que é impossível separar documentais e ficcionais, a não ser, talvez, pelas indicações das instâncias de produção do filme, que dirão qual o gênero a que o filme pertence. *Ônibus 174*, por exemplo, um documentário, tem como primeira cena uma panorâmica aérea da cidade do Rio de Janeiro, e usa, em som extra-diegético, uma música dramática.

Se o documental recorre às convenções da ficção muitas vezes na busca de um controle sobre os mecanismos de produção de representação, como sugere Hamburger (2005), por que o filme de ficção não poderia recorrer a algumas convenções do cinema documental para atingir seu propósito de chegar ao espectador como algo mais desconfortável que a mera *encenação* da violência?⁷⁵ Se o filme documentário – como afirmará mesmo Jorge Furtado (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005), entre outros autores –, certamente é resultado de uma subjetividade de autor (o cineasta), recorrendo a um tipo de encenação e às edições, pois *é essa a verdade que o cinema permite* (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005); recorrer a uma característica documental quando se faz ficção é justificável para tentar também expôr a verdade que é possível mostrar ainda que o contexto seja ficcional. Quando um cineasta afirma: “a subjetividade do autor está sempre presente. Depois de escutar a Noeli durante cinco dias edito todas as informações e, em quinze minutos, crio algo que não é ela, mas sim o que quero que as pessoas saibam sobre ela” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 125)⁷⁶, fica claro que tanto nos documentais quanto nas histórias de ficção, há uma decisão que molda o assunto, que é a decisão e a subjetividade do autor. Assim, deve-se trabalhar não com realidade ou mesmo com uma noção de “verdade”, mas sim com a verossimilhança, que é, como já foi dito, uma busca comum a ambos os gêneros. Se “[...] a ficção é norteadada por uma opção estética, [e] o documentário por um imperativo ético” (ESCOREL, 2005, p. 268)

75 Supondo-se, pelas premissas já expressas aqui, que *Cidade de Deus* queira provocar um “desconforto pedagógico” no espectador.

76 Jorge Furtado está falando de *Esta não é a sua vida*, documentário de 1991, com 16 minutos, dirigido por ele e produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre.

e, hoje, principalmente, a mistura entre os gêneros é uma rotina, pode-se reconhecer que quando um filme de ficção usa um recurso próprio do documental, ele está fazendo uma busca também pela dimensão ética conferida pelo cinema documental, ainda que mantenha suas opções estéticas.

Escorel afirma ainda que há uma diferença de natureza entre o cinema de ficção e o documentário. Enquanto este é resultado de um *olhar para fora*, aquele resulta de um *olhar para dentro*, para a subjetividade. A definição do olhar para dentro pressupõe uma concepção estética própria do sujeito criador. O cineasta Eduardo Coutinho (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005) faz um outro tipo de diferenciação, que não nega a diferença de olhares mencionada acima, mas estabelece uma separação pontual entre os gêneros. Para ele, há uma linha onde, de um lado, está o (tele/cine)jornalismo, e de outro, o filme de ficção. A meio caminho encontra-se o documentário, que flerta tanto com a ficção quanto com o jornalismo. Com tal definição, o cineasta resgata uma separação entre esses sub-gêneros – documentário e jornalismo – que se perdeu no tempo e no próprio desenvolvimento das técnicas documentais. *Cidade de Deus* transita entre o olhar para dentro e o olhar para fora, mas não exatamente entre um extremo documental e um extremo ficcional, e sim entre os extremos traçados por Coutinho, ou seja, ignorando o meio-termo do documentário e radicalizando as diferenças quando mostra uma estética bastante própria da ficção e uma enunciação cinejornalística. Daí a necessidade de compreendermos um pouco as características do gênero documental.

3.3 O DOCUMENTAL E SEU CARÁTER

Atribuir um rótulo a um produto midiático atualmente é mais arbitrário do que parece, conforme Jost (2004). Segundo o autor, há um território de ambigüidade dentro do qual tais produtos operam e que dificulta uma identificação mais certa: trata-se de ficção ou de documentário?⁷⁷ Durante muito tempo essa divisão foi discutida e é, ainda hoje, motivo de controvérsias. O escocês John Grierson, fundador do movimento documentarista inglês, na década de 30⁷⁸, propôs que o documentário tratava a realidade criativamente (WINSTON,

⁷⁷ O caso do filme *A Bruxa de Blair*, citado por JOST, é um exemplo extremo em que o texto fílmico é rotulado (pela própria instância de produção, no caso) como documental de forma que seus indícios de factualidade sejam melhor reconhecidos como legítimos. Grande parte do fascínio exercido pelo filme à época teve base nos anúncios anteriores ao lançamento, que colocavam *A Bruxa de Blair* como registro real de uma expedição de jovens documentaristas desaparecidos enquanto estavam envolvidos no projeto de um documentário sobre a referida bruxa.

⁷⁸ Grierson foi quem primeiro usou o termo “documentário”, em um artigo publicado em 1926 pelo jornal New York Sun

2005), porém, se formos compreender o que é realidade (apesar de ser bastante frívolo querer definir a realidade agora), então a ficção também é um tratamento da realidade feito de forma criativa, já que na grande maioria dos filmes de ficção está-se tratando de alguma realidade, ainda que os fatos e as pessoas sejam preparados e encenados de forma fictícia. Essa tendência documental que Grierson encabeça justifica, ou mesmo explica, a necessária diferenciação entre o gênero documentário no cinema e o cinejornalismo.⁷⁹ Winston chega a afirmar, a respeito dessas questões, que o documental pensado por Grierson era um gênero nada interessado em jornalismo. O autor utiliza a distinção de Grierson entre jornalismo e documentário dentro de suas colocações a respeito de um estilo, ou de uma tendência da época atual do cinema, afirmando que os documentaristas, hoje, acabam sendo obrigados a fazer jornalismo e, assim, não um tratamento criativo do real.

De certa forma, a definição de documental (e de documentário) de Nichols (1997) acaba tendo forte ligação com a de Grierson. Para Nichols, os documentários são “[...] uma ficção com tramas, personagens, situações e eventos como qualquer outra. [...] Fazem tudo isso com referência a uma 'realidade' que é uma construção, o produto de sistemas significantes, como o próprio documental”⁸⁰ (1997, p. 149). Partindo disso, em princípio não haveria uma realidade no documental muito diferente da realidade da ficção:

Tal qual as realidades construídas da ficção, esta realidade também deve ser investigada e debatida como parte do domínio da significação e da ideologia. A noção de qualquer acesso privilegiado a uma realidade que está “lá”, mais além de nós, é um efeito ideológico. O quanto antes nos dermos conta disso, melhor. (NICHOLS, 1997, p. 149)

O que talvez torne o documental diferente da ficção, segundo a lógica desse autor, é que aquele gênero obedece a uma lógica informativa. A economia do documentário, afirma Nichols (1997), requer uma representação ou um argumento sobre o mundo histórico, funcionando em torno da resolução de problemas. A estrutura paradigmática do documentário consiste em: exposição de questão/problema, apresentação de antecedentes dessa

(PENAFRIA, 2004a).

79 Quando eu falar em documental, estarei fazendo referência ao gênero como um todo, que inclui os documentários e os produtos/registros jornalísticos. O termo documentário, portanto, será usado apenas para fazer referência ao sub-gênero, ou seja, esse tipo de documental que trata a realidade criativamente (e que não pode ser confundido com o cinejornalismo).

80 Tradução minha.

questão/problema e a análise do âmbito e complexidade atuais dessa questão/problema. Uma das diferenças mais importantes entre a narrativa de ficção e a narrativa documental é que na ficção, diz ainda Nichols, mesmo que se faça uso de elementos de realismo, a relação do filme com o mundo (melhor seria dizer “com *um* mundo”) é metafórica; enquanto que na narrativa documental há o estabelecimento de uma relação com o mundo histórico que é de caráter indicativo.

3.3.1 O olhar e a presença do realizador no documental

Para Nichols (1997), o filme documentário pode ser classificado em quatro modalidades – expositivos, de observação, interativos e reflexivos. Desses, destaco aqui algumas características apenas das modalidades interativa e de observação, por uma questão de objetividade com relação ao objeto observado. No caso do documentário de observação, a estrutura é bastante próxima da narrativa ficcional, com “[...] uma economia de conflito, complicações e resoluções baseadas em personagens [que] substitui a da lógica documental de problema/solução.” (NICHOLS, 1997, p. 49). Nessa modalidade, o realizador não interfere, apenas registra os acontecimentos. Já no documentário interativo, o realizador busca dar ao filme uma perspectiva sua. Enquanto o documentário de observação trabalha no tempo presente e seu realizador abre mão do domínio da maioria dos processos de produção do filme, o interativo busca *interagir* com o objeto/pessoa que observa. No processo de construção do filme, no caso do documentário interativo, há uma busca que considero ao mesmo tempo de caráter artístico, enquanto processo de criação de um produto, e jornalístico: para evitar as chamadas simulações – reconstruções de cenas com atores baseadas em relatos de testemunhas ou em suposições e/ou conclusões de peritos, por exemplo -, o interativo lança mão do recurso das imagens de arquivo.

O cinema documentário moderno guarda muito das técnicas e do próprio ideário de cinemas como o soviético, a exemplo de *Réquiem para Lenin* (ou *Três canções sobre Lenin/Three songs of Lenin*, documentário de Dziga Vertov finalizado em 1934), porém nasce somente nos anos 60 e tem como principais expoentes o *cinéma vérité* (cinema verdade) francês e o *cinema direto* norte-americano, como ressalta Winston (2005). Essas duas tradições têm em sua base duas questões técnicas, que são a possibilidade de sincronismo entre captação de som e imagem e o desenvolvimento de equipamentos mais leves e móveis,

o que acaba tendo grande influência nos cinemas vanguardistas dos anos 60 e 70 que assumiram o *slogan* “uma câmera na mão” (incluindo nesse grupo o Cinema Novo brasileiro). No cinema direto, o realizador não se envolve com a ação, os objetos ou as pessoas que filma, o que o diferencia do *cinéma vérité*, que usa bastante o recurso das entrevistas e deixa no filme outros registros da presença tanto do cineasta quanto do aparato fílmico (WINSTON, 2005). Tais características, como observa ainda esse autor, valeram aos dois tipos de documentário os apelidos de *mosca na parede* (o cinema direto, que observa sem ser observado) e *mosca na sopa* (o *cinéma vérité*, onde a observação toma o centro da ação). Nichols (1997), ao contrário de muitos autores – como Winston (2005) – considera o cinema direto e o *cinéma vérité* como sinônimos ou iguais, colocando-os dentro de sua modalidade “documentário de observação” e atribuindo a eles características semelhantes.⁸¹ Considero equivocada a avaliação de Nichols, uma vez que cinema direto e *cinéma vérité* possuem características básicas bastante diferentes, marcadas pelos distintos lugares de fala que assumem, como os próprios “apelidos” que recebem demonstram.

Se, por um lado, o *cinéma vérité* pode estar “anunciando” uma idéia falaciosa, baseada no fato de que as suas entrevistas e interferências da instância realizadora construiriam um cinema verdade – considerando que a entrevista, entre outras coisas, nada mais é que parte da criação artística do documentarista, que molda o entrevistado, principalmente dentro de suas perguntas prontas; o cinema direto poderá trazer consigo um problema ético. Como se propõe a observar e captar os eventos da vida em seu tempo real, sem interferências, com os atores sociais observados agindo “como se não houvesse câmera”, o cinema direto está muito próximo da narrativa “transparente” da ficção. Nesse sentido, o filme assim realizado seria tal qual a “janela para o mundo” de que trata o teórico André Bazin (XAVIER, 1983a), ou seja, um acesso ao mundo sem interferência da montagem, sem grandes mediações do realizador ou da instância de produção.⁸² O problema ético está no fato de que a ficção é percebida como a captação de uma *representação* dos fatos; enquanto que o documentário direto seria a captação dos próprios fatos, tal qual seriam vistos caso o espectador estivesse presente no momento e lugar em que foram captados. A impressão de que não há nenhuma mediação entre fato e espectador – que se dá quando o realizador se abstém de qualquer que seja a intervenção, segundo Nichols (1997) – produz no espectador a expectativa de acesso

81 Sobre isso, ver NICHOLS, 1997, p. 72. Ver também YAKHINI, 200-, p. 12.

82 A este respeito, ver AUMONT, 1995.

transparente ao real.⁸³ Disso se pode concluir, principalmente, que a identificação do espectador com alguém que empunha uma câmera pode aproximar o espectador emocionalmente do evento, e ao mesmo tempo define as balizas instituídas por um mediador, entre as quais a própria afirmação da mediação.

O documentário interativo, por sua vez, mostra a presença do realizador. Nessa modalidade, diz Nichols (1997), o espectador tem a esperança de testemunhar o mundo histórico por meio da representação de um sujeito que vive neste mundo. Para o autor, o sujeito faz do seu processo de habitação do mundo histórico uma dimensão característica do texto:

O texto aborda, além daquilo sobre o que versa, a ética ou a política do encontro. Trata-se do encontro entre uma pessoa que empunha uma câmera cinematográfica e outra que não o faz. A sensação de presença corporal, em vez de ausência, situa ao realizador na cena e o apoia nela, inclusive quando está oculto por certas estratégias de entrevista ou representação de um encontro. (NICHOLS, 1997, p. 92)

Esta modalidade de documentário resolve, em parte, o problema ético encontrado na idéia de transparência da cena. Enquanto o documentário de observação, como na ficção, dirá ainda Nichols, reproduz a presença do realizador como ausência – uma ausência que ratifica uma tradição de conhecimento universal –, no documentário interativo a presença demonstra que o filme é produto de uma subjetividade, de um sujeito que diz, que constrói um discurso, pois o cinegrafista/documentarista se apresenta como sujeito e essa presença pressupõe uma subjetividade de olhar. A ausência de alguém que passa uma informação (caso do documentário de observação) produziria uma impressão de que aquele conhecimento acerca do “mundo real” (que o espectador acha estar recebendo sem mediação) é universal e incorpóreo.

83 André Bazin preconiza a transparência da narrativa clássica (principalmente norte-americana). Para este autor, o interesse dessa transparência é altruísta, dando ao espectador a oportunidade de ver uma história sem a interferência da subjetividade de um realizador. O cinema da transparência está em contraponto com a cine-dialética, um conceito desenvolvido pelo também teórico, mas principalmente realizador, Sergei Eisenstein, que acreditava no filme como discurso, preconizando que este fosse mostrado enquanto tal. Sua perspectiva teórica e sua prática apontam para a montagem como meio para que o discurso se construa às claras: a montagem de choque. Ainda que Bazin baseie seu argumento de transparência em uma lógica bem fundamentada, em tese, considero leviano que o apagamento de qualquer traço de interferência da instância enunciativa (o realizador e sua equipe, para ser superficial) possa ser admitido como transparência; assim como acredito que não há possibilidade de evitar o discurso mesmo que o filme seja realizado unicamente com as imagens “cruas” e em tempo real captadas por uma câmera diante de um cotidiano desavisado de sua condição de observado. O próprio enquadramento já seria configurado como um discurso, na medida em que inclui algo e exclui algo. A decisão sobre o que permanece e o que é descartado do quadro já é um discurso. A respeito da transparência e da cine-dialética, ver AUMONT, 1995 e XAVIER, 2005; para informações sobre o discurso, ver AUMONT, 1995 e GAUDREAUULT; JOST, 1995-2001.

No caso do documentário interativo, há um produtor de discurso, que é o *sujeito-da-câmera*, dirá Nichols. Esse sujeito, segundo Ramos (2004), não existe em si, mas na circunstância de mundo em que se insere. Ele existe através da experiência do espectador, que “[...] nunca está presente na circunstância da tomada [...]” (RAMOS, 2004, p. 186). O sujeito-da-câmera é como a instância enunciativa, não se refere a ninguém singular. Do outro lado, há o espectador. Segundo Aumont, Bergala e Marie,

por mais que o espectador saiba – pois em um outro nível, ele sempre sabe – que não é ele que assiste sem mediação a essa cena, que uma câmera gravou preliminarmente para ele, obrigando-o de certa forma àquele lugar, que essa imagem plana e aquelas cores não são reais, mas um simulacro de duas dimensões inscritos quimicamente em uma película e projetado em uma tela, a identificação primária faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado. (1995, p. 260)

Com tal afirmação, os autores salientam o que dizem Metz (1977) e Lotman (1978) a respeito do espectador e sua relação com a ficção que vê na tela, e a qual vive emocionalmente como se fosse real. A noção de sujeito-da-câmera, somada à *identificação primária* do espectador com o ponto de vista da câmera, determinarão não apenas os efeitos da violência exposta pela objetiva, mas que essa violência atingirá o espectador como se este lá estivesse, diante da guerra e das conseqüências dessa guerra, ainda que seu próprio corpo esteja em segurança. O olhar, no entanto, não está em segurança.

Alguns indícios da relação do sujeito-da-câmera com aquilo que acontece diante de seu olhar/objetiva seriam a *representação visível da visão*, segundo Sobchack (2004). A autora reflete sobre essa representação dentro da dimensão moral do ver e como inscrição da situação concreta do ver, a qual é incitada por um mundo que é visual. A inscrição do sujeito que filma e da própria ação de ver são questões importantes para a análise de *Cidade de Deus*, consideradas tanto dentro do conjunto de indícios de factualidade que o filme remete ao espectador, quanto dentro da perspectiva da ética do olhar que, acredito, perpassa toda a atividade documental e, talvez, alguma parte da atividade cinematográfica de modo geral.

Os escrutínios morais sofridos no ato de ver pela prática documental são ainda mais profundos quando a imagem é construída sobre um tabu. A partir de um sem número de

discursos⁸⁴, a violência nas imagens⁸⁵ é o alvo principal desse escrutínio, porém, para além da violência, é a morte o tabu mais complicado de ser quebrado, pois é, como diz Vogel (1980⁸⁶ apud SOBCHACK, 2004), o último tabu do cinema.

Esse assunto, um tabu visual que o documentário tende a evitar, diz Sobchack, quando capturado por uma câmera, recupera um momento inevitável da experiência de todo ser, e ganha contornos específicos quando se mostra através de uma imagem mediada. Ver a morte (real) de alguém (real) nas imagens de um filme não é o mesmo que vê-la ao vivo, diante daquele que perece; nem pode ser comparado à representação da morte em uma narrativa de ficção (por mais que esta seja uma reconstituição de um evento real de modo específico). Se, na ficção, a morte é obscena, torna-se, no entanto,

[...] “inominável” em nossas relações sociais e nas formas de representação que apontam, de maneira indicial, para essas relações sociais. Se, de fato, como Vogel sugere, a “cruel realidade” da morte em nossa cultura põe em xeque nossa “ordem social e seus sistemas de valores”, então também põe radicalmente em xeque os sistemas semióticos desta cultura. (SOBCHACK, 2004, p. 132).

A morte, conforme prossegue a autora, desafia nossa noção de representação; é o último ato de semiose para as percepções de nossa cultura. No âmbito do cinema documental, a morte pode quebrar o tabu visual de muitas formas possíveis. De qualquer maneira, a morte é subversiva, principalmente pela violência de sua ação sobre o corpo. Por isso, Sobchack dirá que uma morte representada na tela em sua duração, em sua representação analógica, é uma morte na terceira pessoa, enquanto que o caráter binário da representação abrupta da morte é símbolo de uma morte como se fosse “minha”, na primeira pessoa, sendo assim, sempre, uma morte não natural, inoportuna.

Quando o filme documental representa a morte, quando cessa de evitar esse tabu, selhe é exigida alguma justificativa, pois enquanto uma morte na ficção violaria um simulacro de tabu (SOBCHACK, 2004), a morte indicial do documentário estaria violando o próprio tabu. Dessa forma, precisamos de uma justificativa plausível para que nossa regra de não ver a morte tenha sido quebrada.

Vogel (1980 apud SOBCHACK, 2004) reflete sobre essa questão diante do fato de que

84 Da academia, dos profissionais das áreas de ciências humanas e/ou sociais ou mesmo do senso comum.

85 Filmes, telenovelas, reportagens televisivas, videogames e fotografias.

86 VOGEL, Amos. Grim death. In: **Film Comment**, 16 (2), mar-abr 1980. p. 78.

o cinema documental prefere registrar mortes em guerras ou execuções. Se, ao documentar a guerra, por mais que a morte seja uma consequência lógica desse tipo de evento, a imagem da morte invadir o quadro, o refúgio ético do sujeito-da-câmera (e mesmo do espectador) estará na surpresa, enquanto que a morte natural seria captada por premeditação (ainda que, em alguns casos, possa ser justificada como um olhar humanitário perante a morte de um indivíduo a quem se quer homenagear⁸⁷). No caso da execução, a justificativa pode ser política (chocar para nunca mais acontecer, por exemplo), ainda que a expectativa da morte possa ser algo condenável moralmente tanto para o documentarista quanto para o espectador.

No filme, os indícios de factualidade são de várias ordens, e em todos há, acima de tudo, a representação visível da visão, ou seja, há um sujeito-da-câmera que “se denuncia”. Marcas desse sujeito aparecem praticamente na maioria dos momentos onde há alguma morte no filme. A discussão a respeito da morte em *Cidade de Deus*, portanto, torna-se muito importante.

Ramos (2004) opera com um conceito que dilata as perspectivas de Sobchack e Nichols sobre a imagem da morte, usando um termo que está para além da morte especificamente e que parece-me enriquecedor para a análise aqui proposta: a *imagem-intensa*⁸⁸. A imagem-intensa ganha esse estatuto ao receber, quando ainda é uma imagem comum, uma carga de extraordinário que a torna única. Ramos acrescenta, ainda, o termo *paradigmática*, definindo assim a imagem-intensa que é vastamente reproduzida pelos *media*. Esse é o caso do famoso “filme-Zapruder”, que Penafria (2004b) analisa em profundidade, e que é um dos exemplos mais lembrados por Jost e Gaudreault (1995-2001), Nichols (1997), Sobchack (2004) e Ramos (2004) com relação à surpresa da morte que irrompe no enquadramento do documental. Abraham Zapruder esperava captar um desfile presidencial em Dallas, e, de repente, acaba registrando o assassinato do então presidente John F. Kennedy (no ano de 1963). Penafria (2004b) classifica-o como o mais perfeito filme de cine-direto, pois é feito de um só plano (plano-sequência), sem cortes, sem interferências, sem montagem. O filme de Zapruder é um exemplo indiscutível, portanto, do que Ramos (2004) chamou de imagem-intensa paradigmática.

87 Como em *Nick's Film: Lightning over Water*, documentário de Wim Wenders e Nicholas Ray, de 1980, sobre os últimos dias da vida do cineasta Ray, vitimado pelo câncer.

88 O conceito está próximo da *imagem traumática*, de BARTHES (1984-2004).

Quando o *corpo* presente na dinâmica do documental é potencializado pelo extraordinário⁸⁹, a imagem “[...] perfura a camada da enunciação propriamente [...], para estourar, na intensidade da vida, no colo do espectador” (RAMOS, 2004, p. 202). Nichols (1997) também destaca a importância do corpo nessa dinâmica, e afirma ser a intensidade da vida o elemento que permite a experiência daquilo que a representação apenas alude. A magnitude, a intensidade e a imagem do extraordinário, referem-se ao *experimentalizar o texto*, não a uma estrutura formal ou cognitiva deste texto, dirá ainda Nichols. Ramos (2004) completa essa percepção afirmando que o corpo

[...] possui uma característica que o define antes de todas as outras: sua mortalidade. O corpo mortal experimenta o limite de sua condição na circunstância em que sua experiência de vida é tensionada pela proximidade da morte. A situação extraordinária da imagem-intensa atinge aqui sua “magnitude” maior. (p. 203)

Nesse sentido, Nichols (1997) e Sobchack (2004) partem da presença do corpo para a definição de balizas éticas para a representação documental. Essas balizas são erguidas a partir do conceito de “visão” ou “olhar”. O olhar ou a visão anunciam a *presença* na tomada, e serão pontos importantes para a análise da experiência do filme pelo espectador. No caso, entendo que tais conceitos são ainda mais úteis para uma análise que utiliza o conceito de leitor implícito (como neste trabalho), pois o olhar declarado do sujeito-da-câmera pode servir de chave para a relação de subjetividade entre espectador e cinegrafista, ou seja: ao encontrar o indício do sujeito-da-câmera, o espectador encontraria uma abertura através da qual experimentaria a tomada subjetiva legítima.

A situação do sujeito-da-câmera é um signo que se apresenta em representações visuais muito diversas, como os obstáculos no enquadramento (e o próprio *desenquadramento*), os tipos de proximidade específica, a instabilidade da câmera ou os movimentos peculiares com relação a objetos que aparecem diante do foco, por exemplo. Signos como esses, segundo Sobchack (2004), representam a forma como esse sujeito “[...] medeia seu próprio confronto com a morte, o modo como ele eticamente habita um mundo social, como visualmente se comporta nele e lhe atribui um significado moral visível aos outros.” (p. 144). Tais signos também serão determinantes das reações éticas do espectador,

89 Ao *extraordinário*, NICHOLS (1997) soma o conceito de “magnitude” da imagem documentária, equivalente à intensidade de que trata RAMOS (2004).

segundo a autora, que desenvolve uma tipologia dos olhares sobre a morte, assunto sobre o qual também Nichols (1997) faz suas reflexões.

Nichols afirma que a postura de subjetividade do sujeito-da-câmera é indiciada dentro da tomada. Para Ramos (2004), que trabalha também os conceitos de Nichols e de Sobchack, “a 'visão' [...] é a maneira pela qual o sujeito que sustenta a câmera abre-se, interage para/pelo mundo em situação de tomada, na eclosão da intensidade extraordinária” (2004, p. 203). Nichols (1997) faz uma classificação das posturas do sujeito-da-câmera, as quais ele chama de “categorias antropomórficas”. Essas categorias são construídas a partir da tipologia do olhar documental criada por Sobchack (2004) para identificação ética da “inscrição da atividade visual do cinegrafista”. Ramos (2004), ao lidar com esses conceitos, diz que quando o sujeito-da-câmera está imerso no mundo que captura quando eclode o extraordinário, de forma súbita, ele registra o *olhar accidental*, com marcas que podem ir de um simples recuo até o tremor da câmera. O uso de *zoom*, de planos gerais e a busca de foco são indícios do *olhar impotente*, um posicionamento daquele que está longe e impedido de aproximar-se do evento. O perigo ou a dificuldade são elementos centrais desse olhar, e demonstram a impossibilidade de participação e intervenção, em vez de uma proposição de manter-se neutro. Da posição impotente à *ameaçada*, a diferença se faz na distância. A proximidade do perigo ou mesmo da morte transformam o sujeito-da-câmera em sua possibilidade de olhar. O tremor ou rápido deslocamento da câmera, imagens fora de foco e interrupções abruptas são marcas estilísticas deste olhar, muito comum em imagens obtidas em guerras. A posição ou o olhar *humanista* é semelhante ao olhar impotente, porém tem uma dimensão participativa, já que não fica restrito ao registro da intensidade, indo além: chega à crítica e à modulação do horror. O olhar humanista é ético, pois constrói a tomada crendo que a empatia para com o sofrimento do Outro irá inibir o prazer do espectador. Nesse ponto, Ramos (2004) fala em cerceamento da imagem-intensa (através da crença na empatia), o que dá a entender que a modulação desse horror talvez seja o dispositivo de solvência desse extraordinário da intensidade. O autor reafirma a perspectiva ética de Nichols (1997) e Sobchack (2004) com relação aos olhares accidentais e impotentes, tratando-os como posturas que provocariam uma espetatorialidade cruel ou *voyeurista*. Aí, o tempo, o caminho gradual que leva à imagem da morte, estabeleceria a construção de uma postura de respeito com aquele que morre, de simpatia (e empatia).

3.3.2 O cinejornalismo: Sobre a natureza do objeto filmado

Toda a reflexão trazida até aqui a respeito do documentário enfoca, certamente, apenas uma parte do caráter documental das imagens (e sons). Há um outro tipo de documental que pretendo também delinear aqui, que é o cinejornalismo⁹⁰. Se o filme documentário pode ser diferenciado do filme de ficção por características como o imperativo ético que o domina, a lógica informativa que lhe serve de princípio e a criação de um sujeito (mais ou menos artística, com mais ou menos apelo estético) sobre um evento ou pessoa que lhe interessa mostrar aos outros (como já foi tratado neste texto, anteriormente), o cinejornalismo deverá se diferenciar do filme documentário principalmente pela natureza dos eventos ou pessoas que lhe é costumaz enfocar⁹¹. Todo o registro de fato(s) é um registro documental, e é a diferença no tratamento dado a esse registro (ou seja, na instância formal, principalmente) que, dentro do gênero documental, faz a separação entre, por exemplo, os documentários e o cinejornalismo.

Assim, uma das características que poderá diferenciar mais claramente os documentários do cinejornalismo é referente ao objeto a ser filmado. Os documentários são preparados tal qual os filmes de ficção, com exceção, talvez, dos atores. A pessoa documentada não é representada diante da câmera por um ator; o referente é representado por ele mesmo, pela pessoa física em si, um ator social. Quando o objeto de interesse do documental é um evento, ele não é simulado diante do documentarista, mas reconstituído (e, assim, com seus elementos reais) por meio de imagens das conseqüências do evento, do que sobrou dele (destroços, destruição, etc.) ou por meio de relatos, depoimentos de pessoas envolvidas ou testemunhas, como, por exemplo, no documentário *Filmando a Guerra* (Richard Schickel, 2000), filme que apresenta entrevistas com os cinegrafistas da Segunda Guerra Mundial e conta, ainda, com imagens produzidas pelos entrevistados durante o conflito. No caso de eventos que são documentados enquanto ocorrem – o *registro* é concomitante com o *tempo* do evento –, é porque este já era previsto. O documentarista sabe quando o evento irá ocorrer e prepara seu aparato para o registro desse evento, como quando

90 Torna-se difícil conceituar o cinejornalismo enquanto categoria dentro do documental pois existe muito pouca atenção ao tema na bibliografia produzida, principalmente em português.

91 É preciso salientar, também, que não se pode confundir cinejornalismo com telejornalismo. O telejornalismo serve a um propósito estabelecido, que pode ser passar no telejornal de notícias de uma emissora, por exemplo; e é feito para a TV. O fato de ser realizado com o propósito de ser veiculado pela televisão o diferencia do cinejornalismo no enquadramento da notícia, já que as imagens gravadas para um telejornal devem enquadrar-se nas regras do veículo que as divulga, entre outras coisas.

cinégrafistas filmam eventos políticos (posses de presidentes e etc.). O cinejornalismo pode destacar-se dentre os filmes documentais de forma geral pela natureza imprevisível do evento que lhe serve de assunto. O que motiva o cinejornalismo é, assim como o é em todo documental, a informação; porém aqui uma informação nova, *que está para acontecer*. Enquanto na maioria dos filmes documentais o evento específico ou assunto já existe (ou existiu), o cinejornalismo busca contextos e fica sujeito aos eventos que ocorrem, sejam eles prováveis ou não, esperados e calculados ou não. Talvez um dos maiores exemplos da imprevisibilidade no cinejornalismo seja o testemunho filmado do assassinato de John Kennedy, em 1963, o já citado *Filme Zapruder*. Curiosos e jornalistas estavam filmando a passagem presidencial por Dallas, um evento a ser documentado, quando, sem querer, acabaram registrando a morte do presidente, transformando o imprevisto em notícia nova. Quando um cinejornalista filma um bombardeio durante uma guerra, sua disposição é no sentido de filmar “algo relativo à guerra”, porém não o bombardeio, que é o que acaba por constituir-se no assunto mesmo do filme. Ao cinejornalismo, como ao jornalismo como um todo, interessa a *notícia*. Durante uma guerra, a notícia não será a guerra, mas os eventos que ocorrem dentro desse evento maior. Quando o bombardeio acontece, ele é registrado pelas lentes do cinégrafista atento mas não necessariamente preparado para o evento (a não ser que o jornalista saiba quando e onde acontecerá esse bombardeio, o que não condiz com a situação de guerra). Daí uma das principais marcas enunciativas do cinejornalismo: o registro visual da surpresa e do despreparo do cinégrafista, ou seja, os tremores de câmera, o embaçamento das lentes, o desfoque ocorrido na tentativa de chegar mais próximo da imagem, etc.

Em *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) existem cenas onde o cinejornalismo é destacado dentro do documentário como um todo. Em ambos, há a dinâmica de contar uma história por meio de imagens dos locais do(s) evento(s) e de entrevistas com envolvidos ou especialistas nos assuntos tratados, porém existe um apelo muito forte das imagens jornalísticas produzidas. Em *Ônibus 174*, acompanhamos o seqüestro do ônibus que dá nome ao filme pelas imagens registradas por cinégrafistas no local e durante a ocorrência; em *Notícias de uma guerra particular* as entrevistas são predominantes, porém há uma inserção de imagens feitas por um cinégrafista durante um cerco da Polícia Militar a traficantes na favela. O cinégrafista está muito próximo do acontecimento, correndo, inclusive, o risco de ser alvejado (pelos policiais ou pelos traficantes).

3.3.2.1 O início do cinejornalismo, as teorias, as guerras e a câmera na mão

Duas razões levam-me a dar os exemplos acima quando falo de cinejornalismo. A primeira, e mais importante, está ligada à percepção da história narrada em *Cidade de Deus* como a história de uma guerra (civil, talvez). A segunda razão diz respeito à grande contribuição que as guerras e conflitos do século XIX e XX deram ao jornalismo feito de imagens, ou seja, ao fotojornalismo, ao cinejornalismo e ao telejornalismo.

Segundo Sontag (2003), as guerras mais importantes dos séculos XIX – como a Guerra Civil Americana (1861-1865) e a Guerra da Criméia⁹² (1854-1856) – e XX, até a I Guerra Mundial (1914-1918), estiveram longe de uma cobertura jornalística rigorosamente *de guerra*. Para a autora, mesmo as imagens da I Guerra – em sua maioria, de fotógrafos anônimos – eram de teor épico, raramente mostrando os terrores do conflito ou mostrando-os como cartões postais, eternizando paisagens como as vilas européias destruídas, em ruínas. Como parece ser comum na história do jornalismo, é o aprimoramento dos aparatos técnicos de fotografia o responsável pelo início das verdadeiras coberturas jornalísticas de guerra, com “[...] câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar [...]” (SONTAG, 2003, p. 22). A autora afirma que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi a primeira a ter o que chamamos hoje de cobertura jornalística. O trabalho das equipes de fotógrafos profissionais espalhadas por linhas de frente de batalha e cidades-alvo – que enquadrava o cansaço dos soldados, os civis mortos e toda sorte de paisagens macabras – era publicado em jornais e revistas do país e do exterior.

Entre essa cobertura visual quase preponderantemente fotográfica⁹³ e a primeira guerra televisionada diariamente e transmitida para o mundo todo, a Guerra do Vietnam (1964-1975), o cinejornalismo de guerra evoluiu entre as câmeras fotográficas portáteis (que quase sempre reproduziam imagens em preto e branco) e as câmeras de TV norte-americanas e suas gravações em cores (SONTAG, 2003). A partir daí, afirma Sontag, “[...] batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico” (2003, p. 22)⁹⁴.

92 A Criméia é uma república autônoma da Ucrânia.

93 Por ocasião da I Guerra, filmar nos campos de batalha ou nas cidades em guerra era muito trabalhoso devido aos equipamentos, não muito fáceis de carregar.

94 Esse é um exemplo de cinejornalismo que acaba sendo destinado à TV, já que na época o aparato específico para a televisão não existia ou ainda era precário.

Talvez o início do cinejornalismo esteja no próprio trabalho do cineasta e teórico soviético⁹⁵ Dziga Vertov. Tendo começado sua carreira no cinema como documentarista, Vertov desenvolveu não apenas técnicas, mas uma teoria do cinema. Um dos principais conceitos desenvolvidos por ele – considerando o caráter imprevisível das imagens com que o cinejornalismo costuma trabalhar – é o que o cineasta chama de *a vida de improviso* (RAMOS, 2001). Erroneamente nomeado por George Sadoul como o “pai do Cinéma Vérité”⁹⁶, o cineasta desenvolve um conceito voltado para a intensidade da tomada, dentro de um método que Vertov chamou de *cinema-olho* (Kino-Glaz). Para Ramos, as imagens com as quais o cine-olho deveria lidar eram “[...] as imagens da vida em seu acontecer imprevisto, não encenado, indeterminado e ambíguo. A noção de imprevisibilidade, própria à circunstância aberta da tomada, irá fornecer o diferencial estilístico ao trabalho de montagem, proposto pelo método do cine-olho” (2001, p. 204). Esse método criado por Vertov propunha uma antropomorfização da câmera, um “olho mecânico” que deveria explorar o mundo sensorialmente (STAM, 2003). No manifesto do cine-olho, Vertov dizia: “Sou o cine-olho. Sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro-lhe o mundo como apenas eu sou capaz de vê-lo” (VERTOV, 1984⁹⁷ apud STAM, 2003, p. 60). A teoria, os conceitos e os métodos criados por Vertov há quase 80 anos não apenas servem de base para a história do cinejornalismo, como contribuem para noções importantes para esta pesquisa, como a da *intensidade da tomada* e principalmente a do *sujeito-da-câmera*, conceitos já vistos aqui.

Para Casetti (1994), é após a II Guerra que a dimensão realista do cinema passa a ser mais valorizada. Embora a realidade no cinema seja um conceito discutido desde a invenção dos Lumière, é com a II Guerra que essa questão se reafirma e solidifica, e passa a existir uma certa noção de *dever* do cinema em orientar-se para o real pois, como afirma ainda o autor, a “base fotográfica”, que lhe confere a tarefa de registro do que se passa diante da câmera, dá à prática do cinema e ao filme o estatuto de documento, de testemunho. Parece-me que esse estatuto – o documento – é tão estreitamente ligado ao cinema quanto seu estatuto de arte: o filme é arte quando tomado em suas dimensões estéticas assim como é documento quando tomado em sua dimensão de testemunho da vida.

95 Nascido, na verdade, na Polônia.

96 Erroneamente porque Sadoul logo questiona a própria idéia de ligação entre o *Cinéma Vérité* e o *Kino-Pravda* de Vertov (RAMOS, 2001).

97 VERTOV, Dziga. (1984) **Kino-eye: The writings of Dziga Vertov**. Trad. Kevin O'Brien, org. Annette Michelson. Berkeley: University of California Press.

Assim, a partir da II Guerra não apenas muda a perspectiva do cinema (e do jornalismo, com certeza) diante do mundo (CASSETTI, 1994), como, a partir da difusão contínua e diária dos terrores da Guerra do Vietnam, muda a compreensão sobre a guerra para aqueles que não a vivenciaram (SONTAG, 2003). Sontag vai além, afirmando que a fotografia torna algo real para quem está longe, diferentemente das imagens de televisão ou cinema, quando uma catástrofe pode ser tornada irreal ou surreal. A fotografia, para a autora, por congelar o quadro, isolar a imagem, pode ferir mais e, além disso, pode servir como ícone, algo que a memória guarda de um momento. Se, por um lado, a autora tem razão, principalmente pela natureza compacta e ao mesmo tempo rica que a imagem congelada de uma fotografia pode ter; por outro falta à fotografia o elemento realístico do movimento, do tempo, do evento em sua duração, em suas dimensões, no próprio som (quando falamos de cinema sonoro). *Cidade de Deus* também trabalha a questão da fotografia, o que torna a situação de Buscapé como narrador-personagem ainda mais complexa dentro da trama, pois ele é, também, um fotógrafo. No filme são utilizadas, para marcar o olhar da objetiva da máquina de Buscapé, um efeito de congelamento da imagem e afastamento. Esse congelamento marca justamente essa operação a que se refere Sontag, de isolar uma imagem, transformá-la em um ponto crucial, um ícone a ser acessado pela memória do espectador.

O movimento das imagens, diz Rossini (2006), não vai somente reproduzir fidedignamente a forma das coisas, mas também produzir a ilusão de espaço-tempo, o que acabou permitindo o forte apelo documental das imagens em movimento. Lotman (1978) afirma que a possibilidade de captar o movimento aumenta a confiança do espectador na autenticidade do filme enquanto documento.⁹⁸ Segundo ele, para a psicologia, a passagem da imagem fixa da fotografia à imagem em movimento do cinema representa a introdução do volume na imagem, fazendo com que a reprodução da vida atingisse um alto patamar de exatidão. A questão da confiança no documento fílmico para Lotman, porém, está mais ligada à convicção emocional do espectador na autenticidade daquilo que está visualizando que propriamente na fidelidade absoluta da reprodução da realidade. Essa afirmação poderia explicar, em parte, o fato de que emissões jornalísticas com problemas técnicos, por exemplo, sejam recebidas como autênticas. O movimento das imagens, por dar a elas mais realismo, pode provocar mais desconforto ao reproduzir imagens de violência. Pelo diferencial do movimento, o cinejornalismo traz para a informação aquilo que o fotojornalismo quase

98 XAVIER (1983a) concordará com LOTMAN (1978) nesse sentido.

sempre deixa de trazer – e a própria Susan Sontag (2003) irá reconhecer isso quando atribui às legendas de uma fotografia uma grande importância – que é uma noção maior de contexto e a capacidade mais ampla de abrir mão das palavras (para as fotografias estáticas, a legenda; para os filmes, as narrações⁹⁹). O significado de qualquer foto, diz a autora, dependerá de como ela é identificada, ou seja, das palavras. Acredito que o movimento, a duração, o tempo que o cinema permite às imagens resolve uma parte do problema das fotos que não falam por si, ainda que o movimento não garanta exatamente o contexto de todos os eventos. Sontag cita alguns exemplos bastante significativos de imagens em que o contexto da visualização da foto, ou mesmo uma má identificação dessa imagem comprometeu o entendimento do “real”¹⁰⁰ que esteve diante da câmera no momento em que o fotógrafo disparou o obturador.¹⁰¹

A cobertura cinejornalística da II Guerra Mundial deixou outras heranças, além da que Casetti (1994) menciona. As marcas daquelas imagens acabaram sendo símbolo do jornalismo cinematográfico, como afirma Winston (2005): “[...] foi essa cobertura de guerra que tornou a imagem tremida sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada” (p. 17). Dentro da lógica do cinema documental, o cinejornalismo deriva principalmente da tradição que também funda o cinema direto nos anos 60 (bastante difundido nos EUA), e tem na “câmera na mão” uma de suas características mais marcantes. Embora uma questão técnica, a “câmera na mão” é responsável por uma importante discussão teórica que cerca o cinema documental – e principalmente o cinejornalismo, que é a veracidade, o realismo, para além da verossimilhança. Dirá Winston que

a câmera na mão tornou-se uma marca central da verdade cinematográfica, enquanto todas as outras tradições de reconstrução, dos comentários, da música, das entrevistas e de todo o resto foram em grande parte relegadas a um segundo plano ou, no máximo, são tratadas como infrações dos ideais da produção do cinema direto. (2005, p. 18)

Essa afirmação demonstra o potencial que o cinejornalismo tem de autonomia dentro do documental. A produção documental chegou a uma situação em que uma parte dos realizadores escolheu um caminho mais subjetivo, de busca de uma realidade específica sem abrir mão da construção estética, enquanto outros reforçaram em suas produções a busca de

99 Jamais confundir narrativa com narração. A narrativa corresponde à forma com que a história é contada, enquanto a narração é a ação de narrar. Um filme narra (e é, também, uma narrativa), assim como Buscapé narra. Sobre isso, ver mais em AUMONT; MARIE, 2003 e VERNET, Marc. **Cinema e Narração**. In: AUMONT et al., 1995. p. 89-155.

100 As aspas colocadas sobre a palavra conferem a ela, nesse caso, um estatuto de relatividade.

101 Para os exemplos aqui mencionados, cf. SONTAG, 2003, p. 28-29.

uma objetividade, algo próximo do jornalismo. Na busca de uma garantia de autenticidade do filme para o espectador, alguns documentaristas, ou especificamente os cinejornalistas, procuram aparatos e técnicas que marquem o filme com um selo de realismo ou, mais que isso, de testemunho. Ainda que o jornalismo faça uma opção estética, em geral parece que é a de mostrar *nenhuma opção estética*, reforçando, propositalmente, a naturalidade e o não-preparo da instância de produção, fazendo, assim, um “esforço para ser natural”.

Documentários, telejornais e filmes “diretos”¹⁰², afirma Jost (2004), dão-nos impressão de serem testemunhas do mundo. Preferimos a filmagem “direta” pois sua dinâmica lhe confere autenticidade, ainda que a imagem não seja de boa qualidade. Conforme também afirmará Fechine (2006):

A concomitância temporal entre o momento em que se dá o acontecimento, o momento em que é transmitido pela TV e é visto por milhares de pessoas confere por si só um caráter testemunhal às entradas “ao vivo”. O sentido de presença, construído aqui pela operação em tempo, é inerente à situação testemunhal. Ao acompanhar, ao mesmo tempo, o “se fazendo” da transmissão e do próprio acontecimento transmitido, o espectador é confrontado com a promessa de que aquilo que ele vê é mais “verdadeiro” ou mais autêntico, justamente por ser menos manipulável *a posteriori*. Essa promessa de autenticidade pode ser atribuída também à própria imprevisibilidade da transmissão, o que pressupõe um menor controle sobre o que é levado ao ar e, conseqüentemente, produz uma maior impressão de “transparência”. (p. 145)

Ao mesmo tempo em que procuram garantir que a transmissão “ao vivo” funcione como “uma janela para o mundo” (FECHINE, 2006), as emissões jornalísticas adotam estratégias narrativas que “sujam” a transmissão “transparente” justamente com o objetivo de garantir a continuidade da autenticidade já conferida pela concomitância temporal entre registro e transmissão, demonstrando “[...] a autenticidade do seu próprio ato de transmissão [...]” (FECHINE, 2006, p. 145). Nesse caso, não é apenas o assunto que precisa de um selo de garantia de veracidade, mas o registro também. O espectador, dessa forma, fica mais próximo do evento pois enxerga os acontecimentos quase como se estivesse no local. Assim, pode-se dizer que a veracidade da transmissão e dos fatos é garantida quando a TV, o cinegrafista e/ou a câmera se despem de preparações características da ficção ou do documentário tratado

102 O “direto” a que o autor se refere é o “ao vivo” que vemos comumente em algumas reportagens televisivas, ou seja, uma emissão – previamente gravada ou transmitida em tempo real – que não foi ensaiada e nem “preparada”, onde os eventos ocorrem sem interferência da instância de produção. Esse conceito é diferente do *cinema direto*. A esse respeito, cf. JOST, 2004 e NICHOLS, 1997.

criativamente, e, assim, mostram seu aparato, suas “fragilidades” e o despreparo característicos de um acontecimento “ao vivo”, diante do qual qualquer pessoa estaria despreparada. A “câmera na mão” é, por isso, uma técnica muito usada tanto nos filmes jornalísticos quanto no próprio cinema de ficção de vanguarda, como é o caso do Cinema Novo, que será abordado mais adiante. A idéia de abandonar as velhas narrativas de “janela para o mundo”, das “verdades” sem mediação, é substituída pelo ideal de mostrar o assunto e o registro do assunto.

Sendo o assunto enquadrado pela câmera o sofrimento humano, as marcas do testemunho jornalístico são, como afirma Sontag (2003), portadoras de uma autenticidade especial, e desejadas pelas pessoas, como uma garantia.

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era amador ou [...] adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos. (SONTAG, 2003, p. 26-27)

Quando uma imagem é menos artística, considera-se que seja menos “manipuladora” (SONTAG, 2003), o que reforça a tradição do fotojornalismo de buscar o tema da notícia ainda que, em condições adversas, a imagem seja registrada com qualidade inferior em relação ao profissionalismo do fotógrafo. Reforça também o que já foi dito a respeito da opção de documentaristas e fotojornalistas pela estética da imagem em preto e branco. Tanto a cor quanto a preocupação estética com a composição dos quadros, imagens e cenas, no entanto, são parte de *Cidade de Deus*, ainda que marcas de autenticidade jornalística também o sejam. Esse uso da composição estética, como já foi mencionado anteriormente neste trabalho, foi um dos pontos sobre os quais a crítica mais se deteve com relação ao filme de Meirelles. Diziam tratar-se de uma glamourização, de uma estetização da violência. Assim como o afirmou Sontag sobre as fotos de guerra, pareceu insensível encontrar beleza em um filme “de guerra” (se considerarmos *Cidade de Deus* como tal, conforme já propus). “[...] a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece 'estética', ou seja, demasiado semelhante à arte” (SONTAG, 2003, p. 66). Para a autora, o poder duplo da fotografia de produzir documentos e criar arte visual (o que é razoável abranger para o cinema, ou para as imagens em movimento) provoca a idéia errônea de que arte e documento sejam opostos. Para denunciar, nos dias atuais, é preciso que a imagem

choque, completa ela, em uma função *didática* das imagens – tal qual “pregava” a *pedagogia da violência* criada por Eisenstein e retomada por Glauber Rocha.

Em uma entrevista concedida ao jornalista Chris Wright, o fotógrafo de guerra norte-americano James Nachtwey diz que não pode negar que beleza e tragédia possam coexistir, em resposta à afirmação do repórter de que mesmo brutais, ainda assim suas fotos são bonitas, “[...] até mesmo trabalhos de arte [...]”¹⁰³ (WRIGHT, 2000¹⁰⁴). Essa afirmação vem logo depois que Chris pergunta ao fotógrafo qual o efeito ele deseja que suas fotos tenham nas pessoas, ao que este responde: “Quero sacudir as pessoas. Quero interromper seu dia. Estou tentando criar alguma consciência, provocar algum ultraje, evocar alguma simpatia [...]” (WRIGHT, 2000). Se há beleza nessas imagens, diz o fotógrafo, deve haver também a tragédia, pois do contrário não haveria sentido nesses registros. “Talvez a beleza a faça mais desoladora”, disse Nachtwey (WRIGHT, 2000) sobre a tragédia mostrada em suas fotos.

A idéia geral de *Cidade de Deus*, no entanto, parece residir na proposta: “Se imagens feias do horror podem chocar, o quão maior não poderá ser o choque quando nos deparamos com a beleza do horror?”. Ou: “O quão maior não será nosso choque ao nos flagrarmos apreciando a arte nas imagens do horror?”.

3.4 O FINGIMENTO

Dizer que as formas de *enunciação* em *Cidade de Deus* “saltam” do ficcional para o documental não é, certamente, a mesma coisa que dizer que o filme é tanto ficcional quanto factual, nem que o filme é constituído por filmagens ora factuais (o cinejornalismo) ora ficcionais. Quando falo de enunciação, quero dizer exatamente que *o filme se enuncia como*. Assim, *Cidade de Deus* ora se enuncia como um filme ficcional como qualquer outro, ora tal qual o cinejornalismo. Em algumas cenas é possível ver o filme de Fernando Meirelles como uma narrativa ficcional (com forte intenção realística) sobre um estado de guerra e, em outras, as imagens parecem ter sido filmadas durante qualquer conflito de uma guerra civil real. Considerando *Cidade de Deus* como um filme ficcional – embora baseado em fatos reais – é possível pensar que suas garantias de verossimilhança são construídas como o fariam os

103 Tradução minha.

104 <http://www.bostonphoenix.com/archive/features/00/03/09/JAMES_NACHTWEY.html> (Não paginado)

filmes documentais. Em se tratando de um filme ficcional, *Cidade de Deus* *finje*, portanto, ser produto de uma realização documental. Quando enuncia-se como documental, algumas marcas são deixadas nesse filme, e estas marcas são parte do objeto a ser observado quando da análise de *Cidade de Deus*. Ao fazer parecer documental jornalístico darei o nome de *fingimento* de factualidade.

O conceito de fingimento é desenvolvido por François Jost (2004). Entre as enunciações factuais e ficcionais, diz o autor, há algo que não seria nem realidade e nem ficção, algo de caráter intermediário, que é o fingimento: “A ficção faz como a realidade; o fingimento faz como se fosse a realidade” (JOST, 2004, p. 121). Dessa forma, o fingir ser factual de certas enunciações não nega a busca pelo realismo por parte das outras enunciações, as que se enunciam como ficcionais, mas estabelece para estas um estatuto de “*como a realidade*”, e para aquelas o estatuto de “*feito como se fosse realidade*”. Um filme ficcional, um drama, por exemplo, busca tratar de seus temas com verossimilhança, enquanto há outros, ficcionais também, que fingem estar mostrando um evento real, como no caso de *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), já citado aqui.

O fingimento em *Cidade de Deus* se dá nos momentos em que a enunciação usa de recursos que, convencionalmente, são próprios do cinejornalismo e do documentário, conforme já identificado: tremores de câmera, imagem que perde o foco, ajustes de *zoom*¹⁰⁵ e aproximações/afastamentos mecânicos irregulares ou instáveis, movimentos bruscos e enquadramentos precários (como, por exemplo, quando o quadro corta metade do rosto de um personagem, o que Aumont e Marie [2003] definem como *desenquadramento*¹⁰⁶). Essas marcas enunciativas são características muito presentes nos filmes jornalísticos, principalmente porque o sujeito que segura a câmera está buscando a *notícia* e, tal qual acontece no fotojornalismo¹⁰⁷, o interesse não é pela beleza plástica do quadro ou pela perfeição técnica do produto final, mas sim o registro dessa notícia, do fato. Na “*correria*” pela imagem mais importante de um evento (ou pela que o jornalista julga mais importante), pessoas podem ficar mal enquadradas, cenários podem aparecer desfocados durante o registro de filmagem. Tremores de câmera, por exemplo, são comuns quando o cinegrafista leva seu equipamento na mão enquanto filma; e imagens instáveis, movimentos bruscos e longas

105 Ver o GLOSSÁRIO, neste trabalho.

106 Ver o GLOSSÁRIO, neste trabalho.

107 A esse respeito, cf. SOUSA, 2000.

tomadas do chão ou de objetos que não constituem o assunto da notícia podem ser resultado de uma caminhada ou corrida do cinegrafista até o local desejado, ou mesmo de uma fuga inesperada quando algo ameaça o trabalho ou a integridade física do jornalista que segura a câmera.

Antes conseqüências do fazer cinejornalístico sem montagem, sem edição, de transmissão *direta* e sem preparação, as marcas enunciativas acima citadas transformam-se, em *Cidade de Deus*, em estratégias que “garantem a autenticidade” do documento, uma vez que “garantem”, primeiramente, a “autenticidade do registro”, como demonstra Fachine (2006):

[...] a incorporação de erros, de imprevistos e até de problemas técnicos, que em outros gêneros seriam inaceitáveis, são interpretados antes, no *ao vivo*, como marcas de fidedignidade da transmissão e do que é transmitido. São justamente essas marcas que, aliadas à atualidade produzida por outros procedimentos enunciativos, instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos. Instaure-se assim uma promessa de autenticidade [...] (p. 145, grifo da autora)

O conceito de fingimento, portanto, é muito importante para a análise de *Cidade de Deus*. Através dele, é possível perceber duas instâncias marcadas no filme: a instância de produção e a de recepção. Quando o filme de Meirelles finge enunciações cinejornalísticas, está deixando clara uma mensagem do realizador, que quer fazer com que o assunto enquadrado pela câmera seja visto como real e registrado *no imprevisto da vida*. Inevitavelmente ligada a essa mensagem está a instância de recepção, presumida no *espectador implícito*. Casetti e Di Chio (1991) estabelecem o espectador (ou leitor) implícito como alguém para quem o texto filmico simula a situação comunicativa na qual se coloca. Os autores, ao abordarem as figuras de recepção, as incluem sob o rótulo do “narratário”, que funciona como um guia, que encarna o estatus e a função imputada ao interlocutor (espectador implícito) pelo autor implícito. Esse procedimento da instância de produção ajudaria o espectador real, por um processo de identificação, a recuperar o lugar que o filme havia previsto para ele, segundo os autores. Lotman (1978) diz que, em qualquer que seja o acontecimento que se passe na tela, o espectador se tornará testemunha e participante da ação. O autor concorda com Metz (1977), para quem o espectador, mesmo consciente do caráter “irreal” daquilo que vê na tela, vive a ação emocionalmente tal qual fosse real.

Tanto o fingimento em si quanto as relações que ele faz entre o filme e o realizador e entre o espectador são cruciais para a compreensão dos efeitos de sentido provocados pela

violência no/do filme, pois é no momento em que finge ser real (e por isso, reafirmando Lotman e Metz, sendo percebido como tal) que o filme provoca mais mal-estar. As abordagens semióticas sobre a obra filmica, consideram essencial o entendimento das estruturas emocionais e intelectuais transmitidas ao espectador “[...] e exercendo sobre ele uma acção complexa que vai da simples impressão causada ao nível das células da sua memória até à reestruturação de sua personalidade” (LOTMAN, 1978, p. 75). Etienne Souriau, segundo Aumont, Bergala e Marie. (1995), diz que a espectralidade se dá para além da duração da projeção, abrangendo impressões do espectador ao final do filme e fatos referentes a influências mais profundas exercidas por esse filme depois de um tempo. Tais afirmações enfatizam o imperativo ético do filme documental, especialmente aquele que lida com um real de violência e miséria, pois age no espectador como um documento de informação, denúncia e, principalmente, formação, algo que o cinema de vanguarda brasileiro (especialmente o Cinema Novo) preconizava, uma pedagogia da violência (ROCHA, 1981), ou seja, um filme sobre e com violência, com uma forma violenta, que poderia retirar o espectador de uma apatia.

Assim como nos parece que a imagem em preto e branco seja mais “realística” que a imagem colorida, como Sontag (2003) e Guimarães (2003) expõem, por mais paradoxal que isso seja, encontramos também mais realismo em uma transmissão quando o aparato dessa transmissão é exposto ou não procura esconder-se. Embora isso seja aplicável ao filme documentário e ao cinejornalismo, o filme ficcional pode “simular” essa exposição do aparato de registro para dar a entender que as imagens filmadas são “reais”. Isso se deve ao fato de que o gênero documental jornalístico tem, assim como a narrativa ficcional, uma *gramática* específica. Por gramática cinematográfica entendo a definição de Marie (1995)¹⁰⁸, ou seja, um conjunto de “regras” semelhantes ao que se dá na tradição da linguagem verbal, a partir das quais será possível ao espectador compreender a linguagem do filme.¹⁰⁹

Ao enunciar-se naquilo que identifico como documental (que abrange o documentário e o cinejornalismo), o filme de Fernando Meirelles utiliza alguns recursos tradicionais da factualidade – e que serão observados e analisados neste trabalho – que são:

108 Cabe dizer que MARIE (1995) não relaciona a gramática como a relaciono aqui (ao cinema documental-jornalístico e ao cinema ficcional), pois fala especificamente da narrativa – clássica ou de vanguarda – ficcional.

109 Cf. também AUMONT; MARIE, 2003, p. 146-7.

1. A cor da imagem registrada é muito próxima da cor dos filmes da época relatada ou toma a coloração da reprodução dessas imagens (ver Figura 1);



FIGURA 1: Essa seqüência de quadros mostra uma elipse de passagem entre os anos 60 (da esquerda) para os anos 70 (para a direita)

2. A simulação das condições de produção de época, algo semelhante ao processo que se dá com a cor. As imagens dos anos 60 (infância de Buscapé e de Zé Pequeno), por exemplo, demonstram um uso da câmera baseado em um aparato técnico antigo¹¹⁰, que não era leve e que, por isso, não se movimentava, locomovia-se ou fazia muitos focos em *close* dos atores (ver Figura 2);



FIGURA 2: Da esquerda para a direita: a câmera estática, o plano de conjunto e o cenário "mais aberto", assim como o sépia, simulam uma imagem registrada nos anos 60; os ângulos mais fechados e as cores mais brilhantes e azuladas simulam as imagens da década de 70; quase nos anos 80, as cores da década de 70 sofrem um "esverdeamento"

3. Os tremores, movimentos bruscos da câmera, assim como os cortes abruptos e desenquadramentos, ajustados conforme o assunto se movimenta ou o evento acontece, e os desfoques de imagem quando a câmera fica muito próxima do objeto;
4. A inserção de elementos originais da época em que se localiza o relato, como as imagens televisivas das edições do Jornal Nacional, com voz e imagem do apresentador da época, que fala dos personagens do filme (Mané Galinha, Sandro Cenoura e Zé Pequeno), como na Figura 3¹¹¹;

¹¹⁰ Fernando Meirelles assume essa decisão quando fala da produção do filme (MANTOVANI, 2003).

¹¹¹ Como o filme é baseado em fatos reais, e em pessoas que realmente existiram, e o caso teve repercussão nacional na época, foram usados arquivos da época, sem nenhum tipo de montagem sonora ou visual, a não ser quando mostram Mané Galinha falando.



FIGURA 3: Nestes quadros, Sergio Chapelin (dois primeiros quadros), antigo âncora do Jornal Nacional (Rede Globo de Televisão), é a figura real inserida dentro a representação do que seria a entrevista de Mané Galinha aos repórteres (dois últimos quadros)

5. O som ambiente que acompanha a imagem e, assim, “some” quando não há imagem, no caso dos registros documentais, algo que nega um recurso da narrativa do cinema clássico em que cortes de uma cena para outra podem ser suavizados por uma fusão entre a imagem e o som do final de uma cena com os do início da outra. Em *Cidade de Deus*, nas imagens que fingem ser documentais, os cortes abruptos são evidenciados pela mudança brusca do som, de um ambiente para outro.

A partir do que foi visto aqui, é possível perceber que o documental é, para além de um tipo de produção, também um tipo de olhar. Esse olhar não será limitado, como pretendo mostrar a respeito de *Cidade de Deus*, aos filmes de gênero documental. Vários filmes de ficção fizeram uso da estética dos documentários como forma de garantir um tipo de verossimilhança e também uma relação com o espectador que não é apenas a relação filme-platêia, mas uma relação entre o ser humano e as “realidades” mostradas e o ser humano que vê. Em um tipo de enunciação, talvez oposta, está a “estética MTV” e a estética publicitária que *Cidade de Deus* usa, as quais serão problematizadas no capítulo que se segue. Digo “talvez oposta” pois considero, em especial neste filme, que tanto estas estéticas quanto as documentais podem ser articuladas de forma harmônica, uma vez que “MTV” e “publicitária” são apenas designações por semelhança, mas não conceitos fechados.

4 A FORMA II

Considerações sobre a estética

No sentido de compreender as estéticas nomeadas aqui como “estética MTV”, “estética de videoclipe” e/ou “estética publicitária” –, procurarei construí-las neste capítulo tendo por base suas manifestações em *Cidade de Deus* e, especialmente, buscando entender que coisas são essas, como elas são usadas, com o que se articulam dentro do filme e como poderão expressar a violência e provocar o mal-estar que afirmo que também provocam, já em minha premissa inicial. A partir das comparações feitas por alguns críticos, nem sempre bem argumentadas e, talvez na maioria das vezes, muito baseadas em uma certa nostalgia pelo antigo modo de fazer cinema, me proponho algumas questões. *Cidade de Deus* usa um tipo de cor, textura e iluminação muito próprios dos filmes publicitários e dos videoclipes musicais. Isso seria, no entanto, negativo? Ou ainda, seria próprio apenas das estéticas contemporâneas? Seria novo, até? Glauber Rocha usou a saturação da luz, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, para provocar efeito de aridez e a sensação de lugar inóspito, por exemplo. A montagem fragmentada e acelerações de tempo foram usadas por Sergei Eisenstein já em *O encouraçado Potemkin* (em 1925) e, mais recentemente, (as fragmentações) por Rogério Sganzerla, em *O bandido da luz vermelha*. É nesse sentido, portanto, que trarei para esta problematização uma discussão a respeito dos cinemas Novo e Marginal e sobre as teorias e as práticas de Eisenstein (no que se refere, especialmente, à montagem).

Tanto no que concerne aos temas propostos pelo filme, quanto no que diz respeito às estéticas, Cinema Novo e Marginal são, indiscutivelmente, parte do imaginário nacional e, o que sugiro aqui, têm “herdeiros” entre os filmes produzidos no Brasil nos últimos 10, talvez 15 anos. Percebo, principalmente, que *Cidade de Deus* une ambas as propostas de movimento em um filme só, uma vez que a estética documental foi muito usada pelo Cinema Novo e a estética fragmentada (que é comumente chamada de “estética de videoclipe”, atualmente) é parte do princípio de violência proposto pelo Cinema Marginal.

Também neste capítulo faço uma breve leitura da teoria eisensteiniana no sentido de

compreender, especialmente, uma parte de sua teoria da montagem. A montagem dialética do cineasta e teórico soviético é um princípio formal notadamente aplicado ao filme de Fernando Meirelles, sendo que a noção de montagem de conflito pode ser observada como um dos caminhos pelos quais o filme produz o sentido da violência.

Embora um grande número de filmes do Cinema Novo e Marginal, assim como boa parte do cinema de Eisenstein, não tenha feito uso da cor, esse aspecto também será trazido para esta construção teórica (somando-se ao que já foi mencionado a respeito da cor no capítulo anterior), pois depreende-se da observação de *Cidade de Deus* como um signo importante a ser considerado (inclusive no que se refere às estéticas “MTV” e “publicitária”). A luz também será abordada nesta parte do trabalho. Por fim, trago algumas reflexões a respeito das metáforas no cinema.

4.1 UMA ESTÉTICA PARA *VENDER* A VIOLÊNCIA OU UM *DISCURSO SOBRE* A VIOLÊNCIA?

Na contramão da enunciação que finge ser documental/cinejornalística, *Cidade de Deus* usa uma estética sofisticada e “moderna”, bastante próxima daquela que a publicidade costuma usar. Usa também um ritmo de montagem e uma fragmentação que guardam semelhanças com o ritmo de alguns dos videoclipes musicais veiculados pela emissora MTV. Além das semelhanças com a publicidade e com os videoclipes, o filme de Meirelles também é muito parecido com o que já era trabalhado por Eisenstein, na década de 20, e com o que ficou proposto nos manifestos da Estética da Fome e do Lixo.

A estética criada pelo cineasta baiano Glauber Rocha estabelece a violência formal como caminho para o entendimento do espectador a respeito da miséria do homem latino (ROCHA, 1981). Essa proposta foi desenvolvida e ampliada nos filmes marginais, onde a tematização da marginalização do homem brasileiro das grandes cidades foi somada à uma abjeção veiculada pelas imagens. Nessa linha, *Cidade de Deus* nada mais é do que uma leitura (intencional ou não) de ambas as estéticas, porém organizada em um contexto social e cultural diferente. A referência à publicidade poderia, por exemplo, estar ancorada em uma percepção de (pós-)modernidade como a que Jameson (1996) chamou de capitalismo tardio, ou seja, uma estética do consumo, para o consumo, que torna qualquer produto bonito e desejável aos

olhos. (Apesar de essa idéia ser razoável, não vejo, como espectadora, nas cores e formas de *Cidade de Deus*, uma beleza propriamente.)

Eisenstein, além dos aspectos formais que buscavam a violência, também produziu propaganda com seus filmes. Embora uma propaganda política, a propaganda operária dos filmes do cineasta (assim como de vários do contexto soviético dessa época) ainda assim é propaganda. É importante salientar, também, que diferencio essas estéticas do que se usa no cinema documental jornalístico. Apesar de, *a priori*, o jornalismo não buscar uma estética e nem um discurso (por conta da objetividade a que é “obrigado”), há, na prática jornalística uma estética sim, que é a da transparência da enunciação; assim como há discurso, embora não o discurso como preconizado por Eisenstein (2002a, 2002b), que usa a montagem, por exemplo.

4.1.1 Cine-dialética e montagem de conflito em Eisenstein

Sergei Eisenstein não contribuiu para a história do cinema apenas por meio de seus filmes. Seus escritos sobre montagem são a base para vários teóricos ao longo do século XX. Abordando tanto a forma quanto o sentido dos filmes, Eisenstein desenvolveu um dos conceitos mais conhecidos do cinema: a *cine-dialética*. Segundo ele, a criação artística é construída na interação de opostos que se contradizem (EISENSTEIN, 2002a; TUDOR, 1985), uma afirmação que é dada como linha geral da teoria da montagem. A partir dos experimentos de Lev Kuléchov¹¹², Eisenstein compreendeu que “[...] um dos fatores que influenciam a resposta do público a um filme gira em torno da *justaposição* dos planos em causa” (TUDOR, 1985, p. 34, grifo do autor), o que significa que é a montagem uma das responsáveis pelo efeito das imagens no espectador, apesar de, desde o início da história do cinema clássico, a montagem ser usada para suprir as necessidades da narrativa apenas.

Nasce daí a *montagem de conflito*: para o cineasta soviético, a colisão entre planos independentes é a fonte do sentido que o filme produz no público. Segundo Tudor (1985), o espectador reage ao *todo* dos dois planos: “O todo é diferente da soma das partes [...]”, diz (p.

¹¹² Experimentos em que pedaços de filme eram cortados e inseridos entre diferentes seqüências de outros pedaços do filme, em seguida sendo submetidos ao público. Kuléchov tentava provar que os espectadores acreditavam no sentido da seqüência que viam, embora as partes da seqüência fossem de várias cenas diferentes. Sobre isso, ver mais em XAVIER, 2005, p. 46-52 e AUMONT; MARIE, 2003, p. 93.

36). A idéia de colisão que Eisenstein desenvolveu, e da dialética de modo geral, foi esmaecida pelo tempo e maturidade teórica do cineasta, que, ao tratar do *sentido do filme*, não faz mais referência ao choque entre os planos, mas à ligação entre eles (EISENSTEIN, 2002b). Embora o próprio Eisenstein tenha deixado de lado suas primeiras afirmações sobre a dialética, segundo afirma Tudor (1985), a idéia de conflito entre planos parece-me bastante plausível em outro sentido, que será aprofundado adiante: a violência visual que o choque entre planos conceitualmente e formalmente dialéticos pode produzir no espectador (considerando o que já foi dito neste trabalho a respeito da visualização do filme). A utilização, pelo menos esboçada, dessa técnica de montagem é bastante característica em *Cidade de Deus*. Os planos do filme chocam-se constantemente entre si, produzindo, por vezes, uma seqüência de imagens atordoantes. Um dos aspectos mais freqüentes, nesse filme, do tipo de montagem de que falo aqui é o *corte seco* entre um plano fechado (*close*, por exemplo) e um plano aberto (*de conjunto*, por exemplo)¹¹³.

A tensão de uma seqüência pode ser provocada por conflitos entre duas modalidades de montagem. Ao criar sua classificação da montagem – *métrica, rítmica, tonal e atonal/harmônica* –, Eisenstein redefine suas perspectivas sobre o *choque*, trabalhando com as possibilidades de conflito novamente. Dessa classificação, destaco as três primeiras, pois são mais importantes para esse estudo. Enquanto a *montagem métrica* respeita o compasso dos fragmentos, a *rítmica* gira sobre o conteúdo dentro do quadro, diz Eisenstein (2002a). Naquela, isoladamente, a tensão seria obtida através de uma aceleração mecânica, “[...] ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula” (EISENSTEIN, 2002a, p. 79).

A idéia da *montagem tonal* está centrada no tom. Eisenstein (2002a) trabalha, nesse sentido, com tonalidades gráficas, de cor e de luz, partindo do entendimento de que há um *som emocional* em cada fragmento fílmico. Desse ponto, o cineasta propõe a conjugação do som emocional da seqüência com o que lhe cabe enquanto tonalidade visual. As gradações da vibração da luz em um fragmento de filme, por exemplo, podem ser percebidas a olho nu, diz Eisenstein (2002a). Se “[...] o fragmento é descrito como tendo um 'som agudo', é possível encontrar, atrás dessa descrição, os muitos elementos angulados agudamente dentro do quadro em comparação com outros elementos de forma. É um caso de 'tonalidade gráfica’” (p. 82).

113 Para entendimento de termos técnicos utilizados ao longo dos textos, ver o GLOSSÁRIO, ao final deste trabalho.

A noção de conflito de Eisenstein é aproveitada neste trabalho em três modalidades diferentes também:

- a) **Conflito interno ao quadro:** são observáveis choques entre direções gráficas, escalas e profundidades;
- b) **Conflito produzido pela montagem:** há choque entre planos e ângulos abertos e fechados, claros e escuros, altos e baixos. Quanto maior o distanciamento conceitual gráfico (por exemplo, um plano geral seguido por plano de *close* extremo) entre os planos justapostos, maior será o choque e, por conseguinte, o desconforto visual;
- c) **Conflitos de tempo:** podem ser observados, por exemplo, com o uso do recurso da câmera lenta, chocando-se a duração “real” do evento com a duração do registro dele.

O uso da teoria eisensteiniana para a análise de *Cidade de Deus* guarda dois propósitos articulados: o entendimento da produção do sentido de violência no filme e a forma de captar o *homem real*. Neste último sentido é que Eisenstein trabalhou com a teoria da cine-dialética, também chamada *opacidade*, um termo usado em oposição à *transparência* apregoada por André Bazin.

Bazin afirmava que a montagem é *interdita* quando dela depende o sentido da seqüência, ou seja: a transparência das imagens deve ser mantida, pois o filme deve ser uma *janela para o mundo*: “Vimos que, para Bazin, o principal é de fato o evento como pertencente ao mundo real ou a um mundo imaginário análogo ao real, isto é, enquanto sua significação não é 'determinada *a priori*'” (AUMONT, 1995, p. 73, grifo do autor). Bazin acreditava, diz Aumont, no “[...] evento real em sua 'continuidade' [...]” (1995, p. 74). Eisenstein, pelo contrário, concebe a vocação do filme justamente como sendo a de produzir discursos. Segundo Aumont, o cineasta considerava o filme “[...] menos como representação do que como discurso articulado [...]” (1995, p. 79), afirmando a montagem como algo que define tal articulação. Nesse sentido, o cineasta vai trabalhar todo um processo de discurso que cria o que, afinal, é provável que a grande maioria dos cineastas queira: o *homem real*. “Em 1924-25, eu estava pensando na idéia de um retrato filmico de um *homem real*. Na época, prevalecia a tendência a mostrar o homem real apenas por meio de *longas* cenas

dramáticas sem cortes¹¹⁴. Acreditava-se que o corte (montagem) destruiria a idéia do homem real”, disse Eisenstein (2002a, p. 66, grifos do autor).

Por meio das noções de cine-dialética e de montagem de conflito em Eisenstein, analisarei um choque que *Cidade de Deus* provoca que também é próprio dessa “estética MTV” (os choques entre planos, dimensões, tempos, o choque da cor) e um outro choque, entre essas enunciações e as enunciações documentais; algo que promoveria significações aparentemente opostas e que, separadamente, reproduziriam também algum tipo de mal-estar.

4.1.2 As estéticas da Fome e do Lixo: A miséria árida, a abjeção urbana e a alteridade brasileira

Em 1965, um ano depois de lançar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o cineasta baiano Glauber Rocha publica o *Manifesto da Estética da Fome*, onde procura construir um conceito de cinema que rompesse com o tradicional discurso de vitimização “[...] para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas” (BENTES, 2001). O documento estabelece as bases para o tipo de estética adotado durante o Cinema Novo. Segundo o manifesto,

[...] uma estética da violência antes de ser primitiva e [sic] revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (TEMPO GLAUBER¹¹⁵)

A Estética da Fome se opõe ao “cinema de lágrimas”, um cinema que, conforme o cineasta (ROCHA, 1981), não expressa o sofrimento do homem colonizado. Pelo contrário, provoca pena. Essa pena impede que o colonizador faça uma compreensão da violência a que é submetido o miserável, sendo a estética violenta, o cinema violento (principalmente no aspecto formal), a resposta para esse problema, segundo Glauber Rocha. Com a violência das imagens, afirmava ele, há a compreensão da violência do conteúdo. A idéia desse realizador brasileiro está fundada no efeito que a imagem provoca no espectador, uma lógica que está

114 Essa idéia de que o corte (a montagem, na verdade) destrói a realidade também poderia servir ao cinejornalismo, se considerarmos a montagem como aspecto primordial do *discurso* fílmico e que no jornalismo não se pode fazer um discurso pois deve-se ser, ao máximo, objetivo.

115 <<http://www.tempglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>

muito próxima daquilo que pensava Eisenstein (2002a) e mesmo Lotman (1978) sobre a espetatorialidade.

Tanto o Cinema Novo quanto o Cinema Marginal são os pilares desse tipo de cinema moderno brasileiro que acredito que *Cidade de Deus* represente, e a estética não é a única questão central que tais movimentos deixaram de herança para filmes como o de Fernando Meirelles. O próprio esforço de construir um cinema realista (algo que também passava pela estética) aparece, por exemplo, no cinema de Luiz Sérgio Person (diretor de *São Paulo, S/A*, de 1965), na mesma época em que

[...] a alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de Glauber, autor que inventou o seu próprio cinema feito de instabilidades, tateios de câmara e falas solenes, com sua *mise-en-scène* composta de rituais observados por um olhar de filme documentário. Por diferentes caminhos, o cinema brasileiro trabalhou as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens, fazendo “sentir a câmara” como era próprio a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica. (XAVIER, 2001, p. 16-17, grifo do autor)

Ao final da década de 60, prossegue Xavier, a Estética da Fome do Cinema Novo ganha um “[...] desdobramento radical e desencantado [...]” (2001, p. 17), a Estética do Lixo. Para o autor, a câmera na mão (preconizada por Glauber, aqui no Brasil) e a descontinuidade são somadas ao preto-e-branco áspero que “[...] expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto” (2001, p. 17). A agressão é o princípio formal do Cinema Marginal, de que Rogério Sganzerla, diretor de *O bandido da luz vermelha* (1968), é o líder intelectual. Sganzerla também publicou um manifesto, nos moldes do de Glauber, e tal qual o manifesto da “montagem de atrações” lançado por Eisenstein em 1924.¹¹⁶

As Estéticas da Fome e do Lixo deram à escassez dos recursos e à experimentação uma força expressiva que, como disse Xavier (2001), fez com que o cinema brasileiro encontrasse a linguagem que foi capaz de construir seus temas sociais com força dramática. Se o Cinema Novo trabalhava um Brasil de abismos quase intransponíveis entre a realidade do meio rural/sertão e das cidades¹¹⁷, a Estética do Lixo enfatiza uma sociedade moderna e urbana e seus valores precários no contexto nacional de industrialização e “milagre

116 Cf. EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações; Método de realização de um filme operário. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 187-202.

117 Mostrando, predominantemente, a zona rural/o sertão, o que não deixa de enfatizar a dualidade entre esses lugares e a cidade, algo que também se observa em *Cidade de Deus*, porém entre a favela e o resto da cidade, ou “o asfalto”.

econômico”. A própria extravagância plástica e a poluição visual são registros da influência, nas grandes cidades brasileiras, da cultura norte-americana (*outdoors*, publicidade espalhada em cartazes pelos muros e postes, letreiros luminosos nos moldes de centros como Nova York). Com essa percepção, considero que o filme de Fernando Meirelles dá continuidade a uma forma de “mostrar o Brasil” que começou com os cinemas Novo e Marginal (estéticas da Fome e do Lixo). O que a estética de *Cidade de Deus* recupera parece ser justamente o que ficou “anestesiado”, enquanto proposta cinematográfica, com a forte censura dos últimos anos da Ditadura Militar e com a posterior crise econômica, que reduziu a produção e realização de filmes de maneira drástica.

O destaque que Glauber ganha aqui, quando faço essa revisão da estética violenta no cinema brasileiro, deve-se, principalmente, ao seu arrojo visual, algo que Xavier (2001) chamou de “[...] movimento barroco que desestabiliza referências [...]” (p. 71). O autor salienta também um tipo de pedagogia de choque que procura fazer desmoronar um nacionalismo ufanista para abalar preceitos estéticos de uma classe média conservadora, aquela que vai ao cinema e ao teatro. As semelhanças com *Cidade de Deus* podem ser evidenciadas também aqui, já que a violência e a feiúra do Brasil das favelas e da miséria do negro e do migrante nordestino pobres na grande cidade são mostradas contra todos os apelos que buscam a promoção do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro como lugar da alegria e do Carnaval, o “cartão postal do Brasil”. Como é possível ver em várias críticas à *Cidade de Deus* (mesmo dos moradores da favela que dá nome ao filme¹¹⁸), o rechaço ao filme se constrói sobre uma idéia de que as imagens ali mostradas difamam o país (e a cidade) para os próprios brasileiros e para o resto do mundo.¹¹⁹ Vários dos filmes posteriores à década de 70 (e que acabam sendo associados à Estética do Lixo), repetem o esforço dos cineastas “marginais” ao fazerem um cinema de agressão que constrói um “[...] inventário do grotesco e da violência [...] apresentando uma visão infernal do país” (XAVIER, 2001, 73).

Apesar da repressão advinda do AI-5, em 1968, a discussão sobre os contrastes entre civilização e barbárie continuaram no cinema (XAVIER, 2001), reacendendo aquilo que o Modernismo da década de 20 pôs em pauta, principalmente com o ideário firmado nos preceitos do *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade. Não é apenas por ironia que essa antropofagia retorna ao discurso dos filmes (pós-)modernos. Assim como outras artes

118 Cf. ANEXO C neste trabalho.

119 Cf. ANEXO C neste trabalho.

naquela época, as imagens do cinema violento hoje estariam “combatendo” o ufanismo (que, na década de 20, ganhou o apelido de verde-amarelismo, um nacionalismo xenófobo) e criticando um capitalismo onde “uns comem os outros por uma perna”, um capitalismo que perdura em uma sociedade de grandes mansões e imensas favelas. Toda a reflexão de Bauman sobre as *vidas desperdiçadas* (2005) pode ser reafirmada aqui; e a própria referência ao lixo, do Cinema Marginal, e aos famintos que comem lixo e são, eles mesmos, o lixo social urbano, é resultado de tais percepções da realidade brasileira. O manifesto de Oswald de Andrade é, por isso, atual, apesar de seus quase 80 anos:

O manifesto antropofágico tocou no cerne do capitalismo no terceiro mundo: a dependência. Ou pelo menos captou seus reflexos no plano da cultura. Denunciou o bacharelismo das camadas cultas, que permanecem alheadas da realidade do País, reproduzindo os simulacros dos países capitalistas hegemônicos. [...] Se Oswald de Andrade teve a lucidez de ridicularizar com o mimetismo que tanto seduz o intelectual solene e bacharel, ele não caiu no equívoco de fechar as portas do País do ponto de vista cultural. Ao contrário, sua formulação em torno da "deglutição antropofágica" exige o remanejamento das idéias mais avançadas do Ocidente em conformidade com a especificidade de nosso contorno social e político. [...] Ademais, a estrutura social que a antropofagia reflete e denuncia ainda não mudou em seus aspectos fundamentais. A industrialização das últimas décadas, realizada sob a égide do capitalismo concentracionista, aguçou ainda mais o desenvolvimento desigual em nosso País, trazendo, de um lado, sofisticação e modernização tecnológicas e, doutro lado, engendrando bóias-frias e marginalidade urbana. O Brasil em que Oswald escreveu o manifesto antropofágico e o Brasil de hoje é ainda o mesmo [...] (SARAMPO, 1978¹²⁰)

A noção de antropofagia que permeia os filmes do Cinema Marginal está dentro de uma série de outras aberrantes visualidades, encerradas no conceito de Ramos (1987) de *imagem abjeta*, algo privilegiado na narrativa da Estética do Lixo, que faz parte daquilo que esse autor chama de “procedimentos de agressão”: “As cenas se alongam, a intensidade dramática atinge seu ápice, a narrativa toma todo tempo necessário para que esta imagem seja significada. O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo 'baixo' compõe a diegese típica da narrativa marginal” (RAMOS, 1987, p. 116). A “deglutição aversiva”, a representação animalesca do humano, o sangue e as funções do corpo humano são centrais na representação imagética da abjeção, diz Ramos, degradações e apelos que a estética do Cinema Marginal usa como forma de provocar horror. Assim, a imagem abjeta e o

120 <<http://almanaque.folha.uol.com.br/semana22.htm>> (Não paginado)

horror proveniente dela constroem uma relação de agressão com o espectador, afirma o autor. O objeto aversivo e a atitude do personagem sobre essa aversão, continua Ramos, têm o objetivo de irritar o espectador e provocar repulsa, sentimentos análogos que observamos no desconforto e no mal-estar que podem ser encontrados em *Cidade de Deus*. Ramos diz ainda que “[...] o vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado” (1987, p. 121). Por isso ele acredita que os filmes da Estética do Lixo são elaborados com o objetivo de provocar incômodo no espectador. Esse cinema, afirma o autor, buscava o choque, com a função de acordar “as massas” e a burguesia, ao contrário do didatismo¹²¹, que era considerado alienante por fazer um discurso para veicular mensagens sem pensar na forma do discurso. Tal consideração não deixa dúvidas de que essas estéticas reafirmam Eisenstein naquilo que o cineasta e teórico soviético deixou de mais importante em sua obra: a centralidade da *forma* no discurso cinematográfico.

As posições estabelecidas pelas estéticas eisensteiniana, *glauberiana* e *sganzerliana* colocam em questão a violência contra o espectador como um choque ideológico que irá “despertá-lo”. Ao analisar *Cidade de Deus*, compreendo que o filme trabalha a montagem dentro dos preceitos que Eisenstein funda, aliados a uma linguagem visual construída sobre as tradições cinemanovistas e cinemarginalistas. O filme de Meirelles não só traz desses cinemas algumas de suas principais características, como está contextualizado dentro de uma tradição cinematográfica brasileira de busca da miséria e da violência como conteúdo e também como expressão. A estética “tipicamente” ficcional de *Cidade de Deus* é, em si, violenta, provocando mal-estar isoladamente. Associadas, as estéticas factual e ficcional nesse filme são capazes de aumentar o desconforto no espectador quando ora provocam deleite com a beleza e apuro técnico de suas imagens, ora dando a parecer que as mesmas imagens degradantes são “reais”: o espectador vê a morte ficcional e “estetizada”, em cores de anúncios publicitários, e vê a morte documental, na cor que é possível registrar, com todos os problemas técnicos que um cinegrafista pode ter em meio a uma situação imprevista ou súbita. Nas duas maneiras, o filme busca um realismo, e em ambas as formas está sendo

121 Se o autor estiver fazendo uma referência ao didatismo dos filmes do Cinema Novo, com sua pedagogia socialista, parece-me um tanto equivocado afirmar que os cinemanovistas não pensavam na forma do filme. Antes do Cinema Novo, no entanto, não haveria outro movimento cinematográfico em que um discurso fosse feito para passar mensagens, o que me leva a acreditar que a crítica do autor e o que ele afirma ser a crítica do Cinema Marginal estava mesmo depositada sobre o Cinema Novo.

representado “o homem real” que Eisenstein (2002a) preconizou. Esse homem real (representado naqueles personagens do filme) é ninguém menos que *o Outro*, conceito-chave da relação de alteridade construída entre o filme como um todo e o espectador. A alteridade é afirmada, nos cinemas Novo e Marginal, de um lado, por um contexto, centralizado pelos manifestos emitidos por Glauber Rocha e Rogério Sganzerla respectivamente, e, de outro, pela prática do cinema feito sob esse rótulo. O Cinema Novo partiu de uma pedagogia da violência para “acordar” o colonizador para o sofrimento do homem latino, enquanto o Marginal despeja abjeção em suas imagens para violentar o espectador em seu conforto pequeno-burguês. A violação, aliás, é uma noção recorrente no Cinema Marginal. Quando a violência física que Glauber pregou “deixou de funcionar”, uma violência de luz árida, da feiúra do sertão e de seus miseráveis, do som estridente e do desconforto dos gritos (XAVIER, 1983b); o Cinema Marginal partiu para a violência moral, violando não apenas as senhoras casadas da burguesia de seus filmes, mas a moral conservadora do Brasil em plena Ditadura Militar e seus preceitos estéticos capitalistas reforçados pelas novelas de TV e pela ampla divulgação do cinema norte-americano. *Fome e Lixo*, esteticamente, propunham a visão de um outro *Outro*, alguém fora dos centros urbanos ou detrás das montanhas de lixo resultantes da economia que “pulsava”.

4.1.3 A cor, a luz, a metáfora e as estéticas “de videoclipe” e “publicitária” – problematizações

Embora não concorde que o que *Cidade de Deus* usa das cores, texturas, iluminação e até mesmo da fragmentação das imagens seja prerrogativa apenas do videoclipe e da publicidade (pois também já foram usadas, em certo sentido, desde o cinema de Eisenstein até os filmes dos cinemas Novo e Marginal brasileiros), uso essas “nomenclaturas” apenas porque essa relação já foi feita nos discursos que circularam sobre *Cidade de Deus* e porque é de uso freqüente quando se trata desses aspectos do audiovisual.

O trabalho sobre as cores e as luzes é algo evidente no filme de Fernando Meirelles. Embora já tenha construído no capítulo anterior o marco teórico que fundamenta a observação da instância documental no filme, acho pertinente que o uso documental da cor e da luz seja problematizado também neste capítulo “em oposição” ao uso não documental feito delas.

Kandinsky (1990¹²² apud GUIMARÃES, 2003, p. 75) atribuía à cor a capacidade de “provocar a alma”. Para o pintor, as cores possuem ações concêntricas e excêntricas, aproximando-se ou distanciando-se do espectador. O azul, por exemplo, tem a capacidade de provocar afastamento. Outra capacidade das cores está na recuperação, alteração e recriação de realidades. Segundo Guimarães (2003), essa capacidade sinestésica nos provoca recordações de sensações quando em contato com cores relacionadas à lembrança específica.

A cor, na publicidade, tende para a hiperdefinição, para a hipérbole, como bem ressalta Cordeiro (2005-2006), tendendo, assim, à apreciação estética no sentido de atingir o emocional do espectador. O exagero nas cores e nas luzes (saturações, principalmente) cumpre um papel de atrair os olhos, visto que a publicidade tem caráter comercial. Essa função de atingir o emocional que tem o tratamento das cores e da iluminação em algumas cenas de *Cidade de Deus* é observável no uso de cores que remetem à sensação de calor, de confinamento e animosidade, bem como na capacidade que a saturação de cor ou luz tem de violentar o olhar (ver Figura 4, abaixo). Isso funciona – é possível afirmar – organicamente, como quando olhamos para cores “vibrantes” em uma tela de pintura, ou fitamos diretamente a luz solar.



FIGURA 4: Da esquerda para a direita: cores quentes iluminadas com luz fria; o esverdeado hiperbólico; os tons escuros, quentes, e a iluminação de velas, que dá uma atmosfera de mistério à cena

É interessante observar que alguns elementos de textura ou de efeito visual, que remeteriam logo ao tipo de anúncio jornalístico (o desfoque de uma imagem, por exemplo), são usados comumente nos videoclipes musicais e na linguagem publicitária contemporâneos de modo geral. Segundo Machado (2003), alguns *clipes* são feitos para parecerem filmes caseiros. Essa impressão, segundo o autor, engana,

[...] pois muitas vezes esses resultados aparentemente desarticulados são obtidos às custas de muito cálculo, sofisticado processamento técnico e, acima de tudo, sensibilidade para perceber um enorme potencial poético naquilo que a rotina produtiva considera erro, defeito, imperfeição ou amadorismo. (p. 177-8)

122 KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Se as cores podem dar às imagens em *Cidade de Deus* uma aparência publicitária, algo que provoca adesões ou rejeições no espectador com relação ao que é mostrado por meio de uma relação estética, são elas também as responsáveis por conferir ao filme tonalidades realísticas e, mais especificamente, documentais. Guimarães (2003) afirma que “[...] da mesma forma que a mídia muitas vezes utiliza a imagem 'pb' para representar a segunda realidade (principalmente sonhos ou textos da memória) [...], utiliza-a também para representar a realidade 'crua' [...]” (p. 83), e que essa relação entre realismo e imagem em preto e branco se deve, principalmente, ao imaginário criado pela tradição das imagens impressas, de um tempo em que a imagem estampada nos jornais (que são “veículos da realidade”) era em tons de cinza (o preto e branco). Reafirmando o estatuto comercial e de objeto conferido às imagens publicitárias, o autor diz que o “pb” está ligado a uma fidelidade à informação, ao contrário do imaginário relativo à cor, que estaria relacionada à embalagem do conteúdo. A maioria dos filmes do Cinema Novo era feito em preto e branco até meados dos anos 60. Em 1968, *O bandido da luz vermelha*, símbolo do Cinema Marginal, também é feito em preto e branco. Mais que uma imposição técnica da época (já que fazer filmes em cores era mais caro e mais complicado nos anos 60), acredito que a ausência de cores funcionou para as estéticas da Fome e do Lixo como funciona para os documentários, sejam eles atuais ou não: para afirmar a realidade do que é registrado. *Cidade de Deus* usa a cor como informação em suas imagens, e essa informação pode sugerir tanto o olhar documental quanto a idéia de modernidade que os conceitos “estética publicitária” e “estética de videoclipe” encerram.

As cores podem ser usadas, tanto na capa de uma revista quanto em uma cena de filme, de modo a informar¹²³ algo para além da imagem em si. Assim, as cores são usadas para enfatizar ou mesmo negar uma idéia (algumas vezes, cores em desacordo com a idéia da imagem podem confundir sobre a informação que se quer passar). A comunicação visual das revistas, por exemplo, é construída com base nessa característica do imaginário, de forma que mistura o caráter comercial da imagem publicitária (vender uma idéia) e o caráter informacional das imagens jornalísticas. Um exemplo trazido por Guimarães (2000), de uma capa da revista *Veja*, demonstra que a cor pode contradizer o assunto enquadrado. Na capa de 29 de novembro de 1989, a revista traz uma imagem de Luiz Inácio Lula da Silva, então candidato de esquerda contra Fernando Collor de Mello, com uma camisa verde. O mesmo

123 Sobre isso, ver a noção de cor-informação, em GUIMARÃES, 2000, 2003.

verde é usado no cabeçalho, onde está escrito “Veja”. Apesar de contradizer a figura de Lula – político de esquerda, cujo partido é simbolizado por uma bandeira vermelha, e que vinha sendo representado nas capas desta e de outras revistas sempre acompanhado do vermelho identitário –, esta capa anuncia uma reportagem a respeito de Lula com relação ao capitalismo e, segundo Guimarães (2000), fazendo alusão à cor do dólar, símbolo máximo deste sistema econômico. O vermelho e o preto nas capas de revista costumam enfatizar a negatividade para anunciar reportagens sobre tragédias, ou reforçar uma identidade, como quando falam da “esquerda”, do “comunismo” ou de assuntos afins. Em nossa cultura ocidental-judaico-cristã, o vermelho está relacionado à violência ou à paixão, assim como o branco à paz ou pureza e o preto à morte, às trevas, ao mistério e à negatividade (GUIMARÃES, 2000, 2003). Zé Pequeno é representado inúmeras vezes em uma composição de quadro que o torna mais negro do que já é. Efeitos de cor em *Cidade de Deus* também são construídos por meio da iluminação: o sol tem conotação fria quando sua luz é branca e saturada sobre as imagens, deixando o ambiente com aparência “lavada” e gélida (o mesmo sol que torna os tons pretos e azuis em tonalidades prateadas, cor relacionada ao gelado, ao frio, ao metal e, pela proximidade com o cinza, ao concreto).

A força que o imaginário popular tem sobre as percepções de cor dos objetos é transposta também para os indiciamentos de temporalidades construídos em *Cidade de Deus*, algo que, para além do realístico, relaciono com a percepção das imagens como documentais. Quando mostra um universo diegético localizado nos anos 60, por exemplo, nas imagens do filme predomina o tom amarelado e sépia. Nos anos 70, as imagens tomam uma coloração azulada e fria ou esverdeada. A cor dessas imagens localiza o espectador no tempo diegético da narrativa, por um lado aproximando-o do contexto espaço-temporal e, por outro, dando a entender que são fruto de um registro da época, como na afirmação de Guimarães (2003):

A qualidade técnica da imagem [...] guarda em si sua história e, portanto, pode ser utilizada para esse propósito. [...] a comparação entre as imagens em seqüência de todas as copas [do mundo de futebol] anteriores em que a seleção brasileira foi finalista [1950, 58, 62, 70, 94 e 98] [...] denota a *evolução da técnica da televisão e das artes gráficas* ou o *envelhecimento e descoloração do material guardado em arquivo*, e conota o *colorido de época que já faz parte de nosso imaginário*. A década de 1970, de cromatismo rico e intenso, por exemplo, é apresentada e representada por um *colorido desbotado, quando se reproduzem imagens documentais*, e por um colorido intenso, quando se assume apenas a referência ou a reconstituição de objetos culturais para a atualidade. (p. 84, grifo meu)

Eisenstein (2002b) acreditava não existirem significados absolutos na correspondência entre cores e emoções, mas na decisão pessoal na adequação da cor a uma ação ou emoção. Para ele, a consistência de um tipo de cor ligada a um tipo de emoção é conseguida na estrutura da imagem em harmonia com o tema do filme. Já Martin (1990-2003) afirma que a cor é parte importante da linguagem no cinema, e que existem implicações psicológicas e dramáticas nas tonalidades de cor (as cores quentes e frias). Ferrer concordará, afirmando que “as cores frias expressam afastamento, distância, transfiguração, reserva e distinção. As quentes evocam proximidade, confinamento, intimidade e limitação terrena”¹²⁴ (FERRER, 1999, p. 232).

A percepção das cores, diz Martin (1990-2003), é mais de ordem psicológica que física, é um fenômeno *afetivo*. O autor destaca que, guardado o puro simbolismo elementar, a utilização dramática e de valor psicológico da cor pode ser a imagem do real exteriorizada e também exercer um papel expressivo e metafórico. O preto/negro, por exemplo, é destacável para muitos autores que refletem sobre o caráter afetivo das cores. Ferrer (1999) relaciona uma série de significados e percepções a respeito dessa cor, como *escuro* e *funesto*, as mais comuns. Ele destaca a semelhança que a palavra “negro” guarda com o termo grego “*nekro*”, que significa “morto”. Os adjetivos que qualificam a cor e aquilo que possui a cor estão presentes em nossa cultura na própria forma de “sabedoria” ou “ditos” populares. Ver algo negro significa pessimismo extremo, assim como ter um pressentimento negro é relacionado a prever uma catástrofe. Há a magia negra, a besta negra (referência ao diabo) e a missa negra, que indicam práticas contrárias aos cânones da igreja ocidental e relativas ao culto satanista ou de entidades de má influência. *Negra*, continua Ferrer (1999), é como se chama a pessoa que escreve obras que serão assinadas por outras. As novelas policiais e de violência são chamadas de “gênero negro”, e foram transpostas para o cinema com o nome de “cinema *noir*” (cinema negro, escuro, sombrio), que fala de ambientes sórdidos e pessoas igualmente sórdidas.

“Existem raras exceções no inventário negativo da cor negro [...]”, diz Ferrer (1999, p. 117), em uma afirmação que inclui a própria palavra mais relegada à cor: negativo. Não é coincidência que, como confirma o autor, apenas no século XVI tenha sido empregada pela primeira vez a palavra “negro(a)” para denominar uma pessoa de pele escura, período posterior, inclusive, à grande *peste bubônica* que assolou a Europa no século XIV e dizimou milhões em todo o continente, já então conhecida como Peste Negra.

124 Tradução minha.

Aqui também a luz tem um papel importante em duas situações: primeiro, quando a saturação de luz no quadro ou o contraste entre sombras e luzes revelam um registro jornalístico (pela incorporação do erro de iluminação na imagem – ver a Figura 5, abaixo) e ao mesmo tempo remetem aos usos pictóricos do *chiaroscuro*¹²⁵ (como exemplificado abaixo, na Figura 6); segundo, quando a apreensão da luz informa sobre o tempo e as condições técnicas de registro de época (como quando Buscapé tira fotos na praia e a coloração destas é desbotada pela incidência de luz quando do registro da imagem).



FIGURA 5: Na primeira seqüência, o resultado do registro em *contre-plongée*: a luz do sol satura no quadro e provoca silhuetamento do assunto e a sensação irritante de luz direta nos olhos



FIGURA 6: Na seqüência do estupro, o *chiaroscuro* e os tons azulados e prateados do preto angustiam

Além da linguagem das cores e da iluminação, explorei marcas visuais e sonoras caracterizadas muitas vezes como publicitárias ou próprias do videoclipe, como as metáforas, os símbolos, o uso específico das cores, os planos, ângulos e enquadramentos inusitados e alguns elementos típicos da narrativa de ficção, como aceleração ou retardamento de movimentos e figuras narrativas tradicionais.

As metáforas e símbolos constituem um dos pontos-chave na análise de *Cidade de Deus*, visto que também são importantes para a metodologia da análise filmica, adotada para esta pesquisa. A metáfora cinematográfica necessita do expediente técnico da sucessão de imagens para se consumir, dirão Vanoye e Goliot-Lété (1994). Detecta-se a metáfora, segundo os autores, a partir de repetições, insistências, ampliações ou incongruências das

¹²⁵ Esse elemento pictórico faz parte do movimento *barroco* da pintura e tem forte significação dramática. (LIVRO DA ARTE, 1994)

imagens com relação à ordem realista da narração. Martin (1990-2003) está mais próximo da teoria de Eisenstein (2002a, 2002b) ao afirmar que a significação de uma imagem dependerá muito das imagens que a antecedem e que a seguem. Nessa dinâmica de significações, prossegue o autor, o símbolo é de grande importância. “A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção do conteúdo aparente.” (MARTIN, 1990-2003, p. 93)

O segundo sentido – esse sentido para além do conteúdo aparente –, que pode ser chamado de conteúdo implícito, é simbólico e pode ser atribuído à imagem pelo realizador ou mesmo pelo reconhecimento do espectador, conforme Martin (1990-2003). O símbolo *per se* surge quando uma imagem ou um evento é construído, arbitrariamente, de forma que lhe seja conferida dimensão expressiva suplementar; a metáfora consiste no ganho de um segundo sentido a partir da aproximação de duas imagens (MARTIN, 1990-2003). Quando o autor afirma que a metáfora é “[...] a *justaposição* por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma idéia que o diretor quer exprimir pelo filme” (p. 93, grifo do autor), é possível ver a abrangência da teoria eisensteiniana e da própria noção de justaposição (conceitos revisados anteriormente aqui). Um exemplo modesto, e ainda assim bastante definidor da teoria da justaposição, é o da seqüência de imagens do rosto de uma mulher, sério, e do rosto de um bebê chorando. Pela justaposição dessas imagens, nós, espectadores, entendemos ser aquele um rosto de mãe, preocupada com o filho que chora. Façamos um teste e coloquemos, em vez do choro do bebê, uma imagem de uma paisagem nevada, subseqüentemente ao mesmo rosto sério da mulher. O sentido da justaposição dessas duas imagens muda.

Por fim, no que diz respeito à estética fragmentada do videoclipe, considero que *Cidade de Deus*, pelo contrário, acaba buscando nessa fragmentação sua origem primordial. Primeiro por ser algo já usado na teoria e na prática cinematográfica de Eisenstein, por exemplo. E depois, por buscar na fragmentação (e na própria idéia de repetição) o sentido do choque que esta acabou perdendo. A idéia de fragmentação, que é obtida especialmente pela linguagem, tem origem naquilo que, nos anos 20, Eisenstein trabalhou como cine-dialética e, depois, como também a montagem de conflito, como acaba afirmando Darley (2002), por exemplo:

[...] dentro das práticas artísticas modernas, a montagem se relaciona muito mais com a combinação, com a re-combinação ou com a justaposição de elementos diversos ou disjuntivos dentro de uma obra para produzir imagens e idéias novas, surpreendentes, perturbadoras ou chocantes. (p. 206¹²⁶)

Esse tipo de impacto, continua Darley, e a própria idéia de falta de unidade caracterizam a montagem na arte moderna, algo que, para o autor, é responsável por seu distanciamento da produção comercial de filmes. Com isso, a montagem fragmentada, ágil, desordenada e agressiva nada tem de “cinemão comercial”, como já foi dito a respeito do filme. Talvez tenha, hoje, em alguns dos filmes mais recentes, mas com outros propósitos, pois o “impacto subversivo” que Darley afirma ter nessa fragmentação está longe de ser uma prática do cinema comercial. O que faz, no entanto, com que estéticas como estas sejam percebidas como “videoclípticas” e como entretenimento vazio, é explicado pela rápida assimilação dos discursos modernos, como afirma ainda Darley:

[...] mediante sua posterior repetição, incorporação e assimilação no cerne de formas destinadas ao grande público, e a conseguinte familiaridade que este processo produziu, estas técnicas perderam hoje em dia grande parte de seu poder de estranhar ou de comover. Perfeitamente domesticado no cerne de formas como a publicidade televisiva e o videoclipe, já se comprovou que este tipo de montagem funciona, melhor, como um meio para produzir diversão lúdica e fascinação visual efêmera. (2002, p. 207-208)

Na mesma linha dessas observações, tanto a repetição quanto a referência a outros produtos midiáticos, aspectos de *Cidade de Deus* que podem ser considerados dentro do que foi chamado de “estética MTV”, são expressões formais de uma tendência marcada no século XX. Quando Walter Benjamin (1980-1983) fala da reprodutibilidade técnica, está fazendo uma reflexão de suma importância sobre a arte no século XX, algo que irá definir, entre outras coisas, uma era na cultura – que outros chamarão de era neo-barroca, a exemplo de Omar Calabrese (1987). A repetição,

[...] unida à consolidação e ao extraordinário desenvolvimento da reprodutibilidade tecnológica dentro da produção cultural visual, [...] junto com a série de conceitos inter-relacionados que contribui para gerar e manter, resulta numa característica inevitável da prática cultural de massas. (DARLEY, 2002, p. 199)

Assim, *Cidade de Deus* não necessariamente utiliza uma estética de videoclipe, mas uma estética usada, também, pelos videoclipes. Anteriormente criada para chocar, como as próprias experiências de montagem de Eisenstein demonstram, a fragmentação passa dos filmes de vanguarda para a cultura massificada. Calabrese (1987) relaciona essa tendência dos produtos visuais modernos, incluindo, aí, a repetição e citação de outros produtos, a um barroquismo contemporâneo que, em outra ocasião, também poderia ser problematizado em *Cidade de Deus*.¹²⁷

¹²⁷ Originalmente, era um dos objetivos desta pesquisa trabalhar o barroco no filme de Fernando Meirelles, o que, após um certo tempo, tornou-se impossível, em vista do universo rico para o qual essa questão se abria e do já rico universo que compõe esta pesquisa.

5 ANÁLISE

Desconstruindo e reconstruindo a violência em *Cidade de Deus*

Tendo presentes os marcos teóricos trazidos para este trabalho, os quais fundamentam as duas categorias de observação e análise desta pesquisa, inicio aqui o processo de construção da análise de *Cidade de Deus* propriamente, apresentando, primeiro, o constructo metodológico da dissertação. Como já foi visto, já na Introdução e, em seguida, nos quatro primeiros capítulos, a primeira categoria de trabalho é referente à diegese do filme e, portanto, trata do fenômeno da violência, suas manifestações, suas vítimas e a dinâmica social que a envolve, buscando balizas para tal exposição diretamente no filme. Dessa violência observada na diegese, compreendi ser possível destacar aspectos gerais e um aspecto específico, que é a relação de alteridade travada entre os personagens e entre o(s) personagem(ns) e o espectador. Na segunda categoria, que concerne à instância formal de *Cidade de Deus*, também busquei no filme as pistas para o marco teórico desenvolvido nos capítulos anteriores. A forma do filme pode ser sub-dividida em dois observáveis dentro do objeto fílmico: a forma em sua estética “publicitária” e “de videoclipe”, e a forma em sua semelhança (ou fingimento de) com cinema documental.

O som, enquanto observável, será trabalhado em cada uma das categorias, ora quando fizer parte da instância formal do filme, ora quando informar alguma coisa a respeito da história narrada. Quando diz respeito à instância formal, o som pode ser um elemento estético e que dá ritmo a uma cena – como no caso da trilha sonora –, ou pode passar uma informação a respeito do registro das circunstâncias que corrobore a “dinâmica documental”. Em servindo à diegese, o som será analisado quando dele for proveniente informação não relativa à forma de narrar, e sim ao relato, como é o caso dos diálogos e da maneira como as pessoas falam. Assim, do som não será feita uma categoria autônoma, mas um aspecto agregado das duas categorias, não sendo analisado isoladamente, tampouco em profundidade.

A trilha sonora de *Cidade de Deus* contribui, como é de costume nas narrativas clássicas do cinema, com o significado das imagens sobre as quais é executada. Se uma cena precisa afirmar sua ação ágil, por exemplo, é comum que venha acompanhada de uma música (apenas

instrumental ou não) “agitada”.¹²⁸ Essa “adição” de sentido que a música dá às imagens é própria das narrativas ficcionais e quase inexistente no cinema documental jornalístico, já que é um recurso usado na pós-produção (edição do filme) e é forte indicador de subjetividade, pois trata-se de uma criação artística sobre a imagem. Em *Cidade de Deus*, várias músicas da trilha sonora funcionam como metáfora na cena que ilustram. É o caso, por exemplo, de uma das seqüências mais dramáticas do filme (não analisada neste trabalho), quando Cabeleira é morto. Quando a câmera vai sendo afastada de seu corpo estirado em uma valeta, inicia-se uma música que diz: “Deixe-me ir, preciso andar, vou por aí, a procurar, sorrir pra não chorar...”¹²⁹.

Embora eu tenha escolhido seis seqüências para a análise, algumas das cenas ou seqüências inteiras que não fazem parte dessa seleção serão retomadas ao longo da observação e interpretação, conforme for necessário para o entendimento destas. A escolha específica das seis seqüências analisadas no próximo capítulo obedeceu ao critério da diversidade de observáveis, embora a violência e as relações violentas de alteridade possam ser notadas na maioria das cenas do filme. Essa diversidade de observáveis diz respeito aos ângulos, planos e movimentos de câmera, bem como às inúmeras violências contadas na história. A delimitação de cada bloco analisável (a seqüência em si) obedeceu o critério da organização do relato. As seqüências são observadas a partir do filme em suporte DVD, porém não são delimitadas conforme os “capítulos” estipulados nessa mídia. A delimitação de cada seqüência foi feita por mim, assim como os nomes aqui dados a elas. Uma seqüência começa e termina não exatamente em tomada ou imagem violenta, mas do e no ponto em que permite ao espectador e ao pesquisador uma compreensão de contexto e do conteúdo dramático da narrativa. As seqüências analisadas neste trabalho são:

1. Abertura

[cap. 1, '01:27 – cap. 2, '04:50] – duração de 3min23s.¹³⁰

2. A história de Zé Pequeno

[cap. 13, '41:00 – cap. 14, '47:08] - duração de 6min8s.

128 Esse efeito pode ser visto, por exemplo, no filme *O homem que copiava*, de Jorge Furtado (2003), quando André, personagem principal, assalta um carro forte e sai em disparada, fugindo dos policiais. Para a cena, os realizadores escolheram uma música de rock n' roll clássica: *Travellin' Band* (Creedence Clearwater).

129 Trecho de “Preciso me encontrar”, música composta por Candeia e cantada por Cartola.

130 A marcação de tempo de cada seqüência foi feita a partir do DVD do filme. Estes dados referem-se ao capítulo (cap.) em que se encontra a seqüência e os minutos e segundos de referência (que podem ser vistos no *display* do aparelho de DVD, logo após o número do capítulo) que marcam o início e o final da seqüência analisada. Um apóstrofe antes do minuto indica a primeira hora do filme; dois, a segunda hora; e três, a terceira hora do filme. *Cidade de Deus* tem o total de 2h10min de duração.

3. Infanticídio
[cap. 17, '58:42 - cap. 17, "03:25] - duração de 4min43s.
4. Estupro
[cap. 22, "21:11 - cap. 22, "22:55] - duração de 1min44s.
5. A história de Mané Galinha
[cap. 25, "32:12 – cap. 25, "33:49] - duração de 1min37s.
6. Última batalha
[cap. 30, "55:01 - cap. 33, ""03:08] – duração de 8min7s.

Cada uma das seqüências será trabalhada dentro da seguinte estrutura:

- a) Título da seqüência;
- b) Contexto em que a seqüência está inserida dentro do filme;
- c) Desconstrução da seqüência, ou seja, a descrição das partes que a constituem, considerando, separadamente, as partes referentes às categorias de observação, a saber: a diegese e a forma;
- d) Reconstrução da seqüência, unindo, em interpretação, aquilo que foi desconstruído ao referencial teórico da pesquisa.

Fazem parte da desconstrução (e, porventura, da reconstrução) figuras constituídas de sucessões de quadros, cuja numeração sempre começará do “1”. A numeração dos quadros serve para referência dentro do texto, assim como a numeração das figuras, que aparece na legenda. Faço uso desse recurso pois acredito que as figuras enriquecem a observação e a análise e por considerar que certas imagens, ainda que exaustivamente descritas, não podem ser totalmente traduzidas em texto. Assim, a estrutura dessa análise filmica é, também, uma proposta para as pesquisas que se proponham problematizar o audiovisual, ainda que faltem, aqui, dois elementos cruciais: o movimento e o som. A seqüência de quadros de cada figura é uma edição da seqüência do filme, ou seja, nem todos os quadros ou planos estarão na figura. No entanto, os quadros são organizados na ordem em que aparecem no filme.

A cor será interpretada neste trabalho conforme é entendida na semiótica da cultura,

no caso, aqui, como código cultural (GUIMARÃES, 2000, 2003), com base no que já foi exposto neste trabalho anteriormente.

Os aspectos que guiam a observação das seqüências de acordo com a forma do filme são, entre outros já tratados aqui, os relativos ao uso da câmera, à montagem, à iluminação, uso da cor e etc. O papel da câmera é um dos meios mais importantes nessa construção formal. Ela se posiciona diante do assunto que é objeto do registro fílmico e esse posicionamento direciona o olhar do espectador. Como afirma Martin (1990-2003), a câmera é um agente ativo de registro. Com base nesse autor, relaciono quatro aspectos fundamentais no papel significador que a câmera desempenha:

- a) **Enquadramento** – organização ou escolha dos limites internos de um fragmento da realidade que é apresentado à objetiva. Para Martin (1990-2003), o enquadramento é “[...] o mais imediato e o mais necessário recurso da tomada de posse do real pela câmera” (p. 36);
- b) **Plano** – o que define o plano é a distância entre a câmera e o objeto (pela duração da tomada e, eventualmente, pelo ângulo dessa tomada). O valor dramático é mais importante na escolha do plano que propriamente a descrição do objeto. Primeiros planos têm, na maioria das vezes, um significado psicológico além do papel descritivo. O primeiro plano do rosto humano é onde manifesta-se melhor

[...] o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior. A acuidade (e o rigor) da representação realista do mundo pelo cinema é tal, que a tela pode fazer *viver* sob os nossos olhos objetos inanimados [...] (MARTIN, 1990-2003, p. 39)

Planos com enquadramentos “anormais” reforçariam impressão de desconforto e angústia;

- c) **Ângulos** – podem depender apenas da ação que está sendo filmada e/ou de uma intenção de provocar um certo tipo de significado psicológico. O *ponto de vista do personagem*, ou seja, o *plano subjetivo*, pode ser angulado de forma a demonstrar a situação daquele personagem. Um ângulo pode ter função dramática (chamarei de *ângulo dramático*, propriamente) quando seu propósito ou efeito tem sentido estético, de provocar emoção, para além do que está sendo literalmente mostrado na

imagem; enquanto pode ter (também ou somente) função de descrever personagem, cenário, contexto de uma situação que se apresenta literalmente em uma imagem (chamarei este de *ângulo descritivo*);



FIGURA 7: Da esquerda para a direita: o desenquadramento; o plano geral de câmera alta (plano descritivo); o ângulo *contre-plongée* que agiganta Zé Pequeno (ângulo dramático)



FIGURA 8: Da esquerda para a direita: Ângulo zênite mostra a ação de cima, como em uma visão aérea; no início da elipse do "crescimento de Dadinho", o *contre-plongée* radicaliza a posição de poder do menino assassino

- d) **Movimentos** – acompanhar um personagem ou objeto, criar ilusão de movimento em objeto estático, descrever espaço ou ação, definir relações espaciais entre elementos da ação, realçar objeto ou personagem dramaticamente, expressar subjetivamente o movimento de um personagem ou expressar a tensão psicológica/mental do personagem são algumas das funções dos movimentos de câmera. Martin (1990-2003) destaca que as três primeiras funções são puramente descritivas, enquanto as quatro últimas têm papel dramático. Neste último caso, o movimento ganha significação própria. É necessário salientar que fazem parte dos movimentos de câmera recursos como o *zoom*, que é um movimento *ótico* de aproximação ou afastamento/recuo, ou seja, é a *lente* que se “movimenta”. O *zoom* pode aproximar-nos (*zoom-in*) ou afastar-nos (*zoom-out*) de um personagem, ação ou objeto.



FIGURA 9: Esta panorâmica rápida, registrada durante "A história de Mané Galinha", produz um borrão, como se vê na imagem, e dá idéia de agilidade ou de atordoamento

Considerando que esta pesquisa tem como objeto um filme inteiro, *Cidade de Deus* – e diante da dificuldade de analisá-lo totalmente sem que acabasse por fazer uma observação e interpretação superficiais –, antes de iniciar a análise das seis seqüências escolhidas, vou falar um pouco de como o filme é construído, sobre qual história está sendo narrada e que personagens estão envolvidos nessas histórias.

O universo diegético de *Cidade de Deus* dá conta da história de três personagens especificamente: Buscapé, o narrador; Mané Galinha, o bandido do bem; e Zé Pequeno, o bandido do mal. Outros personagens participam da construção desse relato: os três bandidos românticos do Trio Ternura; Sandro Cenoura, o traficante “bonzinho” que acaba como sócio de Mané Galinha; o sócio e amigo de infância de Zé Pequeno, Bené, um bandido que vive entre a violência do tráfico e as festas da juventude; entre outros. A própria favela é um personagem também. Unidas, essas histórias falam de um conjunto habitacional criado, nos anos 60, para abrigar moradores de várias favelas cariocas e, principalmente, como parte de uma política que objetivava acabar com as favelas no Rio de Janeiro. Dentre os moradores de outras favelas estavam alguns criminosos que buscavam “esconder-se” na Cidade de Deus e bandidos iniciantes. Os irmãos mais velhos de Bené e Buscapé (Cabeleira e Marreco) formaram, junto com Alicate, o Trio Ternura, um grupo que fazia assaltos médios e que deu, por assim dizer, início à criminalidade naquela favela. Eles eram procurados na cidade e, a partir da atuação deles, outros jovens foram crescendo na bandidagem. Cabeleira acabou morto pela polícia (quando estava fugindo da favela para sair da vida do crime), Marreco foi executado por Dadinho e Alicate largou o crime e enveredou para o caminho do templo, tornando-se evangélico. Conforme os anos iam passando, o crime ia aumentando e piorando na favela, assim como as casas ganhavam “puxadinhos”, barracos eram construídos

irregularmente e o tráfico de drogas ganhava vulto. Nos anos 70, bandidos como Dadinho (o primeiro apelido usado por Zé Pequeno) e Bené não viam mais “futuro” nos assaltos, passando de ladrões a traficantes. No entanto, com sua índole ruim, Zé Pequeno não cria uma “boca de fumo” (ou um ponto de drogas) para si e para o amigo, mas toma as “bocas” de quase todos os traficantes da favela, poupando apenas um deles, Sandro Cenoura, a pedido de Bené. A partir daí, Zé Pequeno se diz dono da favela e é a lei naquele espaço. Alguns policiais militares vêm no tráfico de drogas e na criminalidade da Cidade de Deus um meio de enriquecimento, pois recebem propinas para não prender membros da quadrilha de Zé Pequeno e negociam armas que garantem o aparato de guerra montado pelos bandidos.

Mané Galinha é um jovem bonito que, antes de trabalhar como cobrador de ônibus, fora primeiro atirador de um batalhão do exército. Ele tem uma namorada e sonha em conseguir prosperar e sair da favela com ela, que estuda à noite. Apesar disso, Mané se torna bandido e se associa à Sandro Cenoura, uma vez que busca terminar com a violência imposta por Zé Pequeno e seu bando dentro da favela e, principalmente, vingar-se do traficante por ter estuprado sua namorada e assassinado seu tio. Essa decisão do rapaz dá início à primeira guerra entre quadrilhas da Cidade de Deus, evento noticiado nos principais jornais da cidade e pelo já então principal programa noticiário da televisão brasileira: o Jornal Nacional.

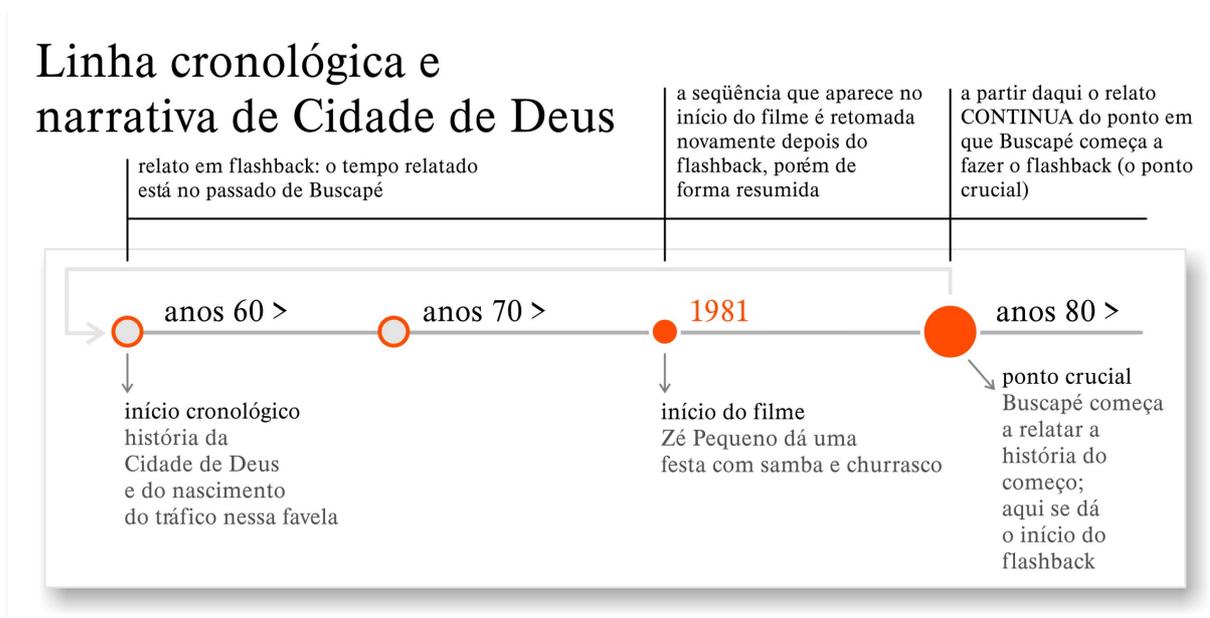
Buscapé, por sua vez, é um jovem que busca não seguir a vida criminosa de seu irmão e está dividido entre os apelos da “vida fácil” da criminalidade, a dureza do trabalho formal, a falta de perspectivas que o país oferece a um jovem pobre, negro, favelado e sem grandes condições de estudo, e o sonho de ser fotógrafo. É sua história que propicia que conheçamos as outras histórias da Cidade de Deus. Ironicamente, são a violência e a miséria da qual quer fugir que acabam “conspirando” para que seu sonho se realize, pois é por conta das fotografias que tira dos bandidos da guerra entre quadrilhas que Buscapé consegue um estágio remunerado em um jornal de grande circulação: o Jornal do Brasil.

Analisando superficialmente o conjunto do filme, alguns aspectos interessantes podem ser elencados e discutidos aqui. O primeiro deles diz respeito à estrutura construída como narrativa. *Cidade de Deus* tem início em um determinado ponto entre o final da década de 70 e início dos anos 80 (primeira seqüência analisada para este trabalho) e, ao final desse bloco dramático, tem início uma narração *em off*, com a voz de um dos personagens apresentados, o Buscapé. Nesse momento do filme, Buscapé encontra-se em uma situação de impasse, de medo,

inclusive, e a partir disso é que ele se propõe a contar sua história, a história dos que o cercam e a história da própria favela chamada Cidade de Deus. Assim, ele conduz o espectador ao *flashback* que mostra a Cidade de Deus desde o início, nos anos 60, até o momento em que ele, personagem, se encontra nesse impasse. Ou seja, a história é linear até o final da primeira seqüência (até o *flashback*), retrocede alguns anos e torna-se linear a partir dos anos 60 novamente, até encontrar o ponto de onde se inicia o *flashback* e continuar a história.

Essa forma de organização da narrativa dá ao filme um tom documental, ainda que seja uma organização muito comum no cinema de ficção. O tom documental conseguido aqui se deve ao estabelecimento de uma relação entre o narrador-personagem e o espectador de testemunha e ouvinte. É como se Buscapé dissesse: “Estou aqui, nesta situação, e vou explicar por quais motivos isso acontece e como chegamos a esse ponto. Vou contar a minha história e a da Cidade de Deus”. A relação de testemunha e ouvinte é uma das mais importantes para o gênero documental, pois vários filmes documentários fazem uso da estrutura de entrevistas, por exemplo, onde um evento é contado e reconstruído a partir do relato de uma testemunha.

O gráfico abaixo pode ilustrar a estrutura do relato com o *flashback*:



Outro aspecto interessante a se observar é a metáfora que perpassa o filme todo sobre a narrativa por meio de relato oral e imagens. Buscapé é um aspirante a fotógrafo que conta a história da Cidade de Deus de seu ponto de vista. O espectador vê as imagens que Buscapé descreve. O narrador-personagem funciona como se fosse uma câmera, a objetiva de uma

câmera, olhando e transmitindo ao espectador a história que ao mesmo tempo narra *em off*. Seu papel é, em suma, o papel de um documentarista, e sua prática de fotógrafo reforça essa idéia. Durante o filme todo vemos sua busca por uma saída – que vai da tentativa de entrar para a vida do crime à busca de trabalho honesto – e ele consegue encontrar essa saída justamente quando parece estar encurralado. Fotografando as imagens da guerra entre os traficantes ele garante três coisas muito importantes: a conquista de seu sonho e ao mesmo tempo de um trabalho; a sua própria saída do confinamento na favela; e a visibilidade da favela e do que estava acontecendo dentro dela, por parte dos que não queriam ou não tomavam conhecimento da violência ali fomentada.

Na primeira seqüência que vou analisar, uma frase de Buscapé se destaca. É a primeira fala do narrador-personagem *em off*, e define a história que será contada a partir dali e também delinea a metáfora do filme como um todo: “Uma fotografia podia mudar minha vida, mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega e se ficar o bicho come. E sempre foi assim, desde que eu era criança”. Enquanto essa última frase é pronunciada *em off*, a câmera gira em torno de Buscapé, e assim tem início o *flashback* dele para os anos 60, ou seja, o início da história da Cidade de Deus. Na seqüência abaixo, Buscapé encontra-se a meio caminho entre os PMs (dá-se conta disso quando olha para trás, no quadro 2 da Figura 10) e dos bandidos. Nos quadros 7 e 8 da figura abaixo, vemos o início do giro da câmera em torno de Buscapé:



FIGURA 10: Giro que dá início ao *flashback*

A seguir, portanto, apresento a desconstrução e a reconstrução das seis seqüências de *Cidade de Deus*.

5.1 SEQÜÊNCIA 1: ABERTURA

Como esta é a primeira seqüência do filme, seu contexto geral se dá dentro dela mesma: é uma festa (um almoço de domingo, talvez) regada a samba, churrasco e bebida. Somente na seqüência final do filme (a última a ser analisada neste trabalho) compreendemos quem são as pessoas envolvidas na ação dramática da seqüência de abertura.

5.1.1 Desconstrução

A diegese – Uma festa abre o filme e esta primeira seqüência. Uma das galinhas que vai ser morta para o almoço da festa, que se realiza na laje de uma casa de favela, foge, provocando uma correria. Jovens e meninos armados, comandados por um rapaz, saem atrás dessa galinha, fazendo muito estardalhaço. Em uma ação paralela (ainda dentro da favela), dois amigos conversam: o jovem branco (Barbantino) avisa ao amigo, negro, portando uma máquina fotográfica a tiracolo (Buscapé), que ele está arriscando a vida por causa de “foto”, ao que Buscapé responde: “Tu acha realmente que eu gosto de ficar cara-a-cara *caquele* bandido filho da puta?”. Até esse momento da seqüência, fazemos algumas suposições a respeito da dinâmica entre os personagens e sobre o contexto: os jovens armados parecem ser os bandidos; quem ordena que a galinha seja capturada parece ter poder – é, portanto, o chefe dos bandidos (Zé Pequeno)¹³¹; Buscapé parece temer Zé Pequeno.

Há um encontro entre Zé Pequeno e Buscapé, na mesma rua onde desembocou a galinha em fuga e passou uma viatura da Polícia Militar. Zé Pequeno manda que Buscapé pegue a galinha. Atrás dele chega a viatura da PM. A quadrilha de Zé Pequeno e os PMs começam a trocar insultos e os policiais vão embora. Zé Pequeno quer, agora, que Buscapé fotografe seu bando. Buscapé inicia sua narração *em off*, propondo um *flashback* para sua época de infância, supomos que, junto com a história da Cidade de Deus e de como ele acaba naquela situação, a história retomada contará a respeito da bandidagem (e da polícia) naquela favela.

A forma – Essa seqüência começa com uma sucessão de primeiríssimos planos, rápidos/curtos, de uma faca sendo afiada em uma pedra negra, com música diegética¹³² de

131 Nessa primeira seqüência ainda não sabemos os nomes dos personagens, porém seus nomes serão usados aqui para facilitar a identificação de cada personagem.

132 A música diegética refere-se à música originada na diegese, produzida por algo ou alguém interno à história e independente da narrativa. Quando a música é extra-diegética, faz parte da trilha sonora, ou seja, é parte da narrativa do filme, da forma.

samba, intercalados com planos igualmente rápidos/curtos de tela preta, sem som da faca afiando, porém com o som diegético do samba, separados por cortes secos (quadros 1 a 9, na figura abaixo). Entra a vinheta de título do filme: Buscapé, empunhando uma câmera fotográfica “apontada” para o espectador, bate uma foto. Essa imagem recua para um fundo quadriculado, que fica na frente de Buscapé, como se fosse uma tela ou grade (quadros 10 a 14, abaixo). A vinheta é seguida ainda por poucos planos da faca afiando, de tela preta e da festa (quadros 15 a 17, abaixo). Aqui fica delineada uma coloração que predomina na seqüência, de tons prateados e azulados.

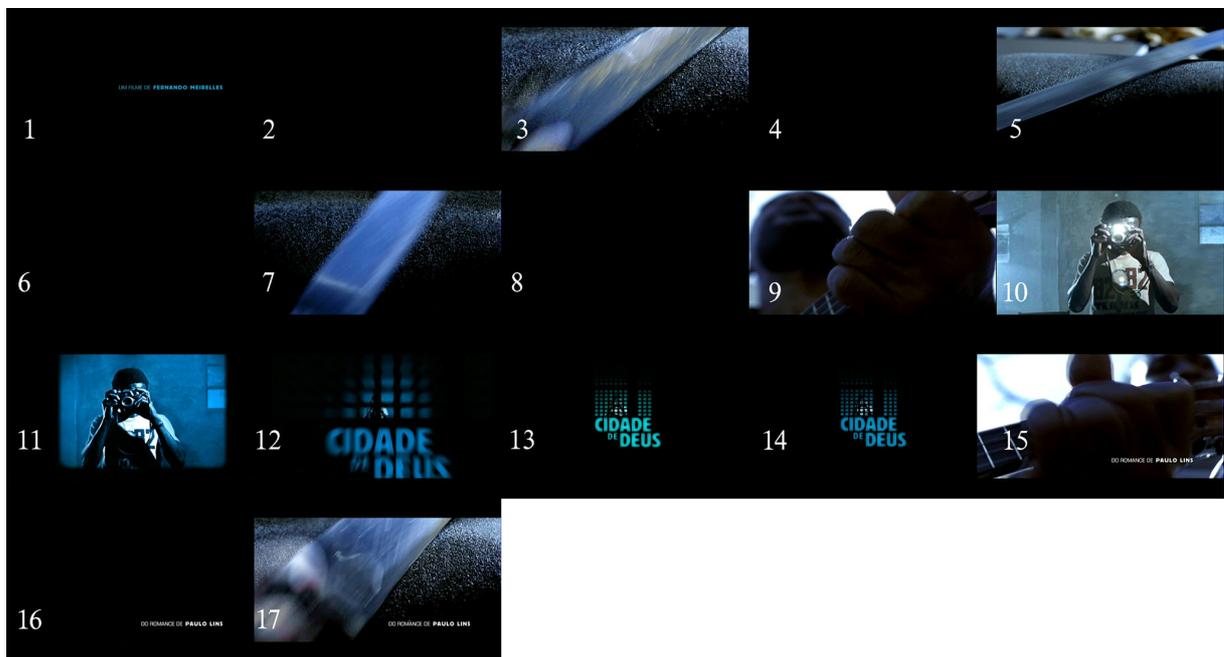


FIGURA 11: Vinheta de abertura

A sucessão de planos continua de onde foi interrompida pela vinheta, porém sem “tela preta” entre eles; os planos são menos curtos e mais abertos, sem tantos primeiríssimos planos, e são acompanhados pelo samba (diegético): faca descascando/cortando cenoura, galinha, faca sendo afiada, mãos tocando reco-reco/pandeiro/cavaquinho, pés/quadril sambando, rosto (cantando), galinhas sendo depenadas ou degoladas (todos são primeiros planos, e todos separados por cortes secos), como vemos nos quadros 1 a 15, na figura abaixo. A partir daqui há mais planos abertos que antes. Vemos uma galinha presa a um barbante, depois plano de detalhe da pata da galinha com o barbante. A câmera faz enquadramento na altura do animal (o equipamento encontra-se no chão ou próximo dele), um pouco instável, faz movimentos de *zoom in* e *zoom out* rápidos (quadros 24 a 28, abaixo). A sucessão de planos curtos é acelerada, acompanhando o ritmo do samba: mãos fazendo caipirinha ou acendendo o fogo, mãos eviscerando galinhas, a

galinha presa ao barbante observa a matança, uma galinha é escaldada, outra galinha é degolada, penas caem em frente à galinha presa, que tenta soltar-se e consegue (ver quadros 29 a 42 na figura abaixo). Quando a galinha desvencilha-se do barbante e pula da laje onde é realizada a festa, a música diegética pára, há um primeiro plano de um prato cheio de sangue (quadro 46, abaixo), ouve-se apenas o som do ambiente, e então a galinha pisa o chão da favela.



FIGURA 12: Degola das galinhas

Corte para *close extremo* de Zé Pequeno, um rapaz de pele muito escura, rosto suado, dentes muito brancos e pontiagudos, “acavalados”. Ele diz “Ih, a galinha fugiu!” (quadro 1 da

figura abaixo) e manda alguém agarrar o animal. Inicia-se uma outra sucessão de planos rápidos/curtos – meio aproximados, de conjunto e primeiros planos, separados por cortes secos, com a câmera posicionada em vários ângulos: os bandidos da quadrilha de Zé Pequeno, armados de revólveres, começam a descer da laje para correr atrás da galinha. Os planos acompanham a movimentação, algumas vezes a câmera está abaixo da rampa por onde descem os bandidos, ou mesmo posicionada como se estivesse no chão (quadros 2 a 4, abaixo). A imagem fica tremida, a câmera é instável e, junto com os ângulos inusitados e os movimentos bruscos produzem planos com composição de *chiaroscuro*: a luz (do sol do meio dia, com o céu limpo) é saturada, por vezes brilhando muito forte em um canto da tela e, captada por detrás dos bandidos, provoca a silhuetação dos corpos, que ficam escuros no quadro, como é possível ver nas imagens a seguir.



FIGURA 13: *Chiaroscuro*

Primeiros planos e planos aproximados da correria dos bandidos são intercalados com primeiríssimo plano do rosto de Zé Pequeno rindo, que é fragmentado por cortes secos (ver quadros 1 a 4, abaixo); e plano geral, com ângulo de câmera em *plongée*, da laje onde acontecia a festa.



FIGURA 14: Risada de Zé Pequeno

O som diegético da gritaria e da correria é somado à música extra-diegética (samba). A corrida da galinha é acompanhada por uma câmera na mesma altura do animal, em carrinhos laterais e horizontais (quadros 1 a 9, na figura abaixo).



FIGURA 15: Fuga da galinha

Um corte seco¹³³ introduz um plano de conjunto, sem som extra-diegético, de Buscapé e Barbantinho, dois amigos que caminham em direção à câmera (parada) enquanto conversam. Barbantinho é um menino branco, de cabelo cacheado preto, vestido com roupas dos anos 70 (ou início dos anos 80) – assim como Buscapé, que é negro e leva pendurada no ombro uma máquina fotográfica. Os dois amigos saem de campo, e há um corte para a seqüência da correria atrás da galinha. Os planos são rápidos; planos abertos são intercalados com planos mais fechados/aproximados, a música extra-diegética continua, como se fizesse parte da diegese (especificamente, da correria) e os movimentos de câmera são instáveis, bruscos e cheios de tremores, algumas vezes provocando desfoques na imagem.

133 Sempre que me referir a *corte* a partir daqui, leia-se “corte seco”, a não ser nos casos especificados.



FIGURA 16: Diálogo de Buscapé e Barbantinho e violência de Zé Pequeno

Até aqui vemos as ações paralelas de Zé Pequeno e seus bandidos correndo atrás de uma galinha e de Buscapé e seu amigo conversando. Durante a correria em busca da galinha, a câmera faz muitos planos baixos e, em alguns desses, a luz do sol é saturada no plano, deixando-nos ver uma composição de silhuetas prateadas e azuladas, porém agora com saturação dos claros, como é possível ver nos quadros 4 a 6 da figura abaixo.

A galinha desemboca na rua principal (por onde passam, também, os PMs em sua viatura, buzinando). A viatura passa por Barbantinho e Buscapé, que diz: “pra ele me matar vai ter que me achar primeiro”. Nisso, Zé Pequeno sai de uma viela e chega até a rua principal, onde está Buscapé: vemos um um plano aproximado do bandido sorrindo, em câmera lenta (quadros 16 a 21, abaixo). Há um corte para um primeiro plano do rosto de Buscapé, com uma panorâmica que gira em torno do personagem, também rodada em câmera lenta (quadros 23 a 26, abaixo).



FIGURA 17: Encontro de Buscapé com Zé Pequeno

Buscapé se vê entre os bandidos e a polícia (que pára sua viatura às costas do fotógrafo). Quando Zé Pequeno começa a insultar os policiais militares, Buscapé olha para trás e percebe quem é o alvo dos insultos. Aqui começa a narração de Buscapé, com *voz em off*: “Uma fotografia podia mudar a minha vida... Mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, e se ficar o bicho come... E sempre foi assim... Desde que eu era criança?”. Nessas primeiras palavras, as frases correspondem a planos ou quadros. A câmera, em plano

aproximado, faz um giro panorâmico em torno de Buscapé, quando ele diz: “[...] se correr o bicho pega [olhando para trás, para a polícia], e se ficar o bicho come [olhando para frente novamente, para os bandidos]... E sempre foi assim... Desde que eu era criança”. Quando pronuncia “criança”, a imagem do narrador funde-se (quadro 12, abaixo) com a de um menino, na mesma posição, porém em um cenário diferente, com uma tonalidade sépia. O “giro” em torno do menino segue o curso do giro em torno do narrador, e há a inserção de uma legenda que diz “Anos 60” (quadros 21 a 25, abaixo). Na figura abaixo é possível ver a dinâmica do giro:



FIGURA 18: *Flashback* de Buscapé

5.1.2 Reconstrução

As seqüências de abertura, de modo geral, funcionam como uma vinheta de apresentação do contexto geral do filme. No caso de *Cidade de Deus*, a seqüência inicial apresenta alguns dos personagens principais da história e uma contextualização de espaço (a favela). A tonalidade de cor predominante nessa seqüência, de pretos, azulados e prateados, passa a idéia de distância e frieza, e também enfatiza o trabalho de *chiaroscuro* que predomina nessas cenas, escurecendo os tons escuros e saturando a luz dos claros. Nessa

frieza há um primeiro choque, pois a seqüência tem início com uma festa, com samba e alegria. Por conter uma vinheta de abertura, a seqüência sugere um “tom” ao filme todo, algo que será negado a partir do final desse primeiro bloco dramático. O prateado predominante nas imagens da primeira seqüência do filme também remete muito aos filmes publicitários contemporâneos, com seu tratamento hiperbólico das imagens, dando a elas uma atmosfera de irrealdade ou, ainda, de realidade imaginada, sonhada, de hiper-real.

A primeira violência mais evidente apresentada nesta seqüência é a própria faca. A proximidade da câmera enquadrando o objeto aproxima o espectador de sua lâmina. O som estridente do afiar torna a sensação de perigo e ameaça dada pela proximidade da faca mais desconfortável. Ao fundo, apesar da conotação “macabra” que uma enorme faca afiada traz, o samba em som diegético (porém com origem fora de campo) se contrapõe à idéia de morte. A seqüência que se segue reafirmará essa oposição (morte e vida) e dará o tom do filme, com seus constantes choques entre opostos. O mal-estar provocado por esse primeiro conjunto de oposições e pela ameaça da faca é radicalizado pela alternância entre planos de tela preta (não figurativos) e sem som, e planos da faca sendo afiada, com o som diegético. O ritmo ágil da ação de afiar é repetido na dinâmica dos cortes secos entre planos curtos. O espectador, antes mesmo de ser apresentado ao título do filme, recebe a violência dessas imagens que produzem efeito estroboscópico: alucinantes e atordoantes.

Após a vinheta de introdução do título, inicia-se a seqüência de planos que contextualiza a ação: festa, um almoço de domingo à brasileira, com churrasco, samba, caipira e cerveja. A sucessão de planos é tão rápida que mal dá ao espectador tempo de perceber o que cada plano mostra. Essa confusão de planos curtos que se sucedem separados por cortes secos, sem que, no entanto, a música diegética seja cortada, é potencializada pelos ângulos inusitados de câmera (em geral, ângulos baixos) e por se tratarem de planos em *close*.

Embora agora as imagens tenham ficado mais iluminadas, algo permitido pela maior abertura dos planos, a tonalidade fria predomina nas cenas, pois há a iluminação de um sol muito forte (possivelmente do meio-dia), que é saturada em alguns momentos, e há a coloração azulada, a iluminação fria sobre os tons quentes, que “congela” mesmo cores como o marrom e o laranja. A saturação de luz ajuda a “machucar os olhos” de um espectador que também está hiperestimulado pela rápida sucessão de imagens. Uma vez que vários planos são feitos de ângulos baixos de câmera, a iluminação do sol “invade” o quadro, espalhando-se na tela, silhuetaando os objetos e personagens enquadrados.

No momento em que parece haver uma estagnação do assunto intercalado em ritmo ágil, começam os planos muito próximos das galinhas mortas, ou sendo mortas, que são, por sua vez, intercalados com imagens da festa e planos médios de uma galinha viva, presa pela pata por um barbante. A justaposição das imagens de galinhas sendo degoladas, evisceradas e depenadas com a da galinha viva e presa passa a idéia angustiante de que o animal vê o que está para acontecer com ele (ver figura abaixo). Percebe-se, então, que o ângulo baixo (quase um ângulo plano), que predominou nos planos apresentados até aqui, enfatiza um ponto de vista do animal. Essa “empatia” com a galinha deixa em suspenso a metáfora que vai sendo atualizada, incrementada e reafirmada ao longo do filme.



FIGURA 19: Ênfase na angústia do animal

Ao mesmo tempo em que o ângulo baixo dos planos nos dá a entender que vemos a festa pelos olhos do animal prestes a ser abatido, os planos da galinha viva deixam marcas de um sujeito-da-câmera. Algumas das imagens dessa seqüência são tremidas ou perdem a nitidez. Quando o quadro mostra a galinha presa, a câmera faz vários *zoom* instáveis de aproximação e afastamento, principalmente mostrando em *close* o barbante que impede a galinha de fugir do destino próximo, um momento que salienta a situação do animal.

A cena como um todo – desde as primeiras imagens do filme até o momento em que a galinha consegue soltar-se do barbante e voar para fora da laje, onde acontece a festa – funciona como se algo balançasse o espectador pelos ombros e o colocasse *dentro* dos acontecimentos, próximo demais da morte, do sangue, da lâmina da faca, como também próximo demais da festa, da música e da alegria. Quando a galinha foge, acaba-se o samba. A festa “é encerrada” com a imagem do prato cheio de sangue. O sangue é tanto um símbolo de vida quanto de morte.

O rosto de um jovem negro (é Zé Pequeno) toma todo o quadro para dizer que a galinha fugiu. Desta vez a sucessão de planos intercala primeiríssimos planos do rosto de Zé Pequeno com planos de conjunto da correria atrás da galinha e planos médios da própria galinha. O que todos os planos têm em comum é a instabilidade da câmera, que produz desfoques na imagem, panorâmicas bruscas e uma confusão de imagens conflitantes, que prolongam o mal-estar visual do espectador e reforçam o caráter “documental” do registro das imagens. A instabilidade da câmera sugere a presença de um cinegrafista que as registra, como diria Dziga Vertov, na imprevisibilidade da vida.

A saturação da luz do sol, provocada pelo ângulo extremamente baixo da câmera quando registra os rapazes descendo da laje e indo buscar a galinha, se dá entre planos escuros, como o *close* extremo de Zé Pequeno rindo ou a tela preta. O som diegético da correria e o samba (agora extra-diegético) reforçam esse choque do plano da imagem, entre claros e escuros, dosando momentos de quase silêncio com som de pés batendo sobre as madeiras da escada da laje.

O riso de Zé Pequeno, filmado em *close*, é acompanhado pelo balançar e desfocar da câmera. É o primeiro rosto que vemos tão de perto e sem obstáculos (como a máquina fotográfica sobre o rosto de Buscapé, na vinheta de abertura). Esse *close* mostra um Zé Pequeno de riso monstruoso (ele ri de uma galinha que foge pela própria vida), pele muito escura, dentes acavalados e muito brancos. Essa caracterização sugere “um vilão”. É comum o negro, no imaginário ocidental, carregar significados negativos. Nas narrativas clássicas, isso pode ser traduzido no vilão e em sua cultura. O preto, como cor, simboliza morte e ou opressão da vida como um todo e autoridade temida de forma particular (GUIMARÃES, 2000), sendo que sua expressão maior e mais reconhecível é a do enlutamento. Na história do cinema, como observa Guimarães (2000), temos em vilões como Darth Vader¹³⁴ um exemplo do uso dos significados do preto/negro. Zé Pequeno é esse vilão clássico, ao mesmo tempo em que sua cor condiz com o contexto da favela, cujos moradores são, em grande parte, negros também.

A câmera acompanha a caçada à galinha ainda na dinâmica do imprevisto comum na prática cinejornalística (ver exemplo nos quadros 1 e 2, abaixo); abrindo mão dos enquadramentos tradicionais das narrativas visuais e mostrando pernas e pés em detrimento

134 Da trilogia norte-americana iniciada pela direção de George Lucas, *Guerra nas Estrelas (Star Wars, 1977)*.

de qualquer busto ou rosto; provocando confusão visual quando faz movimentos bruscos, panorâmicas de chão ou parede em busca do assunto, que sai e entra no quadro como se a câmera não estivesse presente. Diante dos fatos que ocorrem “em tempo real”, o cinegrafista que é surpreendido pelo imprevisto, lida com desfoques de imagem e outros “problemas” técnicos, pois o evento ocorre sem planejamento, ali, diante da objetiva: é dever do jornalista registrar, sem preocupar-se com o erro técnico. Nos quadros 3 a 7, na Figura 20, se vê a agudização da iluminação que fere os olhos e torna pouco nítida a imagem.



FIGURA 20: O tremor da câmera, os desenquadramentos e a saturação de luz na tela

A perseguição dos jovens armados à galinha é quase toda filmada em ângulos baixos, onde a câmera enquadra o animal de uma perspectiva quase rente ao chão. Assim, o que se vê da correria, em quase todas as cenas, são as pernas e, no máximo, o tronco dos bandidos. Quando o busto dos perseguidores é enquadrado, isso é feito de baixo para cima. Assim, além de evidenciar um posicionamento do sujeito-da-câmera que tende para o lado do animal-caçado, essas imagens reafirmam uma estrutura de confinamento e de labirinto que marca a experiência da vida na favela. Mesmo quando as tomadas são feitas com câmera alta sobre as vielas pelas quais os bandidos e a galinha correm, a idéia de labirinto permanece, ou mesmo é intensificada, já que enxergamos, assim, as estreitas vielas e o amontoar de barracos que caracterizam esse tipo de conjunto habitacional. A instabilidade da câmera nessa seqüência de perseguição dá continuidade à confusão visual que vem sendo marca do filme até aqui.

Enquanto Buscapé e Barbantinho dialogam, fornecendo ao espectador alguma idéia prévia de quem são esses personagens e o que eles fazem, a câmera quase não sai do lugar, agindo como se estivesse parada, em um tripé. O som diegético é o ambiente. Intercalada com as imagens desse diálogo, a correria atrás da galinha, liderada por Zé Pequeno, é sempre filmada em ângulos inusitados, com panorâmicas rápidas, tremores, desfoques, cortes secos entre planos rápidos. O som extra-diegético de um samba calmo é misturado ao barulho da

correria e dos gritos de Zé Pequeno. Esses “universos paralelos” ajudam a estabelecer, para o espectador, quem é o lado bom e quem é o lado ruim, como que estereotipando Zé Pequeno como o bandido mau, de riso maquiavélico, que se diverte com a desgraça dos outros, que lidera meninos armados na caçada a um animal a ser abatido; e desenhando um Buscapé corajoso, que por causa de uma fotografia pode estar correndo perigo de morte, rapaz que carrega, em vez da arma, uma máquina fotográfica pendurada no pescoço. Zé Pequeno ordena, grita, empunha sua arma na altura do rosto, ameaça quem não faz o que ele manda. Essa “ameaça ambulante” que o rapaz representa ganha força pela montagem, que justapõe ângulos e planos antagônicos (baixos com altos, abertos com fechados), por uma câmera que treme e faz movimentos bruscos, por uma repetição dos gestos mais contundentes de Zé Pequeno de vários ângulos diferentes, como quando ele empurra o vendedor de painéis e aponta um revólver para o sujeito. Buscapé, pelo contrário, conversa calmamente com o amigo, argumenta, demonstra sensatez; e é acompanhado pela montagem quase parada, de ângulos normais e planos mais demorados.

Há uma cena em especial, cuja dinâmica irá se repetir várias vezes no filme¹³⁵, em que os jovens armados disparam tiros contra a câmera. O enquadramento dessa cena, que sugere para o espectador um posicionamento de vítima, é feito de baixo para cima, o que aumenta o desconforto. Por causa desse ângulo, a luz do sol é saturada na tela, fazendo com que o espectador (a vítima?) veja apenas uma silhueta azulada de quem está atirando. Com o movimento dos personagens, a sensação de desconforto é intensificada, pois o olhar percebe as imagens como se estivessem piscando, alternadas entre o escuro das silhuetas que se movem e a saturação da luz do sol (ver quadros 4 a 6 da Figura 20).

O efeito de câmera lenta que mostra um Zé Pequeno sorridente, caminhando, sugere ao espectador: preste atenção nesse sujeito. Comumente usada para simbolizar e presentificar uma memória de alguém, nesse caso a câmera lenta reconstitui o momento em que Buscapé encontra o bandido de quem, na recente conversa com Barbantinho, dizia estar se escondendo. O giro da câmera em torno do rosto de Buscapé em *close*, que também se dá em câmera lenta, polariza o encontro: algoz e vítima? Buscapé está no lugar da galinha, encurralado por uma quadrilha fortemente armada.

No giro que mostra Buscapé entre os bandidos insultando e os PMs insultados, a frase

135 Como na seqüência analisada a seguir, neste trabalho.

do narrador-personagem *em off* chama o *flashback* para os anos 60 com uma epígrafe que resume o sentimento angustiante de falta de saída. Se a fotografia poderia mudar a vida de Buscapé (tirá-lo, sejamos objetivos, do ciclo de pobreza e criminalidade), os caminhos parecem ser fatais: “[...] mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, e se ficar o bicho come [...]”, sentencia o jovem aspirante a fotógrafo, fazendo referência respectivamente à polícia e à quadrilha dos bandidos. Buscapé teria todos os motivos do mundo para temer Zé Pequeno, um bandido cruel, e o caminho de criminalidade que ele simboliza. Mas por que um jovem honesto e trabalhador temeria também a polícia? Pela história contada no filme e pelos dados do Capítulo 1, Buscapé tem tudo a temer: é pobre, é negro e é favelado.

A seqüência de abertura de *Cidade de Deus* funciona, portanto, como um prenúncio do filme – como é comum no cinema clássico, que usa as primeiras cenas de um filme para apresentar e caracterizar personagens, contextos históricos e geográficos e para introduzir a história que será narrada. Nesse prenúncio, o filme concentra uma parte significativa do mal-estar visual que irá provocar durante a narrativa, apresenta o espaço da favela, sugere uma metaforização do filme todo, delinea os personagens e estabelece com o espectador uma relação:

- a) O mal-estar visual provocado pelas imagens da seqüência de abertura informa sobre um processo de exposição da história que será violento, agressivo, atordoando quem vê o filme;
- b) O espaço da favela é mostrado em ambigüidades como a da festa oposta a uma perseguição banal que envolve armas, ameaças e tiroteio. A instância formal de *Cidade de Deus* reforça a idéia de amontoamento que a favela sugere, algo que a diegese expõe quando descreve a estrutura da favela por meio do trajeto dos bandidos atrás da galinha (um labirinto de vielas estreitas e muros cinza);
- c) A seqüência metaforiza o filme como um todo ao colocar, na cena da festa e na perseguição à galinha, a idéia que perpassa a narrativa de Buscapé, ele mesmo alguém que, como a galinha presa ao barbante, tenta fugir do destino que vê as outras galinhas terem: a degola, a depenação e a evisceração. Ao mostrar, sem pudores, essa matança animal, e ao suspender o espectador na ansiedade da galinha que quer soltar-se do barbante, o filme estabelece o nível de violência que cerca a experiência daquelas pessoas. Prenuncia, para quem vê o filme, que a festa

promovida com samba e caipirinha, na laje de uma casa humilde de favela, termina em um prato de sangue. A perseguição à galinha, além de revelar a brincadeira macabra dos jovens e crianças, que não usam armas de plástico, mas revólveres de verdade, também sugere o ciclo de violência, onde há a morte, a fuga; mais mortes ocorrem e as fugas parecem todas dar no mesmo lugar: nos muros da favela, contra os quais a morte fuzila quem tenta escapar. É interessante observar a estrutura do próprio filme, que tem início em uma seqüência que fica suspensa até que a história seja contextualizada e então os fatos possam se desenrolar. Além disso, ao longo do filme, percebemos a piada que Zé Pequeno faz com a perseguição ao animal, pois essa cena ocorre na época em que sua quadrilha está perseguindo Mané Galinha;

- d) Os personagens são estabelecidos aqui de uma forma estereotipada que considero proposital. Zé Pequeno é o bandido cruel, o jovem autoritário que se coloca diante da violência como quando ri da fuga da galinha. Seu riso assustador, mostrado em *close* e na instabilidade da câmera, demonstra sua amoralidade. Buscapé tem na máquina fotográfica a alternativa que o levará a sair da favela e fugir, assim, do destino que a pobreza na favela parece reservar aos jovens como ele: a criminalidade. Buscapé é um herói, pois é vítima e tenta sobreviver. Enquanto se opõe ao mau (Zé Pequeno), destaca a figura ambígua representada pelos policiais militares, que funcionam como repressão à criminalidade, mas que por algum motivo são submissos à ordem do bandido Zé Pequeno, que os insulta e os manda embora. Ao mesmo tempo, seu “heroísmo” não é o heroísmo clássico que vemos comumente no cinema: Buscapé não enfrenta “o vilão”, mas esquiva-se dele, buscando sobreviver da melhor forma possível, fugindo da marginalidade. Esse tipo de herói é o único possível dentro da favela? Não será essa uma marca dos personagens do cinema brasileiro, a de um heroísmo de sobrevivência? Ao mesmo tempo em que é possível perceber isso, a figura de Mané Galinha falha como herói, como justiceiro, pois entra no ciclo da criminalidade, o que corrobora a idéia de que o heroísmo possível no gueto é o heroísmo esquivo, sobrevivente, de um sujeito que foge (da marginalidade e da pobreza) em vez de perseguir (o mal) e conquistar, como é o que parece ser comum aos heróis das narrativas clássicas.

5.2 SEQÜÊNCIA 2: A HISTÓRIA DE ZÉ PEQUENO

Essa seqüência está localizada no universo diegético dos anos 70, quando Buscapé já contou sobre a construção da Cidade de Deus e sobre os primeiros criminosos dessa favela: o Trio Ternura (bando do qual fazia parte seu irmão). Antes do início da seqüência aqui desconstruída, Buscapé, um adolescente, com uniforme da escola, está na “boca” (de fumo) de um traficante chamado Neguinho, comprando uma trouxa de maconha (uma *dóla*). Alguém bate à porta e não se identifica, o que deixa nervosos os traficantes dentro da boca. Quando um deles abre a porta e entra Dadinho, bandido procurado no Rio de Janeiro por seus assaltos, inicia-se a seqüência aqui desconstruída.

5.2.1 Desconstrução

A **diegese** – A seqüência tem início com um diálogo entre Neguinho e Zé Pequeno:

[Neguinho] Cumé que tu entra assim na minha boca?!

[Zé Pequeno] Quem falou que a boca é tua?

[Neguinho] Coé, Dadinho?!

[Zé Pequeno] Dadinho o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra!¹³⁶

A imagem congela no rosto de Zé Pequeno e, sobre ela, há uma legenda que diz: “A história de Zé Pequeno”. Há um *flashback* que resume a “carreira” de Dadinho/Zé Pequeno no crime: ele começou a matar, executando as vítimas do assalto ao motel (feito pelo Trio Ternura. Até então supunha-se que os três assaltantes eram responsáveis por essa chacina). O menino assassino e seu amigo Bené (irmão do chefe do Trio Ternura, Cabeleira) fogem da favela e fazem assaltos no centro da cidade, vivendo nas ruas por um tempo. Quando retornam à Cidade de Deus, são descobertos por Marreco (irmão mais velho de Buscapé e também um dos integrantes do Trio Ternura), que acaba sendo morto por Dadinho. Há uma elipse na qual vemos o crescimento de Dadinho e ao mesmo tempo o acúmulo de assassinatos que comete. Ele e Bené crescem no crime e são assaltantes procurados na cidade do Rio de Janeiro. Dadinho, quando completa 18 anos, decide ser traficante quando nota que quem está nesse

¹³⁶ Esse é o diálogo mais conhecido do filme e não só afirma a cultura gerada em torno de *Cidade de Deus* como caracteriza a personalidade do personagem Zé Pequeno de tal forma que fica marcado como uma espécie de “ícone” associado ao personagem e ao filme.

negócio na Cidade de Deus está rico. Ele vai fazer uma consulta com um Preto Velho, em uma ruela de cemitério, que lhe garante proteção do “*Sete Caldeiras*” – para que ele tenha poder, entrega uma guia de miçangas pretas e vermelhas e batiza Dadinho como Zé Pequeno.

Em um dia apenas, Zé Pequeno e seu bando matam todos os traficantes da Cidade de Deus, com exceção de Sandro Cenoura (pois ele é amigo de Bené) e Neguinho, a quem ele acaba obrigando a ser seu “funcionário”. A seqüência, que começou com a chegada de Zé Pequeno à boca de Neguinho, desenvolve-se em um *flashback* que retorna à mesma cena. Zé Pequeno agora, então, domina todas as bocas de fumo (os pontos de tráfico) da Cidade de Deus a não ser a “boca da quinze”, que é de Sandro Cenoura.

A forma – Quando Dadinho apresenta seu novo nome, a imagem congela e sobre ela há um *zoom out*, que termina com o aparecimento gradual de uma legenda onde se lê “A história de Zé Pequeno” (quadro 1 da figura abaixo). Quando a imagem de Zé Pequeno congela, inicia-se uma música (extra-diegética), que permanece enquanto a imagem congelada de Zé Pequeno nos anos 70 sofre uma fusão com a imagem de Zé Pequeno criança, nos anos 60, também congelada e com a mesma legenda (quadro 2, abaixo). *Em off*, a voz de Buscapé diz que Dadinho sempre havia desejado ser o dono da Cidade de Deus, desde criança. A legenda desaparece gradualmente da imagem, que retoma o movimento, mostrando o então menino Dadinho do lado de fora do motel que está sendo assaltado pelo Trio Ternura. Ele atira no letreiro luminoso do motel (esse seria o sinal caso a polícia aparecesse) e há uma sucessão de planos rápidos/curtos que resumem a fuga do Trio do motel (pois essas imagens já foram vistas anteriormente). Cada plano, embora curto, é acompanhado do som diegético correspondente. Em um plano feito da porta de um quarto de motel, vemos um casal nu, sentado sobre a cama, com a imagem desfocada. Dadinho entra no campo, o vemos de costas. O homem no quarto diz para ele sair dali, ao que ele responde com tiros, matando o casal. Há um corte para um plano aproximado de Dadinho, na porta do quarto de motel, rindo (quadro 3, figura abaixo).



FIGURA 21: A história de Zé Pequeno

A seguir, em plano geral, vemos Dadinho, que está passando pela cozinha do motel. De fora do campo (*em off*), funcionários do motel que estavam amarrados na cozinha (que não

são vistos nessa seqüência, mas anteriormente, quando Buscapé relata o assalto pelo ponto de vista do Trio Ternura) pedem que Dadinho os solte, ao que o menino responde com tiros (quadro 4, na figura acima).

Na cena seguinte acompanhamos Dadinho e Bené dando pequenos golpes no centro da cidade. Em outra cena, Marreco corre (em segundo plano), chegando até a pilha de tijolos e notando Dadinho, que conta dinheiro: a câmera movimenta-se o necessário para acompanhar a ação, e enquadra os dois meninos cercados por objetos de seus últimos roubos e Marreco, de costas. Marreco, jovem, negro, que veste um calção curto apenas, e quando encontra Dadinho e Bené, arranca o dinheiro da mão deste e bate naquele, saindo na direção para onde ia originalmente (quadros 1 e 2, abaixo). Planos de conjunto, separados por corte seco, mostram Dadinho oferecendo uma arma a Marreco e, em seguida, o executando (quadros 3 a 6 da figura abaixo).

A seqüência que se segue ao assassinato de Marreco é toda feita de planos com a câmera em *contre-plongée*, enquadrando Dadinho de baixo para cima em planos americanos e médios, e separados por cortes secos, formando uma elipse que marca o crescimento de Dadinho. Quando mata Marreco, Dadinho é uma criança, e a cada plano subsequente ele está mais velho, até o último plano, em que ele é um jovem adulto (quadros 6 a 12, abaixo). Em todos os planos dessa seqüência Dadinho está atirando ora em direção à câmera, ora em direção a “alguém” ao lado dela (ou seja, em uma vítima que está deitada no chão). Alguns dos quadros mostram uma composição onde apenas a silhueta de Dadinho aparece (quadros 9 a 11 da Figura 22), em um uso interessante do *chiaroscuro* misturado com cores fortes. No último plano da elipse, Dadinho ainda atira “em direção à câmera”, e Bené, que desta vez está a seu lado, dá tiros para cima. A câmera balança, desfoca a imagem dos dois, e eles saem de campo rindo. A câmera continua balançando por alguns instantes, na mesma posição. Há um corte.



FIGURA 22: Elipse que marca o crescimento de Dadinho, na vida e no crime

A cena que se segue mostra o aniversário de 18 anos de Dadinho. É noite, as cores predominantes nessa cena são os amarelos, esverdeados e vermelhos. Aqui os planos são intercalados entre primeiros ou primeiríssimos planos e planos de conjunto. Dadinho fala baixo com Bené, diz que quer matar todos os traficantes da Cidade de Deus para tomar suas bocas e ficar rico, porque o tráfico é que dá dinheiro. Aqui não há cortes, mas fusões de imagens (quadros 1 e 2, abaixo). Há, então, um corte.

Primeiríssimo plano do rosto de um homem negro (quadro 3, abaixo): a imagem assume uma coloração alaranjada. Corta para plano geral de uma viela de cemitério, noite, com câmera baixa, em ângulo reto. No enquadramento estão Bené, encostado em uma parede, Dadinho, no centro, e um Preto Velho sentado em uma cadeira de rodas (ver quadros 4 e 5, abaixo). Há velas acesas por toda parte, e são elas que iluminam essa cena. Primeiríssimos planos e planos de detalhe (vez ou outra seguidos de um plano meio aproximado ou de conjunto) mostram ora o Preto Velho, ora Dadinho, ora, ainda, os objetos que os cercam, próprios dos rituais da Umbanda (charuto, velas coloridas, guias com miçangas), como no quadro 6, na figura abaixo. As imagens durante os conselhos do Preto Velho são separadas por fusões, não mais por cortes secos. O Preto Velho dá a Dadinho uma guia de miçangas pretas e vermelhas e diz que o *Sete Caldeiras* vai proteger ele, mas alerta o bandido que ele não pode “furunfar” com a guia, pois se o fizer, vai morrer; e que se ele quer poder, o terá, e vai chamar-se Zé Pequeno, não mais Dadinho. “Zi minino não se chama mais Dadinho, zi minino se chama Zé Pequeno, Zé Pequeno vai crescer... Vasuncê vai cum eu que eu vai cum

vasuncê!”, diz o Preto Velho, no final da cena.



FIGURA 23: Ritual de Umbanda batiza Dadinho de Zé Pequeno

A cena seguinte à da noite no cemitério mostra Zé Pequeno, Bené e outros bandidos matando os traficantes da favela, e todos os planos são de câmera em ângulo Zênite ou em ângulos muito altos (ver quadros de 1 a 7, abaixo). Quando o bando chega apontando as armas, a velocidade do filme é acelerada. Quando eles estão atirando, a velocidade em que a cena roda é lenta, porém em um nível de resolução de filmagem que é possível ver a faísca provocada pela bala quando sai do revólver/pistola (pois o registro da imagem foi em velocidade acelerada, captando os mínimos detalhes dos movimentos) (ver exemplo nos quadros 4 e 6 da Figura 24). Assim, a cena parece lenta e ao mesmo tempo acelerada. O quadro 8 da figura abaixo mostra o mapa da tomada das bocas. Essa seqüência de planos também é uma elipse, pois mostra a investida de Zé Pequeno e Bené sobre os traficantes ao longo de um dia inteiro (nos últimos planos já é quase noite). Os bandidos dirigem-se para a última boca a ser tomada, a de Neguinho: plano em *plongée* do caminho em velocidade acelerada (quadro 9, abaixo) e plano em *contre-plongée* do pátio interno dos “apês” (quadro 10, abaixo). A seqüência aqui analisada, então, termina com a tomada, em primeiro plano, da nuca de Zé Pequeno (imagem em que ficam evidentes as guias de Umbanda em seu pescoço), que bate à porta de Neguinho (quadro 11 da figura abaixo). No mesmo plano vemos a porta sendo aberta e Neguinho falando “Porra, Dadinho, cumé que tu chega assim na minha boca?!”. Corta para plano médio de Zé Pequeno agora de frente para a câmera: “E quem falou que a boca é tua?”.



FIGURA 24: Tomada da favela

5.2.2 Reconstrução

A seqüência usa um recurso muito próprio dos filmes publicitários e videoclipes musicais, congelando uma imagem para indiciar um personagem (ou grupo de) e inserir “um capítulo” na história narrada, por meio das legendas. Esse recurso, porém, também é próprio dos documentários e faz parte de seu caráter informativo (embora nem sempre com a estética usada aqui, com o congelamento da imagem). Nessa seqüência, o narrador Buscapé conta sobre a história de Zé Pequeno. A partir dessa legenda, o filme inicia um ciclo que repetirá várias vezes, e em outras histórias, até o fim da narrativa: a partir de um acontecimento (nesse caso, a invasão da boca de Neguinho por Dadinho), Buscapé propõe um *flashback* que conta, desde o início, a história de determinado personagem/lugar/fato, como forma de contextualizar o espectador, ainda que o filme seja fragmentado. Essa fragmentação da montagem das histórias, apesar de ter sido acusada pela crítica, pejorativamente, de pertencer à “linguagem MTV”, pode ser explicada pela própria dinâmica do narrador-personagem. Buscapé está nos contando uma história. Quando contamos uma história, raramente o fazemos linearmente, principalmente se estamos, ao mesmo tempo, *vivendo* essa história. Mesmo a fragmentação do filme, portanto, fundamenta-se no caráter de testemunho que a história tem, narrada por um de seus personagens. Isso firma, dentro do filme, a proposta documental.

Essa seqüência, que tem início no bloco dramático dos anos 70, passa dos tons quentes e esverdeados desse período (apesar de essa não ser a tonalidade única predominante no relato relativo aos anos 70 nesse filme) ao sépia, quando a imagem congelada do rosto de Dadinho jovem é fundida com o rosto dele criança. A escuridão da cena somada à cor da pele de Dadinho reafirmam o preto como tom associado à figura do personagem. A cor, expediente de significação muito utilizado nas imagens publicitárias como forma de indiciamento (e mesmo de estereotipação), informa ao espectador a cultural associação de Dadinho/Zé Pequeno com a morte e com a autoridade temida, tanto quando confronta claros e escuros em um quadro (oposição entre vida e morte) como quando coloca o personagem em composições em que sua cor é radicalizada. Neste último caso, há dois usos identificados mais afirmativamente: primeiro, quando a cor de Dadinho/Zé Pequeno contrasta com a cor dos outros personagens (ele é o mais negro mesmo dentre os negros da favela, embora, quando mais velho, Buscapé tenha a pele tão negra quanto a de Zé Pequeno); segundo, quando Dadinho/Zé Pequeno aparece em cenas escuras (como nos quadros 2 e 3 da Figura 21 ou na seqüência toda do estupro da namorada de Mané Galinha). A lógica de tipificação de *personas* por meio de cor aqui usada, própria da publicidade¹³⁷, será dominante na seqüência. Ao mesmo tempo, a linguagem e a montagem estabelecem com o espectador um olhar que o coloca no lugar do sujeito-da-câmera, próprias do documentário e do cinejornalismo.

Os desfoques e tremores de câmara constantes nas primeiras tomadas dessa seqüência provocam no espectador uma confusão visual (reiterada no filme todo) que garante, do plano formal, o desconforto. A vilania infantil de Dadinho é a violência contida na diegese. No motel, essa criança de pele muito escura anda pelos corredores de iluminação parca sorrateiramente. Ainda assim, Dadinho aparece nítido em imagens onde outros personagens são desfocados ou dos quais se vê apenas a silhueta. Sua crueldade, essas cenas demonstram, vem da infância, quando já matava rindo. Dadinho/Zé Pequeno é, portanto, alguém mau “desde pequeno”. Não há uma busca por explicar, aqui, que ele só é ruim “porque a sociedade o fez assim”, embora, (no espaço diegético dos anos 60) seja possível notar que ele não tem família, não tem vínculo, não estuda e nem parece voltar para casa.

A elipse que mostra Dadinho “crescendo no crime” reforça a figura negativa dele no *contra-luz* provocado pelos ângulos em *contre-plongée* (quadros 9, 10 e 11 da Figura 22).

137 A esse respeito, ver GUIMARÃES, 2000.

Tais ângulos também reafirmam a submissão ao poder terrorífico do traficante, e estabelecem uma relação entre o espectador e o personagem que é de vítima e algoz. É um dos raros momentos em que a câmera é subjetiva, ou seja, no caso, toma o lugar de quem é vítima (ou “enxerga pelos olhos deste”). Quando a elipse começa, é dia e Dadinho, ainda criança, mata o irmão do narrador-personagem, o que por si já representa uma violência que atinge alguém de quem o espectador já está próximo (Buscapé). O tempo de passagem entre o primeiro e o último plano da elipse é marcado: a) pela mudança gradual entre dia (Dadinho mata Marreco – quadros 3 a 6 da Figura 22) e noite (Dadinho e Bené estão juntos – quadro 12 da Figura 22); b) pela mudança entre as tonalidades sépia dos anos 60 para os tons esverdeados e para a iluminação fria sobre os tons quentes; c) pela mudança no corpo de Dadinho, que é nítido e de criança no primeiro plano da elipse, passando por imagens silhuetadas do Dadinho jovem até chegar ao Dadinho de 18 anos, ao lado de Bené; e d) pelo fechamento gradativo dos planos (sempre de ângulo *contre-plongée*), reforçado pelo fechamento do próprio cenário em torno de Dadinho, ou seja: no primeiro plano Dadinho mata Marreco em planos médios e de conjunto (Figura 22, quadros 3 a 6) e na rua, e na penúltima, antes de vermos Bené ao lado dele, Dadinho é mostrado em primeiro plano (ainda que só se veja a silhueta do personagem), dentro do que parece ser um corredor entre lances de escada (quadro 11, Figura 22).

Como está representado do quadro 5 ao 12 da Figura 22 (acima, na *desconstrução*), cada plano da elipse corresponde a um tiro, a uma morte, que o espectador vê em câmera subjetiva ou “quase subjetiva”. O espectador é, por vezes, o alvo dos tiros de Dadinho, ou está “deitado” ao lado do alvo, situação que simboliza de forma mais enfática a violência dirigida a quem vê o filme. Há, na duração dessa elipse, a idéia geral de crescimento de Dadinho como pessoa e também como bandido, de acúmulo de assassinatos *em suas costas*, e de mudança da própria estrutura da favela enquanto essa escalada de violência acontece. Dadinho começa a matar Marreco entre alguns tijolos (tendo por perto o amigo Bené) e, quando dá os últimos tiros (ao lado de Bené, que atira para cima), está de costas para um prédio. Essa metáfora fala do crescimento do crime (principalmente do tráfico) como algo que se dá junto com o próprio crescimento da Cidade de Deus.

Considerando o espectador como um “personagem” único que é, simbolicamente, o mesmo que morre durante a elipse, sua agonia pode ser representada também pelo fechamento dos planos, do cenário, e pelo escurecimento da imagem, para, então, chegar ao momento da

morte propriamente, que é quando Dadinho desfere os últimos tiros em direção à câmera e esta balança, desfoca a imagem, e treme. O corte, antecedido pela retirada de Bené e Dadinho (que ri), fecha a elipse e representa definitivamente a morte da vítima do bandido.

Depois da elipse, vemos a comemoração dos 18 anos de Dadinho, em uma festinha na rua (ele atinge a maioridade matando). Nessa parte vemos um primeiro encontro entre Dadinho e Mané Galinha. Embora sem sabermos de quem se trata, Mané é um dos rapazes que está na festa e é ameaçado pelo aniversariante com uma arma por causa de um esbarrão. Mais uma vez Dadinho é mostrado como alguém de caráter violento e instável, que ora está apontando a arma para um sujeito que esbarrou nele e, segundos depois, sai rindo, abraçado ao amigo Bené. A cena tem uma tonalidade quente, porém esverdeada, e prenuncia o transe da cena seguinte (no cemitério), usando, em vez dos cortes secos, fusões de imagens e planos mais demorados. Essas fusões, no entanto, acontecem depois de uma série de panorâmicas bruscas, que servem para descrever o ambiente e mostrar aqueles a quem Dadinho aponta como traficantes, enquanto conversa com Bené. Assim a montagem intimida o espectador, estabelecendo uma situação de instabilidade que não permite a segurança do olhar. Nessa violência formal é possível perceber o conceito de conflito produzido pela montagem. Ora o espectador vê imagens de ângulos em *contre-plongée*, ora em primeiros planos, ora em planos de conjunto, ora em ângulo normal. Ora o movimento é brusco, em panorâmicas que não mostram mais que borrões de luz, ora não há movimento e a sucessão de planos se dá sem cortes, mas com fusões. É aqui que Dadinho diz para Bené que quer entrar para o tráfico e que, para isso, vai matar os traficantes da Cidade de Deus e ficar com suas bocas (os pontos de venda de drogas). Essa decisão é marcada pela ida dos dois ao cemitério, onde Dadinho vai procurar proteção espiritual das mãos de um Preto Velho.

Alternando planos de conjunto em que a câmera está escondida (quadros 4, 5 e 7 da Figura 23) com planos de detalhe ou em *close* extremo (quadros 3, 6 e 8, da mesma figura), na cena do cemitério, a montagem joga com a idéia do sujeito-da-câmera escondido, pois trata-se de um ritual religioso, fechado e íntimo. A montagem e a própria linguagem remetem ao transe, figura tradicional no cinema brasileiro, presente em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1964 e 1967 respectivamente) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). O transe está presente no imaginário nacional principalmente devido à influência das culturas religiosas africanas na cultura brasileira. No entanto, embora haja o sincretismo entre Umbanda, Candomblé e Catolicismo, e ainda que esse sincretismo

tenha garantido a circulação de brancos dentro dos ambientes das religiões de origem africana, rituais como o representado na cena em que Dadinho faz a consulta com o Preto Velho no cemitério são relacionados à fé de negros e, eventualmente, nordestinos, e ligados às práticas de ocultismo chamadas de magia negra (sempre relacionada ao mal) pela cultura ocidental judaico-cristã. Esse ritual, que funciona como um batismo para Zé Pequeno, serve como uma reafirmação do caráter desse personagem como uma entidade maléfica, reforçando um Zé Pequeno que não é cruel pelas contingências da pobreza e da miséria, mas por um ímpeto de violência que faz parte de seu caráter.

Por conta da luz das velas e do escuro da noite, a cena do cemitério ganha tonalidades quentes, de amarelos, marrons e vermelhos. Essa predominância cromática vai contrastar com o tom esverdeado da cena anterior (aniversário de Dadinho) e com a cena seguinte, em que os dois amigos tomam as bocas dos outros traficantes. A luz do dia dá às imagens uma outra perspectiva, e repete a tonalidade já relacionada, no filme, aos anos 70 (de iluminação fria e cores “lavadas” e opacas). Com 18 anos, em um cemitério – lugar de morte, de putrefação, de tristeza – Dadinho é batizado. Nasce, então, Zé Pequeno.

A matança promovida pela quadrilha de Zé Pequeno, após a cena do cemitério, mostra o “avanço” do traficante como uma tomada geográfica, um mapeamento da tomada da favela pelo bandido, idéia confirmada pelas imagens que mostram um mapa da Cidade de Deus com a marca em vermelho sobre as áreas dominadas por Zé Pequeno. O ângulo extremamente alto afirma essa idéia de mapeamento da ofensiva do bandido contra seus inimigos, o que já delinea o aspecto de guerra civil que assume o conflito entre traficantes na Cidade de Deus. Esse mapa aéreo é comum nos filmes de guerra e quase sempre marca os locais que serão ou foram destruídos.

O “infográfico” em movimento sobre uma guerra territorial, que mostra a ofensiva de Zé Pequeno contra os traficantes inimigos, mistura o caráter informativo do mapeamento com figuras comuns na publicidade e nos vídeos contemporâneos: os efeitos de aceleração e *slowmotion*. A dimensão de tempo, considerando a teoria eisensteiniana, é usada de forma a produzir conflito, pois opõe, em uma mesma tomada, o tempo lento do *slowmotion* e a aceleração do movimento. Assim, o efeito de câmera lenta na chegada de Zé Pequeno e seus bandidos em cada uma das bocas de tráfico dilata a cena, expondo ao espectador essas imagens por mais tempo que o normal. No momento em que estão chegando perto dos traficantes

inimigos, o movimento dos bandidos é acelerado, o que imprime violência nessa abordagem. A violência dessa chegada aumenta quando vemos, novamente em *slowmotion*, de uma posição quase onipresente, mas distante e onipotente (o ângulo em *plongée* extremo, zênite), o traficante sendo fuzilado contra algum muro. Embora sejam mostradas em câmera lenta, as mortes “aparecem” aceleradas, pois foram filmadas com alta velocidade para que, em *slowmotion*, os detalhes da violência aparecessem mais e a velocidade desse impressão de estar mais acelerada. Assim foi possível captar a fâisca que sai de cada arma, bem como a bala “explodindo” no corpo das vítimas. Diferentemente da repetição de cenas extremas, em que se presencia a morte, vemos aqui a repetição da ação. Não vemos a mesma morte sendo repetida, em velocidade diferente, para fixarmos o fato espetacularmente, mas vemos a violência em si sendo repetida durante o decorrer de um dia. Zé Pequeno começa cedo a matar os traficantes (cenas diurnas) e termina seu dia também matando. *Em off*, Buscapé confirma a rotina do bandido, e diz que antes de escurecer Zé Pequeno já era dono de quase todas as bocas da favela. Ele não havia tomado ainda a boca de Sandro Cenoura, pois este era amigo de Bené.

O fim da seqüência se dá quando Zé Pequeno e sua quadrilha chegam para tomar a boca de Neguinho, que é quando Buscapé finaliza “A história de Zé Pequeno”, que vimos em *flashback*. Ainda aqui há o conflito de tempo entre a velocidade lenta da chegada dos bandidos e a velocidade normal do resto da cena, e há a violência visual reproduzida nos giros abruptos de câmera e nas panorâmicas bruscas.

5.3 SEQÜÊNCIA 3: INFANTICÍDIO

A seqüência do infanticídio está localizada no meio do filme e marca, dentro da narrativa, uma divisão: após essa cena, a tensão do filme aumenta, assim como a violência. No contexto geral do filme, ela acontece ainda no universo dos anos 70. Os “meninos da Caixa Baixa” são crianças que cometem pequenos delitos na favela e que vivem dentro da “área” de Sandro Cenoura, o traficante rival a quem Zé Pequeno planeja matar; a delinqüência dessas crianças acaba chamando a atenção dos policiais, o que deixa Zé Pequeno apreensivo e irritado, pois expõe a favela à polícia e, assim, atrapalha os seus “negócios”.

5.3.1 Desconstrução

A **diegese** – A seqüência tem início em uma padaria/mercearia, a qual os meninos da Caixa Baixa (que têm entre seis e 12 anos, mais ou menos) invadem, vandalizam e saqueiam. Percebe-se, pelos protestos do comerciante, que a prática é corriqueira, envolvendo sempre as mesmas crianças. O comerciante faz queixa a Zé Pequeno, que reúne alguns de seus bandidos, mais um menino de cerca de 10 anos (o “Filé com Fritas”) e resolve assustar as crianças para que não continuem fazendo assaltos na Cidade de Deus. Os bandidos cercam a área onde os meninos estão comendo (frangos assados e doces que roubaram) e conseguem pegar dois deles: Rafael, de cerca de seis anos, e outro menino, com cerca de 10. Zé Pequeno tortura as crianças e faz com que Filé com Fritas escolha um para matar. Filé acaba atirando no menino mais velho. Os bandidos parabenizam Filé com Fritas. Zé Pequeno expulsa Rafael do local e avisa que ele e seus amigos não roubem mais. A seqüência termina com o plano de um cachorro comendo um pedaço de frango.

A **forma** – Essa seqüência se passa no universo diegético dos anos 70 e tem predominância de tons quentes. A montagem é ágil, e o choque entre planos, ângulos, iluminação e som – geralmente antagônicos – perpassa todo o bloco narrativo: planos de conjunto seguidos de primeiríssimos planos; quadros escuros, com muita sombra, seguidos de quadros com bastante iluminação; pequenas seqüências de planos onde há som diegético muito alto, seguidas de seqüências com som mais brando. No início da seqüência, o efeito *chiaroscuro* – contraste acentuado entre luz e sombra – é bastante usado em três momentos: quando os meninos saqueiam a padaria/mercearia, quando o comerciante vai fazer queixa a Zé Pequeno do assalto sofrido, e depois da queixa, quando vemos Filé com Fritas saindo de casa.

A primeira cena dessa seqüência é a do saque à mercearia pelos meninos da Caixa Baixa, que têm aparência de crianças de rua. Essas imagens são escuras, em contraste com a claridade da rua, observável a partir do interior do estabelecimento (ver figura abaixo). Os meninos entram, roubam e vandalizam a loja com muita gritaria, e a câmera acompanha esse movimento caótico das crianças e do comerciante. As panorâmicas nessa cena – como na seqüência como um todo – são curtas e bruscas, e obedecem à ordem do interesse do assunto, ou seja, a câmera mostra quem domina a ação ou o diálogo. Assim, o foco é perdido várias vezes, e as aproximações e os *zoom* são instáveis, provocando tremores de câmera e um

enquadramento irregular, que “balança”. Planos fechados (primeiros e primeiríssimos planos) são seguidos por planos mais abertos (aproximados e de conjunto). A voz *em off* de Buscapé diz, durante a cena do saque à mercearia, que os “moleques” da Caixa Baixa não respeitam as “leis da favela”. O último plano de dentro da padaria mostra a frase pintada na parede: “Agradecemos a preferência” (quadro 11, abaixo). Buscapé diz: “O que eles não sabiam, e iam saber, é que a Cidade de Deus agora tinha dono”.



FIGURA 25: Saque à mercearia

A panorâmica que mostra a frase na parede da mercearia é cortada e continua em uma panorâmica feita de ângulo muito baixo, que mostra os prédios dos “Apês”, com sombra, em contraste com o céu azul e sem nuvens (quadros 1 e 2, Figura 26). O narrador afirma que a Cidade de Deus havia ficado mais segura. A câmera gira, há um corte e vemos o comerciante, de costas para a câmera, queixando-se para Zé Pequeno na porta da casa do traficante, que assegura ao homem que vai dar um jeito nos assaltos cometidos pelas crianças. Buscapé termina sua frase: “Quase que não tinha mais assalto nenhum... Era só falar com Zé Pequeno”. Esse é o último comentário *em off* da seqüência. Essa cena é toda registrada de uma posição que indica que quem segura a câmera está escondido atrás de algumas grades, ou protegido pela distância (quadro 3, na figura abaixo). Quando o comerciante se despede de Zé Pequeno, este se volta para os bandidos. Bené pede que Zé Pequeno não machuque nenhuma criança. Zé Pequeno diz que não vai machucar ninguém. Zé Pequeno sai de casa, acompanhado por alguns de seus bandidos, e no caminho convida Filé com Fritas, cerca de 10 anos, para sair com eles (ver quadro 4, abaixo, da silhueta de Filé com Fritas saindo de casa). O menino entra

em casa e grita para a mãe que vai “sair com uns amigos”. Esse plano é feito do exterior do apartamento onde mora Filé, e mostra a parte interna, onde está o menino, escura (quadros 5 a 8, abaixo).



FIGURA 26: Área interna dos “Apês”; ângulos inusitados, planos “escondidos” e *chiaroscuro*

A partir daqui, há uma alternância entre o trajeto de Zé Pequeno, seu bando e Filé com Fritas e a conversa entre os meninos da Caixa Baixa no cercado (ver quadros 1 a 15, abaixo). Entre primeiros e primeiríssimos planos dos meninos conversando e comendo, e dos bandidos caminhando pela viela, vemos planos de conjunto que mostram a paisagem da favela de ângulos altos (possivelmente de cima do telhado de um barraco). Em um dos planos, Zé Pequeno sai de campo e a câmera enquadra dois bois pretos, fazendo, depois, um primeiro plano de um dos animais (quadros 11 e 12 da figura abaixo). Quando Zé Pequeno surpreende os meninos – que conversam, no cercado, sobre como tomar conta da favela – há uma correria das crianças na mesma medida em que os bandidos tentam conter os meninos no cercado (quadros 17 a 20, abaixo). Aqui a câmera registra a movimentação como se estivesse entre os meninos e na altura da maioria deles. Entre alguns planos fechados da correria das crianças e da chegada dos bandidos, são inseridos planos de conjunto de ângulo alto, mostrando os meninos que conseguem fugir do local.

Nessa seqüência existem muitos exemplos de conflitos conforme os relacionados por Eisenstein, como o *conflito interno ao quadro*, que acontece, por exemplo, quando Zé Pequeno “se agiganta” diante da câmera, como é possível ver no quadro 3 da Figura 28.



FIGURA 27: Os bandidos invadem “o chiqueirinho” e começam a tortura

Na cena que se segue, dois meninos são encurralados e ameaçados por armas. A câmera registra planos de ângulos baixos (como nos quadros 2 e 3 da Figura 28), e se detém em planos descritivos do menino Rafael. Acompanhamos agora planos fechados com a ação dos bandidos ao fundo e o rosto de Filé com Fritas, que vem em direção à câmera, olhando para baixo (quadros 13 a 16, abaixo). O traficante pergunta aos meninos, apontando-lhes a arma: “No pé ou na mão? [os meninos estendem as mãos] Na mãozinha, né? [Zé Pequeno dá um tiro em um pé de cada um]” (ver quadros 18 a 36 da figura abaixo). Os planos descrevem o corpo de Rafael (quadros 18 a 23, na Figura 28). Depois, há um afastamento brusco entre os planos próximos dos meninos e dos bandidos e um plano de conjunto que mostra a ação de trás do grupo (quadro 28, abaixo).



FIGURA 28: Tortura dos meninos da Caixa Baixa

Após ferir as crianças, Zé Pequeno dá seu revólver para Filé com Fritas e ordena que o menino escolha uma das duas crianças e mate. A câmera posiciona-se muito próxima dos personagens, ora ficando ao lado dos meninos da Caixa Baixa, ora ao lado (ou atrás, enquadrando a nuca) de Filé com Fritas, ora fazendo tomadas em primeiro plano de Zé Pequeno. A cena é caracterizada pelos planos mais demorados, descritivos, em oposição aos planos curtos/rápidos do início da seqüência, como quando Filé pega o revólver e aponta para os meninos (quadros 4 a 17, abaixo). A câmera se detém por bastante tempo em Rafael, principalmente quando Filé com Fritas escolhe matar o menino mais velho; e no rosto de Filé com Fritas, principalmente quando ele ainda está escolhendo quem será morto. A seqüência dos quadros 4 ao 8 da Figura 29 mostra a câmera em *contre-plongée*, seguida de planos de cima para baixo de Rafael, agachado, chorando muito (quadros 9 e 10, abaixo). A seqüência de planos a seguir intercala enquadramentos de Filé e os bandidos com enquadramentos dos dois meninos ameaçados, porém neste último caso, a partir de uma posição a qual enquadra, também, a nuca de Filé com Fritas (quadros 16 e 17, abaixo).



FIGURA 29: Infanticidio

Depois que Filé mata o menino mais velho, Zé Pequeno e os bandidos presentes felicitam-no, em uma seqüência que mostra a alegria dos bandidos, a tristeza de Filé e o pânico de Rafael (respectivamente quadros 21 e 24; 22; 23, na figura acima). Zé Pequeno pega Rafael pela roupa e o arrasta até fora do cercado, mandando que vá-se embora e avise aos amigos que não devem mais assaltar na favela. “Sem mancar, hein?!”, diz o traficante (quadros 25 a 30, acima), que aponta a arma para Rafael enquanto este caminha com dificuldade. No quadro, vemos apenas o braço de Zé Pequeno, com o revólver apontado, em primeiro plano, e em segundo plano, desfocado, Rafael indo embora (quadros 31 a 33, acima). Há um corte para a nuca de Filé com Fritas, que olha para o menino morto. (quadro 34, acima). Corte seco. Primeiro plano de câmera baixa de um cachorro comendo um pedaço de galinha. Corte para plano mais afastado do mesmo cachorro (ver quadros 35 e 36, acima).

5.3.2 Reconstrução

Diferente do que simbolizava o sépia dos anos 60, de quando eram contadas as histórias de infância de Zé Pequeno e Buscapé, as tonalidades frias que compõem a significação da infância da geração seguinte nada têm de “românticas”. Em sépia, até o crime ganhava ares de romantismo e nostalgia, como é possível perceber pelo relato da trajetória do Trio Ternura. Desta vez, nos anos 70, quando Zé Pequeno já é o dono da Cidade de Deus, e o tráfico de drogas (internamente) e a falta de políticas públicas de assistência aos menos favorecidos (externamente) já transformaram a face da favela, a infância é “um território” árido, cinza, de um calor infernal que não é das cores quentes, mas da luz fria. É nesse mundo que nascem os meninos da Caixa Baixa. A maioria não é de crianças negras, como nos anos 60, mas de “mestiços” (entre índios, negros e brancos), em geral “pardos”, ou seja, um tipo físico predominante entre os migrantes nordestinos no Rio de Janeiro.

A correria desses meninos é vista primeiro pelo reflexo da vitrine de frangos assados, que, no Brasil, é popularmente chamada de “televisão de cachorro”. Com a mesma agilidade com que eles saqueiam a mercearia, a câmera tenta captar seus movimentos dentro do estabelecimento. Essa filmagem dá a entender justamente a intervenção de um cinegrafista que, “no olho do furacão”, busca captar o evento enquanto este acontece. A presença desse sujeito da câmera é evidenciada em toda a seqüência, por vários indícios, como as panorâmicas bruscas e os tremores de imagem.

Em um filme clássico de ficção, as histórias são narradas com a transparência dos recursos de filmagem e dos indícios de realização cinematográfica, ou seja: nada que possa interferir na história que as imagens contam é mostrado. Esse era o “sonho” de Bazin, ou o filme perfeito preconizado por ele. Daí surge sua máxima: “montagem interdita!”. Embora não seja a única instância formal a interferir no produto fílmico, a montagem é um dos meios pelos quais o realizador cinematográfico se posiciona entre o espectador e as imagens em movimento. Assim, com a montagem – como com a linguagem audiovisual – o realizador informa ao espectador que está lhe mostrando um produto de sua criação. O sujeito-da-câmera evidenciado em *Cidade de Deus*, e principalmente nessa seqüência, está para além desse realizador que afirma ser o criador do produto fílmico. Ele é, sobretudo, um mediador entre a imagem e o espectador, e um mediador ético, pois assume uma forma humana além da forma técnica que faz de aparatos como a câmera ou a mesa de edição a mediação entre instância de produção (realizadores) e instância de recepção (espectadores). Na “seqüência do infanticídio”, o posicionamento ético do sujeito-da-câmera é traduzido em imagens como a que se segue ao assalto à mercearia. Nela, vemos o comerciante bater à porta de Zé Pequeno e fazer queixa da delinqüência das crianças, mas enxergamos isso de longe, no escuro do corredor interno dos “apês”, em um enquadramento precário (objetos bloqueiam parte da visão da objetiva) de um olhar que está escondido.

O sujeito-da-câmera está escondido pois flagra o momento em que o comerciante entrega os meninos da Caixa Baixa a Zé Pequeno. Ele sabe (e nos mostra) um segredo. Antevemos o que irá acontecer. Buscapé faz sua última observação da seqüência *em off*: “[...] quase que não tinha mais assalto nenhum. Era só falar com Zé Pequeno”. Vemos e ouvimos ainda mais, pela porta entreaberta: Bené pede que Zé Pequeno não machuque as crianças, e este, apesar de afirmar que não o fará, suscita as risadas dos outros “funcionários” da boca. O traficante parece não ter nenhuma intenção de cumprir o que promete para o sócio Bené.

Filé com Fritas, menino de cerca de 10 anos que já havia sido mostrado antes no filme como parte da engrenagem do tráfico (ele é um “aviãozinho”, que leva lanche e recados aos traficantes), é convidado por Zé Pequeno para “dar uma volta”. Vimos antes no filme também que o menino, vestido com um uniforme de colégio, já fora assediado pelos traficantes. Assim, o filme mostra a passagem do Filé com Fritas estudante, ainda vivendo “debaixo da asa da mãe”, para o Filé com Fritas aviãozinho e, depois, para um Filé com Fritas orgulhoso de fazer parte do bando, que avisa a mãe dentro de casa que vai sair com “uns amigos”. Ele

então sai correndo, para acompanhar Zé Pequeno os bandidos de seu bando. O sujeito-da-câmera ainda mostra isso ora escondido, ora por detrás de Filé.

Nesse momento, são alternadas as imagens entre a trajetória de Zé Pequeno, os bandidos e Filé (que anda com um sorriso orgulhoso de quem está sendo inserido em um grupo que admira) e a conversa dos meninos da Caixa Baixa, que estão reunidos em um cercado que parece uma espécie de chiqueiro. Quando a câmera mostra Zé Pequeno, mostra também, de cima, a pobreza das vielas estreitas, de chão batido, margeadas por barracos cinza, amontoados, miseráveis. Os bandidos, no entanto, parecem estar em um cortejo, peito estufado, como soldados que vão para a guerra. Por outro lado, pelos olhos da câmera baixa, como se estivesse sendo apoiada no ombro de um homem agachado, vemos a conversa dos meninos da Caixa Baixa. A gritaria das crianças é intensificada pela confusão de cortes secos que fragmentam planos muito próximos (*closes* e planos aproximados) e panorâmicas bruscas. Assim acompanhamos esse retiro em que os meninos discutem suas táticas de guerrilha (para tomar as bocas de tráfico tal qual fez Zé Pequeno) enquanto descansam e comem pedaços de frango e doces que trouxeram da mercearia. A posição da câmera acompanha essas duas ações como os jornalistas que acompanham qualquer grande evento, ora fazendo movimentos bruscos para conseguir enquadrar a ação, ora perdendo o foco quando os personagens dessa ação chegam perto demais da objetiva. Os cortes esquartejam as palavras do diálogo dos meninos como esquartejam quem está (mal) enquadrado pela câmera. O sujeito-da-câmera parece ser uma dessas crianças, tão próximo está delas, tão integrado a esse ambiente.

Se até aqui a montagem e a linguagem audiovisual da seqüência provocam uma confusão visual que é capaz de aturdir o espectador, por vezes, quando Zé Pequeno chega, a câmera irá construir todo o sentido da violência desse encontro e, ao mesmo tempo em que vai buscar posicionar o espectador por meio da já mencionada identificação primária, também vai procurar violentar esse espectador. O propósito de ambas as ações, em princípio antagônicas, está refletido no desejo jornalístico de posicionar-se e provocar um posicionamento ético. Na chegada de Zé Pequeno, o sujeito-da-câmera, que estava misturado aos meninos, da altura deles, vê o traficante como um gigante. Na câmera em *contre-plongée*, essa seqüência de *Cidade de Deus* reforça aquilo que o relato de Buscapé já construiu: o caráter cruel e monstruoso do traficante que se diz dono da favela. Ele chega espancando os meninos e ri-se da fuga desesperada destes, como vem rindo desde que era Dadinho e matou

os clientes do motel, nos tempos de Trio Ternura, e como o fez na seqüência de abertura, na perseguição da galinha em fuga. Zé Pequeno vê graça no desespero dos outros quando estes estão à beira da morte.

O mesmo menino sujo que vemos sair da mercearia abraçado a um monte de pirulitos vermelhos, Rafael, tenta sair do chiqueirinho por um buraco na cerca, mas é caçado pelo cangote, como um animal vadio, por Zé Pequeno, que ainda ri seu riso bizarro. A câmera mostra isso com a perspectiva de quem é criança e enxerga o traficante distorcido, grande, segurando na mão esquerda um revólver igualmente grande. A câmera, que “era da altura das crianças”, agora sobe no telhado e mostra a pobreza da favela com a beleza natural do Rio de Janeiro como horizonte no segundo plano, e a correria desamparada dos ladrõezinhos como primeiro plano. Ele ri porque sabe o que irá fazer com os meninos, e os meninos gritam e fogem pois entendem que serão castigados da pior forma possível. Não há mais inocência nessa infância. Os cortes são secos, os planos, curtos, e as panorâmicas, bruscas, enquanto a violência é tanta. Outro corte nos derruba de cima do telhado da favela para o chiqueirinho, onde as pernas e a arma de Zé Pequeno aparecem em primeiro plano, mostrando, de fundo, Rafael, nas tentativas fracassadas de escapar por qualquer buraco na cerca. Enquanto Zé Pequeno insulta Rafael, a câmera permanece enquadrando o menino, como quem cuida dele, não desvia o olhar. Porém esse enquadramento é instável, pois a câmera treme ocasionalmente, perdendo o foco em alguns momentos, o que afirma a presença do sujeito documental na cena. Essa instabilidade da câmera também faz com que o enquadramento seja centralizado ora em Rafael, ora no revólver prateado na mão de Zé Pequeno. Assim, o olhar da câmera é semelhante ao olhar do menino, mas talvez seja mais importante dizer que é o olhar que dirigiríamos para a cena caso estivéssemos presentes: uma criança encurralada, um bandido cruel armado, uma violência maior que está por acontecer. Quando Rafael leva um tapa na cabeça, de um dos bandidos, a câmera desvia seu foco para Filé com Fritas, logo atrás de Zé Pequeno.

Saltando de um plano aproximado, que mostra o busto de Zé Pequeno, para o plano geral, de ângulo alto (de cima do telhado de um barraco), a câmera mantém a confusão visual e, depois, retorna ao plano médio. Mais um menino foi “caçado” e encurralado contra a parede de tapume do chiqueirinho. Ele tem cerca de 10 anos e tenta, como fez Rafael, fugir. É ameaçado pelas armas dos bandidos. Duas crianças estão sob a mira de armas. O dono da Cidade de Deus sentencia: os meninos vão *pagar* pelos que fugiram. O plano mantém Rafael

e o outro menino no centro do enquadramento: “olhe para esse meninos”, parece dizer a câmera, “sujos, pobres, subnutridos, com medo, ameaçados”. A primeira vez que a câmera mostra Zé Pequeno em extremo *close* é quando ele diz para os meninos decidirem onde preferem levar um tiro (no pé ou na mão). Em uma panorâmica, mostra a nuca de Filé com Fritas, que se afasta da ação, com a cabeça baixa. O menino acaba de perceber que fazer parte do bando de Zé Pequeno pode não ser uma coisa boa. Em seguida, se volta para Zé Pequeno e as crianças. Quem, com cinco ou 10 anos, poderia escolher entre a dor do tiro no pé e a dor do tiro na mão?

Ainda instável, a câmera busca estar muito próxima da ação e, mais precisamente, daquilo que é flagrante: a tortura dos meninos. Os planos, uma vez que o sujeito-da-câmera está bem no meio da ação, enquadram os personagens pela metade, prioritariamente mostrando Rafael, ou Zé Pequeno, ou Filé com Fritas. Ao tremer e desfocar a imagem, fazendo curtas e lentas panorâmicas entre o rosto desesperado de Rafael, o perfil de Zé Pequeno (e sua arma) e as mãos dos meninos, o sujeito-da-câmera está deixando no registro dessa seqüência, para além de um posicionamento ético, um olhar humano, um olhar que está colocando o espectador no meio da ação. Não há, por distanciamento que seja possível, condições de admitir que uma criança de cinco, seis anos, seja submetida a esse tipo de tortura. No tremor da câmera, o sujeito que filma imprime sua angústia, sua impotência, seu sentimento empático que o faz ameaçado e torturado também. Na descrição do corpo de Rafael, quando faz uma panorâmica vertical, o sujeito-da-câmera mostra a humanidade do menino, sua miséria, sua pequenez diante da arma, diante do bandido, diante da violência. As roupas de Rafael são imundas, como a própria pele do menino. Ele veste uma camiseta que mal lhe cobre o peito. Mantendo o foco sobre as crianças, a câmera as enfatiza na memória do espectador. A câmera apaga, ao descrever e explorar o horror visual da fragilidade de Rafael, qualquer idéia de que os meninos da Caixa Baixa pudessem ser marginais. Aqui eles são apenas crianças, indefesas. (Dadinho/Zé Pequeno, mesmo quando criança, não era mostrado dessa maneira frágil.)

As crianças estendem a mão, e Zé Pequeno tripudia: “Na mãozinha, né?”. Quando o traficante diz isso, há um corte seco e então vemos a cena de trás de Zé Pequeno, afastada, em plano médio. O choque entre os planos, que por si já é um recurso de conflito e, portanto, que colabora com a violência formal do filme, é reforçado pelo abrupto som do tiro. Zé Pequeno rapidamente aponta para os pés de cada um dos meninos e atira. O tiro, que nos acorda, nos

desperta para a realidade cada vez mais cruel da tortura dessas crianças, também nos joga para longe, como que em um misto de atordoamento e susto. Enquanto os meninos choram a dor nos pés, dos quais vemos o sangue, a câmera os enquadra agachados e mostra Zé Pequeno de costas, dos ombros para baixo. Ele ri, os bandidos riem, Rafael chora e diz que não quer morrer.

Se é possível espetacularizar a violência, no sentido de torná-la *algo a ser visto* – como é o que parece fazer o cineasta norte-americano Quentin Tarantino –, em *Cidade de Deus*, e em especial nesta seqüência, Fernando Meirelles inviabiliza qualquer espetacularização, qualquer *prazer em olhar*. As instâncias formal e diegética são construídas para colocar o espectador tão próximo da tortura aos meninos que qualquer chance de prazer voyeurístico é transformada em mal-estar. Não conseguimos deixar de ver a cena, mas não por estarmos gostando do espetáculo: o sujeito-da-câmera nos obriga, nos coloca lá dentro da ação, ao mesmo tempo forçando que nos coloquemos no lugar dele (que, por sua vez, está no lugar das vítimas) e nos imputando a culpa de um olhar impotente (que também é o dele). Ao construir a história do filme até aqui, Buscapé e o sujeito-da-câmera nos inserem nesse universo. A essa altura, estamos na pele de Buscapé, estamos olhando com os olhos da câmera (de um repórter que filma?). É então que nos vemos no meio dessa violência, ensolarada, calorenta mas fria, suja, amontoada, insuportável: “coloque-se no meu lugar”, diz o sujeito-da-câmera. “Coloque-se no lugar desses meninos, de quem você também esteve tão próximo”, continua ele, “você é responsável por olhar”.

Zé Pequeno se dirige a Filé: “Quero ver se você é do conceito agora. Escolhe um dos dois ali, ó”, e entrega o revólver nas mãos do menino. A câmera treme, a imagem perde o foco, o sujeito-da-câmera está próximo dos dois meninos feridos. Filé com Fritas pega a arma, tem o rosto sério. Pouco antes ainda mantinha a inocência de criança criada sob a proteção da mãe, tinha orgulho por andar com o dono da Cidade de Deus. Essa inocência era só dele, pois Rafael, com pouco mais de cinco anos, e o outro menino, com cerca de 10, já compreendiam a lógica de Zé Pequeno. Todos eles, os meninos da Caixa Baixa, sabiam dessa lógica pois já não eram mais crianças. Uns roubaram o frango assado, outros os doces vermelhos em forma de chupeta. Doces que as crianças compram ainda hoje com uma moeda de 25 centavos. Hoje é Filé com Fritas que vai perder a inocência, pois Zé Pequeno tem planos e vai iniciá-lo no crime como foi, um dia, iniciado.

Fora de campo, enquanto vemos o choro desesperado de Rafael, Zé Pequeno manda Filé escolher um dos dois. Estamos cada vez mais próximos dos meninos da Caixa Baixa e, quando o plano enquadra Zé Pequeno, Filé e os outros bandidos, é em *contre-plongée*. Não há planos subjetivos nessa seqüência, pois Filé não aponta a arma diretamente para a câmera, mas para o lado. O sujeito-da-câmera, portanto, está ao lado das crianças, tentando colocar-se no lugar delas. Fazendo isso, nos coloca também nessa posição. Em *close*, registra a angústia de Filé com Fritas, a terceira vítima dessa situação. Todo o mal-estar pelo qual já passamos até aqui durante a seqüência é radicalizado agora. Inicialmente poderíamos ter sentido alívio, pois Zé Pequeno “deu sua lição” nos meninos com os tiros nos pés. Desta vez, duas crianças estão sob a mira de uma arma, pedindo para não morrer, enquanto uma terceira criança tem nos ombros o peso da escolha, treme a mão com o peso da arma e pede, com o olhar, para não ter que matar.

A insistência dos bandidos – um “não tenho o dia todo, anda logo com isso”, como se “isso” fosse uma coisa corriqueira e normal –, dá às imagens um tom mormacento de espera angustiada, uma distensão de tempo que não é construída em câmera lenta, mas pela dilatação produzida pela euforia dos bandidos, pela angústia de Filé e pelo medo dos meninos da Caixa Baixa. Somos obrigados a assistir a isso impassíveis, ameaçados, terrificados e impotentes. A câmera então sai do lado das vítimas feridas para ir para trás da vítima que é Filé. Colocando-se nas costas deste menino, enquadrando a nuca dele no centro do plano, a câmera busca sentir o que sente essa criança iniciada, que está perdendo a inocência. Isso é mostrado principalmente quando a nuca de Filé divide a tela: de um lado, o mais velho, de outro, Rafael. Além de todo o mal-estar, ainda pensamos: “quem escolheríamos? Quem mataríamos se estivéssemos no lugar de Filé com Fritas?”. Será possível escolher? A escolha será “justa”? Filé se move para a esquerda e esconde com o corpo Rafael, evidenciando o outro menino. O tiro atinge a criança mais velha, que vemos cair, ao fundo, na imagem desfocada que a câmera registra.

O extraordinário que a câmera capta, a imagem-intensa, como o diria Nichols (1997), Ramos (2004) e Sobchack (2004), atinge o espectador com o vozerio dos bandidos, que parabenizam Filé com Fritas por matar um dos meninos. Enquanto Filé está sendo parabenizado pelos bandidos, em som diegético fora de campo, o que vemos é Rafael, ainda chorando desesperadamente. Nem Rafael, nem Filé, muito menos o sujeito-da-câmera ou o espectador sabem se Zé Pequeno irá matar mais naquele momento. Não há alívio, portanto, e a tortura continua. O corpo do menino morto continua aparecendo em segundo plano, desfocado. Aqui encontramos a situação binária da morte que explode na imagem-intensa

com seu caráter extraordinário, como dirá Nichols (1997). Conforme a câmera distancia, ou desvia, seu olhar do corpo morto, evidencia mais o desespero de Rafael. Ele sobreviveu, mas toda a carga da violência detonada nesta seqüência por Zé Pequeno não é mais dividida com o outro menino, que já não existe mais. Nas palavras de Sobchack (2004),

a cessação visível do comportamento intencional do corpo figura como índice da morte. [...] A transformação de um ser em não-ser [...] só é perceptível por meio do contraste com o que é representável. [...] [o cadáver] Significa não um processo de transformação, mas uma coisa. Isso não quer dizer que não reagimos ao ver um cadáver na tela, mas sim que sempre reagimos a ele como se se tratasse de um “outro” que não nós, de um “objeto”. (p. 135, grifos da autora)

O que atrairia nossa compaixão para com o cadáver é o fato de esse “objeto” indiciar um *sujeito que era*. O cadáver do menino mais velho não chama atenção do sujeito-da-câmera e, conseqüentemente, não nos é visível, não se oferece ao nosso olhar de compaixão, pois este não é mais um sujeito (está coisificado?). São sujeitos o menino de seis anos que carregará a marca física e psicológica da violência, e que ainda teme por sua vida, e o menino de 10 anos que executou um outro menino. Nossa empatia é direcionada às vítimas que restam vivas, se não por não termos experiência do que é morrer, pelo fato de que o menino parou de ser torturado. A “*inscrição ativa do processo de mortificação em outro corpo vivo*” a que Sobchack (2004, p. 137, grifo meu) se refere poderia ser representada pelo menino que sofre ainda a dor da violência, ou que está horrorizado pela possibilidade de vir a ter o mesmo destino. Fraser (1974¹³⁸, apud SOBCHACK, 2004) acredita que a passividade, geralmente, não desperta a empatia. Essa empatia será despertada se pudermos ver o Outro como agente. Inscrever a ação violenta no corpo vivo visível é, para Sobchack, em nossa cultura atual, “o mais eficaz significante cinematográfico da morte” (2004, p. 137).

O desconforto que essa seqüência nos traz até aqui pode ser causado não apenas pela imagem-intensa e extraordinária da execução do menino, mas pelo próprio fato de nos culparmos por vermos a crueldade com as crianças e não fazermos nada, não interferirmos, por sermos tão impotentes ainda que estejamos tão próximos da ação violenta. Ou talvez seja exatamente essa a idéia do sujeito-da-câmera: mostrar-nos que essa crueldade acontece sem que haja interferência de ninguém. Imputar-nos culpa por não termos visto antes, ou por não termos querido ver. É um ato político, tal qual na predileção dos documentaristas pelas cenas

138 FRASER, John. *Violence in the Arts*. London: Cambridge University Press, 1974.

de execução, que dão ao mundo a chance de ver e saber das crueldades operadas pelo Estado e por outras instituições; e o posicionamento ético do sujeito-da-câmera é o que acaba por redimir esse agente (um repórter, um cinegrafista amador?) de mostrar o que virou tabu no cinema: a morte. Os riscos que o sujeito-da-câmera corre são justificados pelo apelo que seu posicionamento ético poderá ter.

Quando Zé Pequeno vai até Rafael e o arrasta, como a um animal ou um saco cheio de lixo, proíbe o menino até mesmo de mancar. A câmera oscila, parece acordar de um torpor, tenta enquadrar o menino e acompanhar seus passos, apesar dos obstáculos. Vemos Rafael de costas, mancando, saindo por uma viela estreita e imunda, e sua imagem é desfocada: em primeiro plano, em imagem nítida, está o braço armado de Zé Pequeno. Nos perguntamos, talvez, se Zé Pequeno vai deixar que o menino viva. O corte nos leva até Filé com Fritas, em uma tomada que o mostra em primeiro plano, de costas, olhando para o menino morto, ao fundo, desfocado. Outro corte, em primeiríssimo plano, ângulo baixo (quase ângulo plano), mostra o pedaço sangrento do frango que sobrou do assalto à mercearia sendo comido por um cachorro maltratado. (Ficamos sem saber se Zé Pequeno atirou ou não em Rafael.) As costelas à mostra do cachorro fazem lembrar o corpo subnutrido de Rafael. Ele, assim como o cachorro, anda pelas vielas da favela assustado, faminto, sujo, machucado pelas crueldades da vida miserável, sem carinho e desconfiando dos movimentos bruscos dos outros. Aqui, na favela, nas favelas miseráveis do Brasil, as “televisões de cachorro” são, também, televisões de gente, que olha o frango dourado no espeto e calcula uma maneira de abocanhar aquele pedaço de carne.

Toda a seqüência é uma ordem, direta, que nos diz que, sem pestanejar, devemos assistir a isso. Sem prazer, também, pois se a culpa não é responsável pelo mal-estar do espectador, que seja, então, sua empatia. O plano mostra imagens que dizem que não há jeito de nos livrarmos dessa violência, que estamos no meio dela, e ela nos atordoia. A violência nessa seqüência,

[...] passa a ser sentida pelo espectador por meio de estratégias enunciativas diversas, de que resulta o apagamento da oposição “nós x eles”, e a *presentificação* de uma realidade vivida e vivenciada por todos. Em suma, o recurso utilizado é o da reconstrução desse cenário para o espectador, que se torna o observador sensível, pelo fato de sentir a partir do corpo próprio, a realidade em que vivem os personagens da estória [sic], pela ótica de um narrador/protagonista. (CAETANO, 2004, grifos da autora¹³⁹)

5.4 SEQÜÊNCIA 4: ESTUPRO

A seqüência do estupro acontece após a festa de despedida de Bené, que vai sair da Cidade de Deus com a namorada para irem viver em um sítio. Durante a festa, Neguinho vai matar Zé Pequeno, mas erra o alvo e acaba matando Bené. Zé Pequeno, então, promete matar Sandro Cenoura (já que Bené não mais o recriminaria por isso), e Neguinho avisa Sandro Cenoura dessa decisão de Zé Pequeno.

5.4.1 Desconstrução

A diegese – Tendo perdido o amigo Bené, que lhe pedia que não matasse Sandro Cenoura, Zé Pequeno decide vingar-se, começando por matar Sandro e, assim, finalmente ser totalmente dono da Cidade de Deus. Quando sai para cumprir seu intento, o traficante encontra a namorada de Mané Galinha voltando da escola noturna. Zé Pequeno não era muito popular com as mulheres e frustrou-se quando, durante a festa de Bené, a moça lhe negou uma dança por estar acompanhada. Outra vez rejeitado pela namorada de Mané Galinha, Zé Pequeno resolve estuprá-la, obrigando seu namorado a ver a violência. Depois de violentar a moça, o traficante tripudia em Mané Galinha, dizendo que sua namorada é mesmo “muito gostosa”, e dispara o revólver logo ao lado do rapaz, que está no chão.

A forma – A seqüência do estupro da namorada de Mané Galinha, que acontece durante a noite, é curta (tem menos de dois minutos). Predominam nela os tons azulados e prateados, porém as imagens aqui são escuras, e raramente vemos mais que a silhueta dos envolvidos (algo que é potencializado pela cor da pele dos personagens, especialmente de Zé Pequeno, de um negro muito escuro). Os ângulos inusitados também predominam na seqüência, além de movimentos de câmera mais lentos e planos mais longos, em contraste com o estupro propriamente, que usa o recurso da alternância entre planos curtos, escuros e com som e planos curtos de tela preta e sem som.



FIGURA 30: Seqüência do estupro

Quando vemos Zé Pequeno e seu bando sair de casa, o enquadramento é em ângulo quase zênite, com aceleração de velocidade em alguns momentos. A câmera continua alta quando Zé Pequeno passa pela namorada de Mané Galinha, e então há uma panorâmica vertical que acompanha o caminho do traficante, seguida de um movimento em *travelling* desde a posição alta até ficar na mesma altura dos ombros dos personagens, em plano geral (quadros 3 e 4 da figura acima).

Sobre a imagem do encontro da moça com o namorado (um raro momento em que a imagem tem mais iluminação), Buscapé, *em off*, faz o último comentário da seqüência: “O problema do Zé Pequeno com o Mané Galinha era muito simples. O Pequeno era feio, o Galinha, bonito. O Mané Galinha conquistava qualquer mulher, o Zé Pequeno só conseguia mulher pagando ou usando a força. A parada aí, ó, era entre o bonito do bem e o feioso do mal”. Buscapé acaba seu comentário enquanto vemos um primeiro plano de Zé Pequeno. Ainda nesse primeiro plano, enquanto Zé Pequeno se aproxima da câmera, ouvimos o som da

cena seguinte: a moça grita, pedindo que a soltem. Há uma fusão desse plano com tela preta, e então há ausência total de som. Corta para som diegético e primeiríssimo plano do peito nú de Zé Pequeno com as guias de Umbanda (ver quadro 7, na figura acima). O traficante diz “Vem cá, meu amor”, enquanto a moça grita “Não...”. Há outro corte para tela preta (ver quadros 8 e 9 na figura acima), e o corte se dá no plano do som também.

O corte após a tela preta/ausência de som leva a um primeiro plano de Mané Galinha com a cabeça rente ao chão, com um pé pisando sobre seu rosto. A câmera gira e, sem interromper esse plano, enquadra agora a mesma imagem, porém mostrando a nuca de Mané Galinha, em ângulo plano (quadros 10 e 11). Vemos o que ele está vendo: ao fundo (desfocado), no escuro, Zé Pequeno sai de um beco abotoando a camisa, enquanto a moça estuprada chora. Vemos, também, o namorado que vê. Novamente há uma inserção (entre cortes secos) de um “plano” curto de tela preta/ausência de som. A seguir se dá a continuidade da cena que a câmera enquadra da altura de Mané Galinha deitado: Zé Pequeno se aproxima de Mané, plano que enquadra o traficante do peito para baixo (quadros 12 e 13, acima). Este atira ao lado do rosto de Mané Galinha, que se encolhe (quadros 14 e 15, acima). Novamente há tela preta/ausência de som, inserida entre cortes secos, e então vemos o plano da nuca de Mané Galinha, que está levantando do chão, vendo, ao fundo e com a imagem desfocada, sua namorada chorar (quadros 16, 17 e 18, acima).

O chiaroscuro da seqüência é predominantemente azulado, tom que dá às imagens um certo brilho metalizado.

5.4.2 Reconstrução

Assim como na seqüência em que Zé Pequeno toma “as bocas inimigas” e se torna praticamente o dono da Cidade de Deus, aqui vimos o trajeto do traficante de cima, como que mapeando esse caminho. Essa visão de uma altura tão absoluta dá-nos sensação de vertigem, coisa que a escuridão torna ainda mais radical. Como que impondo a opressão do escuro, a seqüência inteira é construída quase que só de *chiaroscuros*. Como se estivéssemos voltando para casa sozinhos, durante a noite, e passássemos por uma viela mal-iluminada, não enxergando com tanta nitidez o rosto das pessoas, tampouco tendo uma noção exata de quem nos observa ou segue.

O maior desconforto que essa seqüência pode causar, no entanto, está na violação da moça em si. Antes mesmo de enxergarmos o estupro, ouvimos os gritos da mulher, no som diegético que “invade” o plano do rosto de Zé Pequeno. É assim que somos colocados no lugar da vítima, pois quando o silêncio cessa e a tela preta dá lugar à imagem, o que vemos é o peito cheio de guias do estuprador. É uma rara câmera subjetiva do filme, usada em uma situação bastante radical. Como se revisássemos em *flashes* de memória o acontecimento doloroso, o som e a imagem somem. Experimentamos o pesadelo. Com os *flashes* negativos, que anulam imagem e som, a violência do estupro é potencializada, pois “acaba” e volta a acontecer. Ouvimos a moça gritando enquanto somos oprimidos pelos movimentos odiosos de Zé Pequeno, que abafa nosso rosto, nosso olhar, com o peito que vai e vem. Lembremos agora do aviso do Preto Velho: “Se suncê furunfá ca guia, suncê vai morrê”. “*Furunfar*” é uma expressão usada pelos Pretos Velhos da Umbanda e significa “fazer sexo”. Como quando vemos a eclipse que marca o crescimento de Dadinho, somos colocados novamente no chão, subjugados ao máximo pela violência que Zé Pequeno pode e sabe provocar.

Depois do atordoamento que a câmera subjetiva do estupro sugere, o corte seco; e depois do corte seco, a câmera em ângulo plano que enquadra o rosto de Mané Galinha deitado no chão e pisado por um pé calçado em uma sandália: humilhação. Outra vez o filme retoma um plano da nuca de um personagem, como quem sugere: “coloque-se no lugar dele”. Se a câmera subjetiva na cena de estupro potencializa a violência nos colocando no lugar da vítima, pois é óbvio que o peito de Zé Pequeno vai de encontro ao corpo da mulher estuprada; a câmera que enquadra a nuca do personagem ressalta que não é o espectador (ou, ainda, o narrador) quem está assistindo a um estupro. Mais que isso, é Mané Galinha, o namorado, que está sendo obrigado a ver essa violência. São duas violências, portanto, que ocorrem ao mesmo tempo, e a câmera enquadrando a nuca do personagem enfatiza esse caráter de dupla violência na ação, pois sugere ao espectador duas possibilidades de empatia e, principalmente, aponta na pele de quem o espectador deve se colocar. O que você sente quando vê sua namorada sendo violentada e, humilhado, não pode nem defendê-la?

O pé se afasta do rosto de Mané Galinha, os bandidos estão rindo, a moça, chorando. Vemos Zé Pequeno apenas do pescoço para baixo. O tiro de Zé Pequeno não foi desferido para matar o namorado humilhado, mas para aterrorizar. Como “estamos logo atrás de Mané Galinha”, o silêncio e a ausência de imagem que se segue ao tiro não são sensações do personagem apenas. Os olhos e ouvidos do espectador estão no aparato de filmagem e,

portanto, quando há um tiro tão próximo, mergulhamos em silêncio e escuridão junto com Mané. Quando a imagem volta e, com ela, vemos o namorado levantar devagar do chão, olhando na direção do beco onde a namorada está chorando, o som é abafado, com um zumbido quase imperceptível ao fundo. Esse é o efeito de um tiro tão próximo. A imagem treme, está desfocada. Estamos, certamente, atordoados e com raiva. O som abafado que encerra a seqüência abre um espaço para qualquer tipo de sentimento de revolta. O estupro, como se sabe, é um ato de ódio, e não um ato sexual. A violação de um corpo é tão mais forte que um homicídio que, na cadeia, mesmo entre assassinos frios, há um código de ética que pune severamente os estupradores. Nestas circunstâncias, é quase óbvio dizer que todas as ações que Mané Galinha pratique daqui em diante, principalmente se forem contra Zé Pequeno, serão perdoadas ou compreendidas. A partir desse momento, Zé Pequeno é o diabo e Mané Galinha, um justiceiro, um defensor dos mais fracos.

5.5 SEQÜÊNCIA 5: A HISTÓRIA DE MANÉ GALINHA

Depois de violentar a namorada, Zé Pequeno arrepende-se de não ter matado Mané Galinha, e então vai até a casa do rapaz e acaba matando o irmão e o tio dele. Mané então decide acabar com a violência que Zé Pequeno promove na Cidade de Deus e tem início uma “guerra” entre os dois. Mané Galinha tem apoio de Sandro Cenoura e ambos formam uma quadrilha para atacar Zé Pequeno e seu bando. A seqüência dos assaltos aqui desconstruída acontece quando Mané e Sandro precisam conseguir dinheiro para comprar seus aparatos de guerra, depois que aquele decide associar-se a este para juntos lutarem contra Zé Pequeno.

5.5.1 Desconstrução

A **diegese** – Mané Galinha faz uma sociedade com o traficante Sandro Cenoura. Em princípio, estabelece que está entrando nessa luta contra Zé Pequeno por motivos pessoais e não lhe interessa ferir ou matar “inocentes”. A seqüência é o início do que o narrador-personagem Buscapé chama de “A história de Mané Galinha”. No primeiro assalto, o traficante Sandro, Mané Galinha e os bandidos dessa quadrilha assaltam uma loja de armas. Como o próprio narrador diz, *em off*, Sandro Cenoura ia matar um homem no primeiro assalto, porém foi impedido por Mané, que relembra ao traficante que “regra é regra”. No

segundo assalto, algo ainda enfatizado pela narração de Buscapé, Sandro mata um dos funcionários do supermercado que ia atirar em Mané Galinha pelas costas. Sandro diz para o comparsa: “Exceção da regra!”. No terceiro assalto, a um banco, Mané Galinha não demonstra muito constrangimento quando mata o segurança do local, que já puxava a arma na direção do bandido. O segurança é alvejado no peito e, caído, é aparado por uma criança que, acreditamos, seja seu filho. Sandro volta sua atenção para o “ímpeto violento” de Mané.

A forma – Assim como em “A história de Zé Pequeno”, essa seqüência reúne todos os fatos relevantes capazes de reconstruir a “iniciação” de Mané Galinha no crime. Há uma legenda sobre a imagem do perfil de Mané (aqui começa uma música extra-diegética – que diz “Nem vem que não tem, nem vem de garfo que hoje é dia de sopa [...]”¹⁴⁰ – e que dura todo o tempo desta seqüência). Essa imagem é fundida com um plano geral, com um carrinho horizontal, da Baía da Guanabara (cidade do Rio de Janeiro), ainda com a legenda do quadro anterior (quadros 1 e 2, na figura abaixo).



FIGURA 31: A história de Mané Galinha; três assaltos

A imagem do primeiro assalto, captada do interior do estabelecimento, é desfocada e

¹⁴⁰ A música, chamada “Nem vem que não tem”, é cantada por Wilson Simonal, e foi considerada, nos anos 70, como um “hino da malandragem”.

com a câmera em ângulo inclinado com relação ao chão, mostrando os bandidos anunciando o assalto. Na cena do primeiro e do segundo assalto, a câmera movimenta-se entre os envolvidos. Os cortes secos separam planos curtos/rápidos que mostram os funcionários da loja, a loja em si, os bandidos armados, a correria e o estardalhaço do assalto, vidros sendo quebrados. No primeiro e segundo assaltos, pequenas seqüências de planos aproximados e primeiros planos curtos/rápidos e separados por cortes secos são intercaladas com seqüências onde as imagens fundem-se umas às outras, como quando vemos planos de personagens fundirem-se com planos em *contre-plongée* das lâmpadas do teto (as quais podemos ver nos quadros 5 e 9 da Figura 31). Alguns planos fechados, como primeiros planos dos personagens, são intercalados com planos abertos. A câmera movimenta-se agilmente durante a ação, registrando imagens feitas de ângulos inusitados (câmera baixa, por exemplo), e faz seqüências de planos curtos/rápidos de personagens conversando onde a mesma ação dramática (um diálogo entre Mané Galinha e Sandro Cenoura, por exemplo, como vemos no quadro 7, acima) é interrompida e retomada duas ou três vezes entre cortes secos que separam esses planos. Há movimentos de câmera que chegam a fazer giros sobre o mesmo eixo, mostrando todo o estabelecimento em panorâmicas rápidas, até chegar a um personagem, detendo-se por instantes. A câmera acompanha a ação dos assaltantes, que são ágeis, o que faz com que a imagem trema e fique desfocada. No final do segundo assalto, a câmera se detém por instantes à frase que pende do teto do supermercado: “Paz e Amor” (ver quadro 9, acima).

O primeiro plano da cena do terceiro assalto (ao banco) é feito de câmera alta, e mostra o saguão do estabelecimento (quadro 10, acima). Nessa cena a câmera já não tem um movimento igual a das duas cenas anteriores, fazendo, agora, panorâmicas mais rápidas, “borrando” a imagem, muitas vezes. A cena tem planos curtos/rápidos, separados por cortes secos. Várias vezes panorâmicas são interrompidas por cortes, e em muitos momentos a câmera treme ou faz aproximações e *zoom* rápidos e instáveis. Assim como a ação dos assaltantes dentro do banco, a seqüência de planos é rápida e abrupta, principalmente quando o segurança do banco, que vai atirar em Mané Galinha pelas costas, é alvejado por este e cai (ver quadros 11, 12 e 13, acima), próximo a Sandro Cenoura. Nesse momento, a câmera faz um movimento que busca enquadrar o segurança (amparado por um menino) – fazendo um plano de conjunto. Depois, continuando seu movimento instável, faz uma panorâmica até Sandro, que olha para a direção de Mané Galinha, o que dá início a uma panorâmica rápida até este (quadro 14, acima). A câmera torna a fazer uma panorâmica rápida até enquadrar

Sandro novamente, fazendo movimentos instáveis e aproximações e recuos tremidos desse traficante e depois do menino com o segurança baleado, caído no chão. A seqüência termina com o plano em *plongée* (a partir do mezanino do estabelecimento) do saguão do banco, mostrando os bandidos retirando-se do local e os clientes deitados no chão, com as mãos na cabeça (quadro 15, acima). A música extra-diegética termina ao fim dessa seqüência.

5.5.2 Reconstrução

Toda a seqüência que é chamada de “A história de Mané Galinha” difere muito do resto do filme. A começar pela música extra-diegética, um samba de bossa cantado em tom “de malandragem”, que unifica esse bloco dramático. Essa música constrói uma significação em torno de Mané Galinha que estabelece uma polarização muito importante. Diferentemente de Zé Pequeno, Mané Galinha é o galanteador, o bandido malandro, e carrega consigo essa “marca” romântica, como se, nas mãos dele, a bandidagem na favela voltasse aos tempos do Trio Ternura, nostalgicamente: sem assassinatos frios, sem matar inocentes. Mané entra na guerra contra Zé Pequeno por querer livrar os moradores da favela da crueldade do rival. É, enfim, um revolucionário, um sujeito bom que vira bandido pelas circunstâncias más da vida. No primeiro assalto, isso é enfatizado quando o bandido reforça para o sócio, Sandro Cenoura, a regra de não matar inocentes. Ele salva a vida de um trabalhador.

No segundo assalto, porém, Sandro salva a vida de Mané, e para isso quebra a regra do sócio. De crime em crime, Mané adentra mais a “ética criminoso” na qual está inevitavelmente inserido. No final dessa seqüência, o bandido malandro já não pensa duas vezes antes de atirar no peito de um segurança, um trabalhador. Está tão transtornado que não dá importância quando vê a vítima cair nos braços de uma criança. Mané, como aconteceu com Zé Pequeno, tem sua elipse de “crescimento na bandidagem”, porém, diferentemente de Zé Pequeno, Mané Galinha começa em uma guerra para vingar a morte de seus entes queridos e livrar a favela do terror, mas termina a série de assaltos como um assassino calculista.

Há, tanto na ação de Mané quanto na de Sandro Cenoura, um tipo de “idealismo”, ausente no bando de Zé Pequeno, e muito comum naquilo que se ouve dizer da bandidagem antiga das favelas e, mesmo hoje, no próprio discurso dos traficantes do Rio de Janeiro em documentários e outros registros (como em *Notícias de uma guerra particular*). Esse

idealismo aparece, por exemplo, quando, no segundo assalto da seqüência, Sandro repete aos funcionários da loja: “é só o dinheiro do patrão”. Esse evento dentro da história se passa no final da década de 70, período em que a Ditadura Militar estava terminando. Enquanto o governo Figueiredo (1979-1985) dava anistia aos exilados políticos (em sua maioria eram artistas e intelectuais), outros militantes anti-ditadura (ou assim considerados pelos órgãos de repressão) continuavam na cadeia. Os presos políticos influenciaram, assim, o que viria a ser a primeira geração do Comando Vermelho (BARCELLOS, 2003), de forma que bandidos comuns passaram a organizar o crime em função de estratégias e de códigos de conduta que misturam ética, táticas de guerrilha e teoria marxista ao estado de pobreza, miséria e violência que é, quase que na maioria dos casos, o estopim da criminalidade (considerando o Rio de Janeiro e a época de que falo, entre as décadas de 60 e 80). É desse processo de “politização do crime” que surge, por exemplo, a frase de Sandro Cenoura. Aquele assalto específico tem, *a priori*, fins “socialmente altruístas” (acabar com a quadrilha de Zé Pequeno e, assim, trazer paz e tranqüilidade para a Cidade de Deus). Os bandidos não querem “roubar de trabalhador”, mas tirar do patrão uma fatia no que, pela lógica socialista, seria um tipo de divisão igualitária da riqueza.

O movimento mais significativo dessa seqüência está na afirmação da violência como uma força que sai, organizada, de um eixo, e explode sobre um outro eixo. Quando Buscapé começa a narrar “A história de Mané Galinha”, há uma fusão do rosto do personagem (Mané) com a imagem de um trajeto cuja paisagem de fundo é a Baía de Guanabara. Isso significa que a quadrilha de Sandro Cenoura e Mané Galinha sai de seu núcleo, a favela Cidade de Deus, que fica no bairro de Jacarepaguá, e vai até um outro ponto da cidade para roubar. Considerando que a Baía de Guanabara fica em uma das zonas nobres da cidade, nessa trajetória fica muito marcada a idéia de uma marginalidade fomentada na favela e que explode na cidade, no centro turístico da cidade, com algumas das mais belas paisagens de fundo.

Esse é um dos poucos momentos em que a violência da Cidade de Deus sai do conjunto habitacional. Vemos esse trânsito em momentos raros, como quando o menino branco “do asfalto” vem oferecer aos traficantes sua televisão em troca de cocaína ou, bem no início do filme, quando o Trio Ternura vai assaltar o motel. Desta vez, o movimento é o de sair da favela, roubar, e retornar a ela com os recursos necessários para poder estabelecer uma guerra dentro da Cidade de Deus. Isso mostra dois pontos bastante importantes para este trabalho, considerando, principalmente, o que Bauman (1998, 2003, 2005), Jameson (1996) e

Wacquant (2001b) dizem sobre os guetos e sua concentração de pobreza e de rejeitados:

- a) O isolamento da favela da experiência urbana, que provoca situações como a da descida do bandido do morro onde mora para praticar qualquer tipo de violência que lhe traga lucro material e, ao mesmo tempo, que lhe permita “cobrar” da sociedade abastada aquilo que não lhe foi permitido ter;
- b) A concentração de violência no espaço da favela e a guerra interna entre facções inimigas, que caracteriza esse espaço como uma versão moderna e aparentemente menos cruel dos antigos campos de concentração, para onde eram/são expurgados os párias das sociedades.

A forma, no caso específico desta seqüência, corrobora a idéia de força e imposição da violência que a diegese trabalha e que, como já foi mencionado, é fomentada na favela e explode “no asfalto”. Após o trajeto que tem como fundo a Baía de Guanabara, o ritmo da seqüência muda completamente, gerando realmente uma idéia de assalto, pois o espectador é tomado pela velocidade dos acontecimentos e pela confusão de imagens que resultam de planos opostos que se fundem (*contre-plongée* do teto com luz da loja em fusão com o ângulo normal dos atendentes no balcão, por exemplo), de ângulos inusitados e movimentos de câmera muito bruscos e atordoantes (a câmera, por exemplo, gira em diversas direções, iniciando o plano em um ângulo baixo e terminando o plano no meio de uma panorâmica rápida). Os planos, quando não são justapostos por fusão entre eles, são fragmentados por cortes que interrompem ações, mesmo que as retomem depois. Toda essa proposição de linguagem, que é muito próxima da estética de videoclipe, também sugere a idéia de uma tomada direta “do olho do furacão”, como costuma ser a prática dos cinejornalistas que transmitem as imagens de guerras e conflitos.

No segundo assalto da seqüência, esse sujeito-da-câmera se denuncia mais na tomada, com indícios e marcas que permanecem até o terceiro assalto (ao banco), no final deste bloco dramático. Ao mesmo tempo em que toda a cena do assalto ao banco parece muito com a de qualquer filme de ação que coloca a violência como diversão – algo que pode ser afirmado pela própria música extra-diegética, que diz, ao final da seqüência, “eu nesse embalo vou *botá pra quebrá*”¹⁴¹ –, a marca do sujeito-da-câmera presente na ação está, principalmente, na sugestão de alguém que busca noticiar o fato “assalto”. Assim como nos dois primeiros

141 Trecho de “Nem vem que não tem”.

assaltos da seqüência, as armas e os braços armados que as empunham são mostrados em primeiro plano, são enquadrados no centro da imagem. Os principais envolvidos têm seus diálogos (sejam diálogos falados, sejam diálogos apenas com o olhar) acompanhados pela panorâmica brusca de um cinegrafista. O final dessa seqüência chega como uma explosão de violência que acaba deixando um rastro de danos. O maior desses danos, no entanto, no contexto do filme, é que Mané Galinha, o justiceiro, o “bandido bom”, admirado até por Buscapé, transforma-se em simplesmente um bandido, um assassino. A esperança de redenção na favela acaba se esvaindo quando vemos que a violência e a criminalidade transformam mesmo “pessoas do bem” em criminosos intempestivos.

5.6 SEQÜÊNCIA 6: ÚLTIMA BATALHA

A última seqüência analisada neste trabalho é também a última do filme, se não contarmos dramaticamente com as cenas do epílogo. Os eventos que acontecem aqui são um desdobramento da guerra entre os traficantes rivais Sandro Cenoura (acompanhado de Mané Galinha) e Zé Pequeno. O conflito, que dura um ano e meio, já é noticiado nos telejornais e na imprensa escrita. Durante esse período, Mané Galinha foi preso uma vez, logo após ter sido baleado, porém fugiu do hospital, onde era mantido antes de ir para o presídio. Buscapé, que trabalha como jornalista do Jornal do Brasil, teve uma de suas fotografias amadoras (na qual Zé Pequeno posa, armado, ao lado de membros de sua quadrilha) impressa por acaso em uma das edições (o que dá ao rapaz a promessa de um estágio no jornal). Por isso ele teme ser morto por Zé Pequeno. A seqüência então começa, cronologicamente, dentro do universo diegético do ano de 1981, do ponto temporal onde Buscapé inicia sua narração e a narrativa (fuga da galinha, encontro da quadrilha de Zé Pequeno com os PMs) é interrompida para remeter-nos, em *flashback*, para os anos 60. Buscapé está prestes a bater uma fotografia dos bandidos, depois que os PMs foram embora.

5.6.1 Desconstrução

A diegese – Quando Buscapé vai fotografar Zé Pequeno e seus bandidos, Mané Galinha surge atirando e provocando correria dos bandidos da quadrilha rival. Buscapé, com a máquina fotográfica, passa a registrar tudo. A correria se deve principalmente ao fato de que

Mané é conhecido como exímio atirador. Um de seus tiros, já dissera Buscapé, valia por dez do bando de Zé Pequeno. Os meninos da Caixa Baixa, recém munidos por Zé Pequeno com armas de fogo, fogem e se espalham pela rua, escondendo-se atrás de muros e portões. Na fuga, Thiago é morto, ao lado de Zé Pequeno, que, em seu revide, mata Otto na intenção de matar Mané. Achando que Zé Pequeno morreu no caminhão dirigido por Thiago, Mané Galinha deixa Otto para trás. Otto, antes de atirar em Mané, lembra alguns momentos de seu passado recente: de quando seu pai, segurança de banco, foi morto por Mané Galinha; de quando entrou para a quadrilha de Sandro e Mané para vingar a morte do pai e de quando, escondido, atirou em Mané durante um dos ataques da quadrilha ao bando de Zé Pequeno. Mané Galinha é atingido por um tiro de Otto.

A polícia chega à rua onde se dá o tiroteio, prendendo Sandro Cenoura e alguns membros de sua quadrilha; depois, prende Zé Pequeno. Buscapé fotografa todo o evento, inclusive a prisão dos bandidos, e corre por alguns atalhos na favela para ver para onde os PMs levarão os bandidos recém presos. Quando param, os policiais tiram Zé Pequeno da viatura e, em um beco, cobram dele a propina (os chefes do tráfico pagam aos policiais para que estes sejam brandos com eles), condição pedida em troca da liberdade do traficante. Zé Pequeno faz “o acerto” com os PMs. Quando fica sozinho na viela, é abordado pelos meninos da Caixa Baixa, que o cercam e o matam. Todo esse processo, desde o pagamento da propina aos policiais até a execução de Zé Pequeno, é fotografado por Buscapé, que está escondido atrás de um muro. Depois que os meninos deixam o local, Buscapé vai até onde está o corpo de Zé Pequeno e faz várias fotos.

Ao revelar os negativos, Buscapé se questiona a respeito de qual das fotografias deve entregar para o jornal. A do acerto com os PMs, segundo sua narração *em off*, pode lhe dar fama, rendendo uma capa de revista, porém pode colocar sua vida em risco, já que os policiais envolvidos deverão vingar-se. A escolha de Buscapé é estampada nas páginas do jornal do dia seguinte, junto ao título da matéria: “Morre em tiroteio bandido procurado que dizia ser o 'dono' da Cidade de Deus”.

A forma – Quando Buscapé dispara o obturador, o “clic” da máquina fotográfica é seguido do tiro de Mané Galinha (quadros 1 e 2, na figura abaixo), que atinge um dos integrantes da quadrilha. Buscapé e Barbantinho escondem-se atrás de uma mureta (quadro 3, abaixo), e o narrador-personagem/fotógrafo passa a acompanhar a ação (que se dá quase

totalmente na rua onde teve início), fotografando tudo o que é possível. A correria de ambos os lados envolvidos no tiroteio é acompanhada pela câmera com proximidade. Vários primeiros planos de personagens são intercalados com planos gerais e de conjunto, de ângulos altos. Essa cena pode ser resumida entre os quadros 4 e 15 da figura abaixo.



FIGURA 32: Buscapé fotojornalista

Vemos Buscapé acompanhar, com a objetiva da câmera fotográfica, o acidente com o caminhão onde está Zé Pequeno e Thiago (quadros 16 a 18, acima). Thiago, já morto, bate com a cabeça ensanguentada no volante do caminhão, em primeiro plano (quadro 18, acima), fazendo com que o caminhão se desgoverne e bata contra um toldo. Zé Pequeno retribui o tiro de Mané Galinha da janela do caminhão, acertando o peito de Otto. Em movimentos instáveis, a câmera mostra Mané Galinha e Otto (este no chão). Primeiro a câmera faz um plano aproximado de ambos, há um corte seco e depois um plano de conjunto do mesmo assunto (quadros 1 e 2 da figura abaixo). Corta para primeiro plano desfocado de Otto (quadro 3, abaixo). Em seguida, há um primeiríssimo plano do perfil de Mané Galinha (silhueta do

personagem), que repreende o menino por ter entrado na guerra (quadro 4, abaixo). No mesmo plano, ao fundo, Sandro Cenoura chama Mané. Este diz para Otto, agonizante: “Segura tua porra da tua onda aí!” (quadros 5 até 8, abaixo).



FIGURA 33: Flashback de Otto

Mané dá as costas para Otto, e a velocidade da cena fica lenta quando Mané Galinha sai do campo e vemos, em plano aproximado e, depois de um corte seco, em primeiro plano, Otto, deitado, que aponta a arma na direção de Mané (quadros 9 a 11, acima). O que vemos a partir do quadro 11, acima, é um *flashback* de Otto. O quadro 12 mostra uma panorâmica rápida (já vista por ocasião da seqüência do assalto aqui analisada), com saturação de luz. Em seguida, há uma série de cenas que fazem parte do *flashback* de Otto, separadas por panorâmicas de movimentos rápidos com a mesma saturação de luz (como nos quadros 12 e 20). As cenas do *flashback* são rodadas em câmera lenta, com curtas acelerações da velocidade da cena, e são acompanhadas da voz de Otto *em off*, com efeito de eco, dizendo: “Eu me chamo Otto...”. Essa frase acompanha cenas que já vimos antes no filme, porém por outro ângulo. Na segunda cena, nos quadros 21 e 22, acima, as imagens em câmera lenta são acompanhadas da voz de Otto ainda com efeito de eco, porém agora não *em off* (e sim em sincronia com a imagem do menino falando), que diz: “Eu quero me vingar do assassino que matou meu pai”. Otto olha para baixo (quadro 21) e há um corte para primeiro plano de Mané Galinha (quadro 22), ainda em câmera lenta.

A cena a seguir mostra o menino chegando ao banco em que seu pai trabalha (ainda em câmera lenta, e ainda com a voz *em off*, ao fundo, dizendo “eu me chamo Otto”, com eco) ao mesmo tempo em que chegam os bandidos para fazer o assalto. Essa pequena cena tem duas inserções de planos de tela preta/ausência de som. Após receber o tiro de Mané Galinha (quadros 27 a 31, acima), o segurança e pai de Otto cai, e então vemos a panorâmica da porta do banco, rápida e com saturação da luz externa ao cenário (quadros 32 e 33, acima), que nos leva a um plano aproximado do menino Otto que sofre uma fusão com um plano de Mané Galinha com a arma apontada (quadros 34, 35 e 36, acima). A imagem de Otto que vemos no quadro 34, por exemplo, mantém a predominância de cor da seqüência (cores quentes iluminadas por luz fria, dando impressão de que foram feitas mesmo nos anos 70) e é granulada.

Na figura abaixo, no quadro 2, vemos o encerramento do *flashback* de Otto, com o plano da tela preta/ausência de som, seguido do primeiríssimo plano do perfil silhuetado de Mané Galinha (quadro 3), a partir do qual há uma repetição, ainda em câmera lenta, da saída de Mané Galinha de perto de Otto (quadro 4, abaixo). A seguir, vemos Mané Galinha levar o tiro (quadros 5 a 7) e virar-se para ver seu assassino (supostamente do ponto de vista de Otto, nos quadros 8 a 12, abaixo).



FIGURA 34: Morte de Mané Galinha

Depois da queda de Mané Galinha, há um plano de tela preta/ausência de som e depois a câmera faz vários planos “descritivos” da situação, como vemos nos quadros da figura abaixo:



FIGURA 35: O silêncio e os corpos estirados

O último quadro (8) da figura acima faz um primeiro plano de Thiago, morto, sobre o volante do caminhão. A seguir, uma seqüência rápida de planos mostra os PMs chegando em sua viatura e prendendo os bandidos que encontram na rua. Essa cena é feita com panorâmicas lentas, e por vezes a câmera treme. Buscapé continua acompanhando os acontecimentos com sua câmera. Em plano geral, faz uma fotografia dos policiais prendendo os bandidos. *Em off*, o som do disparador da câmera acompanha o congelamento e afastamento da imagem congelada (quadro 2, abaixo). Esse recurso já foi usado anteriormente no filme, quando Buscapé fotografou a quadrilha de Zé Pequeno pela primeira vez e também na apresentação dos membros do Trio Ternura. Após a imagem congelada voltar ao

movimento, a câmera balança, instável, e há um corte para primeiro plano de Buscapé, que também está balançando (pois procura não ser visto, escondendo-se atrás da mureta). Há uma panorâmica curta entre o primeiro plano de Buscapé e o primeiro plano do amigo Barbantinho, que está a seu lado. Buscapé sai de trás do muro e segue a viatura da PM por atalhos dentro da favela, chegando a uma parede vazada por onde ele pode enxergar a conversa entre os PMs e Zé Pequeno sem, no entanto, ser visto (quadros 3 a 6, abaixo).



FIGURA 36: Prisão de Zé Pequeno e o flagrante fotográfico da corrupção dos PMs

Nessa cena a câmera balança, dando a entender que as imagens são, ainda, em plano subjetivo de Buscapé. Essa percepção é confirmada quando vemos em um plano (quadro 6, acima) Buscapé por trás da parede vazada, depois os PMs, do outro lado da parede vazada (quadro 7, figura acima) e depois esta imagem vista por intermédio da objetiva da câmera fotográfica de Buscapé (quadro 8, acima). Em alguns momentos, vemos a cena de uma posição que também mostra Buscapé e que estaria sendo registrada do lugar onde estão os policiais, como vemos no quadro 9, acima, com a figura silhuetada. Em outras vezes, a imagem sugere ponto de vista subjetivo de Buscapé. Nesse último caso, ora a câmera balança, ora mostra um detalhe sobre a imagem, que é o dispositivo de ajuste de foco que algumas câmeras fotográficas possuem (no centro do quadro 10, acima), já mostrado anteriormente nesta seqüência. A imagem é desfocada e focada, balança, e em vários casos (como no quadro 8, acima), repete o efeito de congelamento e afastamento.



FIGURA 37: Morte de Zé Pequeno e o caminho do bem

Buscapé tira várias fotos do “acerto” entre a polícia e Zé Pequeno. Ainda em plano subjetivo, enfatizado pela moldura que os buracos na parede fazem na imagem (quadros 1, 2, 3 e 5, acima), intercalados por contrapontos que mostram Buscapé fotografando (quadros 4 e 6, acima), o narrador-personagem flagra a chegada da Caixa Baixa e a execução de Zé Pequeno. Nesse momento entra uma música extra-diegética de samba. A seqüência dos quadros 7, 8 e 9, acima, resume a correria de Buscapé com a máquina na mão: no caminho, vemos uma seqüência de planos do chão com a marca do “foco” da câmera fotográfica, que permanece ainda quando a câmera enquadra Zé Pequeno morto (quadros 8 a 12, acima). Buscapé faz algumas fotos do corpo do traficante e então se retira. Na cena seguinte (já sem a música extra-diegética), ainda vemos planos subjetivos de Buscapé, que agora olha com uma lupa o copião do filme que fotografou (quadros 15 a 18, na figura acima). *Em off*, ouvimos suas considerações sobre qual das fotos deve mandar publicar (já que agora é um fotógrafo estagiário do Jornal do Brasil). Com a foto que vemos no quadro 16, acima, ele diz que pode

ficar famoso, porém, apesar de Zé Pequeno não ser mais uma ameaça, os PMs o são. Há um corte seco para um plano em *close* de uma página do jornal (concomitantemente entra música extra-diegética) e recuo da câmera (quadro 19 e 20, acima), enquanto a música, cantada por Tim Maia, diz: “O caminho do bem...”¹⁴².

5.6.2 Reconstrução

A última seqüência do filme aqui analisada fecha o ciclo narrativo de Buscapé. O *flashback* que o narrador-personagem faz, no momento em que está entre os policiais e a quadrilha de Zé Pequeno, conta toda a história vivida até aquele momento, explica, de outros ângulos e mais globalmente, a primeira seqüência do filme e termina quando, junto com o “clic” da máquina fotográfica, se inicia a batalha final entre as quadrilhas rivais na Cidade de Deus. A partir desse “clic”, tudo o que Buscapé conta ao espectador está sendo experimentado por ele ao mesmo tempo, ou seja, a história não é narrada mais por Buscapé, com auxílio de imagens, mas apenas pelas imagens. Nós, os espectadores, assim como ele, até então narrador, vemos os acontecimentos em sua dinâmica imprevista.

É aqui que a figura do sujeito-da-câmera se une à figura de Buscapé (enquanto narrador-personagem), e que o sentido de uma metáfora geral de *Cidade de Deus* se completa. Até esse momento, Buscapé fez um relato oral (*em off*) sobre a Cidade de Deus, o crime e a violência, pontuando essa história geral com a história particular de alguns personagens. Esse relato oral foi ilustrado pelas imagens que vimos. Agora, Buscapé deixa de fazer seu relato oral e passa a registrar todos os fatos com uma câmera fotográfica. Ele passa de testemunha ocular da história que relata para o papel de sujeito-da-câmera em si, que representa o registro documental como um todo, embora Buscapé seja fotógrafo e as imagens sejam mostradas em movimento para o espectador, em filme. Nesse seqüência, os papéis de fotógrafo/narrador-personagem e o de cinegrafista/sujeito-da-câmera ora se alternam, ora se fundem, ora, ainda, co-habitam o mesmo espaço-tempo. O cinegrafista capta o momento em que os bandidos fazem pose para a objetiva de Buscapé, mostrando suas armas. Dentro da guerra civil da Cidade de Deus, é agora que a violência será espetacularizada. Não pelo filme, que apenas registra os acontecimentos, mas pelos próprios agentes dessa violência, orgulhosos de seu

142 O trecho citado dá nome à música, gravada no disco “Tim Maia Racional volume 2”, de 1976.

poder, e pelo fotógrafo, que vai divulgar essa exposição hedonista da bandidagem, espetacularizando-a ainda mais. Porém é necessário fazer um questionamento ao próprio fotógrafo ou ao próprio fazer jornalístico: qual o limite entre o espetáculo e a notícia?

O tiro de Mané Galinha, inesperado, traz novamente a exposição da morte em sua extraordinariedade, e vemos um dos membros da quadrilha ser atingido pelo tiro e cair, em plano médio/aproximado. A expressão de dor acompanha, ainda, a ameaça das armas empunhadas, na altura do rosto. O sujeito-da-câmera mostra a origem do tiro e depois a correria de Buscapé. Se isolarmos apenas essa seqüência do resto do filme, será possível mesmo pensarmos que ela foi produzida a partir de montagens de registros cinejornalísticos. Com o som diegético de tiros e rajadas de metralhadoras ao fundo, o sujeito-da-câmera mostra esse conflito de vários ângulos (*os sujeitos-da-câmera?*). Em alguns momentos, no entanto, esse sujeito é “invencível”, pois o fotógrafo buscou abrigo para não morrer baleado, mas o “cinegrafista” está bem no meio do tiroteio. É verdade que alguns cinejornalistas já estiveram tão próximos da morte para conseguir uma tomada perfeita, transformando-se em vítimas da guerra, porém, nas imagens do meio do conflito, o sujeito-da-câmera não é mais sujeito, e a ficção e a transparência baziniana do fazer filmico toma lugar por alguns instantes. Esses pequenos momentos, no entanto, não deixam de colocar o espectador, já inserido dentro da ação por meio do posicionamento do sujeito-da-câmera, como um alvo atordoado no meio do tiroteio. Por outro lado, seria possível pensar que esse sujeito-da-câmera, quando “sai de cena” por instantes, dá lugar a um personagem, ou seja: ora há o registro do filme pela objetiva de um cinejornalista, ora há o registro pelo olhar subjetivo de um personagem, de alguém que faz parte dessa guerra. Essa alternância quase imperceptível funde ambas as instâncias (o jornalista e sua objetiva com o personagem e sua subjetividade), assegurando ainda mais a inserção do espectador na ação por meio de uma empatia.

No *flashback* de Otto, que, em tom onírico, interrompe o barulho e a velocidade violenta da guerra, vemos a crueza de uma realidade em que as crianças morrem com tiros de bala no meio de um conflito entre bandidos rivais. A identidade de Otto, em eco, se impõe sobre a sina triste da bandidagem: “Eu me chamo Otto, eu me chamo Otto, eu me chamo Otto”, é o que se repete durante o *flashback*. “Quero me vingar do assassino que matou meu pai”, diz o menino, enquanto vemos, em câmera lenta, que a intenção de seu alistamento no exército do crime era a de vingar a morte do segurança do banco, seu pai, que morreu em seus braços por conta de um tiro certo de Mané Galinha. A violência da morte, aqui, não poupa

nem os bons e nem as crianças, que estão entre os que matam e entre os que morrem. O segurança morreu porque Mané perdeu o foco da sua idéia original: livrar a Cidade de Deus da violência de Zé Pequeno. O que há para dizer desses fatos a não ser que eles são eventos de uma guerra e que, como em todas as regras, não há regras para a crueldade? Essa guerra acontece dentro dos limites da favela. Não bastassem a pobreza e a violência diárias, agora seus moradores matam-se uns aos outros. É o auto-extermínio, a solução final adequada para uma sociedade – a que vive do lado de fora da favela – que não quer sujar as mãos.

O tiro que Otto dá em Mané Galinha, pelas costas, é um tiro surdo, como a cena toda. A correria e o barulho da batalha dão lugar ao som abafado dos tiros e à lentidão das imagens, que mostra a queda, em perplexidade, de um exímio atirador da elite do Exército brasileiro que virou bandido, matou um trabalhador e foi executado por uma criança. O embate entre as quadrilhas dissipou qualquer separação que poderia haver entre Mané Galinha e Zé Pequeno. Entre o bonitão do bem e o feioso do mal sobraram corpos e sangue. Quando Mané Galinha cai, morto, a imagem escurece. A tela preta provoca uma parada de sete segundos. Quando a imagem torna a aparecer, a câmera nos descreve o sangue, o corpo inerte de Mané Galinha, os corpos todos jogados no chão, as escadarias lavadas por uma mistura de sangue e água empoçada, a cabeça ensangüentada de Thiago, caído ao volante. Aos poucos, quem está vivo começa a dar velocidade à ação, e ouvimos ao fundo o som das sirenes da polícia, enquanto Buscapé rebobina o primeiro rolo de filme de sua máquina.

Os PMs, que haviam deixado a rua minutos antes, voltam para prender os bandidos que restaram vivos. Cabeção, cuja história de corrupção acompanhamos junto com a história do crescimento do crime na Cidade de Deus, havia dito para os companheiros que deixassem que “eles se matassem”.

Zé Pequeno e Sandro Cenoura vão para o camburão. Buscapé registra a prisão. O congelamento do quadro, que é acompanhado do som do disparo do obturador da máquina, nos sugere que registremos a imagem. Enquanto o filme vai nos mostrar os acontecimentos em sua duração e dinâmica, a fotografia marca os momentos que não podem ser esquecidos e que captam um ponto crucial dentro do evento como um todo. Quando vemos a imagem da perspectiva do olhar de Buscapé através da objetiva da máquina, vemos os sujeitos-da-câmera (fotógrafo e cinegrafista) se fundirem em um só, dizendo qual dentre as imagens devemos guardar na memória. O congelamento e afastamento nos sugere um olhar objetivo, crítico e

demorado sobre a imagem selecionada.

Esse momento de metalinguagem, em que o cinegrafista registra o registrar do fotógrafo, nos dá uma idéia global da notícia e da fotografia originada dela, e de como o sujeito por trás de uma objetiva faz suas escolhas e enquadra seus assuntos. Há, assim, toda uma problematização do jornalismo que, por ironia até, está sendo proposto junto ao fazer publicitário (do tratamento das imagens, por exemplo). Na verdade, a problematização seria da notícia, da informação, da mensagem, que, aqui, une os fazeres jornalístico e ficcional em função de uma intenção comum: contar uma história de violência.

Os PMs retiram Zé Pequeno da viatura, algemado, e o levam até um beco próximo. Buscapé está acompanhando a ação escondido, do ponto de vista da testemunha ameaçada. Ele vê a ação – o acerto entre os PMs e Zé Pequeno – de trás de uma parede vazada. Ora vemos Buscapé de frente, em sua ação de fotografar o assunto, ora vemos essa ação posicionados às costas de Buscapé, ora vemos a ação que ele fotografa de seu ponto de vista: com o dispositivo de foco no centro da imagem e com o enquadramento da câmera incluindo na fotografia o enquadramento concêntrico dos buracos da parede. Mais uma vez Buscapé demarca para nós espectadores as imagens que quer que guardemos na memória: o acerto entre Zé Pequeno e os policiais, a propina paga pelo bandido aos PMs, a algema sendo retirada dos punhos do traficante. Essa é uma tomada subjetiva, mas ao mesmo tempo objetiva. E é objetiva em dois sentidos: primeiro, quando não nos localiza “dentro da cabeça de Buscapé”, mas atrás da objetiva da câmera; e segundo, porque é a tomada produzida não por um personagem, uma subjetividade em si, mas por um sujeito-da-câmera. As fotos tiradas não mentem. Elas mostram o que aconteceu, e o que aconteceu foi que policiais militares soltaram um bandido mediante pagamento de propina. O filme dá o contexto da fotografia e a fotografia dá a objetividade ao relato filmico.



FIGURA 38: Enquadra, fotografa, congela

Aqui, a metalinguagem: o buraco quadrado da parede serve de enquadramento para o

filme. Assim, acompanhamos o registro dos eventos e também o fazer jornalístico filmico e fotográfico. Quando a Caixa Baixa encontra Zé Pequeno sozinho no beco, por alguns instantes o cinegrafista é separado do fotógrafo, mostrando a execução do traficante com as imagens em movimento (e, portanto, em seu contexto, seu tempo e duração, e seu som) e com o destaque das imagens paradas da fotografia. Nesse momento, o tremor da câmera do cinegrafista evidencia sua surpresa, talvez seu medo, e uma certa perplexidade. Afinal, o bandido cruel, o dono da Cidade de Deus, acaba de ser morto por um bando de crianças. Mané Galinha foi morto por uma criança, por vingança, assim como também acontece com Zé Pequeno. As coisas, no entanto, não melhoram na Cidade de Deus, pois são essas crianças, iniciadas na violência, sem inocência, armadas e cruéis, que acabam de “tomar a favela”. Buscapé fotografa o pé de Zé Pequeno, estirado no chão. O cinegrafista enquadra, depois, a perplexidade no rosto do fotógrafo.

Na correria de Buscapé para ver o corpo de Zé Pequeno, vemos o chão pela perspectiva da objetiva da máquina fotográfica, enquanto de fundo ouvimos o som extradiegético de um samba. Essa mesma objetiva nos mostra agora o corpo inteiro de Zé Pequeno, crivado de balas. A imagem congelada marca a imagem que Buscapé registra. O samba parou, a imagem congelada de Zé Pequeno é afastada lentamente. Ainda com o som abafado – o mesmo quase silêncio que se segue à morte de Mané Galinha –, Buscapé vai embora, enquanto o cinegrafista ainda se detém na cena: o corpo de Zé Pequeno estirado no chão de uma viela suja, de tons acinzentados, e o vermelho do sangue que não é vermelho, mas preto.

Tornamos a ouvir a voz *em off* de Buscapé, porém desta vez não como narração-relato, mas como pensamento. Adentramos a subjetividade do fotógrafo (nem sempre, no entanto, a câmera é subjetiva) nessa cena. Buscapé se pergunta a respeito do que deve fazer. Entregar a foto dos policiais para a imprensa e ficar famoso, mas correr o risco de ser pego por esses PMs que, sabemos, matariam qualquer um que os delatasse? Ou entrega a foto do bandido morto que, afinal, está morto mesmo e não vai mais ameaçá-lo? Qual a saída para o jovem pobre, negro, favelado, que tem a sorte de ter uma máquina fotográfica na mão e a oportunidade, ainda que perigosa, de saber da verdade sobre o crime na Cidade de Deus? Ambas as imagens são violentas. Uma tem sangue, é a imagem da morte em sua extraordinariedade. A outra, sem sangue, é o atestado da corrupção que permeia até as corporações policiais, a prova de que o crime não acaba no Brasil porque, em suma, muita gente vive dele. Quem não quer o crime ou se nega a enxergá-lo, deixando que fique dentro

do universo da favela, que seja “problema dos outros”, ou não pode mostrá-lo, sob pena de morrer. Não deixa de ser irônica a escolha de Buscapé, estampada no jornal do dia seguinte (Zé Pequeno morto), ser acompanhada pelo trecho da música de Tim Maia que diz “o caminho do bem”. De fato, Buscapé escolheu o caminho do bem, por não matar. E também escolheu o caminho do bem por não morrer. Ele é impotente, ele é passivo, mas ele mostra a violência, e violenta o espectador, buscando, talvez, o fim dessa violência. Ele mostra o que muitos dos espectadores do filme não querem ver.

Buscapé, no início do filme, é apresentado ao espectador em um momento crucial, quando se encontra entre bandidos fortemente armados e policiais militares (corrompidos, ainda que não saibamos disso ainda). Ele não tem saída, e sua primeira frase de narrador marca essa situação: “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Sempre foi assim na Cidade de Deus, como podemos ver pela história narrada ao longo do filme. A Cidade de Deus foi construída para os que não tinham saída. Seus becos, muros, vielas estreitas, não deram saída para a juventude, e a pobreza não deu saída para a maioria dos jovens da favela, que seguiram pelo caminho do tráfico. Buscapé passa o filme todo buscando uma rota de fuga, flertando com o crime e, muitas vezes, não seguindo esse caminho também por ter medo. Uma vez que está contando a história da violência na Cidade de Deus, Buscapé vai se construindo como uma testemunha e um sobrevivente, e é aí que encontra a alternativa para o crime. Apesar disso, se seu caminho não foi o da bandidagem, continua sendo o caminho da violência, pois é ele quem “tem a missão” de mostrar aos que estão de fora da favela a violência que está dentro dela.

O narrador-personagem foi passivo diante da matança. Não morreu, não matou, só mostrou a morte, em detalhes, de um ponto de vista subjetivo e também objetivo. Buscapé é, no entanto, o responsável pela saída da violência dos muros que cercam a favela, e pela entrada dos privilegiados pelas estreitas vielas que a permeiam. O sujeito-da-câmera representado por Buscapé violenta o espectador quando mostra a violência que não acontece nos bairros abastados, e mostra a morte que não chega exatamente assim aos corpos dos brancos de classe média da sociedade de fora do gueto, a menos que se envolvam com a favela, como o faz Thiago. O filme, enquanto um registro noticioso de uma guerra particular, é o produto da infância e juventude de Buscapé, e que ele compartilha agora. A idéia de uma guerra “particular” já revela um tipo de tratamento que o resto da sociedade concede às populações que vivem em guetos. É como se dissessem: “É uma guerra deles, o problema é

deles!”. Não é uma guerra “da nação”, que envolve uma sociedade que é a brasileira, mas uma guerra particular de um mundo estranho aos que não adentram a favela. É bem verdade que a classe média é assaltada e mesmo morta nas ruas dos bairros nobres do Rio de Janeiro (como em todo o Brasil), mas a guerra mesmo, a violência desmedida, a perda da inocência, a crueldade e a tortura, essas acontecem predominantemente no campo de concentração brasileiro, na favela, no universo intramuros da Cidade de Deus. Ali se concentram os Outros a quem não queremos olhar. Como nas palavras do PM Cabeção, ali estão os que são deixados para que se matem. Estão ali os negros, nordestinos, pobres, bandidos e remediados.

Se a violência a que são submetidos esses Outros não sai da favela, como o próprio filme sugere, mostrando a Cidade de Deus como um corpo fechado, cujas veias, constrictas, fazem aumentar ali dentro a pressão do sangue; então Buscapé providencia que ela saia, e o seu cine/fotojornalismo é que vai propiciar isso, embora nem sempre as imagens sejam exatamente jornalísticas, tanto na estética quanto no assunto. O mal-estar chega, ainda e finalmente, ao espectador. O caminho do bem, diz-nos o filme, nem sempre é um caminho confortável. Se o medo cerca os que vivem concentrados no meio da violência, que esse medo então saia. Se não em forma de uma violência que tira sangue, em forma de uma violência que tire o sono, o sossego e, principalmente, o conforto da sociedade privilegiada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mal-estar, segundo o que parece ser um consenso geral na área dos estudos sociais sobre a pós-modernidade, é um aspecto indissociável da experiência humana nas grandes cidades do mundo. Quanto mais as cidades crescem, e mais a tecnologia “avança” em função de atender aos desejos, caprichos e necessidades humanas, mais é aberto um abismo entre o que alguns chamam de progresso e o desenvolvimento social de uma comunidade. Há mais tecnologia e modernidade nas grandes capitais do Planeta, mas há, também, mais miséria, violência e insegurança. Como é possível, em uma cidade como o Rio de Janeiro, por exemplo, que convivam sob o mesmo espaço aéreo a beleza que representa o Brasil no exterior (a paisagem natural da capital fluminense e um Cristo de braços abertos), a modernidade e o luxo comum entre os grandes centros urbanos e a total miséria das centenas de favelas? Para esta questão parece não existir uma resposta simples, ainda que o resultado de uma situação como essa seja óbvio: o mal-estar geral. O mal-estar pode ser encontrado nas esquinas das avenidas que cruzam as cidades, no encontro entre uma criança fazendo malabarismos com calotas de carros e os motoristas de carros bonitos que esperam o sinal abrir. O mal-estar pode ser encontrado, certamente, quando uma família acorda aturdida por conta do estardalhaço produzido por uma bala perdida, disparada durante um confronto entre quadrilhas rivais na favela mais próxima.

Pois é certo, também, que há mal-estar quando um trabalhador é obrigado a encontrar, no caminho morro abaixo em direção ao seu emprego, um corpo estirado no chão, crivado de balas. Há mal-estar quando o endereço de um favelado em uma ficha cadastral de emprego o obriga a passar anos sem trabalho; ou quando, em um “país de mestiços”, os negros continuam sendo os mais atingidos pela violência, os mais sujeitos à truculência policial, os que mais são esquecidos nas cadeias insalubres e desumanas dos complexos Complexos Penitenciários brasileiros. Por que não haveria de existir mal-estar em ver o filho morto por PMs porque fora confundido com um bandido? Não é óbvio que exista esse mal-estar todo quando se sabe que a expectativa (informal) de vida entre os meninos favelados é de 25 anos?

Assim, acaba parecendo fútil falar em um mal-estar provocado por um filme. *Cidade de*

Deus, no entanto, me parece ter mais o estatuto de representação social que o de um simples filme. Uma representação social que fala do Brasil, embora de um Brasil que muito poucos conhecem. Todo brasileiro sabe, é certo, que existem favelas nas grandes cidades. Muito diferente disso é saber o que se passa dentro delas. Essa falta de conhecimento geral sobre o que ocorre dentro desses guetos é explicada justamente pela própria dinâmica da guetificação, que funciona justamente por não dar a ver o que se passa dentro deles. Mais que isso, não dá a ver, ao mundo, quem mora nos guetos.

Se assumi, antes do início desse trabalho, a premissa de que o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, provoca mal-estar no espectador, já assumo, portanto, que o que se mostra no filme é “realista” e que visibiliza uma certa “realidade” que não é comum para muitos dos que vão ao cinema. Problematizando a premissa ela mesma, delineio já uma das considerações finais deste trabalho: Como o filme provoca desconforto e mal-estar no espectador? Por mostrar a esse espectador uma realidade violenta a qual ele não via, nunca quis ver e/ou não sabia que existia. Ou, se via, procurava esquecer. Para tanto, *Cidade de Deus* usa a violência de duas formas diferentes, porém sempre articuladas. Por meio do universo diegético e da própria diegese que apresenta, faz circular um sem número de violências diante dos espectadores. Essa violência, por sua vez, está nos próprios atos e práticas violentas de modo geral como também na relação de alteridade que cada história estabelece. Há desde uma banalização da morte até a radicalização do ódio, passando pelas nuances da tortura, da revolta social, das privações materiais e morais, do estado de confinamento no universo intramuros desse universo que é como que um campo de concentração. Na última seqüência analisada neste trabalho vemos que, enquanto uma verdadeira guerra ocorre na vizinhança, as pessoas continuam estendendo roupas no varal, a despeito dos fuzilamentos que ocorrem há poucos metros de distância. Noutra seqüência, não analisada aqui, o narrador-personagem menciona que a Cidade de Deus virou o Vietnam (uma guerra televisionada, em cores, que virou um ícone nos anos 70 no mundo todo). Nesse “Vietnam brasileiro”, corpos ficavam estirados no chão enquanto o movimento dos trabalhadores e estudantes saindo de suas casas pela manhã não tinha razão de ser interrompido por uma visão tão corriqueira.

As relações de alteridade mostradas no filme e que são provocadas por ele entre os personagens e o espectador são, na maioria das vezes, relações também violentas. Dentro da

favela há uma guerra antes mesmo das quadrilhas rivais começarem a brigar. Todos lutam contra todos, em uma rotina onde se briga por território, por poder e por respeito. Briga-se, também, por visibilidade ou reconhecimento, já que a favela é, antes de tudo, esse lugar de banimento de que fala Wacquant (2001b). O próprio Buscapé, quando persegue o sonho de ser fotógrafo, está dizendo duas coisas importantes. Uma delas é que ele também quer ser reconhecido como um bom profissional (não como bandido, esse estigma que a sociedade lhe imputa), e a outra é que ele está mostrando aos espectadores a favela que as pessoas não querem ver. De início, com seu relato e, no final do filme, como fotógrafo, o narrador-personagem Buscapé ganha visibilidade e ao mesmo tempo dá visibilidade à favela.

Há, no entanto, uma relação de alteridade de um segundo nível, que se dá entre os personagens no filme e o espectador. Essas relações acontecem, grosso modo, durante toda a exibição de *Cidade de Deus*, considerando que o espectador sempre estará vendo um Outro no filme. Especificamente, no entanto, para este trabalho, essa troca se dá quando há violência, seja ela de natureza formal, seja ela de natureza diegética. Uma vez que o filme mescla duas enunciações diferentes (publicitária ou de videoclipe e documental-jornalística), a relação de alteridade também é construída com respeito a essas categorias. A imagem publicitária excita os sentidos, em seu tratamento de cor e luz, produzindo o efeito da violência também sensorialmente. A carga de informação que essa “estética MTV” trás para o filme, quando fala de violência, dá uma significação às imagens que pode agregar ainda mais horror a elas. Por outro lado, a estetização das imagens de violência em *Cidade de Deus* podem provocar mal-estar por colocarem em cheque a prática *voyeur* do espectador. Neste caso, o espectador seria desconfortado justamente por notar que olha a violência com “prazer”. Em alguns momentos, é permitido que o espectador sinta esse prazer, em outros, a abjeção que a violência trás consigo transforma esse prazer em culpa. A estética publicitária, portanto, provoca duas violências: a) quando hiper-realiza o horror, radicaliza seus traços, carrega em suas cores, chama a atenção do espectador para ele, enche os olhos da platéia com a violência em seus detalhes mais cruéis; e b) quando permite o prazer do olhar e depois provoca culpa por esse prazer.

Ao enunciar-se tal qual um filme documental, num registro quase sempre jornalístico, *Cidade de Deus* provoca o que, a meu ver, é a maior porção de mal-estar suscitada pelo filme. O espectador, envolvido pela semelhança que o filme tem com o cinema documental, apreende a violência das imagens como realísticas até o nível de serem *como a realidade*. Diante do espectador está o espetáculo da violência real, não ficcional e, assim, a violência o envolve e o

sujeito-da-câmera o coloca dentro da ação. A identificação do espectador chega a um ápice. Obrigando-se ao lugar do sujeito-da-câmera, o espectador enxerga esse Outro que está sendo vítima da violência com empatia. Se não o faz, não há mal-estar, nem desconforto. O olhar documental posiciona o espectador eticamente com relação à violência, fazendo com que a alteridade seja, se não apagada, esmaecida. Se o realismo das imagens não foi o suficiente para desconfortar o espectador, o sujeito-da-câmera coloca esse espectador em posições das quais não tem escapatória. Ao vermos a seqüência da tortura dos meninos da Caixa Baixa, é como se nós estivéssemos com a câmera no ombro. Tendemos para o lado das vítimas, mas somos impotentes. Somos vítima, também, quando Buscapé conta a história de Zé Pequeno e estamos estirados no chão, agonizando. Somos ameaçados quando presenciamos os inúmeros atos de violência dessa “guerra civil”.

Cidade de Deus violenta o espectador de várias formas. Uma delas é colocando-nos debaixo do corpo de quem violenta. Ou quando vemos a humilhação de Mané Galinha enquanto é obrigado a ver sua namorada sendo estuprada. Ou, ainda, quando assistimos à trajetória de Buscapé, testemunha de tantos horrores. O ato de ver a violência é refletido dentro do filme. Dessa forma, *Cidade de Deus* problematiza não apenas a violência, mas o olhar para a violência e o próprio olhar dos *media* sobre essa violência. Os *media*, no entanto, não como as grandes redes de TV, não (só) como os jornais de grande circulação, mas como quem faz a mediação, quem é sujeito-da-câmera. Através de Buscapé, o filme reflete sobre seu ato de mostrar, assim como nos propõe uma reflexão sobre nosso ato de ver. Além disso, é um filme que sugere um pensar sobre o papel social de quem mostra as inúmeras “realidades” que a “vida real” oferece. Quando o sujeito-da-câmera expõe a corrupção policial, está falando no lugar de Buscapé, que não pode mostrar seu flagrante no jornal. Sobretudo, está falando no lugar de pessoas que vivem em um mundo aonde o Estado deixou de ir há algum tempo ou, ainda, para onde o Estado envia apenas seu aparato de contenção e repressão. Como num campo de concentração, essas ferramentas do aparato militar do Estado entram na favela para matar e, quando não é possível matar, reprimir. Quantas mulheres ainda choram a morte estúpida de suas crianças que chegou por meio de uma bala que lhes atravessou o caminho durante o esconde-esconde? Não consigo diferenciar muito algumas imagens do Holocausto judeu da que foi produzida após uma operação da polícia na Rocinha (favela do Rio de Janeiro), em abril de 2004. A imagem, que correu o mundo, mostra, em pleno dia, o policial militar, arma presa às costas, descendo o morro e guiando um carrinho de mão. Dentro do “veículo”, o corpo de um rapaz, suspeito de ser traficante, era levado, sem vida, pela

rua mais movimentada dessa favela, chamada de Rua do Valão.

Compreender a dinâmica desse filme deve passar por entendê-lo como uma articulação entre a diegese violenta e a expressão violenta. Por conta da diegese, *temos notícia* das mais variadas formas de violências possíveis. Por conta da forma do filme, *sentimos* a violência de várias maneiras. Enquanto somos apresentados a toda uma lista de mazelas, somos atordoados, atordoados, temos nossos sentidos irritados e, a todo momento, somos submetidos à extraordinariedade da morte. A montagem, quando não os movimentos bruscos da câmera ou os planos de ângulos inusitados e agudos, não permite um descanso para o olhar, ao mesmo tempo em que nos obriga a assistir a toda sorte de infortúnios e tragédias pelas quais passam pessoas cujas histórias acompanhamos.

Considerando que, durante o filme, existem poucas menções ao espaço externo à favela, a maioria das relações de alteridade construídas tem lugar nesse universo. Apesar disso, a própria ausência de menção ao exterior sugere a idéia de confinamento, que faz parte das violências tratadas no e pelo filme. Quem chega na favela (os migrantes nordestinos, por exemplo) tornam-se reféns da pobreza e da criminalidade que parece ser inerente ao lugar. A estrutura dessa favela é labiríntica, porém os muros sociais que a cercam são muito maiores que os de concreto. Não há saída para os que ali são concentrados, pois se não é a discriminação a revoltar seus moradores, é o crime que recruta os jovens, ou a pobreza que avilta desde as crianças até os mais velhos. Se não é o crime, é a violência do crime. Se não é a violência do crime, é a violência da polícia corrupta. E, em última análise, se não é a polícia corrupta, é a sociedade que fomenta e mantém todas as alternativas anteriores.

Não há interesse em ver o que está dentro da favela como não há interesse em ver o que é proveniente dela. A não ser, e essa é uma das poucas vezes no filme em que alguém “do asfalto” vai até a favela (com exceção da PM), que seja possível trocar um aparelho de TV por alguns gramas de cocaína.

Tampouco os *media* entram na favela. É preciso ter mediadores entre a Cidade de Deus e os jornais para que a guerra entre as quadrilhas rivais seja notícia. Buscapé é esse mediador. A metáfora que perpassa o filme todo – além da que sugere a Cidade de Deus como um campo de concentração – é a desse narrador-personagem como uma testemunha documental e, ao mesmo tempo, como o próprio sujeito-da-câmera. Ele é passivo diante das violências que mostra (como

também ameaçado e impotente, *a priori*), mas, como o cinegrafista que faz questão de mostrar uma execução, Buscapé mostra a violência nos mínimos detalhes, para que isso não volte a acontecer. “Olhem para essas pessoas”, ele diz. “Olhem e vejam toda essa violência e sofrimento”, continua. E finaliza: “Olhem o que estou mostrando e não digam outra vez que não sabiam que isso acontecia!”.

As notícias a respeito das guerras surtem efeitos imediatos apenas em quem está envolvido ou pode vir a ser envolvido em sua carnificina. Uma prova disso é que vemos, há mais de três anos, notícias sobre as ondas de violência que ocorrem todos os dias no Iraque, porém já nos habituamos a essas desagradáveis e distantes idéias de morte e dor. O Iraque é suficientemente longe do “mundo ocidental” para que possamos ter essa tranquilidade, apesar da incoerência desta guerra e da prática da guerra como um todo nos dias atuais. Ao vermos as vítimas do “mundo árabe” em reportagens de TV, chocamo-nos com os horrores que tais imagens são capazes de mostrar. O que faríamos se isso acontecesse dentro do território brasileiro? Certamente, responderíamos, faríamos alguma coisa em função de acabar com isso, pois são brasileiros morrendo, são pessoas do nosso país sofrendo. Ao que parece, isso não se dá.

Existem dois motivos pelos quais a violência como foi mostrada em *Cidade de Deus* não tem fim: primeiro, porque não enxergamos essa violência e, segundo, porque não enxergamos as vítimas como iguais a nós. O filme faz as duas coisas: mostra a violência e faz com que sejamos, também, um pouco vítimas dela.

Apesar de não ser de meu interesse, neste trabalho, fazer oposição às críticas ao filme *Cidade de Deus*, considero possível e pertinente afirmar que, diferente do que foi posto por vários pesquisadores e críticos de cinema, o filme de Fernando Meirelles não usa a “estética publicitária”, tampouco a “estética MTV”, como meio de alienação do espectador no que diz respeito aos temas que o filme aborda. Tais estéticas, dentro do contexto do filme, podem ser vistas como parte do esforço em construir uma instância formal violenta, adequada aos temas que circulam no filme. Ainda que não o fossem, as vejo como uma forma de expressão filmica muito característica dos discursos visuais contemporâneos, o que não as distancia (pelo contrário) das propostas do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Independentemente da “linguagem” usada como veículo das violências diegética e formal ser, também, própria da publicidade e dos videoclipes, o mal-estar por elas gerado se constrói. Eu diria, em tempo, que, em muitos

aspectos, é justamente essa estética que vai funcionar como ferramenta para a enunciação chegar violentamente ao espectador. É o caso, por exemplo, do tratamento da cor, que promove toda uma significação que, caso o filme fosse preto e branco, ou mesmo tivesse um registro de cor “normal”, não teria o apelo terrível que demonstra ter em algumas cenas. A comparação com os cinemas Novo e Marginal, que beira, em algumas críticas a *Cidade de Deus*, a nostalgia sobre um passado que é visto como “puro”, perde seus fundamentos quando não avalia, por exemplo, os contextos de produção que diferenciam filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O bandido da luz vermelha* e *Cidade de Deus*. A própria montagem do filme de Meirelles coloca, em composições de quadro tão modernas, preceitos tão antigos quanto os propostos por Eisenstein. Por outro lado, ao mesmo tempo em que usa as estéticas ditas publicitárias e de videoclipe, *Cidade de Deus* busca um olhar documental que, além de ser muito próximo de algumas figuras cinemanovistas e cinemarginalistas, propõe um enquadramento de temas como a violência, a pobreza e o “racismo” que denuncia, na forma de, por exemplo, um filme de guerra, os horrores que se passam dentro da favela. Dessa forma, organiza de maneira única o ideal da “câmera na mão” e da verdade sobre a miséria do homem latino do Cinema Novo, o bardo marginalista sobre violentar o olhar e provocar a abjeção, e a prática teorizada pelos cineastas formalistas soviéticos, de Eisenstein a Vertov, sobre mostrar o homem real e, acima de tudo, ser o cine-olho, um sujeito-máquina que mostra o mundo como nada nem ninguém é ou será capaz.

Alex DeLarge, personagem (fictício) de *Laranja Mecânica*, filme do norte-americano Stanley Kubrick (de 1971)¹⁴³, vivia em um futuro não muito distante dos dias atuais e experimentava os prazeres da pós-modernidade. Em sua rotina diária, a *ultraviolência* era a regra de uma experiência humana corroída pela falta de horizontes éticos. O jovem Alex, assim como seus amigos, não tinha pruridos em pilhar, violentar, torturar, espancar e matar. Quando é finalmente capturado pela polícia, o personagem é indicado a um tratamento novo de reabilitação de detentos violentos: o rapaz é preso a uma cadeira pelos punhos e canelas e, submetido a um aparelho que lhe abre e mantém abertos os olhos mecanicamente, é forçado a assistir a vários filmes, cada qual contendo inúmeras cenas de violência extrema, enquanto lhe são infligidas dores escruciantes. Durante as sessões de “reabilitação”, ele também ouve Beethoven, seu compositor favorito. Ao sair da cadeia, Alex não consegue voltar a praticar sua ultraviolência,

143 Este filme foi proibido em vários países na época de seu lançamento, inclusive no Brasil.

pois é acometido por fortes sensações de desconforto físico e psicológico, em decorrência da associação provocada pelo “tratamento”. *Cidade de Deus*, parece-me, é capaz de funcionar tal qual o tratamento de reabilitação vislumbrado no filme de Kubrick, oferecendo prazer e dor, obrigando-nos a ver a violência sem chance de fuga, para que sejamos incapazes de saber de ou ver tais violências novamente sem sentir desconforto e um terrível mal-estar.

Embora não tenha sido objetivo desta pesquisa concluir por que *Cidade de Deus* operava com as estratégias mencionadas para provocar mal-estar no espectador, essa foi uma questão que permaneceu “no ar” durante todo o processo de construção deste trabalho. “Para quê *Cidade de Deus* deixa o espectador desconfortável?”, me perguntei tantas vezes. Uma das primeiras e mais simples respostas a que cheguei foi que o filme de Meirelles funciona como um tratamento de reabilitação, como no filme de Kubrick. Ao longo da fase de análise do filme, propriamente, estive tentada a definir como objetivo desse mal-estar o “fazer pensar”, resposta tão lógica quanto simplista. Agora, ao concluir minha pesquisa, penso que, para muito além de reabilitar mentes apáticas ou fazer pensar, o mal-estar provocado pelo filme impede que o choque de realidade sirva de catarse e acabe por se esgotar, tão logo as classes abastadas cheguem em casa e deitem a cabeça em seus travesseiros ortopédicos. O mal-estar transforma as pessoas. É bem verdade que o mesmo mal-estar pode provocar a repulsa que faz com que a maioria de nós vire o rosto. Apesar disso, *Cidade de Deus* não provoca (somente) um desconforto possível de ser cessado ao se dar as costas ao repulsivo. A experiência que o filme proporciona é moral como é também sensorial. Quase sentimos o cheiro do sangue que forma poças pelas vielas por onde passamos. Vemos a violência de perto, estamos no meio dela, somos impotentes diante dela e, principalmente, somos vítimas dela. Como é possível esquecer quando o horror acontece conosco? O desconforto promovido por *Cidade de Deus* impede a fuga porque está dentro do espectador, e não mais nas imagens que o mostram. Ele acontece não nos olhos de quem vê, mas na mente de quem associa-se, enquanto indivíduo, àquela violência. E quando o faz, transforma pessoas que dizem “não é problema meu” em gente atormentada que afirma “aconteceu comigo”. Se a experiência do cinema nos sugere sempre a identificação com um personagem, ver *Cidade de Deus* nos obriga, nos imputa o sentimento dolorido e transforma nossas ações a partir desse momento. Esse mal-estar serve, então, para impedir que deixemos acontecer novamente certos horrores.

Quando esta pesquisa teve início, minha idéia estava muito longe do que a que apresento aqui. Ao longo de mais de um ano e meio de estudo, encontrei no objeto observado um universo que não me permite dar fim a esta investigação com um ponto final neste texto. Pelo contrário,

existem três aspectos no trabalho que finalizo agora que se complexificam a cada dia e a cada nova leitura, e que, por isso, chamam muito minha atenção: o olhar (do espectador, mas também de quem registra o mundo), a violência, e as relações de alteridade no mundo ocidental moderno (em especial as que envolvem questões relativas à “raça” e à classe).

Assim, foi com um certo “pesar” que, já na finalização deste texto, tomei contato com um objeto empírico e um referencial teórico que dizem respeito à área de interesse desta pesquisa. Digo “com pesar” pois, tendo encerrado meu trabalho e o período do mestrado, já não poderia dispor da contribuição que objeto e referencial poderiam me trazer. Trata-se, o objeto, de uma nova safra de filmes europeus e mesmo norte-americanos que dão a ver uma série de discursos a respeito dessa sociedade que vive em plena era do mal-estar. Um dos quais é o último filme do cineasta alemão Michael Haneke, *Caché* (de 2005). O filme, uma produção francesa, propõe temas tão delicados quanto difusos na sociedade européia atual, que vive um peculiar estágio do capitalismo. Um desses temas é o próprio mal-estar da burguesia francesa, por exemplo, diante de questões como a xenofobia.

O referencial teórico que me foi apresentado, por sua vez, ofereceria uma grande contribuição a esta pesquisa especificamente. É no trabalho do filósofo italiano Giorgio Agamben que vou encontrar uma problematização muito interessante a respeito de um conceito que uso neste trabalho, que é o de “campo de concentração”. Agamben trás para a experiência contemporânea a figura do homem banido, do homem que, em uma figura do Direito Romano, pode ser morto por qualquer um, porém não executado pelo Estado. Não é um cidadão, não tem direitos civis assegurados. Tal qual o morador do gueto, que morre todos os dias com um tiro na cabeça sem que isso signifique nada para a sociedade de fora do gueto, o *Homo Sacer*¹⁴⁴ de Agamben, o *Homo Sacer* do Direito Romano, vive em um estado de suspensão de sua humanidade.

144 Cf. AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002; AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMADO, Ana. Michael Moore e a narrativa do mal. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 216-233.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel. O filme e seu espectador. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995. p. 223-285.

AUMONT, Jacques. A montagem. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995. p. 53-88.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BARCELLOS, Caco. **Abusado: O dono do Morro Santa Marta**. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Rota 66: A história da polícia que mata**. 30.ed. São Paulo: Globo, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A Busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980-1983.

BENTES, Ivana. “**Cosmética da fome**” **marca cinema do país**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 4-5, 08 jul. 2001. Disponível no site: <http://jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo4.html>. Acesso em 29 out. 2004.

_____. Estéticas da violência no cinema. In: **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UERJ, ano 5, n.1, 2003. P. 217-237. Disponível no site: <www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm>. Acesso em 14 abr. 2005.

CAETANO, Kati Eliana. **A encenação da violência: um exemplo no filme Cidade de Deus**. XIII Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em

Comunicação). Universidade Metodista de São Paulo, jun. 2004. Disponível no site: <www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-KatiCaetano.pdf>. Acesso em: 23 out. 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. **Fernando Meirelles**: biografia prematura. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1991.

CASETTI, Francesco. **Teorias del cine**. Madrid: Cátedra, 1994.

CENTRO de Estudos de Segurança e Cidadania. **Indicadores de Segurança Pública no Rio de Janeiro**: Parte II – Evolução e Comparações. Março de 2006. Disponível no site: <http://www.ucamcesec.com.br/est_seg_evol.php>. Acesso em: 10 ago. 2006.

CORDEIRO, Ricardo. **Fotografia publicitária e fotografia jornalística**: pontos em comum. (2005-2006) Disponível no site: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-ricardo-fotografia-publicitaria.pdf>>. Acesso em 30 jun. 2006.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 96-141.

DARLEY, Andrew. La imagen digital em “la era del significante”. In: _____. **Cultura visual digital**: Espetáculo y nuevos géneros em los medios de comunicación. Barcelona: Paidós, 2002. p. 197-227

DREYFUS, Pablo. **Siguiendo la ruta de las armas incautadas em Río de Janeiro**: Algunas pistas para Argentina. Rio de Janeiro: Viva Rio, 2002. Disponível no site: <www.desarme.org>. Acesso em 14 set. 2006.

EISENSTEIN, Sergei M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

ESCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 258-272.

FERRER, Eulalio. **Los lenguajes del color**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. p. 139-154.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAUDREAUULT, André; JOST, François. **El relato cinematográfico**: Cine e narratologia.

Barcelona: Ediciones Paidós, 1995-2001.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **As cores na mídia**: a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

GUERRA Civil. In: **WIKIPEDIA**: la enciclopedia libre. Wikimedia, 2006. Disponível no site: <http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_civil>. Acesso em: 21 set. 2006.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 196-215.

JAMESON, Frederic. Cinema: A nostalgia pelo presente. In: _____. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 285-301.

_____. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LIVRO da Arte, O. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In: **A televisão levada a sério**. 3.ed. São Paulo: Senac, 2003. p. 173-196.

MAFFESOLI, Michel. **A dinâmica da violência**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.

MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando; MÜLLER, Anna Luiza. **Cidade de Deus: O roteiro do filme**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MARIE, Michel. Cinema e linguagem. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995. p. 157-222.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990-2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989-2001.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidade**: Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo** – Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A invasão dos marcianos**: A Guerra dos Mundos que o rádio venceu. Disponível no site: <<http://www.igutenberg.org/guerra124.html>>. Acesso em 20 ago. 2004. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Rádio e Pânico**: A Guerra dos Mundos, 60 Anos Depois. Florianópolis: Editora Insular/IPEJ, 1998.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário**: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Cosmos, 1999.

_____. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI, Abril 2004a. Disponível no site <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acesso em 13 ago. 2006.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; ALMEIDA, Guilherme Assis de. **Violência urbana**. São Paulo: Publifolha (Folha Explica), 2003.

_____. O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme-Zapruder. In: LEMOS, André; PRYSTON, Ângela; MACHADO DA SILVA, Juremir; DE SÁ, Simone Pereira (Org.) **MÍDIA BR, Livro da XII COMPÓS – 2003**. Brasil: Editora Meridional, 2004b. p. 207-222.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema, v.2**. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2004. p. 159-226

_____. **Cinema Marginal (1968/1973)**: A representação em seu limite. São Paulo: Embrafilme/Ministério da Cultura/Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa et al. (Orgs.). O que é documentário? In: **Estudos de Cinema 2000 – SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 192-205

RAMOS, Silvia. Criminalidade e respostas brasileiras à violência. In: **Observatório da cidadania - Relatório 2004**: Medos e privações. Obstáculos à segurança humana, n. 8, p. 45-52, 2004. Disponível no site: <http://www.socialwatch.org/es/informeImpreso/pdfs/panorbrasileirob2004_bra.pdf>. Acesso em 10 jan. 2006.

RIO DE JANEIRO. Secretaria de Segurança Pública do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

Dados sobre armas de fogo e granadas brasileiras apreendidas no Estado do Rio de Janeiro no período 1999-2003. Rio de Janeiro, jul. 2003. Disponível no site: <<http://www.desarme.org/publique/media/Armas%20brasileiras%201999-2003%20cor.pdf>>.

Acesso em: 17 set. 2006.

ROCHA, Glauber. Por uma estética da fome (1965). In: _____. **A revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ROLIM, Marcos. **Desarmamento:** evidências científicas ou, Tudo aquilo que o lobby das armas não gostaria que você soubesse. Porto Alegre: Dacasa, Palmarica, 2005.

ROSSINI, Miriam de Souza. O gênero documentário no cinema e na TV. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão:** entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. p. 237-250.

RUMO à Zona Oeste. In: FAVELA TEM MEMÓRIA [VIVA RIO/Portal Viva Favela]. **Website.** s/d. Disponível no site: <<http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=6>>. Acesso em: 05 ago. 2006.

SARAMPO antropofágico, O. Folha de São Paulo. São Paulo. 15 mai. 1978. Disponível no site: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/semana22.htm>>. Acesso em 2 jan. 2006.

SOARES, Luiz Eduardo. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. (Orgs.) **Linguagens da violência.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**, v.1. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2004. p. 127-157.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros:** Identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **O social irradiado:** violência urbana, neogrotesco e mídia. São Paulo: Cortez, 1992.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema.** Lisboa: Edições 70, 1985.

VALLADARES, Licia. **A Gênese da Favela Carioca.** A Produção Anterior às Ciências Sociais. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Out 2000, vol.15, nº 44, p. 05-34. Disponível no

site: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 ago. 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

WACQUANT, Loïc. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001a.

_____. **Os condenados da cidade**: estudo sobre marginalidade avançada. Rio de Janeiro: Revan, 2001b.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 14-25.

WRIGHT, Chris. Shooting war. In: **Worcester Phoenix**. Massachusetts, 10 mar. 2000. Disponível no site: <http://www.bostonphoenix.com/archive/features/00/03/09/JAMES_NACHTWEY.html>. Acesso em 29 jun. 2006.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983a.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Embrafilme/Secretaria da Cultura/MEC, Editora Brasiliense, 1983b.

YAKHINI, Sarah. **O Eu e o Outro no Filme Documentário**: uma possibilidade de encontro. 200-. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes (Universidade Estadual de Campinas), [200-]. Disponível no site: <<http://bocc.ubi.pt/pag/yakhni-sarah-eu-outro-documentario.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2006.

BIBLIOGRAFIA E OUTROS MATERIAIS E FONTES CONSULTADOS

ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba. (Orgs.) **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ASSIS BRASIL, Giba. Tempo de violência – Espaço público e violência. In: CINEMA FALADO, 02, Porto Alegre, 1997. **Escritos de cinema**, v. 6, Porto Alegre: Unidade Editorial/Secretaria Municipal da Cultura, 2001, p. 109-142.

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995. p. 19-52.

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Modernidade e holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie** (Escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENTES, Ivana. **Quando o árido fica romântico: Novos filmes retomam os temas do Cinema Novo para fazer uma estética ‘internacional popular’**. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 4, 08 jul. 2001c. Disponível no site: <http://jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo41.html>. Acesso em: 29 out. 2004.

CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 158-173.

CASTRO, Rui. (Org.) **Um filme é um filme: O cinema de vanguarda dos anos 60**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro: Idéias e Imagens**. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS; MEC/SESu/PROED, 1988.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 68-81.

FAIRCLOUGH, Norman. Teoria social do discurso. In: _____. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UNB, 2001. p. 89-131.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 26.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GAUER, Ruth M. Chittó. Alguns aspectos da fenomenologia da violência. In: GAUER, Gabriel J. Chittó; GAUER, Ruth M. Chittó. (Orgs.) **A fenomenologia da violência**. Curitiba: Juruá, 1999-2000. p. 13-35.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HENRIQUES, Ricardo. (Org.) **Desigualdade e pobreza no Brasil**. Rio de Janeiro: IPEA, 2000.

JAMESON, Frederic. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **O marxismo tardio**. Adorno, ou a persistência da dialética. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, Editora Boitempo, 1997.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

JOST, François. Em nome do real. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. p. 285-299.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Discurso sobre a violência** - e outros temas. São Paulo: Soma, 1985.

MASCARELLO, Fernando. **O dragão da cosmética da fome contra o grande público**: Uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. Teorema: Crítica de cinema. Porto Alegre, n. 3, p. 13-19, jul. 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema**: Entre a realidade e o artifício. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MONGIN, Olivier. **A violência das imagens**: Ou como eliminá-la? Lisboa: Bizâncio, 1998.

NOGUEIRA, Lisandro. Central do Brasil e o melodrama. In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. **Estudos de Cinema 2000**: Socine. Porto Alegre: Sulina, 2001.

OLIVEN, Ruben G. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982.

PERLMAN, Janice. **O mito da marginalidade** – Favelas e política no Rio de Janeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PINTO, Milton José. Marcas de enunciação em imagens. In: **ECO/Publicação da Pós-**

Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. V.1, n.1 (1992). Rio de Janeiro: 1997. P. 181-206.

PIRES, Cecília. **A violência no Brasil.** São Paulo: Editora Moderna, 1985.

PONTES, Pedro. **Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade.** *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n. 10, novembro 2003. p. 47-51. Disponível no site: <<http://www.pucrs.br/famecos/pos/sessoes>>. Acesso em: 15 jun. 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. In: **Novos Rumos**, 2002, n. 37, p. 4-28. Disponível no site: <www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/nor/nor0237/nor0237_02.pdf>. Acesso em 20 ago. 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema, v.1.** Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2004a.

_____. **Teoria contemporânea do cinema, v.2.** Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2004b.

REGO, Alita Sá. Cinema na carne. **Pre Texto**, Rio de Janeiro, 2º semestre de 2002. Disponível no site: <<http://www.eco.ufrj.br/pretexto/sociais/soc7.htm>> Acesso em: 25 jun. 2005.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema.** Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RONDELLI, Elisabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. (Orgs.) **Linguagens da violência.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Imagens da exclusão no cinema nacional.** Cadernos IHU Idéias, São Leopoldo, ano 2. n. 24, 2004.

RUBINATO, Alfredo. **Notas para uma Definição de Cinema Revolucionário.** Revista Contracampo. 199-. Disponível no site: <<http://www.geocities.com/contracampo/notasparaumadefinicao.html>> Acesso em: 21 mai. 2005.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 83-95.

SANMARTÍN, José et al. (Eds.) **Violencia, television y cine.** Barcelona: Ariel, 1998.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna –** Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SCHILD, Susana. **Cidade de Deus: O tiro que não saiu pela culatra.** Set. 2002. Disponível em

<http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=82>. Acesso em: 06 nov. 2004.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. (Org.) **Violência em tempo de globalização**. São Paulo: Hucitec, 1999.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. Violências e dilemas do controle social nas sociedades da "modernidade tardia". **São Paulo Perspec.** [online]. Jan./Mar. 2004, vol.18, no.1, p.3-12. Disponível no site: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392004000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 set. 2005.

TEMPO GLAUBER. Eztetyka da Fome. Disponível no site: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acesso em 09 ago. 2004.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VELHO, Gilberto et al. (Orgs.) **Cidadania e violência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Editora FGV, 1996.

VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou – A aventura de uma geração**. 22.ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995. p. 89-155.

WAINBERG, Jacques A. **Mídia e terror: Comunicação e violência política**. São Paulo: Paulus, 2005.

WERTHAM, Frederic. **A marca da violência**. São Paulo: IBRASA, 1967.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 7-29.

WEBSITES PESQUISADOS:

ACTION AID

<http://www.acaocomunidade.org.br/>

CENTRO DE ESTUDOS DE SEGURANÇA E CIDADANIA

<http://www.ucamcesec.com.br/>

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE)

<http://www.ibge.gov.br/>
 MINISTÉRIO DA CULTURA
<http://www.cultura.gov.br/>
 MINISTÉRIO DA FAZENDA
<http://www.fazenda.gov.br/>
 SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
<http://www.ssp.rj.gov.br/>
 SOCIAL WATCH
<http://www.socialwatch.org/>
 UNESCO BRASIL
<http://www.unesco.org.br/>
 VIVA FAVELA
<http://www.vivafavela.com.br/>
 VIVA RIO
<http://www.vivario.org.br/>
 WIKIPEDIA
<http://pt.wikipedia.org>

WEBSITES CITADOS AO LONGO DO TRABALHO (INCLUINDO ANEXOS):

<http://almanaque.folha.uol.com.br/semana22.htm>
<http://bocc.ubi.pt/pag/yakhni-sarah-eu-outro-documentario.pdf>
http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=3891
<http://copodeleite.rits.org.br/apc-aa-patriciagalvao/home/index.shtml>
http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_civil
http://jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo4.html
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>
<http://www.acaocomunidade.org.br/cidade-de-deus.htm>
<http://www.acheiusa.com/acheiusa/arquivo/0122/achei-colunistas-nmartinez1.asp>
<http://www.aminharadio.com>
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-ricardo-fotografia-publicitaria.pdf>
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>
http://www.bostonphoenix.com/archive/features/00/03/09/JAMES_NACHTWEY.html
<http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/nagib11.pdf>
http://www.cinemaemcena.com.br/cinemacena/variedades_textos.asp?cod=20
<http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>
<http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>

http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=82
<http://www.cultura.gov.br/legislacao/decretos/index.php?p=56&more=1>
<http://www.eco.ufrj.br/pretexto/sociais/soc7.htm>
<http://www.favelatmemoria.com.br/default2.asp>
<http://www.favelatmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=6>
<http://www.geocities.com/contracampo/notasparaumadefinicao.html>
<http://www.igutenberg.org/guerra124.html>
<http://www.pucrs.br/famecos/pos/sessoes>
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=iso
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392004000100002&lng=en&nrm=iso
http://www.socialwatch.org/es/informeImpreso/pdfs/panorbrasileirob2004_bra.pdf
<http://www.ssp.rj.gov.br/istoe/imagens/estupro.gif>
<http://www.ssp.rj.gov.br/istoe/imagens/rouboseguidodemorte.gif>
<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>
http://www.ucamcesec.com.br/est_seg_evol.php
<http://www.variety.com>
<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.html>

OUTROS MATERIAIS CONSULTADOS:

DISCO de extras Cidade de Deus. Direção de Fernando Meirelles; Roteiro de Bráulio Mantovani. Rio de Janeiro: Distribuidora Imagem, 2003. 1 DVD, sonoro, color., português.

DISCO do filme Cidade de Deus. Direção de Fernando Meirelles; Roteiro de Bráulio Mantovani. Rio de Janeiro: Distribuidora Imagem, 2003. 1 DVD, sonoro, color., português.

FICHA TÉCNICA DE CIDADE DE DEUS E REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Cidade de Deus, Brasil, 2002

Colorido, 135min., em VHS e DVD

Distribuição: Lumière e Miramax Films

Direção: Fernando Meirelles

Roteiro: Bráulio Mantovani

Produção: O2 Filmes, VideoFilmes, Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos

Co-Produtores: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval e Juliette Renaud

Produção executiva: Elisa Tolomelli

Co-produção Globo Filmes, Lumière, Wild Bunch e Bel Berlinck

Música: Antônio Pinto e Ed Côrtes

Fotografia: César Charlone

Direção de Arte: Tulé Peake

Edição: Daniel Rezende

Oficina de atores: Nós do Cinema e Guti Fraga

Preparação de atores: Fátima Toledo

Elenco: Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Roberta Rodrigues, Phellipe Haagensen, Jonathan Haagensen, Douglas Silva, Gero Camilo, Jefechander Suplino, Alice Braga, Emerson Gomes, Édson Oliveira, Luis Otávio, Maurício Marques, Charles Paraventi, Darlan Cunha, Graziella Moretto, Micael Borges, Babú Santana

Bandido da luz vermelha, O. Rogério Sganzerla. Brasil, 1968.*¹⁴⁵

Beijo da mulher aranha, O. *Kiss of the Spider-Woman*. Hector Babenco. Brasil/EUA, 1985.*

Brasil, ano 2000. Walter Lima Jr. Brasil, 1969.

Bruxa de Blair, A. *The Blair Witch Project*. Daniel Myrick e Eduardo Sánchez. EUA, 1999.*

Cães de Aluguel. *Reservoir Dogs*. Quentin Tarantino. EUA, 1992.*

Carandiru. Hector Babenco. Brasil, 2002.*

¹⁴⁵ Todos os filmes marcados com asterisco foram vistos por mim.

- Carlota Joaquina – Princesa do Brasil.** Carla Camurati. Brasil, 1993.*
- Central do Brasil.** Walter Salles. Brasil, 1998.*
- Cidadão Kane.** *Citizen Kane.* Orson Welles. EUA, 1941.*
- Deus e o Diabo da Terra do Sol.** Glauber Rocha. Brasil, 1964.*
- Diários de Motocicleta.** *The Motorcycle Diaries.* Walter Salles. EUA, 2004.*
- Dona Flor e seus dois maridos.** Bruno Barreto. Brasil, 1976.
- Dragão da maldade contra o santo guerreiro, O.** Glauber Rocha. Brasil, 1969.
- Eles não usam black-tie.** Leon Hirszman. Brasil, 1981.
- Encouraçado Potemkin, O.** *Bronenosets Potyomkin.* Sergei M. Eisenstein. Rússia, 1925.*
- Esta não é a sua vida.** Jorge Furtado. Brasil, 1991.
- Fabuloso destino de Amélie Poulain, O.** *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain.* Jean-Pierre Jeunet. França, 2001.*
- Filmando a guerra.** *Shooting War.* Richard Schickel. EUA, 2000.*
- Filme Zapruder.** (filme amador) *Zapruder film.* Abraham Zapruder. EUA, 1963.*
- Fuzis, Os.** Ruy Guerra. Brasil, 1964.*
- Hitler no terceiro mundo.** José Agripino de Paula. Brasil, 1968.
- Invasor, O.** Beto Brant. Brasil, 2001.*
- Homem que copiava, O.** Jorge Furtado. Brasil, 2002.*
- Madame Satã.** Karin Aïnouz. Brasil, 2002.*
- Matadores, Os.** Beto Brant. Brasil, 1997.
- Matou a família e foi ao cinema.** Júlio Bressane. Brasil, 1969.
- Nanook do Norte.** *Nanook of the North.* Robert Flaherty. Inglaterra, 1922.
- Nick's film: Lightning over Water.** Wim Wenders e Nicholas Ray. EUA, 1980.
- Notícias de uma guerra particular.** João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil, 1999.*
- O que é isso, companheiro?** Bruno Barreto. Brasil, 1997.*
- Ônibus 174.** José Padilha. Brasil, 2002.*
- Orfeu.** Cacá Diegues. Brasil, 1999.*
- Outubro.** *Oktyabr - Dessiat Dnei Kotoye Potriasli Mir.* Sergei M. Eisenstein. Rússia, 1928.
- Pagador de promessas, O.** Anselmo Duarte. Brasil, 1962.*
- Palace II** (curta-metragem). Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2001.*
- Pequeno dicionário amoroso.** Sandra Werneck. Brasil, 1996.*
- Pra frente Brasil.** Roberto Farias. Brasil, 1983.*

- Prisioneiro da grade de ferro, O.** Paulo Sacramento. Brasil, 2003.*
- Pulp fiction - Tempo de violência.** *Pulp Fiction*. Quentin Tarantino. EUA, 1994.*
- Quadrilho, O.** Fábio Barreto. Brasil, 1994.*
- Réquiem para Lenin.** *Kino Glaz – Tri penis o Lenin*. Dziga Vertov. Rússia, 1924-34.*
- Rio, 40 graus.** Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.
- São Paulo, S/A.** Luís Sérgio Person. Brasil, 1965.
- Terra em transe.** Glauber Rocha. Brasil, 1967.*
- Terra estrangeira.** Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil, 1995.*
- Tigre e o dragão, O.** *Wo hu zang long*. Ang Lee. Taiwan, 2000.*
- Um céu de estrelas.** Tata Amaral. Brasil, 1996.
- Vidas secas.** Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963.*
- Vozes inocentes.** *Voces inocentes*. Luis Mandoki. México, 2004.*

GLOSSÁRIO¹⁴⁶

AÇÃO – Descreve aquilo que acontece frente à câmera.

ÂNGULO PLANO – Enquadra personagens ou objetos localizados no mesmo plano que a câmera.

CÂMERA ACELERADA – O oposto da câmera lenta. Provoca aceleração das imagens, ainda que o registro tenha sido em velocidade normal.

CÂMERA ALTA – Enquadra ação, objeto ou personagem do alto para baixo. Também pode ser chamado *PLONGÉE* (mergulho).

CÂMERA BAIXA – Enquadra ação, objeto ou personagem de baixo para cima. Também pode ser chamado *CONTRE-PLONGÉE* (contra-mergulho).

CÂMERA EM ZÊNITE ou CÂMERA A PINO – Plano em que a câmera está posicionada exatamente acima do objeto ou personagem (em ângulo de 90° sobre a cabeça dos personagens).

CÂMERA LENTA – Fragmento projetado em velocidade inferior ao tempo normal de captação ou percepção do filme. Normalmente tem valor dramático. Ver **SLOWMOTION**.

CÂMERA SUBJETIVA (PLANO SUBJETIVO) – A câmera é o olhar do personagem, ou capta as imagens como se estivesse “dentro da cabeça do personagem”. O espectador enxerga do ponto de vista do personagem. Normalmente é acompanhada de algum movimento especial, que denote movimento do personagem.

CAMPO – “[...] é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica. [...] o campo não pára, portanto, nas bordas do quadro, mas prolonga-se indefinidamente para além de suas bordas, na forma do que é chamado de FORA-DE-CAMPO” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 42, destaque meu).

CARRINHO – A câmera se locomove com auxílio de uma plataforma sobre rodas. É comumente chamado de **TRAVELLING** ou **DOLLY** (pois a plataforma é chamada de Dolly). **Dolly IN**, **Dolly BACK** e **Dolly OUT** são, respectivamente, movimentos em que a câmera se aproxima do objeto ou personagem, se afasta dele e recua, abandonando a cena. O movimento também pode ser feito verticalmente.

CENA – Unidade dramática do filme. Não confundir com (menor) unidade do filme, propriamente, que seriam os planos. Fragmento de ação contínua que normalmente inicia e encerra uma mensagem. Pode ser montada em vários planos (diz-se, comumente, ser a cena um conjunto de planos). Uma seqüência pode ter várias cenas.

¹⁴⁶ Para este Glossário, foram usadas como referência, principalmente, as nomenclaturas trabalhadas por RODRIGUES (2002) e AUMONT; MARIE (2003).

CLÍMAX – Ponto culminante da ação dramática.

CLOSE(-UP) – Plano que enfatiza (no enquadramento) um detalhe do personagem. Também chamado de **PRIMEIRÍSSIMO PLANO**. Normalmente enquadra apenas uma parte do corpo (em geral, o rosto, para fins dramáticos). No caso dos objetos, é mais comumente chamado de **PLANO DE DETALHE** ou **PLANO DE PORMENOR**. Pode ser denominado de **EXTREME CLOSE-UP (CLOSE EXTREMO)** quando a aproximação da câmera é extrema de modo a tornar a imagem desfocada ou tão fragmentada que fique difícil perceber de que trata.

CONTRASTE – Criação de diferenças explícitas na iluminação de objetos ou áreas.

CORTE – Passagem direta de uma cena para outra dentro do filme. Pode ser chamado também de **CORTE SECO**. Se dá pelo desligamento da câmera durante a tomada ou pelo corte propriamente dito, na mesa de edição (durante a montagem).

CRÉDITOS – Relação de pessoas físicas e jurídicas que participam ou contribuem de qualquer maneira do/com o filme, seja diretor, roteirista e ator ou mesmo o assistente de iluminação ou aquele que cede um prédio para as filmagens.

DESENQUADRAMENTO – “[...] enquadramentos que parecem resultar de um movimento de excentramento, rejeitando para as bordas alguns dos elementos diegéticos principais” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 76).

DESFOQUE – Quando a câmera tira o foco de um objeto ou personagem (direcionando-o para outro ou não). Este efeito pode ser conseguido através das lentes da câmera em um mesmo plano/enquadramento.

DIEGESE – Diegese se refere aos elementos do filme (diálogos, sons, ação) que aparecem em, são mostrados ou se originam naturalmente no conteúdo do enquadramento fílmico, ou seja, é a história independente de sua narrativa. O universo diegético de referência irá designar o contexto ficcional que servirá, no filme, de fundo verossímil para a história por ele narrada. A esse respeito, ver mais em Aumont e Marie (2003, p. 77), no verbete *Diegese*. Não confundir com “Diesege”, usada por Rodrigues (2002, p. 25).

DISSOLVER – Uma imagem é “dissolvida” quando gradativamente é sobreposta a/por outra imagem, ou tela branca/preta. É o mesmo que a FUSÃO. Ver também FADE.

ELIPSE – Passagem de tempo. Diz respeito a qualquer efeito ou ação no filme que simbolize a passagem entre um espaço temporal e outro. Em *Cidade de Deus*, um dos exemplos é a passagem do automóvel Rural Willys em frente à câmera, separando o período da infância de Buscapé (anos 60) do período de sua adolescência (anos 70).

EMPATIA – Identificação do público (ou do sujeito-da-câmera) com um personagem.

ENQUADRAMENTO – Limites laterais, superior e inferior da tomada. É a imagem que aparece no visor da câmera e na tela (da televisão ou do cinema).

EPÍLOGO – Cenas de resolução.

FADE – Quando a imagem aparece gradualmente a partir de uma tela totalmente escurecida ou branca chama-se **FADE-IN**. Quando, pelo contrário, a imagem vai desaparecendo ou sendo fundida com iluminação escura ou clara, gradualmente, chama-se **FADE-OUT**. Significa o desaparecimento ou aparecimento lento e gradual de uma imagem com relação a seu oposto (uma “não-imagem”, como uma tela branca ou preta, por exemplo). Contrapõe-se ao **CORTE SECO**.

FLASHBACK – “[...] apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história”, segundo AUMONT e MARIE (2003, p. 131). O flashback é a inserção de uma cena ou seqüência localizada diegeticamente no passado dentro de uma outra cena ou seqüência.

FUSÃO – Sobreposição entre duas imagens onde a anterior desaparece lentamente enquanto a posterior (a segunda imagem) aparece também lentamente, até que a segunda imagem esteja completamente nítida e a primeira tenha desaparecido por inteiro. Também se opõe ao **CORTE SECO**.

IMAGEM CONGELADA – Congelamento da imagem de um plano. Às vezes seguida de efeito de deslocamento, afastamento ou aproximação do enquadramento.

MONTAGEM (EDIÇÃO) – Organização dos planos em cenas, das cenas em seqüências e das seqüências entre si, formando o todo do filme. É durante a montagem que o editor/montador do filme (às vezes acompanhado do diretor) corta tomadas desnecessárias, corta pedaços do filme ou aplica fusões, fades e mesmo elipses entre planos. A montagem tem função técnica e também narrativa. Assim, a montagem é usada para efeito de sintaxe ou pontuação, para estabelecer metáforas, para dar ritmo ao todo do filme ou para produzir efeitos plástico-visuais.

PANORÂMICA – Movimento de câmera sobre seu eixo. Pode ser vertical ou horizontal. Normalmente tem função descritiva.

PLANO AMERICANO – Enquadra o personagem do joelho até o topo da cabeça.

PLANO DE CONJUNTO – Enquadra dos pés ao topo da cabeça dos personagens. Também é chamado de **PLANO INTEIRO**.

PLANO GERAL – Enquadra mais que o plano de conjunto, inserindo os personagens dentro de um contexto maior, como o prédio onde uma ação é localizada, ou a rua em que se passa um diálogo, por exemplo. É chamado de **GRANDE PLANO GERAL** quando abange contexto maior, como um bairro, vila ou cidade, por exemplo.

PLANO MÉDIO – Intermediário entre o plano americano e o primeiro plano: enquadra o personagem da cintura até o topo da cabeça.

PLANO APROXIMADO – Enquadra do colo ao topo da cabeça do personagem. Alguns autores chamam de **PRIMEIRO PLANO** este enquadramento, embora eu prefira usar a definição que exponho adiante.

PLANO-SEQÜÊNCIA – seqüência dramatizada apenas em um plano, sem cortes. A seqüência é rodada em um plano só, embora possa ocorrer deslocamento ou movimento de câmara.

PRÉ-PRODUÇÃO – Conjunto de atividades de planejamento e concepção de um filme anteriores à filmagem ou gravação, como roteirização, seleção de elenco, construção de cenários, locação, etc.

PRIMEIRO PLANO – Enquadra a figura humana dos ombros ao topo da cabeça. Pode ser usado também para objetos e animais próximos à câmara. Não confundir com algo ou alguém que “aparece em primeiro plano no quadro”. Neste caso, devem ser analisadas as “camadas” dentro do quadro, como um personagem em primeiro plano e, ao fundo, um carro, por exemplo. O primeiro plano é o mais próximo da câmara.

SEQÜÊNCIA – Uma série de planos que estão inseridos em um bloco dramático dentro do filme. É um conjunto de cenas, com início, meio e fim, ou seja, tem unidade dramática dentro do filme.

SLOWMOTION – Câmera lenta; movimento retardado.

SOM DIRETO – Som correspondente à ação que está sendo filmada. Em geral, é gravado em aparelho de precisão, sincronizado com a câmara.

STEADYCAM – Equipamento usado em conjunto com a câmara que permite estabilidade nos movimentos (evitando, por exemplo, o tremor, no caso dos *travellings*).

TOMADA ou TAKE – Gravação/filmagem de um plano. Seu espaço é delimitado entre o momento em que a câmara começa a gravar e o momento em que ela termina de gravar um plano, sendo que para obter um plano útil para incluir em um filme, é possível que sejam gravados/filmados vários takes ou várias tomadas, até que o plano seja satisfatório.

VOZ EM OFF – Texto que acompanha a ação do filme, pronunciado por alguém que se encontra fora de campo. Também chamado de OFF.

ZOOM – Efeito ótico de aproximação ou distanciamento de personagens e objetos. Tem função dramática e de descrição. Pode ser IN, quando o foco é aproximado do assunto, ou OUT, quando há distanciamento ou recuo do/com relação ao assunto.

ANEXO A

CARTAZES DO FILME EM DIVERSOS PAÍSES



(Da esquerda para a direita) Brasil, Lituânia, Suíça, Espanha, Coréia



Hungria, Romênia, Tchecoslováquia, Polônia, antiga Iugoslávia, EUA



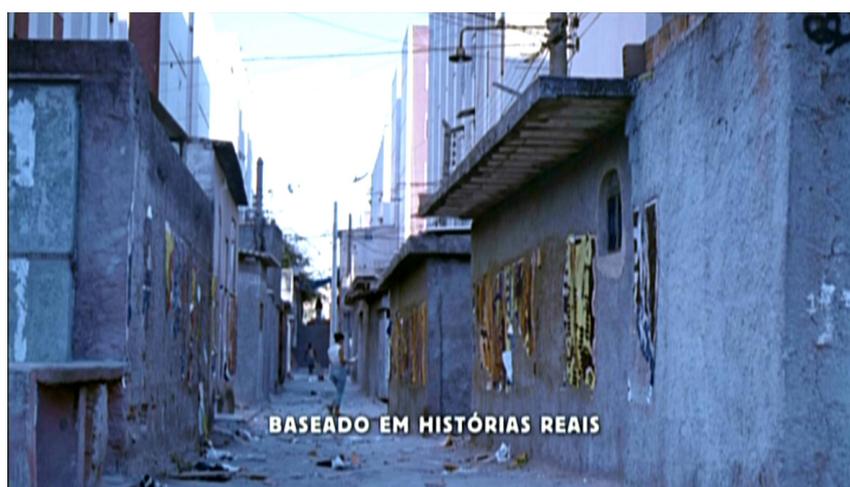
Rússia, França, Japão, Grécia

ANEXO B

OUTRAS IMAGENS



Do arquivo pessoal de Ailton Batata, personagem histórico que inspirou a criação de Sandro Cenoura, duas reportagens de jornal. À esquerda, Batata posa para a câmara com um revólver na mão; à direita, foto de Zé Pequeno, numa das vezes em que foi preso. No alto, à caneta, está escrito “1978”.



Esta é a última imagem do filme. A legenda dura alguns segundos na tela, enquanto pessoas passam pela viela.



Na esquerda, Seu Jorge no papel de Mané Galinha; na direita, entrevista real do Mané Galinha histórico (no Jornal Nacional)



De cima para baixo, os atores que interpretaram Dadinho, Zé Pequeno e Bené e, à direita, as fotos dos respectivos personagens históricos

ANEXO C
INFORMAÇÕES ADICIONAIS A RESPEITO DO FILME

CRÍTICA DAVID ROONEY - REVISTA VARIETY/maio 2002

<http://www.variety.com>

CRÍTICA IVANA BENTES - ESTADÃO/CONSCIÊNCIA.NET

<http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>

CARTA ABERTA DE PAULO LINS¹⁴⁷

http://www.cinemaemcena.com.br/cinamacena/variedades_textos.asp?cod=20

ENTREVISTA COM PAULO LINS

<http://www.acheiusa.com/acheiusa/arquivo/0122/achei-colunistas-nmartinez1.asp>

CARTA DE MV BILL CRITICANDO O FILME

http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=3891

ENTREVISTA COM FERNANDO MEIRELLES¹⁴⁸

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>

¹⁴⁷ Texto publicado por Renato Silveira, no site Cinema em Cena.

¹⁴⁸ Entrevista realizada por Tata Amaral, cineasta (de filmes como *Um céu de estrelas*) e publicada em “Trópico” em 19/3/2003, na seção “Dossiê”.

ANEXO D

MANIFESTOS DE GLAUBER ROCHA E DE ROGÉRIO SGANZERLA

Eztetyka da Fome¹⁴⁹ (Glauber Rocha)

"Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as reações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino."

Eis - fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade) os exotismos formais que vukgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso, a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade : aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra de exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

149 Texto disponível no website: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. O texto possui erros ortográficos e de outras ordens, que foram transcritos aqui tal qual apresentam-se no documento eletrônico.

A Histeria: Um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje(e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço de superar a impotência: e no resultado desta operação a forceps, nos nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De Aruanda a Vidas Secas , o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres cômicos, rápidos, sem mensagem de objetivos puramente industrial. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Porta das Caixas), ao Social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico(Cinco vezes Favela), ao experimental (Sol Sobre a Lama), ao documental (Garrincha, alegria do povo), à comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango : o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. E foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o Cinema Novo.

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim,

somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação.

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido, a Dandara de Ganga Zumba foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos, Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isso tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre.

Já pasou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir: o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome.

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrenatr os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.

A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispensos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É

uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência.

Glauber Rocha

(Manifesto do Cinema Marginal)¹⁵⁰

1 – Meu filme é um far-west sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do western, a simplificação brutal dos conflitos (Mann). 2 – O Bandido da Luz Vermelha persegue, ele, a polícia enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha. 3 – Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. 4 – Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. 5 – Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais. 6 – Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. 7 – Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico. 8 – O solitário Murnau me ensinou a amar o plano fixo acima de todos os travellings. 9 – É preciso descobrir o segredo do cinema de Luís poeta e agitador Buñuel, anjo exterminador. 10 – Nunca se esquecendo de Histchcock, Eisenstein e Nicholas Ray. 11 – Porque o que eu queira mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de Barravento. 12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo. 13 – Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento.

Rogério Sganzerla

¹⁵⁰ Este texto está disponível no website: <<http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>>.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)