

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

# Cinema de Favela

O real da ficção, a estética do político

Leandro Silva de Oliveira

São Carlos  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

# Cinema de Favela

O real da ficção, a estética do político

1

---

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos para obtenção do título de doutor em Sociologia.

Orientadora: Cibele Saliba Rizek

**Leandro Silva de Oliveira**

São Carlos, julho de 2018



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

---

### Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado do candidato Leandro Silva de Oliveira, realizada em 04/07/2018:

---

Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek  
UFSCar

---

Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira  
UFG

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Arruda de Menezes  
USP

---

Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai  
UNIFESP

---

Prof. Dr. Gabriel de Santis Feltran  
UFSCar

2

---

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Rodrigo Cássio Oliveira e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek

Oliveira, Leandro Silva de

Cinema de Favela, o real da ficção, a estética do político / Leandro Silva de Oliveira. -- 2018.  
315 f. : 30 cm.

Tese (doutorado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Cibele Saliba Rizek

Banca examinadora: Gabriel de Santis Feltran, Paulo Roberto Arruda de Menezes, Rodrigo Cássio Oliveira, Mauro Luiz Rovai

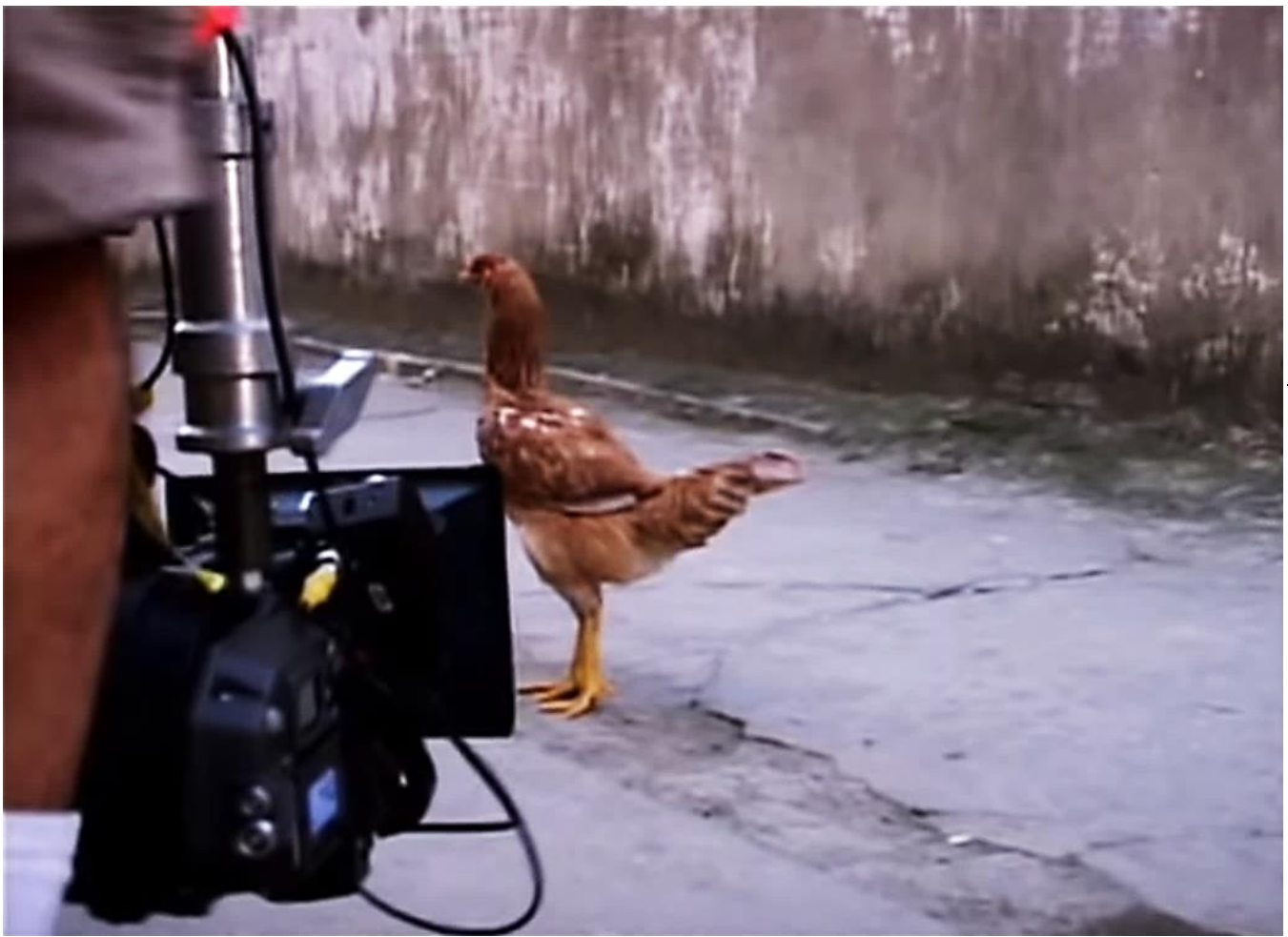
Bibliografia

1. Cinema. 2. Favela. 3. Real. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (Sin).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325



Fotograma dos Extras de *Cidade de Deus* / Perseguição à galinha.

## Agradecimentos

Em uma entrevista que cito de memória, Ferreira Gullar recusa a ideia de que a poesia seja um ofício solitário. Alguém construiu o teto sob o qual se assenta o poeta para escrever, alguém plantou e colheu seu alimento, fez sua cama, sua mesa, suas roupas, seus sapatos; também suas inquietações, seu repertório e vocabulário, sua poesia mesma se faz de outros tantos poemas e poetas. Bem, essa tese, escrita em horas solitárias, deve muito a muita gente. Agradeço à minha família pelo suporte e carinho. Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos, sobretudo à minha orientadora, Cibele Rizek, que me acompanhou nas experimentações de horizontes e soluções teóricas, sempre provisórias. Aos colegas do Neab/UFSCar pelo aprendizado e trabalho conjunto. Agradeço ao Gabriel Feltran pelo acolhimento no grupo NaMargem, um espaço de discussão instigante que ampliou meus horizontes sociológicos e contribuiu para os rumos que tomou esta tese. Estendo o agradecimento aos amigos e amigas do grupo com os quais convivi nesses últimos anos. Sou grato também à grande trama de entusiastas do cinema e das artes, pessoas para mim anônimas que mantêm redes mais ou menos clandestinas de compartilhamentos de filmes e de obras digitalizadas sem as quais essa tese seria muito mais difícil e em alguns aspectos inviável. Esse trabalho foi desenvolvido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por meio de uma bolsa de estudos, pela qual sou grato.

*Real, impossivelmente real.*

Álvaro de Campos, *Tabacaria*

## Resumo

O cinema brasileiro contemporâneo, particularmente aquele empenhado numa revisita à periferia, finda por atualizar alguns aspectos do trânsito entre o filme e o contexto social, entre estética e política, tema e forma, entre ficção e realidade. E, ao fazê-lo, sobreleva um já longo diálogo de fundo que tem na sociologia e na antropologia interlocutores privilegiados. Isto posto, três ordens de problemas servem de horizonte para a fabulação teórico-analítica que desenvolvo. O primeiro é o problema da ficção como espaço de conformação para certas ambiguidades fenomenológicas e as articulações que daí se depreendem, i. e., como certas exterioridades são internalizadas, no filme, num embaçamento entre o ficcional e o não ficcional, o discursivo e a empiria. Por outro lado, investigo de que maneira a tradição e expedientes das Ciências Sociais (em diálogo com a estética documentário) são mobilizados como modelos epistemológicos e referentes de acesso privilegiado ao real. O terceiro é o problema do próprio real como matéria prima da qual se servem os discursos, do real como valor, e que se comunicam com uma vocação dissertativa do filme, da diegese como *corpus* e da narrativa como *thésis*. Parto, portanto, da forma, do nível da significação do dispositivo propriamente cinematográfico, para, daí reconstituir os vínculos, afinidades e pressupostos de engajamento do filme com o real ‘para dentro’ e ‘para fora’. Introduzo uma abordagem teórico-metodológica e histórico-conceitual nas primeiras páginas e, em seguida, proponho cinco ensaios sobre cinco filmes bastante diferentes entre si, mas que têm em comum a gravitação em torno dos temas da periferia urbana, da pobreza e da violência no Brasil: *Cidade de Deus* (2002), *Linha de passe* (2008), *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro* (2007 e 2010)<sup>1</sup>, *O som ao redor* (2013) e *Branco sai, preto fica* (2014).

**Palavras-chave:** cinema, real, favela, cidade, verdade.

---

<sup>1</sup>Analiso *Tropa de Elite* como um único filme em duas partes e privilegio, na análise, a primeira parte.



# Abstract

Contemporary Brazilian cinema, particularly the one committed to revisiting the urban periphery, ends up refreshing some aspects of relation between the film and the social context, aesthetics and politics, theme and form, between fiction and reality. And in doing so, it maintains an already long-standing background dialogue which has privileged sociology and anthropology as interlocutors. That said, three orders of problems guide the theoretical-analytical fabulation that I develop. The first is the problem of fiction as a space of conformation for certain phenomenological ambiguities and the articulations that follows; how certain exteriorities are internalized in the film in a blurring between the fictional and the nonfictional, the discursive and the empirical. Next, I investigate how the social sciences tradition and practice (in dialogue with documentary aesthetics) are mobilized as epistemological models and referent of privileged access to the real. The third is the problem of the real itself as a raw material on which the discourses are based, of the real as a value, and communicating with an argumentative vocation of the film, of diegesis as a corpus and narrative as a thesis. I start, therefore, from the form, from the level of the meaning of the cinematographic device properly, so as to reconstitute the bonds, affinities and assumptions of engagement of the film with the real 'in' and 'out'. In the first part of the thesis I present a theoretical-methodological and historical-conceptual approach to these impasses. Thereafter I propose five essays about five films that are quite different from each other, but which share the gravitation around the themes of urban periphery, poverty and violence in Brazil: *Cidade de Deus* (2002), *Linha de passe* (2008), *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro* (2007 e 2010), *O som ao redor* (2013) e *Branco sai, preto fica* (2014).

**Keywords:** cinema, real, favela, city, truth.

# Sumário

Abertura - Cine Favela, um diálogo de fundo	10
Cidade de Deus - O antropólogo e o nativo	81
Linha de passe - A verdade do documentário	133
Tropa de elite - A desmesura do real	180
O som ao redor - O passado e o espelho	227
Branco sai, preto fica - De nós fabulamos nós mesmos	263
O retorno do real - Considerações finais	286
Referências bibliográficas	296
Ficha técnica dos filmes analisados	307

## **Abertura**

Cine Favela, um diálogo de fundo



Fotogramas dos Extras de *Cidade de Deus* / Buscapé em 360°.

Duas pessoas estão sentadas numa sala. Estão ambas em silêncio. Então, uma delas diz “Bem”. A outra não responde.

Este diálogo enigmático que se assemelha ao fragmento de um filme do qual nos chegasse apenas um esboço composicional e a transcrição do áudio - a palavra *bem* - aparece à certa altura de *Discurso na Vida e Discurso na Arte*, ensaio de Bakhtin & Voloshinov<sup>2</sup> publicado em 1926, no âmbito das disputas teóricas de um século que se voltava para a linguagem.

A imagem é fascinante. A cena, incisiva, quer nos dizer algo sobre os sentidos da matéria artística. O minimalismo do cenário, a austeridade do traçado, as personagens monolíticas, a solução lacônica do ato como que compõem uma poética da incomunicabilidade, um expediente largamente explorado pelos teóricos e retratistas da modernidade (e ao qual o cinema eventualmente conferiu *glamour*) de sorte que tudo nela soa-nos estranhamente familiar. Há ainda a dilatação do vazio e o estrangulamento da fala que fascinam pelo enigma, a *mise-en-scène*, em aridez de pedra bruta, parece completamente impenetrável.

Eis o paradoxo, a cena (um exemplo simplificado, diz Bakhtin) é imediatamente reconhecível, próxima, e, contudo, ou por isso mesmo, impenetrável. Debruçada impassivelmente sobre o próprio torso, tudo nela permanece estranho e inalcançável. Ocorre que o pequeno drama tanto encerra-se sobre si mesmo, hermetismo ou mistificação, como pode abrir-se em presumidos e heteroglossia. Desse caráter ambíguo e mesmerizante do segmento, Bakhtin extrai a melhor vantagem; avoluma a impenetrabilidade da cena para em seguida descortiná-la em sutilezas e sensibilidades, leva a incomunicabilidade ao limite para, ato contínuo, preenché-la de viva conversação. Ao invés do drama psicológico ou do fetiche pelo dado, extrai, engenhosamente, consequências teóricas daquele intervalo que se opera entre a interjeição monossilábica e o silêncio. Não o silêncio como avesso da fala, mas campo alargado da enunciação, certo caráter discursivo do entre palavras. Demoremos, por um instante, sobre essa operação.

Ora, é contra a autonomia da forma e de uma suposta imanência (autossuficiente) da matéria artística que Bakhtin investe sua artilharia neste ensaio.

---

<sup>2</sup> Este texto é atribuído a Voloshinov e Bakhtin. Refiro-me, metonimicamente, a Bakhtin como autor daqui em diante.

Ao reduzir propositalmente o espaço de manobra da análise ao perímetro de uma interjeição, a palavra *bem*, Bakhtin quer demonstrar que o método formal, refém da “parte puramente verbal do enunciado”, nos conduz a um beco sem saída. O “colóquio peculiar de duas pessoas, consistindo numa única palavra [...] faz pleno sentido, é completo e pleno de significação” e, no entanto, para aqueles que estão de fora da conversação, por “mais sutilmente que se definam os fatores fonéticos, morfológicos e semânticos da palavra *bem*, não se avançará um simples passo para o entendimento do sentido total do colóquio”.<sup>3</sup>

Vejam, o ensaio de Bakhtin carrega, ele mesmo, uma dimensão dramática que mimetiza o argumento a que se presta elucidar. O texto é estruturado em um movimento de dilema-decifração, oclusão-abertura, monologia-dialogia. Atravessado pelo contexto teórico-conceitual do período em que foi escrito, a ideia de presumido ou “não-dito” incide sobre todo um debate de fundo com as oposições binárias de Ferdinand Saussure, o formalismo russo e a teoria psicanalítica aplicada à análise da arte. Mas também, num sentido ampliado, com a revolução linguística em si que tem lugar no século XIX, a redescoberta da linguagem, não mais meio transparente da comunicação, mas objeto de estudos que “se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” como observou Foucault.<sup>4</sup> O ensaio de Bakhtin funciona como paradigma dessa matéria discursiva que demanda um transbordamento, uma abertura de horizontes e interação alargada para que nele se compreenda um contexto exterior e complementar.

Na verdade, Bakhtin rejeita tanto o caráter autossuficiente do artefato (do enunciado), conferido pelo método formal, quanto a perspectiva psicológico-subjetivista que tenta encontrar o estético na psique individual do criador ou do contemplador; a primeira, por reivindicar uma imanência improvável da obra de arte, uma pretensa interioridade somente acessível ao método estético, e, a segunda porque, presa à psique do produtor ou do contemplador, resume a arte à uma experiência subjetivada. Para Bakhtin, ambas tomam, ao fim, a parte pelo todo. Um todo que só pode ser encontrado no *contexto extraverbal* e por meio do *método*

---

<sup>3</sup> Cf. VOLOSHINOV & BAKHTIN (1926: 07)

<sup>4</sup> Cf. FOUCAULT (2000: 408).

*sociológico*, quando tomamos o meio social como fator estético e o extraverbal “se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação”.<sup>5</sup>

Restringir o método sociológico às questões históricas significaria consentir que a forma poética tem uma “natureza e sistema de determinação de caráter não sociológico, mas especificamente artístico”. Nada mais distante do que pensa Bakhtin, para quem não existe a arte de um lado e a sociologia de outro ou uma estética sem história. Ao contrário, a arte é imanentemente social.

A abordagem de Bakhtin reintroduz no campo do estudo da linguagem os seus dois recalcados: a história e o sujeito.<sup>6</sup> Um sujeito, evidentemente, também cindido, pois, dialógico. A palavra (diríamos, também a imagem) é sempre palavra no mundo, porque a palavra se faz em um mundo de palavras (que a antecede), porque presume um mundo onde as palavras façam sentido (ressoem), mas, sobretudo, porque nas palavras estão contidas palavras outras, respondias, replicadas, aludidas, convencionadas, presumidas, silenciadas etc. Daí a ênfase no método sociológico, o mundo dos signos é um mundo de sociabilidade.

Assim como as palavras são atravessadas pela correnteza de palavras no mundo, da qual emerge e para a qual remete, “o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela”. O *estético*, “tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social. A teoria da arte, conseqüentemente, só pode ser uma *sociologia da arte*. Nenhuma tarefa ‘imane’ resta neste campo”.<sup>7</sup> Conceber a linguagem (e a obra artística) como imanentemente social significa que ela não existe à parte do sujeito e da história, mas *no* sujeito e *na* história.<sup>8</sup>

Retomemos, a este propósito, a cena inicial em que duas pessoas estão silenciosamente sentadas em uma sala.

No momento em que o colóquio acontecia, ambos os interlocutores olhavam para a janela e viam que começava a nevar; ambos sabiam

---

<sup>5</sup> *Id ibid.*

<sup>6</sup> Numa feliz expressão que remete à apresentação de Bakhtin por Kristeva a Barthes, ou seja, o encontro do pós-formalismo russo com o estruturalismo francês. Cf. RIBEIRO & SACRAMENTO (2010: 12).

<sup>7</sup> Grifos no original. *Ibid.*, p. 03.

<sup>8</sup> Cf. RIBEIRO & SACRAMENTO (2010: 11).

que já era maio e que já era hora de chegar a primavera; finalmente, ambos estavam enjoados e cansados do prolongado inverno – ambos estavam esperando ansiosamente pela primavera e ambos estavam amargamente desapontados pela neve recente. É deste ‘conjuntamente visto’ (flocos de neve do outro lado da janela), ‘conjuntamente sabido’ (a época do ano – maio) e ‘unanimemente avaliado’ (cansaço do inverno, desejo da primavera) – é disso tudo que o enunciado depende diretamente, tudo isto é captado na sua real, viva implicação – tudo isto lhe dá sustentação. E, no entanto, tudo isto permanece sem articulação ou especificação verbal. Os flocos de neve permanecem do lado de fora da janela; a data, na folha do calendário; a avaliação, na psique do falante; e, não obstante, tudo isto está presumido na palavra *bem*.<sup>9</sup>

É precisamente para este aspecto, o não articulado no nível mais imediato da matéria artística e o horizonte que nele se descortina por meio do método sociológico, que convergem nossos melhores esforços analíticos. Mas é também em relação ao qual, e pela mesma razão (pertinência e adequação), devemos demarcar certas distâncias. Bakhtin propõe uma distinção entre mundo da vida e mundo da arte, e o mundo da vida - mundo das interações presenciais e do enunciado concreto - funciona como analogia explicativa para o não-dito no mundo da arte. A ênfase de Bakhtin, todo o tempo, é sobre a insuficiência do artefato para a compreensão de seu próprio sentido; é pouco aquilo que a coisa *per se* nos oferece em superfície. Toda manifestação artística diz mais do que diz, expande-se, mobiliza uma cadeia de presumidos, de “não-ditos”, de exterioridades que são constitutivas de sua própria carnadura.

A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes e unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível. A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa linguisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Cf. VOLOSHINOV & BAKHTIN (1926: 06)

<sup>10</sup> Id. Ibid.



Convergemos, pois, com Bakhtin (arte e vida se implicam mutuamente) ao mesmo tempo em que extrapolamos suas intenções originais em duas direções. Primeiro, ao aplicar suas ideias, correntemente calcadas na dinâmica literária, ao cinema e, segundo, por fazê-lo em um contexto controverso de questionamento das fronteiras entre o filme (arte) e o extra-artístico (vida), i. e., ao invés de sustentarmos uma distinção entre mundo da vida e mundo da arte, é justamente o atravessamento (que outra palavra?) de lado a lado entre vida e arte que configura nosso problema.

Bakhtin, como sabemos, não escreveu sobre cinema.<sup>11</sup> Sua teoria da arte, entretanto, deslizando entre o mundo dos signos e as tramas da realidade social, sobreleva e ilumina aspectos sinuosos da fatura fílmica, dos sentidos da diegese, dos trâmites entre distintas conformações da realidade e da linguagem como fator ideológico. Suas ideias interessam-nos, como se verá, em parte como referencial teórico-metodológico, em parte como provocação, empréstimo analógico e estímulo intelectual.

Isso posto, comecemos pelo final. Se bem-sucedida, esta tese oferece soluções analíticas originais e desvela aspectos inexplorados do trânsito entre *real* e *ficcional*, *dentro* e *fora*, *estético* e *político*, *filme* e *vida* no cinema brasileiro a partir de um conjunto de filmes das últimas duas décadas. E, ao fazê-lo, recupera uma já longa trajetória de interações entre cinema, realidade e pensamento político-social no Brasil.

Parto, neste sentido, da forma, do que “é indicado na tela” para usar a expressão de Pierre Sorlin, para daí decantar a narrativa ‘para dentro’, embrenhando-me pelas camadas de sentido do que “se dá a ver” e, ‘para fora’, reconstituindo o filme enquanto artefato e processo, coisa entre coisas, discurso entre discursos, que se faz na interpenetração com outras ‘interioridades’ e que, no limite, borra seus contornos (onde começa e termina um filme?), numa imanência atravessada pela vida e sociologicamente implicada. Aponto, ainda, nesse processo, uma modulação entre diferentes registros de produção de sentidos. A favela, o cinema e a sociologia funcionam como registros cambiantes, meio reais meio ficcionais, meio estéticos meio

---

<sup>11</sup> A aplicação das ideias de Bakhtin ao cinema, contudo, não é novidade. Ver a esse respeito, p. ex., o trabalho de Robert Stam.

políticos, ‘interioridades’ perpassadas umas pelas outras num jogo dentro-fora, arte-vida, imanência-transcendência.

Trata-se da decantação das trilhas significantes do filme, da imagem, do áudio, do quadro, da montagem, da luz e das cores, da dramaturgia, escolha dos atores, figurino, cenografia, das relações entre estes elementos etc. Mas, também, de um ‘fora’ do filme, de um quadro caleidoscópico que tento reconstituir a partir de fragmentos de entrevistas, relatos, artigos, recortes de textos, extras, bastidores, comentários, observação de padrões, e, não menos importante, apostas intuitivas.

Na verdade, a própria ideia de ‘fora’ do filme me interessa. De que modo certas exterioridades são internalizadas pelo filme, ou, como o filme se dilata para além do “estritamente diegético”. Como se dá o jogo de embaçamento entre o ficcional e o não ficcional (e outras formas de inter-relações) e, nesse jogo, de que maneira são mobilizados diferentes expedientes das Ciências Sociais - da sociologia e da antropologia - como modelos epistemológicos e referentes de acesso privilegiado ao real.

Daí o problema do próprio real como matéria prima da qual se servem os discursos para uma *valoração do real* e que se comunicam com uma vocação dissertativa do filme, da diegese como *corpus* e da narrativa como *thésis*. Essas dimensões não são, naturalmente, estanques, mas teias significantes que se atravessam e se implicam mutuamente. Sirvo-me, aqui, da noção de realidade como construção social, arranjo fenomenológico antropologicamente enformado, nos termos de Peter Berger e Thomas Luckmann (2014).

Partir da forma significa tomar o nível da significação do dispositivo propriamente cinematográfico para, daí, reconstituir os vínculos, afinidades e pressupostos de engajamento do filme com o real e com outras linguagens.

O problema do ‘fora’ do filme não foi negligenciado pela Sociologia do Cinema. Na verdade, sobre essa demarcação se construiu uma série de prescrições para uma ortodoxia da análise sociológica do filme. Em *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana* (1985)<sup>12</sup>, Pierre Sorlin toma *Ladrões de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica como objeto de escrutínio. O filme é um dos marcos do neo-realismo

---

<sup>12</sup> Salvo engano, sem tradução para o português.

italiano, realizado no contexto do pós-Segunda Guerra em um país que fora derrotado nos combates e enfrentava dificuldades para se reerguer, com particular prejuízo social e econômico para a classe trabalhadora.

Sorlin propõe perguntas “sociológicas”, tais como “Por que se interessa uma película pelo desemprego, em 1947?; Quem fala de desemprego?; Como se apresenta o desemprego?; Em que contexto o filme, esta expressão ideológica particular, insere o fenômeno da ‘desocupação’?; Se o eixo principal é, sem dúvida, o emprego, não se trata, na realidade, mais de que falta de trabalho?; Outras preocupações surgem no filme; onde afloram e como chegamos a captá-las?”.<sup>13</sup> Diferente da especulação “puramente documental” da historiografia tradicional, esta abordagem tomaria o filme como conjunto, esquema relacional composto por várias partes etc.

O ponto comum desse conjunto de questões é a sugestão de imbricação entre o político (contexto social) e o estético (forma fílmica); seria possível, assim, falar em relações de homologia entre os filmes (matéria artística) e o meio em que nascem (matéria histórica) e que seriam apreensíveis por uma série de marcas, repetições encontráveis no conjunto de filmes de uma época, entre diferentes diretores. “*Ladrões de bicicletas* aparece quando a miséria e a falta de trabalho formam o horizonte cotidiano da Itália”, atesta Sorlin; o tema, i. e., a realidade da guerra, da fome, do desemprego, conforma uma massa de fatos e sentimentos para a qual converge a vontade criativa dos artistas. “Colocando em relação indivíduos e grupos, cada filme constitui, no interior do mundo fictício da tela, hierarquias, valores, redes de trocas e de influências”.<sup>14</sup> O cinema plasma a realidade em uma série de relações e tipologias e põe em evidência uma maneira de contemplar<sup>15</sup>, nela se revelam ‘sistemas relacionais’, que é a forma pela qual o filme torna inteligíveis as relações sociais.

Mas, Sorlin postula a interpenetração entre filme e realidade social ao mesmo tempo em que prontamente afasta aquela ambiguidade entre o filme

---

<sup>13</sup> Livre tradução a partir do espanhol: “¿Por qué se consagra una película al desempleo, en 1947? / ¿Quién habla de desempleo? / ¿Cómo se presenta el desempleo? / ¿En qué contexto el cine, esta expresión ideológica particular, inserta el fenómeno de la disocupazione? / Si el eje principal es, sin duda, el desempleo, ¿no se trata, en realidad, más que de falta de trabajo? / Otras preocupaciones surgen en el filme; ¿dónde afloran y cómo llegamos a captarlas?”.

<sup>14</sup> *Id Ibid.*

<sup>15</sup> *Id Ibid.*

(narrativa) e a realidade (empíria), o problema dos limites do ‘filme-enquanto-filme’; “o filme não é uma reportagem: por meio de uma ficção, [o filme] sintetiza as dificuldades dos desempregados”.<sup>16</sup> Assim, as obras de ficção nunca reproduzem diretamente as relações sociais já que estas se manifestam em determinado meio; o que fazem, inevitavelmente, é propor uma transposição.<sup>17</sup>

Neste ponto, invertamos a premissa. Não tanto por discordar de Sorlin (de fato a arte não é uma reprodução direta de aspectos da realidade), mas porque nosso problema é outro. Não tanto como se dá a transposição, o esquematismo das relações apreensíveis na tela, mas o que nela se silencia. Em certo sentido, o que Sorlin toma como sutura (o filme aqui, a realidade ali), tomamos como abertura (a realidade no aqui do filme). Não porque o filme deva (embora eventualmente possa) ser confundido com a realidade, mas porque uma vez que não se confunda (não sabemos todos a diferença entre realidade e ficção?), ao invés de a clara delimitação silenciar a ambiguidade, nela se produz um tipo particular de jogo. E é esse jogo que nos interessa.

A fluidez entre filme (meio) e realidade (mundo) institui uma *epokhé* cinética, aquela postura de suspensão relativa do juízo, credulidade-cética, que assumimos ante uma obra realista/naturalista (caso contrário parte essencial da ‘experiência da obra’ se perderia). De crermos em parte e em parte duvidarmos depende boa parte de seu êxito. Diríamos, retomando Bakhtin, que certos aspectos de determinada realidade, o contexto particular de determinadas pessoas ou lugares em um determinado período - o extra-artístico -, atuam como o presumido da comunicação artística, i. e., a realidade mesma como latência no ato dramático confere sentido, e mais, tónus à narrativa. Estas observações, entretanto, tocam apenas as extremidades do problema que permanece genérico e mal formulado.

Façamos, pois, uma incursão, ainda que provisória, por algumas questões de fundo que inquietam minha análise<sup>18</sup> e nem sempre são explicitadas ao longo dos

---

<sup>16</sup> Tradução livre a partir do espanhol: “Así, Ladrones de bicicletas aparece cuando la miseria y la falta de trabajo forman el horizonte cotidiano de Italia; sin embargo, el filme no es un reportaje: por medio de una ficción, sintetiza las dificultades de los desempleados”.

<sup>17</sup> Cf. SORLIN (1985: 205-206).

<sup>18</sup> Como já deve ter notado o leitor, oscilo entre a primeira pessoa do singular e a primeira do plural mais ou menos instintivamente, conforme considere adequado ao melhor fluxo do texto.

ensaios.<sup>19</sup> Meu interesse pelos modos como o mundo da vida e o mundo da arte (em parte mediado, em parte sobredeterminado pelas Ciências Sociais) se implicam e se interpenetram nos filmes está em que *vida e arte, discurso e empiria, a coisa e a coisa dita* são, também, formas especiais de modulação entre *real e ficcional*.

Bem, o interesse mesmo da sociologia nas questões da “realidade” e do “conhecimento” ligam-se ao fato de haver nesses domínios uma relatividade social, como lembram Berger & Luckmann. “O que é “real” para um monge tibetano pode não ser “real” para um homem de negócios americano. O “conhecimento” do criminoso é diferente do “conhecimento” do criminalista. Segue-se que aglomerações específicas de “realidade” e do “conhecimento” referem-se a contextos sociais específicos e que estas relações terão de ser incluídas numa correta análise sociológica desses contextos”.<sup>20</sup> Retomo, aqui, a ideia da modulação entre diferentes registros de produção de sentidos, da favela, do cinema e da sociologia como registros cambiantes, meio reais meio ficcionais, meio estéticos meio políticos.

A distinção entre um mundo das coisas e um mundo das ideias imbricada às formas de lidar com os saberes a eles relacionados remonta, pelo menos, à separação entre *ars mechanicae* (ofícios práticos, manuais e servis, também chamada “artes vulgares”) e *ars liberales* (atividades mentais, do intelecto, próprias aos homens livres) na Antiguidade Clássica, e que tendo “formado a base de toda cultura secular ao longo da Idade Média”<sup>21</sup>, está presente na inauguração da própria ideia de Universidade. Daí decorre uma série de hierarquias e distinções, normas e práticas que não configuram propriamente linearidade ou etapismos, mas que têm implicações para o estatuto da arte, da ciência e para demarcações e classificações no interior de cada tradição, das práticas artísticas e das práticas científicas.

---

<sup>19</sup> Tentei, tanto quanto possível, evitar apresentações de resumos do pensamento de autores ou correntes teóricas que suportam as análises fílmicas e as digressões que realizei de um modo geral, até porque, em um empreendimento como este, para quem os conhece é desnecessário e para quem não conhece, insuficiente e, por vezes, entediante. Estas notas iniciais servem menos para oferecer um perfil teórico-metodológico que para demarcar certas distâncias epistemológicas dadas as implicações filosóficas e, lateralmente, psicanalíticas do termo *real*, que na maior parte do tempo uso de forma intercambiável com realidade. E é nesse sentido que elaboro questões particulares sobre o cinema brasileiro naquilo que ele diz sobre a realidade brasileira. Claro que em alguns momentos o particular é atravessado pelo cinema em geral e pela noção de realidade em sentido amplo, entretanto, mesmo nesses casos, uma eventual sinuosidade da exposição serve para recuperar ou repor a feição dessa realidade específica e desse cinema em particular.

<sup>20</sup> Cf. BERGER (2017: 13).

<sup>21</sup> Cf. *Dicionário Oxford de Arte*, p. 306. Verbete: *Artes liberales*. Esse vocabulário referencia acepções muito diversas da que utilizamos no discurso estético contemporâneo.

Mas não recuemos tanto. Uma distinção bastante mais recente na tradição do mundo das ideias (mas que tem ao fundo as operações de Lineu, Buffon e Lavoisier etc.) nos ajuda a compreender certa dificuldade das Ciências Sociais para lidarem com o paradoxo da inescapável ficcionalidade implicada em toda forma de discurso e serem elas mesmas atividades essencialmente discursivas.

Claro, também o cinema lida historicamente com duas tendências em seu âmago e que figuram frequentemente como forças opostas, a realidade e a fantasia. Nesse sentido, a revisita às suas origens na virada do século XIX para o XX, o *primeiro cinema*, empreendida por uma nova historiografia, (re)descobre um ambiente inventivo e vigoroso cujas potencialidades foram domesticadas pela institucionalidade do modelo narrativo do 'cinema clássico', por conformações morais e de costumes e no intercâmbio com os problemas e diretivas da urbanidade ocidental. Como todo processo complexo, uma equação de perdas e ganhos, e cujo interesse para nossos propósitos encontra-se precisamente nesse caráter cindido do cinema que, ao revés, permanece latente nos filmes contemporâneos.

Também o outro polo desse debate, a favela, realidade física e incontornável de nossas cidades, foi construída nos últimos cem anos como representação social a partir de um 'mito de origem' e de recorrentes "descobertas" dessa velha novidade por escritores, agentes sociais, médicos sanitaristas, arquitetos, urbanistas e cientistas sociais,

(...) a favela ficou também registrada oficialmente como a área de habitações irregularmente construídas, sem arruamentos, sem plano urbano, sem esgotos, sem água, sem luz. Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o "outro", distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve (...) a favela sempre inspirou e continua a inspirar tanto o imaginário preconceituoso dos que dela querem se distinguir quanto os tantos poetas e escritores que cantaram suas várias formas de marcar a vida urbana no Rio de Janeiro.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Cf. ZALUAR & ALVINO (2006: 8-9)

A favela propriamente, como é sabido, existe muito antes de inventarem a favela. Isto é, a favela como fenômeno geográfico e social claramente antecede a favela como construção discursivo-imagética e representação social (VALLADARES, 2005). Resultado de um imaginário coletivo fomentado por figuras públicas, formadores de opinião e reformadores sociais do início do século XX, as representações convergiram para o estabelecimento de um arquétipo, um 'mito de origem' da favela ancorado na imagem do povoado de Canudos, romaneada por Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902) e que encontrou no Morro da Favella (Morro da Providência) o paradigma de narrativa, gestão e ordenamento de espaços subalternizados. É nesse sentido que, ao lado (ou no interior?) da análise da favela como fenômeno social e geográfico em evolução, problema epistemológico do qual se depreende causas e consequências, instrumento argumentativo para comparações e produção de indicadores, a favela é também uma invenção.

A gênese do processo de construção das representações sociais da favela remonta às descrições e imagens que foram legadas por escritores, jornalistas e reformadores sociais do início do século XX. Amplamente divulgados naquela época, seus escritos permitiram o desenvolvimento de um imaginário coletivo sobre o microcosmo da favela e seus moradores, ao mesmo tempo em que opunham favela e cidade. Esses escritores e intelectuais, apesar de pertencerem a diferentes tendências ideológicas e políticas, ou perseguirem distintos objetivos em suas visitas aos morros, percebiam da mesma forma o que representavam tais áreas e seus habitantes no contexto da capital federal e da jovem República. Seus pontos de vista remetiam a um mesmo conjunto de concepções, a um mesmo mundo de valores e ideias. Suas representações convergiram para o estabelecimento de um arquétipo da favela, um mundo diferente que emergia na paisagem carioca em contracorrente à ordem urbana e social estabelecida.<sup>23</sup>

E é pela etnografia, por uma dogmática do trabalho de campo, da confiança na observação e tomada de notas, entrevistas e relativa imersão no espaço da alteridade que se tem produzido a aproximação com (e o estudo da) favela na

---

<sup>23</sup> Op. cit. p. 28.

antropologia stricto sensu, mas também na sociologia urbana e noutras sociologias afeitas à prática etnográfica. A favela como um fenômeno social. Se por um lado o “desenvolvimento da ciência etnográfica não pode, em última análise, ser compreendido em separado de um debate político-epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade”<sup>24</sup>, por outro, Geertz nos lembra que a preocupação com a maneira como são construídos os textos antropológicos (e sociológicos, diríamos) parece ser frequentemente referida como perda de tempo ou ensimesmamento doentio. A alegação de serem, em grande parte, fabulações sobre o real, costuma ser tomada como provocação.

Afirmar (...) que escrever etnografia implica contar histórias, criar imagens, conceber simbolismos e desfiar figuras de linguagem, encontra comumente uma resistência, amiúde feroz, em virtude de uma confusão, que é endêmica no Ocidente pelo menos desde Platão, do imaginado com o imaginário, do ficcional com o falso, da compreensão de coisas com a invenção delas. A estranha ideia de que a realidade tem uma linguagem em que prefere ser descrita, de que sua própria natureza exige que falemos dela sem espalhafato – pau é pau, pedra é pedra, rosa é rosa -, sob pena de ilusão, invencionice e auto-enfeitiçamento, [o que] leva à ideia ainda mais estranha de que, perdido o literalismo, também a realidade se perderá.<sup>25</sup>

Ademais, a aproximação entre o texto etnográfico e a narrativa cinematográfica (às vezes teatral) não passou despercebida àqueles que transitam entre o espaço das artes e das humanidades. O antropólogo cativa o leitor, convence-o, faz com que visualize, toma-o pelas mãos e o conduz pelo espaço da alteridade, torna o estranho palatável, descreve personagens, costumes, lugares, eventos e, para tanto, recorre aos ritmos e ritos próprios das narrativas, em parte literárias (seu material é o texto), em parte cinematográfica (registro imagético da vida recortada).

Antropólogos sempre imaginaram a pesquisa de campo, uns dos outros e ao ensiná-la aos iniciandos, não apenas como histórias, contos do campo, mas como imagens e roteiros, mesmo em momentos mais analíticos. Um regime de método tão dramático é tanto mais efetivo quando a experiência de pesquisa de campo de

---

<sup>24</sup> Cf. CLIFFORD (2002: 20).

<sup>25</sup> Cf. GEERTZ (2009: 183).



fato corresponde, ao menos aproximadamente, ao imaginário que antropólogos entrevêm a partir do que mutuamente relatam de experiências distantes, que são apenas deles. Há uma grande recompensa posta na etnografia que é capaz de escolher cenas nas quais se pode entrar por meio de experimentos mentais concretamente visualizados e situados.<sup>26</sup>

Daí que também o filme (uma de suas possibilidades, na verdade), cujas origens convergem com os esforços desbravadores da antropologia (lembremos *Nonook of the North* [1922]), tem inscrição ambígua no mundo das coisas. Produto cultural, obra de arte e documento histórico, entremeio de sonho, memória, imaginação e leitura/mostragem da realidade, aquilo que Marc Ferro chamou “matéria de uma história que não a História, uma contra-análise da sociedade”. A força poética da imagem em movimento, demasiado potente, demasiado ambígua, faz do artefato filme uma evidência incômoda, indefinível, feito curinga do qual saltasse a qualquer momento um mundo outro, imprevisito, pondo à prova regimes e camadas de percepção do *real* longamente elaboradas numa conformação da realidade e das formas de narrá-la que se liga às estruturas de poder (e ordenamento) do constructo social. Ferro chega mesmo a perguntar-se: “Seria o filme um documento indesejável para o historiador?”.<sup>27</sup>

O primeiro cinema é um grande espaço de experimentações de caráter meio anárquico, disputando atenção com inovações e entretenimentos em feiras, circos, teatro de ilusionismo, parques de diversões, cafés nos espetáculos de variedades. Rancière lembra uma tensão que está na origem do que ele chama ‘desvios do cinema’, sugerida pela expressão “fábula cinematográfica”, a tensão entre arte e história. “O cinema nasceu na época da grande desconfiança em relação às histórias, no tempo em que se pensava que uma arte nova estava nascendo e já não contava histórias, não descrevia o espetáculo das coisas, não apresentava os estados de alma das personagens, mas inscrevia diretamente o produto do pensamento no movimento das formas. Apareceu então o cinema como a arte mais indicada para

---

<sup>26</sup> Cf. MARCUS (2004: 147).

<sup>27</sup> Cf. FERRO, Marc (1996: 79).

realizar tal sonho. “O cinema é verdade; uma história é uma mentira”, disse Jean Epstein”.<sup>28</sup>

A fronteira entre ficção e documentário nesse período é tênue, a linguagem bastante heterogênea produz pequenos espetáculos de entretenimento e “atualidades” que têm como principais consumidores as classes pobres, nos vaudevilles (de conotações eróticas e anexos aos salões de variedade), nos *dime museum* (museus cujas atrações custavam dez centavos) e espaços de classificações genéricas, até o filme se tornar, progressivamente, espetáculo industrializado de massa, generalizado depois de um período de aculturação, de transição, priorizando uma compreensão uniforme das imagens e deixando de ser atividade marginal, com a ascensão dos chamados *nickelodeons*, nos EUA, que sucedem as vaudevilles.

O intervalo de tempo que vai das primeiras projeções de filmes até a consolidação do cinema como forma narrativa auto-suficiente é pequeno, mas crucial. Não apenas porque engloba um conjunto de rápidas e importantes transformações, mas principalmente porque estas transformações resultam de um jogo de tendências múltiplas, muitas vezes conflitantes, que então determinam a maneira de se fazer e consumir filmes. Estas tendências agem num contexto cultural de transição entre os séculos XIX e XX e estão ligadas ao nascimento de uma nova forma de percepção diante do que se chamaria de mundo contemporâneo: urbanização, industrialização, aceleração dos transportes, expansão da classe média. Um mundo que via nascer uma outra velocidade, outras demandas, e que estava começando a gerar outros medos.<sup>29</sup>

O cinema “que deveria ser a nova arte da não representação, parecia tomar exatamente o rumo contrário: restaurava o encadeamento das ações, os esquemas psicológicos e os códigos expressivos que as outras artes vinham tentando quebrar”.<sup>30</sup> A institucionalização de um modelo que combina a evocação da fantasia em Méliès ao esquema da montagem griffthiana, o cinema clássico (o período não narrativo [1894-1908] é comumente contraposto ao narrativo [1908-1915]<sup>31</sup>), como que impele o cinema para o domínio do artifício e da imaginação (do espetáculo em sentido mágico) enquanto que, contrariamente, a Sociologia, mais ou menos sua

---

<sup>28</sup> Cf. RANCIÈRE (2012: 18).

<sup>29</sup> Cf. COSTA (1995: 31).

<sup>30</sup> Cf. RANCIÈRE (2012: 19).

<sup>31</sup> Op. cit., p. 34.

contemporânea, se vê diante do dilema de uma indesejada dimensão fabulatória e ficcional em suas entranhas, impelida a expurgar a literariedade de sua escrita em nome da objetividade e axiologia (espetáculo idem, mas da técnica).

Desenvolve-se todo um debate em meados do século XIX na França, na Inglaterra e, posteriormente na Alemanha, em que a distinção entre uma escrita científica e uma escrita literária compõe uma espécie de biografia da Sociologia recuperada no conhecido estudo de Wolf Lepenies, *As três culturas* (1996). Uma disputa que tem como fundo a oposição entre razão e cultura dos sentimentos, Ilustração e Contra-Ilustração, entre modelos classificatório-narrativos e analítico-sistemizadores, entre *Ratio* e *elã*. O estudo de Lepenies mostra como a sociologia, que chega tardiamente à querela, precisou, em seus primórdios, disputar com certa literatura espaços de legitimidade na produção de conhecimento sobre a realidade social. Lembremos que há uma tradição literária, tão diversa como Balzac, Flaubert e Zola, para ficarmos nos franceses, e em algum ponto entre realismo e naturalismo, que reivindica produzir tipologias da sociedade, experimento social, retrato do presente etc.

Lepenies fala de alternâncias entre momentos em que a “boa ciência” era aquela que revelava qualidades literárias em sua escrita, e outros, em que a “literatura”, como um desvio estetizante, deveria ser expulsa da escrita científica a fim de preservar seu compromisso com a objetividade e a assertividade. A demarcação disjuntiva entre narrativa literária e análise científica, entretanto, é desafiada com maior insistência (e contundência) do que desejaria o objetivismo asséptico de certa tradição das Ciências Sociais. Uma tradição sociológica, ademais, implicada na busca por legitimidade (mas também prestígio e financiamento) frente ao status adquirido pelas ‘ciências duras’ com a ascensão, fiabilidade e influência da razão técnica. A sociologia surge, nesse contexto, como espécie de “terceira cultura” entre as ciências naturais, de um lado, e as ciências humanas e a literatura, de outro.

Em suas *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel descreve o romance como a forma de arte na qual “ordem e prosa da realidade” se reencontram. O romance, a moderna epopeia burguesa, “pressupõe uma realidade já organizada em *prosa*... Um dos conflitos mais constantes e mais convenientes ao romance é por isso o conflito entre

a poesia do coração e seu contraponto, a prosa das relações e o acaso de circunstâncias externas...”. A caracterização de Hegel torna claro por que, desde o momento de seu surgimento, a sociologia se tornou tanto concorrente quanto contrapartida da literatura. De um lado, quando pretendeu ser sociografia, disputou sobretudo com o romance realista a primazia de retratar de modo adequado a “prosa das relações”; de outro, quando pretendeu ser teoria social, ficou sob a suspeita de degenerar numa “ciência de gabinete”, isto é, de fazer parte daquele grupo de disciplinas que, na definição maldosa de Nietzsche, não podiam provar “que houvesse em seu horizonte qualquer grande finalidade cultural”. A essa estéril ciência de gabinete opunha-se então a literatura, com sua capacidade de dar expressão à “poesia do coração”.<sup>32</sup>

As operações narrativas que o sociólogo/antropólogo realiza para cativar o leitor, manter sua atenção, dar leveza à leitura, fugir da aparência de ortodoxia, da rigidez escolástica e para dar, digamos, a dimensão humana do problema humano do qual fala, tornam sua aproximação com o literário (o artístico) desejável e ao mesmo tempo temível. Por um lado, porque esse é um terreno arenoso (a plasticidade da manifestação artística é intimidante), por outro, porque há, mais ou menos implícita, uma preocupação com uma ortodoxia da recepção (de sua projeção, na verdade), uma ética do trato com o mundo do sensível, com a pobreza e com dizer a pobreza, com a precariedade da condição social e a escrita dessa condição. Daí decorre, muitas vezes, o tipo de relação contorcida que o sociólogo e o antropólogo desenvolvem com o fato de que são autores (em última análise, produzem literatura), dado auto-evidente, mas chocante porquanto enfatiza o caráter estético (ficcional?) de suas atividades.

Mesmo no âmbito do debate “estritamente artístico”, onde o parêntesis para uma suspensão do real cotidiano se abre com maior facilidade (ou por necessidade), ainda que para uma transfiguração desse mesmo cotidiano, inscreve-se, como figura de fundo, plano longitudinal, uma fixação com um mais-verdadeiro, mais real, e que finda por revelar um truncamento do status histórico da arte na disputa com outros campos de conformação da realidade.

A ideia de que a arte é estética porque (de um modo obscuramente filosófico) constitui um objeto do conhecimento é tão velha quanto a

---

<sup>32</sup> Cf. LEPENIES (1996: 22).

afirmação de Aristóteles segundo a qual a poesia é mais filosófica do que a história; a razão disso seria a poesia revelar as operações internas da ação e da alma humanas (de acordo com as leis da probabilidade e da necessidade), em vez de meramente nos dizer o que aconteceu (o que Aristóteles acreditava que a história faz). A afirmação segundo a qual a arte faz parte do ofício do conhecimento é uma afirmação há muito tempo presente na filosofia. Ou a arte tem valor, porque ela mais ou menos resulta em conhecimento (de forma implícita, por meio da narrativa, seja qual for), ou lhe falta integridade por ser caprichosa, obscurantista, sedutora, borbulhas de champanhe diante do espírito, arruinando toda a sua capacidade, turvando toda a sua visão [...].<sup>33</sup>

A isso soma-se o fato não trivial de que um material (esse termo generalizante) artístico, histórico, documental, filosófico etc., não tem garantias de um status fixo, a prerrogativa de identidade a priori. O documento de hoje é a literatura de amanhã, o relato factual de ontem é a ficção de agora etc. Repisando a analogia bakhtiniana, a obra depende do contexto assim como o sentido da palavra lançada num mundo de palavras (de vida pulsante) depende de uma cadeia de presumidos e articulações com dimensões variadas do contexto de sua recepção responsiva.

Terry Eagleton, que não pode ser acusado de nutrir simpatia por relativismos, pontua,

A literatura inglesa do século XVII inclui Shakespeare, Webster, Marvell e Milton; mas compreende também os ensaios de Francis Bacon, os sermões de John Donne, a autobiografia espiritual de Bunyan e os escritos de Sir Thomas Browne, qualquer que seja o nome que se dê a eles. Eventualmente, ela poderia abranger o *Leviatã*, de Hobbes, e a *History of the Rebellion*, de Clarendon. A literatura francesa do século XVII conta, além de Corneille e Racine, com as máximas de La Rochefoucauld, com os discursos fúnebres de Bossuet, com o tratado de poesia de Boileau, com as cartas de Mme. de Sevigné à sua filha, e com a filosofia de Descartes e Pascal. A literatura inglesa do século XIX geralmente inclui Lamb (mas não Bentham), Macaulay (mas não Marx) e Mill (mas não Darwin ou Herbert Spencer). A distinção entre "fato" e "ficção", portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável.

---

<sup>33</sup> Cf. HERWITZ (2010: 12).

E segue,

No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra "novel" foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada. Certamente Gibbon achava que escrevia a verdade histórica, e talvez também fosse esse o sentimento dos autores do *Gênese*; tais obras, porém, são lidas hoje como "fatos" por alguns e como "ficção" por outros; Newman sem dúvida achava que suas meditações teológicas eram verdades, mas muitos leitores as consideram hoje "literatura". Além disso, se a "literatura" inclui muito da escrita "fatural", também exclui uma boa margem de ficção. As histórias em quadrinhos do Super-homem e os romances de Mills e Boon são ficção, mas isso não faz com que sejam geralmente considerados como literatura, e muito menos como Literatura. O fato de a literatura ser a escrita "criativa" ou "imaginativa" implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não-criativas e destituídas de imaginação?<sup>34</sup>

A relação do filme com uma postura deliberadamente sociológica é, correntemente, um artifício de ordem estética, performática; no sentido de evocar certo imaginário associado à forma como o discurso se organiza nas Ciências Sociais e produzir certos efeitos a ele associados, como o de enunciador de *verdade* sobre a *realidade*. É certo que outros saberes e com outras finalidades e efeitos são evocados na fatura fílmica, a filosofia, a linguística e a psicanálise ou, de um modo mais pontual, a culinária, a moda ou a arquitetura. Nosso interesse particular pelas implicações da concorrência entre sociologia/antropologia e a linguagem propriamente cinematográfica para a composição da narrativa fílmica está em que aí (re)produzem-se formas típicas de hierarquias de *verdade* e *legitimidade* e que, no limite, nos diz algo sobre como essas instâncias enunciativas (das Ciências Sociais) produziram (ou aceitaram o ônus por se produzir) historicamente uma associação imaginativa (e normativa) com alguns temas, pessoas e espaços. À pretexto de apreensão do mundo

---

<sup>34</sup> Cf. EAGLETON (2006: 1-2).

(sondagem e desvelamento), o que aliás trai uma convergência de fundo com tendências da estética documental, formataram uma postura, um olhar, reconhecível e reproduzível na lida com o mundo das coisas e as coisas do mundo.

Mas o filme não participa impunemente desse jogo. O debate sobre o ‘filme-enquanto-filme’, seu lugar de objeto estético, versus o ‘real’ de que trata o filme, seu lugar de objeto político-ideológico, longe de ser uma ambiguidade secundária, introduzida pela crítica, são dimensões habilmente manejadas pela direção na fatura fílmica, na forma, e com ganho para o realismo da narrativa bem como para outros efeitos menos óbvios; tome-se, por exemplo, o uso da arquitetura da cidade e de atores eventuais na tradição cinematográfica do neo-realismo e seu significado histórico-político ou a dívida da vanguarda francesa com as experimentações cine-etnográficas de Jean Rouch. *Cidade de Deus*, como veremos, faz convergir Ciências Sociais, literatura, cinema de época, câmera-documental e tensões políticas, sem se apegar a nenhum desses aspectos propriamente e servindo-se despojadamente dos jogos entre locações reais e de estúdio, arquitetura e cenografia, cores e luzes, atores da favela e contorcionismos da linguagem cinematográfica.

O que desejo apontar não é tanto a legitimidade ou correção de tal ou qual operação, mas sobrelevar da própria prática cinematográfica o lucro que o filme afere desse impasse; o meio caminho entre o estético e o político (e entre vida e arte) é um dos artifícios que o artífice hábil mobiliza para o bom êxito dos realismos possíveis em uma obra.

O dilema está bem expresso na famosa proposição de Christian Metz, “todo filme é um filme de ficção”, e na contrapartida, não menos radical, de Roger Odin, “todo filme de ficção [pode] [...] ser considerado, sob certo ponto de vista, como um documentário”. Não há solução fácil, talvez, nem mesmo haja solução. Como nos lembra André Gaudreault, documentário e ficção se encavalam e não faz sentido mantê-los um de face virada para o outro. Alguns filmes mais do que outros são documentais em sentido forte e, não obstante, abertamente ficcionais e vice-versa. Não seria, aliás, o desejo por uma solução, aqui, uma vez mais, o desejo fetichista por uma realidade sem ambiguidades, por uma expressão sem pontos-cegos, uma mais-valia gnosiológica?

Quer me parecer que no ‘tema’ e ‘registro enunciativo’ de um filme, certos saberes e perspectivas analíticas são evocadas quase que intuitivamente para a compreensão de seus sentidos. Tomemos, novamente, *Cidade de Deus*. A antropologia, a sociologia e a história, para ficar nas mais óbvias, assomam não à revelia do filme para impor-lhe um sentido desde fora, mas porque o próprio filme mobiliza, nesse circuito realidade-tema-forma, o ferramental discursivo e a postura enunciativa típicas dessas áreas, tal como se configuraram historicamente. E também pela valoração do *real* em termos de empiria = verdade, ver = entender.

A favela, como coisa que se dá a ver, faz-se espaço heurístico de reflexividade (algo de nós se revela a partir dela) e ficcionalidade (a partir dela fabulamos a formação, vocação e fado da brasilidade). A favela, *lócus* para sondagens de fundo sociológico, longa fabulação estético-política, intermitente e variada, que vai da literatura à gestão pública, da teologia às Ciências Sociais, da realidade política à politização do real, aparece em um conjunto de filmes que, embora em tudo mais distintos, se assemelham pela convergência no interesse pelo ‘espaço periférico’, pelos modos de ser e de fazer o mundo nas margens das cidades. Aquilo que tem sido referido, sem muito rigor, como *Cinema de Favela* ou, dada sua projeção internacional, *Favela Movie*. São filmes conhecidos por apresentarem *a glimpse of Brazilian reality*.

O amoldamento histórico da favela se opera por uma descontinuidade social e geográfica e a favela, como alteridade material e arquitetônica, converte-se ou conforma-se em alteridade epistemológica; a favela como objeto de manejo político-topológico, adequa-se à tradição do pensamento científico como objeto de conhecimento tipológico; um *outro* antropológico da cidade que é o *outro* epistemológico da pesquisa sociológica e do cinema engajado (ou nem tanto).

A forma como a favela aparece em cada filme, entretanto, revela um rico jogo de relações imagéticas entre personagens e arquitetura, iluminação e movimento de câmera, períodos dilatados e sequências em pares de oposição, enfim, distâncias irreduzíveis, variedade de identidades dramáticas que, algumas vezes, se perdem nas categorizações genéricas. Tento recuperar, nas análises, essa voz peculiar de cada filme. Nos termos da antropologia de Clifford Geertz, gosto de pensar que o que



realizo nos cinco ensaios que seguem é uma descrição densa da teia de significados-significantes implicados na fatura do filme, seus diálogos, presumidos e acenos.

\*\*\*



Fotogramas dos Extras de *Cidade de Deus* / O “verdadeiro” Zé Pequeno (fig. 1); o ator Leandro Firmino da Hora, que interpreta Zé Pequeno, em entrevista (fig. 2) e durante as oficinas (fig. 3).

O cinema brasileiro da virada do século é marcado por um *retorno do real*. Não apenas no nível mais pontual da linguagem, do realismo como forma (e do real histórico como referente), mas num modo particular de reivindicação da realidade como matéria-prima do discurso, isto é, do real como valor.

A favela como também o sertão são personagens conhecidos de nosso cinema. Os realismos como formatação estética desses espaços tampouco é novidade. O manejo com as linguagens que articulam e valoram o realismo das cenas, entretanto, se modifica no intercâmbio das ideias, arranjos e atmosfera sociocultural. E aqui sublinho o pensamento político-social atuando como qualificador da operação estética. Por exemplo, as transições de um 'modelo sociológico' para um 'mergulho antropológico', de um 'realismo engajado' para um 'realismo espontâneo', das Ciências Sociais como referente político e epistemológico do narrado para um uso mais instrumental e pragmático, como abono de *verdade* e artifício performático-valorativo da experiência com a alteridade. Mas também do filme como um catalisador desse clima geral, o cinema como expressão ideológica particular daquilo que em síntese chamamos *contexto*.

Em um espectro mais alargado, o cinema, como a "arte do real" (BAZIN, 1991), vê-se em meio a um século que foi ele mesmo o século da paixão pelo real, de Marx a Lacan, o século da denúncia das misérias e da revolução, como que tentando extrair o real, à força, da correnteza dormente da história (BADIOU, 2007). Mas também um século que, neste gesto panorâmico, condensa uma série de agitações e refluxos históricos. Século de individualização e do embotamento da individualidade, das lutas libertárias e da massificação, das inovações técnicas e estéticas e da perda relativa da autonomia. Da profusão de linguagens e conteúdos e do empobrecimento da experiência e do revés da comunicação teorizadas por Walter Benjamin ou plasmadas em Samuel Beckett, da atitude *blasé* na vida das metrópoles em Georg Simmel ou do espessamento do hiato em Edward Hopper.

Produz-se ao longo do século, da Escola de Frankfurt aos pós-estruturalistas, de Max Weber a Pierre Bourdieu, um grande diagnóstico das crises das instituições, do estatuto das ciências e da arte, da democracia e do Estado-nação. Na ressaca do otimismo novecentista, avoluma-se a descrença na ciência (como resposta ou solução) e no progresso técnico e artístico; a desconfiança em relação ao

aperfeiçoamento das sociedades e dos seres humanos, a percepção dos desígnios perversos no controle da natureza, do mundo social e dos indivíduos. Desbotadas as utopias revolucionárias do XIX, florescem as experiências totalitárias no século XX. Sob a tez dos ideais de progresso, o colonialismo, o imperialismo e o eurocentrismo. Desencanto e burocratização da vida sob a égide da razão técnico-científica. É mesmo um século obstinado pela própria imagem. Todos nós temos ouvido variações desse diagnóstico dramatizado que é também parte do mal-estar de uma era ensimesmada, atônita diante do espelho.

A sequência de guerras com que se inicia o século XX e as misérias materiais e espirituais dela decorrentes avulta certas tendências e faz florescer outras tantas. O cinema de fins de 1940, sob a regência de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti une experimentações na linguagem ao pendor humanista e sua “fome de realidade”, o interesse pelos pequenos fatos, pelo cotidiano, pelo dramático sob o invólucro do banal. Mas que é também uma oposição ao cinema de estúdio, tido como melífluo, e, com o movimento italiano à frente, um projeto de cinema nitidamente antiburguês, dirigido à denúncia, o cinema neo-realista. O realismo como solução estética e política. Momento de modernização do cinema e reexame da relação filme-real na característica díade transparência e opacidade (XAVIER, 2005); uma modernização que rapidamente incidiria sobre o ainda cambaleante cinema brasileiro da década de 1950, tomando corpo em 60 com o Cinema Novo e, em seguida, o Cinema Marginal, e cujas implicações para o cinema contemporâneo é difícil de ser recusada. Ademais, esse período de particular fertilidade da produção teórica em contato com uma crítica cinematográfica ostensiva que vem a reboque da renovação do próprio cinema, vincula-se, como a arte em geral, às respostas estéticas à guerra e suas consequências na paisagem interior e exterior dos habitantes das metrópoles europeias.

É também o período em que a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, herdeira maior do legado de Bazin, emplaca uma crítica com ênfase na autoria, a chamada *politique des auteurs*, que daria especial importância à figura do diretor na compreensão da obra; um traço importante do embate sobre o significado da indústria cinematográfica frente ao resguardo da autonomia do realizador, mas também da ‘marca’ estilística como critério de qualidade da obra e de uma

compreensão do diretor como intelectual na cena pública. A *politique des auteurs*, contudo, viu-se breve fragilizada com inflexões no interior do corpo crítico da revista e a problematização do próprio conceito de autoria no pensamento pós-estruturalista nos fins dos anos 1960.

Ao longo desse que é também chamado ‘o século do cinema’, a balança teórica oscila na compreensão do *realismo* ora como progressismo, ferramenta de esclarecimento ou instrução das massas, ora como conservadorismo, mero instrumento de entretenimento ou alienação também das massas. O que parece persistir, a leste e a oeste, é a ideia de que há uma massa a ser desperta ou entorpecida pela aparência do real.

O *subdesenvolvimento*, tema fundante na reflexão teórica e historiográfica de nosso cinema<sup>35</sup> - considerado agora termo ultrapassado e impreciso -, retorna, em meados de 1990, como *retrato da realidade nacional*.<sup>36</sup> De um lado, reencontro e reconciliação, a simplicidade do sertão como suspensão do perverso alvoreço da metrópole, uma reserva moral do país, a verdade do Brasil (profundo) por contraste (com a metrópole), de outro, a pobreza, o crime e a violência como evidência, sintoma, a *verdade* (sombria) *sobre o Brasil*, mote e diagnose do real. Um misto de revelação e já sabido, denúncia e deslumbramento, tese social e cinema-espetáculo. A ideia mesma de algo descortinável, de um mais profundo que se revela no filme, mais verdadeiro, mais real, elucidativo, autêntico, típico, legítimo, funcionando como produto estético-político para consumo interno e externo.

Dentre os filmes brasileiros que surgem na segunda metade da década de 1990, um período que ficou conhecido como *Cinema da Retomada* - mais por uma descontinuidade na produção de longas-metragens no início da década relacionada às políticas culturais do governo Collor e ao fim da Embrafilme do que por uma cisão ou inflexão propriamente estética - é possível delinear duas linhas de convergências temáticas (duas formas de retorno ao real). De um lado, a revisita ao sertão, à caatinga e eventualmente ao cangaço e, de outro, o interesse pela periferia urbana, pelo subúrbio e pela favela.

---

<sup>35</sup> Cf. GOMES (1986), XAVIER (2012), BERNARDET (2009).

<sup>36</sup> Essas expressões já apareciam em Nelson pereira dos Santos. Cf. RIDENTI (2005).

O sertão, ressurgido em dramas poético-alegóricos, recupera um passado histórico-mítico em *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) ou o transe tropicalista de *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997). Sertão transitivo, “entre-lugar” geográfico e ideacional, experimento e colagem em *O céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2006 e 2010).<sup>37</sup> Há superproduções (parcerias com a TV) como *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), revisitas a temas consagrados como *Tieta do Agreste* (Cacá Diegues, 1996) ou a denúncia das mazelas sociais e violências de gênero na relação conturbada entre o semiárido e a metrópole de *Anjos do Sol* (Rudi Lagemann, 2006). Mas também em realizações tão díspares quanto o exercício expressionista de *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997), a Commedia dell’Arte e ‘de costumes’ *O auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), a jornada de autodescoberta e de reencontro com o Brasil profundo em *Central do Brasil* e a dinâmica da vendeta no lirismo historial de *Abril despedaçado* (Walter Salles, 1998 e 2002), tema que reaparece em *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006).

No outro registro, estão a delinquência e a violência urbana, o contraste entre margem e centro, a figura do sujeito periférico e seus dramas. O tema da infância extraviada, da crise da instituição família e da sociedade midiaticizada ganha certa urgência em *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e no intercâmbio com a produção documental em *Primeiro dia* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1999). A alegoria no limiar do pop aparece em *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), já a reconstituição de intenções documentais de *Ônibus 174* (José Padilha) conforma um momento decisivo para a centralidade temática da favela, do crime e da violência em 2002, ano em que são lançados também *O invasor* (Beto Brant), *Madame Satã* (Karim Aïnouz) e *Cidade de Deus*.

*Linha de passe* (2008), de Walter Salles e Daniela Thomas, explora os entrecruzamentos entre periferia, religião e futebol enquanto a voz da ordem e da violência institucional, “o ponto de vista policial”, aparece em *Tropa de elite* e *Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro* (2007 e 2010), de José Padilha. Há ainda o conflito

---

<sup>37</sup> Para uma reflexão sobre o reavivamento do sertão no cinema brasileiro desde a retomada, ver a dissertação de mestrado de Márcia Vanessa Malcher Dos Santos (2014).

romanceado (recuperando a tradição do casal impossível) em *Era uma vez* (2008), de Breno Silveira e a urgência do noticiário, da ordem do dia em *Alemão* (2014), de José Eduardo Belmonte. *Branco sai preto fica* (2015) de Adirley Queirós como que busca o avesso do avesso, a favela transfigurada, uma denegação da estereotipia

*5X Favela, agora por nós mesmos* (2010) produzido por Cacá Diegues e dirigido por Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos retoma o diálogo com uma intenção-tradição forte do cinema brasileiro, a da “voz do sujeito periférico”. Há ainda os filmes sobre prisões e manicômios, estes espaços que se confundem com a periferia, seus dramas e personagens, seu imaginário alargado, como *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001) ou *Salve Geral* (Sérgio Resende, 2009).

Três filmes, contudo, têm sido evocados topicamente para ilustrar as transformações desde o início dos anos 1990 até o momento da virada nos anos 2000. O primeiro, *Terra Estrangeira* (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas, tem sido lido como meta-discurso da ruptura entre o Estado e o cinema brasileiro, o fim da Embrafilme (sem que nada surgisse no lugar), e que é também metáfora de uma ruptura política com o confisco da poupança (que tem papel central no filme), a imersão em uma crise fiscal e a revelação de casos de corrupção que levariam, em 1992, ao impeachment de Fernando Collor de Melo (o filme, de 1995, recupera os anos iniciais da década). A história do cinema brasileiro, de uma quebra e de uma fratura social (frisada a parcela da população em condições de deixar o país, mais exatamente) se confundem nessa narrativa matizada.

O personagem central, Paco, alter-ego dessa persona cinematográfica desencantada, vai embora do país, foge para a Europa e, encarnando o clima de desesperança, nem bem tem sucesso em seus planos no exterior, nem bem pode retornar, preso nesse entrelugar. Lido como retrato de um momento em que cineastas se voltam para atividades paralelas (i. e., deixam de filmar), derivam para a arquitetura, a administração, a curadoria e a atuação em outros espaços culturais; refugiam-se nas agências de publicidade ou em projetos no exterior. A cena pungente em que Alex, personagem de Fernanda Torres, canta um trecho de Vapor Barato<sup>38</sup>,

---

<sup>38</sup> Composição de Jards Macalé e Wally Salomão, gravada por Gal Costa no álbum ao vivo *Fa-Tal - Gal a Todo Vapor*, lançado em 1971.

“talvez eu volte, um dia eu volto, quem sabe”, é a condensação poética do clima de dispersão desses cineastas em projetos internacionais, sobretudo co-produções, mas que guardavam a esperança de um renascimento do cinema brasileiro e que eles (figurativamente ou não) voltassem ao país.

O segundo filme nessa “linha-guia”, *Central do Brasil* (1998), também de Walter Salles, como que reflete o clima de euforia do primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso que apontava para uma recuperação da economia (reforma, estabilização, controle da inflação) com o Plano Real e de uma legislação que trazia esperanças de uma retomada para o combalido cinema nacional (é sintomático – um longo debate, aliás - que as soluções para o cinema sejam legisladas, instituídas via Estado, no Brasil). Mais uma vez as circunstâncias do plano social e a realidade institucional do cinema convergem na narrativa fílmica.

*Central do Brasil*, como sugere o nome (trocadilho com a Estação Central do Brasil no Rio de Janeiro e do sertão como eixo alegórico do país) é uma jornada em direção ao “centro” do Brasil, ao Brasil profundo. Que é um retorno ao sertão, à uma tipologia e tipicidade do “Brasil de verdade”, do “brasileiro”, da simplicidade, autenticidade, religiosidade e cultura popular etc. E que é um reencontro do cineasta com o país do qual havia sido (ou se) afastado.<sup>39</sup>

Por outro lado, mesmo “que o Cinema da Retomada seja relacionado ao governo Fernando Henrique Cardoso, é indispensável perceber que ele se inicia muito antes, ainda no período Collor, com a lei 8.401”. Na verdade, tanto as manobras na economia quanto a efetivação da legislação (iniciada por Collor) que deu novo fôlego ao cinema nacional vieram a efeito no governo de Itamar Franco, do qual FHC foi Ministro da Fazenda. Itamar reestabeleceu o Ministério da Cultura, extinto por Collor, criou a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual e aprovou a Lei do Audiovisual<sup>40</sup>; “no campo da cultura, pode-se conjecturar: o governo FHC começou bem antes da posse, nasceu antes de si mesmo – iniciado no momento em que, ainda no governo Collor, Rouanet assumiu a Secretaria da Cultura”.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Para uma análise de *Central do Brasil* e *Terra Estrangeira* como expressões de uma utopia do cinema brasileiro, ver NAGIB (2006).

<sup>40</sup> Para uma reflexão sobre o contexto político do Cinema da Retomada, ver a dissertação de mestrado *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da Ancine*, de Melina Izar Marson (2006).

<sup>41</sup> CASTELLO *apud* MARSON (2006: 66).



É curioso que *Central do Brasil*, filme que emoldura um sertão idílico contrastado à metrópole pérfida e violenta do centro carioca, tenha sido o gatilho para a denúncia de uma estetização da pobreza (da fome e da miséria) no cinema brasileiro da Retomada, aquilo que a crítica Ivana Bentes chamou “Cosmética da Fome”.<sup>42</sup> *Central do Brasil* destacou-se de modo rápido (e algo inesperado), ganhando notoriedade no debate público. Ultrapassou um milhão de espectadores na primeira fase de exibição e foi indicado ao Oscar em duas categorias, melhor atriz e melhor filme estrangeiro, ao que se seguiu uma também rápida frustração desta expectativa com a não premiação (embora premiado em importantes festivais sem o mesmo apelo popular). A projeção internacional, entretanto, trouxe também o problema do olhar estrangeiro, ou melhor, de como o Brasil é “mostrado lá fora”. Ivana Bentes repele precisamente a glamourização e a romantização do sertão na Retomada (uma estética “internacional popular”, expressão emprestada de Renato Ortiz), contrastando-o ao sertão “violento e insuportável” do Cinema Novo. Esse debate incidiria diretamente sobre *Cidade de Deus* que, lançado em 2002, parecia confirmar os diagnósticos desta vertente crítica. *Cidade de Deus* é, aliás, o terceiro filme desse quadro sintético de transformações no cinema brasileiro do início da década de noventa indo até o início dos dois mil.

O lançamento de *Cidade de Deus* converge com o fim da Retomada, tanto pelas transformações no âmbito institucional com a criação da Ancine (que sugere um novo momento burocrático), quanto porque o filme mesmo se impõe como inflexão estética e modelar para o que viria a se chamar Cinema de Favela. *Cidade de Deus* é também herdeiro e clímax de uma série de documentários que já vinham tematizando a favela, mas sem a mesma repercussão para além dos círculos da crítica e cinefilia, e, não menos significativo, seu lançamento (agosto) coincide com um momento político peculiar do país, o clima das eleições (em dois turnos, 6 e 27 de outubro de 2002) que levariam Luiz Inácio Lula da Silva (e o Partido dos Trabalhadores) à presidência da república em janeiro de 2003. É possível dizer que a estreia do filme acaba por

---

<sup>42</sup> A ideia de uma “Cosmética da Fome” como característica do Cinema da Retomada em oposição à “Estética da Fome” do Cinema Novo e de Glauber aparece pela primeira vez em um artigo de Bentes publicado no *Jornal do Brasil* em julho de 2001. Ao me referir a esse debate, entretanto, remeto ao artigo *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*, de 2007, quando a autora dá uma forma mais acabada às ideias dispersas em artigos curtos para jornais.

convergir com um momento político em que, pela força do simbolismo evocado e da retórica empregada na campanha e início de governo, o tema da fome e da pobreza ganharam nova espessura no debate público.

Claro que, em última análise, quase qualquer tema ou tratamento estético é “politizável” atendendo aos interesses ou tendências do momento, perspectivas inusuais, um ‘espírito do tempo’ ou modismos da academia e da crítica etc., mas há uma categoria de filmes sob as rubricas “cinema político”, “cinema engajado”, “cinema militante”, “cinema verdade”, entre outras, cuja confluência digamos, ideológica, para certos temas (emergentes) é mesmo esperada. O filme seria, nesse caso, expressão de um contexto sociopolítico alargado. O que não parece tão evidente é que os nexos entre a sociologia (urbana) e os temas da pobreza, da favela, do subdesenvolvimento e da subalternidade, para ficarmos nos mais candentes – e que no presente funcionam como quase sinônimos de Sociologia, um ponto a partir do qual se lança o olhar para o social - sejam tão datados e atendam, também, às contingências históricas, temáticas e outras idiossincrasias, quanto outras instâncias de organização discursiva da realidade social.

Nem na Europa nem no Brasil as ciências sociais estiveram na origem da “descoberta” da pobreza (...) No século XIX, quando a pobreza urbana se tornou uma preocupação para as elites europeias, foram os profissionais ligados à imprensa, literatura, engenharia, medicina, direito e filantropia que passaram a descrever e propor medidas de combate à pobreza e à miséria. O conhecimento estava submetido a uma finalidade prática: conhecer para denunciar e agir, conhecer para propor soluções, para melhor administrar e gerir a pobreza e seus personagens; e a ciência se pôs a serviço da racionalidade, da ordem urbana e da saúde da população de suas cidades.<sup>43</sup>

É preciso assinalar, portanto, as convergências (e descompassos) deste cinema (que coletamos em uma linha improvisada de meados de 1990 até inícios de 2000’) com a realidade social da qual ele se nutre mais diretamente, ou seja, de certa conformação dos dramas vividos nos espaços e por sujeitos periféricos no Brasil deste período e dos estudos sociológicos/etnográficos sobre esta matéria histórica. Naquele

---

<sup>43</sup> Cf. VALLADADES (2005: 23-24).

sentido em que o filme está impregnado pelas preocupações, tendências e aspirações da época em que é produzido (embora varie a forma como o filme inscreve essa realidade em sua narrativa). Como assevera Sorlin, se a ideologia “atua como cimento intelectual de uma época - o campo no interior do qual se pode apresentar os problemas, o conjunto dos meios graças aos quais é possível expô-los e desenvolvê-los -, cada filme participa desta ideologia e é uma das expressões ideológicas do momento”.<sup>44</sup>

Tomemos, a este propósito, estes dois parágrafos:

(1) A fala como discurso do sujeito “em situação” é vista em relação com o contexto social, marcado por tensões ligadas à violência, expansão dos mercados ilícitos, delinquência empresarial, hegemonia do consumo e crise da instituição familiar;

(2) “Illegalismos, crime, drogas (e mercado de drogas), violência (e gestão da violência), organizações criminosas (e o Primeiro Comando da Capital [PCC]): temas e questões que passaram a compor a agenda de pesquisas de todos quantos se aventuraram em prospectar os territórios periféricos da cidade de São Paulo”.

Neles, notam-se, a tendência para apreciações em formato de diagnóstico social com ênfase em certas categorias, a violência, a ilegalidade, a ilicitude etc., bem como uma ‘crise institucional’ como paisagem de fundo. Há, ainda, certa coloração, certo vocabulário e repertório que assomam com impressionante sintonia se considerarmos que são textos produzidos em registros e contextos enunciativos bastante distintos.

O primeiro trecho é a abertura de um ensaio sobre cinema - *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento, Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados* (2006) - em que Ismail Xavier analisa três filmes do cinema brasileiro contemporâneo, entre eles *Cidade de Deus*; o segundo fragmento é a abertura de um artigo em um dossiê de Sociologia Urbana, *Prospectando a cidade a partir de suas margens: notas inconclusas sobre uma experiência etnográfica* (2013), espécie de dobra que Vera Telles realiza sobre o próprio contexto de produção etnográfica nessa

---

<sup>44</sup> Cf. SORLIM (1985: 42).

virada de milênio em que crime, violência, ilegalismos e informalidade, drogas e mercado de drogas, espaços periféricos e personagens marginais tomam centralidade nessa Nova Sociologia (mas também, de diferentes modos, no jornalismo, nos espaços de gestão, nos debates políticos, em discursos de governos e governantes, em filmes e séries etc.). Telles localiza uma rearticulação dos estudos sociológicos, da Sociologia Urbana, em que “[a] partir dos anos 2000, (...) [certas] questões se impuseram como evidências incontornáveis em nossos trabalhos de campo e da experiência etnográfica (que é também uma experiência urbana) que passamos a experimentar em nossas pesquisas”, uma “virada sociológica”, na expressão de Gabriel Feltran, num período que coincide com o surgimento do assim chamado Cinema de Favela. Não por acaso.

Muitos de nós tiveram o privilégio de flagrar e acompanhar a “pacificação” de territórios urbanos, também as prisões, na primeira metade dos anos 2000, anos que traziam as marcas das histórias transcorridas nos anos 1990 e das disputas mais do que sangrentas que se constelaram justamente na virada da década. Daí para frente, nos anos que se passaram, muita coisa mudou nas periferias urbanas (na cidade e no país). As novas gerações que se lançam agora no mundo social fazem uma experiência da cidade diferente dos que viveram as desesperanças dos anos 1990 (desemprego, trabalho incerto, pauperização generalizada) e os horrores das matanças que dizimaram familiares, amigos vizinhos. Mas são também gerações que talvez nos deem a senha para entender os paradoxos (aparentes) que marcam as configurações sociourbanas que se desenharam no correr desses anos. De um lado, uma celebração festiva (e de fortíssimo apelo midiático) de uma pobreza transformada em mercado (vide a aclamada e festejada conversão do “pobre” em “classe C”) e, de outro, o endurecimento das formas de controle e lógica militarizada de gestão dos espaços urbanos, dos conflitos urbanos e das dissonâncias que emergem, por todos os lados, na ordem urbana. Entre um e outro, os negócios ditos ilícitos continuam a prosperar, tanto quanto os mercados informais, mas uns e outros também se redefinem e se redistribuem, podemos supor, em territorialidades urbanas também redefinidas, seguindo a lógica também dos mercados, mas também em função justamente das formas de controle e repressão que pesam sobre essas atividades. Talvez seja um bom momento de revisitar a história social.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Cf. TELLES (2013: 370).

E é, com efeito, com ares de revisita, redescoberta e modulação, não sem espanto e perplexidade, que a etnografia mais sensível ao ‘clima’ nas periferias se constrói nesse período. O que acontece no início dos 2000’ (uma *virada epistemológica*) se dá pela percepção de um esgotamento das categorias explicativas que até então mais ou menos conformavam, discursivamente, a dinâmica das periferias.

Um exemplo desse deslocamento entre as expectativas de certo saber sociológico e os “novos” aspectos sociais e relacionais dessa periferia revisitada, é a pesquisa de Gabriel Feltran, um dos etnógrafos que tentam apresentar respostas para este novo contexto. Durante incursões etnográficas em Sapopemba, periferia de São Paulo, em 2004, Feltran depara-se, primeiramente com narrativas dos moradores mais velhos que, por um lado, confirmavam o imaginário da periferia como lugar da organização popular pelo “direito a ter direitos” (uma expressão de Hanna Arendt que marcou o pensamento de uma fração intelectual na sociologia brasileira); os entrevistados falavam em reivindicações, enfrentamentos, lutas coletivas etc. Em seguida, entretanto, falavam de seu cansaço e frustrações com a falta de emprego e com a violência e o tráfico cada vez mais presentes e próximos das famílias.

Eu atentava – conta Feltran - mais para a primeira parte das narrativas. “Periferias” eram então, para mim, territórios onde viviam lideranças comunitárias, dos movimentos sociais e associações de bairro, que organizavam donas de casa, operários e “trabalhadores” (autônomos, aposentados, desempregados) para reivindicações de melhorias sociais. Periferias eram, portanto, espaços de relações sociais estruturadas pelo valor e pela categoria trabalho, apesar do desemprego crescente; pela presença de ações coletivas populares, embora sua representatividade fosse mais e mais questionada; pela dominância da moral popular católica, apesar do crescimento dos evangélicos neopentecostais; pela manutenção da perspectiva de ascensão social da família, apesar da frustração do sonho operário, e da individualização marcante dos projetos de ascensão, na sucessão geracional. Todas estas esferas da vida social (o trabalho, a família, a religião, a perspectiva de mobilidade social) mantinham sua coesão interna, e eram todas elas portas de legitimação da ação política popular, até porque se confrontavam à presença da violência e do “crime”, mais presentes entre os jovens. Em suma, até 2004 eu lia as dinâmicas sociais das periferias a partir de uma série de *crises*: a crise

do emprego formal, do trabalho, do projeto de mobilidade social, dos movimentos sociais e da família operária, todas elas vinculadas, em negativo, ao crescimento da criminalidade violenta.<sup>46</sup>

As falas dos mais jovens, entretanto, aqueles que, como sugere Vera Telles, “talvez nos deem a senha para entender os paradoxos (aparentes) que marcam as configurações sociourbanas que se desenharam no correr desses anos”, dirigiam a atenção para outros processos, até então mal compreendidos pelo ferramental da sociologia que se fazia nesses espaços,

(...) conforme os anos passavam, a segunda parte das narrativas começou a fazer mais sentido. Até porque elas faziam emergir, em negativo, a disputa ativa por espaços de legitimação que se travava, nestas periferias, entre a narrativa do trabalho e uma sociabilidade renovada, marcada pela violência do “mundo do crime” local. Sobretudo entre os mais jovens, esta disputa pela legitimidade se mostrava evidente. Fui me dando conta que, na passagem da geração, uma nova camada de tecido social se assentava sobre os processos sociais fundadores das periferias da cidade. Foi então que comecei, nas minhas investigações, a *colocar em perspectiva* tanto os discursos dos primeiros militantes e “trabalhadores” dali, quanto os discursos de sua geração jovem (tanto dos filhos deles, quanto dos adolescentes e jovens moradores das favelas, que cresceram nestas periferias).<sup>47</sup>

Conforme nos conta Michel Misse, a própria associação entre pobreza, violência e criminalidade no Brasil só ganha formulação especificamente sociológica a partir de fins de 1970, e efetivo espaço acadêmico nos inícios de 1980.<sup>48</sup> Com raras exceções, acrescenta Misse, as ciências sociais no Brasil só começam a se aproximar deste assunto (e de seus nexos propriamente sociológicos) no final dos anos setenta dado o grande impacto que teve *Vigiar e Punir* (1975), de Michel Foucault, sobre os pesquisadores brasileiros; os esboços deste livro foram apresentados pela primeira vez em público no Rio e em São Paulo, na viagem que o francês fez ao Brasil em 1973.

---

<sup>46</sup> FELTRAN (2010: 2-3)

<sup>47</sup> *Idem Ibidem.*

<sup>48</sup> Misse elenca alguns eventos significativos que atestam essa emergência, tais como, a criação do GT “Direito e Sociedade” na ANPOCS; a emergência do assunto na SBPC, o incremento bibliográfico e o financiamento de pesquisas sobre o assunto, criação do NEV na USP, o Seminário “O Rio contra o Crime promovido pelo O Globo etc.

A esmagadora maioria dos trabalhos produzidos em toda a década de oitenta em nossa área [a sociologia], sobre a questão da violência urbana e da criminalidade, mesmo quando não diretamente interessados na questão, apontam suas baterias para a associação, dominante no imaginário da classe média urbana brasileira, assim como no complexo polícia/justiça/penitenciária, entre pobreza e criminalidade. Curiosamente, essa associação, que vem do século passado, mas que não era a dominante, torna-se uma explicação hegemônica com a gradativa substituição das explicações de patologia médica (das quais Lombroso é o “representante” típico ideal) pelas de patologia social (com Garófalo, Ferri e até mesmo... Durkheim), no início do século. Reforçadas pela ideologia socialista e positivista, essa associação ganhou status científico e virou lugar comum para explicar certos tipos de crime. A associação beneficiou-se das ambiguidades das categorias relacionadas, o que permitiu que fosse formulada de diferentes maneiras, e para contextos de “pobreza” e “crime” muito diversos, em países muito desiguais. Nem sempre a crítica parece considerar essa ambivalência, beneficiando-se assim, indiretamente, da mesma ambiguidade.<sup>49</sup>

Os anos iniciais da década de 1990 são marcados tanto por disputas sangrentas ligadas à expansão do crime no interior dos espaços periféricos (FELTRAN [2008; 2010], GRILLO [2013], HIRATA [2010], MACHADO [2009; 2013; 2015], MISSE [2006; 2008; 2010; 2015]), quanto por sequências de massacres e execuções, recrudescimento da violência policial e reconfiguração dos termos de interação entre agentes sociais no limiar da normatividade institucional, o que evidenciava, ademais, os paradoxos do projeto de redemocratização, pondo em xeque o esforço de conciliação na multiplicidade de atores e demandas políticas que emergem deste cenário.

Todo um campo de formulação discursiva se desenha em torno destes conflitos. Seminários, manifestos, denúncias, artigos, reportagens, que se formam em torno da ideia de que determinadas pessoas (pobres, negros, ‘desviantes’ etc.) e em determinados lugares (favelas, periferias em geral, populações de rua etc.) são mais vulneráveis jurídica e socialmente, morrem em maior número e violentamente e suas mortes são reincidentemente tratadas e narradas com indiferença (quando não

---

<sup>49</sup> MISSE (1995: 6).

celebradas). Paralelamente, ganha corpo a ideia de que a morte destes personagens não somente envolve uma série de excepcionalidades, como também suas vidas são geridas em um amplo sistema de conformação dos desvios, das “disfuncionalidades”, das delinquências e da pobreza; variações sobre os acordes foucaultianos.

Um exercício recorrente nos estudos urbanos é essa espécie de inflexão crítica sobre a própria produção (a produção de conhecimento é uma prática social como qualquer outra, logo matéria de escrutínio sociológico), compondo um estado da arte das formas de engajamento da pesquisa com a realidade estudada, sublinhadas a ética da ação e os limites da descrição etnográfica. Mas que são também uma conformação imagético-representativa, a produção de um vocabulário e das possibilidades de enunciação de certos dramas, sensibilidades e subjetividades historicamente conformados ao espaço da denúncia, da compaixão e da condescendência ou da revolta mais ou menos organizada. Dificilmente alçadas ao protagonismo social sem mistificação e à centralidade dramática sem paternalismos.

\*\*\*





Fotogramas do programa *Fantástico* sobre *Tropa de Elite* / Entrevista com Rodrigo Pimentel (fig. 1); Wagner Moura recebe orientações de Pimentel durante as gravações do filme (fig. 2 e 3).

Não há novidade em afirmar um diálogo de fundo (talvez nem tão “de fundo” assim) entre o cinema e as Ciências Sociais, ou, mais amplo, com o pensamento político-social no Brasil. Essas relações, no âmbito do cinema, tomam forma, sobretudo, em meados da década de 1950, que coincide com a ascensão do nacional-desenvolvimentismo, como governo, com Juscelino Kubistchek, e, como ideário, com a produção de intelectuais, artistas e empreendedores culturais alinhados a um ideal de “superação do atraso econômico-social e da alienação cultural”.<sup>50</sup>

Embora o cinema só tome parte consistentemente nos debates políticos na segunda metade do século, em um contexto histórico mais dilatado suas inquietações ressoam agitações dos movimentos artísticos-literários que já vinham sendo fermentados em anos anteriores, como “síntese de um legado construído ao longo do século XX, desde o modernismo dos anos 20 até o momento nacional-desenvolvimentista dos anos 50 que definiu um campo de confrontos polarizados na década de 60”.<sup>51</sup> A permeabilidade entre as diversas áreas culturais desse período suscita expressões como “certa atmosfera” que se verifica ao longo de pelo menos duas décadas iniciando em 1945 (ORTIZ, 2001) ou numa “‘estrutura de sentimento’ compartilhada por amplos setores de artistas e intelectuais brasileiros a partir do final dos anos de 1950” (RIDENTI, 2005), uma efervescência e criatividade cultural que vai de 1945 a 1964 ou se estende até o início de 1970, conforme o referente da periodização. Paulo Emilio Sales Gomes, por exemplo, vê o Cinema Novo como “parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das Ciências Sociais e da literatura”.

Na literatura, p. ex., Antônio Cândido recupera uma tendência de incorporação do discurso político e do estudo da sociedade à produção literária ao longo dos anos 1920 e cuja imbricação, sobretudo na década 1930, promove “ao lado da ficção, o ensaio histórico sociológico [como] o desenvolvimento mais interessante do período”.<sup>52</sup> Uma produção que aflui dos ensaios de Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, a assim chamada *geração de 30*; trabalhos que “se multiplicam nesse decênio de intensa pesquisa e interpretação do país”.<sup>53</sup> Em 1940

---

<sup>50</sup> Cf. TOLEDO (2005).

<sup>51</sup> Cf. XAVIER (2012: 07).

<sup>52</sup> Cf. CÂNDIDO (2006: 130).

<sup>53</sup> *Idem*, p. 131.

dá-se uma inflexão em que o local, súbito repudiado, passa a ser “reputado apenas pitoresco e extraliterário”, desenvolvendo a partir de 1945 “a separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político-social”.

Essa fratura se liga, entre outros elementos, à “voga avassaladora da rádio-novela e do rádio teatro, do cinema e dos *scripts*; o conflito entre a inteligência participante e a inteligência contemplativa, que se vão tornando, uma e outra, cada vez mais estritas e inconciliáveis [...]”.<sup>54</sup> O trânsito, por assim dizer, entre aquela literatura de 1930 e o clima mais geral de 1960 é anotado em tom anedótico por Ridenti, “[n]ão é à toa que dois destacados artistas dos anos de 1960 – o cineasta Carlos Diegues e o compositor Chico Buarque – são filhos respectivamente de dois pensadores da brasilidade: Manoel Diegues Jr. e Sérgio Buarque de Hollanda”.<sup>55</sup>

Nas artes plásticas é também possível identificar momentos marcantes de confluência entre política e estética, como no que se verifica a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, o “verde-amarelismo e Escola da Anta (1926 e 1929, aproximados na política do integralismo de Plínio Salgado), seus adversários Pau-Brasil e Antropofagia (1926 e 1928, comandados por Oswald de Andrade)”. São, contudo, mesmo nesses casos, ondas “contraditória e simultaneamente [...] românticas e modernas, passadistas e futuristas”.<sup>56</sup>

A verdade é que esse domínio exigiria uma abordagem mais detida e engajada - e que não seria possível aqui -, tanto por sua peculiar conformação na história do país – “talvez nenhuma outra área artística brasileira tenha menor penetração pública”<sup>57</sup> - quanto por questões propriamente estéticas, dos nexos peculiares entre forma e conteúdo, uma “morosidade perceptiva [na arte brasileira] que reduz a força de seu aparecimento”<sup>58</sup>, como uma característica mais ou menos delineável que atravessa a produção de artistas e períodos bastante díspares, aquilo para que Rodrigo Naves chama a atenção em *A forma difícil* (1996); “Essa *dificuldade de forma* de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais

---

<sup>54</sup> Cf. CÂNDIDO (2006: 130-133).

<sup>55</sup> Cf. RIDENTI (2005: 88).

<sup>56</sup> *Id. Ibid.*

<sup>57</sup> Cf. NAVES (1996: 10).

<sup>58</sup> *Id. p. 12*

positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna”; “Não por acaso nossa pintura se especializou nesse ofício de sutilezas, refinando os matizes que confessam uma convivência amorosa com os seres, longe de quaisquer rupturas ou descontinuidades”.<sup>59</sup>

Em certo sentido, portanto, é no cinema (e de modo distinto, na música e no teatro) que se opera um efervescer estético-político (inédito nos filmes) que na literatura arrefecia e nas artes plásticas não tenha, nesses termos, de fato se formado. É nos espaços de circulação e criação do cinema que parece melhor se divisar aquela confluência com uma “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária” de que nos fala Ridenti. Sobre essas transformações no âmbito do cinema, até então um campo incipiente e desprestigiado, Nelson Pereira dos Santos testemunha,

(...) o cinema novo conseguiu transformar o cinema brasileiro, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de manifestação, de expressão de nossa cultura. Hoje, o diretor de cinema está no mesmo nível de qualquer outro intelectual integrado no processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, ou mesmos há dez anos. É por isso que o Glauber tem razão em ligar o Cinema Novo, o que aconteceu com o Cinema Novo, a uma porção de outros movimentos anteriores. Acho perfeitamente justa essa análise, de que o Cinema Novo é um prolongamento, uma manifestação mais completa, de todo um desejo, de toda uma aspiração de vários momentos de cineastas no Brasil.<sup>60</sup>

A institucionalização da Sociologia como disciplina científica e acadêmica no Brasil ocorre na década de 1930 com a criação da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (1933) e com a criação da Seção de Sociologia e Ciência Política da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (1934), no rastro das transformações econômicas e sociais do primeiro surto industrial, em 1918, no pós-guerra. Mas é na década de 1950, coincidindo com o efervescente momento do

---

<sup>59</sup> Cf. NAVES (1996: 21-22).

<sup>60</sup> Cf. SANTOS (1967: 189-190).

Cinema Novo e do ideário nacional-desenvolvimentista, do governo de Kubistchek e da produção intelectual do Iseb, que se dá o apogeu da Sociologia Científica brasileira.

O diálogo desse cinema com a *sociologia*, entretanto, diz respeito mais à uma postura, um modo particular de compreender e dissertar sobre a realidade social, àquilo que Jean-Claude Bernardet chamou ‘modelo sociológico’, que aos rigores de uma disciplina acadêmica, a Sociologia, que embora objeto de disputas, tem uma identidade epistemológica mais ou menos estabelecida historicamente. Essa *postura* compreende produções teóricas de economistas, historiadores, pensadores liberais, organizações, institutos de pesquisa, partidos políticos etc. Essa distinção é importante. A sociologia, nesse contexto, tem a ver com uma tradição de pensamento, com um vocabulário e ferramental analítico-expositivo reconhecíveis, mas que reúne sob um mesmo termo uma diversidade de campos de estudo ou filiações epistemológicas.

Isso posto, os nexos entre cinema e sociologia ali são de, pelo menos, dois tipos. Em um nível mais subjetivo ou instrumental, o cinema toma a sociologia como uma ‘atitude’ diante do problema social, evidenciada pelo empréstimo de vocabulário e métodos demonstrativos dessa ciência, desenvolvimento típico da argumentação e aplicação de soluções analíticas, citações de estatísticas, índices e conjunturas, uso de conceitos, categorias e temas “sociais”. Mas também, no nível da linguagem do cinema, a ‘atitude sociológica’ inscrita na seleção das imagens (quem fala e como), nos significados criados pela montagem, no enquadramento e na angulação (valorando a imagem em um sentido ‘sociológico’) etc. E, num nível mais conformativo, de afinidade e filiação epistemológica, a sociologia opera como um repositório de verdades sobre a sociedade, um mapa das relações sociais ou uma bússola ideológica. Aqui o imaginário compartilhado produz relações mais ou menos explícitas com a produção teórica de institutos de pesquisa, organizações partidárias e centros culturais.

No segundo tipo de engajamento do cinema com uma postura sociológica está o diálogo, extenso e profuso, com o PCB, o CPC e a UNE, o Iseb, a Cepal e o Cebrap, entre outras instituições e organizações, mas também com economistas, antropólogos, sociólogos, pensadores sem filiação acadêmica, e que durante as

décadas de 1950 até fins de 1960, informaram não apenas a leitura social, mas as decisões estéticas e formais de cineastas e outros artistas.

A década de 1950 representa um momento de rompimentos e de renovação do cinema no plano estético e temático, com uma ‘revolta contra o pai’ caracterizando a rejeição da tradição, ao menos a mais próxima, e o desejo por uma reescrita da relação dessa arte com a sociedade e a história; “(...) todos os cinemas novos do mundo, do final dos anos 50 até os anos 70, se empenharam em negar seus pais imediatos, chamados pejorativamente de *cinéma du papa* na França, ou *Papa Kino*, na Alemanha. No cinema marginal brasileiro, em final dos anos 60, o assassinato do pai, representado pelo *cinema novo*, adquiriu proporções edípicas, conforme mostrou Jean-Claude Bernardet em *O voo dos anjos*”.<sup>61</sup>

A efervescência política desse cinema que se volta para a favela e para o sertão, dialoga com as novidades estéticas do *neo-realismo* e, posteriormente, da *Novelle Vague*, e incorpora em seu enredo o tema do rompimento com a velha ordem e da busca da identidade, daquilo que ainda não é. Mas que liga-se também àquele florescimento cultural e político dos anos de 1960 e início dos 70 na sociedade brasileira, referidos por Marcelo Ridenti, que “pode ser caracterizado como romântico-revolucionário [no qual] valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx”. E que, no entanto, conforme exploraremos mais detidamente adiante, deixa entrever que “o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’”<sup>62</sup>, supostamente não contaminado pela modernidade urbano-capitalista.

Se, por um lado, a busca por esse *homem* e por esse *Brasil* é uma busca por identidade e autenticidade, verdade sociológica profunda (que durante um período foi sinônimo de sertão e sertanejo), por outro lado, esse homem e seu espaço são diagnose social e política, uma denúncia da injustiça do mundo e da perversidade do capital. E que dão ao desafio de dizer o *subdesenvolvimento* e a pobreza uma face duplicada, nossa verdade é nosso infortúnio. Não é outra a preocupação da *Eztetyka*

---

<sup>61</sup> Cf. NAGIB (2006: 71).

<sup>62</sup> Cf. RIDENTI (2005: 84).

*da Fome* de Glauber; “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”.<sup>63</sup>

Tanto no texto seminal de Paulo Emílio Sales Gomes, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* (1973), um esforço histórico-analítico de memória do cinema nacional, quanto em *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal* (1993), de Ismail Xavier, um dos mais importantes empreendimentos críticos do cinema ficcional de 1960 e 1970, o termo *subdesenvolvimento* aparece, como marca da brasilidade, desde o título. No primeiro, opera como determinante histórico, marco de recepção do cinema, que, surgido na segunda metade da década de 1890 na Europa ocidental e América do Norte, encontra um Brasil estagnado na herança do regime monárquico e do sistema escravocrata, abolidos respectivamente em 1888 e 1889. No segundo, como figuração da internalização do contexto político, o subdesenvolvimento é condição dramática, alegoria das tensões implicadas na diferença entre arte e política, estética e diagnóstico social.

O tema aparece, ainda, numa revisita a Sales Gomes, em *Cinema brasileiro, propostas para uma história* (1979) de Jean-Claude Bernardet. Para Sales Gomes, o subdesenvolvimento, mais que um conceito, é uma espécie de *mise-en-scène* sociopolítica de um país caracterizado pelo “retardo”. A descrição que o autor faz dos ciclos e a análise das tendências do cinema brasileiro desde seu início é marcada por ironias e sarcasmos que beiram a exasperação. Falta incentivo a esse cinema, falta planejamento, falta o elementar, falta energia elétrica. Para Ismail Xavier, Paulo Emílio “estava apreensivo com o que, após o período de afirmação de um cinema moderno no Brasil [na segunda metade da década de 1950], parecia ser o fim de um ciclo. Via o cinema ameaçado pelo afastamento do público, principalmente os jovens, temendo um colapso que em verdade não encontrou confirmação tão imediata”.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Cf. ROCHA (2006: 71).

<sup>64</sup> Cf. XAVIER (2001: 12).

Embora tenha chegado cedo ao Brasil, por volta de 1897, durante dez anos “o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de fitas importadas, quanto como fabricação artesanal local”<sup>65</sup>. E nos anos seguintes não melhorou. O período entre 1908 e 1911 é chamado de idade do ouro do cinema brasileiro, não propriamente por seus méritos, senão pela comparação com a “cinzenta frustração das décadas seguintes”. De 1912 a 1925, o cinema se arrasta com cerca de seis filmes produzidos anualmente, e quando em 1930 surgem os clássicos do cinema mudo nacional, já é tarde, o cinema falado vigora em toda parte. Durante as décadas de 1930 e 1940 se dá o reinício penoso com a incursão no cinema falado e o surgimento dos primeiros estúdios. Mas o resultado mais evidente é a proliferação de comédias popularescas, vulgares e frequentemente musicais. É somente na década de 1950, portanto, que a tentativa de implantação de uma indústria cinematográfica em São Paulo, embora frustrada, permite avanços técnicos graças à vinda de “experimentados especialistas ingleses”, mas há também franceses, lituanos, russos, p. ex.; encenadores, cenógrafos e roteiristas vindos da Itália etc.

O fotógrafo Hélio Silva, veterano de nosso cinema, conta como uma família rica de Belo Horizonte trouxe, por volta de 1950, técnicos da Europa para produzirem um filme, da direção à fotografia, da montagem à captação de som. Esse movimento acontece quase simultaneamente em várias partes do país. E, com o Rio na dianteira, chega-se à produção de uma média de trinta filmes anuais. Mas não é apenas um período de aprendizado e importação de expertise técnica, é um período de experimentação e inventividade, uma jornada de formação para o cinema brasileiro. Se Renato Ortiz está certo (e creio que está) sobre a pertinência de experiências anedóticas, em geral desprezadas por narrativas grandiloquentes, para a composição dessa imagem-mosaico de um período - uma “atmosfera” geral e, por definição, de difícil delineamento -, então devemos recorrer igualmente aos relatos, entrevistas, memórias, fragmentos e excertos de textos, passagens e ilustrações para uma melhor aproximação dessa matéria histórica.

Hélio conta, por exemplo, como desmontou peça por peça uma câmera defasada e enferrujada emprestada por Humberto Mauro para depois remontá-la

---

<sup>65</sup> Todas as aspas desse parágrafo são de *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento* de Paulo Emílio Sales Gomes (1996) e estão entre as páginas 07 e 19, numa síntese da abordagem realizada pelo próprio autor.



ajustando com uma lixa uma peça delicada de outra câmera para que se encaixasse na janela daquela primeira, um trabalho de horas a fio e de recompensa incerta. Em outra ocasião, para realizar as tomadas de abertura de *Rio, 40 graus*, improvisada e com orçamento apertadíssimo, Hélio filmou pendurado ao bico do avião junto do diretor Nelson Pereira dos Santos.

Eu e o Nelson fomos apertados no bico do avião que era de pexiglass. Pusemos a câmera bem na frente, e aconteceu de ficarmos depois dos pedais. Então eu vi os cabos de aço dos comandos, alguns que deveriam estar fixados com seis parafusos, tinham apenas dois. Era tudo pela metade, ou menos da metade. Quando decolou... Éramos nós na frente e o Jece Valadão lá atrás. Aí, ele começou a passar mal, vomitou e tudo o mais. Então os pilotos perceberam e começaram com um papo para apavorar mais a gente. Falando em cortar motor, estolar, arremeter. Só pra fazer medo. Veja você! (risos) A filmagem não foi o ideal, mas deu para usar bem.<sup>66</sup>

Mas a relação com o cinema europeu do pós-guerra (do qual advinha o *know-how*) é ambígua e intermediada pelas filiações político-ideológicas. De um lado, a rejeição, notadamente do cinema italiano, por um “conservantismo arrivista de uma pequena burguesia citadina de origem europeia que, embora biograficamente próxima do mote desse cinema, insistia em virar as costas para a vocação ideológica de seu humanismo” e, de outro, a influência do Partido Comunista Brasileiro (PCB) sobre cineastas do Rio e São Paulo que, em contato com a literatura de grandes escritores ligados ao partido, adaptam as lições do cinema europeu do pós-guerra produzindo “quase todos os filmes significativos realizados durante a década de 1950” (GOMES, 1973).

Bem, para Sales Gomes, o cinema da década de 50 continua ruim, com filmes, no saldo final, vulgares, de natureza cômica ou sentimentais. É no diálogo com o partido comunista, contudo, que surgem produções como *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *Cinco vezes Favela* (1962), organizado por Leon Hirszman, ambos diretores filiados ao partido. O Partido Comunista Brasileiro, com figuras de destaque no cenário cultural como o próprio Hirszman, Alex

---

<sup>66</sup> Cf. *Hélio Silva: um inventor do cinema*. Entrevista realizada em 19/06/2000 por Carlos Ebert, ABC. Disponível em <http://cadernodecinema.com.br/blog/helio-silva/>

Viany, Nelson Pereira dos Santos, Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha, ente outros, exerce grande influência nos encaminhamentos de uma produção de inclinações acentuadamente políticas e de tratamento da matéria artística em chave sociológica.

Na verdade, mesmo aqueles não ligados organicamente ao partido comunista dentre os artistas-intelectuais nacionalistas e de esquerda, terminaram por incorporar a tarefa de articular essa consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da nação, cujo sujeito político difuso – o povo – seria carente de expressão cultural e ideológica.<sup>67</sup> É possível falar em uma “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”<sup>68</sup> nesse período e mesmo atuando na clandestinidade, a presença do PCB permeou os ambientes intelectuais e o grosso da produção artística do período.

Os dramaturgos e cineastas de formação marxista, dos mais adeptos aos manuais comunistas, como Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri e Hirszman, aos menos crédulos em relação ao programa político do Partido Comunista Brasileiro (PCB), caso de Augusto Boal e de Glauber Rocha, realizaram peças e filmes que espelharam, em graus diversos, a confiança no papel da esquerda como reformuladora do mundo. Em obras teatrais como *Eles não usam black-tie* (1958), *Gimba, presidente dos valentes* (1959), *Brasil, versão brasileira* (1962), *Opinião* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967); ou em filmes como *A grande feira* (1961), *Cinco vezes favela* (1962), *Barravento* (1962), *Ganga Zumba* (1963-64), *Os fuzis* (1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).<sup>69</sup>

*Cinco vezes favela*, filme que surge a partir do entusiasmo de Leon Hirszman pelo curta *Couro de Gato*<sup>70</sup> de Joaquim Pedro de Andrade, premiado em festivais na Alemanha e Itália, ajuda a ilustrar a diversidade ideológica subjacente às produções do cinema desse período. O próprio Hirszman, que era coordenador da área cinematográfica do Centro Popular de Cultura (CPC) e filiado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), reúne Miguel Borges da Organização Revolucionária Marxista-

---

<sup>67</sup> Cf. NAPOLITANO (2001: 07).

<sup>68</sup> Cf. SCHWARZ (1992: 62).

<sup>69</sup> Cf. CARDENUTTO (2014: 58)

<sup>70</sup> Além de *Couro de Gato*, outros quatro curtas realizados em 1962 compõem o filme. *Um favelado*, de Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Escola de samba*, *Alegria de Viver*, de Cacá Diegues, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Para uma análise do projeto que resultou no filme *Cinco vezes favela*, ver CARDENUTO (2008).

Política Operária (POLOP) e Cacá Diegues da Juventude Universitária Católica (JUC) com o propósito mesmo de apresentar um conjunto de obras de jovens artistas filiados a uma variedade de ideologias.<sup>71</sup>

Mas o cenário é atravessado, ainda, pelo dilema entre o resguardo da autoria e o assédio do mercado, entre autonomia intelectual e demanda ou condicionamento da indústria, e que configura um interessante diálogo do cinema da década de 1950/1960 com a produção teórica da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal) e as formulações de economistas como Celso Furtado.

Como sabemos, o colapso da Companhia Vera Cruz em 1954, ao lado de outros fatores, levou a nova geração de cineastas de esquerda a recusar uma produção industrial em sentido estrito (...). O dado peculiar é que a vertente hegemônica no cinema moderno brasileiro se afastou de um projeto industrial para o cinema no mesmo momento em que tal projeto era tomado como a solução para os grandes problemas sociais vividos em função do arcaísmo das estruturas do país. Ressaltar essa posição e seu contexto é importante, pois a discussão de cinema, ao se politizar, assumiu a equação da pobreza e da desigualdade social tal como expressa na noção de subdesenvolvimento que, formulada no plano da economia, assumia o princípio de que não se tratava apenas de uma nova descrição da distância entre pobres e ricos, centro e periferia, mas da elucidação de uma engrenagem a ser combatida.<sup>72</sup>

Esse diálogo de fundo com instituições e teóricos da área econômica dá o tom do tipo de engajamento, cindido, que o cinema desse período entabula com o tema do subdesenvolvimento, da pobreza e suas implicações para o debate estético e de fatura fílmica; o subdesenvolvimento “como condição dramática deveria vir à tela em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores vistos como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade”.<sup>73</sup>

Com o golpe militar de 1964, essa experiência que começava a se firmar, do cinema brasileiro em busca de uma identidade no plano estético, mas também,

---

<sup>71</sup> Cf. CARDENUTO (2014: 147).

<sup>72</sup> Cf. XAVIER (2012: 14).

<sup>73</sup> *Id Ibid.*

antropológica, uma busca do ‘homem do povo’, se reconfigura. O golpe atinge o cinema nacional no momento “de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), e *Os Fuzis* (Rui Guerra, 1964) – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original”.<sup>74</sup> *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha é a internalização dessa crise angustiante e a mais bem-acabada encenação do intelectual torturado pela distância entre seus ‘anseios sobre o povo’ e o ‘povo propriamente’; o filme marca “o fim de uma era política e cultural cujo ponto inicial define um mergulho nos emblemas da iniquidade social brasileira (a geopolítica da fome), seguida de um processo que envolveu a autocrítica do intelectual a partir de 1965”. A atuação do Estado forte do período ditatorial é matizada com articulações internas e mudanças de rumo, alianças e negociações. De tempos em tempos há uma abertura de superfície para discutir as políticas e diretrizes institucionais que variam ao longo dos vinte anos do regime, embora mantenham um orientação nacionalista-conservadora como fiel da balança.

Nos anos 60 tínhamos a questão nacional pensada em termos de aliança de classes, ou de frente política e cultural, e isso levava à minimização dos conflitos e diferenças – um “todo nacional” se contrapondo ao domínio do capital estrangeiro – gerando uma específica articulação entre classe e nação. A partir da década de 70 é o Estado que comanda a questão nacional, elidindo obviamente a relação classe-nação, arvorando-se a guardião de uma comunidade indivisa, seus interesses tomados como interesses de todos. O “nacional” e a “realidade nacional” são vistos como dois todos harmônicos, que não apresentam conflitos internos e nem se contrapõem, em seus fundamentos, à dominação externa.<sup>75</sup>

José Mário Ortiz Ramos faz um importante mapeamento desse cenário de disputas entre projetos políticos, mercado e governo em *Cinema, Estado e Lutas Culturais* (1983); essas disputas remontam ao período anterior ao golpe, na transição para a década de 60 e são marcadas pelos interesses de dois principais grupos, o “nacionalista” (de onde saíam os cinemanovistas) e o “industrialista-universalista”,

---

<sup>74</sup> Cf. XAVIER (2001: 51).

<sup>75</sup> Cf. RAMOS (1983)

duas correntes em choque que “se sedimentam sob a mesma capa aparente da desejada industrialização [do cinema]”.<sup>76</sup> Os primeiros órgãos estatais para o cinema começam a surgir na segunda metade da década de 1950, no interior dos parâmetros políticos do nacionalismo e desenvolvimentismo.

Numa segunda fase, há uma articulação entre o Estado ditatorial e o crescimento da indústria cultural, um período de clara ingerência estatal no campo da cultura. Momento de “maior agilidade e eficácia da ação estatal, com o crescimento do mercado para o filme brasileiro e a emergência de novas modalidades de relacionamento entre produtores culturais e Estado”, em meados de 70, quando tem lugar uma tentativa ousada de utilizar o cinema como ‘aparelho de hegemonia’ na dominação cultural do governo militar. Bem, é importante sinalizar aqui, ainda que de passagem, que o nacional-desenvolvimentismo como projeto de governo e como ideário intelectual nem sempre convergiram. O primeiro grupo, o nacionalista, é caracterizado pela posição contrária aos “trustes e monopólios” e propunha um cinema centrado nos temas nacionais, defendendo desde 1951 um cinema nacional independente e democrático, enquanto que o segundo, mais pragmaticamente “industrialista” e colado ao ideário do governo JK, oscilou “cuidadosamente entre a ferrenha busca de um cinema nacional e o cuidado de não hostilizar ‘os nossos fornecedores’”.<sup>77</sup>

É no primeiro grupo, portanto, que se verifica uma obsessão pelo enigmático ‘homem brasileiro’ e a ânsia em apreender a ‘realidade brasileira’. A intrincada questão da identidade nacional, cuja formulação remonta ao pensamento brasileiro do XIX e que aparece como permanente inquietação entre produtores culturais, ou seja, é a forma política específica que assumem as preocupações com um possível ‘nacionalismo cultural’ no campo do cinema brasileiro. É, portanto, curioso, que a Política Nacional de Cultura (PNC) - lançada em 1975 num período de sabido vigor do regime militar -, além de bem articulada, seguindo tendências internacionais da UNESCO e de documentos de ‘países desenvolvidos’, incorporava sistematicamente “antigos lemas culturais nacionalistas, indo ao encontro das

---

<sup>76</sup> *Id. Ibid.*

<sup>77</sup> Cf. RAMOS (1983: 13; 28).

aspirações e proposições de setores do cinema brasileiro”.<sup>78</sup> Dito de outro modo, além da sociologia servir como espaço de formulação de diretrizes estético-temáticas para um ‘cinema de esquerda’ vinculado aos ideais desenvolvimentistas, sua preocupação com o ‘homem brasileiro’ e a ‘realidade brasileira’ levaram a uma zona de convergência temática com a política de cultura do regime ditatorial – os temas do nacionalismo se tocam em algum ponto -, atravessados, ainda, por noções da antropologia e seu vocabulário peculiar.

A concepção de cultura expressa na PNC, bem como em outros textos que lhe dão sustentação, é de inspiração claramente antropológica, e procura abranger não exclusivamente a ‘acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio’. Esta definição, amplíssima, vai cobrir um vasto campo de ação encampando todas as formas de produção cultural. E mais do que isto, permite considerar a cultura como fundamental para a melhoria da ‘qualidade de vida’, ultrapassando o aspecto puramente econômico do desenvolvimento. A concepção de cultura receberá ainda um forte tom humanista – o ‘homem brasileiro como pessoa’ e uma contribuição para o ‘humanismo brasileiro’ são objetivos autoproclamados -, decorrido daí toda a postura essencialista que permeia o documento. Esta trilha humanista encontra-se também em [Felipe] Herrera<sup>79</sup>, e a tarefa das políticas culturais consiste em ‘redimir o homem da alienação que lhe foi imposta por uma sociedade cada vez mais industrializada, tecnificada e urbanizada’<sup>80</sup>

Entre os redatores da Política Nacional de Cultura estão nomes como Gilberto Freire e Afonso Arinos, que aliás, ao lado de duas dezenas de intelectuais, compuseram o Conselho Federal de Cultura durante o ano de 1975 contribuindo para criar o documento que define a “cultura brasileira” e a “política de cultura” no âmbito de uma política cultural em sintonia com a ‘abertura’ no interior do regime ditatorial.<sup>81</sup> Um debate que é permeado, ainda, por disputas de fundo entre noções emprestadas de Malinowski, que aparecem transplantadas para o contexto brasileiro pelo cineasta

---

<sup>78</sup> Cf. RAMOS (1983: 118).

<sup>79</sup> Felipe Herrera foi presidente do Conselho Administrativo do Fundo Internacional de Promoção da Cultura e escreveu *Entre a modernização e a alienação: reflexões culturais latino-americanas*, que viria a fundamentar o texto da PNC.

<sup>80</sup> Cf. RAMOS (1983).

<sup>81</sup> Cf. SILVA (2001: 211).

Gustavo Dahl e uma discussão de 'identidade' feita por Renato Ortiz a partir de Levi-Strauss.<sup>82</sup>

*Cineastas e imagens do povo*, publicado em 1985 no imediato pós-ditadura, compõe um quadro da produção de filmes documentários, todos curtas-metragens das décadas de 1960 e 1970, com exceção do longa *Opinião Pública* (1967) de Arnaldo Jabor, que visa demonstrar como o sistema de relacionamento entre as camadas de significação operantes nos filmes revelam uma ideologia do real fílmico.

Jean-Claude Bernardet estuda a crise de um tipo particular de narrativa documental, o 'modelo sociológico', cujo apogeu se dá por volta de 1964 e 1965, e que vai sendo desestabilizado e substituído por experimentações cada vez mais radicais da linguagem, embora a evolução não seja propriamente em etapas cronológicas. São filmes que expressam momentos-chave das transformações estético-temáticas que se deram no período de transição e imediatamente posterior à tomada de poder pelos militares. O 'modelo sociológico' consiste numa tendência dos anos 60 a que as artes não só expressassem a problemática social, mas que contribuíssem à transformação da sociedade, o que dava ao cineasta, como intelectual, uma espécie de missão, a de falar em nome do povo.

Duas personagens são privilegiadas na interlocução construída por estes filmes: a ditadura civil-militar no Brasil que se estende de 1964 a 1985 e toma de sobressalto algumas produções em plena realização, e o *outro* antropológico desse cinema que é, sobretudo, o homem do campo, o camponês, mesmo quando os filmes se dão na cidade, onde ele aparece como retirante. A ditadura aparece, não raro, como sujeito oculto, um interlocutor, quando muito, aludido. O camponês é a figura central, é o 'povo' que se anuncia no título do ensaio.

Bernardet abre o estudo com a seguinte observação, "para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem".<sup>83</sup> Ao evidenciar a "relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas

---

<sup>82</sup> Cf. RAMOS (1983)

<sup>83</sup> Cf. BERNARDET (2003: 09).

e o povo”, Bernardet põe sob suspeita<sup>84</sup> aquele pacto tácito que mantemos com a narrativa fílmica, a expectativa de uma fluidez entre o olhar e a realidade filmada que implica certo ocultamento dos mecanismos de articulação dessa massa discursiva e, por conseguinte, a aceitação da enunciação com valor de verdade. Põe em xeque, ainda, o cineasta, seu pertencimento de classe, os vícios de seu olhar, as intenções inconfessadas na composição dos planos, na montagem, no concatenamento das vozes e faixas sonoras no filme.

Bernardet desnuda o sistema de significações operante nas relações do cineasta com os temas e sujeitos que elege para seu filme. É significativo, contudo, que o mesmo não suceda à categoria ‘povo’. Dos termos que dão título ao ensaio, é o único que permanece em pé ao final da análise. É curioso, sobretudo, porque Bernardet chega muito próximo de enunciar a dissolução dessa categoria, mas se contenta em observar que aqueles filmes que operam na lógica de um ‘modelo sociológico’, ao se apresentarem como “uma linguagem confiante na sua adesão ao real”<sup>85</sup> produzem ideologia e aqueles que radicalizam a experimentação com a linguagem dando voz (e mesmo a câmera) ao ‘povo’, falham. E, se o cineasta falha, não é porque não exista algo como ‘o povo’, mas porque a câmera, a montagem, a sobreposição de vozes, os vícios do diretor, as alianças políticas e afinidades ideológicas é que não deixam o povo falar. O povo é mistificado nos filmes; sua agência, negada. O cineasta dirige sua fala, recorta, edita, organiza em registro *off*, falsifica o real. Se, porventura, o povo fala, o cineasta, surpreso, não sabe o que fazer com o que ele diz ou, numa incorporação enviesada dessa voz, confere a ela um significado contaminado.

Embora ‘o povo’ seja uma ficção sociológica tanto quanto o real fílmico é uma astúcia técnica<sup>86</sup>, ao que parece, as ficções sociológicas são mais resistentes ao ceticismo que as ficções do cinema. Isso talvez se explique pelas conexões de fundo do cinema desse período com a produção teórica de certa *intelligentsia* afinada ao nacional-desenvolvimentismo.

---

<sup>84</sup> Em alguns casos é o próprio diretor que borra propositalmente essa transparência.

<sup>85</sup> Cf. BERNARDET (2003: 33).

<sup>86</sup> Caberia aqui, talvez, uma análise pormenorizada dos compromissos e articulações discursivas a que recorre o próprio Bernardet no referido ensaio. Farei, entretanto, apenas alguns apontamentos gerais à guisa de introdução.



Seria difícil exagerar a importância do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) para a formação de um ideário cultural que exerceu substancial influência sobre cineastas e críticos ao longo das décadas de 1960 e 1970. O Iseb, criado em 1955, teria dois momentos, um primeiro que coincide com o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek e, um segundo, atrelado ao governo conturbado de João Goulart. Comportou entre seus quadros, na sua maioria intelectuais não acadêmicos e de diferentes correntes ideológicas, nomes como Helio Jaguaribe, Candido Mendes, Roland Corbisier, Guerreiro Ramos, Werneck Sodr e, Vieira Pinto e Ign acio Rangel. Al em das publica oes, o instituto se notabilizava por oferecer seminários e cursos regulares para diferentes seguimentos da sociedade, funcionando como um empreendimento de organicidade intelectual, foi, “no Brasil contemporâneo, a institui ao cultural que melhor simbolizou ou que melhor concretizou o ideal do engajamento do intelectual na vida política e social de seu país”.<sup>87</sup> Considerado subversivo, contudo, o instituto acabaria extinto pelo golpe militar de 1964 e sua biblioteca e arquivos, destruídos pelo regime.

No cinema que vigora durante o período de funcionamento do instituto, Bernardet percebe, mais que uma vincula ao temática, um direcionamento, embora não mecânico, dos temas que mereciam aten ao e com que  nfases. A influência do instituto sobre o campo ideológico ao qual se ligam as produ oes cinematográficas nesse período ajudam a compreender certas ausências e, por conseguinte, a forma de certas presenças nos filmes.

Parte da produçao cinematográfica – e cultural de um modo geral – no Brasil dos primeiros anos da década de 60 vincula-se ao desenvolvimento e   forma ao do ISEB. O desenvolvimentismo   um projeto ideológico voltado para uma evolu ao industrial e capitalista do país, a ser promovido por uma burguesia nacionalista e anti-imperialista, cuja a ao integraria   na ao os que estão marginalizados da produçao e do consumo. Esse projeto descreve as zonas rurais, principalmente o Nordeste e o latifúndio, como feudais, pois faz obstáculo   industrializa ao capitalista. Como parte da produçao cinematográfica se apoia nesse projeto ideológico, certamente não se pode falar de um envolvimento programático e preciso com as teses do ISEB, mas de uma espécie de pacto ideológico implícito e tácito;

---

<sup>87</sup> Cf. TOLEDO (2005).

ele não toca na burguesia, na indústria, na cidade, sede dessa burguesia, nem no proletariado urbano. Há como que um entendimento implícito que fez com que os temas que poderiam ser tidos como delicados por essa burguesia fossem afastados da temática cinematográfica. Essa é uma hipótese para compreender que as obras principais do Cinema Novo tiveram uma problemática rural, em detrimento da temática urbana; que as movimentações operárias (atuação da CGT, as 152 greves de 1962 etc.) não foram abordadas pelo cinema documentário nem de ficção, e também que a organização dos camponeses foi rejeitada. No campo, interessava basicamente a crítica do latifúndio e a denúncia da miséria, pois a luta camponesa – forma de luta autônoma e projeto popular – poderia assustar essa mesma burguesia, por mais desenvolvimentista que fosse (...) O golpe de 64 dissolve o pacto com o desenvolvimentismo, pois revela que essa burguesia não era tão nacionalista e anti-imperialista como se tinha ilusão, o que abre a possibilidade para o aparecimento, em filmes de 1956-66, da temática urbana e industrial, de personagens burgueses e proletários, tanto na ficção como no documentário.<sup>88</sup>

Essa visão aparece nitidamente em *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, o paradigma do ‘modelo sociológico’ para Bernardet. O modelo sociológico como composição da plasticidade fílmica emula uma postura sociológica de mediação com o real. Assim, a *verdade* que se enuncia não é qualquer verdade, é a verdade do intelectual, o cineasta como intelectual, mas também como aquele que compreende o mundo a partir das ferramentas dos intelectuais. As pessoas comuns que aparecem no filme são dispersas, hesitantes, suas vozes, misturadas aos ruídos da rua, são confusas. A voz do locutor, por outro lado, uma voz de autoridade no filme, desfila números, estatísticas, explicações estruturais, num registro limpo e ordenado, voz de estúdio. A sociologia é aqui uma postura, um lugar de enunciação da *verdade*; para que “o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual (...) o filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno”, i. e., a relação *particular/geral*<sup>89</sup>. Com a crise desse modelo (e o fim do pacto social com

---

<sup>88</sup> Cf. BERNARDET (2003: 47-48).

<sup>89</sup> Op. cit. p. 19.

a burguesia nacional) a câmera se volta para a cidade e para o proletário urbano, mas, significativamente, para o homem da classe média.

A câmera se desloca do 'outro de classe' - os proletários e camponeses de *Viramundo* e *Maioria Absoluta* (1964-66, Leon Hirszman) - para a classe média, o *habitat* do próprio cineasta, que, finalmente, se vê no espelho. E o que é que mostra o espelho? Uma sintomática Copacabana com uma "juventude inerte e submissa", uma classe média entregue ao medo e à alienação, o *Kitsch* dos programas de televisão, a "falsa loira envelhecida" que dá conselhos amorosos às jovens, "(...) um retrato doloroso, grotesco, de um grotesco patético. A condenação é total. Se o filme evolui para o lirismo, é o lirismo da solidão e do medo"<sup>90</sup>. A sinopse é de *A opinião pública* (1966) de Arnaldo Jabor, um filme que tem boa parte do texto *off* baseado nas ideias do sociólogo americano Wright Mills, o ensaio *White Collor – The American Middle Classes*.

A necessidade, encontrada por Jabor, de afirmar o método, a "tipicidade, a fuga do exótico" etc., na primeira fala do locutor de *A opinião pública*, denuncia a crise do método sociológico. Os filmes em que o método flui com naturalidade não precisam explicitá-lo. Em face da crise, uma crise de linguagem, diferentes experimentações técnicas tentam sanar as dificuldades para 'dar voz' ao povo.

No assim chamado momento reflexivo de Gênova, no congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, o mesmo em que Glauber lançou sua tese-manifesto *Estétyka da fome* em 1965, Cacá Diegues apresenta um documento, uma tese alternativa, uma interpretação tensionada na qual oferece uma outra visão do Cinema Novo e que, não tão lembrada quanto a de Glauber, já apontava com alguma clareza a necessidade de um 'mergulho antropológico' (e que conforma uma tensão com o tipo de engajamento do 'modelo sociológico').

O cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pasticho, e passou a adotar uma *visão antropológica do homem brasileiro*, penetrando a alma do homem brasileiro, da própria cultura do povo brasileiro. Eu acho, de fato, que o Cinema Novo não se integra na cultura brasileira; eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como o espírito universal da

---

<sup>90</sup> Op. cit. p. 66.

cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma *antropologia brasileira*.

E continua,

O que sei é o seguinte: o golpe de abril correspondeu a um momento em que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é saía daquela fase de um puro intervencionismo social, de uma crônica paternalista da sociedade brasileira, e passava com *Vidas Secas*, e mais violentamente com *Deus e o Diabo*, a uma *faixa antropológica de aprofundamento* na própria cultura do homem brasileiro, atrás de um absoluto que não é Deus mas é absoluto das divindades da morte, da felicidade, da vida, etc., numa pesquisa que deixou de ser simplesmente descritiva, ou de representação, e passou a ser interpretação. Isso exige, evidentemente, um recolhimento muito mais profundo do diretor enquanto intelectual, enquanto pensador, e o leva a uma faixa que independe do evento político momentaneamente, a toda uma acumulação de tradição, cultura, etc. Isso, o movimento de abril não pode alterar. [...] Policialmente, nada se pode prever; politicamente, não é um golpe de estado que vai alterar o que pensamos do Brasil; e culturalmente, estamos numa faixa muito mais profunda para que sejamos atingidos por uma coisa eventual. O problema fundamental, portanto, está nas conseqüências econômicas do movimento de abril.<sup>91</sup>

Essas duas tendências, tipicamente identificadas com a sociologia (como modelo) e outra com a antropologia (como atitude), nem sempre eram opostas ou excludentes, tampouco etapas sucessivas e necessárias em um movimento progressivo, mas funcionaram como tipologias de engajamento político com a entidade 'povo', paradigmas da correta captura dessa figura e dessa voz específica do homem comum.

É assim que em *Liberdade de imprensa*, (João Batista de Andrade, 1967) a voz do locutor, ao invés de afirmações peremptórias, apresenta dúvidas, se afasta e mostra o problema na voz dos entrevistados, ouve jornalistas de diferentes posições ideológicas, buscando uma evidente calibragem do aparato e um menor direcionamento da narrativa. Em *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1972) a

---

<sup>91</sup> Cf. DIEGUES *apud* RAMOS (1983). Grifo meu.

operação se radicaliza e não há voz *off*<sup>92</sup>, o dispositivo fílmico se recolhe ao máximo, procurando apenas registrar o que acontece, sem interferir.

O que se desenha nessa sequência de documentários e que diz respeito a um clima mais geral da esquerda, perplexa diante dos rumos que o país toma em uma velocidade que mal permite formulações, é a conhecida crise do intelectual que se configura como tema do cinema de ficção nos anos 1960, mote, por exemplo, de *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, cujo protagonista, o poeta Paulo, desfila sua angústia em tom operístico, encruzilhado entre uma direita delirante e um populismo de esquerda pusilânime. É famosa a cena em que o poeta, figura do intelectual que fala pelo povo, num gesto de autoritarismo, tapa a boca do ‘homem do povo’, e discursa: “estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado”.

Nelson Pereira dos Santos, que havia realizado *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*, respectivamente em 1955 e 1957 - já referidos como dos mais importantes trabalhos sobre a favela -, se reconhece nessa figura distanciada, intelectualizada, que submete a realidade à ideologia, e faz uma autocrítica falando do processo de produção de seus dois filmes sobre a favela; uma autocrítica que poderia ser formulada nos termos do modelo sociológico de Bernardet.

Fiquei quase um ano andando pelo morro, frequentando a rapaziada, vendo sessões de umbanda, esbarrando em despachos. Mas minha câmera não filmava nada disso. A visão religiosa do povo e a própria visão de mundo do povo eram totalmente ignoradas por mim. A realidade que eu procurava não estava diante das câmeras, mas no modelo que tinha na minha cabeça. E é isso que tem acontecido com o cinema brasileiro.<sup>93</sup>

Pereira defende o abandono da submissão da realidade tematizada à uma tese apriorística em favor de um amplo “relativismo cultural”. O que está em debate, aqui, é a própria tradição do Cinema Novo, seus pendores ideológicos e seu vocabulário imagético-temático e que, como veremos, se realiza como vertigem no cinema multifacetado dos 2000’. Para Pereira, além de romper com o populismo,

---

<sup>92</sup> Mantenho a designação voz *off* que é a terminologia empregada por Bernardet “por força do costume”, embora a designação mais apropriada, embora não corrente, segundo o próprio autor, seria voz *over*.

<sup>93</sup> Cf. SANTOS *apud* RAMOS op. cit.

posição já encampada pelo movimento, era preciso romper ainda com uma apreensão ‘sociológica’ dos dramas periféricos. “O estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução. No entanto, essa reação, levada ao limite, não deixa de repor os dados que, durante mais de um século, justificaram as soluções pelo alto, o pendor autoritário dos projetos de organização nacional elaborados por intelectuais conservadores e/ou levados à prática por uma elite pragmática, pouco ameaçada em seu controle do Estado”.<sup>94</sup> A transição que se anuncia é a da passagem de um cinema do ‘modelo sociológico’ para aquilo que Ortiz Ramos chama de ‘mergulho antropológico’. Como se vê, as metáforas de inflexão do cinema se dão nos termos de um díptico de tipologias epistemológicas, duas posturas diante da realidade, ambas ancoradas nas Ciências Sociais.

Em 1974 Nelson Pereira dos Santos dirige *Amuleto de Ogum*, onde coloca em prática essa tentativa de aproximação com o popular a partir de um relativismo cultural. Ao invés do distanciamento e da tese apriorística que se aplica sobre a favela, Pereira tenta extrair ao máximo um sentido endógeno da trajetória desses sujeitos, com uma narrativa tomada pela figura do pai de santo, por despachos e guias, com a filmagem ‘documental’ de uma cena de ‘incorporação do santo’ no filme etc. Claramente Pereira tenta abraçar a mitologia ao invés de submetê-la à interpretação do intelectual. A história é contada por um violeiro cego que é atacado por *gangsters* numa encruzilhada urbana, num beco, e convence os rapazes a ouvirem seu relato em forma de trova. Em uma cena em que um desafeto avança sobre Gabriel, o jovem protegido pelo amuleto, disparando vários tiros à queima roupa, nada acontece, nem mesmo ferimentos se veem no corpo do rapaz; o filme acredita no corpo fechado do jovem.

Esse experimento de redescobrimto do ‘povo’ e da ‘periferia’, de reposicionamento do cineasta, entretanto, leva às radicalizações mais caracteristicamente salientes do cinema dos 70’s. Importante ressaltar aqui que a virada dos anos 1960 para os anos 1970 está marcada, não somente no cinema brasileiro, pelo mergulho radical na crítica ao ‘fetice da imagem’, à manipulação do

---

<sup>94</sup> Cf. XAVIER (2012: 45).

desejo e da frustração que o discurso ficcional opera reiteradamente (XAVIER, 2005). É um momento de desencanto com a forma ‘tradicional’ ou ‘moderna’ com que o dispositivo cinematográfico produziu imagens e narrativas; momento da “sabotagem do prazer cinematográfico em qualquer nível, [momento em que] o cinema político se atrela mais do que nunca à desconstrução”. Momento em que a teoria precisa investir na explicação de filmes conceituais ou de cinema autoral que nesse caso significa um desdém pelas convenções. Momento do *underground*,

(...) no Brasil é o momento do salto maior do cinema experimental – penso na *Bel-Air*, de Bressane e Sganzerla, no trabalho de jovens que radicalizaram o cinema independente entre 1969 e 1971. É recente a experiência utópica de maio de 1968, o desejo solicita a aceleração dos relógios e qualquer consideração sobre o ritmo das transformações históricas tem pouco efeito, principalmente para quem, sendo de cinema, está habituado à própria escala reduzida dentro da qual a representação cinematográfica se constituiu, entrou em crise, sofreu abalos e parece desabar.<sup>95</sup>

De um cinema dos 60’s, preocupado com um projeto nacional, com a busca do ‘homem brasileiro’ e a compreensão da ‘realidade brasileira’, e mesmo em seu processo de dissolução, de contorção, num esforço de diagnosticar-se em terceira pessoa, na crise do cineasta como intelectual e de uma súbita compreensão do movimento político e histórico como arredios, paradoxais, indomáveis, restou pouco no final dos anos 70; com uma agenda diluída, tanto pelas experiências internas com a linguagem quanto por uma desilusão com as potencialidades que há pouco pareciam infinitas e de repente se dissolviam por entre os dedos, não há aqui muito espaço para as soluções sociológicas na forma ou no tema.

Na agenda cinematográfica do cinema brasileiro dos anos 70 e 80, o que se viu foi “o progressivo desaparecimento da preocupação nacional e dos temas políticos. O fim dos anos 80 foi marcado pela decadência da Embrafilme, processo que culminou em 1990, com o seu fechamento pelo governo Collor. A nefasta política cultural nesse período, afetando particularmente o cinema, fez com que muitos cineastas voltassem as costas ao Brasil e fossem filmar no exterior ou simplesmente

---

<sup>95</sup> Cf. XAVIER (2001: 34).

mudassem de profissão”.<sup>96</sup> Tratou-se, como lembra Xavier, do contraste com aquele momento especial de polarização na América Latina em que tudo era lido em termos de revolução ou reação, de modo que o horizonte da liberação nacional, pressuposto e vocabulário do Cinema Novo no início de 60, correspondia a um clima entre movimentos culturais no Brasil, na América e na conjuntura internacional. O conceito de nação como referencial e as cinematografias nacionais como representação de uma nova ordem mais pluralizada na produção e consumo de filmes, foi enterrada pelos anos 80, pelo menos em termos de mercado.

O cinema que se adensou em meados dos anos 80, com destaque em festivais e debates, “afirmou propostas alheias aos parâmetros do cinema moderno, principalmente no que diz respeito à preocupação com o ‘estilo nacional’ ou os diagnósticos gerais do país, voltando-se mais para um corpo a corpo com os dados dominantes na produção internacional que lhe era contemporânea”.<sup>97</sup> Foi o cinema da ‘mentalidade profissional’, deliberadamente afastada do cinema anterior, que se desenvolveu até meados de 1970, já com dificuldades; o novo cinema dos anos 80 que emergiu em focos regionais, São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, teve no cinema paulista seu pólo.

No *design* que se esboçou nesse período, reconciliado com a tradição do “filme de mercado”, também a estética da fome foi enterrada (XAVIER, 2001). Talvez “nunca como nesse momento o mito da terra prometida [uma metáfora para a utopia glauberiana e que sumariza a face geral do cinema dos 60’s] tenha estado tão distante do imaginário brasileiro”.<sup>98</sup> Com o colapso dos anos 1990, firma-se um hiato que projetou sobre toda a produção anterior a pecha de ciclo encerrado (XAVIER, 2001) e essa experiência dos anos 80 se viu de repente relegada ao passado; indelevelmente marcada por um período curto, entre 1990 e 93 em que a produção de longas-metragens praticamente desaparece e vem dar sinais de revitalização somente após o *impeachment* de Collor e a troca do governo.

É assim que, em 1995, *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* de Carla Camurati é saldado como peça-símbolo do renascimento do cinema (NAGIB, 2006) e

---

<sup>96</sup> Cf. NAGIB (2006: 44).

<sup>97</sup> Cf. XAVIER (2001: 40).

<sup>98</sup> Cf. NAGIB (2006: 45).



*Baile Perfumado* de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, no ano posterior, considerado um marco da retomada do ‘Novo Cinema Pernambucano’<sup>99</sup>, reafirma a “retomada” que coincide com o período estendido de arranjos da transição democrática no pós-ditadura e a eleição de Fernando Henrique Cardoso para a presidência; início, ademais, de um novo ciclo político.

Se não há novidade na afirmação de um diálogo entre cinema e sociologia, particularmente durante aquele primeiro impulso do cinema em direção à favela, em meados de 1940, marcado por uma hegemonia de esquerda, pela presença do PCB, e pela forma mais ou menos explícita com que se orientou, posteriormente, pelo ideário nacional-desenvolvimentista e isebiano de 1950/60, sobretudo, talvez haja novidade na forma como apresento a seguir os diálogos de fundo com a sociologia e a antropologia, com a aura documental e com a realidade social que são ao mesmo tempo um retorno ao Brasil, a uma narrativa particular de Brasil que se liga de modos tortuosos ao cinema de 1945 a meados de 1970.

Um retorno também do realismo, transfigurado de muitos modos, inclusive, ou sobretudo, em como mobiliza esse pano de fundo ideológico-epistemológico e nos efeitos que dele retira. Retornam, em outras bases e com novos sentidos, nos trilhos do cinema da retomada, os problemas da identidade, da autenticidade, da realidade nacional, da *verdade* e do *real* etc. De resto, nesse transcurso que delineeie em grandes pinceladas, não somente o cinema passou por transformações temáticas e formais radicais como alterou-se também o campo intelectual, a universidade e a sociologia, tanto como disciplina quanto como postura alargada que funciona como referente de um ‘modo de ver’ a realidade social. Também os temas de interesse dessa sociologia, como que uma ênfase numa periferia positivada, i. e., onde interessa mais o que ali se produz do que o que lhe falta no cotejo com outras camadas sociais ou mesmo com um ideal de cidadania, inclusão social ou aspiração revolucionária.

Nos cinco ensaios que seguem, analiso filmes bastante diferentes, mas que têm em comum a gravitação em torno dos temas da periferia urbana, da pobreza e da violência no Brasil e que, para a fabricação de um *efeito de real*, mobilizam, por

---

<sup>99</sup> Uma mostra retrospectiva realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo reuniu recentemente 16 longas e 13 curtas-metragens sob o título *O Novo Cinema Pernambucano*.

diferentes meios, diálogos de fundo com outros espaços de produção de *verdades*. Estou particularmente interessado nesses diálogos, por vezes clandestinos, que o dispositivo fílmico entabula na produção de um efeito de real que é também um *efeito de verdade*. São nexos que se formam, interiormente, nos domínios do cinema, com as experimentações estéticas das vanguardas, com a linguagem e aura documental e com a reincidência de temas da filmografia nacional, por exemplo, mas também com outras competências e jurisdições, dentre as quais privilegio a história, a sociologia e a antropologia.

*Cidade de Deus*, por certo constitui ponto nodal desse ciclo de filmes. Um empreendimento ousado no tratamento temático e também no nível da linguagem que desperta especial interesse pelo modo como mobiliza expedientes realistas da tradição antropológica e, inda mais, como imprime coloração muito diversas daquela de uma convenção tácita sobre o uso “correto” da matéria histórica. Nesse sentido, desafia, para bem e para mal, tanto uma pactuação mais ou menos explícita do adequado trato artístico das ‘questões sociais’, compromisso que se impõe pela força da tradição, pela aura do ‘clássico’ e por todo um substrato de fundo da cultura, do pensamento social e da teoria política que caracteriza fins do século XIX e o decorrer do XX, como também por uma pedagogia do olhar.

É nesse sentido que *Linha de Passe* recupera uma tradição estética e uma convenção narrativa em oposição às inovações pirotécnicas de *Cidade de Deus*. Em *Linha de Passe*, espécie de filme-tese de realismo social, a diegese de constituição intimista reivindica a verdade do documentário e a dramaticidade barroca para produzir ‘autenticidade’ discursiva e um engajamento escópico ‘consternado’ e co-partícipe no drama das personagens. Também *Tropa de Elite* responde a *Cidade de Deus*, mas em um sentido radicalmente distinto. Funciona, na verdade, como filme-resposta a um *imaginário sociológico*, algo difuso, sobre a favela e sobre a sociedade, mas também como imersão na ‘mentalidade policial’ e, fortemente marcada por essa imersão, em uma ética do combate que se realiza na valoração da empiria e do enfrentamento com o crime.

O drama burguês, a cidade oficial ou o fora da favela e seus afetos não estão dispensados desse pequeno mosaico que se irradia pela história de nosso cinema e de nossa melhor tradição de pensamento social. *O som ao redor*, que

difícilmente pode ser compreendido como um filme sobre favela, marca precisamente um diálogo pelo contraste com o cinema de 'imersão' na favela, enquanto que *Branco sai, preto fica* devolve ao olhar desejoso dessa imersão - a imersão numa interioridade que é mais-real, mais-valia antropológica -, enfim, devolve uma autenticidade traiçoeira e um real transfigurado, não sem um toque de humor. O filme funciona como ponto de partida para avaliar a expansão do filme para além do filme, abertura na qual se lê certos limites formais que nem sempre são muito claros. Antes, contudo, de adentrarmos as análises do conjunto de filmes dessa tese, permitam-me evocar uma última cena. Na verdade, duas.



Sobre *Maioria Absoluta*, curta de 1966 dirigido por Leon Hirzman e momento forte do 'modelo sociológico', Bernardet diz: "Encontramos aqui essa contradição do intelectual progressista que espera que o povo fale e aja, mas, como ele elabora uma imagem passiva desse povo, toma ele a voz por enquanto".<sup>100</sup> Essa a contradição que colapsa em *Opinião Pública*, de Jabor, onde aparece uma menção direta à *Maioria Absoluta*. Bernardet refere-se à contorção que se dá no transcurso entre o primeiro e o segundo filme como uma "perturbação do método". A perturbação, entretanto, não se restringe ao campo do cinema, mas, ao que parece, revela um movimento de fundo, nas ciências e na arte, de inflexão e deslocamento das lentes-paradigmas com que se olhou para o 'povo' e para a pobreza, revelando, no trajeto, novas exigências na composição dos traços gerais desses espaços e sujeitos.

Como vimos anteriormente, o diálogo de fundo entre cinema e as tradições do pensamento político social podem ser desveladas nos mecanismos discursivos que os filmes acionam para a produção do efeito de verdade, empatia, solidariedade, engajamento etc. Mas há, também, uma tipologia que localiza personagens, no entremeio estético e sociológico, e oferece como que as condições de possibilidade de uma narrativa ou de uma enunciação.

Tomemos, a este propósito, duas cenas curtas de outro filme de Hirzman: *Eles não usam Black Tie*, de 1981. Dessa vez uma ficção sobre o proletariado organizado no contexto dos movimentos grevistas do final da década de 1970.

Os dois personagens centrais da trama, pai e filho, ambos operários, entram no bar de um amigo, que estava já baixando as portas, para tomar uma cerveja e discutirem as diferenças em torno do engajamento político. Entra um jovem negro esbaforido, arma em punho, e pede ao dono do bar que o esconda da polícia. O homem ordena ao jovem que pule o muro e fuja pelos fundos do bar. O rapaz bate em retirada e a polícia aparece no encalço. A câmera, contudo, permanece no interior do bar e, enquanto ouvimos os gritos desesperados do rapaz ao fundo, a lente salta de rosto em rosto: um sambista moribundo ao canto, o dono do bar, o operário mais jovem; ouvimos, então, uma rajada de tiros. A sequência termina com duas tomadas

---

<sup>100</sup> Cf. BERNARDET (1979: 45).

breves; uma, lateral, da chegada da viatura policial à cena da execução e uma segunda, do corpo ensanguentado, iluminado pela lanterna do policial e visto de cima, à altura de um adulto olhando para o chão.

A segunda cena que desejo evocar, do mesmo filme, é o assassinato do pai de Maria. Um jovem negro aborda Francisco, que volta bêbado do trabalho, e anuncia o assalto. Num misto de destemor e ingenuidade, Francisco ignora o perigo da arma, diz que não tem dinheiro algum e simplesmente segue o caminho. É atingido, então, pelas costas. A morte de Francisco é fortemente dramatizada. Francisco enfrentava um drama pessoal, lutando contra o vício em álcool acaba tendo uma recaída depois de um período de abstinência. O momento em que é abordado pelo assaltante é a primeira bebedeira depois de ter arrumado um emprego e prometido à filha um futuro diferente. O tiro que atinge Francisco é covarde. E ele não cai imediatamente. Volta-se lentamente para o assaltante (para a câmera) como quem pergunta “porque você fez isso?”. A narrativa, fortemente moral, opõe a covardia do assaltante ao trabalhador em dificuldades, pai de uma grávida, morto pelas costas.

Temos então, duas mortes, dois registros. Uma é a morte que o assaltante provoca (cena 2) e a outra, a morte do próprio assaltante (cena 1). A forma, com seus presumidos, extracampos e extradiegeese, compõe uma moral do registro imagético-sonoro. Como o jovem armado que invade o bar, o assaltante que mata Francisco é um ruído no filme. Não há espaço para essas subjetividades na narrativa, para suas motivações, seus dramas. O drama operário e a ética do trabalho relegam o jovem negro ‘do crime’ ao extraquadro. São presenças confusas no filme, entremeio de vítima (mas não se sabe bem de quê) e algoz (sem que se saiba claramente porquê). Suas aparições soam embaraçosas, uma perturbação. De modo sintomático, a câmera não acompanha o jovem para o fundo do bar e a cena continua acontecendo nos olhares resignados dos trabalhadores<sup>101</sup> com quem somos levados a nos identificar. Experimentamos a morte desse jovem com o distanciamento de uma alteridade moldada na forma, presos que ficamos ao sentimento do mundo pelas lentes do operário e, em seguida, pelo cálculo frio da “abordagem” policial. Toda a fuga, captura

---

<sup>101</sup> O violonista que está no bar na primeira cena e ouve o tiro na segunda funciona como uma espécie de sensibilidade poética que dá tônus dramático a essas passagens. Nos remete ainda ao personagem do documentário de Hirzsmann sobre Nelson Cavaquinho, um boêmio sensível à dor do mundo.

e execução do rapaz estão fora de quadro (e de elaboração política). A câmera também não volta ao assaltante que atira em Francisco, partindo do olhar condenatório e inquiridor do trabalhador para a cena seguinte, de seu velório. Nesse caso, o fora de quadro é também um fora de tema.

O corpo caído atrás do bar é mais uma nota que um evento. Como se o filme, que se passa em um bairro periférico e com personagens pobres, casas simples, trabalhadores, fizesse um parêntesis no desenho geral dessa periferia e dissesse “tem isso aqui também”, fecha parêntesis. Esses personagens e suas passagens pelo filme não chegam a adquirir substância, nem fílmica nem política, propriamente. Talvez as cenas funcionem como crítica à truculência da polícia, um resmungo sobre a ditadura vigente, uma constatação sobre a dureza do mundo, um desconforto genérico e deslocado. Não mais que isso. O semblante dos homens no bar é de estupefação e resignação. Na verdade, a morte do jovem não chega a acontecer, ganhar sentido dramático. Como nos jogos de linguagem em que uma anedota, para fazer sentido, exige uma constelação de presumidos, a presença desses personagens simplesmente não encontra o tom certo, a sinalização para que reverbere. Os dois operários seguem seu caminho, o bar é fechado e a cena corta para o apito da fábrica nos chamando de volta para o problema da greve e do movimento proletário organizado.

Retornemos a Bakhtin. Ao presumido da fala, ao contexto extra artístico e ao social como fator estético. Ora, não há também no circuito das imagens um apelo à autossuficiência da forma? Não há, em nossa experiência sensível, um regime do visível? Uma normatização e uma gramática do mostrável, do representável, e uma disciplina do olhar? Do quê e do como ver?

Bakhtin toma o enunciado concreto (o discurso na vida) e divide-o em duas partes: (1) a parte percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida. Para qualificar a parte presumida, Bakhtin propõe uma figura, o *entimema*. A esta altura, imagino que a analogia com o imagético esteja subentendida.

O *entimema* é um tipo específico de silogismo em que uma das premissas não é expressa.<sup>102</sup> A parte não expressa aqui, contudo, não é a psique do falante ou dos ouvintes, nem a escanção do discurso ordinário, sua poesia; o presumido é social

---

<sup>102</sup> Por exemplo: “Sócrates é um homem, portanto é mortal”. A premissa presumida: “Todos os homens são mortais”.

e objetivo. “O individual e o subjetivo têm por trás, aqui, *o social e o objetivo*. O que eu conheço, vejo, quero, amo, etc. não pode ser presumido. Apenas o que todos nós falantes sabemos, vemos, amamos, reconhecemos – apenas estes pontos nos quais estamos todos unidos podem se tornar a parte presumida de um enunciado. Além disso esse fenômeno fundamentalmente social é completamente objetivo; ele consiste, sobretudo, da unidade material do mundo que entra no horizonte dos falantes (no nosso exemplo, a sala, a neve atrás da janela, etc. [aqui Bakhtin se refere à cena que dá início a esta tese]) e da unidade das condições reais de vida que geram uma comunidade de julgamentos de valor – o fato de os falantes pertencerem à mesma família, profissão, classe, ou outro grupo social, e o fato de pertencerem ao mesmo período de tempo (os falantes são, afinal, contemporâneos). Julgamentos de valor presumidos são, portanto, não emoções individuais, mas atos sociais regulares e essenciais. Emoções *individuais* podem surgir apenas como *sobretons* acompanhando o tom básico da avaliação social. O ‘eu’ pode realizar-se verbalmente apenas sobre a base do ‘nós’”.<sup>103</sup>

Temos aqui duas implicações para o argumento que desenvolvíamos a propósito de *Eles não usam black tie*. Por um lado, o aspecto a que me referia acima, de que o filme como que não encontra no interior de seu próprio ecossistema os referentes de enunciação daqueles personagens, um terreno comum a partir do qual elaborar suas vivências. Por outro lado, são os próprios personagens que, surgindo intempestivamente e desaparecendo de igual maneira, não conformam uma vivência inteligível para além do ato desesperado que, nos dois casos, termina em morte. Não há um social presumido na enunciação estética desses personagens. Não se depreende de sua existência, desancorada, aquilo que no jargão sociológico chamaríamos “produção de sociabilidade”.

Bem, é precisamente este personagem, o jovem, ‘do crime’, quase sempre negro, seus dramas e subjetividade, seu contexto e contingências - e todo o difícil paradoxo que essa presença encerra -, que vêm para o primeiro plano em uma série de estudos antropológicos, etnografias do crime, renovados trabalhos de campo em periferias, na antropologia da violência e na sociologia urbana, em reportagens,

---

<sup>103</sup> Cf. BAKHTIN (1926: 08).



matérias e artigos que dialogam com estes estudos, na poesia e prosa literária (Paulo Lins, Ferréz, Sérgio Vaz, uma recuperação de Carolina Maria de Jesus), no rap de Racionais MC's, RZO, Facção Central, entre outros, no marcante videoclipe de Michael Jackson gravado no Pelourinho e na favela Santa Marta, *They don't really care about us*, dirigido por Spike Lee, em documentários como *Notícias de uma Guerra Particular* ou *Falcão, meninos do tráfico*, nas várias cores do funk carioca, até incorporarem-se às novelas de grande audiência, minisséries em TV aberta e peças publicitárias. Mas voltemos, ou seja, avancemos para seu ponto nodal, *Cidade de Deus*.

**Cidade de Deus**  
O antropólogo e o nativo

Um grupo de meninos joga futebol num campinho de terra quando Dadinho, que vem de fora do campo, dirige-se ao garoto que está no gol. O diálogo é simples. Dadinho, intimidador, pergunta “Como é teu nome?”, “Buscapé”, responde o goleiro. O episódio, emendado ao fluxo estonteante da sequência de abertura, é parte do expediente inicial de apresentação de personagens. Mas é também a apresentação do próprio expediente, da forma particular de conformação das personagens na diegese e da interação especial que teremos com Buscapé. É assim que, no interior mesmo desta cena, opera-se um outro diálogo. Podemos chamá-lo de diálogo entre as faixas discursivas que produzem sentidos no filme.

Dadinho vem de fora do campo e pergunta ao garoto que está no gol “Como é teu nome?”. A cena é pausada com o rosto do goleiro em primeiro plano, congelado como uma fotografia. A voz *over* ou voz *do narrador* intervém: “Desculpa aí, esqueci de me apresentar”, a cena é descongelada e o personagem no interior da diegese, o garoto no gol, completa: “Buscapé”.

O personagem está respondendo para Dadinho, que fez a pergunta no registro diegético, mas está também, no limiar da imanência fílmica e interagindo com a voz do narrador, apresentando-se para outro interlocutor em outro registro, o espectador. Porque é para o espectador, naturalmente, que a voz *over* diz “Desculpa aí...”. O arranjo funciona porque o garoto no gol e o narrador, a voz *over*, são a mesma personagem (embora interpretada por pessoas diferentes). Buscapé narra desde a primeira sequência, em *off*, a cena na qual ele mesmo aparece “em situação”. Projetado, ele está ao mesmo tempo dentro e fora “da tela”. Uma vez que sua voz, seu timbre, ganha um rosto, dá-se a transição para o passado onde a voz se descola do personagem. O personagem-narrador (Alexandre Rodrigues) diz “esqueci de *me* apresentar”, e o personagem diegético, agora interpretado por outro ator (Luiz Otávio), refere-se a si mesmo: “Buscapé”. O arranjo técnico-semiótico intervém na diegese, combinando ao menos dois registros de enunciação, sem quebrar seu feitiço.

A voz *over* costura a narrativa num espaço intermediário e limítrofe do filme, nem bem penetra na diegese (nunca interage com as personagens em cena), nem bem se destaca do narrado (existe no e para o filme); nem bem está fora do filme, como estamos nós, nem bem está inteiramente dentro (mantém-se em um tempo e espaço distinto daquele experimentado pelas personagens “em tela”). Em certo

sentido o mecanismo funciona, também, porque nele reconhecemos um outro feitiço que nos é familiar, o expediente do personagem entre dois mundos, um tipo particular de informante, espécie de guia que nos dá acesso ao outro lado do Pacífico; reconhecemos a magia do etnógrafo.

Bem, aqui colocam-se alguns problemas que convergem na materialidade do filme, mas que não são da mesma ordem. De um lado está a diegese como uma interioridade estética que é atravessada em diferentes direções e que, naquilo que nos interessa, opera modulações entre registros de *realidade* e de *verdade*. De outro, está a própria favela como uma interioridade física e política, território apartado (embora, não apartado) da normatividade urbana e *outro* discursivo da alteridade antropológica que, no filme, funciona como lastro de *real* e de *verossimilhança*. E que implica, ademais, uma expectativa não explicitada sobre quem é o interlocutor do filme, o consumidor médio do produto cinema. Ou seja, alguém para quem a favela é (e tem que ser) um *outro* material e discursivo. Daí que Buscapé seja, antes de mais nada, essa espécie de guia no trânsito entre o dentro e o fora dos continentes culturais (mas também, como veremos, entre o dentro e o fora do filme, entre ficção e realidade).

Este é um interessante ponto de intersecção epistemológica entre estudos sobre *marginalidade* nos marcos da sociologia urbana (na verdade, da prática etnográfica, método e suprimento de verdade) e aquela variedade de estudos no âmbito da linguagem, da linguística ao pensamento sobre a natureza enunciativa da *mise-en-scène* no cinema. São as *fronteiras* que, produzindo sentidos e inter-relações, tanto em um caso como no outro, conferem inteligibilidade à experiência.

Como nas metáforas simmelianas em que dentro e fora se constituem mutuamente e a própria ideia de dentro e fora (apreensível na margem, na fronteira ou na dobra) são artifícios “performativos” da noção de interioridade e exterioridade, o marginal e o oficial/institucional, a obra de arte e seu entorno, o indivíduo e a sociedade se (re)configuram na fricção, no contato. A autonomia presume a alteridade e só é possível compreender os regimes de valoração da própria experiência, por um lado, pela oposição (ou diferenciação) a regimes distintos e, por outro, pela coexistência em uma rede de interpenetrações e permeabilidades.

Considerar o problema da representação da favela como uma *interioridade* a ser explorada (pela câmera ou pelo bloco de notas) implica (ou deveria implicar) perguntar-se pelo processo social de produção histórica da apartação objetiva e subjetiva de pessoas e territórios. A admissão mesma, imperativa e incontornável, de uma trama lenta, quotidiana, regular, metódica, que coseu ao longo dos séculos as formas do entrincheiramento de um contingente enorme de pessoas, da produção e manutenção de precariedades ignoradas, mantidas ou provocadas, pela lei e pela força, pelos costumes e pelas crenças, pelos cartórios e igrejas, planos urbanos e intervenções sanitárias, por romancistas, jornalistas e cientistas sociais, pela normalização do estranhamento físico e intelectual deste contingente, pela positivação, enfim, de um ideal de cidade que pedia a não inclusão (o desaparecimento?) destas personagens.

Como é que se constitui a ideia mesma de um território apartado? Como se produz alteridade entre sujeitos contemporâneos e conterrâneos? Onde e como se cruzam a apartação geográfica e social e os discursos/narrativas constitutivos e constituintes dessa apartação?

Apenas no final da ditadura Vargas e, portanto, após a Segunda Guerra Mundial, fez-se um esforço no sentido de integrar à cidade as populações urbanas marginalizadas, moradoras de favelas, grande parte delas migrante interna de outros estados do sudeste e do nordeste. Esse esforço, do qual participaram políticos populistas e parte da Igreja Católica, foi asperamente interrompido pela reação conservadora das classes médias urbanas que apoiaram, a partir dos anos 1960, as políticas de remoção das favelas situadas nas zonas nobres do Rio de Janeiro para a periferia urbana e, no plano político, apoiaram o golpe militar de 1964, que pôs fim ao populismo no Brasil.<sup>104</sup>

Quando foi lançado em 1955, *Rio, 40 Graus* foi censurado pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe da Segurança Pública do governo Café Filho, porque os diálogos continham gírias, porque a película fazia paródia da figura política ‘deputado’ e, sobretudo, porque o filme “revelava o lado negativo do Rio”. O mal-estar das autoridades com o filme de Nelson Pereira dos Santos é que a favela seja o eixo

---

<sup>104</sup> Cf. MISSE (2008: 372-373)

da narrativa em um projeto de cidade de inspiração europeia que ficou conhecido como a Paris dos Trópicos; a narrativa põe em tela os casebres improvisados, vielas íngremes e moradores pobres com seu vocabulário próprio, vestuário roto e trejeitos “malandros”. Mas, inda mais grave, que esses garotos negros da favela (atores improvisados), desfilem sua pobreza pelos cartões postais da Cidade Maravilhosa, que a câmara vá e volte entre a favela e a praia de Copacabana, contrastando os barracos de paredes remendadas à fachada imponente do Museu Nacional, ao bucolismo da Quinta da Boa Vista ou às vigas imensas do Maracanã. Filmado no complexo de favelas do Lins, na zona norte, em uma das cenas vê-se, ao fundo, o Cristo Redentor. A favela invade a arquitetura moderna e envaidecida das largas avenidas cariocas, viola a altivez de seus símbolos, a bossa de sua paisagem. Esses personagens paupérrimos que descem o morro para vender amendoim na zona sul são fustigados pelos “donos das esquinas” que extorquem os ambulantes, pelos playboys da praia, pelo guarda do Jardim Zoológico, a cidade não os quer; “são uns criminosos esses pais que largam seus filhos nas ruas” diz um personagem que passeia com seu cão pela orla.

*Cidade de Deus* vai na direção oposta. Filmado quase cinquenta anos depois do filme de Nelson Pereira - embora conte a história de um conjunto habitacional surgido apenas dez anos depois de *Rio, 40 Graus* - tem como uma de suas marcas, repisada em tom de reprovação pela crítica, o isolamento da favela em relação à cidade do Rio. Se, por um lado, o impacto da contraposição entre favela e centro teria sentidos bastante diversos na virada do século - o Rio de Janeiro, então capital da República, experimentava seu apogeu na década de 1950 – ao isolar a favela, como aliás, acontece em experimentos de alteridade radicalizados, notas de trabalhos de campo, imersão etnográficas etc., produz-se uma imagem substantivada e que dá ao espectador (ao leitor) a sensação de desvelamento de fenômeno, apreensão de sentidos, acesso a nexos tramados em segredo por um “avesso” da normalidade moderna-urbano-industrial. O grande trunfo é também o grande senão de *Cidade de Deus*. O filme liga ao mesmo tempo em que isola, mesmo porque é da ênfase no isolamento, do reforço no estranhamento, que se faz mais interessante (e necessária) a intermediação.

*Cidade de Deus* conta (não de modo inteiramente intencional), uma história das políticas habitacionais no Rio de Janeiro desde a década de 1960, com

centralidade nas políticas de remoção, congêneres das políticas de habitação. Um modelo perverso de solução habitacional trivializado no Brasil e que deslinda sentidos e circunstâncias da estruturação das desigualdades e da perpetuação da apartação social. Em certo sentido, as políticas de remoção e confinamento da favela longe dos cartões postais cariocas, ponto de partida em *Cidade de Deus*, é a própria solução institucional para o problema apresentado por *Rio, 40 Graus*.

O insulamento da favela é, aliás, antes de uma conformação estética, uma realidade histórico-política. Essas operações consistiram na expulsão das populações pobres para longe do centro, o que, em geral, as tornava ainda mais pobres dada a precariedade ou ausência de infraestrutura para a comunicação com outras áreas da cidade, sobretudo aquelas onde corre dinheiro e se concentram as oportunidades de negócios e emprego nos comércios e serviços, por exemplo. Esse fator de enunciação da distribuição social do espaço como matéria de manejo político aparece em uma das primeiras digressões do narrador intradieético no filme (Buscapé), enfatizando precisamente que o conjunto de moradias fica distante dos pontos turísticos da cidade.

A gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso. Um monte de famílias tinha ficado sem casa por causa das enchentes e alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava: não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus [*vemos famílias chegando com malas e carriolas*]. Lá não tinha luz [*imagens de postes de energia sendo instalados*], não tinha asfalto, não tinha ônibus [*carroças atravessam as ruas de terra*]. Mas, para os governos ricos, não importava nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro.

Parte da trama de deslocamentos compulsórios da população pobre carioca pode ser reconstituída documentalmente, ao menos em seus nexos institucionais. No Rio, a “política de remoção de favelas do governo Negrão de Lima (...) [que] havia sido, primeiramente, a iniciativa de um governo local (Lacerda), com a ajuda norte-americana, transformou-se em uma política federal comandada pela CHISAM (Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área metropolitana do Grande Rio) e financiada pelo [então] recém-criado Banco Nacional da Habitação

(BNH), produto do governo militar”.<sup>105</sup> A remoção realizada durante a década de 1960 na Rocinha é uma “operação de ‘limpeza’ da Zona Sul do Rio de Janeiro [e] com a eliminação prevista de suas favelas”. Uma prática sistematizada por experimentações sociais com populações pobres que implicava produção regular e metódica de planos de intervenção.

Esses planos se materializaram nas COHAB’s e BNH’s, participação e ingerência de organismos internacionais como o *US Alliance of Progress* e os *Peace Corps*, a consulta e trazida de renomados arquitetos e urbanistas estrangeiros para o Brasil como os franceses Alfred Agache e Le Corbusier e o grego Constantino Doxiádis, atuação de pastorais ligadas ao tema da habitação, cuja liderança de maior destaque é Dom Helder. Também forte participação da mídia na promoção, justificativa e dissimulação dos efeitos perversos dessas políticas, a criação de abrigos provisórios que se tornaram definitivos, continuidade de ação entre governos de filiações ideológicas equidistantes e, ainda, com a simpatia ou apatia estratégica de setores da população, em alinhamento com seus interesses de classe e inclinações ideológicas, um desinteresse calculado pelo tema e que suportou as práticas de remoções.

As moradias de favelas têm, em geral, estruturas precárias e são presas fáceis de inundações e deslizamentos em períodos de fortes chuvas e de cheias. Uma grande enchente em 1966 “agilizou o processo de remoção e levou moradores de muitas favelas do Rio a se mudarem para Cidade de Deus ainda incompleta, seduzidos pela chance de serem donos de uma moradia formal. Quando as primeiras 3.053 unidades foram entregues, Cidade de Deus era o maior complexo residencial erguido no Brasil pela COHAB do Estado da Guanabara”.<sup>106</sup>

Em um intervalo de 12 anos, 80 favelas foram objetos de intervenção no Rio de Janeiro, 26.193 barracos foram demolidos e 139.218 pessoas, removidas.<sup>107</sup> É nesse contexto que nasce a favela Cidade de Deus. E é desta conjuntura, com ônus e bônus estéticos e políticos, que fala o filme de Meirelles. O filme transita entre duas *interioridades*. Como arranjo cambiante, ora afirma sua condição de ficção, matéria estética, imanência (interioridade artística), ora reclama autenticidade, realismo,

---

<sup>105</sup> Cf. VALLADARES (2005: 18).

<sup>106</sup> Cf. MACHADO (2016: 79).

<sup>107</sup> Cf. VALLADARES (2005: 130).



verossimilhança (interioridade política e cultural). Vejam, não digo que essas perspectivas estejam em contradição. Pelo contrário, a favela mesma, constituída historicamente como espaço apartado, marginal, é replicada discursivamente como alteridade antropológica, matéria histórica a ser esquadrinhada, matéria artística a ser desvendada. O filme é um “mergulho antropológico” no espaço da alteridade.

Um efeito curioso dessa articulação entre estético e sociológico em *Cidade de Deus* é que, ao mesmo tempo em que se atribui grande realismo às cenas, não se sabe muito bem onde localizar o lastro desse realismo. Logo em seguida à primeira sequência do filme, a “perseguição à galinha” que, saberemos adiante, se passa no início da década de 1980, temos a transição para a década de 1960, numa espécie de genealogia do crime. Mais exatamente, 1966, se considerarmos que a cena em que Buscapé e Barbantinho caminham entre famílias, carriolas, malas e carros de tração animal, é a reconstituição da chegada dessa população à Cidade de Deus. Como nos dizem os documentos coletados por Valladares e a narrativa *off*, a enchente deixou centenas de desabrigados e apressou a ocupação do conjunto habitacional, vindos de várias partes da cidade para um espaço ainda não totalmente adequado para a ocupação. O aspecto de nosso interesse, aqui, é que fica descartada como lastro de realismo a filmagem na própria Cidade de Deus, completamente metamorfoseada, passados, quando da filmagem, mais de trinta anos desde a ocupação das casas.

A pergunta, nesse caso, se modifica. Com que recursos ou sob que artifícios a produção recriou esse espaço, tão amplo, detalhado e com esse grau de autenticidade visual? Um espaço, aliás, explorado com imodéstia pelas grandes panorâmicas, câmeras altas e lentes abertas da direção de fotografia de Cesar Charlone, e que reproduz convincentemente a opulência de um conjunto de 4.000 casas.

A caracterização do conjunto tal como era na década de 1960 demandou uma equipe de adrecistas, sob a direção de Isabel Gouvêa, que moldou e reproduziu um acervo de peças tipologicamente ligadas à favela em fibra de vidro, como mostra o estudo de Ludmila Ayres Machado.<sup>108</sup> O poste que os trabalhadores da construção civil levantam enquanto Buscapé atravessa a avenida acompanhado do amigo

---

<sup>108</sup> Cf. MACHADO, Ludmila Ayres. *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. Tese de doutorado. 2016. USP.

Barbantinho, por exemplo, é cenográfico. Mas são também os adereços nas casas, os muros, as britas e os montes de tijolos dispostos nas calçadas de terra. A *mise-en-scène* é uma colagem de geografias e adereços meio reais meio ficcionais.

Os aderecistas produziram um grande repertório de bens visuais a partir dessa fibra leve, altamente flexível e resistente ao impacto. A partir das peças moldadas, uma equipe de pintores de arte, coordenados por Bia Pessoa trabalhavam a cor, a textura e o acabamento final do objeto tal qual a referência original. Faziam parte desse repertório de bens leves e móveis: muros de tijolo baiano e concreto de diferentes tamanhos e formas; paredes de diferentes texturas e acabamentos; pilhas de tijolos baiano; pilhas de blocos de concreto; telhas de barro; restos de ferragens; grades, portas e janelas; montes de brita, montes de areia; paredes de cobogó; vasos de plantas e bananeiras<sup>109</sup>, além de uma equipe pequena e ágil responsável pela montagem rápida da cenografia e um caminhão que acompanhava as filmagens deslocando material e equipe. Quando, por exemplo, em uma manhã de filmagem, Cesar Charlone percebeu que a luz era melhor em outro ponto da locação, a equipe pôde deslocar os objetos cênicos a tempo de não ‘perderem a luz’, o que em um arranjo cenográfico dessas proporções é uma verdadeira proeza.

Outro aspecto instigante desse filme cujo virtuosismo formal é francamente impressionante é certa convergência entre *timing* e fortuna. O efeito de realismo espacial foi possível também por uma coincidência, que é, ademais, um trunfo e um golpe de sorte da produção. Um conjunto habitacional prestes a ser inaugurado pelo governo do Rio de Janeiro por ocasião da filmagem de *Cidade de Deus* lembrava, de forma espantosa, o conjunto original. O Conjunto Habitacional Nova Sepetiba, onde se fez toda a primeira parte do filme, era não somente extremamente parecido com o conjunto Cidade de Deus da década de 1960 como era mais precário que o original de trinta e seis anos antes. O diretor de arte Tulé Peak testemunha que, no primeiro contato com o conjunto de casas ainda inabitadas, sentiu-se como tendo encontrado “o próprio retrato de um conjunto habitacional deserto (...) O acabamento das casas era pior do que os originais dos anos 1960, quando as moradias eram

---

<sup>109</sup> Cf. MACHADO (2016: 113).

entregues com assoalho de taco de madeira e bidê entre as louças sanitárias, por exemplo”.<sup>110</sup>

Se considerarmos a transição entre décadas, *Cidade de Deus* foi filmado unindo recortes de vários espaços geográficos sobrepostos, emendados, justapostos. As cenas foram realizadas em Nova Sepetiba, na própria Cidade de Deus, em uma favela vizinha, a Cidade Alta, em cenários de estúdio e em sequências externas filmadas na praia. Esse conjunto de colagens, emoldurados, emulações, providenciais e providenciados, somado à cenografia, iluminação e maquiagem, aquilo que Machado (2016) chama ‘direção de arte *invisível*’, joga com noções prévias do espectador sobre como é a favela, aferindo um realismo que “tem na arte um critério importante de verossimilhança, [e] que, por fim, leva o espectador a crer que não houve manipulação do espaço filmado”. Como se a favela do filme fosse a própria Cidade de Deus documentada numa coincidência justa entre etnografia e arquitetura.

Nos acostumamos de tal maneira com as contorções da linguagem cinematográfica que mesmo arranjos bastante complexos nos parecem dispensados de maiores explicações. “Em *Cidade de Deus*, o espaço é, mais uma vez [como em outros filmes de favela], um dos personagens ativos na narrativa; entretanto, é um espaço constituído para as filmagens”.<sup>111</sup> Isso se deve, em parte, ao próprio esforço histórico deste cinema de apagar, sempre que conveniente, eventuais perturbações à fruição da imagem e que, não obstante, são tanto mais impactantes quanto mais flagrantes são os malabarismos técnicos presumidos na cena. Por outro lado, a favela e seus moradores, à semelhança de outros espaços e identidades sociais marginalizadas, desviantes ou por alguma razão inadequáveis à normatização social dominante, inspiram um misto de desejo e repulsa, curiosidade e horror. O desejo pela favela-real, *the real thing*, a favela-verdade é o desejo por uma mais-verdade antropológica, um mais-real, desejo por este *locus* onde as coisas realmente acontecem.

O realismo espacial que se produz aqui é, por certo, distinto do tipo de realismo engajado, de uma estética documental nos moldes do ‘modelo sociológico’ de Bernardet, em que o espaço físico em sua materialidade fenomenológica é

---

<sup>110</sup> Op. cit.: 145

<sup>111</sup> Cf. MACHADO (2016: 20).

mobilizado como verdade política e extensão discursiva dos personagens: o campo para o camponês, a fábrica para o operário, o excuro para o retirante. Aqui, o espaço como astúcia, é flutuante e só ganha densidade na montagem; coincide eventualmente com o espaço físico ao qual nos remete apenas na medida em que a própria narrativa sobre este espaço seja um *plus* de verdade, um bônus de autenticidade *per se*.

\*\*\*



Fotogramas de *Cidade de Deus* / A chegada da população atingida pelas enchentes ao Conjunto Habitacional (fig 1); instalação do poste de energia e as britas, cercas e montes de tijolos de fibra de vidro (fig. 2 e 3).



O antagonismo tipológico entre Buscapé e Dadinho é estruturante na trama. O mapeamento das distâncias entre estes dois personagens como que desenha um sistema de identificações flutuantes dos personagens no filme. Compõe uma série de gradações entre crime e trabalho formal, bichos-soltos e otários, vilões e bons-moços e assim por diante. Os personagens se adensam ou definham ao moverem-se nas coordenadas destes eixos. Buscapé e Dadinho, como referentes extremados deste diagrama, tornam-se, cada um a seu tempo, Wilson Rodrigues e Zé Pequeno.

A oposição entre essas duas figuras é confusa e metafórica na sequência inicial. O filme começa com a cena de uma galinha prestes a ser degolada que acaba escapando e correndo para o asfalto onde quase é atropelada. A aparição de Zé Pequeno é fulminante, ordena ao bando que “sente o dedo na galinha”, agride os passantes, solta risos esganiçados, desafia a polícia. Buscapé, que acaba surpreendido no espaço entre o bando de Zé Pequeno e os policiais, torna-se a própria galinha, arquejado, com os braços abertos - no que parece uma mímica cômica – na mira das armas, encurralado. A galinha que ocupava o centro da sequência desaparece e a câmara gira ao redor de Buscapé num movimento virtuosístico transportando-o para o tempo de sua infância.

Na cena em que Buscapé e Barbantinho conversam em um lago, Buscapé está seminu, mas não entra na água, permanece sentado em um galho, o que pode ser lido como metáfora de seu caráter ambíguo, vacilante. Buscapé é a figuração do espaço fronteiro, entre a favela e o fora da favela, entre a diegese e o extra-diegético. Barbantinho, imerso no lago, diz que quer ser salva-vidas. Buscapé não sabe bem o que quer ser, mas sabe que não quer ser peixeiro (a profissão do pai) e que não quer ser nem bandido nem policial... “porque eu tenho medo de levar tiro”. A sequência seguinte funciona como resposta tipológica a este diálogo. Um plano fechado em uma arma. A câmara se afasta lentamente e identificamos o dono das mãos que a empunham, Dadinho. O revólver está apontado para a cabeça de Marreco, irmão de Buscapé e um dos três assaltantes do Trio Ternura. Como saberemos logo adiante, esta cena antecipa, no nível do desejo, a morte de Marreco que será executado por Dadinho. Esta sequência, que é a preparação para o assalto ao Motel, planejado por Dadinho, introduz o gênio e *modus operandi* deste personagem. Ao contrário de Buscapé, Dadinho não tem medo nem escrúpulos.

Em outra cena, a do assalto ao caminhão de gás, ele chuta o motorista rendido no chão por pura diversão. No Motel, excede em violência os rapazes do trio. Conforme nos revela um dos *flashbacks*, atira num casal e nos funcionários sorrindo, se divertindo. Aliás, o *traveling* lento e em silêncio ao longo dos corpos executados é um dos raros momentos em que a câmera se demora com calma em uma cena, um olhar moral, um julgamento. A maldade em Dadinho é naturalizada. Ele mata pelo prazer de matar.

Dadinho anda com os assaltantes mais velhos e fala de igual para igual porque “também é bicho solto”. Na primeira vez que é esbofeteado no rosto por Marreco, Cabeleira intervém. Na segunda vez, encara o assaltante mais velho e diz “Nunca mais faz isso!”. Na terceira, mata Marreco a tiros. Matar Marreco é o rito de transição entre a geração do Trio Ternura, o símbolo da primeira favela, “romântica”, e a favela brutal sob o domínio do tráfico. Os tiros em Marreco, já caído, desencadeiam a famosa sequência de disparos em *contre-plongée* que termina com Dadinho adulto, prestes a converter-se em Zé Pequeno.

É curioso que a favela da década de 1960 tenha uma leitura romantizada, da qual sobressai o aspecto sertanejo residual das ruas de terra, vestidos floridos, chapéus, sandálias, carroças, iluminação ourejada, algum veio de solidariedade, ainda, com os bandidos do Trio Ternura, um tanto ingênuos e ‘gente boa’, distribuindo para os moradores os botijões de gás do caminhão interceptado. Mas é, ao mesmo tempo, um rompimento inapelável com a tradição de violência como prefiguração da revolução por vir, aquela, característica do sertão de Glauber (XAVIER, 2009). Ali não cabe o bandido do *western* que constrói o mito de fundação, a civilização ‘da lei e da ordem’, prefigurada nas lutas brutais e heroísmos dos pistoleiros, tampouco o ‘bandido social como justiceiro protorevolucionário’, figura que Ismail Xavier (2012) toma de Eric Hobsbawm para falar do cinema mexicano que teve grande influência sobre o cinema brasileiro dos tempos da Vera Cruz, e que conformou o ideário da revolução interrompida no cinema daquele país. Nem ainda o ‘bandido vingador’ do cangaço glauberiano, misto de violência legítima do oprimido e continuidade de uma tradição que sufocava.

Dadinho é desde o interior da romantização da favela dos 60’s, o germe do desencantamento; um bandido sem utopias. Como se a brutalidade tirânica dos



anos 70 já estivesse ali e só não tivesse brotado ainda por falta das condições adequadas. Essas condições são providas pela entrada das armas, incremento do mercado de drogas, maior nível de organização e hierarquias no ‘mundo do crime’, mas também porque a favela se torna mais acessível para os “viciados”, os carros entram, os playboys percebem que é seguro circular pelas esquinas, a polícia recebe o arrego e “não perturba”, os moradores “consentem” a tirania que pacifica.

Buscapé é da turma dos cocotas, garotos e garotas que curtem a praia, vão à escola ou matam aula pra fumar um baseado e conversar nas pedras da encosta. Buscapé “morre de medo” de Zé Pequeno e faz de tudo para evitá-lo. O filme se divide em oito capítulos enunciados por letreiros discretos. Em “Vida de otário”, Buscapé trabalha por um tempo em um supermercado fora da Cidade de Deus, mas é demitido por justa causa, suspeito de tramar furtos com os garotos da Caixa Baixa. Enquanto Zé Pequeno ganhava o respeito dos moradores e Bené, o coração de Angélica, a garota cobiçada por todos, Buscapé continuava “virgem, sem namorada e duro”. Demitido do mercado, temos o capítulo “Caindo no crime”. Buscapé redescobre a arma que fora do irmão e decide realizar um assalto. Falha no ônibus, falha na padaria, falha na carona. Não consegue assaltar as pessoas porque elas são “legais pra caramba”.

São várias as falas de Buscapé que compõe esse tipo: “eu nunca tive coragem de seguir o meu irmão”, “eu não quero ser bandido nem policial, porque eu tenho medo de tomar tiro” ou “eu só estudo porque não gosto de trabalhar fazendo força”. Essa construção de uma personalidade frágil, vacilante, entretanto, não resvala para a pusilanimidade, mas para o bom-mocismo. É nesse sentido que o tipo antagonico de Zé Pequeno não é Cenoura, o dono da boca rival; Mané Galinha, que deseja sua morte por vingança ou Cabeção, policial corrupto que surge em momentos de perseguição. Seu antagonista, porque aponta para fora desse universo de rivalidade entre bandidos e acossamento policial, é Buscapé, o bom moço. E ao identificar o espectador com Buscapé, o filme faz um elogio (não sem cinismo) à ordem ou à normalidade citadina, o “fora da favela”. O emprego no jornal aparece como solução mágica, resultado de uma série de imponderáveis, precisamente onde o filme se afasta da imersão antropológica para opor cidade e favela num movimento mais ambicioso e que tem a ver com a conformação do personagem na ‘estrutura geral da normalidade’, uma travessia em direção ao ‘nós’ do díptico antropológico.

A cidade como contraponto da favela, aliás, se insinua na presença da polícia, da mídia e dos playboys no espaço fechado da trama. As armas vendidas para os dois lados na guerra do tráfico, por exemplo, são contrabandeadas por um grupo comandado pelo policial Cabeção que envia seu representante para negociar com Pequeno e Cenoura (executando-o quando falha a negociação). O pagamento de arrego, a banca de jornais, a venda de drogas para a *playboyzada* e a saída da favela como desejo recalcado estão lá, em sugestões pontuais.

Buscapé, que é um mero entregador dos blocos de jornais durante a madrugada, acaba ilustrando a capa do jornal com uma fotografia do bando de Zé Pequeno. Zé Pequeno se sente prestigiado por ter sua imagem na capa do periódico e pede para Buscapé tirar mais fotos. O jornal quer mais fotos, Zé Pequeno quer mais fotos, *timing* e fortuna. Nesse particular (onde a diegese se desloca da favela), o roteiro é completamente insólito, o que se explica, em parte, pelo sentido narrativo atribuído ao jornal, sua figuração no interior da trama. Única ambiência fora da favela mostrada (e não sugerida) no filme, o noticiário impresso cumpre o papel contrastivo entre dois mundos. E é ali que Buscapé vislumbra, finalmente, a oportunidade de realizar um desejo recorrente entre personagens do filme, deixar a Cidade de Deus. Buscapé é um garoto negro em um ambiente predominantemente branco. O editor pergunta “Como é que você conseguiu tirar essas fotos?”. “Eu moro lá”. “Nenhum fotógrafo de nenhum jornal conseguiu entrar lá”. Esse diálogo reafirma Cidade de Deus como um “lá”, o espaço da alteridade então inacessível, e Buscapé como o mediador, o nativo que fala a língua alóctone.



No jornal as pessoas são atarefadas, vestem camisa e gravata, sentam em mesas de escritórios, falam ao telefone. Nas cenas dessa locação, a câmera se posiciona em meios-primeiro planos e em planos americanos, a iluminação é branda, há menor saturação nos contrastes, sobressaem os tons claros. O jornal é o espaço da normalidade funcional, da urbanidade civilizada, é onde operam os códigos distintivos da mesocracia. É na claridade do jornal, com suas paredes brancas, luzes de mercúrio, corredores, salas, divisórias, partições de vidro, que se completa a dessemelhança com a favela. Lá, desde a morte de Bené, quase todas as cenas são noturnas, a imagem é densa, alto contraste, angulações crispadas, enquadramentos contorcidos, ambiência irrespirável. O jornal é o “nós” desse esquema de diferenças, porque a armação geral da narrativa presume um espectador ideal, para o qual a favela, espaço radicalizado, precisa ser desvendada.

E, contudo, a favela permanece essa espécie de avesso sem o principal. O outro desse *outro*: a cidade formal, aparece como espectro, alteridade inacessível, horizonte de desejo por vezes manifesto (mas inalcançável) para Cabeleira, Bené, Mané Galinha. O jornal, esse microcosmo medioclassista é referido em aparições breves e circunscritas que explicam o destino de Buscapé, não mais que isso. A cidade como trama, como espaço de negociações fronteiriças, enfim, como fluxo de contiguidades que se interpenetram e com o qual a favela estabelece relações complexas, não aparece. As referências do narrador, sempre anedóticas, à polícia e aos consumidores da droga vendida pelo tráfico, com sentenças como “os playboys sentiram que era seguro buscar droga dentro da favela”, “a polícia também faz sua parte, recebe o dela e não perturba” ou “chovia viciado na Cidade de Deus e dinheiro no bolso de Zé Pequeno”, não fazem com que a câmera se anime para além do circuito mais característico de imagens reiteradas da favela insular.

O filme acontece no trânsito entre duas décadas, 1960 e 1970. A primeira década é contada a partir da história do Trio ternura. A segunda, a partir da história de Zé Pequeno, da chegada da cocaína ao mercado de drogas, a subsequente entrada de armas pesadas e a guerra por territórios e pontos de venda. Se tivéssemos que resumir o filme, essas são as duas entradas sintéticas.

A ditadura civil-militar vigente durante o período em que se desenvolve a trama, e que seria menção obrigatória para certo debate de Brasil, simplesmente não

aparece no filme. Claro que não podemos exigir que um filme fale de um tema e não de outro ou que fale a partir de um referencial e não de outro. Mas, uma vez que o filme fale de determinado tema a partir de determinado referencial, podemos perguntar, porque esse e não outro. De um ponto de vista sociológico, à maneira que o termo foi utilizado para distanciar duas tendências de cinemas no debate sobre a produção das décadas de 1960 e 1970, como na expressão ‘modelo sociológico’ de Bernardet, a explicação seria uma omissão reveladora do caráter conservador do filme. Ao menos é nesse sentido que o filme foi denunciado pela não menção de vínculos com a cidade formal, com o empresariado, a classe média, na explicação do circuito do tráfico de drogas e armas, por exemplo. Em uma outra perspectiva, ainda nos termos desse debate, como na expressão ‘mergulho antropológico’ de José Mário Ortiz Ramos, talvez encontremos uma solução menos dramática para esse hiato.

Ao não falar da ditadura, o filme revela, na verdade, um importante deslocamento narratológico. A favela tem códigos internos de convivência, como tem qualquer outro grupo ou arranjo social. Ainda na primeira favela, a favela romantizada da década de 1960, Buscapé diz “todo dia alguém apanhava, alguém ia preso, alguém se dava mal. Mas ninguém nunca via nada, ninguém nunca sabia de nada, ninguém contava pros samangos onde é que os bandidos tavam entocados”. Se o ponto de inflexão no entre décadas, da favela de 1960 à favela caótica dos anos 70 e inícios de 80, é a chegada da cocaína ao mercado de drogas, a formação de um contingente de trabalhadores a soldo do tráfico, o uso de armas pesadas e a disputa violenta por bocas de vendas de droga no varejo, é esse o marco que orienta a narrativa ao invés de marcadores da macropolítica vinculados à cidade formal e ao imaginário da cidadania e da ordem.

Durante toda a década de setenta, o aumento da violência urbana e o crescimento do crime organizado [um fantasma, como dirá Misse] ganham plena visibilidade na mídia, bem como na percepção social das populações urbanas, medidas pelas pesquisas de opinião. Uma reportagem do JB, matéria de primeira página, de 22/9/1974, um domingo, reúne em seu título e subtítulo os principais ingredientes da temática que se colocava: “Índice de criminalidade sobe em todo o país; “assaltos no Rio já se aproximam do milésimo”; “pivetes aperfeiçoam técnicas em São Paulo”; “polícia quer pessoal e

equipamento”; “explicações só levam à polêmica”. Sob este último subtítulo, o jornal resenha as “explicações para o aumento da criminalidade verificado nestes últimos anos”. O secretário de segurança do Estado do Rio acusa a lei, para ele “paternalista”, que “protege demais o menor, impedindo-o de trabalhar”; o presidente da Sociedade Sul-Riograndense de Criminologia, um advogado, critica a explicação anterior e acrescenta a sua: “a causa é o empobrecimento gradativo das classes menos favorecidas”; de Belo Horizonte, um advogado criminalista acusa a “permissividade na educação” e a “ignorância, entre os jovens, do Direito Penal e de suas consequências punitivas”; e por aí continuam desfilando advogados criminalistas, detentores de cargos de segurança pública, educadores e psicólogos.<sup>112</sup>

A narrativa de *Cidade de Deus* se organiza em torno de um referencial interno e coerente com a dinâmica de que se ocupa o enredo: como a chegada da cocaína e a complexificação no mercado de drogas e armas altera a realidade da periferia urbana no Rio de Janeiro. O enquadramento não é apenas temático, mas formal. Não apenas pelo corte transversal que se fecha às explicações externas (o jornal aparece como artifício narrativo, direcionamento do enredo, sem que o que diz o jornal tome propriamente forma no filme) ou mesmo aquela conexão alargada, pedagógica, com o fora da favela, cobrada com veemência pela crítica avessa aos encaminhamentos da trama. A assunção desse referencial internalizado está clara em algumas falas do filme. Zé Pequeno para Bené: “Aí meu cumpadi, vou te dar um papo (...) esse negócio de roubar tá por fora, meu cumpadi, o negócio é tráfico de drogas. O negócio é a gente começar a vender pó, a playboyzada quer cheirar”. Bené revida: “Mas aí tem que ter um dinheiro, Zé”. “Que nada, a gente mata esses otários e toma a boca deles”.

Nessa cena, significativamente, a câmera desliza em primeira pessoa e se identifica com a voz de Zé Pequeno, a câmera é um olho que percorre o ambiente divisando pessoas e objetos conforme Zé Pequeno os enuncia: repara nos traficantes e seus cordões de ouro, relógios, carros, mulheres. É um momento de total identificação do dispositivo com o protagonista forte na diegese. A câmera não toma distância, não é estável ou externa, nesse momento o narrador (voz *over*) se afasta e

---

<sup>112</sup> Cf. MISSE (1995: 3-4).

o dispositivo imagético toma o olho do nativo-marginal como referente, numa incorporação radical. A câmera vem acompanhando Zé Pequeno e Bené num enquadramento estranhamente inclinado, pendendo para a direita até um primeiríssimo plano dos dois personagens, é quando Pequeno diz: “Aí meu cumpadi, vou te dar um papo...” e a câmera se guia pela sua voz. *Cidade de Deus* é sobre um evento heroico em que uma dupla de jovens assaltantes toma todas as bocas de uma favela (exceto a de Cenoura) de um dia para o outro. Essa transição distendida é narrada visualmente pelas cores (alourada nos 60’, dura e contrastada nos 70’ e sombria, violenta, no início dos 80’) assomada ao enquadramento, movimento de câmera, cortes, ambiência e iluminação.

À narrativa estrutural do funcionamento do mercado de drogas - “vender droga, é um negócio como qualquer outro” diz o narrador – soma-se ou dela decorre uma narrativa moral. Thiago, o garoto ruivo que namora Angélica, é o primeiro a dizer pra Buscapé: “Para de fumar maconha. Cheira pó que tu vai ver qual é a onda”. A trajetória deste personagem, de garoto esbelto da praia, namorado da garota mais cobiçada ao envolvimento com o tráfico, é a trajetória da degenerescência pelo vício. Thiago é da turma dos cocotas, reconhecido como playboy, é invejado por Bené que o procura para comprar uns artigos de marca. Começa a cheirar descontroladamente depois de terminar com a namorada e passa a vender as coisas de casa. Termina entrando para o bando de Zé Pequeno e morrendo violentamente durante um conflito com a gangue rival.

Há, entretanto, pouco espaço no filme para aprofundamentos mais refinados na subjetividade dos personagens. O único personagem com uma família é Buscapé e o único que tem uma trajetória modulante compreensível é Mané Galinha. É possível compreender seu drama: acompanhá-lo desde o trabalhador comportado perseguido por Pequeno até o envolvimento primeiramente discreto e vacilante com a gangue de Cenoura, até o mergulho já sem escrúpulos na dinâmica das disputas do tráfico e a morte. No mais, os dramas são sociológicos no sentido mais caricato do termo. Os personagens são arquetípicos, funcionam como estereótipos, tipologias, generalizações. Grande parte do elenco são bandos, facções, jovens sem identidades ou trajetórias inteligíveis, quase sem rostos, se movendo em uma ambiência cada vez mais sombria e fatalista. Diferente do *traveling* lento e em silêncio no Motel, dando a

ver em câmera ralentada os corpos executados por Dadinho, um olhar moral, a cena dos corpos executados na guerra do tráfico, jogados no meio da rua ou sobre tubos de concreto, é rápida, em flashes, e se submetem à lógica do narrador. A câmera já não julga. Naturaliza.

A leitura, em tese, é a de uma hipótese funcionalista, durkheimiana; opera em uma perspectiva que vê no ordenamento, na funcionalidade, a saúde, e nos desvios a anomia, corrosão. A ambiência *clean* do jornal é providencial para essa oposição entre funcionalidade e caos. Se “vender droga é um comércio como qualquer outro”, como diz a voz do narrador, não é como qualquer outro que ele aparece no filme.

Por vezes, as imagens ganham alguma autonomia narrativa em relação à voz *over* que tende ao didatismo. Quando o narrador explica o funcionamento desse mercado - as gradações de aviãozinho para olheiro, vapor, soldado, gerente -, precisamente no momento em que diz “o tráfico tem até plano de carreira” a imagem que coincide com essa fala é a de Filé-com-fritas em uniforme escolar ao lado de uma mulher que supomos ser sua mãe passando por Zé Pequeno que o cumprimenta sob o olhar desaprovador dessa mulher. A expressão “plano de carreira” adquire um ar de cinismo a partir dessa conexão; funciona como eufemismo para aliciamento, especialmente se considerarmos a evolução do personagem Filé-com-fritas que protagoniza uma das cenas mais brutais do filme, um rito de passagem para mostrar que “é do conceito”, executando um dos garotos da Caixa Baixa. A favela é como a cidade formal, tem um mercado que produz e vende dolas de maconha e papelotes de cocaína, um trabalho “tão chato quanto apertar parafuso”, com postos de serviço e plano de carreira. Mas o que se vê é a versão degradada e perversa da cidade. Uma cidade doente. Essa, a hipótese funcionalista.

Aqui, tem lugar uma outra cisão. *Cidade de Deus* fala ao mesmo tempo do presente diegético, das décadas de 1960, 70/80 e do presente relativo ao momento em que o filme foi lançado, em 2002. O sensível vigor experimentado pela produção cinematográfica nacional desde meados dos anos 1990 quando do lançamento de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati, sinalizou um novo ciclo, aquele da retomada no cinema brasileiro. Este cinema coincide com o período estendido de arranjos da transição democrática no pós-ditadura. Um primeiro



momento de oportuna estabilidade institucional, iniciado em 1994 com a eleição de Fernando Henrique Cardoso, conforma um ciclo que se estenderia pelos vinte anos seguintes, do ponto de vista da governança e mesmo de continuidade entre projetos políticos, como tem defendido Marcos Nobre.<sup>113</sup> Paradoxalmente, entretanto, a década de 1990 figura para os estudos sobre conflitos urbanos e movimentos sociais como uma espécie de abalo sísmico e, como é próprio de momentos de grande inflexão, os nexos entre cultura e política emergiram de modo ao mesmo tempo mais nítidos e mais intrincados nesse período. Esses nexos, contudo, pinçados posteriormente como eventos pontuais e icônicos, dizem respeito mais à construção de uma narrativa inteligível do que ao fluxo dos acontecimentos, sempre furta-cor e caleidoscópicos.

Durante os anos 1990, estudiosos da violência e da política constataram, com assombro, que o processo brasileiro de redemocratização veio acompanhado do aumento do crime violento, sobretudo nas grandes cidades. No Rio de Janeiro, uma “guerra particular” (para lembrar do documentário sobre o Santa Marta) vinha sendo travada entre facções criminais e policiais que disputavam despidamente os territórios da cidade e o varejo de cocaína. Em São Paulo, a mesma guerra, em outra configuração, fazia crescer as taxas de homicídio em curva ainda mais aguda que as do desemprego estrutural, da informalização da economia e da flexibilização dos mercados, inclusive o de drogas. A altíssima permissividade da violência perpetrada por agentes do Estado, desde então, faz com que hoje, enquanto muitos rememoram esses anos como os de consolidação democrática, nas periferias e favelas paulistas seja comum que o período seja lembrado como “a época das guerras”.<sup>114</sup>

Os anos iniciais da década de 1990 são marcados tanto por disputas sangrentas ligadas à expansão do crime no interior dos espaços periféricos, quanto pelos massacres de Acari (1990), Carandiru (1992), Candelária (1993) e Vigário Geral (1993) evidenciando os paradoxos do projeto de redemocratização e pondo em xeque

---

<sup>113</sup> Nobre fala desse processo em vários momentos. Ver, por exemplo, *Especial Rumos da Economia: O Brasil pós-crise*, entrevista online ao jornal ‘O valor’ disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2b9SpB2Hb-8>.

<sup>114</sup> Cf. RUI & FELTRAN (2015) disponível em: <http://documents.tips/documents/rui-e-feltran-2015.html>. Acesso em 13/07/2016.

o esforço de conciliação na multiplicidade de atores e demandas políticas que emergem deste cenário.

É nesse contexto que aparecem o livro de Paulo Lins (1997) que inspiraria o filme *Cidade de Deus*, um dos principais álbuns dos Racionais Mc's, *Sobrevivendo no inferno* (1997) e o documentário *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), elementos que, conforme entendo, compõem uma antessala, uma sensibilidade artística propícia para a recepção e inteligibilidade de *Cidade de Deus*.

O cinema brasileiro dos 2000' recupera um diálogo com o ímpeto realista do cinema da segunda metade do século XX no Brasil. Mas também com o cinema modernista das "sinfonias da cidade" ou "filmes sinfonia"<sup>115</sup> que exploravam a metrópole como espaço de perturbação mental e estranhamento<sup>116</sup> bem como nessa ordem de filmes de "realismo continental", expressão de Paul Rotha para "produções realizadas à margem da grande indústria francesa e alemã, inspiradas pela avant-garde, que minimizavam o enredo e privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem"<sup>117</sup> e que exerceram grande influência sobre Nelson Pereira dos Santos na produção de *Rio, 40 graus*. Há aqui uma tensão com este primeiro ímpeto do cinema nacional em direção à favela. Na verdade, há tanto descontinuidade e ruptura quanto afinidade e convergência com esse cinema, irregular e diverso, que vai de meados de 1950 até meados de 1960.

*Rio, 40 graus* (1955) dá início ao cinema moderno<sup>118</sup> no Brasil e é um catalizador do neo-realismo italiano, marco estético do pós-guerra. É também o mais antigo filme de enredo<sup>119</sup> a tematizar a favela, já que *Favela dos Meus Amores* (1935) de Humberto Mauro teve as cópias perdidas e *Berlim da Batucada* (1944, Luiz de

---

<sup>115</sup> Alguns exemplos dessa categoria de filmes são *O Homem com a Câmera*, de Dziga Vertov (1929); *Mannahatta*, ou *Nova Iorque, a Magnífica*, de Paul Strand e Charles Sheeler (1921); *Paris que Dorme* de René Clair (1924) e *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walter Ruttmann (1927). No Brasil, temos *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, de Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny (1929).

<sup>116</sup> Walter Benjamin, crítico contumaz da civilização "capitalista-industrial moderna", viu na reforma urbanística parisiense, cujo ritmo progressivo anunciava o domínio do homem sobre a natureza, um efeito perverso que finda por, paradoxalmente, provocar "nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade", de modo que "[n]ela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da grande cidade" (2006, p. 49). A cidade moderna aparece aos olhos da maioria de seus moradores como ameaça. A metrópole moderna benjaminiana é espaço de experiência sensorial e intelectual, local de encenação dos conflitos sociais e de transformações urbanísticas.

<sup>117</sup> Cf. DA-RIN (2004: 79).

<sup>118</sup> Moderno no sentido de André Bazin, este que envolve a referência a Renoir, a Ewles e ao neo-realismo (XAVIER, 2005: 14).

<sup>119</sup> Expressão utilizada tanto por J-C. Bernardet quanto por P. E. S. Gomes.

Barros), sem descuidar seu valor documental, inscreve-se num circuito de filmes realizados para divulgar e promover marchinhas de carnaval em diálogo com o teatro de revista e as comédias musicais dos anos 1940.<sup>120</sup> Uma listagem parcial e provisória dos filmes de favela desse período, que é marcada pelo que pode ser chamado *favela de morro* como *tópos* cinematográfico, incluiria o próprio *Rio, 40 graus* e também *Rio, zona norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, *Orfeu do Carnaval* ou *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, *Cinco vezes Favela* (1962), conjunto de curtas organizado por Leon Hirszman e *O assalto do trem pagador* (1962), de Roberto Farias.<sup>121</sup>

O documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, de 1999, dirigido por João Moreira Salles e Katia Lund é, certamente, um ponto de inflexão dessa filmografia. A própria feitura de *CDD* deve à Lund o acesso a certos espaços e instâncias na favela Cidade de Deus, dados os vínculos criados durante a filmagem de *Notícias*. É também nesse documentário que aparece Rodrigo Pimentel, o capitão do Bope que inspiraria uma década depois o capitão Nascimento de *Tropa de Elite*. Na forma, as novidades não são menos significativas. Estão ali a incursão crua nas vielas, a volta da câmera de mão, os garotos com fuzis e camisetas amarradas à cabeça, cobrindo o rosto, a apresentação do ‘problema da segurança pública’ de diferentes perspectivas, numa polifonia de vozes, uma estética visceral, imersiva.

*Falcão, meninos do tráfico*, documentário de 2006 que seria exibido em rede nacional, em pleno domingo em horário nobre, no programa *Fantástico* da Rede Globo de televisão é outro documentário importante nesse ciclo de incursões radicais que mobilizam um imaginário do ‘mais profundo’ e revelam realidades cada vez mais degradadas. Embora produzido e dirigido pelo rapper e ativista MV Bill, *Falcão* teve a edição e montagem realizada pela emissora de TV, o que tem implicações não desprezíveis para o sentido da obra. Somado a *Notícias*, inaugura-se um espaço sensível, no entroncamento entre estética e política, que torna possível a produção de certa natureza de filmes que viriam a ser chamados *Cinema de Favela*.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Cf. VASCONCELOS (2014).

<sup>121</sup> Não estou considerando nessa lista os filmes do *Cinema Marginal* e da *Boca do Lixo*, que se comunicam com a favela de modo bastante diverso de uma gramática do realismo dos filmes listados.

<sup>122</sup> Há ainda um papel da música, com o *rap* e posteriormente o *funk* nessa abertura sensível.

Essa convergência temática se inscreve, do ponto de vista sociológico, naquilo que Vera Telles chama de “campos de força e jogos de poder nos quais se inscrevem a gestão da violência – e gestão da ordem – nos territórios urbanos”.<sup>123</sup> Trata-se de um repertório que ganha corpo nos estudos urbanos e produções sobre conflitos urbanos, ilegalismos, crime, drogas (e mercado de drogas), violência (e gestão da violência), organizações criminosas e criminalização de estratos sociais. O tipo de êxtase social que motivou o livro de Lins e que ganha ares pedagógicos no filme, e que é, significativamente, o mesmo que constrangeu as próprias ciências sociais a reconfigurarem seus arranjos epistemológicos e conceituais. “Não me parece um exagero afirmar que o investimento sociológico na questão criminal começa a se afirmar no mesmo período de afirmação do chamado “crime organizado”, que já existia de longa data, articulado ou não à contravenção, mas que ganha qualificação a partir do final dos anos setenta, particularmente com sua associação (o que também ocorre em escala mundial, ainda que no Brasil de um modo muito singular) com o tráfico de drogas, especialmente da cocaína”.<sup>124</sup>

O fator sociológico dessa matéria artística é que ela revela, sem de fato imprimir uma intencionalidade no interior da narrativa, a continuidade do passado do qual fala no presente no qual emerge. Encontrar Nova Sepetiba<sup>125</sup>, por exemplo, significou puxar a ponta de um novelo histórico das políticas de habitação e moradia, remoções e expulsões, que têm um momento forte na década de 1960, sua repetição e insistência, seus arranjos e efeitos; de igual modo, falar da chegada da cocaína, armas pesadas e de uma ‘profissionalização do crime’ na virada dos 70’s revela muito sobre a década de 1990 e o início de 2000, o período em que o filme foi lançado.

E é nesse sentido que a presença desses atores não-profissionais, recrutados nas favelas cariocas, servem à perfeição à intenção de dar aura documental à narrativa; estes atores estão contando uma história do passado e, ao mesmo tempo, falando de si mesmos, da realidade que eles mesmos vivenciam nessas favelas (que

---

<sup>123</sup> Cf. TELLES (2013: 363).

<sup>124</sup> Cf. MISSE (1995: 11).

<sup>125</sup> Nova Sepetiba foi construída durante o governo Anthony Garotinho e “curiosamente, o presidente da Companhia Estadual de Habitação na época em que Nova Sepetiba foi construído era Eduardo Cunha”, hoje preso pela Operação Lava Jato. “Em 2001, na ocasião das filmagens, Cunha já havia sido afastado da presidência por irregularidades em contratos de licitação e favorecimento de empresas fantasmas em quatro licitações para o conjunto habitacional”. MACHADO (2016: 137).

são outra e que são as mesmas) e que mal se distingue das cenas de brutalidade que encenam no filme.

*Cidade de Deus* fala de dois períodos, décadas de 1990/2000 e décadas de 1970/80, ainda em um outro sentido. É na década de 1990 que o *rap* desponta como uma das reações mais incisivas no campo artístico à rearticulação das forças repressoras que impõem violentamente a ordem em seu sentido mais hobbesiano. É também no *rap* que a exposição das mazelas sociais ganha tom testemunhal e autêntico. A emergência desta linguagem como potência artística gestada no interior das periferias revelou, por um lado, uma voz pungente e politicamente irreconciliável abrindo novas ranhuras no terreno inóspito do debate sócio-político (e articulando um cenário discursivo do qual o *Cinema de Favela* aferiria vantagens), por outro lado, ajudava a reafirmar um estereótipo de periferia, alimentando um imaginário que poderia ser instrumentalizado contra a própria favela. É o que Mano Brown, um dos líderes desse movimento, percebe em certo momento. "Não vou mais traçar retrato de lugar nenhum para ninguém. Muito menos para os ricos. Eu não vou mais mapear minha quebrada para os caras. Não vou lavar roupa suja para eles ouvirem".<sup>126</sup>

*Sobrevivendo no inferno* (1997), quinto álbum de estúdio do grupo de *rap* paulista Racionais Mc's é um marco na transição dos bailes<sup>127</sup> de batida dançante e letras melífluas para uma rítmica árida carregada de indignação, denúncia e protesto. Trata-se de um empreendimento complexo que busca a identificação da periferia com a retórica do grupo em um discurso coletivizado, mas que aponta também para uma imersão na subjetividade, atuando como uma forma de depuração da experiência social na favela.<sup>128</sup> A obra do grupo ganha repercussão em rádios, apresentações públicas marcantes e chama a atenção de intelectuais e militantes ligados aos temas da periferia.

---

<sup>126</sup> Mano Brown em entrevista para a revista Rolling Stones. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda/>. Consulta em 03 out 2017

<sup>127</sup> A sugestão, aqui, não é de que os bailes black sejam expressões artísticas despolitizadas, pelo contrário, em *Mil tretas, mil trutas* os Racionais recuperam essas experiências para compor uma narrativa genealógica e de pertencimento, bem como para demonstrar a dimensão política dessas manifestações tidas como, sobretudo, culturais.

<sup>128</sup> Cf. *Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's* (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013), onde são ressaltados momentos de interlocução os dois últimos álbuns de estúdio do grupo de *rap* paulista: *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, e *Nada como um dia após o outro*, de 2002.

Os bailes *black*, ponto alto do filme e ambientação de uma das cenas mais importantes de *Cidade de Deus*, foram expressões políticas de afirmação da negritude, pelos códigos internos aos grupos, na dança, cabelos crespos volumosos, vestimentas características e na articulação de todo um arsenal simbólico que encontrava eco no movimento negro americano. O documentário<sup>129</sup> *Mil tretas, mil trutas* (2006) realizado pelos Racionais Mc's tenta reconstituir esse cenário desde a década de 1960, um horizonte sem o qual fica difícil entender o *rap* e, posteriormente, o *funk*.<sup>130</sup> Esse movimento que mobilizava multidões e lotava estádios, simplesmente não aparece no cinema de maior visibilidade da década de 1970 (e raramente em reportagens). Walter Garcia<sup>131</sup> costuma se referir à história contada em *Mil tretas, mil trutas* como a história subterrânea da música popular brasileira. *Cidade de Deus*, nesse particular conta uma história dos anos setenta que essa década não contou sobre si mesma.

\*\*\*

Voltemos à cena que dá início a esse ensaio. Dadinho pergunta ao goleiro “Como é teu nome?”. Buscapé, tanto personagem quanto narrador no filme, projeta sua presença em dois registros. Como personagem, aparece fisicamente imerso na diegese, interagindo com as demais personagens, afetando e sendo afetado pelas circunstâncias da história. Como narrador intradieético, isto é, aquele que narra a história da qual é também personagem<sup>132</sup>, aparece como voz descorporificada, espécie de consciência além drama.

O protagonismo do filme, como já exploramos, é dividido. Buscapé é o guia, o meio de acesso para o espectador à realidade de um *outro* antropológico, o favelado. Ele não fala de fora, é um deles. Se parece fisicamente, se veste, fala como

---

<sup>129</sup> A produção é do Sindicato Paralelo Filmes e a direção geral de Ice Blue, Mano Brown e Roberto T. Oliveira.

<sup>130</sup> O funk se subdivide em categorias internas, como o Proibidão, o Ostentação e o Consciente, para ficar em alguns exemplos. Em seu início, contudo, é possível dizer que guarda uma proximidade com o *rap*, tanto nas temáticas quanto nas experimentações rítmicas com elementos da música eletrônica.

<sup>131</sup> Garcia tem um importante trabalho sobre o grupo de rap, mas essa expressão, até onde me lembro, ouvi em conversas pessoais com o autor.

<sup>132</sup> Sobre os debates acerca dessa terminologia, cf. CARDOSO (2003).

eles, usa as mesmas gírias, tem os mesmos trejeitos. Mas, destacado dos demais pelo registro *over*, traz a expectativa de um saber privilegiado. No registro diegético, contudo, a figura de maior densidade é Zé Pequeno. Não seria equivocado dizer que a história da Cidade de Deus, como o filme a conta, se confunde com a história do menino Dadinho, admirador dos malandros mais velhos que se transmuta em Zé Pequeno, o dono do morro. A história do filme é também a história de sua ascensão, domínio e queda.

Quando Dadinho pergunta ao garoto que está no gol “Como é teu nome?”, a presença de Dadinho é forte, entra no campo exigindo a bola, dando tapa na nuca de Barbantinho, mostrando intimidade com o ‘bicho-solto’ Cabeleira. O goleiro é tímido, não reage à situação e ao contrário de Dadinho, não tem coragem de seguir Marreco, outro bicho-solto e seu irmão. Mas é a sua voz que intervém na diegese e tem o poder de pausar a imagem, retrocedê-la ou fazê-la avançar. Há várias trilhas dialogando e produzindo significados distintos ali. *Cidade de Deus* apresenta um arranjo peculiar entre a diegese (o tema), a câmera (o registro) e a voz *over* (o narrador), uma malha significativa que mobiliza suas fibras em diferentes níveis de autonomia e dialogia. Tentarei qualificar essas instâncias enunciativas e o sistema de interação entre elas.

Na cena do diálogo com Dadinho que acabo de reproduzir, a imagem do rosto de Buscapé é pausada para que a voz *over* faça o comentário “Desculpa aí...”, e liberada em seguida. Segundos depois dessa cena, a imagem é novamente congelada para apresentar o “Trio Ternura”, grupo de assaltantes da antiga Cidade de Deus, a favela da década de 1960. A câmera se movimenta sobre a imagem pausada apontando para cada um dos personagens conforme a voz *over* os nomeia: “Cabeleira, Alicate e Marreco”. Nessas cenas de ‘congelamento’ que se repetem ao longo da história, é comunicado a nós um tipo particular de interação entre a câmera e a voz *over*. Ao fixar a imagem, ouvimos o efeito sonoro de um disparo de câmera fotográfica numa clara referência ao dono da voz, o personagem Buscapé. O vínculo entre Buscapé e o tema “fotografia” está dado desde os créditos iniciais quando, entre as cartelas com nomes e patrocinadores, aparece sua silhueta disparando uma máquina fotográfica e também por carregar uma câmera pendurada ao pescoço, enquanto conversa com Barbantinho sobre fotografia, na sequência inicial. O efeito sonoro

alude ao narrador e o movimento da câmera é orientado pelo que sua voz diz, o que produz espaços de identificação entre o visto e o dito, num jogo com o sentido de câmera e o controle do visível em um filme: a câmera nos mostra aquilo que a voz diz e na ordem e ritmo em que ela o diz.

A autoridade evocada pela voz *over* nos remete ao informante, o nativo, aquele que conhece as histórias, tradições, costumes e disputas locais. Aquele que pode nos oferecer um quadro fidedigno das relações no espaço da alteridade. As expressões “aqui” e “a gente”, a que recorre o narrador (e que presumem um “aí/lá” e um “vocês/eles”), afirmam uma distância que legitima a necessidade da interpretação desse espaço e desses sujeitos como o *outro* do espectador. No entanto, o narrador assume uma distância também em relação a Zé Pequeno, que é o protagonista no registro diegético. A primeira fala de Buscapé referindo-se a Zé Pequeno é: “tu acha realmente que eu gosto de ficar cara a cara com aquele bandido filho da puta?”. “A gente” é *nós que somos da favela*, e não *nós que somos bandidos*. Essa distinção é importante. Ao longo do filme Buscapé (personagem criado para dar liga à narrativa a partir de colagens de personagens do livro de Lins, como alter-ego do próprio Lins e parcialmente inspirado no fotógrafo José Wilson dos Santos<sup>133</sup>, amigo de Lins) converte-se, cada vez mais, em “nós”, enquanto a favela e os demais personagens, que se diluem na narrativa e na paisagem, confundindo-se com o próprio espaço, é radicalizado como “eles”.

O ultra-realismo<sup>134</sup> de *Cidade de Deus* está relacionado à verossimilhança de seus personagens, apontado amiúde pela crítica especializada. Mas o que isso significa, afinal? O realismo não está, como vimos, na justa conformação entre espaço narrado e espaço etnográfico. Tampouco coopera a edição do filme, que faz dos “erros” de continuidade uma identidade estética. Muitas cenas são costuradas por retalhos de um mesmo trecho gravado várias vezes, uma colagem descontínua de fragmentos de várias tomadas com marcação e posicionamento dos atores alteradas.

Como conciliar essas intervenções que interpõem desarmonias rítmicas e esquemáticas, entre outras, ao ‘efeito de real’ no filme e a ideia de realismo? O que

---

<sup>133</sup> Ver entrevista na seção Cultura da revista IstoÉ. Disponível em: [https://istoe.com.br/21469\\_IDENTIDADE+REVELADA/](https://istoe.com.br/21469_IDENTIDADE+REVELADA/). Consulta em 08 dez 2018.

<sup>134</sup> A expressão é de Ismail Xavier. Cf. XAVIER (2007:258).



revelam estas crispações enunciativas que ‘traíndo’ o pacto da ilusão consentida, deixam como que à mostra os mecanismos de engendramento desta ilusão?

Bem, penso que essas intervenções, longe de quebrarem o pacto de ilusão eficaz que garante verossimilhança às cenas e ‘efeito de verdade’ à narrativa<sup>135</sup>, mobilizam com eficiência um jogo há muito jogado pelos etnógrafos. Posto que o filme não tem compromissos com uma noção de verdade que se constrói em oposição à de ficção, essas trilhas significantes dialogam entre si compondo um contrastivo efeito de verdade que se apoia precisamente nas contiguidades do real cindido. O filme transmite ao espectador aquela sensação de que fala James Clifford referindo-se ao apelo que o texto etnográfico (viagem entre-mundos) faz ao leitor: “Você está lá... porque eu estive lá”; isto é, uma vez que o realismo das cenas se apoia em outros eixos, naquele da direção de arte invisível<sup>136</sup>, por certo, mas, sobretudo, na ambiguidade conferida pela presença dos atores não-profissionais, a câmera fica livre para os movimentos vigorosos, a montagem picotada e a desembaraçada dança no tempo e no espaço da narrativa.

Mas como isso se dá? Algumas questões decorrem dessa aproximação entre cinema e antropologia. Primeiramente, se é verdade que o filme transmite a sensação do *man on the spot*, quem é esse “eu” que esteve lá e que nos transmite essa sensação? Depois, onde é este “lá” do qual nos fala esse “eu”? E, por fim, o que nos diz, que sensação nos comunica o “eu” sobre o “lá”?

Em *A utopia interrompida*, ensaio dedicado a *Cidade de Deus* no interior de um projeto mais amplo, de um panorama histórico do cinema nacional que tem por nome *A utopia do cinema brasileiro* (2006), Lúcia Nagib tenta responder ao menos uma dessas perguntas: sobre o que se firma o realismo de *Cidade de Deus*?

*Cidade de Deus* é uma adaptação do livro homônimo de Paulo Lins, de 1997; um romance de quinhentas e poucas páginas adaptado cinco anos depois por Bráulio Mantovani para um filme de duas horas em um impressionante exercício de sinédoque.

---

<sup>135</sup> Claro que o funcionamento destes artifícios técnicos ligam-se às experimentações na linguagem que o cinema tem realizado ao longo do século. O olhar do espectador foi treinado para jogar esse jogo.

<sup>136</sup> Cf. MACHADO (2016).

A análise de Nagib privilegia a aproximação do livro com o filme e extrai do primeiro as figuras-guias para a compreensão do segundo. A autora divide a análise em quatro partes. A primeira, mais longa, é inteiramente dedicada ao livro; na segunda, onde o filme ganha maior atenção, Nagib afirma que no “que toca especificamente à composição do aspecto realista, o filme se distingue por esta que talvez seja sua característica mais notável: o elenco”. Na terceira parte, volta ao livro, fazendo um cotejo entre a organização do filme em consonância com as divisões propostas por Lins e, no último quartel do ensaio, reinsere *Cidade de Deus* no eixo diagonal do livro, aduzindo do filme seu sentido particular na relação com o motivo mais geral, o *ritornelo* glauberiano que atravessa a composição: o mar como utopia. Daí se depreende o significado da expressão que dá título ao ensaio; *Cidade de Deus* é a *utopia interrompida* já que, confirmando o diagnóstico de Zuenir Ventura, revela uma “cidade partida (...) [onde se tem] de um lado, o mar dos ricos e, do outro, a favela dos pobres”; inversão da conhecida utopia de Glauber Rocha, do mar como promessa para os despossuídos do sertão.

Muito embora identifique o elenco como elemento distintivo da “composição do aspecto realista” no filme, aspecto de cujo impacto “não dá pra escapar”, Nagib descarta o “puro e simples decalque do real como base do aspecto realista”, já que não se trata de um documentário e “os atores não são e nem poderiam ser os bandidos que representam”.<sup>137</sup>

Bem, estou de acordo que não se trata de um documentário, ao menos não na acepção tradicional da palavra. Não estou tão seguro, entretanto, de que se deva descartar tão rapidamente a ambiguidade que se enuncia na presença desses atores, moradores de favelas cariocas, para o efeito de verdade obtido no filme. Desejo, portanto, resgatar o ator não-profissional, nesse caso o morador da favela, como fator explicativo desse aspecto de realismo conferido às cenas.

É verdade que a escolha do elenco foi um processo trabalhoso e caro; de duas mil pessoas entrevistadas, quatrocentas foram selecionadas para compor uma oficina dramática e, dentre essas, sessenta atores e cento e cinquenta figurantes foram de fato incorporados ao filme, como lembra Nagib. Seguiu-se à essa seleção o

---

<sup>137</sup> Cf. NAGIB (2006: 147)

trabalho de preparação de elenco realizado por Fátima Toledo e a realização de um curta, *Palace II*, como peça-ensaio para o filme, além de sucessivas adequações no roteiro (Meirelles fala em 12 versões), interpretações e diálogos a fim de “naturalizar” a representação daquilo que se julga a “realidade” da favela. É, entretanto, não menos verdade que os atores não leram o roteiro, seguindo apenas orientações gerais sobre o sentido de cada cena para compor de modo mais ou menos improvisado, com seu vocabulário e gestual, o caráter espontâneo que as cenas adquiriram.<sup>138</sup>

André Bazin, um entusiasta dos não-profissionais, ressalta que o uso de atores ocasionais não é propriamente uma novidade, remonta a Louis Lumière e ao primeiro cinema russo; "não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, tampouco a escola italiana atual [Bazin referia-se ao cinema italiano da década de 1940 no contexto do neo-realismo], mais precisamente, porém, a negação do princípio da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais"<sup>139</sup>. Nesse sentido, *Cidade de Deus* tem dois atores profissionais, rostos conhecidos, no seu elenco principal, Matheus Nachtergaele e Seu Jorge. A qualidade obtida pela espontaneidade dos atores não-profissionais, entretanto, garantiu uma verdade dramática que dificilmente seria atingida com outros atores. Na verdade, os atores profissionais é que trabalharam duro para desfazerem-se dos tiques da atuação, tentando sintonizar com os jovens moradores de Cidade de Deus. Nachtergaele, ator experiente que dividiu espaço com os atores não-profissionais na filmagem, p. ex., fez questão de não ler o roteiro, na tentativa de soar mais espontâneo e compor as cenas pelo expediente do improviso.

Assim como o filme explora engenhosamente e com lucro para o *efeito de real* o espaço ambíguo que se revela em Nova Sepetiba e nas locações complementares de Cidade de Deus da década de 1970, também os atores não-profissionais oferecem uma ambiguidade fundamental da qual o filme se beneficia para o realismo das interações que deseja moldar. Uma edificação discursiva, cerzida e amparada pelo fracionamento, a sobreposição de perspectivas, a evidenciação do lapso na representação e o jogo com o ‘dentro’ e o ‘fora’ do real narrado. Mas isso é possível também porque Nova Sepetiba nos fala do presente, da continuidade de um

---

<sup>138</sup> Rubens Sabino, que fez Neguinho, confirma essa versão em entrevistas.

<sup>139</sup> Cf. BAZIN (1991: 240).

modelo. Ter encontrado uma locação tão perfeitamente parecida com a Cidade de Deus da década de 1960 é por si testemunho de uma mentalidade e um modo de produzir políticas no Brasil. Ora, o que desejo demonstrar é que há uma continuidade também entre esses atores, suas realidades e a realidade que eles foram chamados a interpretar, a tornar presente para o espectador. Há neles uma conformidade física ou biográfica, para falar com Bazin, de modo que deles se exija o mínimo de mentira dramática.

Os não-profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica. Quando o amálgama tem êxito - a experiência mostra, porém que isso só pode acontecer se certas condições, de certo modo "morais", do roteiro forem reunidas (...) Parece que a adesão comum deles a um roteiro, que sentem profundamente, e que exige deles o mínimo de mentira dramática, seja a origem de uma espécie de osmose entre os intérpretes. A ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral".<sup>140</sup>

Nos extras do filme, Fátima Toledo (uma das mais conceituadas preparadoras de elenco do cinema nacional) conta que foi interpelada durante uma das oficinas pelo ator Leandro Firmino, que interpreta Zé Pequeno. Firmino queria saber como encontrar o ódio necessário para dar vida ao personagem. Toledo, compadecida, indaga como é que alguém vivendo naquelas condições não sente ódio suficiente. Bem, nesse sentido os extras são bastante reveladores de uma mentalidade sobre a favela e os atores favelados. Enquanto Meirelles insiste que apesar da vida dura e da precariedade local, há festas e uma alegria genuína na favela, temos, por outro lado, essa observação de Toledo que sugere algo como a suspeição de um ódio naturalizado, a expectativa de uma revolta essencial que habitasse esses sujeitos.

Quer me parecer que, embora os atores tenham sido preparados em oficinas e refinados pela expertise de Toledo e da equipe de peritos do filme nos aspectos técnicos da atuação, inclusive na lida com marcações de cena, interação com a câmera etc., foi necessário preservar, nesse processo, um sentido da experiência da

---

<sup>140</sup> Cf. BAZIN (1991: 241).

favela, de resto inacessível para Toledo e para Meirelles. Daí que acredito não ser acertado atribuir a ela ou à equipe de preparação a verossimilhança das atuações, pelo contrário, o trabalho desses profissionais foi adequar tecnicamente uma espontaneidade que, se perdida, poderia prejudicar o efeito final. Seu mérito está em ter preservado essa verdade dramática. Ao menos parece ser esse o entendimento de Meirelles na escolha desses atores e na condução que dá, no filme, ao preparo realizado pela direção de elenco. Não há polêmica, aqui. Desejo apenas ressaltar um aspecto que, ao que me parece, Nagib descarta demasiado apressadamente e que, conforme entendo, se liga ao peso que a autora dá ao livro de Lins para a compreensão do filme. Se Nagib ressalta Paulo Lins, o escritor, e sublinha de sua narrativa as qualidades literárias, gostaria de recuperar o antropólogo e, de seu relato, as ambiguidades topográficas do ator-sujeito favelado, um sujeito cindido.

Se Buscapé, como narrador onisciente do filme é “*alter-ego* do cineasta encarnado na figura do fotógrafo (...) concebido como personagem intermediário, com trânsito entre as classes sociais”, “autoconsciência do filme, sugerindo uma identificação com o próprio técnico da sala de montagem”<sup>141</sup>, não é como fotógrafo em sentido *lato* que Buscapé faz avançar o diálogo entre o aqui e o lá no limiar da diegese, mas como referente daquilo que há de etnográfico na atividade fotográfica ou, para avançar na ambiguidade, como figuração do cineasta-etnógrafo. O uso da câmera como fator de narração retoma um imaginário dos cineastas-fotógrafos do passado, como o fotógrafo/filmador de Lampião, Benjamin Abraão, lembrado por Nagib, mas essa relação explica pouco da relação entre a voz *over* e o trânsito entre classes (a dos personagens e a do espectador médio), isto é, o problema da alteridade e, ainda, o comportamento “como detentor da verdade, [que] organiza, com sua voz *over*, os fatos da narrativa”, apontados pela autora.

Buscapé é o *alter-ego* de Lins, e se é a posição intermediária de Lins entre a literatura e a antropologia que faz de seu livro um entremeio de romance e testemunho, poesia e etnografia, é também a posição ambígua de Buscapé que ilumina a projeção na direção do espectador a quem ele se reporta como falando a um outro, apresentando aspectos do cotidiano, catalogando personagens-tipo da

---

<sup>141</sup> Cf. NAGIB (2006). Grifo meu.

favela, desafiando minúcias do mercado de drogas, transitando com naturalidade entre aspectos estruturais e subjetividades em filigranas, enfim, conferindo aos eventos sentidos que, em geral, escapam aos não-nativos.

Assim, *Cidade de Deus* combina habilidosamente dois referenciais de *verdade*, a verdade do documentário como modelo narrativo, a aura documental (sobretudo os documentários de cobertura de guerras e convulsões sociais, com câmera tremida, ângulos vincados e cortes abruptos), e a verdade da etnografia, o “eu estive lá”. No primeiro referente, não apenas Buscapé, mas todo o conjunto de personagens recrutado pelas oficinas de atores de Guti Fraga, fundador do grupo de teatro Nós do Morro, empresta do imaginário-documentário seu poder de autenticidade. No segundo, é Buscapé que, destacado dos demais na diegese pela aproximação com os cocotas, os ‘brancos da favela’, a galera da praia, e extra-diegeticamente pela voz *over*, se faz *intermezzo* de nativo e estrangeiro.

Na textualidade etnográfica é o antropólogo, isto é, o *autor* do texto que afiança a veracidade do relatado porque ele mesmo vivenciou aquilo que escreveu. Ele esteve lá e viu com os próprios olhos. Assim, não haveria mediação entre o visto e o dito, entre o vivido e o narrado. A reivindicação de veracidade aqui decorre de uma identificação direta e necessária entre testemunho e interpretação: “se você estivesse lá teria visto o que eu vi, como eu vi” (CLIFFORD, 2002). Um exame detido de práticas e cálculos neste terreno, contudo, revela o que chamaríamos de dimensões ficcionais da antropologia. Também o antropólogo produz *efeitos de verdade* que envolvem recursos retóricos, estéticos e metafóricos e que aproximam, nem sempre voluntariamente, o fazer antropológico da produção artística. Embora essa aproximação se dê em geral no âmbito da literatura, já que o texto escrito é o expediente de maior proeminência na tradição antropológica, o documentário etnográfico, quase tão antigo quanto o próprio cinema, é um ponto de intersecção instrutivo para pensar os regimes de verdade operantes na produção de conhecimento sobre a *alteridade*. Um escritor antropólogo, possivelmente, vê seu trabalho mais próximo de filmes etnográficos - pela persistência de uma ideia de ‘real não manipulado’ - que de filmes abertamente ficcionais, como é o caso de *Cidade de Deus*, que traz para primeiro plano alguns jogos entre as trilhas de produção de sentido e o uso despudorado de efeitos visuais e sonoros.

A aproximação de fundo entre cinema e antropologia, entretanto, revela um mecanismo hierarquizante que afere poder de verdade decrescente ao narrado na seguinte direção: quanto maior se considere a distância entre o ‘real representado’ e o ‘real experienciado’, tanto mais ficcional é a narrativa. O critério de medição dessas distâncias é a realidade da vida quotidiana, *a realidade* como factualidade evidente e compulsiva - descarecida de evidências para além de sua simples presença - e que tem como fundamento o “aqui” do meu corpo e o “agora” do meu presente, o *realissimum* da minha consciência de que nos fala Berger.<sup>142</sup> É o formidável debate sobre ‘real’ e ‘representação’. Não por acaso Berger recorre ao exemplo do teatro – uma experiência circunscrita pelo abrir e fechar de cortinas - para demarcar a distância entre a *realidade dominante* e *outras realidades* (dos sonhos, do êxtase místico ou do parêntesis artístico, por exemplo); comparados “à realidade da vida quotidiana, as outras realidades aparecem como regiões delimitadas de significação, enclaves dentro da realidade dominante, marcados por significados e modos de experiência circunscritos”.<sup>143</sup> No esquema geral de entronização de uma noção de ‘verdade’ que se liga à percepção do real como tautologia, a ficção funciona, e só pode funcionar, como tropo para irrealidade, invenção, embuste. A ficção torna-se a métrica de construção do verdadeiro: a conhecida operação em que o *outro* cria o *próprio*: em que o *próprio* cria a si mesmo ao criar o *outro*.

A equidistância interposta entre o texto antropológico e uma literatura ficcional assim como entre o documentário etnográfico e os filmes de ficção, é, em si, um artifício de ficcionalidade. A construção dessas distâncias é também um efeito de verdade, um arranjo técnico-retórico. A “linguagem confiante na sua adesão ao real” em um filme é uma produção ideológica, como corretamente atestou Jean-Claude Bernardet. Essa adesão ao real é, em realidade, uma astúcia técnica que envolve recorte, direcionamento e modulação antes, durante e depois do registro para que se produzam os efeitos desejados. Todo filme é, em algum grau, ficcional não por ser uma invenção, mas por ser um *ficció*, i.e., criação, formação, modelagem<sup>144</sup>, uma intervenção criadora da realidade que porventura julgue descrever. E toda

---

<sup>142</sup> Cf. BERGER (2014: 34).

<sup>143</sup> *Idem Ibidem*.

<sup>144</sup> Cf. MENEZES (2003: 94).

antropologia é *faction* (*fact + fiction*), uma mistura de realidade com ficção, como propõe Geertz<sup>145</sup>: caso assim não fosse, estaria condenada à esterilidade de um luar.

A etnografia, que por vezes digo ‘antropologia’ funciona, para efeitos dessa análise, como um dispositivo de saber, um tipo particular de tradição e de tradução reconhecível e operacionalizável em uma rede prático-discursiva. Ao mobilizar um repertório ‘antropológico’ na análise, desejo qualificar o ‘efeito de verdade’ obtido pelo jogo entre as instâncias enunciativas no filme que encontram repouso na figura do narrador<sup>146</sup> e não aferir gradações de verdade na comparação do real fílmico e do real fenomenológico.

O problema do *been there* da autoridade antropológica no âmbito do cinema - isto é, das questões do “eu” que fala em *Cidade de Deus* sobre um “lá”, e o que ele diz -, converge, neste filme, para o narrador em primeira pessoa. Esse “eu”, encarnado por Buscapé, é um efeito discursivo, um personagem cujo propósito é conferir à narrativa, do ponto de vista técnico, a agilidade da voz *over* (que resume e sintetiza procedimentos diegéticos, dando agilidade e concisão ao filme), e, do ponto de vista da verdade etnográfica, afere um modo de projeção que o situa dentro e fora do espaço narrado e que, no livro, repousa sobre a figura de Lins, autor-etnógrafo, um personagem de si mesmo.

A estreia literária de Paulo Lins, em 1997, saudada pelo crítico Roberto Schwarz como “um acontecimento”<sup>147</sup>, enlaça duas experiências fundamentais para a articulação (e legitimação) do efeito de verdade conferido à narrativa<sup>148</sup> do livro. Lins foi morador da favela carioca Cidade de Deus por vinte anos, o que dá ao seu relato uma versão amplificada do “eu estive lá” da autoridade antropológica. E Lins é, de fato, antropólogo em sentido *lato*; com formação em letras, trabalhou por aproximadamente oito anos um material que desenvolveu como assistente na pesquisa *Crime e Criminalidade nas classes populares*, coordenada pela antropóloga

---

<sup>145</sup> Cf. GEERTZ (2009: 184).

<sup>146</sup> Que, em alguns momentos, remete ao Narrador.

<sup>147</sup> Cf. SCHWARZ (1999: 163).

<sup>148</sup> Não pretendo realizar uma análise do livro de Lins, tampouco cotejar o livro e o filme. Para bem do argumento, entretanto, considero relevante discorrer sobre elementos constitutivos da visão de mundo que perpassa a obra que deu origem ao filme em análise. Nas “Notas e agradecimentos”, no final do livro, Lins diz: “Este romance baseia-se em fatos reais” (p. 549).



Alba Zaluar. Assim, Lins é o entremeio perfeito entre o informante nativo e o *connoisseur* antropólogo, porque é ambos.

Mas, nada garante que um filme herde a autoridade conferida ao texto do qual se origina. Em geral isso não acontece, exceto para efeitos de publicidade. O filme precisa afirmar-se como um artefato de outra ordem e o texto pode funcionar neste contexto, inclusive, como um empecilho para a afirmação do filme. Ademais, a evocação da autoridade da ‘vivência’ e do ‘conhecimento’ operam de formas diferentes em registro textual e em registro fílmico. O Narrador<sup>149</sup> no cinema, diferente do *autor* reivindicável na literatura, é um sistema algo difuso. Um filme, a rigor, não tem um *autor*. A autoridade do texto de Lins se apoia diretamente em sua experiência, em sua voz. Um outro filme, utilizando outra linguagem e recursos, dialogaria de outra maneira com o livro de Lins. Mas em Meirelles e Lund (direção), Braulio (roteiro) e Rezende (montagem), a vivência é articulada em termos de parença (Nova Sepetiba, Cidade Alta; atores não-profissionais) e verossimilhança (direção de arte invisível; atuação “improvisada” e “espontânea”), isto é, como aspecto central da composição do livro, a ‘experiência’ é replicada no filme através dos corpos dos atores (em sinergia com o cenário), como discurso e como presença.

O ponto aqui é que o filme, não tendo os recursos típicos da literatura, da *autoria*, realiza uma operação que o texto não poderia, a “literatura representativa não chega a criar uma convenção sólida de descrição do objeto como acontece, por exemplo, na imagem com o perspectivismo que fornece uma tradução universal quase automática das três dimensões em duas. A linguagem nunca consegue criar uma cópia sensível do real e, diferente do ilusionismo visual, não corre o risco de ser confundido com seu objeto”, como observa Roman Jakobson sobre as diferenças entre o realismo em literatura e nas artes plásticas.

O filme, diferente de outras expressões artísticas, conta com presenças corporais em sua composição, o que pode ou não aferir vantagens, mas certamente altera as regras do trato entre a matéria-arte e o real. O que confere verdade às imagens e vozes das personagens de *Cidade de Deus* é que, em um sentido metafórico, os atores estão interpretando a si mesmos. Os atores de *Cidade de Deus* são

---

<sup>149</sup> Não confundir com o narrador, em minúsculas, da voz *over*.

moradores da favela, recrutados dentre centenas de aprendizes em oficinas de atuação. Se a favela do filme é uma favela discursiva - a evocação de um imaginário - estes atores conferem realismo às cenas também porque seus corpos, i. e., a presença física irredutível desses sujeitos no enquadramento, dialoga/compõe com esse imaginário. É sobre essa ambiguidade que os criadores de *Cidade de Deus* engenhosamente operam para dotar o meio cinema com o que lhe faltaria no cotejo com o expediente autor-texto da literatura.

Não se trata, aqui, do *gestus*<sup>150</sup> brechtiano, que presume um modo particular de engajamento do ator com o mote dramático, tampouco de uma adequação entre “representação e representado” do tipo *physique du rôle*.<sup>151</sup> Há um embaçamento entre persona e personagem - isto é, o favelado como um tipo social reconhecível e que pode ser performado, a persona, e a ‘representação’ artística desse tipo, a personagem -, que é providencial para o realismo de *Cidade de Deus*. Ocorre uma flutuação que não se firma nem bem num nem bem noutro polo, porque é dessa hesitação que se obtém o efeito tencionado. A dimensão actancial é convocada como fator discursivo. O ator favelado é um ator *favelado*.

O ator Lui Mendes, que é negro (como a quase totalidade do elenco) mas vinha de outro contexto social, chegou a participar da fase inicial da preparação de elenco. Perdeu peso e se esforçou por um tom mais espontâneo para compor o personagem Mané Galinha. Mas, o papel acabou ficando com Seu Jorge “que assim como Mané Galinha, perdeu dois irmãos para o tráfico e teve que morar nas ruas por muitos anos”, como ressaltou Meirelles em entrevista. Aqui uma chave importante pra compreender os critérios da direção. Para Meirelles, o “Lui se preparou [para o papel] 3 meses, o Seu Jorge estava fazendo este laboratório a vida inteira”. O mesmo acontece com Mateus Nachtergaele, que foi chamado inicialmente para fazer Zé Pequeno, mas acabou ofuscado pela impressionante verossimilhança e

---

<sup>150</sup> Cf. BRECHT (2005: 237). “Por “gesto” não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda linguagem que se apóia no “gesto”, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras e uma linguagem-gesto. A frase “arranca o olho que incomoda” tem valor de “gesto” mais reduzido do que esta outra: “quando o teu olho te incomodar, arranca-o”. Aqui, o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o “gesto” preciso do ato de supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase”.

<sup>151</sup> Cf. Dicionário Michaelis: *physique du rôle*.; [fi'zik dy rol]; loc subst.. 1 Aspecto físico apropriado para a função que se exerce. 2 [TEAT] Porte físico de um ator ou atriz que favorece a personificação de um papel.

espontaneidade (associado ao talento) de Leandro Firmino da Hora. Também Mariana Ximenez chegou a trabalhar por um tempo como Angélica, mas foi substituída pela “cara [então] desconhecida” de Alice Braga. Nachtergaele, depois de alguma insistência, acabou ficando com o papel mais modesto de Cenoura e sua capacidade de se misturar e “passar batido” no filme é elogiada pelo diretor.

Em um episódio de *Cidade dos Homens*<sup>152</sup>, uma série criada pela Rede Globo de televisão sob a supervisão de Meirelles - como uma continuidade temática de *Cidade de Deus* (e do filme *Cidade dos Homens*) -, há uma cena em que garotos da favela estão em uma casa assistindo televisão e na programação aparece uma matéria sobre o conflito palestino. O paralelo com a disputa entre chefes do tráfico em morros ‘inimigos’ é óbvio. Em determinado momento, a câmera se aproxima dos garotos, a coloração é alterada para uma ambiência azulada e esses atores começam a falar em primeira pessoa, relatando suas próprias experiências; uma legenda no meio da tela mostra seus nomes e idade e, entre aspas, “ator”, ressaltando que não é uma fala do personagem naquele parêntese diegético. Os garotos começam a narrar tiroteios na porta de casa, mutilações, execuções a sangue frio, corpos picotados à machadada, cabeças estourando; um deles, mais ousado, “Marcos Junqueira, ator, 13 anos” (e que trabalhou em *CDD* no núcleo da Caixa Baixa), diz, “todo mundo já pensou isso na vida (...) de um dia se revoltar e entrar pra boca e ser sinistro pra ter respeito no morro”. É essa instabilidade entre sobre o que esses atores de *Cidade de Deus* estão falando e quem eles são - isto é, a realidade que eles representam e a que vivem - que é evocada no tipo peculiar de realismo obtido pelo filme.

O diálogo entre diegese e voz *over* é o ponto de contato do antropológico com o sócio-histórico. A presença de Buscapé em dois registros forma um díptico: de um lado a voz do morador da favela, a voz titubeante do garoto imerso na diegese e enlaçado à imanência corpórea, de outro, a voz *over*, externa à diegese, dirigindo-se francamente ao espectador; uma voz limpa, sem as contaminações dos ruídos da diegese, voz de estúdio, mas também limpa de palavrões, oscilações ou inseguranças. É lúcida e sóbria. É também atemporal, ela não se confunde com as transições entre

---

<sup>152</sup> No terceiro episódio da quinta temporada.

décadas que o filme realiza. O narrador fala a partir do futuro dos acontecimentos, referindo-se inclusive ao próprio Buscapé no tempo pretérito.

A narrativa *over* em *Cidade de Deus* não tem, contudo, os vícios do *scholar* treinado na universidade, com repertório hermético e pretensões interpretativas de longo alcance. A textualidade é aquela da crônica testemunhal. Evoca o que há de literário na antropologia e o que há de antropológico na literatura. Em um misto de nativo e intérprete, o narrador remete-nos aos trabalhos pioneiros de viajantes, padres e administradores que viviam durante décadas entre os nativos, não raro confundindo-se com eles, e que alternam em seus registros, confissões íntimas e observações gerais, inserções opinativas e análises mais ou menos aprofundadas. Com a diferença, talvez, de que nesse caso não é um estrangeiro que se confunde com os nativos, mas um nativo que assume o distanciamento de um observador externo. Há um embaçamento entre a observação metódica do etnógrafo e a interpretação interessada do nativo.<sup>153</sup> Voltemos uma vez mais ao relato feito pelo narrador ainda no início do filme:

A gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso. Um monte de famílias tinha ficado sem casa por causa das enchentes e alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava: não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus. Mas, para os governos ricos, não importava nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro.

O tom do relato está entre a explicação genérica, *“Um monte de famílias tinha ficado sem casa por causa das enchentes e alguns incêndios criminosos em algumas favelas”* e lugares-comuns como *“para os governos ricos, não importava nosso problema”* ou *“Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro”*, temperada por uma informalidade que emula intimidade, *“a rapaziada do governo não brincava”*. O narrador recorre regularmente a vocativos, apostos, dísticos e observações anedóticas que conferem ao que é dito um caráter amistoso, familiar e

---

<sup>153</sup> Cf. CLIFFORD (2002: 29): Observações (metódicas) do etnógrafo em detrimento das interpretações (interessadas) das autoridades nativas proposto por Malinowski.

persuasivo. É a voz do guia gentil<sup>154</sup> que nos conduz pelos meandros do incerto (embora certo) e do desconhecido (embora já sabido). Produz um efeito de apaziguamento em relação à violência das cenas e de cordialidade e cumplicidade no trato intersubjetivo, em suma, produz identificação.

A voz *over* aparece aos 3:44 do filme, no momento em que o bando armado de Zé pequeno está frente a frente com um grupo de policiais também armados, uma cena de evidente tensão. Buscapé é a presença física entre a polícia e o bando, mas é também a voz reflexionada entre a diegese e o espectador; o corpo do personagem está em perigo, mas a voz do narrador não se fia às suscetibilidades do drama. Buscapé está e não está na cena. E o que diz essa voz? “Na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. E sempre foi assim, desde que eu era criança”. É uma mensagem de efeito harmonizador: ‘não se assuste, não é nada demais, afinal’. Ao reclamar identificação com essa voz o filme interpõe um tipo peculiar de distância entre o espectador e o drama narrado.

A projeção da presença de Buscapé produz um sistema bipartido de interação com a narrativa, ela mesma duplicada. Em um registro, a realidade crua, a diegese, em outro, a realidade interpretada, a voz *over*. Essa duplicação reconcilia o espectador com o domínio da inteligência e susta a visceralidade daquilo que é contado/mostrado. Não se trata, aqui, de decidir se o filme fala antes ao plexo solar, às entranhas, e se desloca depois para a cabeça através delas<sup>155</sup> ou o contrário – é certo que assistimos o filme com todo o corpo (do frio na barriga à náusea, do calafrio ao gozo) e não apenas com os olhos -; importa que o filme fala às entranhas e à cabeça e que aqui a malha significativa faz dialogar essas instâncias e produz sentidos nesse intercâmbio.

Por vezes, a voz *over* silencia e a narrativa é tomada pelo registro diegético, a realidade crua sobressai. Mas o narrador faz breves pontuações que reafirmam o domínio da matéria narrada e renovam o distanciamento do espectador, chamando de volta ‘à razão’. A cena do assalto ao Motel, por exemplo, bastante densa e violenta, termina com um *traveling* lento e em silêncio mostrando os corpos executados. Na sequência, temos a fuga dos assaltantes do Trio Ternura. A voz *over* se

---

<sup>154</sup> Não seria despropositado entrever um parentesco entre o *Favela Movie* e o *Favela Tour*.

<sup>155</sup> Cf. HERWITZ (2010: 168-169).

cala por quase dez minutos, mas faz um ligeiro apontamento no momento em que o carro desgovernado invade o bar: “O Paraíba é outro cara que ficou famoso na Cidade de Deus, mas ainda não é a hora de contar a história dele”. Esse recurso de estilo é um lembrete ao espectador de que o que ele está vendo não é tudo, alguém sabe mais e melhor o que se passa; esse alguém, o narrador, alter-ego do especialista-etnógrafo, fará revelações e incursões digressivas conforme lhe convier. É também um corte no envolvimento visceral com a diegese, uma lembrança extra-diegética de que o narrador, acima e além-drama, toma as histórias, como fios, as desenvolve e eventualmente as abandona para retomá-las, convenientemente, adiante: “não é a hora de contar a *história*...”. Mais adiante, o mesmo expediente se repete: “Ainda não é hora de contar a história do Mané Galinha”.

A plasticidade da diegese é costurada por esse saber que informa e interpreta. Isso não quer dizer que a própria diegese não informe ou interprete. Não existe zona neutra no registro fílmico, tudo em um filme comunica sentidos. Tanto a voz *over* quanto a narrativa imagética são plenamente ideológicas, no sentido alargado que Pierre Sorlin atribui ao termo. O que sucede é um diálogo entre o que nos é comunicado no regime escópico (visão) e no regime invocante (audição).<sup>156</sup> A composição entre uma voz calma, compenetrada, alheia à tensão do que se mostra e uma câmera vertiginosa, que nem sempre se liga à gravidade do narrado, torna a violência das cenas palatável. O exagero virtuosístico de algumas cenas acaba por sobrepor um maneirismo ao neo-naturalismo da ambiência e funciona também como um sistema de aproximações e distanciamentos.

É de fundamental importância, para o correto funcionamento desse arranjo no filme, que esses corpos sejam esses corpos e essa voz seja essa voz. É decisivo que os atores sejam moradores da favela. Esses *atores favelados* por si só, contudo, não garantiriam aquela autoridade ‘antropológica’, isto é, ‘descontaminada’, faltaria um dos lados do díptico nativo/*connoisseur*, efeito obtido pelo acionamento da voz *over*. Essa voz por si só, entretanto, também explica pouco. É o fato de ser a voz de um deles, mas não qualquer um dentre eles que fecha o circuito. Se essa voz fosse a do diretor, como é comum em documentários do tipo ‘sociológico’, a de um anônimo

---

<sup>156</sup> Cf. METZ (1980). Tomo aqui, de empréstimo, a terminologia de Metz, que teoriza sobre o cinema a partir do repertório da psicanálise.

sem lastro na diegese ou a de um locutor profissional, por exemplo, o efeito seria completamente diverso. É fundamental que essa voz remeta ao morador da favela sem se confundir com a favela como fenômeno mais geral, a favela como objeto sociológico. Daí a importância de a presença de Buscapé operar em dois registros: nem tão *outro* que se perca na alteridade da diegese, nem tão *nós* que soe inverossímil, forjado, uma emulação da voz desse *outro*.

\*\*\*

É possível construir uma tipologia dos personagens em *Cidade de Deus* considerando suas relações com as drogas e o tráfico e a forma como morrem no filme; os personagens são mais ou menos humanizados pela dramatização de suas mortes, pelos vínculos construídos nas cenas, pelo como e a quem são associados em cenas marcantes, de modo que não seria exagerado dizer que algumas mortes (algumas vidas) importam mais. Bené é o bandido gente fina, bom companheiro de Zé Pequeno, mas que ganha densidade e luz própria na trama. Para ser justo, Bené é um dos personagens mais complexos do filme.

Buscapé, o bom moço, fuma maconha, uma droga aceitável, mas não cheira cocaína que no filme é associada à decadência. Bené aparece cheirando em mais de uma cena sem com isso perder o ar de ‘bandido do bem’. Bené representa um termo de equilíbrio muito delicado entre ter uma personalidade generosa e ser braço direito do dono do morro. É o único personagem que tem ascendência sobre Zé Pequeno; são recorrentes as cenas em que Bené abaixa a arma de Pequeno, impedindo-o de matar. Na festa de despedida de Bené o narrador dá um breve demonstrativo da heterogeneidade da favela, e é ele o cara que consegue reunir num mesmo ambiente “os bandidos, a rapaziada black, a comunidade crente, a galera do samba, os cocotas e o Zé Pequeno”. Mas é também na montagem que se constrói as associações para a leitura de Bené. Sua figura é poupada em algumas cenas marcantes.

Numa das cenas mais pungentes do filme, aquela em que Filé-com-fritas é desafiado a escolher e matar um dos meninos da Caixa Baixa para provar fidelidade ao bando, Bené não aparece. Aparece outro personagem que vai ganhando força ao lado de Zé Pequeno: Tuba. Na invasão da boca de Neguinho, Bené fica de canto e é Tuba quem fala junto com Zé Pequeno. Bené só surge para intervir, impedindo Zé Pequeno de matar Neguinho e baixando sua arma para não atirar em Buscapé.

Mané Galinha é cobrador de ônibus, serviço de baixa remuneração, o tipo de trabalho que o filme apresenta em outra ocasião sob a inscrição “Vida de otário”. Como Buscapé, Galinha é bom moço. Sabe lutar karatê, foi o melhor atirador do exército na unidade em que serviu e faz sucesso com as garotas. Mas, ao contrário de Buscapé que tem o destino a seu favor, acaba entrando para o bando de Cenoura, rival de Pequeno, após ter a casa alvejada por tiros, a namorada estuprada, o irmão e o tio assassinados por Zé Pequeno. Mané Galinha insiste que não é bandido e só aceita entrar para o bando se não matarem inocentes. Suas razões são pessoais, ele deseja vingança. Mas é engolfado pela dinâmica da rivalidade entre os bandos e já não se distingue dos demais quando começa a guerra.

‘A guerra’, como se refere o narrador ao conflito entre bandos na disputa pelo domínio do morro, começa com a morte de Bené, atingido com um tiro por engano em pleno baile de despedida. A morte de Bené é um dos pontos de inflexão do filme. Sua morte é também a morte de um acordo débil entre o bom mocismo dos garotos da praia com os quais se identifica, tingindo o cabelo, namorando Angélica e vestindo-se como ‘playboy’ e o universo caótico de Zé Pequeno e seu bando. Morto Bené, falha o pacto já vacilante com Cenoura, que era poupado por ser seu amigo. Estoura a guerra.

Bené vai se distanciando de Zé Pequeno, até finalmente decidir deixar o tráfico e ir embora com Angélica. Tuba ganha projeção no bando. Mas, enquanto Bené “era gente fina demais pra continuar naquela vida de bandido”, Tuba é inconveniente, irritante, aparece pela primeira vez grotescamente cuspiendo farofa enquanto parabeniza Zé Pequeno pelo aniversário. Nas cenas marcantes do filme, repete as frases de Zé Pequeno, como um acréscimo desnecessário. Zé Pequeno diz pra Neguinho: “Quem disse que a boca é tua?”, Tuba repete “É, quem disse que a boca é



tua?”. Pequeno fala: “Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra”, Tuba completa: “O nome dele é Zé Pequeno, tá entendendo?”.

As mortes de Bené e de Mané Galinha, os “gente boa” cada um a seu modo, são fortemente dramatizadas. No momento da morte de Galinha, enquanto cai em câmera lenta alvejado pelas costas, um *flashbak* nos explica que o garoto que o atinge é filho do segurança que Mané matou no assalto ao banco. Já a morte de Bené, além de fortemente dramatizada, funciona como contraponto para Tuba, a figura que ganha proeminência com seu gradual distanciamento de Zé Pequeno. O fim de Bené e de Tuba são diametralmente opostos. Bené cai atingido no baile, as pessoas correm, a câmera se afasta do corpo no salão esvaziado em uma panorâmica em *meio-plongée*. As luzes estroboscópicas piscam freneticamente, Angélica se aproxima para beijá-lo, mas Zé Pequeno a afasta. Pequeno chama por seu nome, inconformado. Por fim, grita ajoelhado sobre o corpo dando salva de tiros para o alto. A morte de Tuba é completamente banal. Após um confronto, Tuba e Zé Pequeno acabam com os braços feridos. Tuba faz um curativo em Pequeno e fala desenfreadamente enquanto caminham por um corredor, Zé Pequeno ordena que cale a boca. Tuba insiste, Zé Pequeno saca a arma e atira no meio de uma frase. Tuba cai. Fim de cena.

Há também uma tipologia, mais difusa, das personagens femininas no filme. Todo um circuito dramático é construído atravessado pela presença de Angélica. Bené decide deixar o tráfico para ir embora com Angélica. Quando Bené cai morto no salão, Zé Pequeno tira a garota de cima do corpo e grita “a culpa é sua”. Para Zé Pequeno, foi ela que o afastou do amigo. Quando Buscapé vai à boca de Cenoura ou de Neguinho comprar maconha, é pra fumar com Angélica; chega a beijá-la na praia, mas acaba por perdê-la para Bené. E é depois de ser deixado por Angélica que Thiago cheira desesperadamente. Entretanto, toda essa trama costurada pela presença de Angélica, ao invés de projetá-la, finda por revelar uma espécie de enfrentamento de masculinidades no filme. A personagem não chega a ganhar a mesma densidade de seus amantes. É uma história de homens.

Zé Pequeno sente ódio de Mané Galinha porque ele é bonito e namora a garota que ele cobiça. O apelido ‘Galinha’ é uma referência ao seu sucesso com as mulheres. Na cena em que Pequeno estupra a namorada de Mané Galinha, significativamente o foco é dirigido ao orgulho ferido de Galinha. A garota desaparece

da história. Assim como, na primeira favela da década de 1960, Berenice desaparece com a morte de Cabeleira e quando Paraíba surpreende a mulher com Marreco, quem é espancada e enterrada viva, é ela.

A cena do estupro da namorada de Mané Galinha remete à dinâmica da cena de abertura do filme, da faca sendo amolada em lampejos. A tela fica completamente preta e é ritmicamente atravessada por clarões acompanhados do choro gritado da moça e da voz de Zé Pequeno, como o som do esmeril acompanha os lampejos da faca na cena inicial. Esse *déjà vu* faz pensar a figuração metafórica da cena da galinha na abertura do filme. Não me parece absolutamente fortuito que o filme comece por essa cena. Um tema recorrente no filme é o escape, a saída. E a cena do estupro é tematizada mais como o inescapável destino de Mané Galinha do que como uma violência de gênero. A câmera gira sobre o rosto de Mané, que tem Galinha no nome, e que é forçado a assistir a cena. Em seguida, Mané aparece desolado ao lado da família: “Não tenho coragem de olhar pra ela”. E ela, de fato, não mais aparece no filme. Zé Pequeno volta para matá-lo, Cenoura entrega a ele um revólver etc. Aliás, não é por acaso que o prato a ser servido na refeição preparada durante o samba na laje que abre o filme é galinha cozida com cenoura picada. Quando a guerra começa, Zé Pequeno diz “Vamos comer galinha no almoço e, mais tarde, vamos jantar o Cenoura”.

Já na primeira metade do filme, na favela de 60, o tema do ‘desejo de escapar’ está presente. Alicate, depois de machucar o pé na fuga do assalto ao Motel e de esconder-se na mata, “tem a visão” e volta para igreja; Marreco acaba morrendo nas mãos de Dadinho. Mas Cabeleira, o líder do bando, quer ir embora com Berenice e morre tentando. Seu sonho é “ir prum sítio, cuidar dos filhos, criar galinhas, plantar vários pés de maconha”, o paraíso *hippie*. Mané Galinha, o bom moço que deu azar, aconselha Buscapé e Barbantinho no ônibus, “Tem que estudar, sair da comunidade, lá dá muito polícia e muito bandido também”. Bené fica muito próximo de realizar esse desejo. O baile em que morre tragicamente, era a despedida, ia abandonar Pequeno e ir embora com Angélica. Mas o único que consegue realmente sair, ao menos do círculo de violência que o lugar representa simbolicamente, é Buscapé.

Na cena de abertura, uma galinha amarrada pelos pés aguarda enquanto outra galinha é depenada e enfiada em um caldeirão. A montagem é rápida com

planos em *flashes*. As tomadas se revezam entre um pescoço sendo degolado e outra galinha, viva, com o pescoço esticado, os olhos bem abertos, capturada sugestivamente pela câmera, como que compreendendo o que se passa. Fragmentos de cabeças, pés, penas. Até que a galinha se desvencilha do nó que a prende e salta para o asfalto. Ao chegar na avenida, Buscapé torna-se a própria galinha, acossado entre os policiais e o bando de Pequeno. Buscapé e Mané Galinha partilham a tipologia do bom moço. Mas são bafejados pelo destino em direções opostas. O imponderável faz de Buscapé fotógrafo de jornal e de Mané soldado do tráfico. Quer me parecer que há um nexos simbólico entre a figuração da galinha que tenta escapar de Pequeno e seu bando e a favela como metáfora da condição mesma desse espaço e desses sujeitos na relação com o tráfico e o dono do morro. Essa leitura desencantada da favela é o norte do discurso no registro diegético. Daí que Buscapé e Mané Galinha, os bons moços com destinos opostos, nos remetam a essa metáfora.

Galinha tem tanto o sentido de homem namorado quanto de pessoa pusilânime. Buscapé é a galinha que escapa. Mané é a galinha que sucumbe. Ambos têm enorme aversão a Pequeno. Acontece de Buscapé ter contatado Pequeno através da fotografia e isso ser o ponto de virada para ele na relação com o jornal e a saída da favela e Mané Galinha estar indelevelmente marcado pelo destino, sucumbindo ao abismo de violência de Pequeno. De bom moço a justiceiro, Galinha chega a ser cumprimentado pelas senhoras da comunidade nas primeiras vezes que mata porque “matou bem”, mas logo passa a matar indistintamente, engolfado pela dinâmica da guerra. “Eu pensei que Mané Galinha ia revolucionar a Cidade de Deus, mas Deus tinha outros planos para ele”, diz o narrador.

*Cidade de Deus* tem três finais. Cada final se liga a um aspecto do efeito de verdade operado pelo filme. No primeiro, há um acerto de contas entre os protagonistas, o narrador e o dono do morro, isto é, a diegese e a voz extra-diegética. Zé Pequeno é executado com as armas que ele mesmo deu aos garotos da Caixa Baixa, com direito a paródia da cena de tomada da Boca dos Apês: um dos garotos pergunta “Quem disse que a boca é tua?” antes de descarregarem as armas sobre seu corpo em um “ataque soviético”. A morte de Pequeno, fotografada por Buscapé, é a senha de acesso ao jornal. Não vemos Pequeno durante a execução, seu corpo aparece já morto mediado pela lente da câmera de Buscapé.

A morte de Zé Pequeno nessa faixa discursiva, aquela que se identifica com o narrador, é objeto de conhecimento, informação, matéria de jornal, não mais que isso. Até no momento de escolher qual das fotos enviar à edição, Buscapé escolhe o caminho do não enfrentamento. Uma das fotografias mostra o corpo de Pequeno cravejado de balas e a outra, capta o policial Cabeção recebendo propina do traficante. A primeira daria o emprego, a segunda poderia render prêmio e fama, além de ser uma denúncia contundente de como o universo da civilidade institucional está implicado no caos da favela. Mas Buscapé teme a perseguição por parte da polícia e é o corpo morto de Pequeno que ilustra a capa do periódico no dia seguinte.

A última fala do narrador no filme: “Ah, esqueci de dizer: ninguém mais me chama de Buscapé; agora eu sou Wilson Rodrigues, fotógrafo” é a solução pela inclusão no ‘sistema’. Sair da favela significa, nesse sentido, entrar para o circuito do não-favela representado pela ambiência do jornal e que é a esfera do ‘nós’ (anverso do “eles” da favela) a quem se remete o filme. Ter direito ao nome de registro - ao invés do apelido - e a uma profissão que não seja ‘vida de otário’, já o distingue da quase totalidade dos personagens do filme. A trilha sonora confirma o sentido desse trajeto, imediatamente após anunciar sua nova condição de civilidade, toca *Caminho do bem* na voz de Tim Maia. Este é o final da trilha antropológica; de conciliação entre o antropólogo e o nativo, seu conhecimento privilegiado sobre o “lá”, elaborado como tradução – a fotografia de Pequeno – deu acesso ao “aqui” da normalidade funcional, da urbanidade civilizada.

O segundo final é o desenlace da narrativa forte na diegese. Os garotos da Caixa Baixa matam Pequeno e tomam o controle da situação. Um garoto realmente pequeno, de quatro ou cinco anos, apelidado de Gigante corre atrás do bando, numa sugestão de que a entrada para o movimento é cada vez mais precoce. É possível dizer que Buscapé tem um final, Cidade de Deus, a favela, tem outro. Se a história da favela se confunde com a história da transição de Dadinho em Zé Pequeno, como afirmei anteriormente, a morte de Zé Pequeno nesse registro é a transição do poder para as mãos da Caixa Baixa. Há uma continuidade e não uma interrupção no discurso desencantado sobre a favela. A tomada do poder das mãos de Pequeno pela Caixa Baixa é na verdade um aprofundamento desse desencanto, é a lógica do discurso perverso de Filé-com-fritas - “Que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei, já roubei. Eu

sou sujeito homem!” - levado ao paroxismo. Também aqui o “lá” e o “aqui” seguem rumos distintos; depois da partida do antropólogo, o mundo dos nativos fervilha como de costume.

O terceiro final acontece nos créditos, quando a tela já está escura e sobe o letreiro. Ao lado da foto do ator Leandro Firmino da Hora, que interpreta Zé Pequeno, aparece a fotografia do ‘verdadeiro’ Zé Pequeno. Ao lado da foto do ator Phellipe Haagensen, que interpreta Bené, aparece a fotografia do ‘verdadeiro’ Bené. Surge então uma voz - enquanto os créditos continuam -, uma voz reconhecível, é Sérgio Chapellein, apresentador que compôs a bancada do Jornal Nacional da Rede Globo como âncora durante a década de 1970 e 80, uma voz que presente no imaginário do brasileiro médio e adulto quando do lançamento do filme. Quando o apresentador diz sobre Mané Galinha, “ele falou ao repórter Luiz Roberto...”, aparece a fotografia de Seu Jorge, que interpretou Mané Galinha ao lado de um vídeo do ‘verdadeiro’ Mané Galinha dando entrevista em uma reportagem do Jornal Nacional de 1979. Os letreiros com os créditos pausam e o vídeo com o ‘verdadeiro’ Galinha desliza para o centro da tela. Reconhecemos imediatamente a cena já que foi reproduzida em detalhes numa matéria assistida por Buscapé durante o filme, com o ator Seu Jorge imitando os tiques da fala de Galinha. A cena mimetiza em detalhes os planos, ângulo, enquadramento, corte etc. da cena original.

A evocação dessas fotografias e desse vídeo destacado tem efeito semelhante ao da inscrição “Este romance baseia-se em fatos reais” que encerra o livro de Paulo Lins. Nesse momento o que o filme nos diz é que tudo aquilo realmente aconteceu, aquelas pessoas, seus dramas e dores, realmente existiram; o que é reafirmado pela mensagem que se exhibe pouco antes da tela escurecer por completo: “Baseado em histórias reais”. É a confirmação cinematográfica do *been there* antropológico.

**Linha de passe**  
A verdade do documentário

Dinho está sentado diante da mesa. Sobre a mesa o prato ainda vazio, um copo de boca para baixo e uma jarra de plástico com suco. Cleuza, cuja presença extraquadro é denunciada primeiramente pela voz, aproxima-se pela esquerda e serve três colheres de arroz. Com semblante irritadiço, Dinho bate repetidamente com o dedo indicador contra a mesa enquanto aguarda ser servido. Cleuza, em adiantado estado de gravidez, acaba de saber que está sendo substituída por outra empregada, deparou-se com ela ao chegar pela manhã na casa onde trabalha como *doméstica*. Entra e sai do enquadramento servindo o feijão, a mistura, o suco. Xinga a patroa. Dinho reprova o uso de palavrões. Cleuza não se deixa censurar. O clima fica tenso.

**Cleuza:** Já colocou outra no meu lugar. Nunca quis assinar a carteira. Mas eu pego qualquer advogado e ela tá fodida comigo. Aquela filha da puta!

**Dinho:** Não fala palavrão, mãe.

**Cleuza:** Ih, o quê que é? Virou santo agora? Santo do pau-oco! Eu te conheço, Dinho. Eu sei muito bem a trabalhadeira que você já me deu nessa vida.

**Dinho:** Eu aceitei Jesus, mãe.

**Cleuza:** Ah, Jesus o caralho! Uma desgraçeira.

**Dinho:** Às vezes, se a senhora estivesse procurando Jesus, não estava agora com essa barriga.

**Cleuza:** Como é que é?

**Dinho:** É isso que a senhora ouviu!

**Cleuza:** Repete, repete!

**Dinho:** É mais um filho que a gente não sabe nem quem é o pai.

**Cleuza:** Cala a boca! (Dá um tapa no rosto de Dinho). Eu sou pai e mãe de vocês, viu! Eu sou pai e mãe de vocês. Eu!

No momento em que Dinho diz: “Às vezes, se a senhora estivesse procurando Jesus [...]”, há uma mudança de plano. A câmera, que se posicionava à altura de um adulto sentado, em ângulo frontal, tão próxima como alguém à mesa, alterna para um ponto mais afastado e perpendicular ao primeiro, ainda na mesma altura, mas pela maior distância revelando um pouco mais do ambiente, verticalmente. Entre a câmara e a mesa na qual Dinho está sentado, agora de perfil, interpõe-se uma porta. Na verdade, a câmera antes frontal e próxima, agora, ainda fixa, observa apartada desde outro cômodo, na penumbra. O enquadramento é

suficientemente amplo para comportar o corpo de Cleuza, de meio perfil, quase de costas, aproximando-se de Dinho com as mãos na cintura: “Como é que é?”. O tapa em seu rosto é particularmente constrangedor visto desse ponto; a cena, espiada através do umbral, é próxima o bastante para evocar intimidade e distante o suficiente para causar uma incômoda sensação de voyeurismo. Dinho se levanta bruscamente, sai do quadro, vai em direção ao quarto. Cleuza o segue, dedo em riste, “Eu sou pai e mãe de vocês”. A câmara permanece no mesmo enquadramento, esvaziado, em silêncio, por longos treze segundos. O prato sobre a mesa, servido sem ter sido tocado. Ouvimos Dinho bater a porta com força. Cleuza volta lentamente ao quadro e senta-se desolada na cadeira onde Dinho estava.

Esta cena, de flagrante apelo dramático e que se tornou uma espécie de marco-síntese do filme<sup>157</sup>, dialoga com a sequência de abertura da trama ao menos de duas maneiras. Em um sentido mais evidente, pelos universos simbólicos de Cleuza e de Dinho que são aproximados pelo jogo da montagem. Do estádio onde Cleuza, na arquibancada, torce pelo Corinthians as imagens transicionam num quase imperceptível *raccord* para o templo onde Dinho ora com os *irmãos*. A sobreposição do áudio de um ambiente ao outro coopera para a dissolução do corte e a sensação de continuidade. Sugestivamente, a montagem paralela cria um *continuum* visual entre as mãos levantadas ou juntas em sinal de prece dos torcedores nos momentos de tensão do jogo que se misturam às dos membros da igreja evangélica onde Dinho canta e ora.

Diferente, entretanto, daquela operação própria do cinema, de produzir, pela montagem, uma totalidade espacial ilusória a partir de fragmentos de espaços distintos e mesmo distantes, operação que Kulechov chamou ‘geografia criativa’<sup>158</sup>, o objetivo é sugerir proximidades entre espaços dissemelhantes, como uma igreja e um estádio de futebol, através do cotejo, ressaltando o que é comum na diferença. A montagem, aqui, cria uma sugestiva contiguidade discursiva por meio das imagens, que é um comentário valorativo sobre a fé evangélica pentecostal em uma igreja de periferia e um espetáculo de massa, arrebatador, como o futebol, ambos inscritos no

---

<sup>157</sup> A cena foi repetida à exaustão nas entrevistas com os diretores, os atores e em reportagens sobre o filme, sobretudo depois que Sandra Corveloni, a atriz que faz Cleuza, foi premiada na categoria *melhor atriz* em Cannes, 2008.

<sup>158</sup> XAVIER (2005: 41).



universo do popular, da catarse coletiva. Esses ambientes, enfim, descontínuos e, em alguns aspectos, opostos, são aproximados pelo mimetismo gestual numa operação ideológica e crítica, embora ambígua, como pretendo demonstrar adiante.

Mas há um outro diálogo, menos óbvio, um diálogo semiótico entre a cena de abertura em que Cleuza está sentada na cama de seu quarto, arfante, com a mão sobre a barriga, e essa cena na cozinha, que se dá cronologicamente na metade do filme; cena em que Dinho menciona *essa barriga* de forma acusatória. A cena de abertura é cronologicamente posterior à segunda cena, da discussão, já que o filme termina com a cena que começa. O ponto do qual a câmera observa Cleuza sentada na beira da cama no início do filme é onde se dá a cena do tapa no rosto de Dinho, de modo que, invertendo as posições, é de onde Cleuza estava sentada na cena inicial, no seu quarto, que a câmera assiste à cena da discussão.

Bem, os modos como essas interações são dadas a ver compõem um jogo fundamental para a produção do efeito dramático desejado, nesse caso, de intimidade. Mas, não apenas a intimidade da família, que assistimos em planos estáticos à meia distância; trata-se de uma intimidade conferida à vidência da câmera no jogo com a arquitetura dos cômodos e a geografia da casa. É diferente ver essa cena, solta, em um trailer, e vê-la depois de assistir pela janela da sala a briga dos irmãos, as discussões sobre futebol na mesa de jantar, o namoro no sofá, a pia entupida, enfim, um circuito de sentidos dramáticos que dão à casa uma densidade afetiva, a identificação como o lugar daquela família etc. Isso nos faz participar desse microcosmo, conferindo força ao momento em que Cleuza entra em trabalho de parto e está sozinha na casa ou o momento do enfrentamento com Dinho, e dá um sentido novo à expressão *essa barriga*, assim como ao tapa no rosto e a posterior desolação de Cleuza.

O *efeito de real* diz respeito também ao envolvimento na verdade desse real que se desenrola na trama, em que os espaços e personagens não são apenas realistas no sentido de parecença com o real *representado*, mas em que a própria formatação desse real é um comentário moral, uma comunicação de sentidos e afetos, o real fílmico, em sua fatura, como *tese* sobre o real fenomenológico.

Arrisco, ainda, um outro sentido para essa prosa imagética sobre o cotidiano. Refiro-me à dignidade que a cenografia confere à essa família e, por

consequente, ao esboço interpretativo que se faz das classes trabalhadoras das regiões periféricas das grandes cidades. O filme mantém-se no limiar da crítica conciliatória, do louvor à ética do trabalho. Mesmo naquilo em que flerta com rompimentos na esfera da ação - como o envolvimento de Dênis com o crime -, ou quando acena para soluções mais radicais, de violência ou de insubordinação – a reação de Dinho no trabalho ou a fuga de Reginaldo - na lida com as determinações estruturais, vivamente desiguais, opressivas e autoritárias, a narrativa mantém-se no terreno da resignação, da revolta pessoal, do arrependimento e do extravasamento compensatório.

*Linha de Passe* toma para si a tarefa de deslocar o esquadro, de questionar uma tendência que, em seu entendimento, plasmou uma imagem - e nutriu um imaginário - sobre periferia e pobreza como sinônimos de crime e violência, numa referência nem sempre explícita ao ciclo iniciado pelo filme *Cidade de Deus* (2002).<sup>159</sup> O filme de Salles e Thomas veio a público seis anos depois de *Cidade de Deus*, quando este já tinha ganho vulto suficiente para, se não criar, dar visibilidade à favela como espaço de brutalidade.

De volta à cena da discussão em que Dinho questiona o *modo de vida* de Cleuza, o que está em conflito, aparentemente, são regimes morais divergentes. Dinho opõe à moral voluntariosa da mãe, os códigos de conduta da moral cristã evangélica. Cleuza realiza múltiplas jornadas de trabalho, como *doméstica* e *dona de casa*, tem três filhos de um pai e um de outro, é apaixonada por futebol e está na quinta gravidez sem um companheiro fixo. Cleuza também fuma e bebe, mesmo estando grávida. Dinho que já deu ‘muita trabalhadeira’ para Cleuza, se converteu ao evangelicalismo e, como sabemos pela sequência anterior à cena da discussão, está passando por um momento oscilante em sua fé. A pronta agressividade com que Cleuza responde ao comentário de Dinho explica-se pelo tabu, sua missiva é uma clara ingerência na vida sexual da mãe. Aliás, nessa cena, as relações de gênero são densas, repelindo um binarismo maniqueísta ou representações identitárias unidimensionais. É Cleuza quem serve o prato de Dinho, reverberando um diagrama estrutural do papel histórico da mulher no lar, enquanto Dinho, como que ocupando o lugar do patriarca ausente,

---

<sup>159</sup> Conforme entrevistas com Salles e Thomas. Por exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=55EABsvE0Ss>.

aguarda com naturalidade ser servido. Mas quando Cleuza dá o tapa em seu rosto, evidenciando pela força a autoridade posta em xeque, Dinho aceita e se retira.

De um ponto de vista do argumento mais geral da trama, entretanto, esse é um momento de tensão entre as duas pessoas que *colocam dinheiro* na casa. Dos quatro filhos de Cleuza, somente Dinho contribui com as contas da família. Dario tenta a sorte no futebol, Dênis está pagando a moto e Reginaldo, em idade escolar, ainda não tem profissão. Numa perspectiva pragmática, os regimes morais em descompasso são atravessados pela luta mais comezinha das contas da casa, do emprego instável, sem carteira assinada, da divisão das responsabilidades. O diálogo que começa com Cleuza contando para Dinho que está sendo dispensada do emprego (o próprio Dinho está enfrentando problemas com o patrão no posto de combustíveis onde trabalha) evolui para uma disputa sobre as trajetórias, condutas e valorações (o presente da mãe reverberando o passado, “*é mais um* filho que a gente não sabe quem é o pai...”, o passado de Dinho reverberando no presente, “eu sei a trabalhadeira que você já me deu...”, “santo do pau-oco”). Nesse sentido, é instrutivo observar como, no diálogo, moralidades concorrentes ou complementares se atravessam, a moral do trabalho, a moral sexual, a moral religiosa como sistema de crenças etc.<sup>160</sup>

Há um subtexto na fala de Dinho que culpa a mãe pela demissão iminente. Cleuza está sendo dispensada do trabalho porque está grávida. A crítica de Dinho pode ser melhor compreendida se considerarmos os desenvolvimentos do personagem, que exemplifico, com duas cenas. A primeira é aquela em que Dinho surpreende o irmão, Dênis, aos beijos com uma garota no sofá da sala. Protagonizando um raro momento de descontração no filme, Dinho não consegue disfarçar a atração pela garota. Permanece inconvenientemente no ambiente, senta-se ao lado do casal, tenta ler uma passagem bíblica ‘bonita’, pergunta sobre a moça para Reginaldo e acaba se masturbando no quarto.

---

<sup>160</sup> Cf. FOUCAULT (1984: 26-29), “A ‘moral’ é tanto um conjunto de valores e regras de ação às quais o indivíduo se filia por intermédio de aparelhos prescritivos como a família, as instituições de educação, as Igrejas, etc., e que lhe são ‘externos’: o ‘código moral’, quanto o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores, o modo pelo qual respeita ou negligencia um conjunto de valores, a ‘moralidade dos comportamentos’. Há, ainda, uma ‘teleologia do sujeito moral’, o lugar que a moral ocupa no conjunto de uma conduta e que conferem ao indivíduo um modo característico de ser do sujeito moral, um modo de ser, estabelecido para si, que vale como realização mora de si mesmo”.

Na cena da masturbação, a câmera se posiciona próxima à nuca de Dinho, em *plongée*, no escuro - olhar ubíquo -; a cena é intercalada com as imagens de Dênis e a garota no motel; os orgasmos de Dinho (e não de Dênis) e da garota são sincronizados. Logo em seguida temos Dinho na igreja, em oração, pedindo perdão por ter fraquejado. O enquadramento se assemelha ao da cena da masturbação, mas, mais distante, mais aberto, mais claro e um pouco mais baixo. Mais humano. O pastor se aproxima: “Jesus está ouvindo sua oração, irmão”, “não sei se ele quer me ouvir, não”, Dinho responde. A sequência tem a seguinte lógica, o desejo sexual é uma fraqueza, levá-lo adiante, mesmo que em pensamento, é um pecado grave. Daí o sentido da sentença “se a senhora estivesse procurando Jesus, talvez não estivesse agora com essa barriga”.

A outra cena é aquela em que Dinho passa em frente a um bar, indo para o trabalho, e antigos amigos perguntam ‘que roupa é essa?’ (Dinho usa um terno), eles insistem, Dinho os ignora. Está aí uma referência subliminar à ‘trabalheira’ que Dinho já deu à Cleuza em um passado que desconhecemos. Esse, aliás, um traço estruturante do filme que evita explicações, origens, reconstruções. Nada saberemos dessa trabalheira. Não sabemos como ou porque Dinho chegou até ali. Não saberemos tampouco quem é o pai da criança que Cleuza espera, como acusa Dinho. O que sabemos de Cleuza, de Dinho, da família, seus dramas, é o que nos é revelado na sucessão dos planos que se mantêm amarrados ao presente. A descoberta da história aos poucos, em fragmentos e de forma ambígua, aproxima a dinâmica narrativa da vivência sem mediações explicativas. O que nos interessa aqui, entretanto, é a ascese cristã evangélica como série de códigos de conduta que inclui a distância das drogas e da promiscuidade, um regime moral que reordena a vida aos olhos do próprio convertido e da sociedade; embora, adiante Dinho descubra, pela atitude discriminatória do patrão, que ‘andar direito’ não é suficiente.

O conhecido diagrama da expansão do movimento pentecostal no Brasil em *três ondas*<sup>161</sup>, traçado por Paul Freston, divide as igrejas em três momentos. A

---

<sup>161</sup> A *primeira onda*, no refluxo do movimento pentecostal norte-americano, se dá com o surgimento das igrejas Assembleia de Deus e Congregação Cristã no Brasil (década de 1910), a *segunda onda*, na década de 1950, com a Igreja do Evangelho Quadrangular, Igreja Evangélica Pentecostal O Brasil para Cristo e Igreja Pentecostal Deus é amor. A *terceira onda*, no final dos anos 1970 e com força nos 80’s, com o surgimento da Igreja Universal do Reino de Deus, Igreja Internacional da Graça de Deus, Igreja Renascer em Cristo, Comunidade Sara a Nossa Terra, Igreja Paz e Vida, Comunidades Evangélicas, entre outras.

primeira onda, das igrejas do início do século, reivindicava o batismo com o Espírito Santo e o falar em línguas. A segunda, com ênfase na cura divina, chega na década de cinquenta, e a terceira, com início na década de setenta e rápida expansão na década de oitenta, se liga à teologia da prosperidade e à prática de exorcismos. Cada um desses períodos pode ser representado, topicamente, pelas igrejas Assembleia de Deus, a Igreja do Evangelho Quadrangular e a Igreja Universal do Reino de Deus.

A igreja frequentada por Dinho pertence a um momento mais recente, resultado de uma pulverização das lideranças e o surgimento de igrejas autônomas, um movimento que ganha força no final dos anos 1990, e que, no caso do filme (mas outros arranjos são possíveis), combina elementos das três ondas, como o foco na cura, uma liturgia e costumes mais próximos das igrejas da *primeira onda* (por exemplo, as vestimentas e o legalismo teológico), e, diferente das igrejas da *terceira onda*, sobrevivem com ofertas modestas e pregam o desapego aos bens materiais.

Os elementos comportamentais, litúrgicos e doutrinários de uma igreja típica desse momento de expansão de pequenos templos, sem filiação às convenções evangélicas históricas<sup>162</sup>, muitas das quais funcionando em recintos diminutos que eram antes padarias, mercadinhos, salões comerciais, são habilidosamente recuperados no filme. Em uma preleção, o pastor afirma que as coisas materiais nos afastam de Jesus, e menciona, como exemplo, a compra de um sofá pago em doze meses e, no qual, não se tem sequer tempo de sentar. Está aí o perfil dos fiéis, pessoas que compram a longas prestações e passam pouco tempo em casa. São sobretudo trabalhadores em empregos precários que dispendem a maior parte do dia entre a jornada de trabalho e o deslocamento até o local do emprego. A hábil amarração diegética constrói uma tipologia do cotidiano periférico. Da moradia ao trabalho, passando pelo laser (o futebol) e a religiosidade. Pela pregação do pastor se compreende também a disputa pelo sofá na casa de Cleuza. Reginaldo chega a furtar o dinheiro da mãe para ‘comprar o sofá’.

Nessas igrejas, há um misto de influências doutrinárias e modelos comportamentais vindas do caldeirão de experiências históricas do movimento pentecostal no Brasil.<sup>163</sup> Na montagem paralela do início do filme, os fiéis cantam a

---

<sup>162</sup> CGADB, CONFRADESP, CIELB, CONGEP ou mesmo a CMI, como no caso inusitado da igreja O Brasil para Cristo.

<sup>163</sup> Curiosamente, o centenário do movimento foi em 2006. Cf. MATOS (2006).

música *O mover do espírito* do cantor evangélico Armando Filho, lançada em 1990 pela gravadora Bompastor, uma das gigantes do mercado de músicas *gospel* da década de 1990, ao lado, por exemplo, das gravadoras MK, Line Records e Gospel Records. O investimento na indústria fonográfica<sup>164</sup> é reconhecido como um dos fatores de expansão da influência evangélica no imaginário secular, com milhões de discos vendidos e repertório em linguagem prosaica, com mensagens diretas e tocantes que tiveram rápida penetração nas periferias, de um modo diferente do hinário do protestantismo histórico ou dos cantos litúrgicos da igreja católica tradicional, por exemplo. Os versos “quero que valorize o que você tem/ você é um ser, você é alguém/ tão importante para Deus” falam diretamente à autoestima dos convertidos, é comum, como no filme, ver pessoas comovidas até as lágrimas durante os cânticos.

O filme recupera uma tradição do pensamento sobre a religião como esse espaço ambíguo entre uma manifestação legítima e espontânea da cultura popular e seu potencial de alienação e tendência ao conformismo. Tema que aparece com alguma insistência no cinema de Glauber (*Barravento* e *Terra em Transe*, por exemplo). É verdade, entretanto, que o evangelicalismo nem sempre despertou, no cinema, o mesmo interesse que o catolicismo e as religiões de matriz africana. A ascensão do pentecostalismo no Brasil é tema de *Viramundo*, filme de Geraldo Sarno lançado em 1965, embora o período de início da grande expansão do movimento seja na década seguinte. De 5,2% em 1970 os evangélicos passam para 22% em 2010, quadruplicando de tamanho em 40 anos.<sup>165</sup> O filme de Sarno, lançado no ano seguinte à tomada do poder pelo golpe de 1964, se esforça para explicar porque o povo não conseguiu se organizar politicamente para resistir ao golpe.<sup>166</sup> Assim, a religião (o filme faz uma aproximação entre o culto pentecostal e a umbanda) é mobilizada como fator explicativo da apatia dos operários, que se refugiam no misticismo, diante de um poder (político) que não compreendem. O que reafirma uma tendência de retratar a religião como elemento de alienação política no *cinema engajado*.

---

<sup>164</sup> Ver, por exemplo, *O milionário mundo da música gospel*, disponível em: <https://super.abril.com.br/sociedade/o-milionario-mundo-da-musica-gospel/>.

<sup>165</sup> Fonte: IBGE, 2012.

<sup>166</sup> Cf. BERNARDET (2003). “(...) os operários, desempregados, sem organização social que lhes permita lutar e defender seus direitos, ou afundados numa ideologia considerada pequeno-burguesa, mergulham na religião, no transe catártico, na alienação, no ópio do povo”



Futebol e religião aparecem como temas marcadamente críticos no cinema político brasileiro. Para Ismail Xavier, o Cinema Novo “foi ambíguo na sua relação com a religião, o futebol e a festa popular – basta ver *Barra Vento* (Glauber, 1962), *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro, 1962), *A Falecida* (Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Havia, de um lado, a ideia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta destes traços de cultura e, por outro lado, da falta de confiança no processo de modernização técnico-econômica tal como ocorria”.<sup>167</sup>

A cena mais marcante do filme *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, é aquela em que Jorge, garoto da favela que vende amendoim no asfalto, é atropelado e seu grito se mistura ao brado da torcida comemorando um gol no Maracanã. Ali a crítica se lança em duas direções. À euforia da torcida, lida como distanciamento do drama social, o futebol como alienação, e à elitização do esporte, que naquele momento era mera sombra do que se tornaria nas décadas seguintes; o futebol como *business*. A primeira crítica se ancora no tema mais geral do filme, a favela em oposição ao asfalto. A segunda, mais interna ao mundo do esporte e do espetáculo, conta a história do jogador veterano e ídolo da torcida que, contundido e em idade considerada avançada para o esporte, está sendo substituído por um estreante que precisa ser valorizado para ser negociado com vantagem pela cartolagem.

Os temas de bastidores como a lida com a contusão, o passe do atleta que pertencia ao clube, as manobras sórdidas dos cartolas, a aposentadoria precoce dos atletas aos trinta e poucos anos etc., aparecem ainda em dois documentários clássicos analisados por Bernardet no contexto do modelo sociológico, *Subterrâneos do Futebol* (1965) e *Passe Livre* (1974). As histórias de Cleuza e Dario ligam-se à essa tradição, dão conta desse duplo tratamento, dessa ambiguidade do mundo do futebol. De um lado, nas cenas de Cleuza no estádio, o tema da massificação, da euforia e da sugestão de alienação, da festa como lenitivo (ou fuga) para a dureza da vida, como na crítica de *Rio, 40 graus*. De outro, no eixo dramático de Dario, a ideia de um subterrâneo

---

<sup>167</sup> Cf. XAVIER (2001: 21-22).



perverso, das manobras de bastidores do espetáculo, dos milhões de jovens, em sua maioria pobres, que tentam a sorte em peneiras viciadas. Retornarei ao tema adiante.

\*\*\*

Retomemos, um instante mais, os aspectos formais da cena que abre este texto. O tapa no rosto de Dinho é forte e filmado sem corte, em dois planos um tanto longos, câmera fixa, interferindo o mínimo possível na composição da diegese que se quer fluída e natural. A demora, a fixidez e o enquadramento em ângulo reto, paralelo ao chão, dão à dramaturgia um modo particular de densidade, que, liga-se, ademais, à percepção de certos ângulos e composições como *naturais*, como melhores correspondentes à experiência vidente do *mundo real*, àquela figuração perspectiva do espaço pictórico, do ‘caráter alusivo da imagem’ de que nos fala Francastel e que o cinema herda do renascimento.

Há ainda o número reduzido de cortes, que, desde Bazin é associado a um *realismo* que apela para a continuidade espaço-temporal tal qual as pessoas as experimentam em seus cotidianos. O elogio do plano-sequência é a identificação com o tempo e a aparência das coisas em contraste com a composição de um tempo e correlações de significados através da montagem. Se nas cenas externas prevalecem a câmera de mão, a câmera serpenteante na moto, planos ágeis e ângulos inclinados, a formatação da cena que analisei privilegia uma dramaturgia intimista, uma perspectiva ‘pictórica’ e uma interação *teatral* entre câmera e diegese.

É claro que a filmagem dessa cena nada tem a ver com a tradição do *teatro filmado* (XAVIER, 2005), a composição e captura da *mise-en-scène* aqui é totalmente cinemática. Mas refiro-me ao tipo de interação que o dispositivo entabula com a ambiência: câmera fixa na altura de um adulto sentado em ângulo reto, de frente para a cena e que *assiste* impassível ao ator que se move no quadro e eventualmente para fora dele. Essa operação produz uma relação específica com a cena e com os atores, diferente do teatro, certamente, já que ali o ator está fisicamente presente diante da plateia e essa presença (do ator) na presença (do espectador) não pode ser

reproduzida no cinema, como demonstra Metz.<sup>168</sup> Insisto, contudo, no termo *teatral*, por considerar que o sentido dessa presença na relação com a câmera nos remete a um tipo particular de interação com a arte dramática. A estética dessa presença, conformada em certa angulação e distância, é também um dispositivo de *efeito do real* - comunica um tipo *sui generis* de realidade, que é uma emulação propositiva da presença na presença - do qual o filme afere ganho estético.

Salles e Thomas optaram por combinar cenas externas rápidas e oscilantes – que dialogam, sobretudo, de um ponto de vista semiótico, com o universo de Dênis, o motoboy - e as cenas internas, na casa da família, em ambiência e dramaturgia barroca, densa, que se liga, particularmente, à cosmologia de Cleuza. Por um lado, a própria dessemelhança desses espaços funciona como jogo de oposições entre um interior familiar e intimista e um exterior caótico e hostil. Mesmo os conflitos, que não são raros, no interior da casa são filmados com uma câmera próxima, grave, ajudada pela iluminação sombreada que dá particular espessura e volume às coisas, enquanto que a descontração e camaradagem nas externas, entre os motoboys, para citarmos um exemplo de harmonia no ambiente exterior, é filmada com uma câmera e iluminação mais solta e impessoais.

A cena do tapa em Dinho não foi gravada ininterruptamente em dois ângulos, como sugere a sequência. A decupagem clássica e a montagem griffthiana mantém a aparência de in interrupção. Dinho levanta o braço ao final da frase e na mudança de plano temos a continuidade do gesto, dando a impressão de que a atuação, contínua, foi captada em dois ângulos que se complementam. Mas Cleuza serve o suco durante a primeira parte do diálogo e, na continuidade, no plano seguinte, o copo está vazio. Trata-se, naturalmente, de um erro de continuidade que seria não mais que uma curiosidade frívola, não fosse uma intromissão sub-reptícia, e por isso mesmo fascinante, da realidade no realismo.

A verossimilhança da cena repousa em grande medida sobre a carga dramática mobilizada pelos atores, o uso de um vocabulário coloquial, entonação e gestual desafetados, figurino e maquiagem adequados etc. A construção de uma organicidade cenográfica capaz de comunicar densidades afetivas e interações

---

<sup>168</sup> Cf. METZ (1980). Para Metz, que se serve de um vocabulário psicanalítico, no cinema acontece um encontro falho, o ator está presente quando o espectador não está e este, quando aquele não está.

complexas entre personalidade e ambiente, entretanto, demanda operações técnicas intrincadas e o concomitante apagamento dessas operações, isto é, a naturalização da ambiência pela dissolução dos artifícios que a tornaram possível. Trata-se de um balanço delicado entre o que deve ser enfatizado, explorado em sua nitidez e o que deve ser embaçado, dissimulado. Mais que isso, trata-se de criar uma harmonia entre esses dois pontos de modo a soar ao mesmo tempo natural, não elaborado artificialmente, e significado, denotado.

A construção da narrativa realista e ficcional em sentido estrito é um jogo em camadas de direção do olhar, produção relativamente controlada de sentido e, ao fim, apagamento dessa operação. Disso depende, por exemplo, um diálogo afinado entre direção de arte, figurino, cenografia e fotografia.

Tomemos, por exemplo, o figurino de Cleuza imaginado por Cássio Brasil. Nas cenas caseiras, as roupas de Cleuza tendem para a paleta de cores da casa, ou melhor, da cozinha e de seu quarto, que são os ambientes mais diretamente associados a ela. As paredes amarelo ocre, a geladeira marrom, as cadeiras, a toalha da mesa, o avental na parede, os detalhes da decoração são variações desse escorço âmbar. E mesmo os elementos em branco ou bege, como o fogão ou o armário, são homogeneizados pela iluminação esmaecida. Essa é uma forma de dar densidade temporal ao espaço, indicar que a família está já há um tempo na casa (e que a própria casa tem história), criar coesão e intimismo diegético, mas também de sugerir uma particular identificação entre espaço e sujeito, uma ideia de *habitat*, lar. Nas cenas de trabalho, na casa da patroa, a paleta tende para o azul, calça e jaqueta jeans, blusa azul, iluminação fria, paredes brancas ou azulejadas. Essa operação compõe os pares de pertencimento e não pertencimento, familiar versus hostil, dentro e fora etc. Mas têm ainda um sentido que se liga ao retrato do periférico em contraste com o moderno, interior e centro, cidade e campo, e que encontram eco em regularidades mais gerais das narrativas de Salles e Thomas sobre um *ethos* nacional que retomo adiante.



Fotogramas  
de *Linha de  
Passe* /  
Cleuza em sua  
casa (fig. 1 e 2);  
Cleuza na casa da  
patroa (fig. 3 e 4).

A casa utilizada no filme não é cenográfica, isto é, não é uma locação de estúdio com paredes e teto móveis, mobiliário *fake* etc. Mas também não é uma casa que preexiste ao filme, de uma família que preexista às gravações. Conforme entrevistas, os cinco atores moraram de fato na casa, para adaptação, meses antes das gravações iniciarem. Fizeram amizades na vizinhança, compraram o botijão de gás que ficou propositalmente desinstalado pela produção, cozinham, dormiram juntos lá.<sup>169</sup> A casa é totalmente não-ficcional (é uma edificação que existe fora do filme) e totalmente ficcional (só existe como a vemos em função do filme).

O diálogo semiótico entre a cena de abertura do filme em que Cleuza está sentada na cama de seu quarto, com a mão sobre a barriga, e a cena na cozinha, que são filmadas uma a partir do espaço de ação da outra e que produzem “efeito dramático de intimidade e comunica sentidos e afetos do real fílmico sobre o real fenomenológico” como afirmei anteriormente, têm também um sentido menos poético. O espaço pequeno, numa casa de periferia, com cômodos diminutos, exige inventividade para as manobras na filmagem, sentido esse que nos é comunicado no aproveitamento do ambiente em 360 graus e na composição dos planos incorporando as limitações de posicionamento e mobilidade da câmera, e que, de todo modo, confere ao procedimento um deliberado tom documental.

A casa fica na Cidade Líder, um distrito de Itaquera, na zona leste de São Paulo, que surgiu na década de 1940<sup>170</sup> e evoluiu para um tradicional bairro operário onde moraram na década de 1980 metalúrgicos que trabalhavam nas montadoras do ABC. A condição periférica do bairro é reafirmada na cena em que Dario se inscreve para uma peneira e, ao responder onde mora, se depara com o estranhamento do funcionário que pergunta “onde fica?”; “aqui em São Paulo mesmo”, Dario responde.

A residência está de frente para um descampado, indicando que se situa na extremidade interna do bairro. Para chegar ao trabalho, Dinho e Cleuza cruzam um trecho sem asfalto e também o quintal da casa é de terra. Na arquitetura, uma marca proverbial das residências suburbanas, a laje de cimento cru, um arranjo que combina

---

<sup>169</sup> Tanto o diretor de arte Valdy Lopes Jr. quanto a atriz Sandra Corveloni falam dessa experiência com a casa em várias entrevistas.

<sup>170</sup> Cf. STANOJEV & COELHO (2012: 387).

um misto de esperança de expandir a edificação no futuro com a falta de recursos para concluir o projeto mesmo no estágio atual.

A casa é de alvenaria, com quintal relativamente amplo, portão e grade, apesar do muro inacabado ou semidestruído no interior do terreno, alguns materiais de construção abandonados e a perua esquecida no quintal. Não prevalece, entretanto, a arquitetura vernacular da bricolagem, sobreposição de materiais e estilos, reaproveitamento criativo de sobras de outras construções, enfim, de certo estereótipo imagético da favela, explorado pelo cinema dos anos 1950 e 60. O debate sobre a diferença entre favela e subúrbio já aparecia em *Cidade de Deus* por ser um conjunto de ‘casas populares’ de alvenaria típicas de programas de habitação do governo e por serem distribuídas em uma engenharia urbana ‘cartesiana’, com avenida principal, terrenos e ruas em ângulos perpendiculares etc.<sup>171</sup> De todo modo, o filme de Salles e Thomas costuma aparecer na categoria *Cinema de Favela* e o próprio Walter não parece se opor ao rótulo.<sup>172</sup>

De um modo geral, o filme constrói relações complexas, lançando mão da ambiguidade, de tensões latentes e limites negociados, o que somado ao improvisado, espontaneidade e coloquialidade da dramaturgia, produz um realismo que mais que mimetizar a *realidade*, quer emular uma forma de *registro* da realidade, a forma documentário. Nisso, liga-se ainda às experiências de vanguarda, sobretudo ao neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague*, não necessariamente por terem o documentário como referente, mas por alterarem de modos distintos a balança ficcional em favor da contingência e do improvisado. A ambiguidade, antes um intruso indesejado no cinema da ‘narrativa fechada’, passa a elemento caracterizador do objeto artístico e do cinema no pós-guerra.<sup>173</sup> Sem entrar no mérito das formas como a própria guerra teria formatado o olhar artístico, podemos concordar que é uma mudança que tem a ver com uma nova percepção da arte, mas também da realidade; como já foi dito, uma coisa é dizer: a arte é ambígua, outra é dizer: a arte deve ser ambígua porque a realidade é ambígua.

---

<sup>171</sup> *Cidade de Deus*, entretanto, apresenta características de arquitetura vernacular nas intervenções que os moradores realizam nos projetos originais. Para uma abordagem desse aspecto do filme *CDD*, ver *Cidade de Deus: a construção imagética da favela* (2016), sobretudo o capítulo 2, *Cidade de Deus: a neofavela e o filme*.

<sup>172</sup> Cf. BALLERINI (2012:75).

<sup>173</sup> Cf. XAVIER (2005).

*Linha de passe* busca a espontaneidade nas falas e gestos, a discrição do registro, além da conformação naturalista do espaço. A evolução do diálogo entre Dinho e Cleuza ilustra um tensionamento de limites, o que pode ser dito? Quais as consequências? Qual a reação adequada? Dinho é insolente, mas recua. Parte das falas nessa cena foram improvisadas. Cleuza reage energeticamente para em seguida mostrar-se abatida. Dispensável dizer que espontaneidade e casualidade são construções dramáticas difíceis e tecnicamente elaboradas. O convincente clima familiar criado pela preparação de elenco, realizada mais uma vez por Fátima Toledo, e o anonimato dos atores contribuem igualmente para o tipo de realismo buscado pelo filme. Sandra Corveloni, que interpreta Cleuza, veio de uma longa carreira no teatro, mas era praticamente desconhecida do público quando fez o filme. Os irmãos são interpretados por atores estreados, exceto por Vinícius de Oliveira que faz o aspirante a jogador de futebol Dario, e que havia protagonizado *Central do Brasil* (embora seja difícil reconhecê-lo daí) e participado de outros filmes e novelas. O núcleo religioso é formado por atores profissionais e atores ocasionais. É difícil saber o que é marcação e ação dramática e o que é captura de eventos espontâneos nas cenas da igreja e principalmente na cena do batismo. Mas sabemos que o pastor é interpretado pelo ator Roberto Audi e sua esposa pela atriz Lilih Curi. Irmã Rosa é interpretada pela atriz Gabriela Rabelo e o auxiliar do pastor, pelo ator Maurilio Domiciano. Todos vindos do teatro, da produção e de passagens rápidas por filmes ou novelas, rostos proveitosamente desconhecidos do grande público.

Tomemos uma última vez a sequência de abertura do filme. Cleuza está na arquibancada de Corinthians e São Paulo. O jogo, pelo campeonato brasileiro, em 07 de outubro de 2007 às 16h no estádio do Morumbi, era particularmente dramático para o Corinthians, time do coração de Cleuza, que vinha de quatro anos sem vitória sobre o rival e com risco de rebaixamento para a segunda divisão.<sup>174</sup> A falta cobrada pelo goleiro Rogério Ceni do São Paulo e defendida por Felipe está no filme. Cleuza, que está com uma camisa do Corinthians por cima da blusa, vibra gritando o nome do goleiro logo depois da defesa. Cleuza está em um jogo real cujos lances e a reação em ‘tempo real’ da torcida são incorporados à diegese, a câmera passeia pelas cabines de

---

<sup>174</sup> O Corinthians venceu o jogo por 1X0 com gol de cabeça do zagueiro Betão aos 41’ do segundo tempo.

transmissão, como que cobrindo os bastidores. O narrador Eder Luis, de timbre inconfundível, que à época trabalhava para a Rede Record de televisão, aparece nesse jogo de cenas inicial.

Em um primeiro momento a montagem paralela faz dialogar, como vimos, a arquibancada e o templo. Em um segundo momento, intercala cenas do jogo profissional dos dois grandes times paulistas com a partida entre os garotos na peneira da qual participa Dario. No primeiro, as mãos se misturam levantadas ou em prece, no segundo, são os pés que conversam. O lateral do São Paulo faz o lançamento e a montagem faz Dario receber a bola, matando no peito. Diferente da transição fluída, quase imperceptível do primeiro caso, ali o gesto é duplicado, acontece no jogo oficial e se repete no jogo dos garotos. Enquanto o paralelismo entre torcida e fiéis religiosos é de aproximação de sentido, aquela entre o time profissional e os garotos da peneira é de comparação, revelando aspectos dos dois níveis de jogos que acentuam mais as diferenças que as similaridades. Os uniformes, o gramado, a grandiosidade do evento em contraste com o campo de terra, coletes coloridos e jovens, em sua maioria pobres, jogando de improviso com companheiros que não conhecem. A ênfase nessas distâncias dá a medida do desespero de Dario. Como em *Rio, 40 Graus*, a crítica ao futebol acontece em duas chaves. A primeira, da arquibancada com o templo, diz respeito ao efeito que o espetáculo produz sobre a torcida, ou melhor, ao aspecto mais explícito de massificação e catarse, e que encontra paralelo, no filme, com o culto religioso. Na outra ponta, os garotos que acorrem aos milhares para a loteria das peneiras, como atletas descartáveis em um processo viciado pelo pagamento de propina para conseguir a vaga. De um lado o espetáculo, explícito, barulhento, midiático, de outro, o bastidor, cruento, perverso e anônimo.

Há dois momentos em que o áudio joga com as imagens sugerindo outra proximidade entre o futebol e a religião. Primeiro, na partida de futebol do início do filme, em que a narração do jogo atravessa pontos distintos da cidade, como o ônibus onde está Reginaldo e a cabine do porteiro de um prédio que atende Dênis. O som permanece diegético (ou dá essa impressão), o áudio vem do rádio (no ônibus) ou da TV (no caso do porteiro). O futebol é ao mesmo tempo uma força etérea, desprendida da partida como evento físico e circulando pela cidade por ondas de rádio, o futebol como uma metafísica e um acontecimento, uma experiência colada à materialidade



da cidade, assinalado pelos arranjos mais ou menos improvisados para conseguir ouvir a partida durante o trabalho, mesmo em movimento como no ônibus, por exemplo. O segundo momento do jogo entre áudio e imagens (em um filme que privilegia a não intervenção na diegese) é aquele em que Dinho faz uma visita à irmã Rosa, numa clara vinculação, que se revelará fundamental adiante, entre os dois personagens. Aqui é o único momento do filme, exceto pela moderada trilha sonora instrumental, em que o áudio se destaca da diegese.

Dinho chega à casa de irmã Rosa para uma oração. Escolhe um salmo. A ida até a casa de Rosa responde à cena anterior em que o Pastor, em um momento de desabafo, diz a Dinho “vamos orar pelos irmãos que vão nos abandonar?”. Este momento é posterior ao que Dinho ‘fraqueja’ no desejo pela garota de Dênis e daquele em que ouve o pastor, em tom de confissão, lamentando que a igreja está se esvaziando. Esta sequência é, portanto, o entremeio da oscilação de sua fé (que se reverte em um maior envolvimento com a igreja) e a discussão em casa com Cleuza.

O enquadramento da chegada de Dinho à casa de Rosa já prenuncia uma poética do sublime. A câmera, próxima ao chão, olha desde baixo, um *contre-plongé*, de modo que o plano insufla o grande muro de tinta azul celeste que forma uma continuidade com o céu do mesmo tom. Essa porção sidérea se avulta, tomando quase todo o quadro, e dá aos dois personagens uma presença diminuta, o que vai na direção contrária à da estética geral do filme, sempre filmando de muito próximo. O céu, extenso, a enorme torre de alta tensão, a casa simples e opaca no final da rua, conformam a ambiência imagética para o poema salmódico que fala da grandeza impassível do divino frente a esperneante pequenez humana. A câmera encontra o rosto abatido de Dinho, em primeiríssimo plano. Ato contínuo, abandona o dono da voz (que lê o salmo em *off*) e passeia pela cidade, conformando uma intenção sugestiva no contraste entre o poema lamuriante e a enormidade álgida da cidade. Dinho recita o Salmo 102:

Até quando se esquecerá de mim, Senhor?  
Até quando esconderás de mim o teu rosto?

Porque meus dias se consomem como a fumaça, e os meus ossos  
ardem como lenha;

Meu coração está ferido e seco como erva, por isso me esqueço de comer o pão.

Os meus dias são como a sombra que declina e como a erva me vou secando.



Fotogramas de *Linha de Passe* / Dinho vai à casa de irmã Rosa para uma oração.

\*\*\*

Em uma entrevista ao programa britânico *Hard Talk*, Walter Salles é lembrado de seu “lugar de classe”. Salles é um homem rico, vindo de uma família abastada que viajou o mundo, seu pai foi banqueiro e diplomata. Walter parece um “liberal de classe-média alta pregando para os pobres”, observa o entrevistador. “O que você realmente sabe sobre as vidas que vemos retratadas em seus filmes? Você tem certeza que [o retrato] é realmente autêntico?”<sup>175</sup> Ao que Salles responde:

Bem, eu investigo muito, faço pesquisa por anos. Este projeto levou cinco anos para ser feito. Não é como se essas histórias fossem tiradas do nada. Cada uma das histórias desses quatro garotos foi esboçada a partir de documentários que fizemos, que meu irmão dirigiu, ou de histórias que eu li nos jornais, entende? Começamos a partir de dados muito precisos que, então, misturamos em uma ‘única história’ que faça sentido. E, a única coisa que eu tento não fazer é julgar esses personagens. Eu sou completamente simpático a eles. Eu tento entender seus motivos. E se você der uma olhada, por exemplo, na história do cinema, ela é cheia de exemplos de pessoas que vêm de uma classe e que foram capazes de olhar para outra classe. Seria trágico se você falasse apenas com pessoas da sua própria classe e não estivesse interessado nos outros. Estou muito mais interessado nas pessoas que não conheço ou nos territórios em que eu não estive do que por aqueles dos quais tenho um profundo conhecimento.<sup>176</sup>

Antes de incorporar a entrevista à análise, parece necessário justificar porque a fala do diretor deve figurar num texto que se dedica a analisar um filme, ou seja, problematizar a própria entrevista como um ‘fora’ do filme. Não estou totalmente de acordo com Pierre Sorlin quando diz que “nosso trabalho consiste precisamente em recusar tudo aquilo que é externo ao filme, retendo apenas o que é

---

<sup>175</sup> A pergunta do apresentador foi a seguinte: You sounds a little bit like, if I may say so, an upper-middle-class liberal preaching to the poor, because, what do you really know about the sorts of lives we see portrayed in your movies, 'cause in the end, you're the son of a diplomat, you're from a wealthy family they, they traveled around the world. I used the word authentic at the beginning. Are you sure you really can be authentic?

A entrevista pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=jl5lBoebVTw>.

<sup>176</sup> Fiz uma tradução livre da resposta de Salles em inglês: Salles - Well, I do investigate a lot, I make years of research. This project took five years to be made. It's not that you invent something out of the blue and then you just do these stories. Each of these stories, of these four kids are drawn either from documentaries that we have made, my brother has directed, or from stories I read in newspapers, you see. So we start from a very precise data. We, then, blend into a 'one story' that tries to make sense. And, the one thing I try not to do is judge those characters. I'm completely sympathetic to them, and I try to understand their motives and, if you take a look at, for instance, the history of cinema, it's full of example of people coming from one class who were able to look at another class and, it would be tragic if you would only talk to people from your own class and wouldn't be interested in the other ones. I'm much more interested by the people I don't know or the territories I haven't been in than by those that I have a deep knowledge of.

indicado na tela”<sup>177</sup>, até mesmo porque não me parece fácil definir o que é que aparece na tela e, ainda menos, o que é ‘externo ao filme’.

Parte significativa da análise de um filme consiste em decidir o que é que está na tela. O que se vê na tela é um ‘como se vê’ o que na tela se mostra, de modo que, nem a visão é a captura asséptica da imagem, nem a imagem é isenta de ambiguidade, ambivalência e paradoxos. A imagem tem aquela capacidade de ser atravessada, de modo que não é bem ela que vemos, mas como que através delas, o ‘referente’ que se recusa a ser reduzido às categorizações. O filme me afeta, isto é, confere um sentido da ordem do afeto, da incorporação da imagem ao imaginário e ao imaginado (BURGIN, 2004). Não há uma neutralidade axiológica do olhar. Ademais, mesmo onde nos imaginamos técnicos, clínicos, nossos repertórios conceituais, políticos, ideológicos, singram as imagens. As extrapolações de sentido, inferências, associações com eventos, cenário político e horizontes ideológicos, que é o que sugere o próprio Sorlin na análise que faz de *Ladrões de bicicletas*, por exemplo, são exterioridades do filme, sem as quais, muito do sentido do filme mesmo se perderia.

Foucault coloca o problema em *A ordem do discurso* e, posteriormente, em *O que é um autor?* O autor seria um constrangimento analítico que impõe certa direção à leitura, fazendo presumir homogeneidade, univocidade de sentido e coerência. Para Foucault, a obra deve ser vista antes como um discurso do que como a Obra de um Autor. Mas o mesmo alerta que nos faz desconfiar do autor, deveria nos fazer pôr sob suspeita a ideia de obra. E é o que faz o filósofo. Foucault afirma que “o autor é uma produção ideológica, na medida em que possuímos uma representação invertida de sua função real. O autor é, portanto, a figura ideológica por meio da qual se conjura a proliferação de sentidos”. Mas é também Foucault quem afirma,

É dito, de fato (e é também uma tese bastante familiar), que o próprio da crítica não é destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas. Ora, é preciso imediatamente colocar um problema: "O que é uma obra? O que é, pois, essa curiosa unidade que se designa com o nome obra?"

---

<sup>177</sup> Cf. SORLIN (1985: 239).

De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?"<sup>178</sup>

A pergunta é por essa identificação entre Autor e Obra; quem determina e com que critérios o que constitui a obra e o que fica de fora. Numa dessas provocações típicas do pensamento pós-estruturalista, Foucault pergunta, se entre os aforismos de Nietzsche encontrássemos a indicação de um encontro ou uma nota de lavanderia, é obra ou não? Mas, por que não? O problema que se apresenta na delimitação das fronteiras da obra, o que entra e o que fica de fora, é o problema de quem determina onde termina e onde começa alguma coisa.

Não é possível livrar-se do problema da autoria opondo a ele uma circunscrição daquilo que é 'interno ao filme', e pelas mesmas razões. No caso do filme, os extras, o perfil dos atores, os comentários em *off* do diretor, os referentes políticos, estéticos, citações etc., são ainda parte do filme? Se não, porque não? Se podem atribuir sentido ao filme ou mesmo modificá-lo, não seria o caso de se perguntar onde é que o filme realmente termina? Assim, não vejo razão para não tomarmos as falas de um diretor sobre um filme, não como um delimitador de sentido, um direcionamento de interpretação, mas como um excedente, uma extensão, uma contribuição epistemológica recuperada pelas portas dos fundos da Autoria e reinserida em uma massa discursiva mais ampla da qual a obra, como artefato mais ou menos delimitado, é também parte. "A palavra 'obra' e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor".<sup>179</sup>

Bem, sigamos. O primeiro aspecto de interesse nessa resposta de Walter Salles é a ideia de pesquisa. A pesquisa aqui não tem o sentido mais usual de composição dos personagens, visita às locações etc. Salles é bastante específico ao apontar os documentários realizados pelo irmão (João Moreira Salles) e histórias que

---

<sup>178</sup> Tradução livre da resposta de Salles em inglês: "Well, I do investigate a lot, I make years of research. This project took five years to be made. It's not that you invent something out of the blue and then you just do these stories. Each of these stories, of these four kids are drawn either from documentaries that we have made, my brother has directed, or from stories I read in newspapers, you see. So we start from a very precise data. We, them, blend into a 'one story' that tries to make sense. And, the one thing I try not to do is judge those characters. I'm completely sympathetic to them, and I try to understand their motives and, if you take a look at, for instance, the history of cinema, it's full of example of people coming from one class who were able to look at another class and, it would be tragic if you would only talk to people from your own class and wouldn't be interested in the other ones. I'm much more interested by the people I don't know or the territories I haven't been in than by those that I have a deep knowledge of."

<sup>179</sup> Cf. FOUCAULT (2001: 273)

leu em jornais como objetos dessa pesquisa. Mais adiante na entrevista, Salles cita estatísticas de uma matéria jornalística como fundamento para certos aspectos do filme. Lembrando que a pergunta é sobre a ‘autenticidade’ de seu filme, nesse caso um eufemismo para ‘fidelidade à realidade’. Subentende-se nessa pergunta o fato de que Salles não é parte da realidade que ele ‘retrata no filme’, uma dupla distância, portanto.

Mas, que documentários são estes que foram objeto de pesquisa? O que ofereceram, efetivamente, ao corpo da narrativa? E porque garantiriam ‘legitimidade’ ao filme? O primeiro documentário a que Salles se refere é *Futebol*, um filme-série em três episódios feito por João Moreira Salles para o canal GNT em 1997 e que acompanha três momentos da carreira de jogadores de futebol, a peneira (o antes), o momento da atuação em um clube profissional (o durante) e a aposentadoria (o depois). O outro é *Santa Cruz*, documentário também dirigido por João Moreira Salles e também exibido pela GNT como parte de uma série sob o sugestivo nome *6 Histórias Brasileiras*. Neste filme a equipe acompanha o nascimento de uma igreja evangélica pentecostal em 1999 na periferia de Santa Cruz, Baixada Fluminense no estado do Rio de Janeiro.

Seguindo esta trilha é possível identificar as personagens que informaram o roteiro de *Linha de Passe*. A personagem paraplégica Rosa, fiel da igreja frequentada por Dinho, por exemplo, é claramente inspirada na história de Carmem, uma das personagens mais marcantes de *Santa Cruz*. Carmem que tem esporões nos pés – incuráveis conforme lhe advertiu o médico - e mal consegue se locomover, decidiu não mais retornar ao clínico, confiante de que obterá a cura durante o batismo, ao ser imersa, sairá das águas curada. No filme de Walter Salles não é propriamente a personagem Rosa quem tem essa convicção, mas numa relação espelhada, reflete o anseio de Dinho por um sinal divino, como prometido no livro de Marcos 16:17-18: “E estes sinais seguirão aos que crerem (...) porão as mãos sobre os enfermos, e os curarão”.<sup>180</sup> Este é, aliás, um traço tradicionalmente encontrado no pentecostalismo, a crença na atualidade de certos trechos do texto bíblico que fazem promessas de

---

<sup>180</sup> Cf. Marcos 16:17,18: “E estes sinais seguirão aos que crerem: Em meu nome expulsarão os demônios; falarão novas línguas; pegarão nas serpentes; e, se beberem alguma coisa mortífera, não lhes fará dano algum; e porão as mãos sobre os enfermos, e os curarão.” Bíblia Sagrada, versão Almeida, Corrigida Fiel.

sinais milagrosos e experiências místicas, i. e., a crença de que os milagres e os dons espirituais relatados nos dias bíblicos se estendem aos convertidos do tempo presente.<sup>181</sup> Acresça-se, como relevo dramático que Rosa, diferente de Carmen (que tem esporões), é paraplégica. O que, aliás, nos leva a outra passagem famosa do Novo Testamento. Aquela em que Jesus cura um homem paralítico no tanque de Betesda, registrada no capítulo 5 do livro de João. O mergulho nas águas que curam é a tônica do texto, “de vez em quando descia um anjo do Senhor e agitava as águas. O primeiro que entrasse no tanque, depois de agitada as águas, era curado de qualquer doença que tivesse” (versículo 4). Há também, em *Santa Cruz*, a história do esposo de Zezé, que bebia muito e estava havia dois anos desempregado, mas aceitou Jesus e conseguiu um trabalho e a mudança de vida; história que se liga à trabalhadeira que Dinho já deu à mãe e à sua transformação após a conversão.

No documentário *Futebol* é possível encontrar a mãe que toma dinheiro emprestado para viajar de Vitória (ES) com o filho até o Rio de Janeiro para participar de uma peneira no flamengo. É a história do zagueiro Wanderson que acaba não sendo selecionado e termina o filme trabalhando como garçom. Também a festa de aniversário surpresa, diante das câmeras, para outro garoto que chega a conseguir um contato para jogar no Grêmio, mas vê a coisa toda se dissolvendo no ar e é obrigado a voltar para casa (simbolicamente uma aproximação da data limite para ser ‘descoberto’ antes dos dezoito anos, como no caso de Dario). Aparece o trabalho de Mineiro, olheiro do Flamengo que revelou alguns nomes importantes e atrai garotos aos milhares para os jogos em campinhos de terra na busca de um espaço no futebol profissional. Mas há a outra chave, o grande espetáculo, a história de Iranildo no Flamengo, a torcida eufórica gritando seu nome e no jogo seguinte, diante de uma atuação medíocre, esperando em bando junto ao ônibus da delegação para xingá-lo. Os ingredientes para este eixo narrativo de *Linha de Passe* estão todos ali.

O documentário funciona, em *Linha de Passe*, não como mero referencial de linguagem, como um modo de narrar imagetivamente a realidade e que quando emulado confere uma aura de verdade ao filme. O documentário é aqui um suporte de verdade fenomenológica, citado como substrato testemunhal da realidade, para

---

<sup>181</sup> Cf. MATOS (2015).



todos os efeitos, da mesma ordem das notícias do jornal. O documentário como documento-monumento.<sup>182</sup> A crença no documentário como um documento-verdade, um registro fidedigno do real, evidentemente, é plenamente ideológica.

Entretanto, como Walter Salles diz ‘nós fizemos’, e acrescenta em seguida ‘que meu irmão dirigiu’, não fica claro qual seu envolvimento com a produção dos documentários. Se considerarmos a atribuição de créditos na cartela final, os filmes foram realizados por João Moreira Salles sem a participação do irmão. Me preocupo com esse detalhe porque caso tivesse participado da realização, poderia estar se referindo ao material humano, anterior portanto ao material cinematográfico editado e montado que aparece no filme, aquilo que é indicado na tela, para usar mais uma vez a expressão de Sorlin. Mas como, ao que parece, não é o caso, Salles toma o documentário, a narrativa do filme, como suporte documental para seu roteiro.<sup>183</sup>

A pergunta do entrevistador não diz respeito apenas ao filme, à sua capacidade de convencimento no cotejo com aquela realidade à qual nos remete, mas, à legitimidade mesmo de Walter como retratista da periferia, esse *outro* antropológico de Walter Salles (e de nós?), um bilionário segundo a Forbes.<sup>184</sup> Salles aceita a provocação e responde nesses mesmos termos, “seria trágico se você falasse apenas com pessoas da sua própria classe e não estivesse interessado nos outros”. É nesse sentido que o termo *pesquisa* deve ser entendido, como um interesse pela alteridade, como um exercício antropológico, algo próximo daquilo que os etnógrafos chamam trabalho de campo. “Estou muito mais interessado nas pessoas que não conheço ou nos territórios em que eu não estive do que por aqueles dos quais tenho um profundo conhecimento”. O que, por outro lado, traz implícito uma outra ideia problemática, a de que se conhece bem aquilo de que se é próximo. De todo modo, a

---

<sup>182</sup> Cf. KORNIS (1992: 238): *Inspirado na noção de documento/monumento de Michel Foucault, Le Goff afirma: "O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo ( ... ) É preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.*

<sup>183</sup> Em *O primeiro dia* (1999), de Walter Salles, há cenas no depósito de armas apreendidas, do Estado, que reproduzem as tomadas, no mesmo local, de *Notícias de uma guerra particular* (1999) de João Moreira Salles. Ao final do filme somos informados de que os dois filmes são projetos conjuntos.

<sup>184</sup> Salles aparece em 9º lugar na lista de Bilionários Brasileiros (agosto/2016) e 612º lugar na lista global de Bilionários (março/2016). Cf. <https://forbes.uol.com.br/perfis/2015/08/walter-salles/>

distância entre o cineasta e o povo foi um problema com implicações importantes para o cinemanovismo e que retorna no cinema da retomada.

De fato, os cineastas brasileiros da retomada, originários da classe dominante, parecem dilacerados entre uma afinidade com o estrangeiro, que é também o antigo colonizador, e a compaixão e solidariedade reais para com o nativo pobre e oprimido. Eles ainda parecem atormentados pela síndrome de Antônio das Mortes, figura poética dos filmes de Glauber Rocha, que, segundo Jean-Claude Bernardet (...) representa a classe média em perene hesitação entre os atrativos da classe dominante e as necessidades reais do pobre. Ao falar de uma classe diversa da sua, o cineasta se transforma no etnógrafo culpado em busca de redenção pela representação benevolente e idealizada do outro.<sup>185</sup>

Adotar o documentário como referente formal, modelo e repositório da narrativo, tem efeitos mais imediatos no nível da aparência, espécie de aura que emoldura as cenas com o ornato da verdade. Mas é também artifício dissertativo, isto é, confere particular consistência àquilo que se diz sobre os lugares e personagens em tela. A aura documental suplementa, no filme, a ambição de tese sobre o real. Não é verdade, portanto, que o filme não julga os personagens, como sugere Salles, “a única coisa que eu tento não fazer é julgar esses personagens. Eu sou completamente simpático a eles. Eu tento entender seus motivos”. Se é verdade que o filme tem uma, digamos, atitude antropológica, um interesse pelas motivações dos personagens e a preocupação de conferir profundidade psíquica e densidade sociológica aos seus dramas, por outro lado, flerta com os vícios do ‘modelo sociológico’ descortinado por Bernardet.

Há no filme uma tese de implicações estruturais que funciona como modelagem explicativa dos nexos entre drama pessoal e conjuntura social, e que se sobrepõe, claramente, àquele tratamento formal que privilegia a singeleza dos detalhes. Há, aliás, mais de uma tese concorrendo pelos sentidos do narrado. A primeira, já referida neste texto, diz respeito à construção de uma organicidade cenográfica capaz de comunicar densidades afetivas e interações complexas entre

---

<sup>185</sup> Cf. NAGIB (2006: 72)

personalidade e ambiente; aquela interação entre figurino e cenografia que cria um sentido de pertencimento, um intimismo diegético, do qual destaquei a função narrativa da paleta de cores. Aqui é importante observar que, para compor um certo discurso sobre a periferia em oposição àquele tratamento popularizado pelo Cinema de Favela - no qual sobressai a brutalidade, a violência e o crime -, bem como à estética da *favela de morro*, visualmente precária ou degradada, como nos filmes das décadas de 1950 e 1960 e que reaparece em *Notícias de uma guerra particular*, Salles mobiliza a arquitetura como fator discursivo, o que aliás, a arquitetura sempre é, mas nesse caso, com um sentido bastante específico e que eu gostaria de explorar.

Como afirmei anteriormente, essa operação compõe, num sentido mais imediato, os pares de pertencimento e não pertencimento, familiar versus hostil, dentro e fora, a casa em oposição à cidade etc. Mas é de um segundo sentido, mais delicado, aquele de um *ethos* nacional e que encontra eco em regularidades mais amplas do cinema de Salles e Thomas que desejo me ocupar.

As variações de cores terrosas, com tonalidades ocre e âmbar da paleta de cores do quarto, da cozinha, móveis e objetos, e que dialogam com o figurino de Cleuza, comunicam um sentido de arcaísmo que está em oposição à modernidade do centro, composto por prédios espelhados ou envidraçados, como o do apartamento onde Cleuza trabalha, ou das avenidas largas e visualmente metálicas, na vertigem dos automóveis e na enorme massa de concreto do pontilhão que acolhe Dênis durante a chuva etc. Aqui a favela é também sertão. O imaginário evocado liga-se aos resquícios históricos de cortiços e terreiros, estradas de terra e construções em espaços exíguos, migrações rurais para os grandes centros e os processos de remoções e expulsões. Cabe questionar quanto do imaginário da favela como um *outro* da cidade perdura na atualidade; percebidas “atualmente como um fenômeno tipicamente urbano, as favelas foram consideradas durante a primeira metade do século XX um verdadeiro *mundo rural na cidade*”.<sup>186</sup> No filme, essa composição visual comunica certo deslocamento em relação ao moderno mundo urbano; mas também um isolamento, uma *solitude* periférica, seja pelo reforço do sentido de distanciamento do centro excitado e opulento, que é o próprio sentido de estar à periferia da cidade, de um

---

<sup>186</sup> Cf. VALLADARES (2005: 22).

imaginário de séculos de políticas segregacionistas e criação de grotões no maciço urbano, seja pela oposição simbólica à densidade álgida do meão metropolitano.



164



Fotogramas de *Central do Brasil* (fig. 1; 2 e 3)

Fotogramas de *Linha de Passe* / (fig. 4; 5 e 6)

Os tons pastéis como índice de pertencimento e identidade com a terra e que conformariam uma leitura polarizada com a urbanidade nos remete a um imaginário pictórico que remonta, pelo menos, ao realismo francês de Courbet, como em *Os quebradores de pedras* (1849) ou *Mulheres peneirando trigo* (1854), que, por sua vez, recupera os experimentos cromáticos do *chiaroscuro* holandês, de Rembrandt e Frans Hals, por exemplo. Esse tipo de identificação ganha feição manifestamente crítico-social em *Comedores de batata* (1885) de Vincent Van Gogh, nessa sinergia entre terra, trabalho e vida frugal. Por outros caminhos, entretanto, os tons terrosos formatam, ainda, uma polaridade estrutural entre natureza e cultura e marca a regularidade do tema da solidão, que aparecem como gesto e argumento nos tons castanhos quentes, cinzento-escuro, amarelos-terra e vermelhos-vinháceo de Edward Hopper, como na tela *Domingo* (1930) ou *Janela à noite* (1928), por exemplo.

Mas, a separação entre os pontos extremados em *Linha de Passe* é também rítmica. Se tomamos como contraponto o ritmo e a angulação flutuante das cenas de Dênis, a diegese mais urbana da trama, verificamos que, no interior da casa, a câmera fica mais lenta e estática e as angulações são menos agudas. Essa oposição entre centro hostil e indiferente versus interior acolhedor e humano, faz dialogar *Linha* com o tratamento de *Central do Brasil*, onde o contraste de relevo moral, cidade versus sertão, funciona como metáfora política da história do país.

*Central*, filme anterior de Salles sobre um tema nacional<sup>187</sup>, foi festejado no contexto da retomada como um retorno do cinema brasileiro, um renascimento. Nele, o sertão se constrói como espaço do afeto pela oposição com o entorno da estação Central do Brasil, no Rio, povoada por justiceiros assassinos, traficantes de órgãos e aliciadores. O sertão, em *Central*, como já observaram, é uma utopia de paraíso<sup>188</sup>, a 'reserva moral da nação'<sup>189</sup>. Em *Central*, entretanto, o ambiente urbano também é feito de variações de marrom e bege, como que prefigurando o sertão a ser encontrado, e também porque as personagens da cidade, aqueles que ditam as cartas para Dora, são espécie de "sertanejos exilados" na cidade. As cartas recitadas para que a transcrição chegue aos parentes distantes diz respeito a esses personagens

---

<sup>187</sup> Entre *Central* e *Linha de Passe*, Walter circulou internacionalmente com *Diários de Motocicleta* (2004), *Dark Water* (2005) e *Paris, je t'aime* (2006).

<sup>188</sup> Cf. NAGIB (2006: 65).

<sup>189</sup> Cf. ORICCHIO (2003: 138).

analfabetos, humildes, deslocados na cidade, mas introduz também o tema do interior insular, o sertão como um “lá” da urbanidade carioca.

Dora, que anota as cartas ditadas mas não as envia, termina por encontrar na jornada de Josué, o órfão que vai ao sertão em busca do pai, sua própria jornada pessoal de encontro com esse *outro* do qual ela debochava. A cena em que Dora sofre um espasmo ao dar-se conta da multidão a quem se dirigiam as cartas que por sua culpa jamais chegaram, fala também desse espaço apartado na relação com um Brasil sulista frenético e cosmopolita. É também nessa feição fabular das cisões sociais do campo *versus* cidade, e que se reproduz, matizado, em dualidades tais como sertão e mar, centro e periferia, morro e asfalto, que *Linha de Passe* se inscreve nas dobraduras mais características do cinema de Favela. E que revelam, de resto, em Salles e Thomas, uma visão particular da periferia, que é também um ‘ou’ ‘ou’ da narrativa sobre espaços e sujeitos subalternos.

A escolha de uma iluminação esmaecida, ambiência ocreada, uma simplicidade asséptica e briosa, a feição mesma do *realismo* dessa arquitetura, acrescenta um comentário ao seu objetivo primeiro, que é a aparência. Em *Linha de Passe*, ao invés de barracos que denunciem miserabilidade, infortúnio ou desasseio, a representação da moradia periférica reclama dignidade, apesar da modéstia, aconchego, apesar das privações. Se em filmes tão diferentes quanto *Orfeu do Carnaval*, *Couro de gato*, *Madame Satã* e *Era uma vez*, para ficarmos em alguns exemplos de destaque, a representação da favela transita do exuberante ao folclórico, do dantesco ao fascinante, da degradação à beleza, da culpa à redenção etc., essa conformação discursiva é tanto mais eficiente quanto melhor mobilizada a interpenetração entre tema e forma, do que se diz e do como se diz. Neste aspecto, a emolduração da periferia, que é uma escolha estética, é também um componente daquele sentido dissertativo que se imprime sobre o espaço e os sujeitos em tela. Em *Linha de Passe*, a composição privilegia uma humildade altiva, sublinha a ética do trabalho e da honestidade, afirma uma figuração pitoresca. O reverso da violência e da brutalidade, contudo, é um fatalismo inquieto, uma melancolia astuta.

As paredes amarelo ocre, a geladeira marrom, as cadeiras, a toalha da mesa, o avental na parede, os detalhes da decoração como variações desse escorço âmbar, bem como todos os móveis simples e bem arrumados, limpos, fotogênicos em

sua singeleza sob a luz turvada são, em sintonia com a figura materna de Cleuza, um discurso de dignidade e nobreza, um estandarte do humanismo periférico. Daí o próprio espaço dar densidade ao sentido moral do trabalho e da honestidade, que são os valores que, via de regra, o filme oferece em oposição à favela brutal do crime e da violência. Quando Dênis presenteia a mãe com uma bolsa - na qual se encontra o documento de uma pessoa - e Cleuza rejeita com veemência, “não quero coisa roubada nessa casa”, a arquitetura que se constrói como moralidade frente nossos olhos, participa desse juízo. Mas essa construção da casa como espaço de afeto, o *outro* da indiferença e hostilidade cosmopolita, e da mãe como continuidade figurativa desse espaço, dialoga, ainda, com um terceiro aspecto; aquele que é o tema mais premente no filme, sua tese motriz por assim dizer, a ausência do pai.

Quando perguntado sobre a recorrência do tema da ‘busca pelo pai’ e de que forma esse tema se liga à história do Brasil em seus filmes, Salles é enfático: “É o que nos define de certa forma”.<sup>190</sup> A figura do pai como motivo dramático aparece, por exemplo, em *Terra estrangeira*, filme da primeira safra de Salles, a “mãe de Paco morre murmurando a palavra ‘pai’ em basco [língua de sua terra natal], não sem antes identificar o filho com seu próprio pai”<sup>191</sup>, retorna em *Abril despedaçado*, realizado dois anos depois de *Central do Brasil* e que vira a chave do sertão, ao invés de paraíso, é agora inferno (XAVIER, 2007), sempre em sintonia com o sentido da figura paterna. Ali, a figura do pai é a força da tradição, a motricidade da máquina de vendeta de um

---

<sup>190</sup> Tradução livre da resposta de Salles (em inglês): Bem, é o que nos define de certa forma, acredito. Trinta por cento das famílias brasileiras são famílias órfãs (...) quase uma em cada três. E essa é uma estatística que foi publicada recentemente por um jornal no Brasil. E penso que as razões disso estão como que enterradas em nossa história. Um país que foi colonizado. O país que nos colonizou foi embora com todos os bens que conseguiu levar de volta à Europa. A ausência dos pais fundadores é algo que nos caracterizou desde o início e, no filme, você vê que há uma tendência para que essa situação se perpetue em outras gerações, porque, não é só essa mãe que não tem marido para conviver com ela ou ajudá-la. Um de seus filhos também está implicado na mesma situação. Então, por um lado, isso é uma espécie de tragédia que nos acomete, mas, por outro lado, isso cria a necessidade de uma fraternidade. Portanto, no filme, trata-se da necessidade coletiva que temos de compartilhar e ajudar uns aos outros.

Original: Well, it's what define us in a way, you know. Thirty percent of the brazilian families are fatherless families (...) almost one in three. And that's a statistics that was published by a newspaper recently in Brazil, and, I think that the reasons for that are kind of buried in our history. Country thats has been colonized. Country that colonized us went away with all the goods they could actually take back to Europe. The absense of the founding fathers is something that has characterized us since the very beginning and in the film you see that there's the tendency for that situation to happen in other generations, because, it's not only this mother who doesn't have a husband to cope with or to help her. It's one of her sons also has the same situation. So, in one hand, thats is a kind of a tragedy that affects us, but, on the other hand, it creates the need for brotherhood's. So, in the film, it's about the collective necessity that we have to share and help each other.

<sup>191</sup> Cf. NAGIB (2006: 46-47).



“patriarcalismo rural e sua ordem, seus costumes austeros, sua disciplina”.<sup>192</sup> Se em *Central* o pai é o objeto do desejo, destino a ser perseguido e que se confunde com a busca da pátria, em *Linha de Passe* é hipótese explicativa do desalinho, fissura na identidade nacional, ausência a ser superada.

\*\*\*

*Linha de Passe* foi filmado durante 2007 e lançado em 2008. Se considerarmos o processo de pesquisa e escrita de roteiro, arranjos de locação, recrutamento de elenco etc., o filme, como processo, retrocede para ao menos dois ou três anos antes dos inícios das filmagens. É uma estimativa<sup>193</sup>, pode ser alargada, mas suponho que o projeto tome forma posteriormente a 2002, já que tem como interlocutor *Cidade de Deus*, lançado nesse ano.

Parafrazeando as perguntas de Pierre Sorlin que têm como fundo as relações de homologia entre os filmes e o meio em que nascem, diríamos: por que se interessa uma película pela periferia, em 2008? Como se apresenta a periferia? Em que contexto o filme, esta expressão ideológica particular, insere o fenômeno da pobreza? E assim por diante. Bem, esse é o período em que um governo de esquerda chega ao poder federal no Brasil com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva em 2003 depois de diversas tentativas frustradas ao longo dos trinta anos de existência do Partido dos Trabalhadores (PT).<sup>194</sup> Na verdade, o filme vem a público durante o segundo mandato de Lula, depois de uma grave crise no final do primeiro período, em 2005, com denúncias de corrupção na base governista, episódio conhecido como ‘mensalão’, mas que não impediram que Lula fosse reeleito em 2006 com sessenta por cento dos votos válidos.

O filme se inscreve em um período de demonstração de força do Partido dos Trabalhadores e de consolidação de um projeto político que, a essa altura,

---

<sup>192</sup> Cf. XAVIER (2007: 260).

<sup>193</sup> Salles fala em um projeto de cinco anos na entrevista ao *Hard Talk*.

<sup>194</sup> O partido já contava com prefeitos, governadores, deputados e senadores eleitos.

promovia rupturas internas, com desligamento e expulsão de contingentes em desalinho com os rumos do governo e do partido, ensejando, inclusive, nesse fracionamento, o surgimento de novos partidos. Ocorre também um significativo deslocamento em relação às faixas tradicionais de seu eleitorado, mas que, em um contexto mais geral, mantinha inabaladas as vigas do poder e inspirava mesmo certa euforia dentro e fora do Brasil. Três anos depois da reeleição, em novembro de 2009, a revista britânica *The Economist*, uma publicação de viés conservador, capturaria, numa capa emblemática, o clima desses anos com a imagem do Cristo Redentor decolando como um foguete, além de uma reportagem elogiosa de catorze páginas onde aparecem expressões como ‘a maior história de sucesso na América Latina’ sob a ‘liderança de Lula’.

A reeleição do presidente Lula funda no meio intelectual uma disputa pelo significado de 2006 com uma série de estudos inicialmente reunidos no artigo *Raízes sociais e ideológicas do Lulismo* de André Singer, publicado na revista *Novos Estudos* do Cebrap em 2009 e que é uma resposta ao ensaio *Hegemonia às avessas* de Francisco de Oliveira que saiu originalmente na revista *Piauí* em janeiro de 2007. A ideia de ‘lulismo’ como categoria explicativa de uma práxis política se faz pela vinculação de Lula à figura de Getúlio Vargas e à “herança populista dos anos 1940/1950”. A ideia se populariza com a publicação na Folha de São Paulo, o jornal de maior circulação do país, do artigo *A história e seus ardis, o lulismo posto à prova*, de Singer, em setembro de 2010. E, em dezembro de 2010<sup>195</sup>, Marcos Nobre toma parte no debate com o ensaio *Nada de PT ou PSDB: a verdadeira força hegemônica da política brasileira é o pemedebismo*, publicado também na revista *Piauí*.

A maior parte destes textos foi publicada posteriormente ao lançamento do filme, mas reagem a um debate (e a um clima) que estava posto, pela conjuntura de encerramento do primeiro mandato de Lula e as condições em que acontece a reeleição. O primeiro artigo, de Francisco de Oliveira, que canaliza o deslocamento de um conjunto da esquerda em relação ao clima de euforia e de certa narrativa oficial encastelada, é de 2007. Em suma, a hegemonia às avessas, noção que Francisco de Oliveira toma de empréstimo do contexto da política de *apartheid* na África do Sul, é

---

<sup>195</sup> Cf. OLIVEIRA (2007); SINGER (2009; 2010); NOBRE (2010).

a ideia de que, “enquanto as classes dominadas tomam a ‘direção moral’ da sociedade, a dominação burguesa se faz mais descarada”. É uma crítica à fala de Lula, encampada por parte da imprensa, segundo Oliveira, de que a eleição de 2006 dividiu o Brasil em pobres e ricos. O que de fato aconteceu, para Oliveira, foi uma operação ideológica por meio da qual o maquinário capitalista mantém-se em pleno funcionamento como uma questão administrativa, enquanto no imaginário, o representante da burguesia é derrotado; esse representante seria o partido PSDB (o que é falso, assinala Oliveira), e que borraria para sempre o preconceito de classe e as barreiras de desigualdade, elevando Lula, um trabalhador nordestino, à condição de *condottiere* e de mito. Em suma, vitória imaginária, derrota inda mais profunda na realidade.

A resposta de Singer - que não se opõe à ideia de Lula elevado à condição de mito - reúne estatísticas e resenhas explicativas das movimentações dos grupos sociais divididos por renda na primeira e segunda eleição vencidas por Lula a fim de argumentar que, ao invés de uma hegemonia às avessas, a “emergência do lulismo expressa um fenômeno de representação de uma fração de classe que, embora majoritária, não consegue construir desde baixo as suas próprias formas de organização”, o subproletariado. Singer aposta num conservadorismo popular, de modo que a fração de classe representada por Lula teria “a expectativa de um Estado o suficientemente forte para diminuir a desigualdade, mas sem ameaçar a ordem estabelecida”. A intervenção de Marcos Nobre, por sua vez, vem questionar o ‘lulismo’ como figura explicativa, já que desenraizada, sem vínculo com a história recente do país, exceto por um salto histórico aos anos 40 para vinculá-lo ao getulismo. E que ignora o processo histórico desde a redemocratização, marcado pela lida com uma força estrutural de fundo na articulação, mas que assume a frente nos interesses, uma “cultura política herdada dos anos 80” que Nobre chama de “pemedebismo”.

Embora seja importante localizar esse debate - como também o contexto social que lhe deu origem – para compreendermos o horizonte no qual surge o filme, o interesse nessa movimentação, para o presente texto, é de outro gênero. Não é o caso de tomarmos parte ou partido nessa querela, que aliás está em plena vitalidade nesse instante, quanto aos seus méritos e assertividades explicativas. No espírito das inquietações de Sorlin, trata-se de tentar apreender o clima político e intelectual dos anos imediatamente anteriores ao filme, que retrospectivamente aparecem, em seus

desdobramentos também nos anos imediatamente consecutivos, a fim de sondar de que modo esse contexto atravessa o filme (mesmo naquilo em que o filme eventualmente se negue a ser atravessado), frisado ser uma produção que se debruça sobre o tema da pobreza e da periferia, de resto, ponto nodal do referido debate. Importante destacar que esse trânsito de ideias não se deu em publicações restritas ao ambiente da academia, mas aconteceram em jornais e revistas de penetração social razoável e em linguagem desparamentada de hermetismos e clivagens academicistas. É de se supor que os setores mais engajados da atividade cultural e do cinema em particular, tenham sido alcançados senão pelos textos propriamente, pelo teor de suas ideias.<sup>196</sup> O que nos interessa mais diretamente contudo, nesse imbróglgio, está nessas duas citações de Marcos Coimbra, diretor do *Vox Populi*, encampadas por André Singer,

[...] as primeiras pesquisas feitas logo após o começo do [primeiro] governo [de Lula] captaram uma nítida mudança nas atitudes dos eleitores de classe popular, apontando para o aumento de sua autoestima e da confiança, de que o Brasil iria melhorar, agora que as políticas de governo passariam a ter outra intenção e finalidades: um governo diferente, com gente diferente, fazendo coisas diferentes.<sup>197</sup>

Quando em 2005 o partido enfrenta turbulências internas e o governo é ameaçado pelas denúncias de corrupção, a explicação encontrada para a vitória de Lula no segundo turno com vantagem de cerca de 20 milhões de votos, “foi a sensação de eleitores de renda baixa e média de que o seu poder de consumo aumentara, seja

---

<sup>196</sup> Correndo o risco de trair a necessária cautela na reconstituição de nexos, é forçoso lembrar que o texto que dá ensejo ao debate, assim como parte importante de seus desdobramentos, foi publicado originalmente na revista *Piauí*, uma revista criada e dirigida por João Moreira Salles, irmão do diretor de *Linha de Passe*. Se o fato de serem irmãos não indica, por si só, uma proximidade, no sentido de tomarem contato um com o trabalho do outro, talvez o faça o uso que Walter faz dos documentários dirigidos por João, referindo-se a eles, inclusive, como algo que ‘nós fizemos’. O documentário *Futebol*, dirigido por João, foi feito a partir de sobras de negativos de *Terra Estrangeira*, filme de Walter Salles (ORICCHIO, 2006: 271) e *O Primeiro Dia* (1999) de Walter, foi realizado como um projeto imbricado ao documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999) de João M. Salles. De todo modo, não se trata de aventar se Salles concorda com uma ou outra das teses em debate, nem mesmo que as tenha lido propriamente, o que, de resto, não é relevante. O que é de interesse aqui são os fatos e ideias às quais essas teses reagem como parte de um ‘clima mais geral’ ao qual o cinema também reage, e que, dadas as condições de circulação dessas teses, é possível que tenham sido incorporadas por aquele extrato social vagamente referido como ‘formadores de opinião’, do qual Walter Salles é parte, por certo.

<sup>197</sup> Cf. COIMBRA (2007: 07).

em produtos tradicionais (alimentos, material de construção), seja em novos (celulares, DVDs, passagens aéreas)".<sup>198</sup>

Até a crise de 2008, o país cresceu a taxas relativamente robustas. E até 2008, a inflação estava em seu nível mais baixo desde 1994. Ou seja, nesse período, o governo Lula conseguiu produzir taxas de crescimento significativas com inflação sob controle e efeitos distributivos de renda importantes. Se se toma a primeira fase do governo Lula — de 2003 a 2005 —, a taxa média de crescimento do PIB (3,3%) já é melhor do que a taxa média dos oito anos do período FHC (2,3%), mas não significativamente melhor. Sobretudo, é insuficiente para fazer face à magnitude das desigualdades e mesmo ao mero acréscimo anual da força de trabalho.<sup>199</sup>

Qual o significado dessas operações e o sentido, no âmbito da *Realpolitik*, dessa 'sensação', é o objeto de disputa nesse debate. Mas que essa sensação existiu, parece ponto pacífico. É isso que nos interessa, particularmente. Uma 'percepção' de melhoria de vida entre as classes populares, se não como fato, ao menos como discurso circulante são parte importante desse 'clima geral'<sup>200</sup> num transcurso que vai mais ou menos de 2003 a 2010 quando se inicia um outro momento do debate com a sucessão de Lula e o governo Dilma Rousseff.

Neste sentido, é importante lembrar que a conciliação e a passividade não são propriamente as marcas do cinema de Salles, pelo contrário, como observa Xavier<sup>201</sup>, ao compor um panorama da produção do cineasta, nos "seus primeiros filmes, a deriva e a violência dominam a pauta até o fim", uma inflexão acontece, primeiro no "esquema melodramático de *Central do Brasil*" que "já compõe um percurso de redenção para a velha senhora (Dora) e de salvação para Josué, o menino que re-encontra a família e re-centra a sua vida, quando tudo indicava o desastre do menino órfão a dormir na estação de trem" e se complexifica em *Abril despedaçado* (2002), onde "não é a criança que se salva pelas mãos da figura mais velha; é o jovem

---

<sup>198</sup> André Singer enumera um outro tanto de elementos, como aspectos da política de crédito e criação e ampliação de programas sociais, para explicar essa sensação.

<sup>199</sup> Cf. NOBRE (2013: 51)

<sup>200</sup> Inclusive parte daquele aspecto perverso apontado por Francisco de Oliveira, de que qualquer crítica era (e ainda é) vista como reacionária ou "de direita", ou seja, de oposição à esquerda (e mesmo aos pobres), e não ao governo e ao partido.

<sup>201</sup> Cf. XAVIER (2007: 259-261)

marcado para morrer que se salva por obra e graça de uma criança, seu irmão mais novo que se põe no seu lugar para receber o tiro da família rival à cata de vingança”.

Tampouco poderíamos dizer que faltam referências mais explícitas ao contexto político em seus filmes. *Diário de motocicletas* incorpora críticas não veladas aos colonizadores espanhóis e faz um retrato generoso de Che Guevara e, de modo mais explícito, em *Terra Estrangeira* (1996), o plano econômico do governo Collor, que consistiu no sequestro das poupanças da população, é incorporado ao filme numa cena em que uma viúva, ao ouvir na televisão a notícia do bloqueio de suas parcas economias, sofre uma síncope e morre. *Terra estrangeira* inscreve-se nesse período de desolação dos anos 1990, em que, como no título, há um sentimento de estranhamento, de estrangeirismo em relação ao Brasil, que reflete, para falarmos com Nagib, mais uma esperança que não se concretizou do que a saudade de um passado de glória.

Quanto ao clima do início dos 2000, das esperanças depositadas em um governo de forte apelo popular, de sua então recente crise e de sua confirmação vitoriosa na reeleição, embora gerando um mal estar em parcela da população e da intelectualidade que aparece na arena das disputas discursivas, penso que *Linha de Passe* nem bem adere ao ‘clima mais geral’ de euforia, é com efeito um filme taciturno, e nem bem demarca uma distância, denegando, como faz de um modo um tanto sermonário, é verdade, *Quanto vale ou é por kilo* (2005) de Sérgio Bianqui, que ressalta a continuidade histórica da opressão sobre a população negra e pobre e denuncia a perversidade do *onguismo* assistencialista além de relativizar a natureza das tais ‘conquistas sociais’. Ou, ainda, como em *Tropa de Elite* (2007), num aberto ‘desmascaramento’ desse clima de otimismo, tanto pela negação de seu discurso como pela afirmação da brutalidade na periferia como norma, palco de guerra entre policiais e traficantes fortemente armados, à revelia dos discursos oficiais.

*Linha de Passe* dirige um olhar simpático, benevolente à periferia, chegando em alguns momentos à condescendência, como na cena final em que Dênis tira o capacete diante do homem de classe média rendido durante o assalto e ordena “olha pra mim, playboy”, deixando o carro em seguida sem levar nada. Como figuração do enfrentamento que se enuncia como tensão quase que permanentemente no

filme, mas que, no momento decisivo, desliza para a resignação angustiada ou para a impotência autoindulgente.

A situação não se resolve, nada se esboça no horizonte, sequer há traços de insurreição (embora haja inconformismo) diante da perversa realidade que se desenha. Os personagens andam em círculos. Nem bem avançam, ainda que como vitória pessoal, solução pelo indivíduo, como se dá com Buscapé em *Cidade de Deus*, por exemplo, nem bem se reconciliam com uma novidade, que seria reencontro, redescoberta no interior da própria história, como faz *Central do Brasil* com Josué.



Fotogramas de *Linha de Passe* / Dênis abandona o veículo depois de mostrar o rosto ao motorista.



É curioso, de todo modo, que Walter veja o filme como parte de um desejo de mudança, de uma reinvenção. Em um momento da entrevista ao *Hard Talk*, no contexto da resposta sobre uma imagem clichê do país, produzida pelo Cinema de Favela, com cenas de brutalidade, corrupção, garotos fortemente armados etc., Salles evoca a figura de Lula como parte de um imaginário, desse desejo de reinvenção que seria o espírito do próprio país.

É também por isso que queríamos fazer esse filme; para mostrar que, bem, a juventude pode ter aspirações no Brasil como em qualquer outra latitude. É sobre reinventar outro futuro, é sobre recusar o que o destino tem preparado para você. E, na verdade, se reinventar, que é algo que nos preocupa no Brasil constantemente, que dizer, esse desejo de reinventar o país, eu acho que é algo totalmente brasileiro, é parte do nosso ... eu acho que isso é parte de um desejo nacional. Lula faz parte dessa mudança, eu penso; se votamos nele, foi para tentar reinventar outro país.<sup>202</sup>

Não é o que se vê na tela, contudo. A ideia de circularidade permeia todo o filme, a “barriga da mãe, a bola de futebol, a roda da motocicleta, o volante do ônibus; símbolos de caminhos que parecem não sair do lugar (...)”<sup>203</sup>, e que, em um sentido menos metafórico, é a circularidade da trajetória das personagens conformada pela composição dos planos. A começar por Cleuza que no fim volta para o lugar de onde o filme iniciou, na repetição da mesma cena, sentada na cama, olhando pela janela como que a espera de algo. Mas também na tentativa de Dênis de levantar um dinheiro com furtos rápidos no trânsito e que termina em um acidente que o devolve, arrependido e fragilizado, na última cena do personagem, aos braços da antiga namorada e mãe de seu filho. Também na perda do emprego, que era parte da nova vida de Dinho, acompanhada de graves golpes sobre sua fé. Em sua última tentativa de encontrar um sinal, durante o batismo, Dinho ora pela cura de irmã Rosa,

---

<sup>202</sup> Tradução livre a partir do inglês: This is why we also wanted to do this film; is to show that, you know, the youth can have aspirations in Brazil as they have in any other latitude. It's about reinventing another future, it's about refusing what destiny has in line for you. And, actually, reinventing oneself and that is something that we carry in Brazil constantly, I mean, that desire to reinvent the country, I think is utterly Brazilian, it's part of our... I think, a national desire were part of this. Lula is part of that change I think, if we voted for him is to try to reinvent another country.

<sup>203</sup> Cf. CAMARNEIRO (2008).

que não anda<sup>204</sup>; é ele quem sai em caminhada sem rumo, dizendo pra si mesmo, “anda, anda!”. A insolubilidade como solução dramática.

O filme se divide em blocos demarcados por cartelas em que se sucedem os meses. Na primeira cartela, *Maio*, Dario está encostado na parede da casa da família, no escuro, depois de ser rejeitado em mais uma peneira. Acaba sendo animado pelos irmãos numa partida de futebol improvisada no quintal, outras peneiras se seguem. A cartela termina com um plano idêntico de Dario encostado na parede de um prédio em alguma parte do centro de São Paulo, sob chuva, eliminado outra vez de uma seletiva de atletas, desolado depois de ver cartazes com anúncios de vagas de emprego que exigem experiência anterior e formação técnica, coisas que ele não tem, num prenúncio do que o espera no ambiente hostil do ‘mercado de trabalho’ sem muitas perspectivas para mão de obra não qualificada.

Apesar de parecer que o final de Dario é positivado pela entrada em campo nos minutos finais da partida em que estava sob observação, cavar um pênalti e, ao que parece, fazer o gol, a verdade é que a cena é ambígua e, mesmo que ele tenha feito o gol, Cleuza não pôde ir à partida, como sabemos, e o dinheiro que ela supostamente levaria (ao que parece ela sequer foi comunicada dessa obrigação) era condição *sine qua non* para sua aceitação no clube. No plano metafórico, entretanto, é Dario quem finalmente desentope a pia da casa, o que funciona como quebra na figuração da circularidade viciosa dos personagens.

---

<sup>204</sup> A personagem Carmen do documentário Santa Cruz de João M. Salles sai andando da água. Claro que isso por si não significa que tenha se curado do esporão, mas o filme se despede da personagem com a imagem ralentada dela caminhando.



Mas é Reginaldo que ameaça uma quebra mais pronunciada e menos ambígua do paradoxo imobilizante em que está mergulhada a família de Cleuza. Uma quebra no nível simbólico, claro, porque um adolescente furto de um ônibus e sair pela cidade sem destino não aponta propriamente uma ‘saída’, seja lá que sentido se queira dar a este termo. Na verdade, Reginaldo é o único dos filhos que é negro, e é nele que o tema da busca pelo pai se encontra mais nitidamente delineado. Por sentir-se deslocado em relação aos irmãos, a perseguição do pai representa para ele um encontro com sua própria identidade. Não por acaso, concomitante ao seu “desaparecimento”, driblando a vigilância materna, Cleuza restaura a fotografia rasgada que confirma as suspeitas de Reginaldo, o motorista do ônibus é realmente seu pai. É possivelmente a única concessão da narrativa na recuperação de um dado do passado dos personagens que revela mais sobre o que se dá a ver no tempo da diegese. E é pela fotografia, esse espaço do sensível, capaz de desestabilizar o presente por essa presença ambígua do pretérito, espécie de testemunho de que, na expressão de Barthes, “a coisa esteve lá”, que o filme dramatiza o reencontro descompassado de Reginaldo com sua identidade e de Cleuza com sua história.

Essa cena final desloca a trajetória dramática do personagem. Ao invés de encontrar o pai, o que é, de resto, impossível, como já apontava o desenlace de *Central do Brasil* (Josué procura um pai de nome Jesus e que, ao final, só existe em seu imaginário), Reginaldo encontra a si mesmo. Antes de sair de casa ele se encara, fixamente, no espelho, o que contrasta com o olhar reiterado para o motorista através do espelho retrovisor do ônibus. Não mais o olhar para o passado, para o espelho de quem olha pra trás, mas o olhar para si, para o presente. Tomar das rédeas, ou melhor, tomar ele mesmo o volante e sai em disparada. A ideia de tomar as rédeas da própria sorte está, aliás, na frase que aparece abaixo do título no frontispício do filme “A vida é o que você faz dela”.

A cena final do filme é o ônibus, conduzido por Reginaldo, desaparecendo na curvatura do horizonte. Mas o que significam esses giros em falso, essas soluções pela evidência da insolubilidade? Não é inusitado que num período de relativa euforia, num filme que fala de um ‘desejo de reinventar o Brasil’, os personagens terminem caminhando em direção ao nada? Faz lembrar o estribilho do poeta mineiro; os personagens marcham, pra onde?

**Tropa de elite**  
A desmesura do real

Capitão Nascimento está numa praça do Morro do Turano no Rio de Janeiro. Um pequeno pátio cimentado com quatro mesas de alvenaria pregadas ao chão, cercada por banquetas também de alvenaria onde se reuniam, há pouco, alguns jovens. Dois rapazes com fuzis, que faziam a segurança do local a serviço do tráfico, acabam de ser executados com tiros rápidos e precisos pela equipe de Nascimento que, ato contínuo, ordena aos demais que deitem no chão, “cabeça para baixo”.

A iluminação amarelada dá ao local uma ambiência tétrica. Esta é a primeira incursão do Bope no Turano como parte de uma operação de *pacificação*. Enquanto todos deitam no chão, mãos na cabeça, um dos soldados segura Nascimento pelo braço e pergunta: “Tá tudo bem, capitão?”. Nascimento, com o olhar estatelado, sua muito e tem o rosto levemente contorcido, mas recusa a preocupação do subordinado. Sob sua ordem, outros dois policiais alinham todos os jovens à sua frente, sentados de modo a dobrarem o dorso sobre a coxa, com os braços cruzados sobre os joelhos e a cabeça entre as pernas.

A câmera sempre muito próxima e ágil, algo frenética, move-se no ritmo da incursão, ajustando o foco todo o tempo, saltando vertiginosamente de um para outro personagem e formando borrões no entre-quadros. Nascimento, visivelmente alterado, grita: “Eu vou perguntar uma vez só: quem estava com a carga?”, é uma referência ao vapor, aquele que está com a droga. Inicialmente silêncio. Então, um dos garotos responde que não sabe e que é estudante, os soldados riem. Nascimento pergunta “você é o quê?”, para fazê-lo repetir que é estudante. Arrasta o garoto pelos cabelos até um banco onde está caído o corpo inerte de um dos dois executados. “Vem aqui, estudante. Bota a cara aqui”. E esfrega o rosto do garoto no ferimento à bala aberto no peito do morto. “Tá vendo esse buraco aqui? Quem matou esse cara aqui?”. O rapaz responde que não viu e é esbofeteado no rosto várias vezes. Responde, então: “Foi um de vocês”. Nascimento, ainda mais irritado, torna a esbofeteá-lo. “Um de vocês é o caralho! Quem matou esse cara aqui foi você, seu veado. É você que financia essa merda aqui. Seu maconheiro, seu merda”.

Devolve o rapaz novamente arrastado pelos cabelos à linha onde os outros aguardam com a cabeça entre as pernas. “A gente vem aqui pra desfazer a merda que você faz. É você que financia essa merda”. Nascimento manda trazer “a sementinha do mal”, é o fogueteiro, um garoto que fica na entrada, ao lado da escadaria, e deveria

ter avisado aos outros da aproximação dos policiais (soltando fogos), mas, distraído, foi o primeiro a ser capturado.

Com a arma na cabeça e sob chutes e trancos, o garoto acaba apontando para um dos que estão alinhados. O apontado, aquele que está com a carga, é levado para a delegacia. Nascimento com as mãos trêmulas, ainda com a arma na frente do fogueteiro, precisa ser contido por um dos seus comandados, “Calma, capitão”. O fogueteiro é solto. A câmera se demora ainda um instante no rosto translúcido de Nascimento que respira com dificuldades.

O rufar de tambores em *crescendo*, breve e sutil, faz o contraste com o corte súbito para a imagem de uma lousa verde onde se lê, escrito a giz branco, o título do famoso livro de Michel Foucault, “Vigiar e punir”. Breve silêncio. O plano é fechado o bastante para que não se possa ler completamente a frase abaixo do título. A câmera fica por um instante em silêncio e estática diante desse quadro verde com uma mensagem entrecortada. Ouvimos, então, a voz de Maria, uma das alunas do curso de direito e que é encontrada pela lente em seguida. Em pé diante da lousa, Maria finaliza a apresentação de um seminário: “Bem, professor, nós concluímos, portanto, que no Brasil, a legislação penal, ela funciona como uma rede que articula diversas instituições repressivas do Estado e que, infelizmente, no nosso país hoje, a resultante dessas micro-relações de poder, que o Foucault tanto fala, acabou criando um Estado que protege os ricos e pune, quase que exclusivamente, os pobres”.

O contraste entre as duas cenas é total.

Maria tem a voz calma e o semblante sereno, veste uma blusinha verde-escura de alcinhas, traz no pescoço um cordão de couro com argola na ponta e outro de linha com miçangas, uma pulseira discreta de metal acobreado, itens encontráveis, normalmente, em bancas de adereços artesanais. De cabelos soltos, sem maquiagem ou jóias, a identidade visual é de uma *neo-hippie*, confirmada, ainda, pela saia longa preta, de tecido leve, estampada com figuras que lembram os desenhos da calda de um pavão. As tomadas são em planos médios, enquadramentos equilibrados, movimentos breves e sutis. A câmera observa com curiosidade moderada, sem se engajar para além de um interesse expectante. A iluminação da sala é agradável, com grandes janelas de vidro que tomam toda a parede lateral e deixam entrever a exuberante vegetação do jardim externo. Numa fileira frente a lousa estão os outros

alunos do grupo de seminário, Dudu, Roberta e André. A universidade onde se dá o curso de direito, “apesar de não ser nunca nomeada”, é a PUC do Rio de Janeiro, “escola tradicional da burguesia carioca, instalada no bairro da Gávea”.<sup>205</sup> A classe ouve em silêncio. Ao final da fala de Maria, o professor faz um breve comentário e abre para as intervenções dos alunos. Tudo muito ordeiro.

Essas duas cenas, postas em sequência, criam uma leitura binária, isso *versus* aquilo. O contraste se acentua pela convergência temática, tanto a atuação de Nascimento quanto as palavras de Maria apontam para um imaginário que se forma em torno do ‘problema da segurança pública’, que, por sua vez, é tropo para o ‘problema da violência’. Convergem também porque a primeira cena dá a senha para a leitura da segunda, i. e., a disposição da figura “estudante” na constelação de estruturas e sentidos do filme.

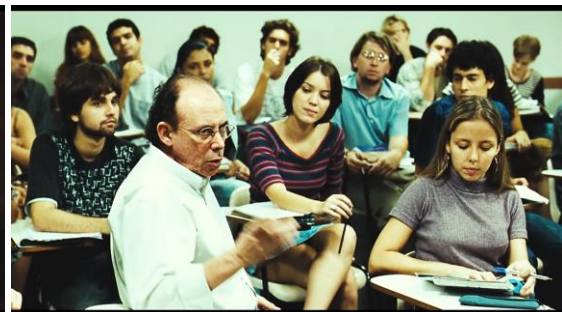
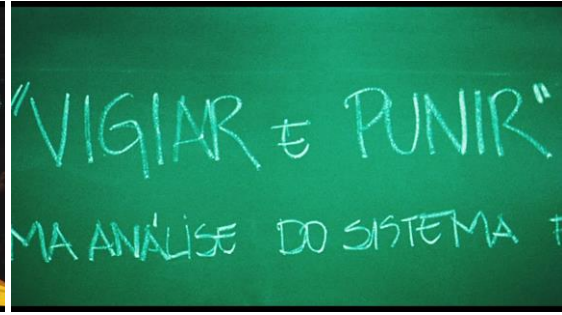
É na forma que se desenham os códigos de recepção e hierarquia entre os discursos. A flagrante diferença de iluminações, por exemplo. Noturna, lúgubre, um ponto amarelado em meio ao breu acentuando as sombras, no primeiro caso, e a claridade, diurna, cujo aspecto aprazível é ressaltado pela paleta de verdes da lousa, da blusa de Maria, da vegetação pela janela, no segundo. Também pela dramaturgia atropelada, ríspida, intestina, gritada, na favela, e tranquila, pausada, cerebral, na sala de aula. Tudo isso enforma os discursos de tal maneira que a primeira cena funcione como um comentário, um juízo sobre a segunda.

A sentença de Maria, além de exprimida em voz pausada e suave, é em vocabulário técnico, de difícil compreensão para os não iniciados, “rede que articula instituições repressivas”, “micro-relações de poder”. Embora o sentido geral seja apreensível, “um Estado que protege os ricos e pune, quase que exclusivamente, os pobres”, a frase soa dispersa, sem tónus. Nascimento, ao contrário, é pura fibra, grita, ameaça, usa palavrões, dá sermão, tapas na cara. Sua fala é um *continuum* do *stress* de seu corpo, e acontece entre fuzis, sob ameaça real, perigo, situação limite.

---

<sup>205</sup> Cf. MENEZES (2013: 67).





Fotogramas de *Tropa de Elite* / Contraste entre a ação policial na favela, comandada por Nascimento, e a sala de aula onde estudam Mathias e Maria.

O contraste entre essas duas cenas, longe de ser pontual, é ilustrativo de um padrão, uma operação estruturante no filme. Toda a narrativa é sistematizada por tipificações, bipartições maniqueístas e subsequentes juízos valorativos. Assim, de um lado, a 'realidade crua' experimentada pelo policial em incursões sob stress, sangue, suor, enfrentamento, armas, mortes. De outro, o ambiente da academia, higienizado, tranquilo, protegido, distante da empiria, um espaço asséptico e verborrágico onde a intelectualidade discorre esterilmente sobre os problemas do "sistema", uma das palavras que dá pra ler na lousa, abaixo de "Vigiar e Punir".

Há, entretanto, um ponto de contato entre estes dois episódios, entre as duas cenas. Um curto-circuito, na verdade. O policial-estudante André Mathias, meio termo entre o mundo da farda e o da lousa.

A cena do seminário de Maria termina, sintomaticamente, com um pequeno sermão de Mathias que se vê na estranha posição de, contra toda a classe e inclusive seu grupo, defender a polícia sem revelar que é policial. Essa posição embaraçosa, deslocada, é a marca do personagem. André nunca está à vontade no filme. Estudante de direito e aspirante a oficial, um quadro intermediário para militares em período de formação, Mathias nem bem se sente pertencente ao grupo de universitários do qual se aproxima por conta do curso e do seminário (torna-se motivo de piada entre eles) nem bem se encaixa no quartel que rejeita seus relatórios, desconfia de sua correção e zomba de seu empenho.

Mathias é, também, artifício narrativo perfeito para o trânsito entre os extratos sociais sobre os quais a voz *over* discursa longa e pesadamente: as festinhas e o trabalho social da classe média universitária carioca, os esquemas (no pior sentido) da PMERJ (Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro), a favela das ONG's e do tráfico e o treinamento e conduta do Bope. Essa condição deslocada de Mathias é apontada insistentemente nas digressões do narrador, "Eu não tinha nenhum problema com o Mathias fazer faculdade. O que me deixava puto era ele não perceber que um policial não é um estudante como os outros"; "A verdade é que o Mathias era um cara dividido. Ele queria ser policial, mas também queria se formar advogado (...) No Bope, nego dividido não se cria".

A voz *over*, demasiado pesada, ensina a cada tomada o que se deve pensar do que 'se dá a ver' na tela e costura todo um sistema de estereotipia dos extratos

sociais dispostos, pelo narrador, em um arranjo moral. Mas não apenas, todo o maquinário cinematográfico, aquilo que a teoria do cinema chamou de Narrador ou Grande Imagista<sup>206</sup>, conflui, endossa e justifica as atitudes de Nascimento pela valorização desse mecanismo de pares de oposição e pela afirmação de uma coesão interna, que coincide com as notas formais (em oposição a tudo e todos) entre os policiais do Bope, um 'dentro' *versus* um 'fora'. Uma coesão que é comunicada por um diagrama simbólico que encontra eco na diegese. A farda, a patente, a viatura, o símbolo da corporação; cada um destes símbolos vai sendo acionado de modo a produzir um sistema de distinções que orientam a leitura a partir de uma economia moral da honra, do mérito e da força. O arranjo cria distâncias entre Nascimento e aqueles de quem ele fala - a classe média universitária, os favelados e os policiais convencionais -, bem como justifica a brutalidade de suas ações contra esses grupos.

BOPE significa Batalhão de Operações Especiais, donde se deduz que seja um destacamento operacional, uma força acionada em ocasiões e para propósitos especiais. Mas não é no mero sentido operacional que o batalhão é sublinhado como especial no filme, a distinção é construída no plano moral. Primeiro, destaca-se o Bope do restante da polícia, referida como 'os convencionais', uma polícia desorganizada, mal treinada e generalizadamente corrupta. Constrói-se, então, um antagonismo com a favela, espaço de degenerescência moral, do crime e da violência, sob o domínio do tráfico e da bandidagem. Por fim, volta-se contra a classe média universitária, hipócrita, elitista e conivente com o crime e a corrupção, inimiga da honra e da verdade.<sup>207</sup>

\* \* \*

---

<sup>206</sup> Cf. GAUDREULT (2009: 39) "É essa instância que Laffay aponta quando fala de seu "grande imagista" e que encontramos novamente, nomeado diferentemente, sob a pena de inúmeros teóricos do cinema preocupados com os problemas da narrativa fílmica e que imputam a responsabilidade de tal ou tal narrativa cinematográfica seja ao "narrador invisível" (Ropars -Wuilleumier, 1972), ao "enunciador" (Casetti, 1983; Gardies, 1988), ao "narrador implícito" (Jost, 1988), ou, ainda, ao "meganarrador" (Gaudreault, 1988). Essa instância seria representada, no caso do teatro, por tudo aquilo que conflui na encenação, e, portanto, por cada uma das *performances* da peça".

<sup>207</sup> Antes de prosseguir, esclareço que privilegio a análise do primeiro filme da sequência e realizo ao final alguns apontamentos sobre o segundo. *Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro* é um paradoxo. Ao mesmo tempo em que superou Dona Flor e seus dois maridos (filme que alcançou 10,73 milhões de espectadores em 1976) e tornou-se em 2010 o filme brasileiro mais assistido de todos os tempos com 11 milhões de espectadores nos cinemas, não despertou o mesmo frisson de críticas e debates de seu antecessor. Como observou Paulo Menezes, "para se compreender o sucesso de ambos os filmes, devem-se examinar as questões deixadas em aberto pelo primeiro, que possibilitaram não só a existência fílmica de sua continuação, mas também o enorme público que ele atraiu aos cinemas, independentemente de sua baixa repercussão crítica nos meios de comunicação. *Tropa de elite* foi o maior sucesso do cinema nacional brasileiro do ano de 2007 (MENEZES, 2013)".

Tomemos um símbolo forte na diegese, o fardamento. A farda é usada pelo narrador em mais de uma ocasião para demarcar distinção em relação aos policiais convencionais, que vestem azul. Nascimento diz, ao descer da viatura nos minutos iniciais do filme: “A nossa farda não é azul, parceiro, é preta”, que é também a cor de suas respectivas viaturas.

O contraste entre as duas aparições iniciais de Nascimento no filme, com farda e depois sem farda, revela uma valoração moral dessa dimensão simbólica. A relação fetichista com o vestuário conforma um *status* e um *ethos*. A primeira aparição é o momento em que Nascimento se apresenta com o nome colado à patente, “Meu nome é Capitão Nascimento”, indissociável do símbolo, da viatura, da farda, da instituição. Nascimento comanda a equipe Alfa do Bope, dá as ordens no interior da viatura, grita para os policiais convencionais que aguardam a chegada do destacamento, “Todo mundo quietinho aí. Não vai subir ninguém!”. Sua presença é forte, imponente, resoluta.

Na sequência, a narrativa retrocede para ‘seis meses antes’ e temos Nascimento entrando em seu apartamento à paisana. Numa cena rápida que acontece durante uma operação, ele atende, fardado, uma ligação da esposa; o estampido do tiro dado pelo soldado sob seu comando torna-se o barulho da porta do apartamento se abrindo, o que pode ser lido como mais uma metáfora da difícil distinção entre o capitão e o marido, o homem e a instituição. Daí passamos para a cena à paisana. Nascimento entra no apartamento de camisa, tênis e calça jeans. Filmado de perfil em ângulo frontal, plano meio aberto, aparece acuado, ocupando uma parte mínima da tela, quase fora de quadro. A cena é escura; a câmera, imóvel e alheia, permanece num canto da sala. Destituído do poder simbólico (e material) conferido pela farda e os demais símbolos do poder institucional, Nascimento é pequeno, opaco, vulnerável.



Fotogramas de *Tropa de Elite / Nascimento* fardado durante uma operação (fig. 1 e 2); e à paisana, em seu apartamento (fig. 3 e 4).

Nascimento é um homem em crise, é verdade. Esse plano do apartamento liga-se ao estado psicológico em seu espaço pessoal, às fragilidades de seu casamento em colapso, à gravidez da esposa, à cobrança para deixar o batalhão, sua saúde debilitada, enfim. O uso binário da vestimenta como projeção de uma cosmologia do personagem, a manifestação estética de um estado mental, uma arquetipia ou um 'retrato', contudo, só reforça a tipologia dual na qual a farda funciona como distintivo de poder, fartamente reafirmada na narrativa.

O mote inicial do filme é a operação de 'pacificação' do Morro do Turano para a visita do Papa ao Brasil em 1997, o que coincide com a gravidez de Rosane e os sinais de fadiga que levam Nascimento a deixar a corporação. Nessa composição geral do dilema, Neto e Mathias, dois jovens policiais convencionais iniciam o curso de admissão ao Bope. Daí sairia o substituto de Nascimento. Bem, é pelo percurso dramático desses dois personagens que parte importante do funcionamento da polícia convencional e do Bope nos é revelado. Mas também, ou melhor, sobretudo, o que pensa Nascimento sobre essas instituições. Enquanto nos apresenta aos meandros do poder institucional e suas fissuras, com ares de bastidores, Nascimento zomba da ingenuidade dos dois jovens. O humor é ácido e o tom é quase sempre de sarcasmo.

A cena de chegada dos jovens ao quartel da PMERJ é ilustrativa. O coronel da unidade apresenta os chefes de seção com suas características fardas azuis, cheias de insígnias, uma cena de solenidade formal, sobretudo pela maneira como é filmada: a câmera atravessa a fileira de oficiais em meio perfil, próxima dos rostos e cortando na linha do tórax, uma angulação que enfatiza as patentes além de nos remeter ao busto escultural, um gênero artístico-figurativo laudatório tipicamente associado a homens de poder. Ao final do movimento, a lente encontra o coronel sentado em sua mesa, circunspecto, expressando em tom grave as boas-vindas aos "aspiras" que se postam tesos à sua frente. Mas o narrador zomba dos aspirantes e de nós, caso tenhamos levado a sério a gravidade do discurso do coronel e a respeitabilidade do ritual. Ao final das apresentações, a voz *over* diz, "O Neto e o Mathias acreditaram na mesma conversa mole de sempre. Eram uns anjinhos".

Da mesma forma, na cena em que Mathias, o estudante de direito honesto e bem-intencionado, sobe o Morro dos Prazeres à paisana para se encontrar com os colegas numa ONG, vestindo jeans e camiseta, a voz do narrador se sobrepõe à cena,

em tom zombeteiro, “O Papa precisava do Bope, o Bope de mim e eu de um substituto. Eu ia ter que continuar subindo favela por causa do Papa. Só que ia subir armado, parceiro, e de *farda preta*”.

O primeiro comentário ridiculariza a farda e os distintivos dos convencionais, o que significa dizer, os ridiculariza. O segundo, por sugestão, confere poderes ao fardamento preto do Bope ao mesmo tempo que atualiza o imaginário da favela como território inimigo; não se sobe o morro com roupa de passeio.

Adiantando, aqui, um outro aspecto que retomo com calma adiante. A forma como a câmera se alia a Nascimento para produzir essas tiradas chistosas. O sistema de identificações entre protagonista, câmera, personagens secundários, voz *over*, etc., conforma um ‘sentido geral’, um direcionamento da narrativa. A câmera participa da criação de uma ambiência – como no exemplo, a gravidade construída pela angulação e movimento da câmera na filmagem dos policiais convencionais enunciando suas patentes e atribuições - que em seguida é desmentida pela voz *over*. Assim, aos poucos, percebemos que devemos confiar em Nascimento, mais que na própria câmera. Ou melhor, que a câmera participa do jogo compondo com Nascimento. E não somente por sua voz se destacar da diegese, já que a câmera poderia se aliar ao espectador para zombar do protagonista, por exemplo, ou se associar a um personagem secundário que colocaria em perspectiva o que o narrador diz. A câmera poderia, ainda, desmentir as informações de Nascimento conferindo comicidade àquilo que ele enuncia solenemente, ou, conferindo solenidade, com efeito, àquilo de que ele zomba, retratá-lo como um cínico ou dar ao seu sarcasmo um tom de desespero. O que temos, entretanto, é que a câmera oscila entre se aliar ao *timing* de Nascimento, reforçando sua voz como meio privilegiado de acesso às tramas do poder, ou num leve deslocamento, quando a cena funciona como um comentário sobre o personagem, acentuando sua condição de *outsider*, mártir, sofredor heroico.

Aqueles elementos de ‘documentarização’ da narrativa, como os tapas no rosto fortes e sem cortes, as cenas reais das visitas anteriores do Papa ao Rio, em 1980 e em 1991, incorporadas à diegese – e realmente aconteceram operações do Bope para a vinda do Papa João Paulo II ao Rio em 1997 e, de fato, o pontífice hospedou-se no Morro do Turano –, estão no filme. Mas o ponto agudo do realismo do filme não é o naturalismo formal - tecnicamente correto e eficiente no mais das vezes - mas a

interpretação que nos oferece o narrador daquilo que se vê em tela. O realismo do filme está uma camada abaixo daquilo que é indicado na mostragem naturalista, o que solicita, sem descanso, a intervenção desse ‘agente da verdade’ que é o narrador. A *vivência*, amparada pela sugestão de empiria, é *verdade* porque acontece (a visita do Papa, a tomada aérea do morro real, a réplica perfeita do repertório visual e discursivo do Bope, etc.). Mas o real é mobilizado como valor, fiador dessa verdade, sobretudo, por que carrega sentidos codificados que demandam decifração, daí a verdade como tese que se sobrepõe, a rigor, ao real como coisa “que se dá a ver”.

A voz *over* costura o filme de ponta a ponta interpretando cada episódio (o roteiro foi escrito como memórias de um policial), interpelando o espectador de modo constrangedor e desmentindo, ocasionalmente, a aparência mais imediata do que é indicado na tela. E para reconciliá-lo, quase sempre, com a perspectiva autoritária e brutal do protagonista. O que passa, também, pela reafirmação da estereotipia discursiva feita pelo narrador na formatação da diegese. Assim como na posituação do fardamento, há um metadiscurso (pouco sutil) na vestimenta dos grupos antagonistas do narrador. Nas camisas de marcas caras como ‘Banana República’ e ‘Lacoste’ usada pelos universitários da classe média carioca, como já foi notado<sup>208</sup>, mas também por uma tipificação afetada de Baiano, o dono do morro, em sua primeira aparição (cheirando cocaína e vendendo maconha) com uma camiseta vermelha estampada com a famosa imagem do rosto de Che Guevara.

Quando Neto, escolhido para ser seu sucessor, precipita-se em um exercício na favela e precisa ser resgatado, Nascimento encosta-o na parede, dá um tapa em seu rosto e diz: “Tira essa *roupa preta* que você não merece usar. Você não é caveira, você é moleque”. A farda, novamente, compondo um *ethos*. Na sequência dessa cena, Nascimento percebe que errou na escolha do substituto e é flagrado pela esposa, Rosane, tomando remédios no banheiro do apartamento. Ele está sem farda, veste bermuda e regata. Tenta explicar a situação, Rosane pressiona, Nascimento chora. O contraste é flagrante.

Neto, o aspirante em vias de substituí-lo, acaba assassinado em uma emboscada. A situação que era problemática torna-se insustentável. O universo

---

<sup>208</sup> Cf. MENEZES (2013: 67).



caveira penetra mais densamente o espaço privado do capitão. Nascimento entra no apartamento, pela primeira vez, fardado. Sua atitude é completamente transfigurada, grita com Rosane, dedo em riste, “Não abre mais a boca para falar do meu trabalho nessa casa. Quem manda nessa porra aqui, sou eu!”; usa a mesma entonação e gestual com que se dirige aos seus subordinados no batalhão. Cabe, aqui, uma nota. A cena que antecede essa entrada fardada no apartamento é aquela em que traficantes executam Roberta, a amiga de Maria, com um tiro, e colocam fogo em seu namorado dentro de uma pilha de pneus, um suplício que ficou conhecido como “micro-ondas”.<sup>209</sup> Essa sequência impactante conforma um ápice da trama, mas também justifica diegeticamente a atitude de Nascimento no apartamento, torna a violência com que se dirige à esposa, menos grave, “compreensível”.

O enquadramento desta cena de Nascimento fardado no apartamento é inicialmente o mesmo de outra cena, aquela em que Nascimento toma água à paisana (à qual me referi acima); mas agora, a câmera interage com a ambiência e Nascimento, mais próximo, ganha vulto na tela. A farda funciona como um suplemento de caráter, um estabilizador de identidade que legitima, inclusive para si mesmo, um personagem, uma narrativa de si como líder inquebrantável. A poção de Asterix.

Nascimento volta ao apartamento, uma vez mais, numa variação do tema (essas cenas têm praticamente o mesmo enquadramento, como um fio argumentativo que é retomado de tempo em tempo<sup>210</sup>), dessa vez sem farda, a câmera está posicionada um pouco à frente em um plano mais fechado que na primeira cena da entrada também à paisana. Mas o enquadramento dessa vez é mais dramático, desarmônico. A sala, mais escura, contrasta com a iluminação avermelhada. A posição da câmera, a mais ou menos trinta graus em relação à porta da sala e levemente inclinada em relação ao solo, é acentuada. Nascimento vai até a geladeira e se serve de um copo de água como na outra cena. A câmera é fixa, mas descreve pequenas oscilações. O policial vai ao quarto e encontra um bilhete no criado mudo. Rosane o abandonou.

---

<sup>209</sup> A expressão se popularizou com o episódio da execução do repórter Tim Lopes em 2002.

<sup>210</sup> No segundo filme a direção repete o expediente com duas cenas de entrada no apartamento filmadas como variações desse enquadramento. Mas já sem a mesma força dramática nem o frescor do *insight*.

Embora o Nascimento diegético esteja em crise, a narrativa *over* permanece calma e imperturbável, não reflete seu estado psicológico. O narrador não se enfurece, não se desequilibra, não se altera, pelo contrário, em seu registro impassível está o fundamento racional para a ação encolerizada de Nascimento no real fílmico; não há, ali, espaço para dúvidas, não há ambiguidades nos veredictos dessa projeção analítica do capitão. O narrador nunca tira a farda. A perspectiva da voz *over* (uma escolha formal com implicações políticas) é sempre a do militar em ação.

E é talvez aí, por transmitir uma confiança inabalável em suas certezas, enunciadas nesse permanente tom de revelação, de ‘verdade sem máscaras’, ‘conhecimento de causa’, ‘domínio da matéria’, que a monologia da voz *over* melhor expresse as afinidades ideológicas que enformam a narrativa, isto é, a voz *over* é a racionalização das intervenções, quase sempre destemperadas e brutais, na realidade.



Insistamos, por um instante, no argumento. Tomemos outra perspectiva, que é, na verdade, uma extensão do mesmo artifício. A caminhonete da polícia convencional tem a pintura opaca em branco e azul e sobe a rua íngreme do morro em ângulos oblíquos e iluminação amarelada, tétrica. O policial no banco de passageiro, capitão Oliveira, dá batidas leves com o revólver na lataria do veículo abrindo passagem. A luz esmaecida dissolve a caminhonete no cenário, confundindo-a com a favela, “O que aconteceu no Rio de Janeiro era inevitável: o tráfego e a polícia desenvolveram formas pacíficas de convivência”, observa o narrador. Na sequência surge a caminhonete do Bope, filmada no interior de um túnel, de maneira que o preto lustroso da pintura em parte se misture com a escuridão e em parte reflita os clarões da galeria.

A cena é elegante, as luzes do túnel marcam a linha de fuga do plano e o veículo avança em direção à tela como um animal noturno, camuflado, os dois faróis acesos, como dois olhos brilhantes. A viatura dos convencionais se arrasta lentamente entrando no quadro da direita para a esquerda e de baixo para cima o que causa incômodo por assimilarmos intuitivamente o eixo horizontal a partir da experiência da leitura (esq → dir) e o eixo vertical a partir da consciência da força gravitacional como mais naturais (SIJLL, 2017). Já a viatura do Bope entra em quadro como um raio - agilidade e eficiência -, atravessando a tela da esquerda para a direita e em linha reta.

No interior da viatura dos convencionais o clima é de desconfiança, como sabemos pelas cenas anteriores, capitão Fábio suspeita que será executado pelos companheiros. No interior da viatura do Bope o clima é de profissionalismo e lealdade, Nascimento acalma os ânimos dos comandados e dá orientações estratégicas para a ação. Essa valorização da cor negra, positivada, em oposição a um amarelado tétrico (em geral associado à favela), compõe uma faixa narrativa às vezes reafirmada pelas falas e pela câmera, outras vezes produzindo *per se* hierarquias entre faixas de produção de sentido. Não é por acaso, naturalmente, que das possibilidades de paisagens urbanas, escolheu-se para o debute do esquadrão na diegese um túnel cuja escuridão é calibrada para uma interação glamourizada com o automóvel e a farda do Bope.



Fotogramas de *Tropa de Elite* / A viatura dos convencionais sobe o morro para receber propina (fig. 1 a 3); a viatura do Bope atravessa um túnel para ir à favela intervir num tiroteio (fig. 4 a 6)

Essa sequência de nexos semióticos conflui para o momento seguinte em que Nascimento se enuncia em *over*: “Eu não sou um policial convencional, eu sou do Bope, da Tropa de Elite da Polícia Militar”. Pausa. “Na teoria a gente faz parte da Polícia Militar. Na prática, o Bope é outra polícia”. A ideia de *outra polícia* é o mecanismo que permite esse movimento ambíguo de denúncia e escracho e simultânea adesão febril ao ideário militar e policial, i. e., denunciar a corrupção generalizada da polícia militar carioca ao mesmo tempo em que resguarda ao Bope esse lugar (duplamente ficcional) da honradez e da incorruptibilidade. Neste, que é o momento da chegada do Bope à favela para resgatar policiais convencionais envolvidos em um tiroteio, a câmera congela em close o símbolo da corporação impresso na porta da viatura: a imagem, que toma toda a tela, é de uma caveira com uma faca atravessando o crânio na vertical e duas pistolas cruzadas ao fundo. A sensação que temos ao ver esse símbolo “pela primeira vez” na diegese, é de já tê-lo visto. E de fato, já o vimos.

O filme começa com tomadas relâmpago de um baile funk. As primeiras vozes que ouvimos em *Tropa*, antes mesmo das imagens tomarem forma, são dos MC’s Júnior & Leonardo cantando o *Rap das armas*.<sup>211</sup> As imagens, que surgem em lampejos - vão se tornando cada vez mais nítidas - aparecerem e desaparecerem no ritmo da batida do funk e da luz estroboscópica. São garotas dançando e silhuetas de fuzis empunhados por rapazes. E é nesse ponto que a perspectiva de Nascimento (seus vaticínios) é antecipada à sua presença. Antes mesmo de sua voz ou imagem aparecer no filme, o símbolo do Bope, em extra-diegese, pisca em *flashes* por três vezes sobreposto às imagens dos jovens no baile funk. É uma mensagem subliminar.

Não é difícil compreender o significado da mensagem. A caveira, projetada em primeiríssimo plano, sobreposta aos corpos dos jovens da favela. O próprio narrador diz, sem pudor, em seguida: “O nosso símbolo mostra o que acontece quando a gente entra numa favela”. E os soldados cantam durante o treinamento do destacamento: “Homem de preto, o que é que você faz? / Eu faço coisas que assusta satanás / Homem de preto, qual é sua missão? / Entrar pela favela e deixar corpo no chão”. É uma sentença de morte.

---

<sup>211</sup> “O meu Brasil é um país tropical / A terra do funk, a terra do carnaval / Mas, o meu Rio de Janeiro é um cartão postal / Mas, eu vou falar de um problema nacional / Nesse país, todo mundo sabe falar / Que favela é perigosa, é lugar ruim de se morar / É muito criticada por toda a sociedade / Mas existe violência em todo canto da cidade”.



Fotogramas de *Tropa de Elite* / O símbolo do Bope pisca em *flashes* por três vezes sobre as imagens do baile funk na favela. Aos 1:37, 1:44 e 1:46.

A amarração discursiva que dá às observações de Nascimento um efeito de verdade privilegiada (e incontestável) se fia em um jogo de linguagem, um modo de engajamento do dispositivo fílmico com a *mise-en-scène*. A voz over é quase um arremate, uma confirmação do que é indicado na tela (outras vezes, é o inverso). Para enunciar o Bope como um espaço fora do 'sistema', Nascimento evoca certo repertório simbólico e discursivo. Esse mesmo repertório é acionado na forma, na composição da diegese, dando à narrativa uma coesão tal que o espaço para o dissenso, a dúvida, a suspensão do julgamento ou a contradição, é elidido.

Já no início do filme, nos primeiros minutos, o jovem policial aproxima-se da câmera, plano fechado, ângulo frontal, arma em punho, imagem pausada e o narrador diz: "Meu nome é Capitão Nascimento". A imagem congela para que o narrador faça digressões. Nascimento se apresenta incorporando a patente ao nome. Duas convergências são sinalizadas nessa cena. A primeira, da ordem da linguagem, nos é familiar: como em *Cidade de Deus*, *Tropa* pausa a imagem em consonância com o ritmo e interesse da voz over. Note-se que na oposição entre as duas cenas (Nascimento na favela e Maria na sala de aula) que examinei há pouco, a primeira funciona como comentário sobre a segunda, e não o contrário, também porque a voz over nos cola à perspectiva de Nascimento. Todo o artifício fílmico nos cola ao discurso, ao símbolo da caveira, ao fardamento; a textura e densidade das cenas confluem para este universo simbólico.

A outra convergência, nos domínios da dramaturgia, está na composição do personagem propriamente, uma indistinção entre o homem e a instituição, entre a farda e a voz, que dá o tom do tipo de envolvimento de Nascimento com o Bope e do tipo de engajamento solicitado pela diegese com essa voz; "Para quem não é iniciado, o Bope parece uma seita, mas é assim mesmo que tem que ser", diz o narrador, adiante.

O filme se cola a essa perspectiva de tal modo que Nascimento e a câmera tornam-se praticamente indistinguíveis; a diegese e o narrador se confirmam mutuamente. A visão de mundo do protagonista e a conformação diegética da matéria narrada se dão em um movimento orquestrado, é possível mesmo dizer que a diegese vai compondo 'deixas' para o xeque-mate de Nascimento. A percepção de Nascimento sobre as coisas se confunde com o filme enquanto tese e, nos momentos de



deslocamento em que a câmera retoma uma distância tática, ainda que mínima, quando Nascimento se torna objeto que se dá a ver, esse olhar se esforça por justificar suas atitudes e absolvê-lo, seja pelo encadeamento de cenas/tomadas, seja pela composição sugestiva dos quadros.

A primeira sentença do narrador em voz *over* é “A *minha* cidade *tem* mais de setecentas favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes”. O uso do pronome *minha* é a marca do personalismo com que a narrativa se desenvolve, e é também o vínculo de proximidade com a cidade e de distanciamento com a favela, demarcação de território apartado sob domínio do tráfico, espécie de corpo estranho que a cidade *tem*. Em momento algum o favelado toma forma, ganha espessura dramática no filme, com a exceção, talvez, de Baiano que precisa ser construído com alguma densidade até para que a cena final (de sua execução) comunique gravidade. Desde o primeiro instante do filme, a favela é uma ideia arquitetada pelos solilóquios de Nascimento.

Como em *Cidade de Deus*, o protagonista tem sua presença duplicada, o personagem da diegese é projetado pela voz *over* o que já lhe confere um peso particular na condução da narrativa. Mas, diferente de *Cidade de Deus*, o protagonismo do filme não é dividido, o personagem de maior densidade na diegese é também o narrador *over* e as intervenções desse narrador, além de serem em tom personalíssimo, encontram eco na conformação da diegese. A estrutura “pra mim...” antes de um enunciado é recorrente no filme. “Pra mim, quem ajuda traficante a se armar também é inimigo” (9:55); “Pra mim, traficante é traficante” (23:18); “Pra mim, quem ajuda traficante, tem que ir pra cadeia” (23:26). E, depois de “pra mim” vem, invariavelmente, a apresentação de uma dicotomia irreconciliável, um binarismo de princípios que reforça a posição moralizante do narrador e, por consequência, suas atitudes na diegese. Além de personalista, a voz é monológica<sup>212</sup> e dogmática.

O protagonismo de Nascimento em *Tropa* é uma solução tardia. Como se sabe, o narrador intradieético do filme era Mathias. A versão com a trilha *over* na voz deste personagem chegou a ser “finalizada” e exibida para pessoas próximas da produção a fim de avaliar o material. Foi mal recebida e os roteiristas decidiram dar

---

<sup>212</sup> Sobre os debates acerca dessa terminologia, ver CARDOSO (2003).

uma guinada radical. Com o material já filmado, trouxeram Wagner Moura para primeiro plano, compuseram uma nova trilha *over* na perspectiva de Nascimento e alteraram toda a narrativa (ordem de aparecimento de personagens, concatenamento de cenas, direção e sentido da história etc.) pelos recursos milagrosos da montagem.<sup>213</sup>

Os rastros desse ‘outro filme’ que não veio a público podem ser encontrados, p. ex., na cartela de encerramento. Um conjunto de referências a excertos que não existem no filme, como o nome dos atores que interpretaram Neto e Mathias aos cinco e aos quatorze anos ou o núcleo de personagens dos anos 70, estão lá nos créditos finais.

*Tropa de Elite* é uma adaptação - esse termo impreciso - do livro *A Elite da Tropa* (2006) escrito pelos ex-policiais do Bope, André Batista e Rodrigo Pimentel, e pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares. Na verdade, o livro foi escrito ao mesmo tempo em que se escrevia o roteiro do filme, como se o livro e o filme compusessem dois lados de um mesmo documento. Bráulio Mantovani, que já havia sido premiado pelo roteiro de *Cidade de Deus*, foi convidado por Padilha (que também assina o roteiro de *Tropa*) quando a construção do filme já estava bastante adiantada.

O personagem Mathias teria sido inspirado em André Batista, enquanto Nascimento é o *alter-ego* cinematográfico de Rodrigo Pimentel.<sup>214</sup> O tenente-coronel André Batista foi comandante do BPChq na operação que executou 15 pessoas e ficou conhecida como Chacina no Morro do Fallet<sup>215</sup>, comandou também o notoriamente violento 9º BPM de Rocha Miranda e foi negociador do sequestro do ônibus 174, onde morreram a refém Geiza Gonçalves e o sequestrador Sandro Barbosa. O episódio do sequestro, como se sabe, foi tema do filme *Ônibus 174* (2002), também de José Padilha, que tenta reconstituir a história de Sandro até o momento do incidente.

Ao que parece, Nascimento era, inicialmente, um personagem menor, espécie de contraponto diegético ao ambiente universitário, o outro extremo dos dois mundos entre os quais se move Mathias, o então protagonista, no filme. Fica mais fácil

---

<sup>213</sup> Bráulio Mantovani fala sobre essa operação aqui: [https://www.youtube.com/watch?v=m\\_ZzSiD08kE](https://www.youtube.com/watch?v=m_ZzSiD08kE)

<sup>214</sup> De acordo com perfil em seu site profissional: “Ex Capitão do BOPE e criador do Capitão Nascimento, que foi inspirado na sua própria experiência como comandante da equipe Alfa do Bope, a mesma equipe retratada nos filmes”. Disponível em: <http://palestraspimentel.com/>.

<sup>215</sup> Cf. DAMASCENO, João Batista. *A boa polícia*. Publicado no jornal *O Dia* em 16 de fev de 2019. O artigo pode ser lido neste endereço: <https://resistenciairica.blogspot.com/2019/02/a-boa-policia.html?fbclid=IwAR2yPUIKRmdmtYHuzDFXT6FH-CsINdcsOj29pu30Pb3UAO2iWqBPaNzlo1o>

compreender, sob esta perspectiva, porque o personagem que descreve uma trajetória no filme, aquele que cumpre uma jornada, é Mathias. De estudante de direito ingênuo e policial idealista à torturador convicto, já sem escrúpulos ou idealismos.

Nascimento, ao contrário, dá voltas em torno do próprio caos. Retorna, circularmente, na segunda metade do filme, à cena de abertura. Repete as mesmas ideias, os mesmos gestos. As cenas do apartamento, que analisei há pouco, paranomásias iconográficas, modulam variações sobre um obstinado eixo temático. Como coadjuvante de Mathias, Nascimento teria função dramática semelhante à de Hartman, o sargento bronco de *Nascido Para Matar* (1987) de Kubrick, como já foi observado. É difícil dizer quais as implicações de uma mudança tão radical no filme, mas, ao que parece, o tipo de identificação com o universo policial que chegou até nós, já estava lá, desde o início do projeto, como testemunham a formatação das cenas de tortura e a exaltação da farda que já estavam filmadas quando da mudança. O que parecer ter-se alterado é que com o protagonismo de Nascimento essa conformação particular da narrativa foi vitaminada.

Muito se falou sobre os efeitos e consequências do vazamento de *Tropa* antes do lançamento, da pirataria, da dificuldade para contabilizar o público do filme. Um ponto nem sempre lembrado é a reportagem de pouco mais de seis minutos, com ares de propaganda, que foi ao ar no *Fantástico*, programa dominical de grande audiência da rede Globo. Com trechos do longa e destaque para a entrevista com Pimentel, que aparece, inclusive, dando instruções a Wagner Moura no set de filmagens, a matéria enfatiza esse vínculo difuso, porém eficaz, entre Pimentel e Nascimento e entre realidade e ficção.<sup>216</sup> Uma articulação que beneficiaria tanto o filme (e a Globo Filmes, produtora do longa) quanto o policial.

Rodrigo Pimentel, que atuou no Bope durante a década de 1990 e desligou-se em 2001, ganhou projeção, primeiramente, por sua participação em *Notícias de uma guerra particular* (1999), documentário de João Moreira Salles e Katia Lund. O filme, elogiado entre outras razões por privilegiar a pluralidade de vozes, entrevista e acompanha parte da rotina de Pimentel em incursões na favela. Aliás, o

---

<sup>216</sup> A reportagem do Fantástico pode ser vista aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=L8kOGQWUqVE>

nome do filme vem de uma frase do próprio Pimentel, que apresentava, ali, uma visão desencantada e de aparente sobriedade, mas que não encontra eco no filme de Padilha. Daí em diante, o capitão do Bope torna-se presença fácil em matérias do jornalismo televisivo da Rede Globo. Chegou mesmo a ser contratado como comentarista de assuntos relacionados à segurança na RJTV 1ª edição, programação da afiliada da Rede Globo no Rio, durante seis anos, até deixar o programa em 2015. É possível vê-lo, por exemplo, em uma matéria do *Fantástico* comentando os aspectos técnicos da intervenção desastrosa do Bope no caso de Sandro do Nascimento. Sandro era um sobrevivente do massacre da Candelária, como se apurou posteriormente, e numa espécie de surto, sequestrou um ônibus no Rio. Um policial do Bope terminaria por matar a refém que estava em poder de Sandro ao tentar alvejá-lo. Sandro foi morto em seguida, por sufocamento, no interior da viatura da polícia.

Além desse concerto midiático-publicitário que flexiona o filme como espaço expandido de disputas discursivas e interpolação de linguagens, *Tropa de Elite* funciona também como espécie de peça-resposta aos filmes do Cinema de Favela de um modo geral e, nomeadamente, a *Cidade de Deus*. Padilha insiste em entrevistas que filmou o outro lado desse cinema. Como se a naturalização da força policial desmedida e discricionária como *o outro lado* da favela não fosse, em si, revelador de uma teia histórica de imaginação sobre o lugar dos pobres nessa trama e do “papel do Estado”.

Mas, dialoga, antes, com *Ônibus 174*, lançado no mesmo ano de *CDD*. Em entrevistas, Padilha relata que o nome Roberto Nascimento é uma referência ao sobrenome de Sandro Barbosa do Nascimento, o sequestrador do ônibus, executado por asfixia diante das câmeras de TV. Assim, o capitão, além de alter-ego de Pimentel, seria o outro lado da história de Sandro. Bem, além de reinscrever o filme em mais um binarismo, este lado e aquele lado, há algo de sórdido em nomear um policial do comando do Bope como *outro lado* da trajetória de Sandro.

Aqui, chegamos em um ponto decisivo do argumento que venho desenvolvendo sobre o filme, i. e., de que há um concerto deliberado, uma confluência programática e discursiva entre o dispositivo fílmico e Nascimento. Gostaria, neste sentido, de retomar os primeiros minutos do filme. Durante os créditos iniciais, nessa espécie de interlúdio em que a história se desenrola intercalada aos nomes dos atores

surgindo na tela, nesse momento ambíguo em que já é o filme, mas ainda não é. Bem, como já mencionei, o símbolo da caveira pisca três vezes sobre os jovens dançando no baile funk (uma sentença de morte, naturalmente) antes mesmo do Bope ou Nascimento aparecerem na narrativa. E, na sequência, a viatura do Bope estaciona, a voz over enaltece a farda preta (glamourizada ao longo do filme) e a câmera fecha *in close* na porta do veículo, resolvendo a cena com o símbolo que acabamos de ver no subliminar tomando toda a tela.

As distâncias e convergências entre diegese, câmera e voz *over* funcionam, se quisermos, como um mapeamento do sistema de afinidades que organizam a narrativa. Se o tom personalíssimo da voz *over* produz uma materialidade imanizada entre a perspectiva do narrador e os arranjos técnicos de registro da narrativa, há outra identificação, mais profunda, entre o narrador e o Narrador ou o “grande imagista”, aquele que narra desde fora da diegese, sendo a própria força organizativa dessa diegese, daquilo ‘que se dá a ver’. A ideia de “grande imagista” (a expressão é de Laffay) provém diretamente do “grande relojoeiro”, o demiurgo da filosofia iluminista.<sup>217</sup> É, portanto, a ideia mesma de uma força motriz organizadora do sentido e direção da diegese e que se liga, numa analogia delicada, à função do Autor na literatura.

No decorrer dos eventos que formam a trama da narrativa, os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são, então, os únicos a emitir “sinais”. Esses outros “sinais”, que vêm pelo viés da câmera, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma instância superior, portanto, que seria o equivalente cinematográfico do narrador escritural.<sup>218</sup>

Quem imprime a caveira sobre os jovens da favela? Quem está falando nesse registro? Como nos lembra Christian Metz sobre a ideia de ‘instância narrativa’, uma vez que há fala, é absolutamente necessário que alguém fale. Se é uma sentença de morte, quem está sentenciando? E não há melhor síntese da demorada verborragia

---

<sup>217</sup> Cf. GAUDREULT (2009: 39).

<sup>218</sup> *Id. Ibid.*

de Nascimento do que este símbolo, a caveira trincada, enorme, carimbada sobre os favelados.

A solução, quase automática, acionada nesses casos, de que não se deve confundir o personagem com o filme ou o filme com o diretor e assim por diante, dissimula um problema colocado pelo próprio filme. Ou seja, de que quem confunde (propositalmente, por supuesto) os registros de enunciação, é a direção. Não se trata mais, aqui, de todo o artifício diegético dar corpo ao que Nascimento diz e faz, mas de – mais grave – o Narrador, a instância organizadora da narrativa positivamente se adiantar à perspectiva de Nascimento e imprimir um símbolo de terror sobre os moradores da favela. Ora, adiantar-se, aqui, significa intervir de modo extra-diegético e peremptório, numa redundância pernóstica com as ideias mórbidas do protagonista, de modo a suspender quaisquer distâncias entre expediente fílmico e o filme propriamente. Há muitas vozes e em vários registros discursando em *Tropa de Elite* e elas, via de regra, concordam com Nascimento.

\*\*\*

A extração de nexos entre registros enunciativos não é uma solução arbitrária, imposta a partir de fora, para desvendar no filme algum sentido oculto. Pelo contrário, é no modo particular como são mobilizados os expedientes técnicos do dispositivo fílmico que se revelam os modos de engajamento do filme com o tema e com o mundo. A interpretação de um filme é, em grande medida, a leitura desses sinais semióticos, mas também da teia expandida de conformação desses sinais que se organizam como “fora” do filme, numa exterioridade que só se manifesta como interioridade, i. e., existem no e para o filme. Assim, o sistema de conformações identidade/alteridade, proximidade/distanciamento, empatia/aversão etc. atuam, desde dentro, criando correspondências entre o que se diz e como se diz de sorte a nos revelar (ao se revelar) algo sobre o filme (espaço de tensão intra <-> extra-diegético), sobre nós mesmos e sobre o mundo.

Em *Tropa de Elite*, o sistema de identificação que se insinua entre o espectador e Nascimento (e de aversão subentendida aos antagonistas) mimetiza, na forma, o autoritarismo do argumento fílmico. Nascimento é a voz da ordem em seu sentido mais axial, mas uma ordem impossível. Não há tradução, mediação, porque mediar seria fazer concessões. “Bater de frente com o sistema” é uma expressão repisada no filme, enunciada com uma credulidade algo pueril. As consequências práticas dessa postura, entretanto, no filme e na realidade à qual o filme nos remete, a realidade da favela, são devastadoramente perversas. O Bope, aparato de eficiência para a dominação, vigilância e controle das classes dominadas, mão direita do Estado para usar a expressão de Pierre Bourdieu, de modo algum representa enfrentamento com o “sistema”. O Bope, mantenedor da ordem (atuando no limiar da ordem), é o coração do sistema.

A construção do Bope como espaço apartado, um ‘fora’ em relação ao ‘sistema’, é uma necessidade do efeito de verdade que se deseja produzir na narrativa. O fato de ser Nascimento o narrador e também o personagem denso na diegese e desta diegese convergir para sua leitura de mundo, seu sistema simbólico, torna-o onnipresente, uma presença sufocante. O Batalhão é chamado para corrigir os erros dos policiais convencionais, dos estudantes, dos maconheiros, do prefeito, do Papa. Por fim, nem o próprio Bope é bastante para Nascimento, o preço da guerra, diz ele, tornou-se “alto demais”.

Em contrapartida, os dramas e dores alheias são formatados a partir de como o afetam. Na cena que se segue à sequência que descrevi no início desse texto, temos a visita da mãe do fogueteiro à sede do Bope. A mãe do garoto pede ao capitão o direito de enterrar seu filho. O Bope não matou o garoto, mas fez com que ele denunciasse o vapor, de modo que o próprio tráfico se encarregou de sua execução. Nascimento se perturba com a dor da mulher, sente remorso. Essa inesperada empatia, entretanto, é reinscrita no arco dramático do personagem pela lógica da paternidade, ele pergunta à mulher “Era seu único filho?”, “Era, sim, senhor”.

As crises de tensão se acentuam a partir dessa conversa, começam as idas ao médico, a tentativa frustrada de terapia. Numa cena adiante o circuito se fecha; Rosane, numa sessão de pré-natal coloca o som do coração do bebê para Nascimento ouvir pelo telefone. Nascimento entra em vertigem, na tela as imagens da tortura do

fogueteiro se alternam, no ritmo das batidas cardíacas do bebê. “Toda vez que eu pensava no meu filho, eu me lembrava da mãe do fogueteiro”, diz o narrador. A cena termina com Nascimento empurrando a mesa com violência e convocando sua equipe para “buscar o corpo daquele fogueteiro”. A equipe segue o comando sem entender o que se passa.

De igual modo, a biografia de Baiano, o dono do morro, não importa para Nascimento, não chega a tocá-lo: “Eu sei como termina a história do Baiano, mas eu não sei como ela começou. Ele deve ter tido uma infância fodida. Eu não vou aliviar por causa disso”. Ou, quando a voz *over* diz durante o velório de Neto: “a morte do Neto foi uma tragédia para Mathias, eles eram amigos de infância e eu percebi que podia usar aquele sentimento. Eu ainda tinha a minha missão pra cumprir”. Nascimento não vê problema em relativizar a trajetória de Baiano ou instrumentalizar a dor de um amigo para seus fins pessoais, travestidos de interesse corporativo. A dor da mãe do fogueteiro o afeta na medida em que sua própria esposa está prestes a tornar-se mãe. O engajamento, de todo modo, é visceral. Em um sentido, o certo é o certo pela conformação à um sistema de posituação da ação, por outro lado, o certo é a retroalimentação de um *ethos*.

Os papéis podem ser reificados da mesma maneira que as instituições. O setor da autoconsciência que foi objetivado num papel é então também apreendido como uma fatalidade inevitável, podendo o indivíduo negar qualquer responsabilidade. A fórmula paradigmática desta espécie de reificação é a proposição ‘não tenho escolha nesse assunto, tenho de agir desta maneira por causa da minha posição’, como marido, pai, general, arcebispo, presidente da diretoria, bandido ou carrasco, tal seja o caso. Isto significa que a reificação dos papéis estreita a distância subjetiva que o indivíduo pode estabelecer entre si e o papel que desempenha. A distância implicada em toda objetivação mantém-se, evidentemente, mas a distância causada pela desidentificação vai se reduzindo até o ponto de desaparecer. Finalmente, a própria identidade (o eu total, se preferirmos) pode ser reificada, tanto a do indivíduo quanto a dos outros. Há então uma identificação total do indivíduo com as tipificações que lhe são socialmente atribuídas. É apreendido como *não sendo nada senão esse tipo*.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Cf. BERGER (2014: 121).



Não por acaso, Nascimento precisa dividir as responsabilidades com ‘a sociedade’, essa entidade difusa que aparece em seu discurso como corresponsável por sua truculência. A cena do segundo filme, em que é aplaudido no restaurante (entre os que puxam as palmas, figura o próprio Rodrigo Pimentel) depois de comandar uma operação em que presidiários rebelados são executados no momento da rendição, é sintomática, mas não é a única. Há uma série de remissões a essa dimensão da ‘representação de um desejo da sociedade’ em suas digressões. “Eu fui treinado para isso”, ele diz.

Ao invés de relativizar o personalismo reificado e reificador de Nascimento, entretanto, o Narrador redime a farda. Refiro-me à cena, ainda no eixo da paternidade, que joga com as construções do fetiche do fardamento. Nascimento vai ao hospital ver seu filho que acaba de nascer. O capitão vai fardado ao berçário e, pela primeira e única vez, apresenta um semblante amável, delicado, quando vestido de caveira. A câmara descreve um movimento ascendente do berço, do rosto do bebê visto de meia altura e levemente inclinado, até o rosto do capitão que, deslumbrado, inspira ternura.

Acontece que essa cena vem da seguinte sequência. Nascimento está em um quarto sombrio no Turano, torturando um ‘vapor’ para descobrir onde está o corpo do ‘fogueteiro’, sua mais recente obsessão. O torturado, com o rosto ensanguentado e agonizando é asfixiado em um saco plástico até desmaiar. Os soldados reanimam o rapaz jogando água no rosto para dar continuidade à tortura; é quando Nascimento recebe o telefonema de convocação para a missão da sequência inicial do filme, o chamado para resgatar os policiais convencionais do meio de um tiroteio no morro. Nascimento perde o interesse pelo rapaz no meio da tortura e anuncia que está partindo para a nova missão, o soldado sob seu comando pergunta, “O que faz com esse verme aqui, Capitão?”; Nascimento responde com uma das sentenças do filme que se popularizaram, replicadas à exaustão: “Bota na conta do Papa”. O rapaz é executado.

Dali Nascimento segue para a missão. Recebe, no meio da ação, outro telefonema, dessa vez é Rosane que entrou em trabalho de parto. Ele celebra com os companheiros a notícia de que seu filho vai nascer e segue para o hospital. A cena em que Nascimento visita o bebê na maternidade, na sequência que acabo de expor, tem

a função dramática de conferir carisma à farda que acaba de executar um jovem no meio de uma sessão de tortura, que por sua vez era para atender uma obsessão pessoal de Nascimento.

Como demonstrei acima, todo um sistema simbólico e dual se constrói em torno da farda e conflui para esta leitura. Por outro lado, a cena é também a figuração de um discurso característico do paternalismo autoritário: o elogio da pureza, da inocência da criança, ainda não partícipe do sistema de signos da civilização e, portanto, espécie de avesso do mundo degradado que - este sim - se combate com violência e brutalidade. Nascimento em frente ao berço é a figuração tipológica da resposta brutal ao mundo violento, tocada pela inocência pura do que recém nasceu. A sugestão de um mal entranhado e um bem essencial são, uma vez mais, figuração de uma leitura de mundo avessa ao social como processo histórico-cultural. O bebê de Baiano, por exemplo, que aparece adiante, é mostrado de modo a não nos inspirar qualquer afeição.

Há em *Tropa* uma incapacidade de desvencilhar-se, mesmo como exercício, de uma leitura da realidade em pares de oposição e, ao mesmo tempo, um ímpeto para soluções automáticas, prontas, para os dilemas (trivializados, mas nada triviais) que começam a se desenhar na trama. Diante do filme, somos convocados a *tomar um lado*. Não fosse suficientemente problemática essa redução de imbróglis historicamente complexos e estruturalmente intrincados a um binarismo de princípios, a verdade é que o “lado certo”, está dado (e sem sutilezas) desde o primeiro minuto da trama. O filme nos constrange tanto pelo tipo de engajamento sufocante que a diegese engendra com o narrador quanto pelos jogos que legitimam essa voz como instância superior de desvelamento do real e referente de verdade. O filme institui uma filiação compulsória, não há espaço para distanciamento, que dirá dissenso. Qualquer traço de transigência por favelados, estudantes, convencionais ou outro eventual inimigo listado pela voz over é prontamente repellido por um diagrama de falsas dicotomias. Aqui, aliás, o mecanismo propulsor da ofensiva contra a sociologia - mais uma caricatura que uma área de conhecimento - e, por conseguinte, o ataque a Foucault.

Vejam, a investida contra universitários classe-média não é uma crítica direcionada à academia, genericamente. A disciplina em que é apresentado o

seminário, a única que aparece no filme apesar de tratar-se de um curso de direito, é a sociologia. E não deixa de ser irônico que, para contrapor-se à sociologia, a ciência do real-social a que o cinema recorreu no ‘modelo sociológico’ dissecado por Bernardet, seja evocado também o real, mas outro, aquele da vivência policial. A legitimidade da voz que cerze a realidade monológica do filme se assenta não sobre os expedientes epistemológicos e ferramentais de alguma ciência do social, mas sobre a realidade da vida vivida em sua verdade mais acerca e epidérmica, que neste caso é tropo para a expertise policial.

Curioso, portanto, que Pimentel, o capitão inspirador de Nascimento, tenha assumido, atualmente, a persona do sociólogo em entrevistas e palestras, como, por exemplo, no episódio *Segurança Pública tem saída* no TEDx.<sup>220</sup> Pimentel realizou, de fato, pós-graduação em Sociologia Urbana pela UERJ.<sup>221</sup> O salto entre a atuação do policial e a identidade do sociólogo, entretanto, não acontece pela politização da experiência policial em uma chave sociológica, ao invés disso, Pimentel inscreve o capital simbólico do líder de um destacamento da polícia no universo da gestão empresarial, universo no qual as paródias fáceis absorvem quase qualquer discurso adaptado para o vocabulário da liderança nos negócios. Exemplo disso é seu livro, *Elite Da Gestão - Todo Executivo Lidera Operações Especiais*, no qual explora “a qualidade do planejamento e a atenção na execução como fatores decisivos para qualquer empresa ser bem-sucedida”. Rodrigo Pimentel presta serviço de consultoria em segurança para empresas e viaja por todo Brasil com sua palestra “Construindo Tropas de Elite”, resume seu site. Pimentel, hoje, discute “o sexo dos anjos” para usar a expressão de seu livro, que inspirou o filme.

Nosso problema, contudo, é de outra ordem. Interessa-nos como são mobilizados os traços de autoritarismo, fascínio por símbolos de crueldade e tortura, pela exaltação da violência e morte como resposta aos “desvios” da sociedade. Como reconstruir as filiações ideológicas que permeiam a narrativa do filme? Como retomar os liames das inspirações históricas e do imaginário social a que se remetem esses símbolos?

---

<sup>220</sup> Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=8xyyD-b9awE&t=19s>.

<sup>221</sup> De acordo também com perfil em seu site profissional.

O forte simbolismo do fardamento preto como uma das insígnias do fascismo italiano, a milícia paramilitar *camicie nere*,<sup>222</sup> entre outros traços simbólicos e comportamentais, levaram parcela da crítica a caracterizar o filme como peça fascista.<sup>223</sup> O problema dessa vinculação é que, nesse caso daríamos um salto histórico-geográfico que explica pouco, abre outras tantas perguntas, além de ser um recurso *ad hoc*. “Fascismo” acaba funcionando como molde epistemológico dentro do qual se ajustam experiências históricas muito distintas e singulares, das quais se negligencia conexões menos grandiloquentes com o contexto local. A identificação do parentesco, ainda que difuso, com o movimento popular na Itália dos anos 20, ajuda muito pouco na recuperação de uma urdidura ziguezagueante e lacunar entre estruturas oficiais e a história das violências paraestatais no Brasil.

Ao que parece devemos retornar uma vez mais à década de cinquenta nas periferias brasileiras, ao contexto dos destacamentos especiais da polícia, do histórico de poderes hipertrofiados e discricionários na caça aos ‘marginais’, aos Esquadrões da Morte. É Michel Misse quem recupera esse aspecto da crônica nacional e das práticas a ela associadas que remetem, ademais, ao símbolo distintivo do próprio Bope, a caveira e suas armas.

[No contexto dos anos 1950] o chefe de polícia decide criar oficialmente o “Grupo de Diligências Especiais”, comandado por um policial, conhecido como LeCocq que pertencera à famigerada Polícia Especial da ditadura Vargas. O seu grupo, recrutado do antigo “Esquadrão Motorizado” da Polícia Especial, voltou a utilizar a sigla E. M. e o símbolo da caveira com duas tíbias enlaçadas (sigla e símbolos do antigo “Esquadrão Motorizado”). Como suas ações (chamadas de “caçadas” pela imprensa) eram acompanhadas sistematicamente da morte dos suspeitos de crime que “caçavam”, a imprensa e populares passaram a chamá-los de “Esquadrão da Morte”, por causa da sigla. Na mesma época, pontificava na cidade de Duque de Caxias, na periferia urbana do Rio, um político local que ganharia fama nacional por ostentar uma metralhadora em suas roupas negras e jactar-se de ser um justiceiro contra os ladrões de todos os tipos. Esse personagem, Tenório Cavalcanti, chegará a ser candidato a Governador, em 1960, e Deputado Federal muito votado nos anos

---

<sup>222</sup> “Camisas negras”, em italiano. Na verdade esse era um apelido para a Milizia volontaria per la sicurezza nazionale (Milícia Voluntária para a Segurança Nacional).

<sup>223</sup> Ver, por exemplo, a crítica de Jay Weissberg, parcialmente reproduzida em português aqui: <https://oglobo.globo.com/cultura/tropa-de-elite-fascista-declara-critico-da-variety-3633025>.

seguintes, tornando-se uma figura quase lendária na sua região. O carisma positivo de uma violência que se neutralizava sob o personagem do “justiceiro” abria caminho para denunciar a insatisfação com a modernidade judicial, lenta e cercada de garantias, em benefício do eterno retorno da vingança, mesmo que uma vingança impessoal e universalizada como justa. Com a morte de LeCocq, em 1964, numa troca de tiros com um assaltante de pontos do jogo do bicho, seus comandados criam um grupo para-policial chamado “Scuderie LeCocq”, em sua homenagem, e não escondem de ninguém que seu objetivo é matar “bandidos”: “bandido bom é bandido morto”, disse à imprensa um de seus integrantes, que anos depois seguirá carreira política no Rio utilizando essa frase em sua campanha eleitoral. A partir de então, cadáveres passam a ser encontrados em lugares ermos da cidade, com vários tiros e um cartaz onde se lê frases como “Menos um ladrão na cidade – assinado: E. M.”. Essa expressão passará a ser repetidamente utilizada por outros grupos de matadores, que começam a surgir na cidade com nomes como “Rosa Vermelha”, “Mão Branca” etc. Seguindo a mesma tendência, no final dos anos 60, já em plena ditadura militar, outros grupos surgem na periferia do Rio de Janeiro, em cidades como Nova Iguaçu, criados por comerciantes locais com o apoio de policiais e expoliciais, com a aberta finalidade de “caçar” ladrões e bandidos locais e eliminá-los. No mesmo período, reforçados pela impunidade do regime militar, policiais e oficiais das forças armadas praticam torturas e assassinam opositores políticos do regime nas celas clandestinas de dependências da Polícia Militar e dos quartéis da Marinha, do Exército e da Aeronáutica. Embora sem acesso a essas notícias pela imprensa, já que esta se encontrava sob censura prévia do regime, a população, de um modo geral, sabia do que estava acontecendo. As técnicas de tortura, tão usadas tradicionalmente nos presos comuns, provenientes das camadas populares, sem que ninguém se interessasse em opor-se a essas práticas, passavam a ser agora aplicadas aos jovens de classe média e das elites políticas e intelectuais, causando comoção entre as famílias e fortalecendo a oposição política parlamentar, que sairá vitoriosa, contra o regime, nas eleições de 1974 e 1978, anunciando o fim da ditadura.<sup>224</sup>

O elogio da tortura que, não raro, termina em execuções, é um subtexto que atravessa o filme, de ponta a ponta e recupera uma tradição parapolicial que vai encontrando voz e braço no âmbito institucional/oficial. Mas, fazendo-se perceber como fora do sistema, a ideia, recuperada no filme, de “uma outra polícia”. E, nesse

---

<sup>224</sup> Cf. MISSE (1998 s/n).

sentido, o Bope, como resgate e apologia desse imaginário justificador, precisa se enunciar como destacado da polícia convencional (também chamados pés-de-cão), porque a polícia é um aparato do sistema, pertence, portanto, à estrutura moderna do direito, reputado demasiado leniente ao agir e condescendente ao punir, além de corrupta.

A brutalidade é, então, espertamente contraposta à corrupção. No segundo parágrafo do prefácio do livro que inspira o filme temos, “Eles recebiam o mesmo salário de seus colegas da polícia convencional, mas eram incorruptíveis. Foram acusados de brutalidade desmedida, mas sua honestidade foi amplamente reconhecida”. O lema é algo como, tudo bem uma polícia brutalmente violenta desde que seja honesta. Essa fórmula de tolerância (quando não exaltação) da violência policial encontra respaldo em certa literatura político-antropológica, que defenderia “a boa polícia”.<sup>225</sup> Como a incorruptibilidade é uma virtualidade insustentável em qualquer exercício sério de pensamento sobre o poder, a solução é acrescentar nos parágrafos seguintes que o batalhão atual é muito diferente do que foi um dia. É sempre em um passado irrecuperável, “nos tempos áureos”, que a ordem e o bem imperaram e o mal foi derrotado à bala.

Apesar de um esforço de complexificação dos diagnósticos sociais no segundo filme, a diegese se comunica mal com essa “evolução” da consciência do narrador. Ao mesmo tempo em que Nascimento pergunta em seu discurso na Câmara de Deputados, “Por que existem favelas?”, acenando para uma reflexão mais profunda sobre as estruturas do poder e a configuração social como processo histórico, o que se tem nas imagens é a celebração do aumento de efetivo do Bope e a reafirmação de sua força letal como forma apropriada de intervenção, sintomaticamente ilustrada por soldados atirando a esmo de helicópteros sobre os moradores do morro.

Poderíamos afirmar que até hoje a organização policial depende da combinação [de] dois modelos, o sistema francês estatal e centralizado e o sistema inglês comunitário, aliando o exercício da coerção física legal com a busca da legitimidade de sua ação social. Devemos anotar o outro lado da duplicidade, a face de produção do consenso, pois a vinculação entre as relações de força e as relações

---

<sup>225</sup> Cf. DAMASCENO, João Batista. *A boa polícia*; jornal *O Dia*; 16 de fev de 2019.

simbólicas define o espaço social. Mantém-se a ambivalência no trabalho policial entre o exercício da coerção física legítima e o desempenho de uma função social marcada pelo consenso, isto é, o exercício de funções de bem-estar social ou de relacionamento com as coletividades ou comunidades locais: uma e outra atividade tendem a se reforçarem duplamente, configurando um movimento de construção da governamentalidade que ajuda a construir o poder do Estado sobre o conjunto e sobre cada um dos membros da coletividade e, simultaneamente, constrói a legitimidade da organização policial enquanto tecnologia de poder que realiza a governamentalidade do Estado-Nação. A partir do caso das sociedades periféricas, mas também presente nas sociedades centrais, pode-se perceber uma terceira dimensão do trabalho policial: a inserção da violência no cerne do espaço social no qual se situa a organização policial. O trabalho policial constitui-se por um limite que o diferencia: o direito à vida. A vida situa-se como limite seja pelo risco de vida a que se sentem submetidos os policiais, civis e militares, seja pela ameaça à vida enquanto efeito de muitas ações violentas de membros das polícias. Nessa perspectiva, o trabalho policial se realiza sempre às margens da vida, ou no limite da norma social, exercendo um poder de modo próximo ao *excesso*.<sup>226</sup>

O heroísmo solitário de Nascimento dá às suas palavras um efeito de denúncia, de voz incompreendida, voz de mártir, mas dá também uma superioridade moral, a superioridade que se supõe na autonomia do *outsider*. O lugar de onde ele fala é o lugar do auto sacrifício. De quem revela as coisas ‘como realmente são’ e sofre por isso. Mas o tratamento dispensado aos diferentes antagonistas que Nascimento vai designando em sua longa preleção não é - e não poderia ser - o mesmo. A classe média universitária (*os estudantes*) aparece como hipócrita pela atuação em ONG’s na favela e pela alegada convivência com o tráfico, mas só é confrontada em situações limite, explosões pontuais, e com violência moderada; os policiais convencionais, operadores corruptos do ‘sistema’, são mais ou menos tolerados, não há enfrentamentos diretos com esse grupo no filme, apenas lateralmente como no caso das humilhações do capitão Fábio, o Zero Dois, nos domínios do Bope.

Em nenhum momento os universitários da classe média são acordados com tapas na cara, colocados ‘no saco’ ou executados. Todas as cenas de tortura,

---

<sup>226</sup> Cf. TAVARES-DOS-SANTOS (2014: s/n). Grifo meu.

filmadas sem pressa, revelando mesmo algum prazer sádico na visada dos rostos contorcidos e ensanguentados em primeiro plano são, invariavelmente, de favelados, no mais das vezes, negros.

(...) O que eu chamaria de “dispositivo de gestão das mortes” é algo difuso, que realiza uma triagem daqueles que têm mais chances de morrer em comparação com outros. E faz isso de uma certa maneira. Isso passa pela atuação legal e extralegal da polícia, pelos coletivos criminais em seus muitos modos de ação, pelas políticas de segurança em seus efeitos intencionais e não intencionais, além de uma série de outras práticas como o jornalismo, a mídia em geral, e de outros atores fundamentais nos territórios periféricos, como as igrejas, os comerciantes, as ONGs etc. Foi Michel Foucault quem trabalhou com o conceito de dispositivo como essa rede de elementos heterogêneos, difusos, que tem, contudo, vetores estratégicos muito bem delimitados. No nosso caso, é bem claro que se mata mais pretos, pobres e periféricos (...).<sup>227</sup>

A favela, sem nuances ou concessões intelectivas, já que dominada pelo tráfico, é o inimigo a ser combatido. O filme toma como meio privilegiado de acesso ao real o contato *via-à-vis* com a rua, uma crueza que é também artifício, já que demanda dissecação. E em oposição à ciência do social, ali apresentada como divagação e diletantismo de uma classe média hipócrita, enuncia-se o real tautológico como reverso da erudição. Numa inversão da relação ideologia-realidade, ao invés da busca por uma verdade mais profunda por trás do dado aparente da realidade costumeira, o que se revela, por trás das camadas de erudição acadêmica, é a realidade como dado bruto. “Traficante é traficante”. “O certo é o certo”.

---

<sup>227</sup> Cf. HIRATA (2017: 21).





No primeiro filme, Nascimento é um capitão operando na linha de frente de um destacamento e, no segundo, chefe de inteligência da Secretaria de Segurança Pública do Estado. Sua perspectiva muda conforme muda sua inserção nas instâncias do poder estatal. O que pode, à primeira vista, parecer uma guinada, entretanto, é um rearranjo das peças, compondo um novo quadro que mantém continuidades de fundo com o primeiro, recompondo o imaginário do bem contra o mal sobre outra plataforma.

A narrativa bipartida em pares de oposição, o lado certo e o lado errado, Nascimento *versus* 'sistema', boa polícia *versus* má polícia etc, se redesenham com algum ganho de qualidade analítica, aqui e ali, mas a estereotipia geral apenas se renova sobre outras bases. Um exemplo tópico são os enterros de Neto, no primeiro filme, e de Mathias, no segundo. No primeiro, Nascimento marcha ritualisticamente até o jazigo e estende a bandeira do Bope sobre a bandeira do Brasil que cobria o caixão. A cena é pomposa, relativamente demorada. No segundo caso, a cena é casual, expressa. Nascimento caminha até a cova enquanto confabula com seu superior, pára diante do caixão enquanto a bandeira do Brasil é rapidamente estendida sobre uma versão menos glamurosa da bandeira do Bope (que lembra a Scuderie Le Coq). Assim como na inversão da hierarquia entre símbolos e bandeiras, o discurso pró-Bope desliza para a afirmação de um nacionalismo difuso. A política é o novo rosto da corrupção endêmica e epidêmica, o "outro inimigo" do título. A cena do sobrevoo à esplanada dos ministérios com o renovado discurso anti-sistema, repõe, uma vez mais, um diagrama bipolar e estanque.

As dicotomias apresentadas no primeiro filme, entretanto, vão sendo realinhadas em novos blocos, reacomodando as polarizações sob novos nomes. Uma melhor compreensão do diagrama de tensões no qual se inscrevem as forças de segurança do Estado, entretanto, revelaria uma continuidade entre espaços de gestão do poder legal e ilegal, oficial e não-oficial, lícitos e ilícitos etc., como tem mostrado uma ampla gama de estudos urbanos e com alguma repercussão midiática, num ponto intermediário entre sociologia, antropologia e ciência política (ver, por exemplo, os trabalhos de Antonio Machado, Michel Misse, Vera Telles, Gabriel Feltran, Carolina Grillo, Daniel Hirata, entre outros) que vêm mapeando esses espaços e ouvindo esses sujeitos há mais de três décadas. As fronteiras entre esses domínios não são de

oposições estanques, mas de disputas, ambiguidades e negociações. O segundo filme, embora faça um ensaio digno de nota, não consegue dar o passo em direção a esse diagrama mais complexo, mas repõe a busca por um novo, ou um “outro” inimigo, como diz o título do longa.

Talvez essa voz não sobreviva sem esses dualismos, precisamente porque da verdade do que ela diz depende a legitimidade do que Nascimento faz. Sua brutalidade é encorpada por racionalizações maniqueístas e palavras de ordem. Essa legitimação é também um apaziguador da consciência em conflito. Aqui o segundo aspecto de falsidade das dicotomias. Não há propriamente dicotomia, mas maniqueísmo. As respostas já estão dadas desde o minuto inicial quando o símbolo do Bope exige adesão total e irrestrita. Nascimento precisa acreditar (e fazer acreditar) nas verdades que enuncia; talvez a tensão permanente que caracteriza o personagem no primeiro filme se explique não apenas pelos sentidos mais óbvios, e que são, a rigor, a explicação do próprio Nascimento para suas debilidades, a saúde frágil, as condições de trabalho, a gravidez de Rosane etc. Talvez o salto ensaiado no segundo filme, de aproximação com a sociologia e mesmo com uma ‘perspectiva de esquerda’, representada na figura de Fraga, professor de história alter-ego de Marcelo Freixo - deputado estadual carioca pelo PSOL que coordenou a CPI das milícias e que é o mote das ‘revelações’ do segundo filme -, enfim, talvez esse salto, esse gesto, já estivesse como ameaça à inteireza do edifício cosmológico no primeiro filme, daí a virulência com que essa ameaça, figurada pela sociologia<sup>229</sup>, precisa ser repelida.

Há uma outra passagem de Michel Misse<sup>230</sup> sobre o uso reificado da palavra “violência” que sintetiza, por assim dizer, a forma como compreendo a inscrição de *Tropa de elite* e *Tropa de elite 2* no arco narrativo mais geral dessa tese, na relação, portanto, com as outras narrativas.

Esse sujeito difuso, tal como um espectro, é nomeado: nós o chamamos: “A violência”. E procuramos encontrar esse sujeito difuso em todas as partes. Curiosamente, não é difícil encontrá-lo, já que inúmeros eventos, inúmeros fatos, caem, ou podem cair,

---

<sup>229</sup> Michel Misse e Marcelo Freixo fazem figuração no segundo filme, aparecendo entre os alunos na cena da aula de Fraga.

<sup>230</sup> O que nos faz pensar, por um lado, uma associação algo mecânica entre sociologia e esquerda e, por outro lado, o quanto a própria sociologia, em sua figuração pública, contribui para essa associação.

razoavelmente, dentro dessa unificação imaginária. Uma só palavra para situações tão diversas, por um lado, simplifica o problema e, por outro, facilita um certo tipo de uso, inteiramente reificado, pois, em lugar de descrever, age socialmente, produz uma performance e um resultado. Quando emprego a palavra “violência”, já estou próximo de demandar uma “contra-violência”. Estou, portanto, definindo uma situação que, a meu ver, exige uma intervenção ou a produção de uma situação contrária. E aí está o problema: quem tem o poder de definir algo como violento mobiliza, no mesmo ato, no próprio movimento da definição, a demanda prática de uma contra-violência.

231

Não é, portanto, no momento da ação, no calor da intervenção policial, que se define algo como violento e qual a resposta adequada para a violência identificada, tampouco é ali, no momento forte da ação policial, que se configura o “poder de definir algo como violento”. Claro que algo do que se desenrola na ação é decidido na responsividade, na avaliação da situação, no cálculo dos riscos etc., mas a ação, ela mesma, é que é, em boa medida, a resultante dessa definição, um demonstrativo das demarcações da cidade, da designação dos sujeitos e espaços passíveis de ‘intervenção’, de onde e como se realiza tal e qual tipo de abordagens, enfim, do que foi de antemão definido como violento e que justifica a ação e sua violência, entendida como responsiva e não o inverso. Tanto é assim que é com naturalidade que compreendemos a encenação, no filme, daquele aspecto referido por Misse, de quando a brutalidade do conflito polícia-bandido extrapola a demarcação usual, do espaço periférico, e atinge a classe média, tanto no contexto das torturas da ditadura militar – exemplo dado pelo autor - quanto na atuação de ONG’s na favela, como no filme.

O problema adquire outra tonalidade, o tratamento já naturalizado contra sujeitos periféricos muda de *status* quando atinge estudantes e intelectuais. Quando Roberta, filha de um empresário, é executada por traficantes, seu nome aparece no jornal da TV, Maria chora sua morte e a trilha sonora se converte em um zunido. A própria trama ganha outra densidade. Maria, humilhada publicamente por Mathias, procura-o, primeiro no hospital, depois no velório de Neto e entrega Rose, esposa de baiano. Nessa virada do filme, Mathias, antes um estudante negro, pobre e deslocado

---

<sup>231</sup> Cf. MISSE (2006: 21).

num curso frequentado pela elite carioca, agora fala de cima para baixo. A mensagem é que a classe média, mesmo esnobando a polícia, volta para procurá-la quando a situação aperta.

Por outro lado, Rose, mulher negra, pobre, com criança de colo é brutalmente torturada por Mathias (nosso herói, afinal), sem que haja qualquer sugestão de comoção, pelo contrário, há mesmo um sadismo na composição da cena, uma agonia demorada e apreciada com a calma aprendida pelo treinamento de Nascimento, em primeiro plano.



Fotograma de *Tropa de Elite*: a bandeira do Bope é estirada sobre a bandeira do Brasil (fig. 1 e 2);

Fotograma de *Tropa de Elite 2*: a bandeira do Brasil é estirada sobre a bandeira do Bope (fig. 3 e 4);

Na medida em que se compreenda a favela como espaço reificado da violência e do crime, o espaço do inimigo a ser combatido e não do outro antropológico a ser decifrado, o uso da violência já é contra-violência – justificado, portanto, a priori. As formas mais brutais e covardes de força são legitimadas como uma *resposta violenta*; compreensíveis já que revide à uma violência anterior, que por sua natureza mesma reclama uma réplica enérgica. Claro que sob o ‘desejo de conhecer’ da atitude antropológica, outras formas de perversidades espreitam como tem sido demonstrado, inclusive, por um exercício de auto-depuração da teoria e crítica antropológica. Mas, aqui, estou interessado na violência que é mobilizada em oposição à sociologia - como também à antropologia embora não nomeada - e que se dá não pelas ressalvas aos seus conteúdos disciplinares e *modus operandi*, mas por representarem a ameaça de relativização – senão de condenação - do discurso que suporta a violência do agente armado do Estado.

A sociologia é, no filme, tanto figuração de uma prática, reuniões estudantis regadas a maconha, seminários assépticos, militância hipócrita com ONG’s em favelas etc., quanto um discurso. A miscelânea de autores (perspectivas e correntes teóricas) que o professor da disciplina de sociologia elenca na lousa de um curso de direito, tem a ver, como havia notado Paulo Menezes<sup>232</sup>, com uma caricatura, mais a ver com um imaginário difuso e estereotipado que se quer detratir e menos com a disciplina sociologia, que aliás ocupa espaço lateral em um curso de direito.

Foucault, que não é sociólogo, embora tenha exercido grande influência sobre o pensamento sociológico brasileiro desde a década de 1980, tem sua presença justificada porque seria, nessa mentalidade, como que a pedra de toque de um ‘tipo de pensamento’, de um apelo mais geral de sua obra que, ao que parece, chega para fora dos círculos como relativização do certo e do errado, questionamento das autoridades, culpabilização do Estado e da polícia como redes de repressão etc.

---

<sup>232</sup> “Os livros que o professor aponta para os seminários são exemplares desse estereótipo: o que fica mais evidente como expressão dos interesses dos estudantes, Foucault, *Vigiar e punir*, mas também os que estão na lousa para serem escolhidos pelos alunos: Nietzsche, *Genealogia da moral*; Deleuze, *Capitalismo e esquizofrenia*; Durkheim, *A divisão do trabalho social*; Weber, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*; Marx, *O capital*; Adam Smith, *A riqueza das nações*; Gilberto Freire, *Casa grande e senzala*; Lévy-Strauss [grafado incorretamente om ‘y’ no filme], *Raça e história*, e *O mal-estar na cultura*, de Freud. É curioso que a estereotipia na construção dos alunos comece pela estereotipia na construção do que seria um curso de sociologia para uma Faculdade de Direito, o que mostra uma frágil construção desse universo social e educacional dos estudantes, pois vários desses livros frequentam de maneira muito lateral os programas dos cursos de sociologia Brasil afora, além de ser difícil imaginar esses autores, de teorias tão diferentes entre si, unidos dessa forma genérica em um só curso”. Cf. MENEZES (2013: 68).

Uma pista sobre como Rodrigo Pimentel entra em contato com essas ideias e esses nomes durante sua atuação na polícia pode ser encontrada nas entrevistas em que ele menciona uma aproximação com estudantes de uma pós-graduação de sua esposa, e de festas universitárias onde “mais da metade desses estudantes usava drogas ilícitas”. Há uma sugestão nem tão velada de vínculos entre a livre circulação de drogas ilícitas e esses ‘nomes’, esses que aparecem na lousa do professor de sociologia no filme. Talvez isso ajude a compreender também a figuração da esposa de Nascimento no filme, suas aparições têm efeito desestabilizador para os valores e convicções afirmadas em *over* e não deixa de ser revelador que ela se case, no segundo filme, com um representante do pensamento condenado pelo narrador, com um defensor de direitos humanos.

Mas a ameaça que Foucault e a sociologia representam, e que, a seu ver, precisa ser neutralizada, é precisamente a possibilidade de saltar para fora do círculo de falsas dicotomias da voz *over*, isto é, representam não o *outro* do discurso policial, mas a possibilidade mesma de pôr em perspectiva esse discurso e esse debate, deslocando-o do lugar de juiz. A possibilidade de inscrever a ‘verdade sem máscaras’ do policial na mesma trama discursiva a que ele se opõe, isto é, torná-la um discurso entre discursos, ao invés de uma verdade superior e definitiva.

Daí a necessidade de imantar a diegese e a voz *over*. O filme precisa permanecer no nível mais epidérmico do discurso, as relações estruturais que demandariam reflexões mais complexas são diluídas em exemplos anedóticos do circuito de corrupção que vamos compreendendo através da jornada de formação dos aspirantes para os quais tudo é novidade. Não menos revelador, os dramas de Nascimento, visivelmente perpassados pelas crises das instituições e de sua inserção particular na conformação dos poderes, são permanentemente reinscritos no nível do padecimento pessoal, da decisão moral e do julgamento ‘técnico’ da expertise policial. Nascimento reifica<sup>233</sup> a realidade em pares de oposição incomunicáveis bem como

---

<sup>233</sup> Cf. Berger (2014: 121). “A reificação é possível no nível pré-teórico e no nível teórico da consciência. Os sistemas teóricos complexos podem ser descritos como reificações, embora, presumivelmente tenham suas raízes em reificações pré-teóricas, estabelecidas nesta ou naquela situação social. Assim, seria um erro limitar o conceito de reificação às construções mentais dos intelectuais. A reificação existe na consciência do homem da rua, e na verdade esta última presença é praticamente mais significativa. Seria também um engano considerar a reificação como uma perversão de uma apreensão do mundo social originalmente não reificada, uma espécie de queda cognoscitiva de um estado de graça. Ao contrário, a documentação etnológica e sociológica disponível parece indicar o oposto, a saber, que a apreensão original do mundo social é consideravelmente reificada, tanto



produz, complementarmente, uma narrativa de si reificada e insustentável, naquele processo referido por Berger,

O homem, o produtor de um mundo, é apreendido como produto deste, e a atividade humana como um epifenômeno de processos não humanos. Os significados humanos não são mais entendidos como produzindo o mundo, mas como sendo, por sua vez, produtos da 'natureza das coisas'. Deve-se acentuar que a reificação é uma modalidade da consciência ou, mais precisamente, uma modalidade da objetivação pelo homem do mundo humano. Mesmo apreendendo o mundo em termos reificados, o homem continua a produzi-lo. Isto é, paradoxalmente o homem é capaz de produzir uma realidade que o nega.<sup>234</sup>

Essa busca por um princípio de pureza - não existem tonalidades cinzas, traficante é traficante, bandido é bandido, corrupto é corrupto, o certo é o certo, o errado é o errado -, uma verdade sem contradições, uma realidade sem paradoxos, só pode resultar em um personagem em colapso. Um herói fadigado lutando contra o mundo em nome da honra, essa ficção insustentável. A ironia, talvez involuntária, de um protagonista viciando-se em fármacos para não desmoronar enquanto repete sem descanso que o problema são as drogas e a culpa é do maconheiro que “financia essa merda”.

Suponhamos, contudo, por um momento, que seja possível aceitar os termos desse jogo, que a sociologia seja não mais que um giro falso sobre a concretude da violência, do crime, das ruas, e que Foucault, como representante de uma classe de pensadores, da intelectualidade, enfim, seja um discurso vazio, uma tergiversação frente aos dilemas, uma hipocrisia. O que nos oferece a tese fílmica em contrapartida? Sobre que outra base nossa percepção deve ser informada? A resposta é: a realidade. Mas a realidade como empiria, vivência, em oposição à teorização, como verdade colada ao indivíduo tal como ele a vivencia. Mas não qualquer indivíduo; a trajetória de Baiano, por exemplo, é rejeitada *a priori* como sistema simbólico capaz de oferecer um prisma legítimo de cognição e intervenção no mundo. Há aqui uma mobilização da

---

filogeneticamente quanto ontogeneticamente. Isso implica que a apreensão da reificação como modalidade da consciência depende de uma desreificação, ao menos relativa, da consciência, o que é um acontecimento tardio na história e em qualquer biografia individual”.

<sup>234</sup> Cf. BERGER (2014: 119).

favela como um imaginário de excessos e excentricidades, o espaço onde as coisas adquirem um realismo mais contundente, uma outra densidade, espécie de mais-real antropológico.

É como se a realidade, que é sempre uma articulação discursiva da realidade, não fosse, ela mesma 'para um fim', um contra-discurso. O desejo por uma realidade descontaminada dos paradoxos da dialogia, da linguagem, da grande massa discursiva que tudo atravessa, é um desejo fetichista. 'A realidade' é também uma plataforma discursiva. Contra a verdade teórica do real sociológico, *Tropa* apela para a verdade do *realissimum*, ironicamente, com as armas de um debate importante dentro da própria sociologia, aquele da vivência do sujeito, do conhecimento que se produz pelo lugar social e subjetivo e que as Ciências Sociais buscam acessar pela 'experiência de campo', da empiria como distintivo do mais-verdadeiro, do legítimo.

No momento de executar Baiano, ao final do filme, o traficante pede para que o tiro não seja na cara "pra não estragar o velório". Baiano já está mortalmente ferido, rendido, à mercê dos policiais. O que faz capitão Nascimento? Pede a um dos soldados para que lhe passe a 'doze', uma arma de maior calibre que não apenas provocará um ferimento no rosto, mas, possivelmente destruirá a cabeça de Baiano.

O fetichismo pelo real (em oposição à discursividade teorizante) revela, ao fim, o desejo por um mais-real, pelo exagero do real, pelo obsceno, no sentido etimológico do termo, de 'fora de cena', de excesso. E aqui é sintomático que Mathias tome a arma para dar o tiro em Baiano. Por um lado, porque Mathias é negro e isso não é desprezado pelo diretor; o arco dramático do personagem dialoga todo o tempo, embora quase sempre subliminarmente, com a negritude do personagem. Aqui a racialidade, chave epistemológica que atravessa 'tradições' sociológicas e antropológicas, é elidida pela conversão à simbologia da corporação, da farda, da patente, do universo simbólico do 'caveira'. A dicotomia é entre os policiais do Bope, o pequeno círculo de não mais que uma centena de homens, e o restante da sociedade.

Ao tomar a arma para dar o tiro em Baiano, alguém "que teve uma infância fodida" como observa o narrador, e que tem também a pele escura, Mathias se identifica acima de outras identidades possíveis, como policial do Bope. Quando Mathias espanca Dudu durante uma passeata "pela paz", a voz *over* diz "O Mathias

não estava só vingando a morte do amigo [a morte de Neto], ele estava se transformando em um *policia de verdade*". A cena é emblemática porque a passeata é, sobretudo, de pessoas brancas de classe média. Mas não é no diagrama racial que a atitude de Mathias se inscreve; quando um dos rapazes tenta segurá-lo, ele o agarra pelo pescoço e pergunta "Vai bater em polícia, rapá?", e termina chamando todos de "Bando de burguês safado", "Bando de maconheiro filho da puta". É pelo discurso policial de crítica à hipocrisia pequeno-burguesa e com o repertório da guerra às drogas que Mathias se distingue. Na sequência seguinte, quando Nascimento invade um barraco e desperta um jovem negro aos tapas e leva-o para ser torturado a fim de descobrir onde está Baiano, a certa altura Mathias toma a frente da ação. Nascimento ordena que peguem um cabo de vassoura para empalar o jovem, Mathias toma a vassoura da mão do outro soldado, "Me dá essa porra, aqui", para que ele mesmo maneje no torturado.

No único momento em que a negritude de Mathias é explicitada sem ambiguidades, a temática é enquadrada na chave do mérito, como sendo um problema da ordem da determinação pessoal e dando ao problema um ar de trivialidade. "O Mathias era inteligente e dedicado. No Brasil, preto e pobre não tem muita chance na vida, mas o Mathias *nunca deu bola pra isso*. Ele queria ser advogado e decidiu entrar na melhor faculdade de direito do Rio de Janeiro". Nascimento pede a doze para executar Baiano e a voz *over* diz, "O Baiano já era meu, agora só faltava o coração do Mathias".

A essa altura Mathias já tinha rompido com todos os colegas da faculdade, inclusive com Maria com quem teve um *affaire*, o que significa distanciar-se, pela tipologia do filme, da concepção de mundo figurada pela sociologia. Mas isso não era suficiente aos olhos de Nascimento. O teste que se aplica, aqui, é o do compromisso com esse excesso, com a desmesura de violência que a conversão ao Bope exige. Mathias consente o desafio, aponta a arma para a cabeça de Baiano, que, na verdade é agora a câmera em primeira pessoa, e dispara. A coloração da tela esmaece até ficar completamente branca. O narrador ainda tem tempo de dizer, na iminência do tiro, "Aí minha missão estaria cumprida e eu poderia voltar pra minha família sabendo que havia deixado alguém digno no meu lugar".

O som ao redor  
O passado e o espelho

*O som ao redor*<sup>235</sup> é um filme sobre a favela e sobre o sertão sem que haja em sua composição formal nem bem a favela nem bem o sertão. O artifício funciona por uma compreensão da história e do ambiente urbano como espaços estendidos, temporalidades elásticas que se condensam em eventos cotidianos. Ao invés da imersão na favela como aquela empreendida por variados meios e com resultados bastante diversos em *Linha de Passe*, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* ou do retorno ao sertão, espécie de outro da urbanidade, como em *Central do Brasil*, *Baile perfumado* ou *O céu de Suely*, o filme de Kleber Mendonça dispõe uma coleção de tipos urbanos e situações cotidianas que compõem e circundam o universo da classe média recifense. Aliás, guardadas as especificidades, um universo facilmente generalizável, em seu horizonte arquitetônico e de costumes, para a classe média das grandes e médias cidades brasileiras. Tanto a favela quanto o sertão estão, na verdade, ali, mas incorporados pelo avesso ou pelos subterrâneos da narrativa.

Tomemos como espaço de sondagem preambular a sequência de abertura do filme. Ainda durante as cartelas iniciais onde se anunciam os nomes dos patrocinadores da produção, ouvimos farfalhos de folhagens, pássaros e insetos, sugerindo uma ambiência campestre que é, em seguida, atravessada pelo som do motor de um automóvel. Findos os créditos, temos uma sequência de dez fotografias em preto e branco que se alternam ao ritmo dos tambores da trilha sonora<sup>236</sup> sem que se possa determinar com precisão a que momento histórico se remetem, embora haja boas pistas. As fotografias não compõem uma narrativa ordenada, mas, conquanto sortidas, desenvolvem um fio discursivo sugerido pelo imaginário que emerge de seu encadeamento.

Na primeira, vemos o fragmento dianteiro de um veículo dos anos 1950 - reconhecível pelo formato do capô e pelo *design* do quebra-vento - parado em frente a uma porteira fechada que dá acesso a uma grande extensão de terras. Observe-se, já aqui, o tema da demarcação espacial e da conformação social como representação fronteira. Na foto seguinte, um casal com duas crianças, que parecem formar uma

---

<sup>235</sup> Algumas ideias, desenvolvidas e aprofundadas neste texto, aparecem na resenha publicada em: OLIVEIRA, Leandro. « Registres sérieux », *Confins* [En ligne], 28 | 2016, mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 11 janvier 2017. URL : <http://confins.revues.org/11266>.

<sup>236</sup> Trata-se de “Cadáveres em série”, de Serge Gainsbourg e Michel Colombier, composta para o filme *Le Pacha* (1968), de Georges Lautner, cuja trama se concentra em disputas entre membros do corpo policial (RABELLO, 2015).

família de camponeses, posa em frente a uma parede descascada e manchada pelo tempo, vestem roupas modestas e surradas e têm os semblantes vincados.

A terceira imagem é de uma senhora sentada diante de um homem de terno e gravata que parece entrevistá-la, com caneta e prancheta nas mãos (cadastro, recenseamento?). Daí, corta para uma mulher em primeiro plano com brincos e colares perolados e uma grande coroa pitoresca que parece remeter às alegorias festivas de tradições folclóricas do sertão. Ao fundo um conjunto de casas de arquitetura despojada e harta, rematada a cal, típicas de um imaginário fotográfico e cinematográfico do rural no Brasil. Na quinta gravura, um ajuntamento de camponeses posa encarando a câmera e levantando as foices; ao centro, um homem de braços projetados e semblante altivo se destaca dos demais; enquanto todos vestem sandálias, calças e camisa curtas, este homem veste paletó, bombachas e botas até o joelho (senhor de engenho?); destaca-se também uma garota, à esquerda, de vestido branco e blazer escuro, a única que tem uma sombrinha e se protege do sol.

Em seguida, dialogando com as foices da imagem anterior, aparece uma plantação de cana em meio ao descampado, imagem que transita para uma sequência de duas fotos de casarões de fisionomias circunspectas, com pés direito elevados e escadarias, e, no segundo, a senzala que se distingue no piso térreo contígua às dezenas de janelas de relevos austeros no piso superior. Daí, passamos à fotografia de camponeses lavrando a terra sob supervisão de dois homens em cavalgaduras e uma última, de um grupo de mulheres de idades variadas que seguram expressivamente folhas de papel (campanha de alfabetização?) e, algumas, sorriem para a câmera; encerra-se a sequência. As fotografias, colhidas no acervo da Fundação Joaquim Nabuco, na Biblioteca do Museu da Cidade do Recife, são exibidas sem quaisquer legendas que informem localidade, contexto ou data.

Ato contínuo, da sequência de imagens estáticas em variedade de cinzas a câmera desenvolve um movimento em plano-sequência serpenteando por entre as pilastras do estacionamento de um prédio, colada a uma garota que desliza com patins rosas, acompanhada de um garoto de bicicleta que veste vermelho e laranja. O trajeto da garota aflui para a quadra de esportes do prédio onde outros coloridos se somam, com outras crianças, bolas, velotrol, bambolês e carrinhos de bebês, enformando o

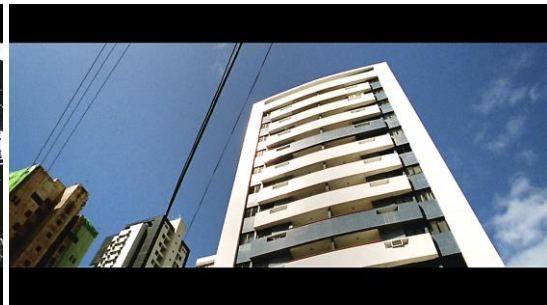
contraste com a sisudez árida dos dez quadros do início, tanto pela leveza do movimento quanto pela delicadeza da composição.

Apesar de enclausuradas no pequeno quadrilátero, as crianças parecem contentes. Mas o que se revela imediatamente após o deslumbre com a festa de cores, são, primeiramente, as babás uniformizadas a um canto, tomando conta dessas crianças enquanto elas brincam, o que já demarca um corte entre o grupo de crianças, filhos dos condôminos, que se divertem despreocupados, e esse grupo de mulheres que estão ali a serviço de seus patrões, os pais dessas crianças. A câmera, então, aproxima-se de dois garotos aos quais se soma a garota dos patins, que olham por entre a grade de proteção que cerca a quadra; ganha ênfase um som irritante que estava em segundo plano, sobreposto pelas vozes, um som metálico; a câmera dirige-se para o objeto de interesse do olhar das crianças e encontra um soldador instalando uma grade na janela de um imóvel.

Essa insistência na grade por entre grades, prenunciada já pela foto de abertura, da porteira trancada, metáfora da propriedade, da demarcação dos lugares sociais, das relações formais, seus mandos e medos, se reitera ao longo do filme. Mas, qual é a relação da sequência de retratos com essa cena dos patins? O que se denuncia sobre o sentido geral da narrativa aí nessa brusca oposição arquetípica entre rural e urbano, passado e presente, estático e fluido, dicrômico e colorido? E, desde já uma questão intrigante, o que se quer dizer com “uma crônica brasileira, uma reflexão sobre história, violência e barulho”, na descrição que faz a sinopse do filme?<sup>237</sup> Se é verdade que o filme é uma coleção de tipos urbanos e situações cotidianas que compõem e circundam o universo da classe média recifense, onde se aplica a ‘violência’ nessa fórmula?

---

<sup>237</sup> Cf. <http://www.osomaoredor.com.br/sinopse>



Fotogramas de *O som ao redor* / fotografias em preto e branco contrastando com a sequência colorida na abertura do filme.



Bem, primeiramente precisamos localizar que passado e que presente são esses que contrastam nessas sequências. Começamos pelo passado que parece tarefa menos arriscada. Tomemos, para este propósito, alguns apontamentos de *Sobre a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*, ensaio no qual Michel Misse traça o perfil de um processo social, historicamente delimitado, que compreende cerca de meio século, isto é, dos dias atuais<sup>238</sup> remontando à década de 1950 e que oferece *insights* extensivos à realidade nacional.

Misse relembra que nos anos 1970, quando do início de suas pesquisas, não se falava de violência urbana no Brasil. Apesar de este ser um período em que nos Estados Unidos e Europa se dava o apogeu das pesquisas sobre criminalidade, no Brasil reinava o mito da cordialidade e da sociedade não-violenta. O autor atribui essa auto-ilusão ao recalque dos séculos de escravidão e do seu significado para a formação do Brasil. O recalque do tema da escravidão na composição do imaginário nacional é tema recorrente na historiografia do pensamento brasileiro, veja-se, por exemplo, a gritante omissão do problema do trabalho escravo na Constituição de 1824 ou a conformação sociológica do Brasil como ‘laboratório racial’ durante o século XIX (SCHWARCZ). Evidentemente que nossa produção artística, como as demais áreas de intervenção na vida pública, é também permeada por esse recalque.

No Brasil, as tensões e os descompassos históricos entre o desafio da construção de uma ordem política – sintetizada na cristalização do Estado – e a questão nacional ou da integração social revelaram-se praticamente incontornáveis. A distância entre ambos os termos manteve proporções abissais, a ponto de tornar impronunciável sua causa. Os românticos, que encetaram a busca da identidade nacional, exacerbaram as cores rutilantes, a prodigalidade da natureza e o indianismo como componentes remotos de um passado comum imaginário, cobriram de silêncio o fato mais gritante da realidade local: a escravidão. (...) Qualquer consideração em torno das eventuais virtudes da vida social empalideceria se entrasse em cena a escravidão, cujos efeitos econômicos, políticos e culturais tornaram-se ponto obrigatório no itinerário do pensamento político-social – pelo menos desde o momento em que o silêncio dos românticos cedeu à emergência da literatura abolicionista, à crítica do Segundo

---

<sup>238</sup> O artigo é de 2008, mas o diagnóstico permanece pertinente.

Império e à propagação das explicações 'científicas' animadas pelo ideário positivista.<sup>239</sup>

Em 1980, quando ainda era possível encontrar ex-escravos vivos em regiões canavieiras ou cafeeiras, vê-se uma nítida e obstinada recusa em admitir a violência da escravidão, lembra Misse. Principalmente se considerarmos que, ao secular repisamento desse horizonte histórico de denegação, soma-se o processo acelerado de urbanização entre 1950 e 1970 que triplica a população dos grandes centros, empurra sertanejos, imigrantes e descendentes de ex-escravos para esses aglomerados urbanos sobretudo do sudeste, promove ocupação desenfreada da periferia metropolitana e dilui o problema racial em uma gama de outras questões sociais 'mais urgentes'. Trata-se, a rigor, de uma população historicamente segregada. Somente ao final da ditadura Vargas, na segunda metade da década de 40, observa Misse, fez-se um esforço de integrar à cidade as populações urbanas marginalizadas, esforço do qual participaram políticos populistas e setores da Igreja Católica e que foi violentamente sustado pelo golpe de 1964; um episódio que, na verdade, vinha tomando forma antes, pela reação conservadora das classes médias urbanas que deram suporte ao golpe apoiando desde 1960 as remoções das favelas para áreas o mais distante possível do centro, ou seja, negando a integração.

233

---

É interessante, passados todos estes anos, refletirmos sobre o que aconteceu em todo esse período, os últimos 50 anos. Somos então levados a confrontar os fatores que, efetivamente, contribuíram para trazer de volta à consciência aquela violência que fazia parte da nossa formação social e que se encontrava por algum tempo esquecida, recalcada nas nossas representações coletivas. Hoje não há mais quem possa dizer que o Brasil é um país pacífico. Hoje não há mais quem possa dizer que nós somos um povo cordial, que não conhece violências e guerras. Cordiais e violentos, conseguimos de algum modo fazer conviver nessa antinomia, nosso atual dilema civilizatório.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Cf. LAVALLE (2013: 46; 49).

<sup>240</sup> Cf. MISSE (2008: 373). Note-se que, este texto é o mesmo em que Misse discute a formação dos esquadrões da morte. O tema da segregação social e da eliminação física dos desviantes está diretamente associada.

Bem, o argumento central de Misse é que ocorre no Brasil uma “acumulação da violência”, pelo recalçamento, obstrução e outras formas de impedimento da viabilização de práticas e políticas de inserção das populações marginalizadas no concerto civilizatório nacional.<sup>241</sup> Mas o autor faz essa recuperação histórica do tema da escravidão precisamente para evitar o uso de ‘violência’ de forma descritiva, sem tórus histórico, já que esse uso, sob a alegação de universalismo termina por revelar-se perigosamente normativo, esvaziando o termo de sua substancialidade processual-estrutural.

Ademais, um uso dicionaresco do termo nos coloca ‘fora da violência’; a violência torna-se algo que acontece em algum lugar fora de nós, um lugar para o qual podemos olhar e ao qual podemos denunciar. É nesse contexto, por exemplo, que os esquadrões da morte (homenageados em *Tropa de Elite*) resolvem o problema da violência nesse ‘lá’ onde ele ocorre, sem que nos sintamos responsáveis pelo que consideramos contra-violência e que aquiescemos já que resposta a uma violência entendida como anterior. É nesse sentido, muito particular e para os fins analíticos do presente ensaio, que tomo de empréstimo os nexos que Misse propõe, nos marcos dos estudos urbanos, da violência como inscrita em um processo alargado do recalque da escravidão, da denegação conservadora pela integração desse massivo populacional à cidade formal. Não estabeleço aqui nexos explicativos entre a reflexão sociológica e a representação fílmica, mas, ao modo *bricoleur*, componho uma imagem em retalhos que, espero, ilumine algo sobre o filme e sobre o que diz o filme.

A violência surge, em *O som ao redor*, não como irrupções que suspendem a normalidade cotidiana ou como realidade nova que se impõe ao ritmo do dia-a-dia. Aparece como inerente à composição mesma do cotidiano e suas relações. Imiscuindo-se por entre fissuras que permitem entrever a crueza sob a lisura do verniz, a violência mostra-se não como evento, mas como presença. Violência aqui está longe de seu sentido mais imediato e, certamente, entranhada a um sentido histórico.

---

<sup>241</sup> Para uma melhor compreensão dessa intervenção de Misse (o artigo foi originalmente apresentado como Conferência na Academia Brasileira de Letras em 2008) é importante inserí-la num arco mais geral de intervenções do autor, como o artigo *Crime urbano, sociabilidade violenta e ordem legítima, comentários sobre as hipóteses de Machado da Silva*, e também *Sobre a construção social do crime no Brasil, Esboços de uma interpretação* (adaptado de parte de capítulos da tese de doutorado do autor, s/ data).

Kleber Mendonça parece interessado nos mecanismos que permitem (ou garantem?) a manutenção de violências silenciosas e nas complexas operações que as dissimulam.

O que se enuncia na sequência de abertura do filme, nas fotografias, é tanto um programa político quanto uma experiência social (esse o nexos sugerido pelo concatenamento das imagens) que foi interrompido. Um projeto de país, que envolvia a reparação histórica, ainda que confusa e descompassada, aquele “esforço de políticos populistas e da Igreja Católica de integrar à cidade as populações urbanas marginalizadas que teve lugar ao final da ditadura Vargas” a que se refere Misse, e que foi interdito pela reação da classe média conservadora e o subsequente golpe civil-militar. A aposta do filme (e que encontra respaldo nas reflexões da sociologia urbana) é de que algo se processava nos anos finais da década de 1950 e início de 60, uma ‘atmosfera’ de difícil definição. É esta sucessão de eventos e sentidos histórico-políticos que se enuncia na sequência de fotografias subitamente suspensas no corte de abertura da trama.

Algumas delas, senão todas, parecem ter como referente a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), criada por Celso Furtado em 1959, a pedido de Juscelino Kubitschek. O economista, como se sabe, foi um dos intérpretes da “tradição da formação”, que considerava indispensável integrar os setores atrasados do país ao modelo avançado, no esforço por superar o que se considerava tanto o dualismo interno do país quanto sua condição periférica no concerto das nações. O latifúndio e seus coronéis, a quem interessava a mão de obra superexplorada, teriam de ser enfrentados por meio de novas formas de desenvolvimento, implementado por incentivos fiscais, e a indústria deveria ser implantada também na região agrária, “atrasada”. Os setores que se juntaram para a criação da Sudene, como as Ligas Camponesas e segmentos progressistas da Igreja Católica, articulavam-se para contribuir na luta por direitos dos trabalhadores rurais e distribuição de terras. No horizonte entrevisto e desejado pela esquerda, os combates por reformas e a combinação de desenvolvimento agrário e industrial poderiam fazer avançar o ritmo para permitir o salto revolucionário.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> Cf. RABELLO (2015: 164).

Ora, esse é o período de intenso diálogo entre a sociologia e o cinema brasileiro que encampou o ideário do Iseb, dialogou com a Cepal, o CPC, o PCB e que tentei delinear, embora em ritmo de marcha, nas linhas iniciais dessa tese; um cinema que se comunicou com a tradição literária, a música popular e o teatro, conduzindo uma atualização estética e alterando o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira.

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo (...) Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é nítida a incidência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido. Tais preocupações, no caso de Glauber, derivam, em parte, de seu diálogo com *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (...) seu livro, de inspiração positivista, expressou, no entanto, a crise desta visão do problema social brasileiro herdada do século XIX, terminando por ensejar uma discussão sobre o caráter do conflito entre sertão e litoral em termos novos (...) Glauber Rocha, em 1963, voltou àquela experiência para trabalhar a relação entre fome, religião e violência, e para legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo.<sup>243</sup>

Esse é também o período em que os primeiros órgãos estatais para o cinema começam a surgir no interior dos parâmetros políticos do nacionalismo e desenvolvimentismo que propunha um cinema centrado nos 'temas nacionais', defendendo desde 1951 um 'cinema nacional independente e democrático'. Período em que o cinema 'nacionalista' se vê obcecado pelo enigmático 'homem brasileiro' e por apreender a 'realidade brasileira' no contexto da disputa pelo significado da identidade nacional e da forma política específica que assumem as preocupações com um possível 'nacionalismo cultural' no campo do cinema.

É precisamente deste cenário que se ocupa Jean-Claude Bernardet no ensaio *Cineastas e imagens do povo*. Da caracterização de um modelo sociológico que

---

<sup>243</sup> Cf. XAVIER (2001).

implicava certa ideia de povo e certa ideia de representação desse povo, seus anseios, sua alegada inércia e sua miséria. Na verdade, Bernardet estuda a crise desse modelo que tem a ver com outras duas crises, a crise do cineasta como intelectual e a crise da construção democrática brasileira, tomada de assalto pelo golpe de 1964. O cinema do ‘modelo sociológico’ é marcado por um interesse pelo camponês e pelo proletário, o Outro antropológico do cineasta e de sua plateia presumida. Um cinema que se expressa por “uma linguagem confiante na sua adesão ao real”.

[Na] primeira metade dos anos 60 – o ISEB (Instituto Superior de Estudo Brasileiros), o CPC (Centro Popular de Cultura), o Cinema Novo – trabalhou muito com a dobradinha consciência/alienação. De modo simplificado: a ação transformadora, revolucionária, origina-se na consciência. Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condições de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência.<sup>244</sup>

Essa esquematização é posta em xeque pelo que Bernardet chama “perturbação do método”, exemplarmente encarnada por *Opinião pública* (1967) de Arnaldo Jabor. Nele, a câmera se desloca do outro de classe - dos proletários e camponeses de *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno) e *Maioria Absoluta* (1964-66, Leon Hirszman) - para a classe média, o *habitat* do próprio cineasta e este, finalmente, se vê no espelho. E o que mostra o espelho é “(...) um retrato doloroso, grotesco, de um grotesco patético. A condenação é total”. “A visão que nos é dada dessa classe média é profundamente negativa: a juventude é inerte e submissa, só pensa em ‘subir na vida’; a classe média deixa-se manipular, vive do medo e se entrega a atitudes de alienação etc.”. A visão negativa se evidencia no *Kitsch* dos programas de televisão, da música popular tipo Jovem Guarda, modas e penteados, boates, a futilidade e a solidão das personagens. Mas também porque “a classe média não tem um sistema de valores criados por uma ação histórica dela mesma (...). Nunca teve a iniciativa do progresso.

---

<sup>244</sup> Cf. BERNARDET (2003: 34).

Sempre convocada por interesses que não são seus (...) seus interesses comuns nunca levam à unidade. Seu futuro nunca é escolhido por ela”; nas palavras do narrador *off*, citando Wright Mills: “a história da classe média é uma história sem fatos”.

\*\*\*

*O Som ao Redor* inscreve-se entre aquelas realizações artísticas que se definem pelo jogo de camadas de percepção em que operam. Num movimento de alusões, ênfases, ambiguidades e emulações, seu sentido, por assim dizer, se revela naquilo que sugere mais do que naquilo que torna patente. O desvelamento coloca em perspectiva aquilo que se calcificou sob a automaticidade do olhar e aciona conexões inesperadas, mobiliza aspectos negligenciados, desnaturaliza o ‘dado’ da realidade. No filme, esse sentido outro remete ao peso da história sob a placidez do cotidiano e liga-se à evocação de uma memória, uma ‘arqueologia sentimental’, como quer o diretor.<sup>245</sup> Com significativa repercussão internacional e premiado em importantes festivais dentro e fora do Brasil o longa faz parte de um conjunto de filmes produzidos desde a segunda metade da década de noventa por diversos cineastas<sup>246</sup> e que tem sido referido como ‘O Novo Cinema Pernambucano’.

O filme se passa em um microcosmo que funciona como modelo tipológico dessa classe média brasileira, a rua Setúbal no bairro de mesmo nome, na orla do Recife. A chegada de um grupo de ‘segurança particulares’, essa figura pitoresca da rubrica nacional que é “enviada por si mesma” como responde Clodoaldo quando perguntado sobre quem o enviou para tomar conta da rua, altera a dinâmica do lugar. É por meio de Clodoaldo e seus ajudantes, Fernando e Ronaldo, que o filme põe em evidência nuances dos dispositivos sociais que interessam ao argumento fílmico e que embaça a noção de ‘dentro-fora’ precisamente ao reafirmá-la. A pretexto

---

<sup>245</sup> Cf. Debate com o cineasta pernambucano Kléber Mendonça Filho realizado em 18 de março de 2013, após exibição de seu longa-metragem *O Som ao Redor* na mostra "Novíssimo Cinema Brasileiro 2013". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ilawTiAxlzU>

<sup>246</sup> *Baile Perfumado* (1996), com direção de Lirio Ferreira e Paulo Caldas é considerado um marco da retomada do Cinema Pernambucano.

de oferecer segurança contra invasões iminentes impõe-se a lógica invasiva da permanente vigilância. A ambiguidade da violência presumida nas relações tensas dessa conformação social marcada pela desigualdade, por uma rígida (porém dissimulada) hierarquia e pelo medo é ilustrada por outra fala de Clodoaldo; perguntado se está armado, ele responde que não pode dizer que sim, nem que não.

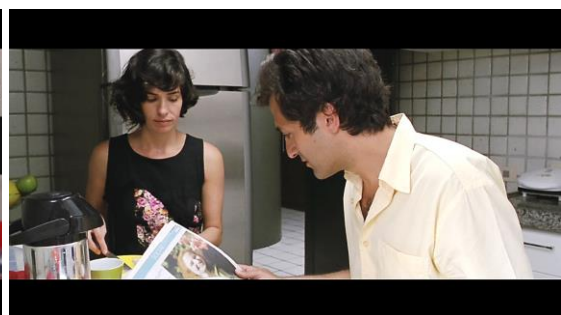
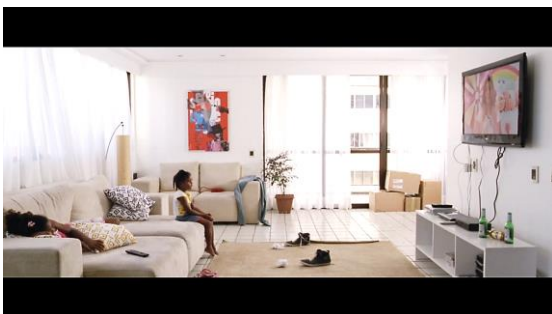
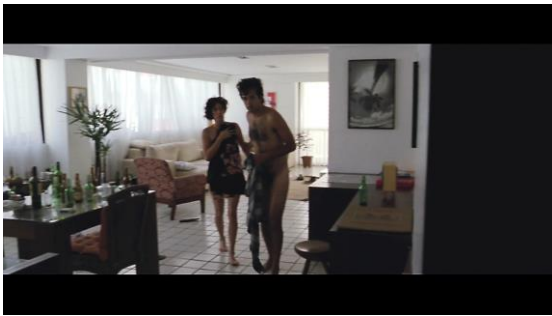
Esses jogos de opostos que se interpenetram são reafirmados nas sutilezas da trama. O sentido mais imediato do cotejo entre as fotografias e a cena da garota de patins, por exemplo, é introduzir nexos temporais, avançando em direção ao passado para retomar o presente. Na sequência, uma incursão pelos nexos espaciais. O traçado social de conformação da convivência demarcado pelo pertencimento de classe das crianças e das babás; as grades vistas por entre grades como índices do tipo de experiência arquitetônica produzida por essa disposição social e o truncamento, ainda que edulcorado por um lirismo, da comunicação urbana, nas frases que aparecem no asfalto como recados para serem lidos pelas pessoas que moram no alto dos prédios. Se o passado não é tão passado, atualizado que está nas relações do presente, tampouco lá fora é tão fora assim. Aqueles 'de fora' do perímetro de sociabilidade medioclassista, estão lá, nas cozinhas, portarias, *playgrounds*, lavando os carros, as louças, fazendo a segurança da rua.

Francisco, antigo senhor de engenho, é dono de mais da metade dos imóveis da rua Setúbal. João, neto de Francisco, é o jovem *bon-vivant* que preenche as horas como corretor dos imóveis do avô e tem um *affaire* com Sofia com quem compartilha a condição de órfão. É em torno de João, o bom rapaz, o garoto rico bem-intencionado, que se constrói um circuito de afetos paradoxais, na relação ambígua com Mariá e suas netas que brincam pela casa enquanto a avó trabalha. Mariá é a empregada doméstica, mulher negra às vésperas de fazer sessenta anos, prestes a se aposentar, mas, não sem antes trazer a filha, Maria, para ocupar seu lugar nessa transmissão de herança de fortunas e infortúnios, como a de Francisco para João, também a de Mariá para Maria.

João e Sofia estão nus no sofá depois de uma noite de sexo e bebida. É de manhã e Mariá chega para a rotina de trabalho acompanhada das netas. A montagem cria um jogo espelhado entre o espaço subjetivo de João e a arquitetura objetiva da cidade, como se o bairro mesmo fosse uma extensão da sala da casa, os prédios da



rua rimam com as garrafas de cervejas na mesa da sala no plano seguinte. João acorda a tempo de ouvir Mariá atravessando a porta da cozinha e a orienta para que espere ali enquanto ganha tempo para despertar Sofia e correr para o quarto. A câmera se posta de frente para a grossa parede que separa a sala, onde estava João, da cozinha, onde aguarda Mariá de modo que é possível ver os dois ambientes simultaneamente. Como a demarcação semiótica dos espaços de pertencimento desses personagens, a parede funciona como metáfora de uma proximidade que não se converte em acesso. A cena é filmada em um vai-e-vem da câmera, deslizando horizontalmente de um para o outro cômodo, sobre um eixo fixo, o que ressalta a apartação entre o espaço do ócio e o do trabalho, do sofá, espaço de João, e da pia, lugar de Mariá. Na sequência, o casal de jovens se junta a Mariá, na cozinha, para o dejjum. Maria até participa da conversa animada no café da manhã do casal, mas indo e vindo da pia, arrumando a louça, servindo a mesa para os dois.



No outro eixo dramático, Bia, mulher jovem e bela, de uma classe média limítrofe, espremida entre dois mundos, nem abastada o suficiente para se ligar à vizinhança rica, nem pobre o bastante para misturar-se com a empregada doméstica, da qual precisa se distinguir com um exagero performático que soa algo ridículo, enfrenta com ares obsessivos a insônia que se materializa nos latidos incessantes do cachorro da vizinhança ou no ronco fastidioso do marido. Mais que uma personagem, Bia é um sintoma do diagnóstico social do filme enquanto tese. Isso não quer dizer, absolutamente, que falte organicidade à personagem ou que se possa reduzi-la a um tipo esquemático, mas diz respeito ao modo como Bia se relaciona intimamente com as coisas e é afetada por elas. Bia sente o mundo de um modo muito pessoal, idiossincrático. Em uma faixa sensível diferente do marido e dos filhos, certamente.

Por exemplo, quando se incomoda com o latido do cachorro da casa ao lado na madrugada, que só ela parece ouvir. Mas também por protagonizar algumas das cenas mais maldosas e mesquinhas do filme, dopando o cão com soporíferos, quase levando o animal ao falecimento, ou quando humilha a empregada aos gritos por ela ter queimado um aparelho importado ligando-o na tomada de voltagem errada. Mas é também dela algumas das cenas mais bonitas, como quando é massageada pelos pés do casal de filhos ao som de *Charles Anjo 45* na voz de Caetano Veloso, ou quando compõe um jogo secreto e libidinoso com o aspirador de pó, soprando a fumaça do baseado sensualmente em sua cavidade ou, ainda, quando se masturba com a trepidação da máquina de lavar. A impetuosidade de Bia é uma espécie de respiro jovial na dramaturgia monocórdia de *O som ao redor*.

A ênfase na complexidade dos arranjos, entretanto, não obscurece as fronteiras que demarcam lugares sociais. Tampouco as revela propriamente. A câmara conduz o olhar para sutilezas do cotidiano de tal modo fluidas que as demarcações destes lugares mal evidenciam-se nas tensões dos gestos e diálogos, dissolvem-se novamente na textura espessa do fluxo da existência. Em várias cenas, anuncia-se um enfrentamento que cria uma expectativa de resolução. Como quando Dinho, o neto *playboy* de Francisco que pratica pequenos furtos por pura diversão recebe uma ligação ameaçadora e decide tirar satisfação com os seguranças da rua. Ou quando João pergunta aos flanelinhas se viram quem furtou o som do carro de Sofia, uma cena em que o que não se diz, por não ser possível, evidencia o caráter violento dessa

quietude. E, em seguida, quando uma madame destrata um destes flanelinhas, que, impossibilitado de revidar, risca a lataria do carro com uma chave. Mas os embates não acontecem, são reabsorvidos, como se a grandiosidade dos prédios, as cercas elétricas, as grades reforçadas dissessem algo sobre o maciço da estrutura social que ordena com mão pesada os lugares e não admite que as demarcações sejam atravessadas. Em nenhum sentido.

Não seria acurado, entretanto, dizer que esse é um filme sobre a história de Francisco ou de João, seu neto. Tampouco de Bia ou Clodoaldo, chefe dos seguranças recém-chegados ao local. É um filme, mais provavelmente, sobre a cidade, o bairro, a rua, as casas, o país e seus habitantes. Mas é aí que se dá a inflexão que conecta o trivial ao histórico, a violência e a placidez cotidiana. Porque o filme é sim sobre cada um desses personagens; seus dramas individuais, entretanto, surgem perpassados por relações de poder e formas de dominação e opressão de amplitude e densidade históricas. Assim, compreender os nexos que fazem do senhor de engenho um proprietário de imóveis na faixa litorânea do Recife é compreender como a história das empregadas domésticas está intrinsecamente ligada à história da escravidão no Brasil. A sobrevivência das matrizes de desigualdades socioculturais é também a transmissão de uma herança socioeconômica. Há aqui, me parece, um trânsito entre as tipologias dos modelos sociológico e antropológico como referentes de organização da narrativa, aspecto que retomo adiante.

Uma série de gestos mínimos, cotidianos, quase banais, vão compondo um panorama de conformação dos pequenos poderes da vida na cidade. O destino do porteiro que foi pego dormindo em serviço é discutido na reunião dos condôminos que, em sua maioria, votam por demiti-lo por justa causa, a despeito das décadas de serviços prestados no prédio. Recusam-se a pagar os direitos trabalhistas que não lhes custaria quase nada, cerca de trezentos reais por condômino. Mas também na relação ambígua com o entregador de água que vende também maconha aos moradores da rua. Se Clodoaldo chama sua atenção quando o vê entregando um pacote a um motorista, é por ser à luz do dia e em via pública. E se radicaliza na lida com o garoto negro sem proteções trabalhistas ou acordos tácitos de tolerância, encurralado pelos seguranças no alto de uma árvore, no escuro e sem testemunhas ou outro freio social, agredido com um soco gratuito na boca. Desde que resguardado o lugar do poder e

do mando, as ilicitudes, as displicências e insubmissões são mais ou menos toleradas, mais ou menos punidas.

Interessa particularmente às lentes, o microcosmo das relações familiares e, nesse sentido, o filme coloca sob suspeita a ideia de que é a ausência de família ou de estrutura familiar a responsável pelas mazelas sociais. Deslocando o eixo do argumento, é, não obstante, no interior da família que as relações de opressão e violência se estruturam e se perpetuam. A designação de lugares sociais, o silenciamento das formas de dominação e exploração acontecem em meio às complexas tramas que dão forma ao tecido social do qual a família é elemento estruturante.

Aliás, o microcosmo das relações familiares como ambientação dramática é expediente recorrente na filmografia de Kleber Mendonça. Nos curtas *Recife Frio* (2009) e *Eletrodoméstica* (2005) já apareciam lampejos das relações sociais que comporia de modo mais adensado *O Som ao Redor*. Em *Vinil verde* (2004), outro curta, toda a narrativa se constrói tendo como únicas personagens ‘mãe’ e ‘filha’. É na intimidade do espaço familiar que as personagens experimentam as fissuras catárticas que dão às vivências cotidianas um peso histórico. Não se trata, contudo, de um evento exógeno impondo-se à realidade, mas de um desvelamento das camadas de sentido com as quais significamos a realidade em seu aspecto mais prosaico.

Nesse sentido, *O som ao redor* é também um filme sobre como os medos e anseios da classe média, assim como a resignação das classes subalternas é comunicada pelos pais aos filhos e netos. Durante a visita de uma cliente a um apartamento para locação, João informa sobre as vagas na garagem e pergunta, “Vocês têm quantos carros?”, a mulher responde “No momento a gente está sem carro”, mas a filha completa, “A gente tinha dois”. Esse diálogo em dois níveis condensa o ar afetado com que a mulher tenta dissimular seu lugar social abalado (e a inconformidade indisfarçada da filha). Em seguida, a mulher pede desconto no aluguel, mas sob a justificava de que um suicídio ocorrido no prédio concorreria para sua desvalorização.

A filha de Bia desperta na madrugada ouvindo barulhos lá fora. Olha pela janela e vê dezenas de garotos negros e pardos saltando cadencialmente o portão e espalhando-se pelo quintal. Como a realização de um medo profundo e silenciado, a

cena transcorre sem que saibamos ao certo se trata-se de um sonho, alucinação ou se de fato há garotos saltando no quintal. A cena final de *Vinil Verde* é exemplar para pensar esse ‘ponto de fixação’ dos filmes de Mendonça; a ‘mãe’ vai desaparecendo conforme a ‘filha’ vai se formando e, ao final, a filha também se “apaixonou, teve filhos, e deu a eles seu amor, seus medos e mais profundas aflições”. Essa estrutura se repete em *O som ao redor*, quando a filha de Bia, internalizando os medos e anseios da família, procura a mãe em seu sonho-lúcido, encontra a cama do casal vazia, ela está agora sozinha com esses medos que são já seus.

Ao invés de repor as tradicionais dualidades estruturais como poderia sugerir a combinação de sequências do início do filme, a narrativa vai aclarando ao avançar que campo e cidade, moderno e arcaico, passado e presente, centro e periferia se atravessam em delicadíssimos arranjos que podem, por sua natureza precária, arrebentar a qualquer momento.

Assim, de não-ditos, meias palavras, dissimulações e recalques se faz a tessitura urbana medioclassista. Os poderes circulam. A perversidade das estruturas de opressão e exploração da cidade estão intimamente ligadas às articulações de poder e mando gestadas em um passado/presente rural. O moderno aparece entranhado ao arcaico e o indivíduo se compele e sendo composto num diálogo contínuo com o contexto sócio histórico que o configura.<sup>247</sup> Aqui a metáfora do *som* é providencial. A conformação estética da tensão que impregna as cenas apontando para a complexidade dos arranjos que organizam a sociabilidade se liga à ideia de uma onda sonora que se espalha penetrando as paredes da cidade; mas é um som nos registros graves, uma vibração próxima do silêncio; um som - como é próprio de certa região desse registro - mais sentido que ouvido.

A sequência de fotografias que dá início ao filme, sob uma vibração grave e contínua, mostra cenas que evocam relações e estruturas coloniais. A repetição desse desenho de som ao longo das sequências vai criando nexos que conferem certa

---

<sup>247</sup> Em "Crítica à razão dualista", importante ensaio escrito em 1972, Francisco de Oliveira realiza um balanço da produção intelectual sobre o subdesenvolvimento e confronta a tradição estruturalista do pensamento da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina), assim como as correntes da "dependência" que então circulavam no meio acadêmico. A análise foca a dialética da entrada na modernidade capitalista, marcada pela "exploração" que o moderno fez do setor "atrasado", compele uma unidade contraditória mas funcionalmente operante, em oposição às teses correntes que viam antagonismo e incompatibilidade entre esses "pólos opostos". Cf. A economia brasileira: crítica à razão dualista, Petrópolis, Vozes/Cebrap, 1981. Publicado originalmente em Estudos Cebrap (2), 1972.

densidade à narrativa. Por outro lado, esse argumento político é ambientado com os tiques do gênero terror, inspirado, como tem afirmado Mendonça em entrevistas, no cinema de John Howard Carpenter, um dos grandes mestres do terror dos anos 1970 e 1980. O que ajuda a compreender as derivações para o *thriller* psicológico que o filme de Kleber realiza em alguns momentos. A cena em que a filha de Bia vê garotos pulando no quintal, por exemplo, misto de sonho e alucinação que se revolve pela visada da cama da mãe vazia, confere esse tom aterrorizante ao sentido primeiro, de conflito de classe e apartação racial.

De igual modo, na figuração de um garoto negro, sem camisa e descalço, que aparece em lampejos como um fantasma atravessando a arquitetura da cidade. Mas também pela presença fantasmagórica do patriarca e dono da rua Setúbal na primeira meia hora do filme, Francisco, o senhor do antigo engenho e proprietário de mais da metade dos imóveis da rua, que, antes mesmo de aparecer como presença física no filme, surge em conversas e alusões, pairando como uma força oculta que pesa sobre as casas.

Há ainda cenas sem desenlaces no arco dramático que compõe esse clima de suspensão, como um beijo entre adolescentes em uniformes escolares num canto entre edifícios, um carro que segue pela rua calma quando choca-se com outro que atravessa na transversal ou o garoto solitário que chuta a bola contra o muro até fazê-la saltar para o outro lado. São cenas que conectam partes mais densas do enredo. A bola volta um tempo depois, sem que se saiba quem a devolveu, como que saída do próprio muro e a câmera volta uma vez mais ao beijo dos jovens, fazendo da insistência nos interstícios uma proposta mesmo de linguagem.

A bola acaba no muro ou estourada pelo pneu do carro. A rua, como que contida no esquema sufocante da vigilância, tem rasgos de agitação, espasmos de rebeldia ou inquietude que só reafirmam sua domesticação. Um carro colide aqui, outro carro pára adiante e a moça desce para vomitar, um outro dá cavalos de pau na esquina. Mas não se forma algo propriamente, são espasmos avulsos; sobressai do horizonte psicológico um desenho de adestramento.

É pela arquitetura, essa reiterada metáfora da geografia da vida, como quer Simmel, que o filme dá a ver no passado colonial as vigas sobre as quais se assenta o presente. Como se a história fosse uma atualização sempre diferente,

sempre idêntica a si mesma. O patriarcalismo, o autoritarismo patronal e a perversa cordialidade, o racismo, a herança escravista e os privilégios de classe aparecem mais como engendramento histórico calcificado e já naturalizado no colorido do presente e menos como diagrama estereotipado de caricaturas maniqueístas. Espécie de sobrevivências das estruturas de poder que cerzem a trama da sociabilidade, mas em novas roupagens.

Em uma, sempre adiada, visita ao antigo engenho do avô Francisco, João, finalmente, passeia com Sofia pelas ruínas do que foi um complexo usineiro de cana-de-açúcar em um passado nem tão distante assim. As máquinas oxidadas e as paredes tomadas pelo matagal, a antiga escola, ainda em funcionamento com uns poucos alunos em uma sala improvisada numa varanda, os restos de alicerces de uma sala de cinema testemunham o vínculo com o processo histórico em que se misturam a acumulação de riquezas, violências e desmandos, tão característicos de um Brasil rural que teimamos em pensar como passado superado. O casal passeia pela senzala de arquitetura vigorosa e austera, claustrofóbica sob o teto rebaixado, quando ouvem os rangidos dos passos (seriam de Francisco?) no solo de madeira da Casa Grande, vibrando pesados sobre suas cabeças. Também aqui, o político toma emprestada a fisionomia diluída do cinema de horror.

Adiante, num momento de extravasamento, João e o avô banham-se nas águas de uma cachoeira que atravessa as terras do engenho e gritam alegremente, acompanhados de Sofia (que não grita). Súbito, entretanto, João olha para suas mãos e, num instante, a torrente de águas sobre sua cabeça torna-se rubra. O sangue, signo manifesto da violência, enlaça o histórico ao existencial, o terror e a política. É sintomático que nesse plano rápido, quase um *flash*, apenas João apareça no enquadramento. Porque o sentido dessa dimensão histórica é diferente para João e para Francisco. Francisco herda com altivez o patrimônio construído pelos antepassados sob a égide do mando colonial, por mão de obra escrava, por trabalho servil e precário, grilagem, ameaças e assassinatos. O patrimônio que ele mesmo aumenta e preserva na continuidade do poder patriarcal, da dominação pela força e da eliminação de desafetos e insubmissos, como testemunha o desenlace da trama. Mas João, ambíguo e ambivalente, parece incomodado com a posição que ocupa nessa trama social. Confessa para Sofia que detesta o trabalho que faz, que é



basicamente viver do patrimônio do avô; ensaia uma defesa do porteiro prestes a ser demitido sem receber os direitos, mostra-se amável com as netas de Mariá e mesmo com ela. Mas não avança para além da crise de consciência, da condescendência paternalista e das boas intenções, benevolentes, sim, inócuas, porém.

Logo, vem de outro lugar a ameaça à inteireza do virtualmente inabalável edifício ou dos edifícios que pertencem, por herança, a João e que são, por analogia, o próprio João. Vem, ironicamente, do grande aparato, meio técnica meio truque, que se inventa ao redor desse poder. Que é seu fiador e espectro. Clodoaldo, astutamente, consegue inserir-se no círculo daqueles que servem Francisco. Aproveitando-se das brechas de uma sociedade do combinado, do favor, do mando, e que por isso consente certos arranjos impensáveis em outros lugares. Convidado por si mesmo, Clodoaldo monta um esquema de vigilância nas ruas de Francisco. E, como aparentemente planejou por longo tempo, consegue aproximar-se de Francisco, entrar em sua casa. Estar a sós com ele.

Porque a arquitetura subjetiva é lastrada na arquitetura objetiva da cidade. Também aqui opera-se - como por muitos meios se construiu nos filmes sobre a favela e o favelado - uma continuidade entre sujeito e arquitetura, entre poderes pessoais e propriedades materiais, o ser e o estar no mundo. Mas aqui, diversamente, não é o corpo que se fragiliza na conformação com o espaço apartado e sob permanente assédio do poder. É o processo histórico de domínios e poderes sobre o mundo tangível que conforma, como prolongamento metafórico e efetivo, a estabilidade e imponência mesma, do corpo mesmo do ancião e seu neto, o jovem rico.

No desfecho da narrativa desvela-se um sentido inesperado para a chegada da equipe de segurança à rua Setúbal. Também, ou sobretudo, ali, a urdidura com o novelo da história e, sintomaticamente, com os arranjos no âmbito familiar conformam um atravessamento entre passado e presente. Clodoaldo é chamado por Francisco para uma conversa em sua casa. Atravessa, junto de seu irmão, recém-incorporado à equipe de segurança, os portões, grades, elevadores, corredores, até a sala de visitas de Francisco. O antigo senhor de engenho busca segurança particular, uma reconfiguração, na cidade, dos poderes do campo, apreensivo com o recente assassinato de seu capataz dos tempos áureos do engenho.

Esse encontro é prenunciado, como metáfora, pela letra de *Charles Anjo 45*, música de Jorge Ben interpretada por Caetano Veloso<sup>248</sup>, na bela cena em que Bia é massageada pelos filhos no sofá. Aqui, a trilha sonora funciona como uma metanarrativa, presságio do desfecho no encontro. A figura alegórica ‘Anjo Charles’, personagem recorrente nas canções de Jorge Ben, é uma referência ao justiceiro, espécie de xerife local, matador de aluguel, suportado por moradores para exterminar ladrões, traficantes ou desordeiros.<sup>249</sup> A narrativa conduzida pela trilha musical forma com as imagens e os diálogos uma conexão entre formas ‘arcaicas’ de justificação, das cadeias de vingança entre famílias inimigas no sertão<sup>250</sup>, e as soluções “modernas” de segurança e vigilância. Aqui, entrelaçam-se campo e cidade, arcaico e moderno, a história individual e a dimensão social da existência, o dentro e o fora da geografia urbana.

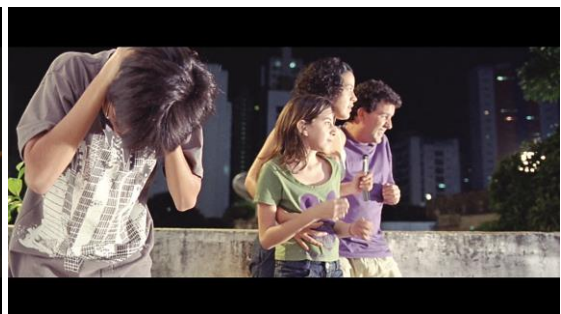
Nessa acareação de Francisco com os dois irmãos, Clodoaldo e Claudio, os sentidos do embate, enformados na semiose, deslocam-se entre dois eixos gravitacionais. Até o momento em que se sentam nos sofás frente a frente, Francisco imagina estar no comando da situação. Francisco, com efeito, censura Clodoaldo por ter trazido o irmão à reunião. Assim, nos planos que se sucedem da recepção na porta do apartamento, que dá para o corredor, até a sala, Francisco e os irmãos são filmados juntos no enquadramento. A partir daí, iniciada a conversa, a filmagem se dá em campo e contra-campo, sempre separando Francisco de um lado e os irmãos, juntos ou individualizados, no outro, formalmente opostos. No momento, contudo, em que Francisco, denunciado pela expressão facial, parece compreender que há algo de estranho tomando forma, ele como que acessa não propriamente o outro campo mas a novidade da situação, uma espécie de realinhamento dos campos de força. Algo opera-se fora de seu poder e que ele não compreende bem o que seja. A câmera se posta atrás da poltrona de Francisco incluindo, por um breve instante, os três no mesmo plano novamente. Daí em diante volta o campo e contra-campo com primeiros planos mais fechados, nos rostos, como que contraindo o espaço entre eles ao mesmo tempo, adensando a distância, já intransponível que, ato contínuo desdobra-se no desfecho. Súbitos, se levantam para o momento do enfrentamento que a câmera nos subtrai.

---

<sup>248</sup> Caetano Veloso gravou um single da música em 1969.

<sup>249</sup> Para uma abordagem detalhada da relação entre política, violência e a construção discursiva do “malandro” na figura de “Charles Anjo”, ver: FELTRAN, Gabriel Sanctis. *Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias*. Revista Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 56, p. 43-72, jun. 2013.

<sup>250</sup> Cf. MARQUES, Ana Claudia. *Intrigas e questões: vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco*. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, v. 1, 2002.



Fotograma de *O som ao redor* / O encontro entre Francisco, Clodoaldo e Claudio.

Clodoaldo e Claudio são filhos de Antônio, um camponês que foi morto em 1984 a mando de Francisco. O encontro, que para Francisco era uma prevenção contra uma revanche, revela-se o próprio acerto de contas. A metáfora do espaço, sua delimitação, como configuração de poder, sugerida ao longo de todo o filme, reaparece nesse acareamento remetendo-nos às cenas iniciais, à primeira fotografia do carro estacionado diante de uma porteira. Antônio fora morto “por causa de uma cerca”.

Finalmente parece ter lugar o enfrentamento que se anunciou surdamente como subtexto da trama, mas a cena é interrompida em seu ponto alto, quando os três se levantam. O corte da cena para a família de Bia que se reúne para explodir fogos de artifício, numa maldade deliberada com o cachorro da casa vizinha, é também o anúncio de uma impossibilidade. A solução da cena pela resolução do conflito (tendo a vingança sucesso ou não) seria a perda do sentido elástico que a trama desejou desde o primeiro *frame*. O problema, a tese do filme, que encontra no drama e artifício de Clodoaldo uma manifestação tópica, e no poderio de Francisco, de igual modo, uma tipificação, é o próprio arranjo histórico das formas de mando, senhoril, favor, benção e apadrinhamento. Da proteção e do achaque. E que não se iniciam nem se esgotam num evento particular, observável.

As explosões que se seguem, os tiros (sugeridos) no embate decisivo entre Francisco e os órfãos que voltam para se vingar, se confundem com os estalos do explosivo comprados por Bia. Tampouco é possível saber quem matou quem. O que resta, nesse final suspenso, é o ritual; como na tradição das tragédias clássicas, há um peso particular que se densifica no momento da revelação da identidade e dá ao histórico um sentido trans-histórico, mítico, pela força da palavra. Porque não se tratava apenas de matar Francisco, isso poderia ter sido feito por uma emboscada durante suas caminhadas noturnas para se banhar no mar, por exemplo. Era preciso pronunciar vis-à-vis o nome completo do morto: “Antônio José do Nascimento”. Necessário repetir a data, que para Francisco não significava nada, “27 de abril de 84”, e fazê-lo saber que aquele momento de vingança foi aguardado, remoído, arquitetado por um longo tempo. Que a ocasião do encontro é a compressão de uma massa histórica de injustiça e silêncio imposto. É preciso, por isso, dizer em nome de quem vieram aqueles que desejam sua morte. Mas esse parece ser o limite do gesto,

executar a vingança longamente planejada e lançar em face o nome do morto. O limite do ato é o retorno da vendeta.

\*\*\*

Em entrevista ao site português especializado em crítica de cinema *À Pala de Walsh*, Kleber Mendonça é instado a falar sobre sua relação com o “cinema de favela’, que se torna moda muito a partir de *Cidade de Deus* e depois *Tropa de Elite* (2007)”, conforme diz o texto. “Como se relaciona com este cinema?”, pergunta o entrevistador. É curioso como Kleber demarca distâncias em duas direções.

Quando estava na universidade, há uns 15 anos, o metro para medir o cinema brasileiro era o metro usado no Cinema Novo, dos anos 60, que foi feito por intelectuais. Num mundo dividido entre direita e esquerda eles eram apaixonadamente de esquerda. Eu estava na universidade a trabalhar em cinema querendo ir contra isso. Inclusive o próprio *Cidade de Deus* foi pivô num debate sem fim em 2002, porque uma acadêmica muito interessante, Ivana Bentes, escreveu que o filme não era estética da fome mas cosmética da fome e medindo *Cidade de Deus* com o Cinema Novo, de um ponto de vista social. Até 2002, mesmo um filme como *Cidade de Deus* é um filme moderno, pode-se dizer, que estava a ser comparado, que tinha de pagar taxas ao Cinema Novo. Eu acho que isso diminuiu bastante na minha geração. Eu acho que o meu filme [*O Som ao Redor*] não teve de pagar taxa ao Cinema Novo. O meu filme era o meu filme. E não havia necessidade de o colocar contra ou a favor do Cinema Novo. Ao mesmo tempo, e voltando à sua pergunta, o meu filme é totalmente diferente de uma ideia que se abordou no Cinema Novo. Ele aborda uma classe na qual eu pertenço. Eu nunca vivi numa favela, eu não tenho a experiência pessoal de viver numa favela. Não faria, então, um filme numa favela, porque o meu medo era fazer o tipo de merda que fazem em favelas. Conheço a classe média brasileira. E no Cinema Novo não há muitos filmes assim. Um filme muito interessante, que é considerado oficialmente fora do Cinema Novo, um dos melhores filmes dos anos 60, é *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965) de Luís

Sérgio Person. É um filme completamente fora da ideia de Cinema Novo, mas é um filme do Cinema Novo. É um filme urbano.<sup>251</sup>

Observe-se que o diretor se refere àquela característica marcante do Cinema Novo de ir em direção ao camponês, ao operário, ao sertão, à favela num exercício de alteridade que terminou por revelar-se autoritário; como mostra Bernardet, era um ‘falar pelo povo’ e encontrou seus limites nos paradoxos de 64. Por outro lado, rejeita o gesto do Cinema de Favela dos 90-2000’ e reafirma a ideia de que se conhece melhor aquilo que se conhece de perto, ou seja, o cineasta faz bem em falar da sua própria classe. Nesse sentido, a resposta de Kleber vai na direção oposta à de Walter Salles sobre o tipo de relação que o cineasta pode empreender com a alteridade. Salles, evocando a história do cinema que “é cheia de exemplos de pessoas que vêm de uma classe e que foram capazes de olhar para outra classe”, assevera que “seria trágico se você falasse apenas com pessoas da sua própria classe e não estivesse interessado nos outros”; e completa, “estou muito mais interessado nas pessoas que não conheço ou nos territórios em que eu não estive do que por aqueles dos quais tenho um profundo conhecimento”.

253

---

Se em *Linha de passe* Salles e Thomas tentam alcançar o “outro de classe” por meio da verdade do documentário e do registro realista-intimista e *Cidade de Deus* busca o outro antropológico que se revela na ambiguidade dos atores-moradores da favela e da voz *over*, entremeio de *connoisseur* e nativo e, ainda, *Tropa de Elite* afirma um outro-inimigo, que precisa, em nome da verdade do policial, ser combatido por força da honra, fascinado pelo excesso do real na violência hiperbólica, enfim, em *O som ao redor* a câmera se volta para a classe média, o habitat do próprio cineasta, que se vê no espelho. E o que mostra o espelho? Bem, o retrato não é bonito. Vê uma classe média mesquinha, frívola, auto-centrada, rancorosa.

Também em *O som ao redor* há “um movimento de aproximação e simultaneamente de rejeição da classe média”, como diz Bernardet sobre *Opinião Pública* de Arnaldo Jabor. Tanto um quanto o outro filme estampam uma imagem da classe média à qual pertencem e tendo como contraponto, mais ou menos explícitos, filmes que buscaram nos anos anteriores uma aproximação com o drama da pobreza,

---

<sup>251</sup> Cf. MENDONÇA (2015).

embora a partir de perspectivas e enquadramentos muito diversos. E não há, tampouco, homologia entre os cenários a que respondem um e outro filme. Tomemos, uma vez mais, as observações agudas de Bernardet sobre os paradoxos de *Opinião pública* a fim de, pelo cotejo, lançarmos alguma luz sobre aspectos de *O som ao redor*.

Como entender ao mesmo tempo o afloramento da classe média como temática e o ódio com que é enfocada pelos cineastas? Talvez, parcialmente, do modo seguinte: antes do golpe de 1964, intelectuais e artistas acalentam a possibilidade de se identificarem com o povo. Um ideólogo do CPC, Carlos Estevam, escreve: 'Os membros do CPC optaram por ser povo (...). O povo não é uma identidade homogênea em sua composição, uma vez que dele faz parte não apenas a classe revolucionária mas também outras classes e estratos sociais os mais diversos. Assim, via de regra, ocorre que o artista do CPC, embora pertencendo ao povo, não pertence à classe revolucionária senão pelo espírito, pela adoção consciente da ideologia revolucionária' (...) O golpe, além de aniquilar o CPC, aniquila também essa perspectiva ideológica (...) Essa identificação mágico-ideológica com o povo é bruscamente interrompida; intelectuais e artistas são como que repentinamente devolvidos à sua classe – à classe média –, vista como reacionária, retrógrada e traidora devido a seu papel na preparação do golpe. Perdido o paraíso popular, surge a possibilidade de se sentir inserido na classe média, o que provoca um verdadeiro horror em muitos artistas. É necessário esconjurar esse possível vínculo com a classe média. Donde o misto de rejeição pelo grotesco, do sofrimento lírico, esse tom de masoquismo que perpassa pelo filme. O cineasta exorciza a classe média e se fustiga por ser talvez um de seus membros.<sup>252</sup>

Ora, na tangente sócio-histórica da qual emerge *O som ao redor* já não há ilusões quanto ao outro de classe, ao menos não aquelas do tipo que caracterizaram os cineastas do Cinema Novo. É o que nos informa a conformação narrativa dos conflitos e tensões do drama no filme pernambucano, conforme demonstrei acima, que é também amostragem de uma percepção mais geral, sobressalente no conjunto dos filmes do período.

No Cinema de Favela, esse outro é violento e brutalizado como em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* ou resignado e impotente como em *Linha de Passe* e no

---

<sup>252</sup> Cf. BERNARDET (2003: 68)

próprio *O som ao redor*, para ficarmos nos longas que compõem o *corpus* dessa tese. Não há qualquer “identificação mágico-ideológica com o povo”, tampouco “intelectuais e artistas acalentam a possibilidade de se identificarem com o povo” como antes do golpe de 1964; as expectativas do CPC sobre uma fração revolucionária do povo com qual se identificava o cineasta-intelectual, apontadas por Bernardet no contexto de 1964, e que é a explicação mesma da desilusão emergente com o golpe de Estado e da paradoxal volta à classe média enformada no filme de Jabor, no filme de Kleber Mendonça, não existem.

Assim, como quer o filme, é preciso um panorama mais alargado para compreender a especificidades desse presente, uma dilatação do presente histórico na busca de um paralelo do gesto interrompido. Mas é preciso também perguntar-se sobre a especificidades desse passado. A escolha de um período específico como interlocutor na composição de um fio explicativo do presente não é uma escolha fortuita. Que perguntas se faz ao passado? Que acenos? Com quem intento? Por que essa fração do passado e não outra? Que figura se desenha nessa amarração? As fotografias que abrem a narrativa nos remetem a um período específico (embora não nomeado) e que sugere nexos peculiares, isto é, o que se diz desse passado e o que se quer dizer sobre esse presente ao partir dele? Os nexos são tanto temporais, históricos – o panorama sugerido pelas fotografias de abertura aponta para as experiências da década de 1950 e, por conseguinte, para sua interrupção: o golpe de Estado de 1964 –, quanto de profundidade, isto é, de um melhor delineamento das interpenetrações entre o estrutural e a vida cotidiana, entre a experiência da existência ordinária, seus gestos mínimos, e o maciço histórico-institucional que se avoluma por sobre as cabeças. É nesse *intermezzo*, por sinal, que as tipologias sociológica, do geral, e antropológica, do específico, como que se sobrepõem no filme.

Por conseguinte, não é verdade que Mendonça não filma o outro de classe. As personagens que servem à classe média, que é também sua própria classe e da qual ele faz um retrato amargo, não se acomodam em mera figuração ornamental, entrando e saindo de quadro com a bandeja de café como acontece com frequência em ‘filmes comerciais’ e novelas em que o drama burguês tem centralidade. Kleber decidiu dar densidade dramática e profundidade psicológica a esses tipos sociais. A câmera se interessa pelos seguranças da rua, se demora na



conversa em que Ronaldo conta da morte da irmã por atropelamento e Fernando explica como perdeu o olho em um acidente. Acompanha Clodoaldo e a empregada de Francisco em encontros amorosos na casa de um morador do bairro que está em viagem. Mostra o cotidiano de Mariá, suas netas, sua filha, Maria, que está assumindo seu lugar no trabalho doméstico, seu filho que trabalha em um mercado durante a madrugada etc.

Enfim, o mundo suburbano está no filme, mas estes personagens não aparecem em suas próprias casas, talvez, precárias, em seus bairros distantes do centro, seus momentos de lazer ou de espiritualidade. Embora a trama se desenvolva em grande medida a partir desses personagens, ao invés da imersão em seus mundos, como fizeram outros filmes de forma exitosa ou não, em *O som ao redor* suas presenças demarcam precisamente o contraste com o mundo da classe média. Tanto aquela da madame que destrata o flanelinha ou da condômina que reclama que a sua 'Veja' chegou sem plástico, essa estereotípiamais risível de uma classe média alienada e mofina, como também a classe média do bom-mocismo, aquela delineada nas figuras carismáticas de João e Sofia, na figura ambígua e tangencial de Bia ou, num tipo mais omissivo e opaco como tio Anco.

Num caso como no outro, as coisas ficam como estão. O retrato é de tensão, por certo, mas é também de imobilidade, de silêncios constrangedores e sorrisos constrangidos; o saldo das tensões é a reposição do mesmo, os lugares sociais se confirmam. A tensão, aliás, se dá precisamente pelo que há de tateante e delicado nessa convivência demarcada; a violência latente, pela possibilidade mesma de sua realização, se realiza. O retrato da classe média é tosco na medida em que se evidencia em seu seio, no interior mesmo da casa, no quartinho da empregada, no vigilante na esquina, nos flanelinhas limpando os carros, o fosso social como tradição, a diferença como desigualdade, a subordinação como linguagem e sociabilidade.

Há uma cena em que esse mal-estar silencioso, tácito, é verbalizado. Clodoaldo vai até o orelhão que fica ao lado de seu posto de observação na esquina da rua Setúbal e liga para a casa de Francisco; pede para falar com Dinho, neto deste último. Dinho ouve a voz ameaçadora de Clodoaldo ao telefone: "A rua agora tá com segurança, escroto" e desce para tirar satisfações. Dinho é conhecido na vizinhança por praticar pequenos furtos. Os seguranças conversam abrigados da chuva sob uma

tenda, contando suas histórias, encontros e dilemas pessoais. A câmera mantém-se em planos frontais e fixos, ora aproximando-se dos rostos, ora abrindo para planos médios, pouco acima dos tornozelos, pouco abaixo da testa. Dinho surge ao longe, emergindo da zona escura da rua em direção à região iluminada pelos postes; aproxima-se da barraca onde estão os três seguranças, Clodoaldo, Ronaldo e Fernando. Dá uma última tragada no cigarro e cumprimenta.

**Dinho:** Boa noite!

**Seguranças:** Boa noite!

**Dinho:** Vocês viram alguém utilizando esse telefone aí?

**Clodoaldo:** Rapaz... não! teve um cara que ligou aí, o quê, cinco, dez minutos...

**Dinho:** Presta atenção! (Interrompendo Clodoaldo) Foram vocês que ligaram pra mim?

**Clodoaldo:** Não cidadão, ninguém aqui conhece o senhor. Quem é o senhor?

**Dinho:** Não conhece, mas devia conhecer. Ó, essa rua aqui ó, é da minha família. É, gente grande, de dinheiro. Aqui não é favela não, véi. Nem esse orelhão é de favela, de gente pobre. Esse orelhão não tá numa favela e não serve pra deixar nem mandar recado.

**Fernando:** Precisa falar com a gente assim não, viu, doutor.

**Dinho:** Sou doutor, não, véi. Nem paciente. Agora, se foram vocês que fizeram isso, tão fodido na minha mão. Boa noite!

O que se revela pontualmente nesse diálogo e de modo menos enigmático que noutras cenas do filme é a sobreposição de duas abordagens que, para me manter fiel ao repertório que tem orientado esse texto, chamarei de sociológica e antropológica.<sup>253</sup> Primeiro temos a ameaça anônima do telefonema de Clodoaldo. Aqui já se desenha um jogo que pode ser lido em camadas. Francisco havia orientado expressamente que não mexessem com Dinho, de modo que Clodoaldo pretende que algo se rompa com essa ligação. Ela é anônima, mas ao mesmo tempo intencionalmente de um telefone que levaria Dinho até eles. Clodoaldo provoca, mas,

---

<sup>253</sup> De modo geral e fiel ao espírito da Escola de Chicago, entendo a sociologia e a antropologia como saberes epistemologicamente intercambiáveis. Para os efeitos dessa abordagem, entretanto, e tendo em conta as contribuições de Bernardet, por um lado, e de Ortiz Ramos, por outro, mantenho aqui a autonomia entre esses modelos.

quando interpelado pelo rapaz diz não saber sequer quem é ele. Dinho, nesse momento, precisa afirmar-se diante dos seguranças, o que tem um caráter dúbio, por certo, pois quando a força precisa se enunciar objetivamente é porque algo do consenso sobre sua legitimidade foi abalado.

Assim temos, de um lado, a fluidez e negociação da ordem social, a realidade social como resultante da atribuição de sentidos que se atualiza na interação dos atores sociais, as relações sociais mais como processo e menos como estrutura, um notado interesse pelo mundo dos desviantes, subalternizados, fronteiros, estigmatizados etc. Todo um vocabulário que nos remete ao entroncamento entre antropologia e sociologia nos marcos da semiologia e do interacionismo/funcionalismo, a ênfase nas minúcias, no cotidiano, nos arranjos provisórios e soluções criativas, enfim, nas estratégias de afirmação do *self* frente ao *móvil* do diagrama social.

Por outro lado – e esse é o prisma que tem sido enfatizado nas análises produzidas sobre este filme – temos um repertório dos deslocamentos em blocos, do peso da estrutura, da textura fibrosa dos lugares sociais reafirmados em termos de classe, opressão e conflito latente. Aqui o argumento se organiza em termos de promiscuidade entre público e privado, divisão social de classes, exploração econômica, dominação política, exclusão social. A figuração da sociedade - o que se vê no espelho - é uma fisionomia oligárquica e autoritária. O familismo, o patriarcalismo, as assimetrias relacionais intransigentes, o mando, a negação do reconhecimento do outro como sujeito de si e de direito, um arranjo social marcado pelo favor, pela clientela, pela tutela e cooptação, pela violência, enfim.

Uma leitura em dois registros desses sujeitos e espaços, da qual não se forma propriamente uma imagem de enfrentamento, nem de apatia tampouco.

Mas as ruas domesticadas de *O som ao redor* agitaram-se nos anos imediatamente posteriores ao filme. Talvez aí uma pista para compreender o que se agitava no interior do filme, um certo clima difuso mas denso, quase palpável mas atualizado como gesto interrompido, prenúncio, enfim, como no encontro dos seguranças com Francisco no sofá da casa, um encontro do ordinário com o estrutural.

Penso que para compreender as latências que o filme capta bem, convém problematizar o recurso de remissão histórica ao final da ditadura Vargas, ao processo

das campanhas diversas de inclusão cidadã e ao golpe de 1964, o que, observe-se, está em conformidade com certo imaginário cíclico de avanços sociais em determinados períodos e reação conservadora subsequente, bem como com aquela operação realizada por André Singer de compreender o lulismo através da remissão à figura populista e mitologia dirigista de Getúlio Vargas.

Bem, se em termos gerais podemos falar de um período de avanços, no mínimo controversos, e de uma resposta complexa e multitemática das ruas em um primeiro momento que tomou, por diversos motivos, uma face conservadora, essa tipologia explica muito pouco e muito mal as próprias sobrevivências perversas de forças conservadoras e arcaizantes no interior da sociedade civil e de qual seria o vínculo com o duplo dessas forças no interior das instituições. Ademais, as reiteradas e já distorcidas analogias com 1964 na explicação dos recentes desdobramentos da política institucional brasileira revelam tanto um esgotamento da imaginação política quanto um desvio de diagnóstico. No limite, anacronismo e falsificação histórica.

O que o filme parece captar, deliberadamente ou não, é o clima de exaustão de um ciclo político que começa ainda na redemocratização, na década de 1980, uma “cultura política mais duradoura que caracteriza a sociedade brasileira, juntamente com sua forma mais relevante e estrutural de obstrução democrática” (NOBRE, 2013), e que atravessa tanto o período FHC como o período Lula e se agrava no período Dilma.

É curioso que essa força surda, de um passado que se nega a expirar e que se atualiza como morbidez no presente sob a aparência do moderno, e que o filme capta tão bem nas metáforas arquitetônicas, na ilação dos costumes e na ambiência microcós mica de interação das personagens, sobretudo, seja o análogo micro da lógica de operação da política institucional, da estrutura macro. A volta do filme à classe média, ou melhor, à parcela da classe média que podia ser estereotipada em um modelo maniqueísta de ‘inimigos do povo’, frívolos, elitistas etc., é possível na medida em que se ignore propositalmente a promiscuidade do próprio projeto que se quer evocar como duplo da experiência da década de 1960, ou seja, que “a aliança lulista conseguiu convencer a parcela organizada de esquerda da sociedade brasileira

de que o ritmo e a velocidade das transformações que estava imprimindo eram os limites máximos dentro das correlações de força vigentes”.<sup>254</sup>

Deste modo, as alianças com a máquina paquidérmica de atraso e retrocesso eram justificadas como uma barganha necessária para a manutenção dos avanços sociais e diminuição das desigualdades. Assim, o que faz Dilma apesar do discurso oficial, é gerenciar o “condomínio político pemedebista brasileiro”. Veja, isto não isenta o executivo da responsabilidade pelas decisões equivocadas em políticas fiscais, tributárias, de investimento etc., mas ajuda a compor certa homologia entre cinema (o filme não é sobre o governo propriamente) e o contexto social e histórico.

Levando em conta as circunstâncias históricas do lançamento do filme, isto é, a sensibilidade que o filme capta e as cores com que se desenha esse horizonte histórico nos leva a perguntar, por um lado, pelo esgotamento das promessas de novidade que já arrefeciam depois de dez anos de governo do PT e os problemas particulares do governo Roussef que ganham vulto a partir de 2011. Forma-se um clima mais ou menos difuso de descontentamentos que vinham sendo contidos a duras penas e que rebentaria em protestos nos anos posteriores. O alicerce corroído do edifício governamental já nesse momento impossível de ser dissimulado é o que Marcos Nobre chamou “pemedebismo”.

O pemedebismo é uma lógica que se formou e se consolidou a partir da configuração concreta do PMDB na década de 80, nas condições específicas em que se deu a redemocratização. Mas que se autonomizou em relação ao partido. “É possível ver o desenvolvimento da política do país desde então como uma sequência de tentativas de lidar com esse fenômeno fundamental, seja para combatê-lo, seja para neutralizá-lo, seja para dirigi-lo”. Foi nessa lógica que se construiu a partir de 1993, com o impeachment de Collor, o ‘acordo da governabilidade’. Foram então produzidas ferramentas de blindagem, testadas e aperfeiçoadas, até o final do mandato de Itamar Franco. Ou seja, houve uma readequação desses poderes arcaizantes, com configuração particular no contexto da redemocratização, de modo a permanecerem aderidos ao poder como força subterrânea, como força auxiliar, mas quanto às decisões formais, como poder de fato.

---

<sup>254</sup> Cf. NOBRE (20136: 40)

Seu desenvolvimento se deu ao longo dos dois mandatos consecutivos de FHC (1995-2002). Apesar de o PT ter se mantido durante mais de uma década como representante por excelência do antipemedebismo, o mesmo figurino se repetiu no período Lula, após o escândalo do mensalão, em 2005. Vendo-se acossado pelo fantasma do impeachment, o governo Lula aderiu à ideia pemedebista de construção de supermaiorias parlamentares. Depois do mensalão, no restante do período Lula, completou-se o desenvolvimento das ferramentas de blindagem pemedebistas, cujo uso continuou de maneira ainda mais ostensiva sob a presidência de Dilma Rousseff, a partir de 2011. O clamor da opinião pública já não conseguia provocar sequer arranhões nessa blindagem do sistema político. Cada vez mais questionada, a própria mídia deixou de desempenhar o papel de canalizar a insatisfação. Parecia que o país tinha se conformado com um sistema político fechado em si mesmo, impotente diante do fechamento dos canais de protesto capazes de furar o bloqueio.<sup>255</sup>

E visto por esse ângulo, as metáforas de intransponibilidade, cercamento e blindagem, de continuidade histórica de poderes perversos no interior da tessitura social, de continuação entre passado e presente etc., adquire novo teor e textura.

Quis a história que *O som ao redor* fosse lançado no Brasil em pleno 2013, poucos meses antes das Jornadas ou Revoltas de Junho que embaralharam todas as cartas sobre a mesa. De repente as ruas foram tomadas por multidões que se avolumavam a cada dia e com reivindicações as mais variadas, sem liderança centralizada, algo que poderíamos chamar de potencial anárquico de erupção social. Junho de 2013 foi, nessa leitura, a rejeição incondicional do pemedebismo, ao menos inicialmente; o traço comum à diversidade das Revoltas era ser “contra tudo isso que está aí”. Não se trata de retomar aqui uma análise dos acontecimentos, análise aliás, já volumosa em sua multiplicidade de intérpretes, mas de compreender, à luz dessa convergência histórica, como esses eventos modificam a recepção e leitura do filme.

Assim, o artigo *Em ‘O som ao redor’, todos temem a própria sombra* de Lucia Nagib publicado em fevereiro de 2013, já captava uma inquietação ao terminar com a intrigante sentença: “É registro documental do que foi, testemunho do que é,

---

<sup>255</sup> Cf. NOBRE (20136: 05)

presentimento preocupante, mas necessário, do que virá”<sup>256</sup>, enquanto, o artigo *O som ao redor, sem futuro, só revanche?* de Ivone Rabello publicado em março de 2015, já se pergunta pelo futuro desde o título e encerra com uma menção explícita aos transcurros de junho de 2013, “[m]as de onde virão esses sons? Em 2012, Kleber Mendonça Filho os ouvia imaginariamente. Os acontecimentos e as palavras de ordem de junho de 2013, já distantes do jargão tradicional das esquerdas, terão lhe trazido outra perspectiva? Os ataques diretos à propriedade, pelos black blocks, trouxeram à cena da vida real a politização da violência?”. Pois que um filme que lê a história é inescapavelmente lido por ela.

O real em *O som ao redor* é a rejeição do real tal como ele é nessa contorção de oposições insolúveis, desarranjos, iniquidades sociais; talvez eu esteja sendo injusto e, mais que uma rejeição, haja o reconhecimento do peso do real e uma incorporação dos limites da ação e dos desejos; com efeito algo se anuncia durante todo o filme, subterraneamente, como latência histórica, mas também como fatalidade. A erupção não acontece e, uma vez rejeitada a realidade diagnosticada e nada surgindo para se colocar em seu lugar, sobra um gesto suspenso, paralisado no meio do movimento, um espasmo. A solução não está na volta às fotografias, que representam, no par de oposições da narrativa o polo da imobilidade, da sugestão de algo que não se deu e ficou como promessa, mas está na própria mobilidade da garota que desliza tranquila com seus patins rosas pela garagem do condomínio, confiante de que o maciço do mundo, dos arranha-céus às babás, das grades e muros à funcionalidade do sujeito moderno, mantém firme seu chão, mantém tudo no seu devido lugar. E enquanto sobem as letras do crédito final, ouvimos os sons da cidade tomando a ambiência. Viva, pulsante e indiferente.

---

<sup>256</sup> Cf. NAGIB (2013)

**Branco sai, preto fica**  
De nós, fabulamos nós mesmos



Eu ouvi como se tivesse um eco. Nisso, adormeceu, assim, o corpo. E naquela dormência do corpo eu procurei os meninos e já não vi mais eles. Sumiu todo mundo. E caí no chão. Quando eu caí, perdi a força das pernas, ao mesmo tempo, aquele sono cabuloso. E, nisso que eu apaguei por um instante, eu ficava pensando assim, “Poxa, meu Deus, o que será que tá acontecendo comigo? Será que eu vou morrer agora?” Eu ficava pensando... eu não vou morrer agora, não! E, nisso que eu pensei, não vou morrer agora, voltei. [1]

O fim do Quarentão foi, assim, meio que o fim de uma fase da minha vida. O fim de uma das minhas vidas. Eu comecei uma outra vida, né. Então, foi um outro choque quando eu saí do hospital. Tive esse choque com a realidade. Um choque com as ruas, onde a gente dançava, tudo que eu passava lembrava uma coisa. A escola, a gente ficava muito na esquina da escola, sentado numa manilha. A gente conversava, bolava ali os passinhos que a gente tinha, o quê que a gente ia fazer. Encontrava os amigos. Ou quando a gente ia jogar bola. Passava e via aquelas manilhas ali, já dava um... parece que a cidade toda era parte da minha vida. Parece que cortou aquilo ali tudo de mim, sabe. Era uma parte que eu estava perdendo. Eu não tinha mais o direito de estar naquela esquina. Então, eu cheguei em casa e não queria mais sair. [2]

*Branco sai, preto fica* é um filme inquieto. Sob seu aparente imobilismo insinuam-se problemas difíceis sobre a relação entre cinema e realidade, mas é preciso paciência. O filme localiza-se propositalmente no entremeio do ficcional e do não-ficcional, entre testemunho e fábula. Proposital, aqui, em seu duplo sentido, de ser intencional (de propósito) e de ser para um fim (com propósito).

Os fragmentos de relatos que abrem este texto são, respectivamente, de Marquim da Tropa e de Cláudio Irineu Shokito. Marquim, expansivo e altiloquente, é Dj e Shokito, reservado e circunspecto, é artesão. É difícil reproduzir a fisionomia geral do relato de Marquim, entrecortada, alternando os registros dêiticos, temperada com onomatopeias, catacreses e sinestésias, saltos de raciocínio, além do efeito que tem

sua presença na tela, o gestual, o semblante, o carisma do personagem. Na verdade, outro relato, aquele do início do filme, talvez ilustrasse melhor o evento ao redor do qual a narrativa se constrói; mas, seria quase impossível reproduzi-lo sem trair completamente seu sentido, sua potência dramática. Marquim tem um programa de rádio que se dedica, basicamente, a reconstituir um evento, não sem certo ar obsessivo, ocorrido em uma noite de junho de 1986 e que alteraria profundamente sua vida e a de Sartana, o outro nome de Shokito no filme. Sartana, por sua vez, tem outra obsessão, que é também um de seus interesses profissionais, as próteses modulares de pernas e braços que compõem uma verdadeira coleção de formatos e modelos apinhadas em um galpão. Mas me precipito no enredo. Voltemos ao início, aos primeiros instantes da sequência fílmica.

Ainda durante a apresentação dos créditos iniciais sobre o fundo negro, ouvimos o ruído de um motor elétrico de rotação lenta acompanhado de estalidos de roldanas, trata-se de um ruído que se repetirá muitas vezes ao longo do filme. Assim que a imagem acompanha o som, a câmera, em primeira pessoa, eleva-se lentamente colada à parede lateral de uma construção, detendo-se logo acima de um telhado de zinco, donde se distingue um conjunto de sobrados aglomerados em um quadrilátero que dá para um cercadinho de areia ao centro com brinquedos para crianças. É possível identificar, por exemplo, uma gangorra e um balanço; um pequeno parque.

Na verdade, essa é a parte dos fundos dos sobrados; a fachada, que dá para a rua e imprime certa personalidade às construções, não aparece no filme. Aqui um motivo recorrente da narrativa, a do conhecimento pelo avesso, pelos fundos, uma narrativa que transita pelo não oficial, uma “história a contrapelo”, como diria Walter Benjamin. Sem interrupção, o som emenda em um zunido um pouco mais agudo que se sucede em solavancos, trata-se de uma rampa articulada sobre uma escada, na verdade, um pequeno elevador sobre o qual está a cadeira de Marquim que se apoia em um corrimão e desce por um corredor com pouca luz. O corredor dá acesso ao estúdio improvisado onde Marquim transmite seu programa de rádio.

Bem, essa sequência de abertura do filme tem, ao menos, dois efeitos para a apresentação do sentido geral da trama. O primeiro se liga ao tema, introduzir o personagem Marquim, que é cadeirante, através da arquitetura adaptada da casa. O

segundo é o tema como fator de linguagem, isto é, o de imprimir ao filme, desde seu primeiro momento, um ritmo particular que tem a ver com a mobilidade de Marquim.

Os planos são longos e pouca coisa ‘acontece’ nas tomadas, em geral, realizadas com câmeras estáticas e posicionadas à meia distância do evento em quadro. A cena em primeira pessoa que abre a narrativa, adiante saberemos, é um PPV - plano-ponto-de-vista - <sup>257</sup> do elevador externo que sobe e desce a cadeira de Marquim até o andar superior do sobrado onde mora. Tanto nessa subida quanto na cena seguinte, onde vemos a descida da cadeira de rodas pela rampa de acesso ao estúdio, a câmera aguarda pacientemente o deslocamento em um plano estático. A certa altura, corrida meia hora de filme, há uma cena central para a ilustração desse argumento.

Marquim chega de carro ao conjunto residencial e estaciona na lateral da casa. Temos então um ritual, que supomos ser parte de seu cotidiano, e que consiste em descer do veículo com a cadeira de rodas. Ele retira a cadeira sem uma das rodas do vão entre o banco do passageiro e o painel do carro enquanto tenta sem sucesso manter aberta a porta do motorista; a porta volta, ele empurra com o braço, ela volta novamente e se fecha. Marquim pelega com a cadeira que, mal acomodada, não sai facilmente do vão, até que consegue retirá-la, abrir então a porta e, num impulso, lançar a cadeira para fora do carro antes que a porta se feche. Com a cadeira apoiada na porta e mantendo-a aberta, ele pega a outra roda no banco de trás e encaixa no pino do assento. Abre o encosto dobrável e pega um suporte que se divide em duas partes. A primeira, um apoio para a perna, ele deixa sobre o teto do carro - tudo isso sem sair do banco do motorista -, liga então um encaixe à cadeira que receberá adiante o apoio. Daí, finalmente, apoia-se com um braço no teto do carro e com o outro na lateral da cadeira para impulsionar o corpo e sentar nela. Com um controle, aciona o elevador que começa a descer, enquanto ajusta o encaixe de apoio da perna lesionada.

A câmera, sempre fixa, acompanha com alternância de planos relativamente longos que filmam a continuidade do ritual com pequenos

---

<sup>257</sup> Para uma compreensão do plano-ponto-de-vista, seus usos e características cf. BRANIGAN (2005: 251-). Na verdade, aqui a câmera aparece em primeira pessoa antes de apontar o referente de modo que pode ser o ponto de vista de Marquim ou do próprio elevador.

deslocamentos angulares. Marquim fecha o carro e com a cadeira empinada sobre as rodas traseiras se adianta para o portão do pequeno elevador; dá um último impulso para vencer o desnível da base do maquinário com o chão de terra batida e, já dentro do aparato, aciona a subida. O elevador sobe lentamente até o andar superior num único plano. Um último *take* acompanha sua entrada na parte de cima da construção; ele abre o portão, manobra a cadeira e segue para fora do quadro. Toda a cena dura pouco mais de quatro minutos, o que é um tempo enorme em um filme de uma hora e meia.

A cena não tem um efeito dramático de desenlace, não prepara para um evento que se dá na sequência, não acrescenta algo novo ao que já sabíamos sobre Marquim e não comunica um sentido de espera, solidão, angústia, ansiedade etc., como seria de se esperar em uma cena longa numa transição de um espaço para outro. Enfim, contraria a recomendação de qualquer manual de roteiro razoável. Além do que, desde as primeiras décadas do século XX o cinema realiza experimentações que, pela montagem, têm suprimido ações intermediárias como abrir portas, subir escadas, atravessar corredores, a não ser que se queira comunicar um particular sentido ou sensação, como de espera, medo, repetição de padrão, obsessão etc., algo que componha uma curva dramática mais geral em uma sequência.

O cinema clássico americano dos anos 1940 é criticado às vezes por realizar cenas em que uma atriz chega à porta, gira a chave, abre a maçaneta e a câmera a recebe do outro lado fechando a porta e atravessando a sala. Do ponto de vista da montagem, ao menos, esse tipo de cena é considerada uma indesejada redundância dramática já que não acrescenta muito à narrativa.<sup>258</sup> Enfim, essa cena de *Branco sai, preto fica* é completamente equivocada, exceto por um senão; se admitirmos que o sentido dela é precisamente um anticlímax, é acentuar esse ritual não como transição, preparação para algo, mas a dificultosa descida do carro e a subida lenta até a casa como o próprio evento, a própria matéria a ser narrada.

Nessa cena o filme nos aproxima ao máximo da temporalidade diegética, de um 'suposto tempo da história', como diria Genette em literatura. Permanece, contudo, a pergunta; se já sabemos desde a primeira cena que Marquim é cadeirante

---

<sup>258</sup> Cf. APPLE (2004).

e não é a primeira vez que o elevador na face externa da casa aparece, o que talvez justificasse sua apresentação em minúcia, por que razão dar essa ênfase ao tempo do ritual diário, com que finalidade se produz esse anticlímax?

Bem, há aqui um sentido político que nos é comunicado pela forma e que tem a ver com o relato que abre este texto. O *stress* nas dificuldades de locomoção de Marquim como cadeirante, mas também de Sartana que sobe uma escada íngreme ajustando a cada degrau a imobilidade da perna mecânica, são a forma que o filme encontrou para comunicar o significado da paraplegia e da amputação, não como algo que aconteceu em um dado momento do passado, um fato biográfico como matéria de memória, mas um fato traumático que se re-presentifica a cada manhã, que se atualiza a cada gesto nos corpos destes homens.

Marquim de fato é cadeirante e Sartana, de fato, teve uma perna amputada, o que aliás é a matéria mesma do filme enquanto registro documentário. Mas é aqui onde o filme produz um primeiro embaçamento entre documentário e filme de ficção, para usarmos a divisão tradicional entre posturas narrativas. Marquim e Sartana interpretam a si mesmos no sentido de serem seus próprios corpos mutilados que aparecem na tela colados aos seus testemunhos em primeira pessoa; mas são também personagens de um filme de ficção científica, de poética futurista. O filme se passa em um tempo indeterminado e os personagens estão envolvidos em um projeto de sabotagem do poder estatal utilizando um reator que lançará uma bomba de músicas (!) sobre Brasília. Ao invés de reconstituir o momento traumático da noite de 1986, o que talvez satisfizesse no espectador um desejo pelo espetáculo, o filme decide subtrair o evento em si para sublinhar seus efeitos; como aquela noite se repete em cada movimento da vida desses personagens. A memória aqui não é a reconstituição mental de uma substância histórica do passado, mas a lembrança cotidiana, encarnada, do evento traumático no presente histórico do próprio corpo, o sentido mais profundo da expressão “sentir na pele”.

Como sabemos, logo de início, pelo relato teatralizado de Marquim - embora o sentido desse primeiro relato vá se aclarando aos poucos -, na noite de 05 de junho de 1986, num domingo, Marquim, Sartana e outros amigos dançavam passinhos ensaiados durante a semana em um baile de *black music* num clube chamado Quarentão, no centro da Ceilândia. De repente o clube é tomado por

policiais com bombas de gás lacrimogêneo, cavalaria e helicóptero. Embora as batidas policiais não fossem novidade no clube, a desproporção da investida causa pânico geral. Sartana, agindo por ímpeto, tenta correr, mas é pisoteado pelos cavalos da polícia e acorda no hospital com a perna esquerda amputada. Marquim resmunga alguma coisa, o policial não gosta, manda que ele se deite. Marquim é alvejado por um tiro que o deixa paraplégico.

Enquanto Marquim se aferra à memória da dança, das músicas e ao clima do baile que se perdeu, para Sartana a metáfora da perda é a da própria cidade como parte de sua identidade sendo amputada, “parece que a cidade toda era parte da minha vida. Parece que cortou aquilo ali tudo de mim”. Marquim e Sartana como os demais amigos nas fotografias, são negros. A frase que dá título ao filme foi proferida por um dos militares no momento da invasão: “branco sai, preto fica”.



Fotograma de *Branco sai, preto fica* / Marquim, no estúdio improvisado em sua casa.



Fotogramas de *Branco sai, preto fica* / Marquim desce do carro com a cadeira de rodas e sobe o elevador.

A insistência numa narrativa ralentada, na valorização de planos longos e estáticos tenta aproximar o espectador da dimensão corporal e cotidiana do trauma. Mas essa sensação é comunicada também por outros meios. Marquim improvisa curativos com algodão e faz ‘terapia’ por conta própria, para aliviar a dor crônica provocada pelos pinos da perna ferida. Sartana sente dores fantasmas, “mas [que] de fantasma não têm nada, você sente mesmo”. Sartana, assim como Adirley Queirós, o diretor do filme antes de tornar-se cineasta, eram jogadores de futebol profissional, embora em times pequenos das subdivisões dos campeonatos estaduais. Essa informação, que não está no filme mas em entrevistas com o diretor, dá uma outra dimensão à perda de Sartana. “Você sente como se tivesse a perna, dedo, tudo, normal. Então eu custei a acreditar, mesmo vendo que eu estava sem perna, você sente... até hoje eu sinto ainda, na verdade, sinto perna, pé”.

O que se quebra em um evento traumático como este é a delicada conformação entre o eu subjetivo e a materialidade do corpo que é, aliás, tema importante para a tradição sociológica com particular interesse pelo *self* e sua conformação social.

O desenvolvimento comum do organismo humano e do eu humano num determinado ambiente social refere-se à peculiar relação humana entre o organismo e o eu. Esta é uma relação excêntrica. Por um lado, o homem é *um corpo*, no mesmo sentido em que se pode dizer o mesmo de qualquer outro organismo animal. Por outro lado, o homem tem um corpo. Isto é, o homem tem a vivência de si próprio como uma entidade que não é idêntica ao seu corpo mas que, pelo contrário, tem esse corpo a seu dispor. Por outras palavras, a experiência que o homem tem de si mesmo oscila sempre à procura de um equilíbrio entre ser e ter um corpo, um equilíbrio que tem de ser repostado com frequência. Essa excentricidade da experiência que o homem tem do seu próprio corpo traz consequências para a análise da atividade humana como conduta no ambiente material e como exteriorização de significados subjetivos. Uma compreensão adequada de qualquer fenómeno humano terá de levar em consideração estes dois aspectos, por razões que assentam em fatos antropológicos essenciais.<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> Cf. BERGER (2014: 72).



Em Marquim, onde o trauma tem um sentido de perda de um tipo de relação com a música, perder o movimento das pernas foi perder algo da dança, da atmosfera do baile, de um dos usos da sensibilidade do corpo; perdeu-se um modo de experiência do corpo no mundo. O programa de rádio de Marquim retoma o tema do *baile black*, da importância que a música teve para garotos e garotas negras de periferia na década de 1980, do baile como um ponto de encontro, diversão e autoafirmação. E, nesse sentido, como que revela um diálogo de fundo da filmografia analisada nessa tese. O baile *black* aparece em um momento de inflexão de *Cidade de Deus*, num ponto alto do filme, a morte de Bené. Se considerarmos uma linha, mais ou menos sinuosa, que vai da *black music* ao funk, passando pelo rap, temos também o baile funk como ponto de partida para a narrativa de *Tropa de Elite*, é a cena que abre o filme e o ambiente que revela os primeiros prognósticos do capitão Nascimento. O funk aparece ainda, de forma discreta, numa cena de confraternização, na festa de aniversário de Dario, quando Reginaldo e Dênis dançam na sala da casa em *Linha de Passe*.

A forma como o baile *funk* aparece em *Tropa de Elite*, a caveira impressa como mensagem subliminar e ameaça de morte sobre os jovens dançando, é precisamente a mentalidade-gatilho para a tragédia que se abateu sobre Marquim e Sartana. Nesse sentido, *Branco sai, preto fica*, começa onde *Tropa de Elite* termina. Em *Branco sai preto fica* o que temos é o como segue a vida depois que capitães nascimentos realizam intervenções fulminantes e espetaculares em favelas. Depois das operações, após deixarem o local, depois do tiro, depois das agressões, das torturas. Assim, há, ao menos duas perguntas nessa formatação do tema; como pergunta sociológica, está em questão como é a vida dessa população que vive sob constantes intervenções militares, o que se passa depois daquilo que é manchete no jornal, imagem na TV, isto é, o momento que o jornalismo convencionou chamar 'confronto'. E que costuma ser também o ponto alto dos filmes sobre periferia, crime e violência.

É também, portanto, uma pergunta sobre o próprio cinema. O que acontece depois da cena de ação plasticamente atraente? O que vem em seguida ao tiroteio, a 'ação' do filme de ação. No limite, é uma pergunta sobre nós, que vemos

cinema.<sup>260</sup> Bem, não faço nessa tese uma investigação sobre a recepção fílmica, mantendo-me nos limites formais e no diálogo do cinema com outras instâncias discursivas. Mas é importante ter presente que ao perguntarmos sobre a forma de um filme, estamos nos perguntando sobre o próprio cinema como meio e, em um sentido expandido, sobre o que o filme pede de nós, com o que em nós ele se comunica quando mostra o que mostra da maneira como mostra. O filme não existe senão no olhar de quem vê. Aquela ambiguidade do verbo assistir apontada por Metz; eu *assisto* à projeção do filme, “tal como a parteira que assiste a um parto e que, ao fazê-lo, assiste a parturiente, eu estou presente no filme segundo a modalidade dupla (e não obstante única) do ser-testemunha e do ser-adjuvante: vejo e ajudo. Ao ver o filme eu o ajudo a nascer, a viver, visto que é em mim que viverá e porque é feito para isso: para ser visto, isto é, para não existir senão perante o olhar”.<sup>261</sup>

O helicóptero, a cavalaria, a invasão com lançamento de bombas de gás, a dramatização da fala racista do policial, a extração de uma poética do sofrimento nos rostos contorcidos, o ponto alto no momento do tiro e do pisoteamento, enfim, toda o potencial de pirotecnia e melodrama são simplesmente elididos no filme de Queirós. Aqui também o trauma da falta, da ausência de algo essencial para a composição de um todo, i. e., o todo dramático como metáfora da totalidade do corpo, é também projetado na carnadura mutilada da anti-representação.

A reprodução do evento traumático, talvez mais lucrativa cinematograficamente, pelo maior apelo dramático, simplesmente não acontece. Mas nem por isso deixam de ter centralidade na trama. São trazidos à tona pelas narrativas, às vezes em voz *over*, às vezes em testemunho direto para a câmera, como em um ‘documentário tradicional’, e, com particular ganho evocativo pelas falas teatralizadas de Marquim em seu programa de rádio. Aqui uma aposta do diretor na imaginação do espectador, na força do expediente narrador. Nesse e em outros aspectos, como a retomada da memória para a intervenção num presente-futuro e o Estado de Exceção

---

<sup>260</sup> Como nos lembra Daniel Herwitz, essa pergunta não é exatamente nova: “A grande questão de Hitchcock é: em um sábado à tarde, quando o céu está azul e todo mundo está na rua patinando ou dentro de casa assando *brownies*, porque você escolhe pagar, sentar em uma sala escura e assistir a uma loura chamada Janet Leigh ser brutalmente apunhalada no chuveiro de um quarto de motel por um Anthony Perkins, Normam Bates? O que é o meio que torna isso prazeroso, o que somos nós que temos prazer em uma coisa dessas? É a questão que Hume formula sobre o drama trágico, aprofundada psicanaliticamente de modo a incluir questões sobre o sadismo, a agressão, o pensamento assassino, e assim por diante”. Cf. HERWITZ (2010: 166).

<sup>261</sup> Cf. METZ (1980: 97).

como regra nas periferias dão ao filme uma fisionomia benjaminiana. Mas, ao fim, é a própria presença desses personagens em tela, lidando com escadas, elevadores, curativos, próteses, cadeira de rodas, desafios de mobilidade e adaptação, que contam a história. Ou melhor, a história daquela noite se corporifica na lida com o cotidiano traumatizado.

\*\*\*

Dizer que o filme começa onde tropa termina, contudo, seria reduzir o sentido da trama a uma lição de moral. Com todos os problemas de roteiro e dramaturgia que o filme de fato tem (várias pontas soltas, como a mal explicada procura por Sartana que aparece, de repente e sem mais, ao lado de Marquim, e alguns personagens que não funcionam dramaticamente tão bem, como Dimas Cravalanças etc.) a narrativa é mais que um libelo político. Aliás, em nenhum momento o filme descamba para o denunciamento panfletário, para o sentimentalismo fácil ou para a autocomiseração paralisante, o que, admitamos, não é pouca coisa. E nesse sentido, não faz de Marquim e Sartana apenas sujeitados, vítimas, que de fato são, da violência do Estado, mas sujeitos da própria história, fabuladores de sua condição política e existencial.

É significativo, ainda, que a batida policial no clube Quarentão tenha ocorrido em 1986 e não em 1984 ou no intervalo dos vinte anos anteriores, período de ditadura militar; o que reafirma um deslocamento de certos marcos de periodização da narrativa oficial quando vistos a partir da periferia. A cena traumática de *Branco sai, preto fica* acontece no imediato pós-ditadura, em um Brasil recém redemocratizado, com muitas promessas e expectativas de transformações políticas. O que se seguiria, entretanto, confirmando a narrativa do filme, são as chacinas e execuções sumárias que marcam a década de 1990 e que revelam um desejo nem sempre manifesto de aniquilação dessas populações, sem metáforas. Segue-se, ainda, uma continuidade perversa desse impulso, que é a produção do esquecimento. E aqui é preciso introduzir um terceiro personagem do filme, Dimas Cravalanças.

Cravalanças é o agente de um movimento de resistência do futuro, um viajante no tempo, vindo de 2073 com a missão de encontrar Sartana, “o homem que exalou, o nosso mega-sena, chave para incriminar o Estado brasileiro por crime contra populações periféricas”. Essa fala de Cravalanças é lida em um caderno amarrotado. A nave do viajante do tempo é um contêiner. Veste calça jeans ou bermudas surradas e tênis baratos e empoeirados. É o menos ‘tecnológico’ dos personagens. Marquim tem um estúdio de rádio, uma casa adaptada e criou de improviso uma bomba que lançará contra Brasília. Sartana lida com regulagens de próteses complexas e desenhos visionários do futuro. Cravalanças alega ter sido afetado psicologicamente pela viagem temporal. Na mesma cena ele relata “sequelas da viagem: transtornos psicológicos, cabeça, náusea, contrações de vômitos, tô lombrado, circuite, língua bamba, dificulta contato”. Nessa forma atropelada e algo esquizofrênica de comunicação, marca do personagem, talvez haja uma pista para compreendê-lo. No intervalo das falas, Dimas atira na parede com um revólver invisível e dá tapas no chão. Não fica claro se Cravalanças realmente veio do futuro ou se isso acontece apenas em sua imaginação, sendo alguém afetado psicologicamente pelos “crimes do Estado na periferia”. Como o personagem é desenhado por Sartana ao longo do filme e sua presença em alguns cenários é, inclusive, antecipada pelos desenhos, é possível, ainda, que ele seja uma projeção, fabulação imaginativa de Shokito. Uma pista nessa direção é que o personagem não interage com ninguém no filme, aparece sempre em ambientes desérticos ou em uma viagem solitária em um trem.

Cravalanças personifica algo como um excedente de significado na tentativa de reconstrução documental daquela noite. Se nos discursos de Marquim e Sartana aparecem datas, localizações, disposição ordenada dos eventos etc., em Cravalanças, misturam-se memória e delírio, fotografias do baile e armas invisíveis, recortes de jornal e conversas com personagens do futuro. Os registros se confundem como que atravessados por pelo menos dois eixos significantes. A própria paisagem urbana, o cenário de fundo dos contatos com outras realidades, participa da composição do personagem. A Nova Ceilândia de Cavalanças é um enorme canteiro de obras, o espaço meio desértico (ainda) meio (já) degradado onde se fixa seu quartel-general, o contêiner trans-histórico. Sobre este aspecto do filme, o uso do

cenário desértico-futurista, vale lembrar as entrevistas em que Adirley revela que (não sem um tom de auto-ironia) o projeto inicial era filmar o *Blade Runner* brasileiro.

Mas voltemos à missão de Cravalanças. Sua missão é produzir provas contra o Estado brasileiro por crimes contra a população periférica. Também não fica claro em que ano se passa o filme, embora a data 27/08/2012 apareça mais de uma vez no monitor do estúdio de Marquim em mais uma confusão (proposital?) entre o tempo da filmagem e o tempo da diegese. Ao que parece, se passa em um futuro em relação ao nosso presente, um momento em que há uma Polícia do Bem-estar Social vigiando as fronteiras de Brasília e monitorando atividades terroristas. Nesse tempo, para entrar em Brasília é preciso ter passaporte. O filme cria uma espécie de ‘distopia futura presentificada’; se passa no futuro, mas com uma ambiência em nada diferente do presente. Um jogo discursivo que faz da distopia de um futuro degradado, de cerceamento de direitos, apartações territoriais e disseminação da violência e do controle de Estado, fórmula corrente de filmes distópicos, o próprio presente da periferia. Lá, o temido futuro degradado é agora.

Cravalanças mantém contato com alguém do futuro, uma supervisora de sua missão que lhe adverte constantemente para que “produza provas, sem provas não há passado”. Aqui há um jogo em que o filme é sobre a produção das provas, mas a produção dessas provas é a existência do próprio filme. Conforme a narrativa avança vão aparecendo fotografias do Quarentão, dos garotos em suas apresentações de dança, além dos testemunhos de Marquim e Shokito que só existem porque o filme existe. Cravalanças é também um alter-ego desse Narrador amalucado que mistura realidade e ficção, memória e fábula, história e invenção; a coisa com a ‘representação’ da própria coisa.



Fotogramas de  
*Branco sai,  
preto fica /  
Cravalaças  
no contêiner.*

\*\*\*

Há em *Branco sai, preto fica* um gesto proposital e propositivo de confusão entre diferentes níveis de realidade. De certa forma, o filme quer chamar a atenção para o nível de insólito da “realidade por excelência”, para usar os termos de Berger (2014), da realidade do cotidiano, do *realissimum* da consciência. O que aconteceu a Marquim e Sartana é tão intensamente real em seus corpos e, não obstante, tão sem sentido existencialmente em qualquer conformação discursiva que não seja da ordem do absurdo que o referencial de realidade mesmo se perturba.

Já não é possível o realismo aqui, nem como linguagem nem como tese. Não em seu sentido mais tradicional da conformação entre parença e verossimilhança. No nível da imagem, a parença é garantida e mesmo enfatizada pelo plano alongado, pela ênfase na paraplegia e na amputação, por exemplo. Mas não há expectativa de verossimilhança na forma como se desenvolve o argumento. Há um plano, por exemplo, em que Adirley filma um condomínio de prédios em construção. Esse mesmo plano aparece em outros de seus filmes e a cada vez há uma construção diferente no local. Esse é um registro documental da arquitetura mutante da cidade, uma cidade que muda muito rapidamente, em permanente reconstrução. Mas, em *Branco sai, preto fica* esse plano tem a seguinte composição: à meia distância está o contêiner para onde Cravalanças corre em disparada quando toca uma sirene; ao fundo o conjunto de prédios; Cravalanças adentra a nave que começa a balouçar vigorosamente. A cena é documental<sup>262</sup> (faz parte da série de repetições mencionada acima), um gesto político por certo e, não obstante, atravessada pela mais despudorada fantasia.

Em um sentido mais imediato, há um jogo com o real e sua conformação estética. Toda a cena da subida do elevador lateral à casa de Marquim, por exemplo, que tem um efeito dramático importante pela ênfase nas dificuldades que o Dj enfrenta como cadeirante e que apontam para o evento real de sua história, é também uma operação de ficção cinematográfica. A casa de dois andares foi alugada para a

---

<sup>262</sup> “É verdade que a dicotomia “documentário/ficção” nunca funcionou muito bem fora do campo do cinema, onde é mesmo frequente fazer-se uma separação mecânica (e às vezes mecanicista) entre os filmes que destacamos como do primeiro regime e aqueles que destacamos como do segundo (...) todo filme participa, ao mesmo tempo, dos dois regimes. Isso explica que tem algo de verdadeiro nessas duas grandes petições de princípio aparentemente contraditórias que querem que “todo filme [seja] um filme de ficção” segundo Metz (1975, p. 31) e, além disso, que “todo filme de ficção [possa] [ ... ] ser considerado, sob certo ponto de vista, como um documentário.” (Odin, 1984, p. 263). De fato, é o trabalho de leitura do espectador que permite a um regime tomar precedência sobre o outro.” (Gaudreault).

feitura do filme e o elevador para a cadeira de rodas foi encomendado a um serralheiro para compor um imaginário, uma perspectiva que desejava mostrar a cidade a partir do alto. Assim, a cena em que Marquim desce do carro e se desloca lentamente até o elevador ou, outra, em que ele desce lentamente a rampa da escada que dá acesso ao estúdio, é totalmente não-ficcional, porque diz respeito à realidade da condição física de Marquim, mas totalmente ficcional na medida em que aquela realidade existe no e para o filme. Aquela não é a rotina de Marquim fora do filme. A casa ampla e fotogênica de Sartana é, de igual modo, uma locação para o longa, embora sua interação com a casa, enfatizada a locomoção com a prótese, sejam documentais em sentido forte.





Fotogramas de *Branco sai, preto fica* / A casa de Sartana e seu interesse por próteses.

Em alguns momentos esses pontos de realidade fenomenológica e realidade fílmica se atravessam de tal modo que é difícil distinguir o que é um e o que é outro. A rádio operada por Marquim, por exemplo, foi criada para o filme, entretanto, tiveram o cuidado de realmente inscrevê-la em uma faixa de transmissão e lançá-la no ar, ou seja, o programa de fato podia ser ouvido pelas pessoas ao alcance da faixa sonora. Em uma cena em que Sartana conecta um cabo USB na perna mecânica para que ela seja *crackeada*, a decodificação da perna é um artifício fílmico, mas sua perna tem, de fato, uma porta para espetar periféricos e programas instalados de modo a permitir que a empresa fabricante monitore uma série de informações sobre a prótese e o usuário; é uma prótese experimental que foi distribuída para alguns atletas e ex-atletas aparentemente como grupo de testes para aprimoramentos do produto.

Também não é por acaso que as fachadas dos sobrados no conjunto onde mora Marquim, sua face oficial, virada para a rua, não aparecem. Em entrevistas, Adirley conta que quis filmar a cidade de uma perspectiva que ninguém vê, como se a câmera permanecesse sempre nos fundos, no reverso da cidade; assim como não é por acaso que Brasília, a cidade oficial, não aparece, mas sempre a cidade marginal, a Ceilândia. O que, aliás, se comunica com a própria construção da narrativa como o que vem depois, aquilo pelo que o cinema espetacular não se interessa etc. Ademais, a própria narrativa busca localizar-se como avesso da história oficial.

O filme não toma um tema premente, uma história que por seu insólito, popularidade ou controvérsia seja recuperada no cinema, como acontece com filmes 'baseados em fatos reais'. As histórias de Markin e Shokito existem, como testemunho, porque o filme existe. Não é o filme que passa a existir porque há um interesse anterior de que ela seja contada, o filme narra algo que oficialmente não existiu, então, numa engenhosa inversão, embora reais essas histórias passam a existir porque o filme as torna reais. É aqui que as cartas da antropologia, sociologia, ficção, realidade e cinema encontram seu mais apurado embaralhamento. É tudo verdade e é tudo invenção; é relato documental e também fantasia. Mas uma fantasia desde dentro, um sonho sonhado pelos próprios personagens da história que se conta. A cartela final, no desfecho dos créditos, diz "Da nossa memória fabulamos nós (sic) mesmos".

Sobre o quê fabula o filme, então? Aqui, o narrado se conecta com o escorço mais amplo do *corpus* documental dessa tese. O tema das remoções e da segregação social, que é a própria história das favelas, é central para a compreensão da trama. O nome Ceilândia vem de Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), coordenada por Vera Prates, esposa do governador do Distrito Federal de então, Hélio Prates da Silveira. Há um bom número de trabalhos sobre as especificidades da formação do Distrito Federal como espaço de exclusão e segregação populacional com cortes de classe que são também raciais (Malagutti, 1999; Silveira, 1999; Borges, 2005; Nunes & Costa, 2007; Moura, 2008; Tavares, 2009; Santarém, 2013; Nunes & da Silva, 2014), assim como há uma consistente produção de documentários sobre o tema, *Brasília: Contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967); *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), *Brasília Segundo Feldman* (Eugene Feldman, Vladimir Carvalho, 1979), *Conterrâneos Velhos de Guerra* (Vladimir Carvalho, 1991), e alguns filmes realizados pelo próprio Adirley Queirós e pelo Coletivo CEICine como *Rap, o Canto da Ceilândia* (Adirley Queirós, 2005), *Dias de Greve* (CEI, 2009) e *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011). Ao invés de apresentar um resumo dessas abordagens, entretanto, preferi em consonância com o espírito da narrativa, manter-me colado ao reverso da cidade oficial; no filme a história se conta pelo avesso, pelos fundos das casas, pelo reverso da cidade-capital e dos documentos oficiais.

Nesse sentido, também o processo de fatura do filme se organiza como contestação de modelos consagrados de produção fílmica. Adirley conta em entrevista que decidiu de improviso, durante uma conversa com os atores e a equipe, que a pilastra metálica no meio da locação que é o estúdio de Marquim seria o reator de uma bomba. Um dos vários exemplos de uma 'roteirização em tempo real' que Adirley experimentou. Jogar uma bomba que são as músicas da Ceilândia, o forró "A Dança do jumento", a voz do rapper Dino, o trabalho do Dj Jamaica, é jogar a própria periferia - como na expressão 'lançar em rosto' - sobre a cidade oficial, a capital do país.

Assim, é um filme sobre *crackers* que quebram códigos de *softwares*, mercado paralelo, camelôs, estúdio improvisado, artimanhas para a falsificação de documentos (passaportes), as formas periféricas, ainda que imaginárias e superlativas, de sabotagem das estruturas. Cravalanças, nessa mesma lógica, é "agente terceirizado

do governo brasileiro”; o filme é formado por essas figuras do precário, do informal, do desviante, do marginal.

Uma figura retórica recorrente nas falas de Adirley em palestras e entrevistas é o “caô”, que nesse caso significa ardil, artimanha, estratégia. Por exemplo, para conseguir financiamento em editais, para driblar as formalidades e burocracias, o diretor defende o uso do caô, do jogo com as palavras e com as expectativas dos avaliadores “Porque se você diz que é, então é”. É interessante pensar esse embaralhamento desde os processos primeiros de feitura do filme, na fase da garimpagem do patrocínio, da produção do roteiro e da negociação dos rumos da história com os atores através do improviso. Um proceder que revela, ademais, uma descrença na sisudez das estruturas (o caô é também uma zombaria) e de uma possibilidade esquematizada de alteridade (já não há o respeito solene pelo outro da formalidade institucional).

Há mesmo um esgotamento da possibilidade ou do desejo de diálogo, tanto com as instâncias e agências de fomento, o antes do filme, quanto com certa faixa de interlocutores do filme como produto para consumo. O que é também um paradoxo, já que sem o recurso do edital não se faz o filme e, sem público, tampouco o filme se faz. Não que essa recusa de diálogo não tenha aparecido antes e de outras formas. *Tropa de elite* é possivelmente o arquétipo da incomunicabilidade; não há desejo ou intenção de compreender o outro ali. *Cidade de Deus* é um aceno, desde o início, para o fora da favela como solução possível, “Não há nada ali pra vocês”, diz Mané Galinha para Buscapé e Barbantinho. E o que se vê naquele que realiza o gesto em direção à alteridade, não é mais alvissareiro; a melancolia final do andar por andar, sem rumo, de *Linha de Passe* é o limite do gesto; para além da benevolência e simpatia, ainda que sincera, não há muito horizonte.

De certa maneira, a matéria de que se faz o filme e o discurso que se desdobra a partir dele, visam o fora do filme, o que tem implicações em ambas as direções. Implicam, por assim dizer, uma ortopedia da representação (tal coisa deve ser mostrada de tal maneira) e que implica uma posologia da recepção (uma dosagem da fatura de comoção, perturbação e/ou engajamento com as imagens). Haveria uma forma correta de equacionar a dramatização da miséria, da violência e da dor de modo a suscitar reações apropriadas diante de sua enunciação ou denúncia. Um paradoxo

que, aliás, se liga às crises da enunciação da alteridade, seus dilemas e perspectivas, na antropologia.

O problema de como narrar a violência vê-se, por um lado, cercado pelos limites da linguagem e, por outro, atravessado pelos processos de silenciamentos, desvirtuamentos de narrativas e apagamentos das cicatrizes da experiência que são, em si, uma forma particular de violência. Daniel Cefaï, refletindo sobre a ética na escrita da pesquisa antropológica, coloca o problema em termos etnográficos:

Como fazer que os trabalhos etnográficos não sejam lidos como relatos pitorescos que estimulam o voyeurismo ou transbordam compaixão? Histórias a ser lidas tranquilamente em casa sobre a engenhosidade e resiliência dos moradores de rua ou sobre as benfeitorias concedidas pelas organizações estatais ou associativas?<sup>263</sup>

De modo que, à sua maneira, *Branco sai, preto fica* é uma tentativa de invenção da própria história pela fabulação, não pela crença na verdade do documentário, forma consagrada de contato com o real do mundo, tampouco pela crença nos poderes sensibilizantes do expediente ficcional, sua capacidade de produzir alguma epifania, catarse ou elã.

Adirley pergunta em uma palestra “Que estímulo tem o cara que se fodeu de contar que se fodeu?”. Esses personagens estão também cansados de contar suas dores. Contar pra quem? Contar pra quê? *Branco sai, preto fica* quer e não quer se fazer entender. E esse paradoxo se materializa na existência do filme tanto como artefato quanto como discurso. Como artefato porque desde seu início sua relação com as instituições de fomento, os documentos oficiais, o cenário naturalizado, o roteiro etc. são contrafeitas, paradoxais, e, como discurso, o filme diz, mas revelando o avesso da história e ainda assim amalgamando registros aparentemente incompatíveis, entre a denúncia e o deboche, como que falando e ao falar revelando a impossibilidade mesma de *in facto* dizer.

Como nas metáforas psicanalíticas em que a coisa se revela em sua impossibilidade mesma de revelar-se. Por que a narrativa está em disputa em um sentido político, diz Adirley. Se para Walter Salles trata-se de ser simpático aos

---

<sup>263</sup> Cf. CEFAÏ (2013: 282).

personagens, entender seus motivos e de estar mais interessado no outro de classe do que em seu próprio meio, e para Kleber Mendonça, pelo contrário, é preciso manter-se em seu próprio *habitat* para “não fazer o tipo de merda que fazem em favelas”; Adirley diz “Quem disse que eu tenho que fazer histórias que todo mundo compreenda?, eu acho que inclusive, é o contrário; pessoas que não entendem minha história, para mim é muito importante politicamente, porque eu não quero me comunicar com elas; tem pessoas que eu não quero me comunicar com elas, foda-se elas (...) não me interessa que você me entenda, você nunca me entendeu, historicamente não me entendeu. Se olhar a história do nosso país, é uma história de incompreensão, e elas [as incompreensões] passam pelas narrativas (...) a última disputa política no meu modo de ver é na narrativa, é como você narra a história (...)”.<sup>264</sup> De sorte que, diante do absurdo do real, só cabe a fabulação descarada, a reinvenção da memória misturada à fantasia, sem que se consiga ou se deseje demarcar onde começa uma e onde termina a outra.

---

<sup>264</sup> Cf. *Manual de Roteiro: Entender para Subverter?* – Encontros de Cinema (2015), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5Br1EFbmRNw&t=4315s>.

**O retorno do real**  
Considerações finais



Fotograma  
de *Pixote: A  
lei do mais  
fraco* / O  
olhar do  
ator  
Fernando  
Ramos da  
Silva.



Peter Berger recorre ao ritual do teatro para exemplificar o tipo de experiência que temos com realidades que não sejam a dominante. Esse rito envolve, entre outros artifícios, o abrir e fechar de cortinas como demarcação de onde começam e onde terminam esses parêntesis que abrimos na realidade cotidiana para a experiência artística que, como o sonho ou o transe religioso, são outra forma de realidade com seus próprios códigos. Nesse sentido, são conhecidas as experiências de diluição da distância entre plateia e espetáculo, como a quebra da quarta-parede, dissolução do ritual de abertura da peça teatral, interação com a plateia etc. Também a experiência com o filme, que Christian Metz comparou à ambiência do sonho, tem um ritual de imersão e emersão que envolve a própria sala de cinema, o apagar das luzes, a sensação ao mesmo tempo solitária e compartilhada de estar com algumas dezenas de estranhos, enfim, e que mesmo nas sessões caseiras de *streaming* envolvem certa preparação psicológica para o momento do filme, os créditos iniciais como espécie de antessala da narrativa etc.

Diferentemente do sonho e do transe religioso, entretanto, o cinema de realismo social nos pede que mantenhamos um tipo particular e delicado de equilíbrio entre o real fílmico e o real fenomenológico. Se pensarmos nas características do neo-realismo italiano apontadas por Bazin e na *Novelle Vague* naquilo em que é tributária de Jean Rouch, há um tipo de mobilização do real que se processa pela proposital diminuição e, em alguns momentos diluição, ainda que como desejo, da distância entre a ‘representação’ e o real representado. O uso de atores não-profissionais, filmagem em locações reais e conhecidas, aproximação com a prosa do cotidiano, preferência por cenas sem cortes são alguns dos artifícios mais conhecidos de liquefação dessas distâncias. A mobilização de elementos realistas, insuflando realidade por entre os poros do registro, acaba por transbordar esse real para dentro e para fora da matéria artística, borrando, ademais, os limites entre estética, ética e política. Claro que também no cinema de estúdio ao qual o cinema da vanguarda, em parte, se opõe, a matéria cinemática continua sendo, embora de modo ideologicamente distinto, a realidade, excetuando-se os experimentos de realidade virtual que demandariam uma outra reflexão. Por outro lado, não foram poucos os esforços para ressaltar a distância, demarcar o filme como um artifício, com destaque para a tradição de montagem eisensteiniana, fragmentada e descontínua.

De todo modo, é realmente curioso que o cinematógrafo tenha sido considerado desde seus inícios um registro fidedigno da realidade – um testemunho ocular verídico e infalível<sup>265</sup> - sem com isso despertar imediatamente um apreço por seu caráter documental entre historiadores e homens de letras. Na verdade, em seu início, o cinema foi considerado um “passatempo de iletrados”, “máquina de idiotização”, uma “atração de quermesse”<sup>266</sup>, não apenas pelo caráter reputado insipiente das primeiras experiências que, sem as elaborações da montagem, decupagem, truques e efeitos que compõem seu caráter narratológico clássico, revelava mal suas potencialidades de entretenimento de massas, mas, por um misto de ignorância e medo do que essas possibilidades representavam, como se revelou assim que começaram a surgir,

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor. As imagens, as imagens sonoras, esse produto da natureza, não poderiam ter, como o selvagem, nem língua nem linguagem. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significaria que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade?<sup>267</sup>

No ensaio seminal *Style and médium in the Moving Pictures* (1934), Panofsky coloca o problema do meio cinema nos seguintes termos, “O meio do cinema é a realidade física como tal: a realidade física da Versailles do século XVIII – não importa se ela é original ou um *fac-símile* de Hollywood indistinguível daquilo para todos os efeitos estéticos – ou um lar suburbano em Westchester; a realidade física

---

<sup>265</sup> Cf. KORNIS (1992: 240)

<sup>266</sup> Cf. FERRO (1992: 83)

<sup>267</sup> Op. cit. p.86.

da Rue de Lappe, em Paris, ou o deserto de Gobi ... a realidade física de engenhos e animais, de Edward G. Robinson e Jimmy Cagney. Todos – objetos e pessoas – devem ser organizados em uma obra de arte (...).<sup>268</sup> A realidade estaria para o filme como o mármore para o escultor.

O meio do filme ser a realidade física como tal implica dizer que são as paredes das casas e a luz que em determinada hora do dia se derrama sobre elas, seu aspecto modesto ou luxuriante, as dobras da arquitetura, portas, janelas, percintas, os carros, as calçadas, vestimentas, aparelhos domésticos, relógios, brincos, pulseiras, e o semblante dos personagens, seu sotaque, gestual, sorriso ou sobrececho fechado, a gravidade ou rouquidão da voz, a matéria mesma de que se faz a realidade é que faz o filme. Mas isso comporta uma ambiguidade formidável. Quando perguntado em um documentário sobre o que fez com que escolhesse o garoto Fernando Ramos da Silva para o papel de Pixote, Hector Babenco responde que foi o seu olhar, havia uma tristeza ali que captava perfeitamente a história, a condição do personagem. Até onde esse olhar é de Fernando e onde começa a ser de Pixote? Porque, aqui, mais que o cenário, o figurino ou a maquiagem, são os olhos mesmos, o semblante singular e idiossincrático daquele garoto em particular que emprestou ao filme um sentido sobre a história do personagem. Talvez seja importante acrescentar aqui que Fernando era morador da favela Jardim Canhema em Diadema (SP), e sua condição social não diferia muito da condição do personagem, o que aliás pesou positivamente para sua escolha para o papel.

Ora, Daniel Herwitz, comentando a passagem de Panofsky observa que “em um sentido, o meio do filme é luz projetada em uma superfície bidimensional a partir do registro (em fita analógica ou em formatos digitais), nada mais (...) quando Panofsky afirma que o meio dos filmes é a realidade física enquanto tal, ele está falando em uma função central da fisionomia. São os olhos de Greta Garbo, o trejeito de Jimmy Stewart, os lábios comprimidos de Gary Cooper, o andar afetado de Jhon Wayne que são a substância de sua expressividade cinematográfica (...) nós ouvimos o peculiar som nasal de Stewart, entoado mais alto, levemente forçado nos registros superiores quando ele está ansioso; a perfeição em barítono do inglês de Joan

---

<sup>268</sup> Cf. HERWITZ (2010: 147).

Greenwood no Studio Ealing”.<sup>269</sup> Herwitz lembra que Stanley Cavell chama a esses traços ‘individualidades’.<sup>270</sup> Sim, mas quando não captadas em vedetes e sim em atores ocasionais e não-profissionais cuja realidade à qual pertencem e para a qual nos remetem são evocadas no filme por meio de suas presenças verossimilhantes, qual o sentido dessas individualidades? De que modo se atravessam o ético, o estético e o político nesse registro?

O chiste da anedota do camponês que sobe ao palco para salvar Desdemona das mãos de Otelo, golpeia o ator e sai do teatro com a donzela nas costas para chamar a polícia está em que ele confunde a atriz com a personagem, e se rimos, é porque presumimos que aquela mulher não é absolutamente a personagem; não somente no sentido de que ela não pode ser a figura literária shakespeariana, mas na confiança de que a violência que vemos essa mulher sofrer no palco é uma representação e que não é a realidade cotidiana daquela mulher.

De certo modo, necessitamos de algum nível de segurança de que o que estamos vendo é uma representação para que consigamos lidar com certas cenas de violência, abusos e miséria. Como lembra Metz, é condição necessária, parte do pacto tácito que formulamos com o cinema de ficção que os tiros e a explosão na tela não nos atinjam, mas que também o ator não esteja sendo *in facto* atingido. A ficção, essa instituição histórica, é também outro nome que damos à garantia de resguardo de ingerências entre realidades. No cinema de favela, entretanto, algo dessa presunção fica abalada; o morador de favela que interpreta um morador de favela acaba em algum momento embaçando essa linha demarcatória, e com ganho para a dramaturgia. É como se a cortina se fechasse e algo do espetáculo continuasse, mais precisamente, aliás, seu aspecto pungente, violento, dramático, a realidade mesma de que se serve o cinema para dar tônus à narrativa, a realidade da favela.

Leon Hirszman iniciou sua carreira dirigindo *Pedreira de São Diogo* em 1962, um dos cinco curtas que dariam corpo ao filme *Cinco vezes Favela*. O enredo mostra a vida dura dos trabalhadores da pedreira com seus corpos brilhantes sob o sol escaldante e o impasse de terem que explodir o maciço rochoso sobre o qual havia algumas famílias em barracos. Os trabalhadores se organizam, dialogam com os

---

<sup>269</sup> Op, cit. p. 148.

<sup>270</sup> Cf. CAVELL (1979).

moradores da favela, conseguem mobilizá-los para impedir que o gerente da empresa explodisse a carga de dinamite que ameaçava a vida dos habitantes. O enredo consagra a vitória dos trabalhadores e dos moradores da favela contra os interesses gananciosos e vis do capitalista.<sup>271</sup> A pergunta aqui é, como se liga ao filme o fato de que, cinco anos depois, ao revés do que desejou a imaginação criativa e o desejo revolucionário do artista, a pedreira onde este filme foi gravado realmente tenha sido explodida numa operação semelhante a que o curta denunciava, matando dezesseis moradores.<sup>272</sup> Como essa informação modifica a compreensão do filme? Ou não modifica? E, se modifica, em que medida ela é também parte do filme?

Pois, quer me parecer que, por caminhos tortuosos, é essa latência de realidade, como que uma ambiguidade introduzida pelas presenças de pessoas que representam o que também vivenciam, que o filme aufere ganho dramático, verossimilhança e legitimidade. “Diria que por detrás de qualquer ficção existe uma segunda. Os acontecimentos diegéticos são fictícios, é a primeira ficção; mas toda a gente finge crê-los como verdadeiros, é a segunda ficção; encontra-se mesmo uma terceira; a recusa geral em confessar que, algures dentro de si, se acredita que eles são realmente verdadeiros”.<sup>273</sup>

O cinema foi capturado desde seu nascimento em fins do XIX pela tradição ocidental e aristotélica da *diegesis* e da *mimesis*, isto é, das artes de ficção e de representação, de tal modo que o filme ‘não ficcional’ é que constitui um grupo apartado, grupo de filmes “que a sociedade considera um pouco estranhos”. Assim, o Cinema de Favela beneficia-se de um hibridismo entre o documental e o ficcional. Há uma noção de fundo, tácita, subentendida, de que aquilo que vemos representado de fato pode acontecer - e, como sabemos, acontece todo o tempo - àqueles sujeitos e naqueles espaços.

*Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco (1980) a que me referi há pouco, talvez seja o caso mais dramático de um atravessamento perverso entre o ‘dentro’ e o ‘fora’ do filme no cinema brasileiro. É curioso que neste filme, antes de

---

<sup>271</sup> Reinaldo Cardenuto, que dedicou seu doutorado ao trabalho de Hirszman localiza Pedreira num “esforço em chegar ao público, com isso esperando uma intervenção do cinema na práxis política, [que] se dava a partir do agit-prop cepecista, no qual a heroicidade protagônica, atrelada ao dinamismo na composição estética não se situava nas ações individuais de um personagem, mas sim na dimensão coletiva a reunir o popular como voz uma contra as forças de pressão”. Cf. CARDENUTTO (2014: 50)

<sup>272</sup> Cf. CARDENUTTO (2014: 57).

<sup>273</sup> Cf. METZ (1980: 83).

começar a história ficcional, Babenco realiza algumas tomadas numa pequena sequência de trato documental em que fala diretamente para câmera em frente aos barracos do Jardim Canhema em Diadema, São Paulo. Essa sequência quer dar ao filme precisamente a fisionomia de 'retrato da realidade' que é outro modo de dizer 'verdade do cinema'.

Babenco discorre, em tom de denúncia, sobre a realidade de miserabilidade da classe trabalhadora em pleno polo industrial de maior riqueza do país e dos 'menores' cooptados pelo crime. Apresenta, então, Fernando Ramos da Silva, o garoto de doze anos que vive, no filme, Pixote. O garoto, parado à porta do casebre onde vivia, posa para a câmera ao lado da mãe e dos nove irmãos. É difícil dimensionar o quanto desse enraizamento em uma realidade dramática de fome e pobreza foi responsável pelo enorme sucesso e repercussão internacional do filme, *a glimpse of Brazilian reality*. Fato é que Fernando, não conseguindo seguir na carreira de ator, acabou voltando à favela. Tempos depois retornou aos noticiários por ter sido preso por furto e, mais adiante, depois de uma perseguição policial, terminou executado com oito tiros. Na demarcação esquemática entre os primeiros dois minutos em que o filme é documental, enquanto a câmera compõe o argumento realista pela panorâmica lateral dos barracos, Babenco insiste, "O filme inteiro é representado por crianças que pertencem a essa origem social".

Rubens Sabino, que interpretou Neguinho em *Cidade de Deus*, foi Manchete nos jornais *Estadão* e *O Globo* em abril de 2015 por ter sido reconhecido circulando pela 'cracolândia'. A manchete da Folha de São Paulo na ocasião, p. ex., foi *Ator que interpretou traficante em 'Cidade de Deus' vive na cracolândia*.<sup>274</sup> O drama de Sabino foi explorado no *Programa do Gugu*, uma atração dominical da TV Record de apelo popularesco. Durante cerca de uma hora e meia um repórter circulou com Rubens pelo centro de São Paulo pedindo para que ele simulasse para as câmeras como dormia, como comia, como fazia as necessidades fisiológicas ou como se virava para tomar banho vivendo nas ruas etc. E, no palco, ao vivo, Gugu entrevistava Rubens acrescentando detalhes redundantes e melodramáticos à encenação que pedia o

---

<sup>274</sup> Cf. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/04/1622910-ator-que-interpretou-traficante-em-cidade-de-deus-vive-na-cracolandia.shtml>

repórter e que o próprio Sabino era constrangido a ver e comentar diante da plateia e dos espectadores.

É particularmente constrangedor perceber como Rubens entende qual é o papel que lhe cabe nessa *mise-en-scène* do espetáculo-de-si; responde mais do que lhe é perguntado, se contradiz, se adianta às questões, apressa-se em fazer revelações antes mesmo que lhe peçam, esmiúça detalhes sórdidos, enfim. Ele sabe, sobretudo, que é nessa confusão algo intencional entre persona e personagem que está o interesse por sua história, o meio caminho entre o personagem de um filme premiado e de projeção internacional e o viciado em crack que vive nas ruas. É fundamental que esses dois sejam o mesmo. Mas também que não sejam. Rubens precisa ressaltar todo o tempo que agora está limpo, precisa admitir que tentaram ajudá-lo – sobretudo Meirelles – mas que ele errou e desperdiçou as oportunidades. Precisa ser um misto de caso perdido e promessa de redenção.

Quando Walter Salles opõe à favela da brutalidade a favela do humanismo em *Linha de Passe*, o que está em disputa é a *verdade* sobre a *realidade* da favela. Essa verdade do filme se organiza a partir de referentes ‘fora’ do filme; daí que Salles apresente sua pesquisa em documentários e matérias de jornais, assim também, para compor a favela da brutalidade, Meirelles se apoia no livro de Lins, Padilha evoca a expertise de Pimentel, Kleber Mendonça reivindica documentos históricos combinados ao seu conhecimento da classe média desde dentro e, caso curioso, Adirley Queirós se sinta à vontade para zombar da verossimilhança precisamente porque, no seu entender, seu filme não carece dela.

Verossimilhança, aparência, legitimidade são termos que apontam para o extra-fílmico, para um ‘fora’, o que coloca sob suspeita onde termina o ‘dentro’ do filme. Em 2012, foi lançado o documentário *Cidade de Deus, 10 anos depois* com direção de Cavi Borges. É uma visita aos garotos que fizeram o filme, agora já não tão garotos, para saber o que se fez de suas vidas. Muitas das biografias guardam inegáveis semelhanças com os personagens do roteiro; derivações para o crime, trabalhos precários, prisões. Bernardo Silva, um dos garotos da Caixa Baixa, se envolveu em um assalto e passou um tempo preso, agora trabalha na cozinha de um restaurante; Ivanzinho sequer conseguiu ver o filme quando do lançamento (estava preso) e, segundo matéria recente em jornais, é acusado de crime de extorsão e de participar

da morte de um sargento da polícia.<sup>275</sup> Jefechander, que fez Alicate do trio ternura, desapareceu de casa em uma manhã e nunca mais voltou; a mãe desconfia que seu sumiço tem a ver com o movimento, “Ele era envolvido, não vou negar”, ela diz segurando as lágrimas.

*Cidade de Deus* não foi filmado na Cidade de Deus mais por problemas com relações sociais e políticas em torno da favela carioca do que por problemas propriamente cinematográficos.<sup>276</sup> Durante a filmagem de *Pallace II*, espécie de filmagem-teste para *CDD*, policiais se infiltraram na favela como garis e fizeram a prisão de um traficante, o *chefe* do tráfico local atribuiu a culpa pela prisão às filmagens. Daí se desenrolou um processo de negociação entre Fernando Meirelles, Katia Lund e lideranças nas comunidades, com regiões sob o domínio de traficantes rivais; participaram das negociações o rapper e ativista MV Bill e, posteriormente, o antropólogo e escritor Hermano Viana. Num dos episódios mais inusitados que acabam por compor esta espécie de anedotário de bastidores sobre filmes prestigiados, um dos chefes do tráfico pediu para ler o roteiro de *Cidade de Deus* e achou muito violento, desaprovando as filmagens. A solução foi filmar em Cidade Alta, uma favela vizinha. Enfim, são miríades de fragmentos, do banal ao espetacular, que atravessam e expandem o filme. Por outro lado, é essa mais verdade, esse fetiche pelo mais-real da favela que *Branco Sai, Preto Fica* se recusa a entregar.

É fascinante verificar como o filme, suas potências e latências desestabilizam a realidade, as instituições e as autoridades instituídas nos termos de Marc Ferro, mas a realidade que o filme fustiga também não nos devolve o fascínio de sua inquietude indomável? Talvez tenhamos nos convencido cedo demais de que compreendemos o que é um filme, qual sua natureza e limites.

Essa digressão poderia tomar muitos rumos, desde os limites éticos da arte, passando pelas responsabilidades do diretor para com a realidade que manipula até as implicações políticas na criação de um imaginário sobre esses lugares e essas pessoas. Embora, de algum modo, estas questões estejam implicadas nesse meu

---

<sup>275</sup> Cf. <https://oglobo.globo.com/rio/suspeito-de-participar-de-morte-de-pm-ator-de-cidade-de-deus-presos-no-rio-21650644> e <https://oglobo.globo.com/rio/de-ivanzinho-ivan-terrivel-ator-de-cidade-de-deus-extorquia-motoristas-no-vidigal-21630236>

<sup>276</sup> Cf. MACHADO (2016).



último exercício, meu problema é bastante mais modesto. Me pergunto onde termina e onde começa o filme. Se o filme se beneficia dessa latência de realidade que ele explora sem pudor e da qual obtém lucro em muitos sentidos, essa realidade retorna ao filme, seja para confirmá-lo seja para confrontá-lo, como queiramos. Pois que também essa tese e seus leitores participam do circuito de invenção da favela. Dizer a favela é já participar de sua conformação narrativa e, logo, social. Também aqui não se pode transitar impunemente. De que modo essas realidades atuam umas sobre as outras? O que diz sobre nós esse fascínio pela alteridade? O que se passa nos atravessamentos entre real fílmico e real fenomenológico? Onde termina a fabulação e começa a *realidade*?

## Referências bibliográficas

APPLE, Wendy. **The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing**. Documentary: Production Companies, A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. 2004.

BADIOU, Alain. **O século**; trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. **Discurso na vida e discurso na arte** [1926]. Texto traduzido por Carlos Alberto Faraco para fins acadêmicos. (Mimeo).

BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. São Paulo: SUmmus, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, Andre. **O Cinema: Ensaios**. (1991). Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. 1. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução**. In Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. **Textos escolhidos / Tradução José Lino Grünewald**. 2. ed. São Paulo : Abril Cultural; 1983. (Coleção Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis, MG: Vozes, 36 ed., 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2 ed., 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

BRANDÃO, Myrna Silveira. **O cinema mexicano volta a surpreender**. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/20-critica/48-amoresperros>. Acesso em 12 de janeiro de 2013.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BORGES, Antonádia (2005) “**Sobre pessoas e variáveis: etnografia de uma crença política**”. *Mana* 11/1 (abril), p.67-93.

CAMARNEIRO, Fabio Diaz. **Debate crítico, Linha de Passe**. Revista Cinética: Cinema e crítica. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/linhadebate.htm>. Acesso em 07 de outubro de 2015.

CÂNDIDO, Antonio. “**Literatura e Cultura de 1900 a 1945**” in: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. pp. 109-138.

CARDENUTTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1967-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. Tese de Doutorado, USP, 2014.

CARDENUTTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais da Comunicação, ECA/USP, 2008.

CARDOSO, Luís Miguel. **A problemática do narrador**. *Lumina - Juiz de Fora - Facom/UFJF* - v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

CEFAÏ, Daniel. **Grande exclusão e urgência social — Cuidar dos moradores de rua em Paris**. *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 2, jul.-dez. 2013, pp. 265-286.

CHILVES, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**; trad. Marcelo Brandão Cipolla; rev. tec. Jorge Lucio Campos. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes: 2011

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COIMBRA, Marcos. **Quatro razões para a vitória de Lula**. *Cadernos Fórum Nacional*, nº 6, fev. 2007, p. 7

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro cinema, Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial: 2005.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DAMINELLO, Luiz Adriano. **Entre duas margens : do filme etnográfico ao cinema-vérité e o lugar do filme La pyramide humaine na obra de Jean Rouch**. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

DOUCHET, J. **Não acredito em épocas de arte superior ou de arte inferior**. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2015/11/jean-douchet-nao-acredito-em-epocas-de-arte-superior-ou-de-arte-inferior/>. Acesso em 11 de out de 2016.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin, linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro e João Editora, 2010.

FELTRAN, Gabriel de Santis. **Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias**. Revista Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 56, p. 43-72, jun. 2013.

FELTRAM, Gabriel. **Trabalhadores e bandidos: categorias de nomeação, significados políticos**. Revista Temáticas, Unicamp, vol. 15 , pp.11-50, 2007.

FELTRAM, Gabriel. **O legítimo em disputa: as fronteiras do mundo do crime nas periferias de São Paulo**. Dilemas, Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, no. 1, pp. 93-126, 2008.

FELTRAM, Gabriel. **Crime e castigo na cidade: os repertórios da justiça e a questão do homicídio nas periferias de São Paulo**. Caderno CRH, vol. 23, núm. 58, 2010, pp. 59-73.

FERRO, M. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. **Objeto fílmico e o objeto plástico**, in, **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983, pp. 191-207.

FOUCAULT, Michel. **O uso dos Prazeres**, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** / Michel Foucault; trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?**, In. Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GAUDREULT. André. **A narrativa cinematográfica** | André Gaudreault, François Jost; Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Ivo. tradução; Adalberto Müller, revisão técnica e supervisão. - Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2009.

GEERTZ, Clifford. **O antropólogo como autor**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3 ed. 2009.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2 ed., 1986.

GRILLO, Carolina Christoph. **Coisas da Vida no Crime Tráfico e roubo em favelas cariocas**. Tese de Doutorado em Antropologia Cultural. UFRJ, 2013.

GURZA LAVALLE, Adrian. **Vida pública e identidade nacional - Leituras Brasileiras**. São Paulo: Editora Globo., 2004. 208p .

HIRATA, Daniel. **Entrevista: A escuta como forma de compreensão da vida na periferia**. In. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. N. 506, Ano XVII. 2017.

HERWITZ, Daniel. **Estética: conceitos-chave em filosofia**. Trad. Felipe Rangel Elizalde. Porto Alegre: Artmed, 2010.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992;

LEPENIES, Wolf. **As três culturas**. São Paulo: EDUSP Editora. 1996.

Machado, Luiz Antonio . **O controle do crime violento no Rio de Janeiro**. Le Monde Diplomatique (Brasil) , v. 6, p. 6-7, 2013.

Machado da Silva, Luiz Antonio . **A experiência das UPPs: Uma tomada de posição**. Dilemas , v. 8, p. 7-24, 2015.

Machado da Silva, Luiz Antonio . **Refundar a polícia ou a sociedade?**. Observatório da Cidadania (Rio de Janeiro) , v. 2009, p. 18-21, 2009.

MACHADO, Ludmila Ayres. **Cidade de Deus: a construção imagética da favela**. Tese de doutorado. 2016. USP.

MALAGUTTI, Cecília Juno. “Loteamentos clandestinos no Distrito Federal: caminhos alternativos para sua aceitação”; em Paviani, Aldo, org.; Brasília – gestão urbana: conflitos e cidadania. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1999.

MARCUS, George E.. **O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia**. Rev. Antropol., São Paulo, v. 47, n. 1, p. 133-158, 2004. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012004000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012004000100004&lng=en&nrm=iso)>. access on 06 Jan. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012004000100004>.

MARQUES, Ana Claudia. **Intrigas e questões: vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco**. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, v. 1, 2002.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada : Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da Ancine**. Dissertação de Mestrado (Unicamp) 2006.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

MATOS, Alderi Souza de. **O movimento pentecostal: reflexões a propósito do seu primeiro centenário**. Fides reformata online (volume XI). Disponível em: <http://cpaj.mackenzie.br/fidesreformata/visualizar.php?id=151>. Acesso em: 11 nov. 2015.

MENDONÇA, Kléber. **Sou fascinado pela agressão que não é óbvia**. Entrevista concedida a Luís mendonça. À pala de Walsh. fev. 2015. Acessível em <http://www.apaladewalsh.com/2015/02/kleber-mendonca-filho-sou-fascinado-pela-agressao-que-nao-e-obvia/>. Acesso em 29 set. 2015.

MENEZES, Paulo. **Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Fev., vol. 8, n°51. Associação nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Brasil. 2003, p. 87-98.

\_\_\_\_\_. **Tropa de elite: perigosas ambiguidades**. Rev. bras. Ci. Soc., vol.28, no .81, p.63-75. 2013.

METZ, C. **O significante imaginário psicanalise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MISSE, M.. **Crime e pobreza: velhos enfoques, novos problemas**. In: VILLAS-BOAS, Gláucia; GONÇALVES, M. A. (Orgs.). O Brasil na virada do século. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Violência como Sujeito Difuso**. In: Feghali, Jandira, Mendes, Candido, Lemgruber, Julita (orgs.). (Org.). Reflexões sobre a violência urbana: (In)segurança e (Des)esperanças. 1ed.Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, v. , p. 19-31.

\_\_\_\_\_. **Sobre a acumulação social da violência no Rio de Janeiro**. Conferência na Academia Brasileira de Letras, em 3 de julho de 2008.

\_\_\_\_\_. **Crime Urbano, Sociabilidade violenta e Ordem legítima: comentários sobre as hipóteses de Machado da Silva**. [s/d]. Disponível em: [https://www2.mppa.mp.br/sistemas/gcsubsites/upload/60/Crime\\_urbano.pdf](https://www2.mppa.mp.br/sistemas/gcsubsites/upload/60/Crime_urbano.pdf)  
Último acesso em: 11 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **"Sobre a construção social do crime no Brasil: esboços de uma interpretação"** in Michel Misse (org.), *Acusados e Acusadores: estudos sobre ofensas, acusações e incriminações*. Faperj/Revan. Rio de Janeiro. 2008.

MOURA, Cristina Patriota de. **Condomínios horizontais em Brasília: elementos e composições**. Antropolítica: revista contemporânea de Antropologia, Niterói, n. 32, p. 87-112, 1. sem. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/21>>. Acesso em: 12 maio 2014.

NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 216 pp.

\_\_\_\_\_. **Em "O Som ao Redor", todos temem a própria sombra**. Folha de São Paulo. Ilustríssima. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB**. São Paulo: Annablume, 2001.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. São Paulo: Editora Ática. 2006.

NESTROVSKI, Arthur.; SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 264.

NOBRE, Marcos. **O fim da polarização, nada de PT ou PSDB: a verdadeira força hegemônica da política brasileira é o pemedebismo**. *Piauí, Rio de Janeiro/ São Paulo, n. 51, dez, 2010*. <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-fim-da-polarizacao/>

\_\_\_\_\_. **Imobilismo em movimento: Da redemocratização ao governo Dilma.** São Paulo : Companhia das Letras, 1 ed. 2013.

\_\_\_\_\_. **O que significa "pensar o país"? Um debate a propósito de Por que o Brasil cresce pouco?**, de Marcos Mendes. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 100, p. 97-113, Nov. 2014. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002014000300097&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000300097&lng=en&nrm=iso)>. access on 17 Apr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002014000300006>.

NUNES, Brasilmar Ferreira & COSTA, Arthur. **Distrito Federal e Brasília: dinâmica urbana, violência e heterogeneidade social.** *cadernos metrópole* 17 pp. 35-57 10 sem. 2007 *Mercados informais e sociabilidades urbanas na periferia de Brasília: o caso de Ceilândia – DF. urbe.* *Revista Brasileira de Gestão Urbana*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 23-32, jan./jun. 2009.

NUNES Brasilmar F. & Inaê E. M. da SILVA. **Direito à moradia e questão habitacional no Brasil: o caso da cidade Estrutural.** Published and/or Presented at: Ferreira, B. y Magno, I. (2009). *Direito à moradia e questão habitacional no Brasil: o caso da cidade Estrutural.* En J. Erazo (coord.), *Inter/secciones urbanas: origen y contexto en América Latina*(pp.155-174). Quito: FLACSO - Sede Ecuador : Ministerio de Cultura del Ecuador. 2014.

OLIVEIRA, Francisco de. **A economia brasileira: crítica à razão dualista,** Petrópolis, Vozes/Cebrap, 1981. Publicado originalmente em *Estudos Cebrap* (2), 1972.

\_\_\_\_\_. **Hegemonia às avessas.** *Piauí*, Rio de Janeiro/ São Paulo, n. 4, jan, 2007.

OLIVEIRA, Leandro Silva de; SEGRETO, Marcelo e CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. **Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's.** *Rev. Inst. Estud. Bras.* [online]. 2013, n.56, pp.101-126. ISSN 0020-3874. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p101-126>.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cinema e Futebol no Brasil.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.



ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense: 2001.

PARDUE, D. **Uma perspectiva marginal**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 2, 2013, pp. 447-466.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

RABELLO, Ivone Daré. **O som ao redor: sem futuro, só revanche?**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 101, p. 157-173, Mar. 2015. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002015000100157&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157&lng=en&nrm=iso)>. access on 17 Apr. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002015000100009>.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Trad. Estela dos Santos Abreu; Tadeu Capistrano org. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO & SACRAMENTO. **Mikhail Bakhtin, linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro e João Editora, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Teoria da literatura : uma introdução**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. Disponível em <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>. Acesso em 13 jul, 2018.

RUI, Taniele; FELTRAN, Gabriel. **Nota do Comitê Migrações e Deslocamentos Guerra e Pacificação: palavras-chave do conflito urbano contemporâneo**. Nota do Comitê Migrações e Deslocamentos. 2015. Disponível em <https://documents.tips/documents/ruie-feltran-2015.html>. Acesso em 13 jul, 2016.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. **Cidade: dispositivo de olhar: Elementos para uma teoria benjaminiana da percepção**. Tese de Doutorado - USP. 2008.

SANTARÉM, Paulo Henrique da Silva. **A cidade Brasília (DFE): conflitos sociais e espaciais significados na raça**. Dissertação de mestrado / Departamento de antropologia (UNB). 2013

SANTOS, Márcia Vanessa Malcher Dos. **O salto do cinema brasileiro contemporâneo no céu do sertão: Uma análise dos filmes O Céu de Suely e Viajo porque preciso, volto porque te amo**. Dissertação de mestrado. UFSCar. 2014.

SANTOS, Nelson P. dos. "Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas". In. Revista civilização brasileira, Cinema e realidade brasileira, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, caderno especial nº1, p. 185-197, jul. 1967.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN, M. **Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje** (2008). Disponível em <http://docplayer.com.br/10231736-Violencia-e-cinema-um-olhar-sobre-o-caso-brasileiro-hoje.html>. Acesso em 22 de março de 2015.

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política de cultura no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**, 2001: 211.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito** (1903). Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, Oct. 2005. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso)>. access on 01 Oct. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>.

\_\_\_\_\_. **A ponte e a porta**, Política e Trabalho 12 - Setembro / 1996 - pp. 10-14. Trad. Simone Carneiro Maldonado (DCS-UFPA).

SINGER, André. **Raízes sociais e ideológicas do lulismo**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 85, p. 83-102, 2009. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002009000300004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300004&lng=en&nrm=iso)>. access on 17 Apr. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002009000300004>.

\_\_\_\_\_. **A história e seus ardis: O lulismo posto à prova em 2010**. Folha de São Paulo, Ilustríssima, 2010. Disponível em

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1909201005.htm>. Acesso em 16 mar 2014.

SILVEIRA, Denise Prudente de F.. "**Gestão territorial do Distrito Federal: trajetórias e tendências**"; en Paviani, Aldo, org.; Brasília – gestão urbana: conflitos e cidadania. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1999.

SODRÉ, Muniz (2006).. **Violência, mídia e política**. In: Feghali, Jandira, Mendes, Candido, Lemgruber, Julita (orgs.). (Org.). Reflexões sobre a violência urbana: (In)segurança e (Des)esperanças. 1ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. 1965. (*mimeo*). Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/17146409/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de cultura econômica, 1985.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STANOJEV, Pacheco Pereira & COELHO, Pereira. **História e estórias do povoamento e gentes de Vila Sant'Ana e Itaquera**. Edições M.A.S.P., 1ed, São Paulo, 2012: 387.

TAVARES-DOS-SANTOS, J. V.. **Modernidade tardia e violência**. In "Crime, polícia e justiça no Brasil" / Organização Renato Sérgio de Lima, José Luiz Ratton e Rodrigo Ghiringhelli de Azevedo. – 1. ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2014.

TELLES, Vera da Silva. **Prospectando a cidade a partir de suas margens: notas inconclusas sobre uma experiência etnográfica**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 2, jul.-dez. 2013, pp. 359-373.

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: fábrica de ideologias**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1998.

\_\_\_\_\_. **A experiência isebiana**. 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opinioao/fz1407200509.htm>. Acesso em: 8 fev. 2015.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1 ed., 2005.

VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. **Berlim na batucada (1944): proposições sobre o filme-revista no Brasil**. Revista Novos Olhares - Vol.3 N.1. 2014.

VOLOCHÍNOV, V. N.; BAKHTIN, M. (1926) **Discurso na vida, discurso na arte**. (mimeo)

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.  
\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. **Humanizadores do inevitável**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 256 a 270 - jul./dez. 2007.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2 ed., 2012.

ZALUAR, Alba. **Um século de favela**. Zaluar & Alvino (orgs). 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

## Fichas técnicas dos filmes analisados

### Cidade de Deus

Longa-metragem / Sonoro / Ficção  
35mm, COR, 130min, 3.564m, 24q

Data e local de produção: 2002, Brasil, Rio de Janeiro-RJ

Produção: Companhias produtoras: O2 Filmes; Videofilmes; Miramax International; BR. Companhias co-produtoras: Globo Filmes; Lumiere; Wild Bunch. Produção: Salles, Walter; Ranvaud, Donald K.; Ribeiro, Andrea Barata; Ramos, Maurício Andrade. Co-produção: Daniel Filho; Levine, Hank; Beauchamps, Marc; Maraval, Vincent; Renaud, Juliette. Direção de produção: Bittencourt, René; Franco, Claudine. Produção executiva: Tolomelli, Elisa. Assistência de produção: Murat, Branca; Romero, Carolina; Stringer, Madge; Vianna, Mariana. Companhia distribuidora: Lumière Latin America.

308

---

Direção: Meirelles, Fernando. Co-direção: Lund, Katia. Assistência de direção: Ferreira, Lamartine; Teixeira, Isabella; Miranda, Malu. Coreografia: Perê, Luciano. Direção de fotografia: Charlone, César. Assistência de fotografia: Carvalho, Lula; Baião, Pablo Giannini; Schmidt, Júlia. Som direto: Ayrosa, Guilherme; Nunes, Paulo Ricardo. Mixagem: Pi, Rudy; Sawelson, Adam. Montagem: Rezende, Daniel. Assistente de montagem: Teixeira, Ana; Ricci, Fred; Pedrazze, Marcelo. Direção de arte: Peake, Tulé. Assistência de direção de arte: Aquinno, Simone. Figurinos: Salgado, Bia; Salgado, Inês. Cenografia: Moraes, Claudia; Araújo, Beli. Assistência de cenografia: Aquinno, Simone; Ronconi, Rafael; Fernando, Luiz. Contra-regra/acessórios de cenografia: Santos, Dejair dos; Laport, Nilson. Montagem de cenário: Marmelo, Roberto; Bentes, Hélio. Produção de cenografia: Gouvêa, Isabel. Maquiagem: Steen, Anna Van; Dona Meirelles. Assistência de maquiagem: Oliveira, Sidnei. Costureira: Brasil, Alex; Félix, Fátima; Leopoldina, Fátima; Alcântara, Marinice. Adereços: Albery; Pará; Souza, Esmê de. Assistência de figurino: Dantas, Andréa; Costalonga, Fúlvia; Monteiro, Patrícia. Música original: Pinto, Antonio; Côrtes, Ed.

Identities/elenco: Apresentando: Rodrigues, Alexandre (Buscapé), Hora, Leandro Firmino da (Zé Pequeno), Haagenzen, Phellipe (Bené), Haagenzen,

Jonathan(Cabeleira) Participação especial: Nachtergaele, Matheus (Sandro Cenoura), Jorge, Seu(Mané Galinha);  
Silva, Douglas (Dadinho), Suplino, Jefechander (Alicate), Braga, Alice (Angélica), Gomes, Emerson (Barbantino), Oliveira, Edson (Barbantino adulto), Gomes, Michel de Souza (Bené criança), Rodrigues, Roberta (Berenice), Otávio, Luis (Buscapé criança), Marques, Maurício (Cabeção), Engracia, Gustavo (Editor do jornal), Cunha, Darlan (Filé-com-fritas), Rocha, Robson (Gelson), Martins, Thiago (Lampião), Miranda, Leandra (Lúcia Maracanã), Moretto, Graziella (Marina Cintra), Souza, Renato de (Marreco), Falcão, Karina (Mulher do paraíba), Rosa, Sabrina (Namorada do galinha), Sabino, Rubens (Neguinho), Junqueira, Marcos (Kikito) (Otavio), Montenegro, Edson (Pai buscapé), Camilo, Gero (Paraíba), Silva, Felipe (Rafael), Zettel, Daniel (Thiago), Paraventi, Charles (Tio sam), Seixas, Luiz Carlos Ribeiro (Touro), César, Paulo (Jacaré) (Tuba), Ornellas, Danielle (Vizinha do Paraíba), Santos, Bernardo (Caixa Baixa), Batista, Diego (Caixa Baixa), Ferreira, Diego (Caixa Baixa), Vinícios, Marcio (Caixa Baixa), Borges, Micael (Caixa Baixa), Castro, Rafael de (Caixa Baixa), Francisco, Ramon (Caixa Baixa), Wallace, Thiago (Caixa Baixa), Cerqueira, Alexander (Bando Zé Pequeno), Tavares (China), Alexandre (Bando Zé Pequeno), Martins, André Pires (Bando Zé Pequeno), Rodrigues, Antônio (Bando Zé Pequeno), Braga, Bartolomeu (Bando Zé Pequeno), Avernais, Carlos Henrique (Bando Zé Pequeno), César, Cláudio (Bando Zé Pequeno), Ventura, Cleiton (Bando Zé Pequeno), Firmino, Damião (Bando Zé Pequeno), Garcia, Euclides (Bando Zé Pequeno), Conceição, Fábio Castro (Bando Zé Pequeno), Nogueira, Felipe (Bando Zé Pequeno), Martins, Ivan (Bando Zé Pequeno), Lima, John (Bando Zé Pequeno), Michel, Jonas (Bando Zé Pequeno), Lucas, Leandro (Bando Zé Pequeno), Batista, Leonardo Dias (Bando Zé Pequeno), Andrey, Lúcio (Bando Zé Pequeno), Oliveira, Luis Carlos Rodrigues (Bando Zé Pequeno), Nascimento, Luís (Bando Zé Pequeno), Melo Jr., Marcello (Bando Zé Pequeno), Costa, Márcio (Bando Zé Pequeno), Oliveira, Mário Luiz Costa (Bando Zé Pequeno), Amaral, Nelson (Bando Zé Pequeno), Barcelos, Omar (Mazinho) (Bando Zé Pequeno), Amorim, Otto (Bando Zé Pequeno), Soares, Peter (Bando Zé Pequeno), Souza, Rafael de (Bando Zé Pequeno), Miguez, Roberto (Bando Zé Pequeno), Sech, Rômulo (Guinomo) (Bando Zé Pequeno), Vitório, Ruy (Bando Zé Pequeno), Bispo, Sérgio (Bando Zé Pequeno), Santos, Alex dos (Bando Cenoura), Marques, Anderson Bruno (Bando Cenoura), Lugão, Anderson (Bando Cenoura), Mendes, André Luiz (Bando Cenoura), Guedes, Antoni (Bando Cenoura), Ricardo, Bruno (Bando Cenoura)

## Linha de Passe

Longa-metragem / Sonoro / Ficção  
35mm, COR, 113min, 24q, Dolby SRD

Data e local de produção: 2008, Brasil-Estados Unidos-Grã-Bretanha. Rio de Janeiro-RJ.

Produção: Companhias produtoras: VideoFilmes; Pathé International. Produção: Ramos, Mauricio Andrade; Yeldham, Rebecca. Produção executiva: Ivernel, François. Produtor associado: Glander, Jim. Coordenação de produção: Otono, Justine. Roteiro: Moura, George; Thomas, Daniella. Companhias distribuidoras: Universal Pictures; Paramount Pictures Brasil

Direção: Salles, Walter; Thomas, Daniella. Assistência de direção: Carvalho, Daniela; Lordy, Marcela; León, Samuel; Prisco, Letícia. Direção de fotografia: Pinheiro Jr., Mauro. Operador: Pinheiro Jr., Mauro; Farkas, Pedro; Monte, Rodrigo; Bellezia, Alberto; Duran, Daniel R.; Ionesco, Pedro Vargas. Som direto: Lima, Leandro. Mixagem: Giraudi, Patrick; Gaeta, Frank. Montagem: Giani, Gustavo; Serpa, Lívia. Montagem de som: Gaeta, Frank. Direção de arte: Lopes, Valdy. Figurinos: Brasil, Cássio. Cabelereiro: Sato, Emi. Maquiagem: Moraes, Gabi. Trilha musical: Santaolalla, Gustavo; Kerpel, Aníbal.

Identidades/elenco: Oliveira, Vinícius de (Dario), Corveloni, Sandra (Cleuza), Santos, Kaique de Jesus (Reginaldo), Rodrigues, José Geraldo (Dinho), Baldasserini, João (Dênis), Audi, Roberto (Pastor), Weinberg, Denise (Estela), Garritano, Ana Luiza (Bianca), Mastropasqua, Sérgio (Jefferson), Novaes, Renata (Glória), Bezerra, Fernando (Arlindo), Camargo, Mário César (Genaro), Rabello, Gabriela (Dona Rosa), Losso, Rafael (Bruno), Barros, Almir (Japa), Serra, Luiz (Técnico Tiradentes), Auricchio, Zeca (Técnico do Santo Amaro), Rizzo, Norival (Primeiro Técnico), Grossi, Murilo (Executivo sequestrado), Micheletti, Luisa (Fernanda), Solano, Mateus (Marcelo), Seigner, Beatriz (Paula), Bueno, Aldo (Motorista do ônibus 1), Ferreira, Rubens (Mecânico de Motos), Alves, Ana (Almerinda), Rosa, Douglas (Motoboy assaltante no posto), Armellini, Marianna (Amiga de Cleuza), Persil, Mauro (Motorista do ônibus 2), Soares, Maicon (Amigo de Reginaldo), Sol, Acauã (Mano 1), Pial, Marcio (Mano 2), Santos, Wellington Dias dos (Mano 3), Trassi, José (Motoboy acidentado), Ruffo, Brya (Raul), Barros, Maurício de (Toco), Santos, Celso Silva dos (Assistente Tiradentes), Barros, Fernando (Assistente Santo Amaro), Luís, Éder (Locutor de Futebol).

## Tropa de Elite

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

35mm, COR, 118min, 3.236M, 24q, Dolby SRD

Data e local de produção: 2007, Brasil. Rio de Janeiro-RJ.

Produção: Companhias produtoras: Zazen Produções Audiovisuais Ltda.  
Produção: Padilha, José; Prado, Marcos. Co-produção: Soárez, Eliana; Arcy, James d'. Roteiro: Pimentel, Rodrigo; Mantovani, Bráulio; Padilha, José. Companhias distribuidoras: Universal Pictures do Brasil; The Weinstein Company.

Direção: Padilha, José. Direção de fotografia: Carvalho, Lula. Efeitos especiais de fotografia: Zeebroeck, Bruno Van. Som direto: Lima, Leandro. Montagem: Rezende, Daniel. Direção de arte: Peake, Tulé. Figurinos: Kopke, Cláudia. Maquiagem: Macias, Martin. Música: Bromfman, Pedro.

Identidades/elenco: Moura, Wagner (Capitão Nascimento), Junqueira, Caio (Neto), Ramiro, André (André Matias), Cortaz, Milhem (Capitão Fábio), Freitas, Fernanda de (Roberta), Machado, Fernanda (Maria), Fernandes, Thelmo (Sargento Alves), Ribeiro, Maria (Rosane), Gomes, Emerson (Xaveco), Lago, Fábio (Baiano), Vilela, Paulo (Edu), Mauro, André (Rodrigues), Valle, Marcelo (Capitão Oliveira), Oliveira, Erick (Marcinho), Sodré, Ricardo (Cabo Boc o), Santinho, André (Tenente Renan), Almeida, Luiz Gonzaga de, Delia, Bruno (Capitão Azevedo), Mofatti, Alexandre (Sub-Comandante Carvalho), Lentini, Daniel (Rapaz 3 da Festa).



## Tropa de Elite II

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

35mm, COR, 116min, 2.181m, 24q, Dolby SRD

Data e local de produção: 2010, Brasil. Rio de Janeiro-RJ.

Produção: Companhia(s) produtora(s): Zazen Produções Audiovisuais Ltda. Companhia(s) co-produtora(s): Globo Filmes; Feijão Filmes; RioFilme  
Produção: Padilha, José Co-produção: Moura, Wagner; Mantovani, Bráulio.  
Direção de produção: Melo, Katiuscha; Pacheco, Edu Produção executiva: Arcy, Jamesd'; Edde, Leonardo. Produção - Dados adicionais: Financiamento/patrocínio: Claro; Net; CSN - Companhia Siderúrgica Nacional; Brahma; Riachuelo; Samsung; Unimed; Cinpal; Hotéis Marina; Rede DiOR; Governo do Estado do Rio de Janeiro  
Coordenação de produção: Oliveira, Roberta. Argumento: Padilha, José; Mantovani, Bráulio; Pimentel, Rodrigo. Roteiro: Padilha, José; Mantovani, Bráulio.  
Companhia distribuidora: Zazen Produções Audiovisuais Ltda.

Direção: Padilha, José. Continuidade: Rabacov, Olivia. Direção de fotografia: Carvalho, Lula. Efeitos especiais de fotografia: Zeebroeck, Bruno Van; Woulard, Keith; Diamante, Rene; Boggs, William. Operador: Carvalho, Lula. Som direto: Lima, Leandro. Mixagem: Torres Jr., Armando; Laroca, Alessandro; Lima, Eduardo Virmond. Trilha sonora: Bromfman, Pedro. Dados adicionais de som. Operador de microfone: Costa, Marcel. Montagem: Rezende, Daniel. Montagem de som: Laroca, Alessandro. Direção de arte: Teixeira, Tiago Marques. Figurinos: Kopke, Claudia. Maquiagem: Trujillo, Martin Macías.

Identidades/elenco: Moura, Wagner (Nascimento), Santos, Irandhir (Diogo Fraga), Ramiro, André (Mathias), Held, Pedro Van (Rafael), Ribeiro, Maria (Rosane), Rocha, Sandro (Russo), Cortaz, Milhem (Fábio), Müller, Tainá (Clara), Jorge, Seu (Beirada), Mattos, André (Fortunato), Boliveira, Fabrício (Marreco), Orcillo Netto, Emílio (Valmir), Cerebral, Jovem (Braço), Elia, Bruno di (Azevedo).

## O som ao redor

Longa-metragem / Sonoro / Ficção  
35mm, COR, 124min, 24q, Scope

Data e local de produção: 2012, Brasil. Recife-PE.

Produção: Companhias produtoras: Cinemascópio Produções Cinematográficas e Artísticas. Produção: Lesclaux, Emilie. Direção de produção: Mata, Brenda da; Pimentel, Renato. Companhia distribuidora: Vitrine Filmes. Roteiro: Filho, Kleber Mendonça.

Direção: Filho, Kleber Mendonça. Assistência de direção: Linhart, Clara. Direção de fotografia: Sotero, Pedro; Tadeu, Fabricio. Câmera: Sotero, Pedro; Tadeu, Fabricio. Som direto: Hallet, Nicolas; Dourado, Simone. Trilha sonora: DJ Dolores. Montagem: Filho, Kleber Mendonça; Maria, João. Direção de arte: Dornelles, Juliano. Figurinos: Mata, Ingrid. Maquiagem: Freire, Marcos

Identidades/elenco: Tenório, Albert (Ronaldo), Brown, Irma (Sofia), Formiga, Sebastião (Claudio), Jahn, Gustavo (João), Jinkings, Maeve (Bia), Maia, Dida (Ricardo), Santos, Irandhir (Clodoaldo), Solha, W.J. (Francisco), Terra, Lula (Anco).

## **Branco sai, preto fica** <sup>277</sup>

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

COR, 93min

Data e local de produção: 2015, Brasil. Distrito Federal-DF.

Produção: Companhias produtoras: Cinco da Norte. Produção: Adirley Queirós, Denise Vieira. Produção Executiva: Simone Gonçalves. Co-Produção: Trotoar. Roteiro: Adirley Queirós. Companhia distribuidora: Vitrine Filmes.

Direção: Queirós, Adirley. Direção de fotografia e câmera: Leonardo Feliciano. Direção de Produção: Denise Vieira, Adirley Queirós. Montagem: Guile Martins. Direção de Arte: Denise Vieira. Som Direto: Francisco Craesmeyer. Assistente de Direção: Sandro Vilanova. Desenho e edição de som: Guile Martins, Camila Machado. Assistência de direção: Jean Michel, Sandro Vilanova, Cássio Oliveira, Alice da Silva Cruz, Julyana da Costa Duarte. Figurino: Denise Vieira. Serralheria: Fidelis Florentino, Boró da 20, Maurício. Elétrica: Aluizio Alves. Desenhos Cláudio Shokito. Cartelas: Denise Vieira, Cláudio Irineu Shokito. Pesquisa de Arquivo: Jean Michel, Natalia Adriele. Tradução/Legendagem: Marcus V F Lacerda. Narração Off: Sheila Campos. Trilha Sonora: Marquim da Tropa. Mixagem: Daniel Turino, Fernando Henna.

Identidades/elenco: Marquim da Tropa (Marquim), Cláudio Irineu SHokito (Sartana), Dilmar Duraes (Dimas Cravalanças), Dj Jamaika (Jamaika). Gleide Firmino, Banda Família Show, Dino Black, Fabiano Baldoino, Antônio Balbino, Klans Otoniel, Leandro Pezão, Sandro Vilanova.

---

<sup>277</sup> Não encontramos a ficha catalográfica de BSPF no site da Cinemateca. Os dados foram colhidos da cartela de encerramento do filme.

Os dados dos demais filmes estão no site da Cinemateca Brasileira: <http://cinemateca.org.br/>