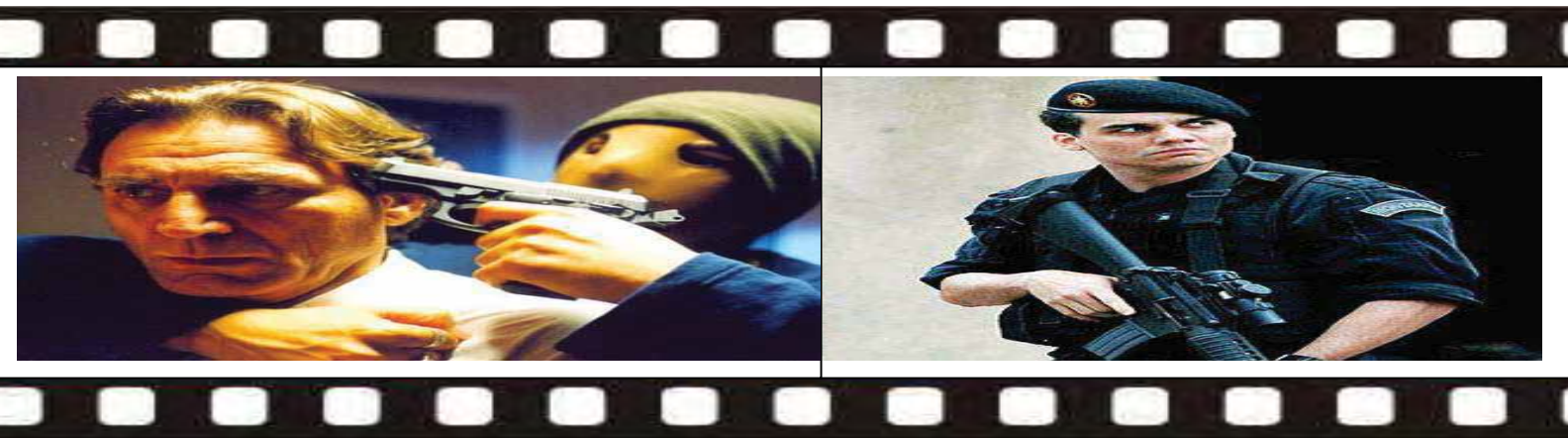


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Filosofia e Ciências

Roberto Aparecido Teixeira



**REPRESENTAÇÕES DA PERIFERIA NO CINEMA BRASILEIRO:
DO NEORREALISMO AO HIPER-REALISMO**



Marília/SP
2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

ROBERTO APARECIDO TEIXEIRA

**REPRESENTAÇÕES DA PERIFERIA NO CINEMA BRASILEIRO: DO
NEORREALISMO AO HIPER-REALISMO**



**Marília/SP
2012**

ROBERTO APARECIDO TEIXEIRA

**REPRESENTAÇÕES DA PERIFERIA NO CINEMA BRASILEIRO: DO
NEORREALISMO AO HIPER-REALISMO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências
Sociais da Universidade Estadual Paulista -
Campus de Marília para obtenção do título de
Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Célia Aparecida
Ferreira Tolentino

**Marília/SP
2012**

Teixeira, Roberto Aparecido
T266r Representações da periferia no cinema brasileiro: do
neorrealismo ao hiper-realismo / Roberto Aparecido
Teixeira. – Marília, 2012.
239 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2012.

Bibliografia: f. 232-239

Orientador: Célia Aparecida Ferreira Tolentino.

1. Cinema brasileiro. 2. Sociologia. 3. Estética da fome.
4. Cinema – Aspectos sociais. 5. Estética da fome. 6.
Cosmética da fome. I. Autor. II. Título.

CDD 302.2343

ROBERTO APARECIDO TEIXEIRA

**REPRESENTAÇÕES DA PERIFERIA NO CINEMA BRASILEIRO: DO
NEORREALISMO AO HIPER-REALISMO**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino (Orientadora)
FFC/UNESP/Campus de Marília

Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira
FFC/UNESP/Campus de Marília

Prof. Dr. Odair da Cruz Paiva
UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo

SUPLENTE

Profa. Dra. Fátima Aparecida Cabral
FFC/UNESP/Campus de Marília

Profa. Dra. Caroline Kraus Luvizotto
UNOESTE - Universidade do Oeste Paulista

**Aos meus familiares e amigos, que bem representam no campo do real
muitas das personagens ficcionais presentes nas narrativas
cinematográficas analisadas. A eles todos o meu carinho...**

Agradecimentos

Gostaria de começar agradecendo a professora Célia Tolentino por ter me recebido em 2007 quando me encontrava nos limites da dúvida entre continuar trabalhando no serviço público ou enveredar pela carreira acadêmica. Conhecíamos bem pouco um ao outro, pois nos dois primeiros anos de curso (2005-2006) eu trabalhava e morava em Bauru, empreendendo duras jornadas diárias de viagem à Marília para realizar os primeiros passos dentro das Ciências Sociais. Nosso primeiro encontro durou três horas e me rendeu a certeza de que poderia contar com essa figura humana maravilhosa para empreender uma longa pesquisa sobre pensamento social e cinema. Ganhei mais que uma orientadora, fui presenteado com uma bela amizade que me rendeu reflexões cruciais, tanto para esta pesquisa, quanto para minha vida pessoal. Obrigado Célia!

A CAPES, por ter fornecido a bolsa que custeou parte do ônus financeiro desta pesquisa por um ano.

Aos professores Fátima Cabral e Paulo Teixeira por terem se prontificado a ler o meu trabalho para a banca de qualificação e por terem realizado observações importantíssimas para o aprimoramento das reflexões.

Aos demais professores da Unesp de Marília que colaboraram para meu amadurecimento e que hoje me brindam com seu carinho e amizade.

Aos amigos do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura – Baleia na Rede. Não, fiquem tranquilos ambientalistas, não somos caçadores de baleia! Somos um grupo que tenta investigar as configurações dos intrincados processos e relações sociais por meio da produção cultural das sociedades. Obrigado Héder pelas ótimas conversas e pela amizade que se fortaleceu tanto nos últimos anos.

A Priscila, amiga e ex-companheira que sempre me apoiou em minhas iniciativas com a força e a compreensão de alguém que, assim como eu, tem paixão pelas Ciências Sociais. Obrigado por ter me auxiliado a compreender melhor o universo dos estudos de gênero, além de outras questões e temáticas importantes que sempre pautaram nossa convivência. Valeu Pri!

À minha família e, especialmente aos meus pais, que acompanharam à distância este ousado projeto de mudança de vida. Em época de “milagre econômico” estes dois personagens sociais, que poderiam ter saído de alguma obra de Graciliano Ramos, rumaram da zona rural da região de Botucatu para a “cidade”, onde meu pai tornou-se operário por volta de 1970. O caipira transformou-se em operário, como na “Marvada carne” de André Klotzel, e graças ao seu imenso esforço hoje posso colher os frutos de um passado que me enche os olhos de lágrimas e o coração de felicidade. Obrigado pai, e me desculpe por um dia, no auge de minha alienação querer transformá-lo num burguês citadino; você é meu herói, o caipira que virou proletário, nascido no triângulo do Cururu, em Pardinho. E como tal me enche de orgulho, pois na história da luta de classes você é o sujeito universal! A minha querida mãe, descendente dos italianos que ajudaram a construir as riquezas desse país. Acompanhou meu desenvolvimento até quando pôde, despendendo horas me auxiliando nas tarefas de colégio, sempre preocupada com minha

formação. Valeu mãe, eu consegui, e jamais esquecerei seu imenso esforço e carinho! Therezinha, José, Márcia, Dani e Rafa, eu amo vocês...

Aos meus avós, José Teixeira (in memorian) e Ana Rosa (in memorian), Antonio Calandro (in memorian) e Jandira, trabalhadores rurais, caipiras e italianos, sempre presentes em minhas lembranças. Ao meus tios e tias, primos e primas, apesar do pouco contato nos últimos anos, continuo nutrindo os mais belos sentimentos por todos.

A todos os meus amigos, de Botucatu, Bauru, Marília e São Paulo, cidades que compuseram meu “eu” e meu “social”. Do interior à capital, num trajeto comum a milhões de brasileiros, construí minha trajetória de alegrias e tristezas.

A todos os trabalhadores e a todas as periferias que viveram e vivem a dureza de épocas difíceis, mas que sempre guardam esperanças de dias melhores. No horizonte das certezas e das incertezas históricas “o sol... há de brilhar mais uma vez”.

Resumo: Analisamos nesta pesquisa cinco obras da produção cinematográfica nacional: *Rio, Quarenta Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *O assalto ao trem pagador* (1962), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) e *Tropa de Elite* (2007). Todos esses filmes trazem, cada qual a sua maneira, as representações da periferia no cinema brasileiro. Alguns com claras preocupações políticas, outros mais engajados com o mercado cinematográfico. Tomamos tais narrativas como porta de entrada para análise do pensamento social que lhes dá origem e que permeia suas estéticas. Selecionamos essas obras como representativas de parte do pensamento social que nelas se encontra sob a forma de discursos variados sobre a questão “periferia”. A pesquisa divide-se em duas partes principais: a Parte I tem o objetivo de analisar as representações cinematográficas dos anos de 1950/60; a Parte II cumpre o mesmo percurso de análise sobre a produção dos anos 2000. Ao final, buscamos comparar os dois períodos históricos com o intuito de observar quais as mudanças ocorridas nas representações da periferia no cinema brasileiro em dois importantes momentos da história do país.

Palavras chave: Cinema brasileiro, Sociologia, Estética da fome, Cosmética da Fome.

Abstract: We analyzed in this research five works of the national film production, *Rio, Quarenta Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *O assalto ao trem pagador* (1962), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) and *Tropa de Elite* (2007). All of these films, each in its own way, present representations of the periphery in Brazilian films' industry. Some of them, present clear political concerns, while others, are more engaged with the film market. We take these narratives as a gateway for analysis of the social thought that originates these films and permeates their aesthetic. We selected these works as representative of part of the social thought, which, in these cases, is present in the form of various discourses over the matter "periphery". This research is divided in two main parts: Part I aims to analyze the cinematic representations of the years 1950/1960, Part II fulfills the same path analysis on the production of the 2000s. At the end, we compare the two historical periods in order to observe the changes on the peripheral representations in Brazilian film production in two important moments of the country's history.

Key Words: Brazilian film production, Sociology, Hunger's Aesthetic, Hunger's Cosmetic

SUMÁRIO

1. Introdução	13
1.1. Periferia: dilemas acadêmicos e origens históricas	16
1.2. Breve introdução sobre o caso de São Paulo	23
2. Preâmbulo metodológico	25
PARTE I	
3. Os anos de 1950/60 – A Estética da fome	31
4. <i>Rio, Quarenta Graus</i>: “Neorrealismo carioca” e gênese do Cinema Novo	43
4.1. Aspectos políticos e ideológicos, forma e conteúdo do filme	58
5. <i>Rio, Zona Norte</i>: Periferia e poesia	65
6. <i>O assalto ao trem pagador</i>: banditismo por necessidade, ou “bandido social como espetáculo”	90
6.1 Gângsteres à brasileira: ressonâncias históricas da questão racial	96
6.2 Desajustamentos da forma hollywoodiana incorporadora da matéria local	104
6.3 Inflexões narrativas: o bandido social reassume seu lugar no espetáculo	113
7. Artistas, malandros e trabalhadores: homens, mulheres e crianças na Estética da fome	123
PARTE II	
8. Anos 2000 – A Cosmética da fome	131
9. <i>Tropa De Elite</i>: O “Herói-Policial” e a ideologia da guerra urbana	143
9.1 Buscando solo histórico para composição de heróis e vilões	147
9.2 Seguindo os passos do narrador-personagem: desconstruindo a ideia de neutralidade	155

10. <i>Quanto vale ou é por quilo?:</i> niilismo e barbárie na reposição circular da história	180
10.1 Revirando o solo da história: temporalidades circulares do “eterno retorno”	184
10.2 A questão racial e suas nuances: referências ao contexto extra-diegético	198
10.3 A periferia pelo prisma do naturalismo tipificante e homogeneizador	209
11. O Cinema da Retomada no percurso ao espetáculo da hiper-realidade	212
IMAGENS FINAIS	
12. Os anos de 1950/60 e a política como cerne da representação	221
13. Cinquenta anos depois e meio século atrasado: Brasil anos 2000 e o cinema-mercadoria	225
14. Bibliografia	232
15. Filmografia	238

1. INTRODUÇÃO

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 como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo.
Jean-Claude Bernardet

(...)Mas, apesar de tudo, mantém a importância fundamental do fato de que se tenha estabelecido uma relação necessária entre a originalidade da obra de arte e o reflexo da realidade objetiva, libertando assim a determinação da originalidade de todo irracionalismo.
Georg Lukács

Esta pesquisa propôs-se a analisar formas de representação das periferias brasileiras realizadas pelo cinema nacional em dois momentos distintos da história do Brasil. O objetivo foi verificar que tipo de lugar tem sido reservado à periferia no projeto de nação segundo a representação do cinema que, conforme entende nossa pesquisa, traz para as telas aspectos do nosso pensamento social, como observaremos mais adiante detalhadamente. Os períodos abordados referem-se a dois recortes temporais: os momentos anteriores ao golpe militar de 1964 e o período recente, subsequente ao processo de redemocratização do país. Na primeira parte, denominada de “Os anos de 1950/60 – A Estética da fome”, analisamos *Rio, Quarenta Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos. Ainda referente a esse momento histórico, avaliamos a representação da periferia realizada por Roberto Farias em *O assalto ao trem pagador* (1962). Avançando na cronologia, mais de meio século depois, já no período denominado de Cinema da Retomada¹, analisamos *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) dirigido por Sérgio Bianchi e *Tropa de Elite* (2007), sob direção de José Padilha. Este capítulo recebeu o título de “Anos 2000 – A Cosmética da fome”.

É importante ressaltar que os períodos selecionados para esta pesquisa oferecem características peculiares não encontradas em outros momentos da cinematografia nacional. Ambos são caracterizados por contextos de liberdade de expressão avançada. A lacuna entre os períodos abordados diz respeito à duração do poder dos militares e suas

¹ O Cinema da Retomada, conforme pesquisa realizada por Marson (2006, p. 11) “se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema”.

consequências sociais, políticas e econômicas. É sabido que o AI-5, instaurado em 13 de dezembro de 1968, coibiu de forma ampla todas as esferas com propensões efetivas de realizar críticas ao regime ditatorial. Deste modo, ao capturar as representações situadas antes e depois do golpe militar, recuperamos o sentido e o papel que as periferias ocuparam e ainda ocupam no debate público e democrático, fora do período de exceção.

O momento anterior ao golpe representa politicamente o ápice seguido de derrocada daquilo que ficou caracterizado no Brasil como populismo governamental. Foi o primeiro período efetivamente democrático iniciado em 1946, quando foi promulgada uma nova constituição considerada bastante avançada para seu tempo. Economicamente, o momento histórico se inclui naquilo que ficou conhecido como desenvolvimentismo, com políticas orientadas para o crescimento urbano e industrial. No atual contexto também podemos verificar uma ampliação do quadro democrático a partir da Constituição de 1988, a chamada Constituição Cidadã, na qual, inclusive, os Direitos Humanos foram incorporados. No plano econômico, o país passa por momentos de desmonte generalizado da estrutura estatal patrimonialista herdada do passado, num processo de neoliberalização da economia e estágio avançado de urbanização.²

Apesar de realizarmos uma análise que almeja como resultado final comparar as representações da periferia em dois momentos importantes da história do país, é fundamental ressaltar que nosso interesse foi despertado pelo atual contexto. O sucesso comercial de filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003) e *Tropa de Elite* (2007), alertou para uma espécie de propensão coletiva do cinema contemporâneo em relação ao protagonismo da periferia e seus atores sociais. “O recorde de público de *Cidade de Deus*, que atingiu mais de 3 milhões de espectadores, foi alcançado no ano seguinte com *Carandiru* (dir. Hector Babenco, 2003), que ultrapassou 4 milhões de espectadores” (MARSON, 2006, p. 163). As narrativas cinematográficas parecem ter elegido a periferia para descrever pelas lentes da sétima arte menos as causas e mais as consequências de um processo generalizado de aumento dos índices de violência urbana. Poucos filmes conseguem ser substanciais em suas representações da relação entre periferia e violência no atual contexto.

² Importante apontar que há uma polêmica em relação ao fato de a democracia brasileira ser pouco prática e bastante formal. Entretanto, para a produção cinematográfica a garantia da liberdade de expressão, a nosso ver, não é incisivamente atingida por essa particularidade.

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” (...) de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano (...) (BENTES, 2007, p. 249).

Em relação ao título desta pesquisa, *Representações da Periferia no cinema brasileiro: do neorealismo ao hiper-realismo*, é necessário realizar rápidas ponderações iniciais. O processo histórico-temporal implícito no título e sugerido pela passagem de um tipo de estética à outra está necessariamente associado às formas particulares e históricas de apreensão do discurso social sobre a periferia realizada pelo cinema brasileiro. Cada qual à sua maneira, as estéticas demonstram e carregam consigo os dilemas de suas épocas. De uma estética *neorrealista* nos anos de 1950/60, caracterizada pelo humanismo como elemento estrutural-narrativo fundamental, o período contemporâneo caracteriza-se por um *hiper-realismo* utilitarista e espetacular.

Ressalte-se também que, tanto no contexto contemporâneo quanto naquele de décadas atrás, outros tipos de produção imprimiram visões sobre os períodos. Portanto, os filmes escolhidos obedecem a alguns critérios que devem ser assinalados. Um deles refere-se ao já mencionado contexto de liberdade de expressão; o outro está ligado às próprias formas estéticas. Se nos de 1950/60 a questão da estética cinematográfica era perpassada pelo debate nacional-popular, na tentativa de aproximação entre arte e política, no atual contexto observamos um movimento contrário, no qual o cinema se afasta da política e assume cada vez mais a forma do entretenimento. Apesar do tom de generalização desta constatação, é essencial ressaltar que ela representa mais a hegemonia de discursos e estéticas em cada época do que propriamente o domínio pleno e absoluto de uma única tendência. Seguindo esta linha de raciocínio, em cada um dos períodos pudemos observar filmes cujos narradores cinematográficos situam-se a priori nos dois pólos: politizados com preocupações de realizar uma estética crítica e não-politizados com preocupações mercadológicas.

No capítulo denominado “Os anos de 1950/60 – A Estética da fome”, enquanto Nelson Pereira dos Santos integrava o grupo de cineastas ligados à militância de esquerda, Roberto Farias exibiu uma preocupação com a chamada boa técnica cinematográfica e, por consequência, com um cinema de apelo mais comercial. No capítulo que chamamos “Anos

2000 – A Cosmética da fome”, um tipo de intenção política direta pode ser verificado na narrativa de Sérgio Bianchi, enquanto José Padilha tem claramente a intenção de se apoiar no gênero comercial de ação para assim atingir um grande público. Entretanto, tanto Bianchi quanto Padilha utilizam a variante do realismo que denominamos de hiper-realismo. De maneira semelhante, Farias faz pequenas incursões pelo neorealismo de Santos. Se o *neorealismo* visava politicamente sensibilizar o público-espectador para questões sociais como a pobreza, denunciando a condição econômica dos explorados, o *hiper-realismo*, conforme observaremos, “não altera a montagem social, não produz agenciamento político, nem garante, inclusive, uma recepção empática” (JAGUARIBE, 2007, p. 124) dos pobres e da periferia. Tudo isso nos auxilia no desvendamento de como as representações cinematográficas em suas respectivas estéticas nos propiciam um entendimento das questões políticas, econômicas e culturais presentes não somente no campo cinematográfico, mas em outras esferas do debate social.

Para finalizar, é interessante verificar como o contexto interno dos anos de 1950/60 se coaduna ao contexto externo de polarização política entre capitalismo e socialismo, que nitidamente influenciou o cinema. Na contemporaneidade, o contexto interno também é influenciado por um fenômeno internacional denominado de maneira variada, porém, mais comumente conhecido como pós-modernismo que, dentre outros aspectos, caracteriza-se pela despolitização ou esvaziamento da esfera pública de debates. A despolitização também está presente como elemento estrutural-narrativo das formas cinematográficas atuais.

1.1. Periferia: dilemas acadêmicos e origens históricas

Falar sobre periferia é discorrer desde muito cedo na história do Brasil sobre um duplo aspecto de nossa condição: externa e interna. A condição histórica de país periférico no capitalismo mundial deve necessariamente ser associada à condição interna de um ajuste sócio-econômico que obedece à mesma condição *centro-periferia*. Apesar de a condição externa ter se modificado relativamente, haja vista a posição do país no rol das dez maiores potências econômicas do mundo, internamente as periferias não somente continuam a existir, como apresentam elevado crescimento na composição da geografia urbana das cidades. Ainda em relação à condição externa, atualmente o Brasil assume junto com Rússia, China, Índia e África do Sul a posição de países em desenvolvimento ou

potências emergentes, embora muitas vezes essa denominação soe fortemente como eufemismo – à nossa condição passada de periferia – nos momentos de crise global. Pode-se afirmar que ocupamos hoje no cenário internacional aquela posição que outrora se denominava Segundo Mundo, que aglutinava os países “socialistas” a partir do pós-Segunda Guerra. Nesse período, o Brasil era parte do bloco denominado de Terceiro Mundo, juntamente com a grande maioria das nações mais pobres do globo.

Em relação às questões externas, o mais importante neste momento é dar relevo ao duplo sentido do termo periferia para que não se perca de vista a categoria da totalidade, tão relevante para nossa análise. Mas, nesta periferia da periferia, algumas questões históricas precisam ser observadas no tocante à formação do que é chamado de periferia no Brasil e o lugar ocupado por ela no contexto nacional. Antes, porém, cabem alguns apontamentos que visam justificar o uso do termo “periferia” no título e no conteúdo deste trabalho. Nos últimos anos o termo tem sido colocado em “xeque” por parte da própria comunidade acadêmica, sob as mais variadas justificativas. Quando o prisma da reflexão se guia pelo olhar espacial, a periferia se caracteriza fundamentalmente pela oposição geográfica em relação ao centro das cidades. Nas regiões centrais das metrópoles, geralmente, localizam-se a grande maioria dos recursos sociais e culturais próprios de uma sociedade moderna. Neste sentido, a periferia estaria privada do acesso mais imediato às benesses do desenvolvimento urbano, caracterizando um fenômeno que se denomina de segregação espacial. De forma complementar, a periferia possui outras características relativas às condições sócio-econômicas que a diferencia das regiões centrais. Apresenta as mais baixas rendas salariais, pouco desenvolvimento de infra-estrutura urbana, condições precárias de habitação, além dos mais altos índices de violência.

Entretanto, se as características que enumeramos podem remeter a universalidade contida no termo “periferia”, e por isso não necessitamos, neste caso, falar de periferias específicas, sob outros prismas tem-se tentado apontar para a falência ou a inatualidade da potencialidade universal do termo. Encampando as bandeiras da cultura e da arquitetura, além da própria institucionalidade, parte da comunidade acadêmica tem falado em periferias, no plural, ou heterogeneidades periféricas. Muitas vezes, isso tem o custo de abandonar ou relativizar a importância das categorias sócio-econômicas nas análises. Rolnik sintetiza a polêmica questão sobre a atualidade do conceito:

O conceito de periferia foi forjado de uma leitura da cidade surgida de um desenvolvimento urbano que se deu a partir dos anos 1980. Esse modelo de desenvolvimento privou as faixas de menor renda de condições básicas de urbanidade e de inserção efetiva à cidade. Essa talvez seja sua principal característica, migrada de uma ideia geográfica, dos loteamentos distantes do centro. Mas é preciso lembrar que a periferia é marcada muito mais pela precariedade e pela falta de assistência e de recursos do que pela localização. Hoje há condomínios de alta renda em áreas periféricas que, claro, não podem ser considerados da mesma forma que seu entorno, assim como há periferias em áreas nobres da cidade (ROLNIK, 2007, p. 35).

Ampliando um pouco mais a discussão, poderíamos substituir o termo periferia por outro que para muitos é considerado sinônimo: favela. Uma vez que praticamente todos os filmes analisados nesta pesquisa tratam de favelas cariocas, não seria nenhum disparate. No entanto, uma das estudiosas sobre favelas cariocas, a antropóloga Alba Zaluar (2003, p. 21, *grifo nosso*), observa que “a favela não é o mundo da desordem, que a ideia de carência (‘comunidades carentes’), de falta, não é suficiente para entendê-la (...) que a **favela não é periferia**, nem está a margem (...)”. A mesma autora expõe informações que a nosso ver se chocam com a asseveração acima. Ao falar sobre Cidade de Deus, afirma que o

conjunto habitacional construído com o dinheiro da Aliança para o Progresso num projeto de Carlos Lacerda, vinga-se dos defensores da remoção e reproduz no plano horizontal cheio de ruas e praças, todas as formas de associação e todos os problemas que existiam nas 23 favelas de onde vieram seus moradores (ZALUAR, 2003, p. 21).

O exemplo de Cidade de Deus evidencia aquilo que observamos anteriormente. Um local cuja arquitetura e geografia não têm as mesmas configurações de uma favela de morro, mas onde, no entanto, são reproduzidas as mesmas condições sociais e econômicas de existência. Pelo menos no plano da sociologia aqui praticada, o conceito de periferia que adotamos é aquele exposto por Rolnik, ou seja, “é preciso lembrar que a periferia é marcada muito mais pela precariedade e pela falta de assistência e de recursos do que pela localização” (ROLNIK, 2007, p. 35). Longe de buscar resolver o dilema acadêmico, intentamos apenas demarcar a validade do uso do termo *periferia* nesta pesquisa.

Os debates sociais sobre periferia ou favela se avolumam no tempo da história da urbanização do país. Segundo Zaluar (2003, p. 7), “falar de favela é falar da história do Brasil desde a virada do século passado”. As primeiras impressões datadas do começo do século XX já demonstram a imagem que acompanharia as periferias cariocas durante seus

mais de cem anos de existência. Se a descrição das condições habitacionais era possivelmente coerente com seu aspecto físico externo, não se pode dizer o mesmo das referências aos moradores, quase sempre permeada por preconceitos num contexto de ordenamento higienista. Em registro do Arquivo Nacional do ano de 1900, já temos os indícios de um olhar estatal-policial e da “opinião pública” que em pouco se diferencia de muitas das representações ainda efetuadas sobre as periferias. Diz o documento:

Obedecendo ao pedido de informações que V. Excia., em ofício sob nº 7.701, ontem me dirigiu relativamente a um local do *Jornal do Brasil*, que diz estar o morro da Providência *infestado* de vagabundos e criminosos que são o sobressalto das famílias no local designado, se bem que não haja famílias no local designado, é ali impossível ser feito o policiamento porquanto nesse local, *foco* de desertores, ladrões e praças do Exército, não há ruas, os casebres são construídos de madeira e cobertos de zinco, e não existe em todo morro um só bico de gás, de modo que para a *completa extinção* dos malfeitores apontados se torna necessário um grande cerco, que para produzir resultado, precisa pelo menos um auxílio de 80 praças *completamente armadas* (*apud* ZALUAR, 2003, p. 8, *grifos nossos*).

Vale ressaltar que o morro da Providência, citado no referido documento, já era conhecido à época como Morro da Favela. Conforme Zaluar (2003), logo após o término da Campanha de Canudos, o Ministério da Guerra autorizou que ex-combatentes se fixassem no local. Já Valladares (2000, p. 7) nos informa que “os ex-combatentes ali se instalaram para pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar os soldos devidos”. De qualquer forma, o Morro da Favela recebeu esse nome pelas semelhanças geográficas com Canudos, uma região de morros com uma vegetação local formada, dentre outras plantas, por uma específica chamada *Cnidocolus quercifolius*, popularmente conhecida como favela ou faveleira. Pode-se observar que pouco tempo depois do massacre de Canudos, ironicamente, aqueles que foram usados pelo Estado para combater Conselheiro e a comunidade de sertanejos eram vistos de maneira semelhante pelo poder público, como desordeiros e desocupados a serem exterminados.

Nesse período, imperava um discurso social pautado pelo cientificismo-positivista. Pouco mais de uma década após a publicação de *O Cortiço* (1890, Aluísio de Azevedo), sob as bases da literatura-naturalista, portanto, pautada pela ciência positivista, gestava-se um projeto de destruição dos cortiços que no futuro seria reservado também às favelas. Conforme Valladares, o cortiço era

percebido como o espaço, por excelência, do contágio das doenças e do vício, sua denúncia e condenação pelo discurso médico-higienista foram seguidas por medidas administrativas: primeiro, uma legislação proibindo a construção de novos cortiços no Rio; em seguida, uma verdadeira “guerra” que resultou na destruição do maior de todos, o “Cabeça de Porco”; e finalmente, a grande reforma urbana do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, que se propunha a sanear e civilizar a cidade acabando com as habitações anti-sanitárias (VALLADARES, 2000, p. 7).

A Reforma Passos foi o primeiro grande projeto urbano e sanitário realizado no Brasil. O programa previa uma extensa transformação da área urbana da capital federal. Previa desde a abertura de grandes avenidas, passando pela modernização do porto da cidade para atender as demandas econômicas internacionais, além de incorporar também o já citado amplo e pioneiro projeto de saneamento. No entanto, o projeto sanitário parece ser o que ofereceu maiores entraves, justamente porque se chocou diretamente com o problema das habitações populares. Segundo Valladares,

no ano de 1905, em meio à Reforma Pereira Passos, o ministro da Justiça e Negócios Interiores, dr. J.J. Seabra, criou uma comissão para dar parecer sobre o problema das habitações populares, escolhendo para tratar do seu aspecto "tecnico-sanitário" o engenheiro civil Everardo Backheuser, que já havia desempenhado as funções de engenheiro municipal. Na avaliação deste, ‘as mil demolições para alargamento de umas tantas ruas, para abertura de algumas, para derrocar velhas choças ruinosas [...], tudo isto veio dar à moléstia endêmica do Rio — a má habitação — um caráter agudo, angustiante, formidável’ (VALLADARES, 2000, p. 12-13).

A proibição por lei da construção de novos cortiços na cidade do Rio de Janeiro provocou um aumento da densidade populacional das favelas. Valladares (2000, p. 13) informa que “mesmo ocupando ainda um lugar menor na paisagem da cidade, a favela não escapa ao olho clínico do engenheiro/observador, merecendo uma menção específica em seu relatório pioneiro, publicado em 1906 pela Imprensa Nacional”. Depois da grande reforma urbana, esperava-se que Pereira Passos realizasse projeto semelhante com as favelas que, como assinalamos, já eram alvo de críticas e preconceitos generalizados. Mesmo com campanhas à época de jornais, revistas e do próprio Estado, para que se tomassem providências quanto à disseminação de favelas, pouco, ou quase nada foi feito. Zaluar nos informa que Pereira Passos

nada fez de concreto em relação à ‘Favela’, que continuou a existir e crescer. Mas o morro da Providência mantinha desperta a atenção das autoridades, como denota uma interessante caricatura – com o título “o governo e as favelas” na revista *O Malho* em 1908. O Dr. Osvaldo Cruz, ostentando uma braçadeira com o símbolo da saúde no braço esquerdo, expulsa a população da favela, penteando os cabelos, cobertos de gente, de um monstro mal encarado (ZALUAR, 2003, p. 11).



Caricatura de *O Malho*, 1908. Osvaldo Cruz “higienizando” o Morro da Favela.
<http://www.cidadespossiveis.com/post/7853606062/um-seculo-de-autoritarismo-na-providencia>

A partir de então a tônica será essa. Sucessivos governos irão formular planos de remoção das favelas, no entanto, nenhum deles comporta a adequada solução para os problemas de moradia. Os projetos de remoção eram parte de projetos mais audaciosos de modernização do Rio de Janeiro e desde muito cedo esbarravam com uma problemática jamais resolvida: o caso da habitação popular. As sucessivas levas migratórias internas que responderam aos surtos de industrialização seria outro fator que aumentaria de maneira drástica a densidade populacional de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

Enquanto isso, as favelas se multiplicavam e passavam cada vez mais a fazer parte da arquitetura urbana da cidade. No plano da alteridade, segundo Zaluar, ao longo do século XX,

a favela foi representada como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano: como foco de doenças, gerador de mortais epidemias;

como sítio por excelência de malandros e ociosos; negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral (ZALUAR, 2003, p. 14).

Entretanto, nos projetos da esquerda ligados ao campo da arte a partir dos anos de 1950, as periferias irão representar a imagem por excelência do “povo”. Talvez por aderirem às promessas dos governos em relação aos projetos de moradia popular, no campo da produção cinematográfica o assunto pouco tenha se enveredado por uma crítica aguda das condições de vida nas periferias. Estas serão representadas na chave da cultura popular e da alienação, pois, ao que parece, havia uma crença de que o desenvolvimento industrial por si só resolveria o problema da habitação popular (além de tantos outros, debitados ao *atraso*).

O mais ousado plano de remoção começou a ocorrer em meados da década de 1960, quando o Rio de Janeiro já não mais era a capital federal. As políticas urbanas adotadas na cidade deixam de ter característica de projeto nacional para adquirirem o *status* de política local, estadual. O projeto de remoção iniciado no governo de Carlos Lacerda contava com a maior infra-estrutura burocrática criada até então para o tratamento dos problemas da habitação popular. De acordo com pesquisa efetuada por Valladares (1978), os programas realizados no decorrer de pouco mais de uma década - 1962 a 1974 - apresentaram uma série de distorções e foram incapazes de resolver o problema de moradia no Rio de Janeiro. Nos antípodas do objetivo geral de erradicar as favelas da cidade, o número destas aumentou consideravelmente, agravando as relações sociais no decorrer das décadas seguintes.³ Sob estas condições e neste novo contexto, o cinema dos anos 2000, assim como o cinema dos anos de 1950/60, povoou novamente o imaginário social de imagens periféricas, reacendendo sob outros prismas a temática da pobreza nos caminhos do desenvolvimento sócio-econômico do Brasil.

³ Para um entendimento detalhado dos programas de remoção de favelas no Rio de Janeiro, ver VALLADARES, L. *Passa-se uma casa: análise do programa de remoções de favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

1.2 Breve introdução sobre o caso de São Paulo

Em São Paulo, a formação das favelas deu-se de maneira distinta ao caso do Rio de Janeiro. A expansão das favelas na capital paulista acontece no final dos anos de 1970.⁴ No entanto, a expansão das áreas periféricas da cidade como alternativa e política governamental de habitação popular é um fenômeno do final da década de 1930. Conforme Bonduki,

O Decreto-Lei n.º 58 de 1938, que regulamentou a aquisição de terrenos a prestações, dando garantias ao comprador do lote, entre outros aspectos, é um elemento importante na ampliação do padrão periférico como alternativa de habitação popular. Até então, embora proliferassem loteamentos na área externa da cidade, ainda não estava configurado um mercado de terrenos destinados especificamente aos setores populares. Esse forma-se a partir da década de 30, estruturando todo um sistema que visa estimular o trabalhador a edificar sua casa, como a entrega, concomitantemente com a venda do lote, do material de construção já colocado no local. (BONDUKI, 1994, p. 730).

Há em São Paulo um processo de especulação imobiliária crescente, a partir dos anos de 1970, com a construção das primeiras linhas de Metrô, e que provocou enorme valorização das áreas situadas no entorno. Com isso, os desalojados desses locais, até então redutos da classe trabalhadora, como Brás, Belém e Tatuapé, foram obrigados a engrossar o número de indivíduos moradores das favelas ou periferias localizadas em áreas extremas da cidade. Nesses casos, os indivíduos passam a fazer parte do extenso número de cidadãos alijados das benesses do desenvolvimento urbano e mesmo de condições básicas de infraestrutura. Em 1978, ou seja, pouco tempo depois da conclusão das primeiras obras do Metrô, conforme Kowarick (1979, p. 79), “as estimativas apontam para existência de 490 mil moradores de favela”.

Os paulistanos também conviveram nas últimas décadas com a destruição de favelas localizadas nas áreas que compõem o chamado centro-expandido da cidade, seja para desocupar terrenos valorizados de particulares ou para transformações na arquitetura urbana da cidade. Kowarick (1979, p. 79) cita os casos das favelas de “Parada Agente Cícero, Córrego do Tatuapé, Sapá, Tolstoi, Jardim Panorama, Cidade Jardim, dentre outras tantas (...)”. Deste modo, as favelas se deslocam e se aglutinam às periferias formadas a

⁴ Para uma análise detalhada do caso paulista, ver KOWARICK, L. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Ver também BONDUKI, N. G. Origens da habitação social no Brasil *in Análise social*. Vol. XXIX, 1994. (p. 711-732).

partir dos loteamentos regulares resultantes, em parte, do Decreto Lei 58 de 1938. O modelo de expansão urbana altamente segregador em São Paulo cria, assim, um enorme contingente de trabalhadores, empregados e sub-empregados, cujas condições de vida pouco diferem dos moradores das favelas cariocas. Não escapam os paulistanos das periferias dos mesmos estigmas e do mesmo tratamento policial imposto pelo Estado em épocas atuais. Não fogem a esta condição os moradores de periferias existentes em qualquer grande cidade do país, que adotaram tal modelo segregador como forma de organização do espaço social. Contudo, como o Rio de Janeiro foi a capital federal até 1960 e nela o fenômeno foi pioneiro, é sobre as favelas cariocas que se direcionaram a maioria dos olhares, particularmente, as representações da periferia analisadas nesta pesquisa.

2. PREÂMBULO METODOLÓGICO

As produções cinematográficas brasileiras da atualidade, no tocante às representações da periferia, dividem opiniões. Em termos gerais, o tipo de crítica é definido por sua natureza. Há quem aprove os filmes de acordo com o sucesso comercial, sem levar em consideração as formas de abordagem do conteúdo. Há aqueles que criticam a espetacularização da pobreza e da violência na forma como os conteúdos são incorporados às narrativas cinematográficas. Exemplo disso são as repercussões que *Cidade de Deus* (2002), primeiro sucesso comercial do chamado “Cinema da Retomada”, produziram. Saudado pelo “grande público”, por parte da crítica e também por parte do campo cinematográfico, o filme recebeu apreciações diferenciadas de uma parcela do campo acadêmico e dos movimentos sociais.⁵

De lá para cá, são inúmeras as produções que se dispuseram a representar o cotidiano das periferias brasileiras. As formas estéticas de abordagem não são homogêneas, apesar de haver uma forte tendência para o modelo proposto por *Cidade de Deus*. As produções cinematográficas avolumam-se, juntamente com a produção literária (em menor escala), televisiva e acadêmica, ampliando o debate sobre pobreza e violência urbana. A recorrência da temática nos filmes chamou-nos atenção e resolvemos abordar em pesquisa as representações da periferia no cinema realizadas em dois momentos da história do país.

Assim, as obras cinematográficas nos servirão como *locus* para observar uma parcela do debate social sobre as periferias. Os recortes temporais em questão representam

⁵ *Cidade de Deus* foi indicado pela Ancine para concorrer ao Oscar em 2003, ver FOLHA.COM. "Cidade de Deus" vai representar Brasil com indicação ao Oscar. 25 out. 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28315.shtml>. Acesso em 16 jan. 2011. O jornal Folha de S. Paulo, em matéria de 10/02/2003 também relata o sucesso do filme na Europa e nos EUA, ver FOLHA.COM. "Cidade de Deus" é lançado com destaque na Europa, 10 fev. 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30604.shtml>. Acesso em 16 jan. 2011. Inácio Araújo, conhecido crítico de cinema do jornal, saúda com fervor nacionalista aquilo que denomina de superação do “complexo de vira-lata”, ver ARAÚJO, I. Comentário: "Cidade de Deus" luta contra complexo "vira-lata". FOLHA.COM., 21 jan. 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30141.shtml>. Acesso em 16 jan. A própria Folha de S. Paulo publicou matéria sobre a percepção negativa que os movimentos sociais e moradores da periferia tiveram do filme, ver MATTOS, L. Após "Cidade de Deus", grupo filma "outro lado" da favela. FOLHA.COM., 10 fev. 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30605.shtml>. Acesso em 16 jan 2011. No campo acadêmico, Ivana Bentes cunhou a expressão “cosmética da fome” para caracterizar as atuais produções em comparação com a “estética da fome” de Glauber Rocha e do Cinema Novo. Ver BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. Alceu: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, PUC-Rio de Janeiro v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007.

momentos históricos nos quais o cinema se propôs a fazer parte do debate nacional. Deste modo, intentamos analisar as obras como parte integrante do arcabouço geral de conhecimentos que uma sociedade produz sobre si própria. Concordamos com Tolentino (2001, p. 12) que, citando Jameson e Lukács, afirma que o sentido particular das obras de arte é o “de realizar a síntese de seu tempo, compondo, por isso mesmo, a forma mais completa de sociologia”.

A propósito de tal discussão, que inclui termos ou categorias como “momentos históricos”, “síntese de seu tempo”, “conhecimentos que uma sociedade produz”, é pertinente esclarecer rapidamente mais uma categoria utilizada nesta pesquisa: a de “representação”. Das elaborações e dos estudos epistemológicos e teóricos sobre o termo, é conveniente mencionar que sua utilização nesta pesquisa alinha-se com a perspectiva de Chartier e sua História Cultural. Para o autor, uma realidade social é formulada, imaginada e transformada em objeto de cognição a partir de configurações sociais, mas também conceituais definidas em uma relação espaço/temporal, a partir da dinâmica estabelecida entre indivíduo e coletividade. De maneira complementar, as representações podem ser avaliadas como “[...] esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Deste modo, assim como são variadas as estéticas, também o são as formas de abordagem que as Ciências Sociais utilizam para analisar a produção cultural, sendo necessário delimitar metodologicamente os ângulos de visão embutidos nesta pesquisa.

A seleção dos filmes obedeceu aos critérios apontados no capítulo anterior. Em períodos distintos escolhemos determinados filmes ao mesmo tempo em que descartamos outros, justamente porque, como nos informa Lukács (1978), uma obra de arte é sempre resultado de uma visão particular, fechada em si mesma. A escolha de uma em detrimento de outra obra não compromete o resultado final, que refletirá sempre pontos de vista particulares sobre momentos particulares da história. Segundo Auerbach (2009, p. 502-503), o que complementa a nosso ver o pensamento de Lukács, “em pesquisas dessa espécie, não se mexe com leis, mas com tendências e correntes que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível”.

A análise de filmes, assim como a análise de outros objetos artísticos, implica determinadas especificidades. Iniciando por Lukács e sua *Estética marxista*, a análise de obras de arte requer atenção especial voltada para a distinção entre a reflexão científica e a

reflexão estética acerca da realidade. “O reflexo científico transforma em algo para nós, com a máxima aproximação possível, o que é em si na realidade, na sua objetividade, na sua essência, nas suas leis” (LUKÁCS, 1978, p. 296). Portanto, a reflexão científica da realidade, sem que pesem as divergências entre as correntes teóricas, sempre almeja a representação teórico-abstrata dos processos sociais por trás dos fatos empíricos imediatos, ou, como se diz de maneira corrente, o conjunto de leis que regem tais processos. Sobre a reflexão estética – um filme, uma obra literária de ficção, uma pintura, etc, – a perspectiva de concepção é outra: “cria-se, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em si da objetividade é transformado em um ser para nós do mundo representado na individualidade da obra de arte (...) não separada de maneira hostil do mundo exterior” (LUKÁCS, 1978, p. 296). Isso significa que a perspectiva analítica deve necessariamente ser modificada quando se está defronte a uma obra de arte, pois o objeto não se clarifica, necessariamente, como na ciência, pela revelação da essência contida no poder universal de leis gerais. De maneira distinta, a obra de arte se define por sua potencial particularidade. Logo, livre dos filtros da ciência, sintetiza em si a representação de um momento histórico particular, não necessariamente revelador da essência do real, mas em hipótese alguma descolado da realidade, já que toda obra é um produto social e humano.

Deste modo, tanto a arte quanto a ciência constituem-se em elaborações a respeito da realidade, ou seja, há um aspecto comum entre ambas marcado pela pretensão de compreender a realidade, bem como as relações sociais, culturais, políticas, econômicas, etc, implicadas nos processos históricos. Apesar disto, a aplicação sistemática de métodos científicos desenvolvidos a partir da análise do real “em si” revela-se, muitas vezes, inapropriada para o estudo das obras de arte. Justamente porque no campo da arte, as obras se constituem em representações da realidade e não a realidade em si propriamente dita. De outra maneira, poderíamos dizer que os fenômenos artísticos têm autonomia relativa em relação aos fenômenos reais que buscam reproduzir. Ora se aproximam mais da concretude do real, ora se afastam, haja vista a maior liberdade que tem os artistas em comparação com os cientistas. Esta postura distintiva que reconhece a separação entre arte e ciência nos resguarda do cometimento daquilo que Antonio Candido (1976, p. 7) denominou de “sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais”.

Segundo Candido, para que se possa ultrapassar o que ele denomina de aspectos periféricos da sociologia, para se chegar a uma dimensão dialética entre a obra e seus

referenciais sociais é necessário compreender o processo pelo qual o *externo* se torna *interno*, ou seja, considerar os fatores sociais como formadores da estrutura da obra. De maneira prática, o autor expõe de outra forma aquilo que já assinalamos em Lukács, ou seja, a diferença entre arte e ciência, apontada pela “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 1976, p. 12).

Definir as diferenças entre reflexão artística e científica nos auxilia na compreensão das particularidades de cada um dos ramos da produção social de conhecimento e, portanto, nos municia dos instrumentos necessários ao estudo mais adequado do objeto e das imbricações entre um e outro campo. Isto não significa que não haja rigores científicos no estudo de obras arte e de cultura. Tentamos expressar exatamente o contrário, ou seja, que há rigores específicos e estes são desenvolvidos com o objetivo de atender as demandas específicas da arte. Significa propriamente que estamos no âmbito da superestrutura, ou seja, do rebatimento cultural dos níveis sócio-econômicos estruturais. O campo estético e o científico são, portanto, formas distintas de mediação elaboradas frente ao real.

Assim sendo, o ponto de partida são as próprias obras e não a realidade *em si*. O que não significa, em hipótese alguma, que a realidade deva ser ignorada. Retomando Candido, é justamente necessário compreender como o *externo* se torna *interno*, ou seja, como a estrutura social se fixa à estrutura narrativa, ou ainda, como a estrutura sócio-econômica se converte em superestrutura.

No campo da produção e da crítica, a polêmica do realismo cinematográfico inclui apologias e argüições contrárias. Para a metodologia deste trabalho, é uma polêmica superada, uma vez que consideramos toda obra cinematográfica com sendo uma *representação* da realidade e, portanto, uma ficção. Ou ainda, conforme Xavier (2005), o cinema é um discurso que se polariza entre a opacidade e a transparência dos meios que o constituem. Segundo Candido (1976, p. 21), os principais fatores que influenciam a produção artística estão conectados à “estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação”. Assim sendo, obras cinematográficas consistem em, além de formas modernas da arte de representação, discursos ideológicos de narradores sociais ou focos narrativos entremeados às temáticas de seu próprio tempo.

Quando falamos em filmes como discursos ideológicos, nos remetemos diretamente às formas estéticas assumidas por tais discursos frente à realidade. Deste modo, não se trata

meramente de analisar a variância de *formas* que cada obra assume. As distinções entre uma e outra representação remetem a “oposição entre concepções do mundo, entre as imagens do mundo que os narradores nos comunicam através de suas obras, entre as atitudes que eles mesmos tomam em relação a sua própria apreensão do real, entre os juízos de valor que fazem sobre esse objetivo” (LUKACS, 1964, p. 5). Variações estéticas, portanto, implicam mais do que apenas variações de gêneros e técnicas, estas, em grande parte, geradas no interior do próprio campo cinematográfico. Estão submetidas a visões de mundo particulares que antecedem e, portanto, extrapolam o próprio campo. É o que poderíamos denominar de *o pensamento social no cinema*.

Definidas nossas prioridades metodológicas, ou seja, a forma como encaramos a produção artística, é necessário retornar ao começo e conectar metodologia e objeto. Nossa temática de estudo são as representações da periferia no cinema brasileiro em dois momentos da história do país. Partiremos dos filmes, sempre atentos em conectá-los à realidade particular da qual emergem, de acordo com a proposição de Candido, verificando como o *externo* torna-se *interno*. Todas as proposições levantadas dirão respeito aos filmes e a “realidade” não será utilizada para questionamentos sobre a autenticidade das obras, acatando as diferenças entre a reflexão estética e a científica assinaladas por Lukács. Deste modo, pretendemos jogar luz no debate entre pensamento social e cinema, analisando as formas estéticas e, conseqüentemente, apreendendo e desvendando as ideologias presentes nas representações sobre a periferia brasileira.

Há menos distinções entre um tempo histórico e outro, no que se refere especificamente à trágica situação das periferias brasileiras, do que entre as formas de abordagem estética, que serão demarcadas ao longo da análise. A situação sócio-econômica manteve altos níveis de concentração de renda. O crescimento urbano sem planejamento gerou grandes bolsões de pobreza e contribuiu para a crescente segregação da classe trabalhadora operária, comercial, de serviços, além dos informais. Ou seja, tudo aquilo que já ocorria nos anos de 1950/60 se agudizou. No entanto, as formas de tratamento cinematográfico da questão “periferia” se modificaram brutalmente: de potencial revolucionário a pária da sociedade, se assim podemos definir sucinta e momentaneamente o assunto. O que pode indicar um dinamismo diferenciado da esfera supraestrutural em relação à estrutura sócio-econômica da qual emana.

No decorrer da análise das obras cinematográficas, utilizaremos a expressão “foco narrativo” para assinalar que

o foco do qual emana a “voz narrativa” envolve a descrição de formas e procedimentos que, até certo patamar de observação, mobiliza noções comuns à literatura, ao teatro e ao cinema. Em face de todos, trata-se de examinar a partir de que perspectiva uma história é contada, um drama é concebido, personagens são desenhadas, em menor ou maior detalhe, permanecendo misteriosos ou mais transparentes para quem acompanha o relato (XAVIER *apud* LIMA, 2009, p. 35).

PARTE I

3. OS ANOS DE 1950/60 – A ESTÉTICA DA FOME

Oferecemos um pequeno panorama das origens da periferia no Rio de Janeiro e São Paulo com o intuito de demonstrar como o assunto foi tratado pelos governos, para que então possamos ter ideia mais ampla do papel reservado às periferias no projeto de modernização das metrópoles em expansão. Para os governos federais das primeiras décadas, conforme apontamos, a questão permaneceu no âmbito da crítica higienista e preconceituosa, na qual se propunha a urgente destruição das favelas. Entretanto, como os projetos de destruição de tais locais não vinham necessariamente acompanhados de um projeto de alocação sócio-econômica concreto dos indivíduos, é compreensível que poucos tenham saído do papel e de promessas políticas infundadas. Frente a um problema social, optou-se em não se criar outro, já que a demanda por habitação no país ainda hoje é assunto distante de ser resolvido, pois não passa somente pelo problema da habitação em si, mas de projetos de desenvolvimento nacional.

Na esfera cinematográfica o debate apresentou-se de maneira mais variada, sem a rigidez do caráter institucional que pudemos observar nos apontamentos realizados anteriormente. Enquanto a Atlântida, companhia cinematográfica criada em 1941, chegava ao auge de sua produção nos anos de 1950, com comédias musicais populares denominadas chanchadas, outro movimento gestava-se no interior do campo cinematográfico. A este movimento filiam-se os cineastas cujos filmes são analisados nesta parte da pesquisa. Ainda indefinido nos anos de 1950, pouco tempo depois, já no início dos anos de 1960, este movimento, de caráter esteticamente heterogêneo, ficará marcado como *Cinema Novo*.

A década de 1950 é um momento histórico de definição das políticas econômicas governamentais em confronto. Segundo Ianni, no período de 1946 a 1954 estruturam-se as três possibilidades de encaminhamento das políticas econômicas para o país. Uma delas

caracterizava-se como uma estratégia política destinada a organizar e expandir a economia do país com base na associação com o capitalismo mundial. Segundo as forças econômicas e políticas partidárias dessa orientação, o Brasil deveria modernizar a sua organização econômica e desenvolver amplas e sistemáticas relações com as economias mais desenvolvidas. (...). / Outra estratégia política para a organização e

desenvolvimento da economia brasileira caracterizava-se como socialista. Reunia adeptos da socialização dos meios de produção, por via pacífica ou violenta. A corrente dominante, entretanto, era favorável à luta pela transição pacífica para o socialismo. (...) / Havia ainda, uma outra estratégia política de organização e desenvolvimento da economia brasileira. Tratava-se da estratégia destinada a impulsionar a formação do que poderia ser um capitalismo nacional no Brasil. Os partidários desta estratégia eram grupos de classe média, a pequena burguesia industrial, em parte também a grande burguesia industrial de origem nacional, além de setores do exército, do proletariado e intelectuais. (...) (IANNI, 1991, p. 143 a 145).

Essa polarização tripla reproduzia-se nos grupos ligados à produção cultural e cinematográfica. Assim como no plano da economia política, na esfera cinematográfica o debate travava-se em torno da hegemonia política do poder de Estado: “Emergem as reivindicações procurando estabelecer uma confluência entre os rumos do país, em termos econômico-sociais, e as aspirações do setor cinematográfico” (RAMOS, 1983, p. 15). Apesar de a situação estar definida no campo econômico, pois o governo Kubitschek já adotara a perspectiva da associação com o capital estrangeiro, alguns cineastas ainda batalhavam pela via nacionalista na esfera cultural. Neste sentido, lutavam politicamente pelo desejo de autonomia da produção cinematográfica brasileira frente a um contexto econômico geral de acentuação da dependência financeira e tecnológica.

Assim, se transferia o debate sócio-econômico para o campo da cultura cinematográfica já com certa defasagem ou deslocamento em relação às políticas concretas adotadas pelo governo JK.

Quando os Estados Unidos consolidaram a sua hegemonia sobre a Europa e o Japão, o governo e as empresas mais poderosas norte-americanas puderam reformular as suas relações econômicas, políticas e militares com os povos coloniais e dependentes. (...) esse Programa [de Metas] seria uma expressão possível das tendências do subsistema econômico brasileiro, em combinação com as tendências do sistema capitalista mundial, sob hegemonia dos Estados Unidos (IANNI, 1991, p. 155).

Apesar da adoção de políticas econômicas de associação ou interdependência, no plano ideológico o governo JK mantinha-se nas ambigüidades características do populismo. Se já não era possível o desenvolvimento de uma política econômica autônoma nos moldes nacionalistas elaborados na era Vargas, tal nacionalismo ainda era passível de ser incorporado no campo da cultura. Ao menos assim acreditavam os mobilizadores culturais nacionalistas. Pela própria incipiência do campo cinematográfico brasileiro, a

exemplo do fracasso da iniciativa privada da burguesia paulista no caso Vera Cruz⁶, bastou que o governo demonstrasse relativo interesse, sem que necessariamente investisse na área, para que o *desenvolvimentismo* povoasse o campo cinematográfico de esperanças. Nesse período,

criavam-se e consolidavam estruturas que vão ser determinantes para enterrar os sonhos de um desenvolvimento autônomo. Uma indústria cinematográfica quase inexistente, e totalmente desamparada, oscilava entre o desinteresse do capital internacional, e a crença no interesse do Estado em desenvolver mais este setor industrial que viria a se somar e reforçar o desenvolvimento nacional. (...) O campo cinematográfico era inundado pela ideologia desenvolvimentista (RAMOS, 1983, p. 20).

Se a possibilidade de implantação de uma indústria cinematográfica nacional distanciava-se cada vez mais, paralela a essa discussão, no campo propriamente estético, desenvolvia-se outra celeuma sobre *forma* e *conteúdo*, diretamente atrelada às questões relativas ao “nacional” e ao “popular”. Esse debate surgira anteriormente ao contexto JK, sendo, aliás, um dilema que antecedia o próprio contexto pós-revolução de 1930. Ainda nos anos de 1920, buscava-se caracterizar um cinema nacional, sem necessariamente caracterizá-lo como popular, “mas sim como brasileiro ou nacional ou ‘nosso’” (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 29). Não iremos explorar tais debates precedentes, para que possamos nos centrar no período de 1950/60, ao qual pertencem os filmes analisados nesta pesquisa.⁷ Basta demarcar que a busca de uma identidade nacional é tema recorrente na história do cinema brasileiro e na crítica que sobre os filmes deposita suas análises.

Os anos de 1950 são o resultado de um acúmulo histórico longo somado a mais duas décadas de políticas econômicas com objetivo claro e específico de industrializar e modernizar o Brasil. Junto com a expansão vieram as benesses do desenvolvimento capitalista, assim como os problemas, que aqui eram agravados pela condição de dependência externa do país. A vida urbana também se transformava e a atmosfera intelectual e artística, que nesse período buscava integrar-se aos debates políticos e econômicos, deu ensejo a mudanças de comportamento frente à concepção de povo, nação,

⁶ Para um estudo amplo sobre a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, ver GALVÃO, M. R. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁷ Para uma mais completa noção sobre os debates em torno do “nacional” e do “popular” no cinema nacional, ver GALVÃO, M.R.; BERNARDET, J.C. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.

e outros conceitos sempre polêmicos em países oriundos de processos de colonização. Sobre essa época, Ortiz nos informa que

o historiador da cultura que um dia tiver a oportunidade de se debruçar sobre o período que vai de 1945 a 1964 decididamente não deixará de notar que se trata de um momento de grande efervescência e de criatividade cultural. É como se uma fase da história concentrasse uma soma variada de expressões culturais (ORTIZ, 1988, p. 101).

Se encararmos a década de 1950 a partir da constatação de que após o golpe de 1930 o país entrou num processo de importantes transformações, diretamente relacionadas à expansão do capitalismo mundial, é possível compreender melhor a proposição de Ortiz. A conjuntura internacional era poderosa e integrou o Brasil não somente à Segunda Guerra Mundial, como também no caminho das possibilidades ou utopias do socialismo. Intensificaram-se debates sobre a questão da pobreza, da submissão econômica aos países de capitalismo avançado, e dos rumos a serem tomados a fim de reverter tal situação de subdesenvolvimento. Podemos considerar relevante para desenvolvimento do campo intelectual e cultural a Semana de Arte Moderna de 22 e suas repercussões nas décadas seguintes. A criação da Universidade de São Paulo em 1934 e da Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro em 1939. A criação de uma série de departamentos estatais a partir de 1930, constituindo ao longo das décadas um intrincado aparelho burocrático. A ampliação crescente do parque industrial brasileiro, concentrado no centro-sul, mas responsável pela inversão quantitativa entre o número de habitantes do campo e da cidade na década de 1960. A formação de um proletariado urbano, além da própria expansão vertiginosa de metrópoles, como São Paulo e Rio de Janeiro. Todos esses elementos existiram e confluíram no processo de modernização da sociedade brasileira.

O movimento cinematográfico brasileiro foi influenciado pelas transformações materiais e culturais. Sobre *Rio, Quarenta Graus*, Gomes (1986, p. 77) conclui que o filme se caracteriza pela “profundidade da impregnação brasileira, tanto das personagens como nas situações”. Ainda segundo Gomes (1986, p. 93), nesse período iniciado nos anos de 1950, “o antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador”. Tais constatações significam que parte dos cineastas passava a encarar o país a partir da condição de pobreza da maioria da população, uma vez que *Rio, Quarenta Graus* leva os pobres à tela sem o humor característico da chanchada. Como afirma Gomes, é o momento de substituição do homem pobre livre, transformado em *clown* pelas comédias

“chanchadescas”, pelo trabalhador, empregado ou subempregado, negro, branco ou mestiço, adulto ou criança, homem ou mulher. No I Congresso Paulista de Cinema de 1952 afirmava-se que

(...) o cinema (...) tem que se colocar ao serviço do povo, deve levar sua mensagem estética e seu conteúdo educativo e social a todos os rincões da nação e particularmente aos mais insatisfeitos e humildes, por serem inquestionavelmente os mais necessitados (ALENCAR *Apud* BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 73).

Há uma guinada radical em relação às formas de representação efetuadas pelas produtoras cariocas e pelo cinema industrial da Vera Cruz. As críticas realizadas principalmente pela revista *Fundamentos*, da qual fazia parte Nelson Pereira dos Santos, além de outros jornais e periódicos, são referenciais para o entendimento do debate sobre a identidade nacional. A rejeição à chamada burguesia cosmopolita virá por meio de críticas formais e conteudísticas. Sobre *Caiçara* (1950) e *Ângela* (1951), primeiros filmes da Vera Cruz, afirmou Santos que “mesmo que bote na tela personagens pretensamente populares, dá ao povo uma imagem desmoralizante, falsa e humilhante: é só depravação, pornografia e depressão; o caboclo é tarado, preguiçoso, mexeriqueiro e supersticioso” (*apud* BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 67). Esse tipo de cinema será duramente categorizado por *Fundamentos* como antinacional e cosmopolita. Para Nelson Pereira, a estética cosmopolita, pretensamente universal dos filmes da Vera Cruz era a própria representação no campo da cultura da associação de capitais nacionais e internacionais na economia, responsáveis pela exploração e miséria da classe trabalhadora. Segundo o cineasta “é o cosmopolitismo demonstrado pelas classes dominantes no terreno político-econômico que determina o influxo de ideias antinacionais na cultura e nas artes” (*apud* BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 69). Em síntese, o nacional não pode ser representado nem pelo homem burguês, nem por uma cinematografia burguesa, ambos associados ao imperialismo que, na visão dos cineastas de esquerda, ameaçava devassar o país.

É nessa conjuntura de alianças em torno dos rumos econômicos do país, na qual se propôs, embora não tenha se concretizado, incluir o cinema no projeto de industrialização, que surgem as noções representativas do conceito de “povo” encampadas pelo cinema nacional. Num contexto de ampla mobilização social, política e cultural, marcado principalmente pela politização das artes, concorrerão “vários matizes ideológicos: será

reformista para o ISEB, marxista para os Centros Populares de Cultura, católica de esquerda para o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular do Nordeste” (ORTIZ, 1988, p. 162). Como afirma Ortiz, apesar das variações ideológicas, a politização do debate em torno da cultura é o elemento comum entre os matizes. As classes populares ou subalternas eram objeto e objetivo de tais políticas culturais.

Quem eram os responsáveis em eleger favelados, camponeses, trabalhadores em geral, como sinônimos por excelência de “povo”, realizando tal recorte específico? Segundo Bernardet, esse papel coube à juventude de classe média urbana. “A classe média vai ao povo. Paternalisticamente, artistas, estudantes e cepecistas vão fazer a cultura do povo” (BERNARDET, 2007, p. 49). A utilização do termo “paternalisticamente” refere-se à atitude dos cineastas de esquerda, que era transformar o cinema em veículo de conscientização a partir de suas próprias concepções políticas e visões de mundo. Segundo Ortiz (1988, p. 162), “o que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais”.

Essa intenção de transformar a cultura em ação política orientada para reformas ou avanços e até para a revolução definiu os alicerces para o conteúdo de abrangência dos filmes considerados representativos do que se denominava de “autêntica” cultura popular. Juntamente com outros críticos e cineastas, Nelson Pereira dos Santos semeava as bases de uma formulação de cinema brasileiro que, mais tarde, em 1965, seria conceituada por Glauber Rocha como “Estética da fome”. A porta de entrada de Nelson no grande cinema é justamente o neorealismo italiano, considerada como primeira grande estética política que emerge do pós-Segunda Guerra. No Brasil, com suas especificidades, o neorealismo adquiriu algumas características peculiares. No entanto, permanecia tributário da representação dos italianos pobres realizadas por Rossellini ou De Sica⁸, dentre outros. Buscava-se, tanto na Itália como no Brasil, por meio do neorealismo, realizar uma leitura que “implicava o distanciamento do espectador em relação à sua posição atual” (ORTIZ, 1988, p. 173). Essa particularidade já é fundamental para a proposição do cinema como ação política sobre os indivíduos. “O real mostrado na tela deslocava a atenção do público, colocando-o na situação incômoda de ter ou não que tomar partido (e não simplesmente gostar ou desgostar)” (ORTIZ, 1988, p. 173).

⁸ Roberto Rossellini está entre os cineastas que inauguram a estética neorrealista na Itália no pós-segunda guerra, ainda em 1945, com *Roma, cidade aberta*.

O processo de reformulação da cultura, particularmente do cinema, era pauta de uma ampla discussão sobre cultural nacional. Já verificamos que a negação da cultura burguesa transfere o foco para a cultura popular. Mas a cultura popular não era necessariamente aquela elaborada pelas classes populares. Décadas de importação de filmes estrangeiros, principalmente norte-americanos, foram responsáveis por um processo de reflexão intelectual que caracterizou a cultura brasileira como “alienada”, “colonizada” e sem “autenticidade cultural” (ORTIZ, 1985). Essas formulações, já presentes na revista *Fundamentos*, foram encampadas pelo governo na criação do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros. O ISEB foi criado em 1955, no governo JK, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, cujo objetivo era aprofundar estudos e pesquisas em Ciências Sociais. As teses do ISEB influenciaram amplamente a esfera da cultura. O Instituto passa a refletir as aspirações gerais sobre cultura, ditando os paradigmas para a reformulação do cinema e do teatro brasileiro.

Pouco antes, em fins de 1954, aconteceu o IV Congresso do PCB. As deliberações aventavam praticamente as mesmas condições apontadas pela revista *Fundamentos*, e depois pelo ISEB, em 1955. Segundo Reis Filho, em tais deliberações

o país era figurado como uma sociedade semicolonial e semifeudal e sua história movia-se impulsionada por suas grandes contradições: entre o imperialismo norte-americano e a maioria esmagadora da nação e entre os restos feudais e o conjunto do povo brasileiro (REIS FILHO, 2002, p. 77).

Para resolver esse impasse, a proposta do PCB em seu congresso era

uma revolução democrático-popular, anti-imperialista e agrária anti-feudal, cuja vitória seria assinalada pela formação de um regime democrático-popular: “[...] uma ditadura das forças revolucionárias anti-feudais e anti-imperialistas [...] a maioria esmagadora da nação – operários, camponeses, pequena burguesia e burguesia nacional – sob a direção da classe operária e seu partido comunista (*apud* REIS FILHO, 2002, p. 77-78).

Descolonizar ou desalienar a cultura brasileira era para os cineastas de esquerda, contrastar nas telas a imagem do país pobre em face da propaganda desenvolvimentista. Nelson Pereira dos Santos será pioneiro nesse sentido, levando as favelas para telas em 1955 e 1957. Não será o único, outros cineastas irão se debruçar sobre as periferias como forma de denunciar a condição dos pobres no Brasil. Pouco mais tarde, em 1962, Roberto

Farias lançava *O assalto ao trem pagador* e, no mesmo ano, o CPC trazia para as telas *Cinco Vezes Favela*. O caso de Roberto Farias merece atenção, pois o diretor era proveniente da produção carioca de chanchadas, demonstrando desta forma o quanto o pensamento social era influenciado pela agitação política do contexto. Dizia Farias numa carta a Glauber Rocha em 1961:

Tenho estado um pouco aborrecido por necessitar fazer chanchada, enquanto meu desejo você sabe qual é. (...) Naturalmente não estou contente, não estive contente, nem estarei enquanto for obrigado a trabalhar neste tipo de filme (*apud* BENTES, 1997, p. 147).

Já Nelson Pereira fazia parte dos quadros do PCB, o que torna imanente sua preocupação com a temática da pobreza, pois a questão do subdesenvolvimento fazia parte dos debates no interior do partido. O CPC era um organismo estudantil e vários integrantes também tinham ligações com o PCB.

Mas a grande campanha cinematográfica contra o subdesenvolvimento, elegendo a favela como símbolo de tal condição, ao mesmo tempo em que denuncia a condição de pobreza da maioria da população, omite as responsabilidades da burguesia nacional sobre tal condição. Tal setor burguês era visto como progressista no processo de industrialização do país. Os entraves ao desenvolvimento social pleno recaiam sobre os latifundiários, denominados de senhores feudais pelo PCB, e o imperialismo norte-americano.

No entanto, e a burguesia nacional? Esta era alvo de posicionamentos diretamente influenciados pelo grande pacto populista em torno do nacionalismo. Conforme Bernardet,

eliminam-se do povo a burguesia representante dos capitais estrangeiros e os latifundiários; integram-se os operários, os camponeses e a parte da alta, média e pequena burguesia que é desvinculada do imperialismo e que se outorga a função de líder. Elimina-se também, no mesmo ato mágico, os conflitos entre a burguesia industrial nacionalista e os trabalhadores urbanos e rurais (BERNARDET, 2007, p. 48).

Portanto, quando se elimina da noção de povo a burguesia cosmopolita, e, ao mesmo tempo considera-se, mas oculta-se a luta de classes entre a burguesia industrial nacional e os trabalhadores, opta-se como possibilidade de representação da identidade nacional os “marginalizados” pelo sistema. Ainda que a figura do operário esteja presente na cinematografia do período e nos filmes analisados nesta pesquisa, ele cumprirá uma espécie de protagonismo de segundo plano. Nas representações do cenário urbano

brasileiro, “a favela será a melhor frente de batalha: o favelado é um marginal social, é um pária, acusa a sociedade vigente através de sua indignação, e, portanto, não obriga a encarar abertamente problemas de lutas operárias” (BERNARDET, 2007, p. 50).

Além disso, no campo dos debates sobre a implantação de uma indústria cinematográfica no Brasil, a burguesia nacionalista era de suma importância, pois fazia parte do governo e forçava os cineastas a uma aproximação e a uma aliança dupla: com a própria burguesia nacional e com Estado. A década de 1950 é o período de criação dos primeiros congressos e comissões de cinema:

Será dentro de uma conjuntura estigmatizada pelos traços nacionalistas do governo Vargas que surgirão os Congressos de Cinema (1952/53), bem como sob a influência do desenvolvimentismo do governo Kubitschek que se criarão as Comissões de Cinema, num primeiro momento municipais e estaduais, posteriormente extrapoladas, em 1956, para o âmbito federal (RAMOS, 1983, p. 16).

Daí advém o sentido das formulações de Bernardet sobre determinadas omissões que se impuseram ao cinema e ao pensamento social brasileiro do período. As ambigüidades do populismo-desenvolvimentista, num jogo político direcionado tanto para a burguesia quanto para os trabalhadores, eram responsáveis pelas orientações ideológicas, transformando a burguesia industrial em tabu,

e os cineastas brasileiros tomarão os devidos cuidados para que ela não seja posta em questão nos filmes, e para que tampouco apareçam os operários, que não poderiam deixar de ser relacionados com a burguesia, tudo isso sem ferir a orientação política dos líderes de esquerda (BERNARDET, 2007, p. 48).

Tal orientação ideológica fica evidente posteriormente, quando analisamos os filmes de Nelson Pereira dos Santos e que também tangenciam a obra de Roberto Farias.

O neorrealismo, como precursor da formulação mais radical da “Estética da fome” de Glauber Rocha, propiciava um nível de elaboração estética adequada ao pacto populista que encampou a cultura brasileira do período.

Esse sistema de cultura *para* é excelente porque, ao mesmo tempo que possibilita uma elevação, mais teórica que real, do nível cultural do povo, permite que se difunda apenas aquilo que interessa difundir, ou seja, o que interessa a pequena burguesia e à grande, que controla integralmente a primeira (BERNDARDET, 2007, p. 49).

Em sua obra sobre os primeiros filmes de Nelson Pereira, Fabris reproduz uma citação de Sartre sobre o neorealismo italiano elucidativa para pensarmos o caso brasileiro. Diz o filósofo francês que

O neorealismo, em geral, tem sido um compromisso entre o que a censura tolerava e o que chamamos de realismo crítico. O valor das melhores obras inspiradas nesse movimento nasce do fato que nelas o realismo crítico aparece disfarçado, e censurado por esse motivo (SARTRE *apud* FABRIS, 1994, p. 131).

De fato, isso se aplica ao caso brasileiro, contudo, não exatamente pela censura, mas pelo pacto ideológico entre a ala cultural ligada à esquerda e os governos populistas. Ou seja, uma espécie de censura efetuada no próprio interior de partidos político e grupos culturais, cada qual especificando seus próprios limites e rupturas.

Todavia, é também necessário enfatizar que isso não afeta a importância do chamado neorealismo brasileiro para cultura cinematográfica do país. Muito ao contrário, a proposição da “Estética da fome” posteriormente transformada em Manifesto já tinha aí suas bases plantadas. Apesar dos desvios ou descompassos entre realidade e cultura, a perspectiva crítica está presente. Não obstante embalada pela ideologia do período, que via na burguesia industrial um aliado, e na burguesia rural o elemento do atraso, coligado ao imperialismo, e portanto o inimigo a ser combatido, eram os primeiros passos de um cinema que, com Glauber Rocha, irá se radicalizar de fato no tratamento do tema. Dirá o cineasta algo que já consta nos filmes de Santos e de Farias, expandindo geograficamente a sua “Estética da fome” para todo um continente:

A fome latina, por isso, 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 nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 1965)

De Nelson Pereira dos Santos à Glauber Rocha, ou seja, da década de 1950 a 1960, os pobres, favelados ou camponeses, periféricos portanto, assim como o país frente às potências capitalistas, ganharam as telas do cinema nacional. A fome, símbolo máximo da precariedade de condições em que vivia a maioria da população brasileira, dará o tom da cinematografia politizada do período. Mesmo com as ambigüidades existentes entre as

narrativas e a realidade concreta, que sempre foi mais intrincada do que as ideologias que dela se dispunham a formular teses, a imagem dos pobres é bastante distinta daquela realizada pelas chanchadas ou pela Vera Cruz. Ainda que, conforme Bernardet (2007, p. 51) os marginais sejam muitas vezes ingenuamente representados, “geralmente bons e, se perturbam a ordem ou atacam a propriedade, sua condição social justifica tudo – precisam comer”, não são mais os *clowns* da produção carioca, nem os estereótipos toscos dos filmes da Vera Cruz.



Cartaz do filme *Rio, Quarenta Graus*, 1955, direção de Nelson Pereira dos Santos

4. RIO, QUARENTA GRAUS: “NEORREALISMO CARIOCA” E GÊNESE DO CINEMA NOVO

A vida

*Se mais uma criança apareceu.
Se pra felicidade alguém nasceu.
Eu sinto que a vida está mentindo,
Pois nunca vi ninguém nascer sorrindo*

*Aqueles que nascem
Porque é preciso
Trazem uma lágrima
Em vez de um sorriso.
Se viver é bom
Como é que a vida diz:
"Tens que sofrer pra ser feliz".*

Nelson Cavaquinho

“As histórias de um domingo carioca a quarenta graus” (SANTOS, 1999, p. 11). É assim que Nelson Pereira dos Santos define sinteticamente o filme que lhe rendeu homenagens dos novos cineastas brasileiros que no começo dos anos de 1960 se agrupariam em torno de uma verdadeira política cinematográfica denominada “Cinema Novo”. O “novo” já estava representado no primeiro longa-metragem de Nelson Pereira, *Rio, quarenta graus* (1955), pois a película rompia com aquilo que se denominava de *mise en scène* burguesa da empresa cinematográfica paulista Vera Cruz, falida pouco antes em 1954, e com o humor carnavalesco das produções cariocas (FABRIS, 1994). Pelo seu pioneirismo no cinema brasileiro, o filme faz por merecer o resgate realizado por esta análise das representações da periferia.

No entanto, cumpre salientar que não há muitas análises do filme no âmbito de perspectivas que busquem o detalhamento da estrutura narrativa e da composição geral do enredo na esfera do pensamento social e seu tempo. A leitura apaixonada que muitas vezes foi realizada, e que ainda é resgatada como contraponto estético-ideológico à atual conjuntura, caracterizada como “Cosmética da fome” por Ivana Bentes em artigo de 2003⁹, omite ou descarta as intenções diretas e indiretas que emergem da articulação entre forma e conteúdo no filme. É justificável o deslumbramento de figuras como Glauber Rocha (1963, p. 84) frente ao que ele denominou de “filme revolucionário para e no cinema brasileiro”.

⁹ Ver artigo completo em BENTES, I. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Alceu: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, PUC-Rio de Janeiro v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007.

Nelson Pereira subvertia com todo o fracassado esquema de mimese do cinema hollywoodiano tentado pela Vera Cruz e colocava o cinema brasileiro, ou pelo menos parte dele, no eixo do moderno cinema europeu, principalmente do neorrealismo italiano. Contudo, o filme adotava as perspectivas ideológicas de parte do pensamento social brasileiro vinculado ao ISEB e ao PCB e, neste sentido, cabe analisá-lo situando-o em seu tempo histórico de acordo com o ponto de vista do foco narrativo inscrito na estrutura da obra.

Rio, quarenta graus se inicia com a sugestiva proposição de abarcamento da totalidade das relações sociais na cidade do Rio de Janeiro. Podemos constatar essa intenção por meio da filmagem aérea que oferece ao espectador uma visão panorâmica da cidade, começando pelos principais pontos geográficos, como o Pão de Açúcar e a Baía da Guanabara. A panorâmica avança o desnudamento aéreo da cidade, com imagens do espaço urbano da zona sul povoado de prédios, passando pelo Estádio do Maracanã e, finalmente, chegando à imagem pouco nítida de uma favela incrustada num morro.

A primeira transição das imagens aéreas do espaço propriamente geográfico para um espaço humano nos aloca entre transeuntes da favela do Morro do Cabuçu. A trilha sonora que acompanha as imagens desde o início é um conhecido samba de Zé Ketti chamado “A voz do morro”, executado apenas instrumentalmente. É com a melodia do samba que a câmera viaja pelo espaço aéreo da cidade. A letra do samba, apesar de omitida, perpassa algumas questões centrais do filme:

*Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros
Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz.*

Ao associarmos os dizeres dos créditos iniciais com a letra da música é possível obter algumas informações que nos levam às proposições mais gerais do filme. O título do filme é antecedido pela frase “A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro” em *Rio*,

quarenta graus. A cidade é projetada como personagem fundamental e anterior aos próprios atores que irão compor o material humano da história. O samba é tomado como representação sonora para a “totalidade” da cidade sugerida pelas imagens. Do particular para o geral, também é sugerida uma ligação íntima entre a cultura popular do samba e a cidade do Rio de Janeiro, e de ambas com o restante do país. Em simbiose com contexto de ascensão do populismo, a trilha revela a toada patriótica na qual o samba seria a grande manifestação da música nacional respaldado pela “voz do povo de um país” na “melodia de um Brasil feliz”. Portanto, a princípio já temos indícios de que a abordagem da cultura popular realizada pelo foco narrativo é, pelo menos inicialmente, positiva. Em outra esfera da cultura, no campo da música popular, o samba se firmava no gosto de artistas de classe-média, e por volta de finais dos anos de 1950, a Bossa Nova viria a confirmar a predileção pelo ritmo dos morros, denotando que não apenas o cinema havia incorporado o samba como sinônimo de cultura nacional. Figuras como Noel Rosa, que abandonou o curso de medicina para se transformar em sambista, já haviam introduzido o samba no interior da classe-média nos anos de 1930.

Na transição das imagens aéreas para a favela do Cabuçu, a trilha sonora muda de ritmo, fica mais lenta, e o samba adquire tons de melancolia. Se o samba foi empregado como simbologia da cultura nacional, o foco narrativo pretende que saibamos onde ele se origina e quem são os responsáveis por sua criação. O ritmo mais veloz da trilha nas imagens aéreas prefigura simbolicamente a ideia abstrata que se faz do Rio de Janeiro como cidade maravilhosa, cartão postal do Brasil e, na época, ainda capital federal. Quando passa para as imagens da favela e seus habitantes por meio do esmaecimento das imagens na transição, a queda de ritmo da trilha tem a função de retirar o espectador da abstração da cidade maravilhosa e situá-lo na realidade concreta. A mudança de ritmo configura uma atmosfera que se situa entre a tristeza e a dureza das condições de vida que se pretende retratar. Mulheres e crianças circulam com latas d’ água na cabeça, demonstrando que nesse local as precariedades começam logo pela carência de serviços básicos prestados pelo Estado.

Deste modo, as temáticas iniciais vão sendo introduzidas por um ordenamento de imagens que passa do geral para o particular, da cidade como um todo para a favela, mas retorna novamente do particular ao geral, por meio da trilha que nos diz que “quem está pedindo o samba é a voz do país”. Esse duplo movimento nos informa a perspectiva inicial do foco narrativo em demonstrar que a conexão entre a cidade maravilhosa e seu samba

possui uma origem não-abstrata, mas real e fundada no cotidiano áspero das periferias cariocas. Tudo se vincula pela forma como as imagens e a trilha sonora dialogam entre si, produzindo o efeito que acabamos de elucidar.

Essa introdução temática visa demonstrar uma realidade objetiva, todavia, nem por isso, deixa de estar fundada nas perspectivas do foco narrativo. É ele que nos leva do espaço aéreo da cidade para o cotidiano da favela. O fato da trilha sonora não ser naturalmente parte do ambiente também denota que sua inserção integra o discurso do foco narrativo. A ausência do que em cinema se denomina PPV – plano ponto de vista, no qual as transições de espaço-tempo estão ligadas aos olhares e a subjetividade das próprias personagens, nos informa ainda mais sobre a existência de um narrador onisciente dos fatos.

A galeria de personagens é extensa e é por meio de um grupo de garotos vendedores de amendoim que iremos conhecê-las. Nossos jovens protagonistas trabalham para ajudar suas famílias e também para comprar uma nova bola de futebol. O esporte é representando como uma alternativa de futuro para os garotos pobres das periferias cariocas. No entanto, é uma carreira árdua, marcada por contusões e pela interferência de dirigentes inescrupulosos, cujo intuito é ganhar altos montantes explorando a carreira dos jogadores. O ponto de vista do foco narrativo sobre o futebol revela-se ambíguo, pois, apesar de apontar uma alternativa para a vida de garotos pobres, a carreira é curta e controlada pelos interesses negociais dos dirigentes.

A trajetória dos garotos perpassará a de outras personagens ligadas direta ou indiretamente as suas vidas. Duas personagens são marcantes. Uma delas é Waldomiro, o malandro e figura simbólica do local, que vive da jogatina e de biscates, e é bom de samba e capoeira. Miro, como é conhecido, já foi operário de fábrica têxtil, mas, por motivos os quais não somos informados, abandonou ou foi demitido do trabalho. A outra personagem é Alberto, o atual namorado de Alice, antiga companheira de Miro. Tanto Alberto quanto Alice trabalham como operários na mesma fábrica têxtil na qual Miro também trabalhava. Alberto e Miro desempenham a função de modelos de conduta e padrão de vida, como se ambos fossem a evolução ou sucessão no tempo dos próprios garotos vendedores de amendoim.

Em torno da família de Alice são representadas as principais questões que envolvem o dia-a-dia de outras famílias nas periferias cariocas. Seu irmão mais jovem é um dos garotos que trabalha como vendedor de amendoim. O pai da jovem está

desempregado e tem problemas com alcoolismo. Sua mãe lava roupa para fora da favela atendendo a demanda de famílias da classe-média. Entre todos os membros da família, Alice aparenta possuir uma estabilidade financeira e emocional que a distingue dos demais. Ela divide com a mãe as despesas do lar e demonstra preocupações com a situação do pai. A impressão que temos é que o fim de sua relação com Miro deu-se porque, em parte, ele reflete o perfil de seu próprio pai. Já Alberto representa a segurança de uma relação bem mais estável. Podemos generalizar os dilemas dessa família e essa parece ser a intenção do foco narrativo, que estabelece todos esses parâmetros também para convencer o espectador da escolha de Alice.

Miro receberá um tratamento marcado por ambiguidades que nos impossibilitam um julgamento positivo ou negativo de sua personagem. Aos olhos do foco narrativo, ele paga o preço por ter se decidido pela malandragem e por isso ser abandonado por Alice. A opção por Alberto é a representação da maior valorização oferecida ao trabalhador, embora o malandro também receba grande carga enfática. A indefinição no tratamento oferecido a Miro parece ser resultado de uma concepção imprecisa largamente difundida na figura do malandro. Segundo Alba Zaluar (1994, p. 52), “a malandragem foi elogiada em prosa e verso como a resposta do dominado a iniquidade, a injustiça, a exploração econômica da classe dominante”. Daí se explica, ao menos em parte, porque Miro seja punido com a perda da namorada para o trabalhador, porém não perca a simpatia do tratamento oferecido pelo foco narrativo politizado. Miro tem o respeito dos outros malandros do morro, porque enfrenta os pequenos comerciantes estrangeiros que muitas vezes lesam os moradores, além de afrontar as próprias autoridades. Ademais, ele concentra em si dois elementos importantes da cultura negra – o samba e a capoeira. Também é admirado pelo operário Alberto, que não deixa de ressaltar que uma das melhores brigas de Miro foi na greve dos têxteis, na qual se destacou como uma das lideranças.

Em meio a ambiguidades e contradições, a narrativa e sua posição política à esquerda parece estar acentuando o fato de que esta cultura, este perfil social, não é tolerada no mundo burguês. A relevância desses tipos sociais, a princípio marcados pelo operário e o malandro, são elementos sociais cravados na estrutura do filme. Se observarmos as características e o comportamento dos cinco garotos vendedores de amendoins – Zeca, Jerônimo, Arlindo, Paulo e Jorge – depararemos com o mesmo tipo de composição e combinação das personagens. A dupla Arlindo e Paulo remete a Miro e Neguinho. Arlindo é, em parte, a sucessão no tempo do tipo de malandro representado por

Miro.¹⁰ São eles que exercem a dominação hierárquica sobre seus companheiros, Paulo e Neginho. Zeca, Jerônimo e Jorge estão próximos de um ajustamento psicossocial como o de Alberto. Numa brincadeira entre Zeca e Jerônimo, aquele desafia este em uma aposta. Jerônimo replica rapidamente: “*de aposta papai não gosta*”. Esta atitude denota uma aversão pelo jogo e concomitantemente alude que o garoto valoriza o dinheiro que recebe pelo trabalho precarizado de vendedor.

Há uma proposição implícita à narrativa de que a família pode exercer importante influência na vida dos garotos. Ao mesmo tempo, a família estruturada depende do enquadramento da figura paterna mais próxima do operário em detrimento do malandro. Este esquema também não aparenta ser tão rígido, como pode sugerir as sucessões no tempo entre jovens e adultos que apontamos anteriormente. O pai de Zeca, Joaquim, é um desempregado, com problemas de alcoolismo além do vício por jogos de azar. Neste caso, a estruturação familiar é deslocada para a mãe, Ana, e a irmã, Alice. São as mulheres que garantem a maior parte do orçamento familiar. Além disso, a entrada iminente de Alberto para a família pode garantir a Zeca um exemplo de comportamento masculino distinto daquele do pai. Jorge é outro dos garotos que tem sua vida familiar exposta ao espectador. Mora somente com sua mãe, que está adoentada e necessitando ainda mais dos esforços do garoto em seus biscates. Zaluar nos informa em artigo publicado em 1982 que

esta é uma experiência intransponível. Não é mais possível para as famílias de trabalhadores urbanos de baixa qualificação, sejam de famílias completas ou famílias incompletas chefiadas por mulheres, prescindir da ajuda de seus filhos menores na formação da renda familiar. E isso os leva a sair do controle materno e procurar meios de renda em biscates pela cidade com muitas outras crianças (ZALUAR, 1994, p. 17).

Quase trinta anos antes, a narrativa já relatava na ficção aquilo que correspondia à realidade das condições. A preocupação política e realista do foco narrativo demonstra uma conexão entre a representação e a pesquisa sociológica realizada décadas depois, apontando para uma condição que perdurou no tempo.

Embora fosse um avanço para o cinema praticado até então, em que o pitoresco e o exótico cediam lugar à crítica neorrealista, é necessário apontar que o foco narrativo do filme em sua estratégia de denúncia social nos apresenta as consequências de um sistema

¹⁰ Arlindo também pode ser comparado a Peixoto, que explora o trabalho de menores nos arredores do Maracanã e por isso recebe uma visão negativa do foco narrativo, acentuando as contradições que envolvem o imaginário social em torno do malandro.

socioeconômico que não irá elucidar. Nesse ponto encontra-se a contradição cuja densidade ideológica é fruto das próprias indefinições do período entre *nacionalismo* e *imperialismo*. “Esse cinema feito por cineastas oriundos de uma classe média que tem possibilidades de afirmação e de solidificação, e que simultaneamente se solapa a si própria” (BERNARDET, 2007, p. 35). Impedido de realizar o exame adensado dos rumos do desenvolvimento industrial e urbano brasileiro, devido à adesão ideológica da esquerda ao pacto populista, o foco narrativo termina por realizar a denúncia das consequências de um sistema que acaba por omitir.

O foco está sempre orientado para imagens-situações nas quais o que se solicita do espectador é que reconheça sua posição de responsabilidade – na maioria das vezes mais moral do que propriamente política. No entanto, este espectador pode até ser o público geral de classe média que vai ao cinema, todavia, o objetivo específico parece ser o público mais intelectualizado e preferencialmente com tendências políticas de esquerda. A lógica é, portanto, ambígua e atinge distintamente os diferentes espectadores. Se se trata de um público despolitizado, atinge-o em sua moral cristã. Ademais, se o público tiver uma posição ideológica de esquerda – entenda-se aqui o posicionamento do PCB e do ISEB – o efeito pode vir a ter conotações propriamente políticas, ainda que objetivamente continue a ser perpassado pela moral.

Não são raras as passagens que parecem visar o acionamento desse duplo sentimento que depende justamente do tipo de espectador. Logo nas primeiras cenas, nos deparamos com Jorge no interior do barraco onde mora se preparando para sair. Ao fundo, observamos sua mãe deitada na cama. Ao som de uma trilha sonora extremamente melancólica, ela pede ao garoto que consiga pelo menos trazer dinheiro para o remédio. Para acentuar ainda mais o clima de tristeza, pede a ele que leve o último pedaço de carne que possuem. Jorge simula o ato de enrolar a carne num guardanapo e ao perceber que a mãe está sonolenta, deixa intacto o prato de comida sob o móvel. Não há nenhum primeiríssimo plano enfatizando os rostos sofridos e tristes, ressaltando que não estamos mais no espaço do drama clássico. No entanto, a trilha sonora reunida à sutileza do detalhe de Jorge deixando a comida para mãe exacerba o peso dramático na proposição em si da cena. As imagens de Jorge e sua mãe têm uma função definida na narrativa de chamar a atenção para um nível de necessidades extremas que visa retirar o espectador de uma posição passivamente confortável. Emerge também um sentimento de profunda compaixão

pela situação das personagens, que acaba por encobrir parcialmente o caráter socioeconômico em potencial do drama da família pobre.

Em outra passagem, decorridos quase um terço de filme, a cena da mãe de Jorge adoentada na cama será retomada praticamente no mesmo viés. O garoto está na praia cobrando um banhista que praticava *cooper* e esbarrou nele, derrubando sua lata de amendoins nas águas do mar. Jorge é hostilizado pelo banhista que ameaça chamar a polícia. No desenrolar da cena, um burguês carioca de feição esnobe, que passeia pela praia com seu cachorro King, interpela o banhista a fim de se informar sobre o ocorrido. Após curto diálogo, o banhista diz que o garoto é um malandro e está tentando aplicar-lhe um golpe, ao que o senhor replica: “*São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua*”. Instantaneamente, por meio de um corte seco, a montagem paralela nos conduz de volta ao barraco onde Jorge mora e nos deparamos com a singela imagem de sua mãe. A câmera entra pela porta da frente, num efeito de campo-contra campo, assumindo o ponto de vista de Ana, mãe de Alice, que chega para visitar a amiga. A imagem visa se constituir em oposição direta ao comentário do burguês carioca, esclarecendo para o público o equívoco de tal visão preconceituosa sobre os pobres. Mais uma vez, o caráter ambíguo está presente, denunciando preconceito e pobreza, mas também ampliando a carga de compaixão do público para as condições imediatas que impelem os garotos pobres a se embrenhar pelas ruas da cidade em seus biscates.

Não é o ciclo econômico do país e suas ideologias políticas subjacentes que estão necessariamente em pauta. A perspectiva do foco narrativo permanece enfática em suas denúncias atendendo a demanda neorrealista de sensibilização e crítica que o filme exerce sobre a moral do espectador. Neste sentido, buscava-se inaugurar uma nova forma narrativa que exacerbasse o sofrimento dos pobres, particularmente de mulheres e crianças. De forma concomitante, apresenta outros tipos adultos masculinos como jogadores e alcoólatras. Portanto, o favelado não é representado nem totalmente cômico, nem meramente vítima. A compaixão pelos pobres como síntese desse duplo sentido é um elemento estrutural presente na forma neorrealista. A ausência da luta de classes urbana na representação estimulou críticas que cobravam uma posição política mais ampla e explícita, como a efetuada por Bernardet em 1967, em plena era de militância. Para o autor, era uma característica do cinema do período a representação de

um povo sem operários, uma burguesia sem burgueses industriais, uma classe-média à cata de raízes e que quer representar na tela seu marginalismo, mas sem se colocar problemas a si própria e sem revelar sua má consciência: isso dá um cinema cujo herói principal será o lumpemproletariado (BERNARDET, 2007, p. 50).

Mas a questão da luta de classes não é inteiramente suprimida. De maneira sutil, alguns diálogos dispersos sugerem a temática, que aparece como eco, reclamando um espectador capaz de compreendê-la. É assim quando ouvimos os malandros comentarem entre si sobre a maior briga de Miro que se deu na greve dos têxteis. Da mesma forma, sobre o ciúme possessivo de Miro, Alice comenta com a amiga que já basta ter que receber ordens do contramestre da fábrica. Ou ainda, quando dois jogadores de futebol, o veterano Daniel e o jovem Foguinho, conversam no intervalo de um jogo e Daniel profere a frase: *“Um dia deixaremos de ser mercadoria”*. E finalmente, a fala mais profética e clara que, porém, na totalidade narrativa acaba dispersa, é pronunciada por Alberto num diálogo com Alice. Remete abstratamente à revolução social, com ares de resignação e certo conformismo, expressando, talvez, limites de consciência:

- *Isso aqui lembra minha terra. Quando era garoto ficava sentado no alto do morro, vendo a cidade e o mar. De noite as luzinhas se acendiam. (Alberto)*
- *Mas que cara de enterro é essa, minha filha? Hoje é o teu dia! Rainha da escola, noiva do papai... (Alberto)*
- *É por causa do velho. Está desempregado já faz dois anos. Se eu sair de casa agora a velha é que vai agüentar sozinha as despesas. Vamos esperar mais um pouco, Alberto? (Alice)*
- *Até quando? (Alberto)*
- *Até as coisas melhorarem. Eu queria morar direito, morar num lugar bom... (Alice)*
- *As coisas vão melhorar sim... Mas não vai ser só pra nós dois. Você acha que esse povo todo não sofre igual a gente? Ninguém vai melhorar de vida juntando uns cobrinhos. (Alberto, apontando para a favela)*
- *Mas é que eu queria ter minha casinha direitinha como minha mãe tinha antigamente. Nosso dinheiro junto só dá pra morar aqui no morro. (Alice)*
- *E o que tem isso? Tem tanta gente boa morando aqui... (Alberto)*
- *É... a gente tem que se conformar. (Alice)*

Além da sensibilização do público para as condições de precariedade das periferias, o trânsito dos garotos pelas ruas da cidade também vai nos colocando a par de uma visão das ideologias presentes do meio urbano. O *tour* pela cidade revela por meio dos diálogos e situações uma burguesia eminentemente preocupada com a questão da manutenção de sua posição social, bem como das possibilidades de ascensão. A burguesia é representada na chave da ridicularização, sujeitos com preocupações fúteis, dependentes exclusivamente do dinheiro para manter seu hedonismo ganancioso de festas, praia e sol.

A caracterização das personagens é fundada em alguns estereótipos comuns. Na praia, um homossexual de meia idade e duas jovens dialogam sobre um jovem futebolista caracterizado como “caçador de dotes” ou “caçador de uísque”. O jovem galanteador tenta garantir sua ascensão aplicando um golpe na jovem filha do burocrata de um Ministério. Mais adiante, descobre-se que o burocrata está falido e metido em algum tipo de complicação legal. A saída é bajular um suplente de deputado que vem à capital assumir seu posto efetivo. O deputado é um coronel do sertão que, no entanto, é representado na chave da caricatura, muito próxima da clássica figura bufona de Mazaropi. A jovem filha do burocrata, de vítima do galanteador da praia, passa a golpista a serviço do pai, utilizando seus atributos físicos para seduzir o velho coronel em troca de favores. As cenas das quais participa o coronel-deputado possuem ares nítidos de comédia, emolduradas numa leitura superficial, que corresponde a todos os coronéis e a nenhum coronel. Uma situação da qual os filmes politizados da época não escaparam, pois ao invés de realizar propriamente uma crítica estrutural à burguesia – ou ao coronelismo – a perspectiva política é substituída pela chacota, resultado da dificuldade de encarar a questão política radicalmente.

Todas essas considerações estabelecem a relação entre o filme e seu contexto para que se possa revelar a proposição ou tese do foco narrativo. Conectando-se aquilo que se apresenta na tela ao que se omite, Bernardet nos informa sobre um fator que considera comum às inúmeras produções dessa época, das quais se eliminavam “os conflitos entre a burguesia industrial nacionalista e os trabalhadores urbanos e rurais. A burguesia industrial é tabu, e os cineastas tomarão os devidos cuidados para que ela não seja posta em questão nos filmes” (BERNARDET, 2007, p. 48). Por isso, dentre os conflitos oferecidos pela narrativa está aquele entre o operário e o malandro, e não entre o operário e a burguesia. Outros pequenos conflitos que se abatem no terreno das representações do urbano

estabelecem-se entre, de um lado, os garotos, e de outro, certa fração da burguesia em momentos de lazer, e a polícia.

Há ainda outro tipo específico de malandro que domina o comércio ilegal nos pontos turísticos da cidade. Seu nome é Peixoto e em sua representação ele é qualificado como aproveitador, violento e individualista, sem quaisquer das ambiguidades presentes na caracterização de Miro. O garoto Jerônimo cruza seu caminho e só não é agredido porque é amparado por um grupo de turistas italianos que age em sua defesa. Os estrangeiros recebem um tipo de tratamento que também pode ser considerado dual. Há aqueles que estão ligados à periferia porque dela extraem recursos para uma pequena acumulação baseada no comércio e em serviços – como energia elétrica ilegal –, pois não são prestados pelo Estado. Aos turistas o olhar reservado é de uma espécie de defesa sutil, exemplificada no caso de Jerônimo, sem caracterizações muito específicas. Em síntese, a presença dual dos estrangeiros configura uma metáfora no nível das relações cotidianas cujo objetivo é, num plano mais geral, distinguir a crítica ao imperialismo e à exploração de uma visão xenófoba que possa ser suscitada indiretamente pela representação.

Dispersos pelos pontos turísticos da cidade, os garotos estão sujeitos a vários infortúnios e expostos a situações de risco. Zeca é preservado e seu percurso pela cidade não recebe grande ênfase. Arlindo explora o irmão menor Paulo num parque próximo ao jardim zoológico. Jerônimo é perseguido por Peixoto, salvo pelos turistas italianos, e novamente perseguido até refugiar-se no bondinho do Pão de Açúcar e ser preso pela polícia. O final trágico é reservado a Jorge, acentuando ainda mais a atmosfera calamitosa que permeava sua história. Ao que parece, a condenação do garoto – a partir de uma carga simbólica implícita – liga-se a sua repentina mudança de comportamento. De trabalhador informal, envereda subitamente pelo submundo de “garotos de rua”. Sem dinheiro para voltar para casa, Jorge conhece um “pivete” que ironiza sua maneira de pedir dinheiro aos transeuntes. O garoto lhe diz que é preciso sensibilizar: *“tem que pedir pra sua mãe, não para você”*. Os dois circulam pelas ruas pedindo e recebendo esmolas de várias pessoas, até que Jorge é abordado por outro grupo de garotos que tentam agredi-lo e roubar-lhe o dinheiro. Ao fugir, na cena mais chocante do filme, tenta se agarrar à traseira de um ônibus, mas inesperadamente cai no meio da rua e é atropelado por um carro. A escolha de Jorge, entre os cinco garotos, para o final trágico, também eleva a comoção do público ao extremo para uma situação específica e já evidentemente trabalhada anteriormente no nível da compaixão: sem marido e doente, sua mãe agora está completamente abandonada no

mundo. No entanto, a escolha de Jorge reflete ainda a condenação daquele que, ao invés do trabalho, ainda que precarizado, optou por uma forma de malandragem sem ambiguidades e não romantizada pelo filme. Disso advém uma impressão sobre um ponto de vista – involuntário ou não – embutido na narrativa, de que mesmo diante de dificuldades extremas ainda é possível realizar escolhas determinantes ao destino pessoal.

Da morte de Jorge, passa-se novamente à favela para o desfecho da história dos garotos. A mãe pergunta por ele, mas os amigos não sabem informar. Jerônimo chegará acompanhado por um policial, após ser preso no Bondinho do Pão de Açúcar. Dona Elvira pede ao policial que o deixe, porque ele não tem pai nem mãe e mora com ela e o filho Jorge. “Com a ‘adoção’ de Sujinho (Jerônimo), antes mesmo da notícia da morte do filho, mais do que um gesto de solidariedade, o que Dona Elvira está promovendo é a recomposição da família” (FABRIS, 1994, p. 132). É um momento de reconciliação do foco narrativo com o espectador, pois, se condenou Jorge ao fim trágico do atropelamento, restituiu à já fraturada composição familiar o arranjo inicial de que partira.

Os dez minutos finais do filme são reservados ao suspense em torno do encontro entre Miro e Alberto. A atmosfera de uma tragédia iminente é indicada pela montagem paralela, que focaliza os passos de Miro rumo ao morro enquanto Alberto e Alice se preparam para o ensaio da escola de samba. Por um breve momento, a montagem alterna entre habilidosos passistas que dançam ao sabor do samba, fixando foco nas pernas e pés das personagens, cujo efeito é quase um plano americano invertido, para o mesmo tipo de enquadramento de Miro. Já foi demonstrado o quão ágil é Miro em suas pernadas de capoeira e, ao que parece, essa pode ser a sugestão do narrador, ao mesmo tempo em que aprofunda o clima de suspense, pois, os passos marcam a supressão sincopada do tempo que resta para desfecho.

Os três sambas escolhidos para compor a trilha final impelem a importantes reflexões a serem realizadas. No primeiro, *Poeta dos Negros*, a canção nos informa sobre o desejo de liberdade dos negros que se concretizou com a Lei Áurea de 1888 e que, segundo o samba, com “a escravidão no Brasil acabou”. Ao mesmo tempo em que valoriza o ponto de vista do sambista e da cultura negra em geral, justamente porque abre espaço entre as imagens para o canto da liberdade, a totalidade da história narrada nos demonstrou que apenas a liberdade para vender a força de trabalho não basta para se alcançar um patamar de dignidade social. O próprio posicionamento da câmera nesse momento, que filma de cima para baixo, alude à dupla perspectiva do narrador: apesar de abrir espaço e compor

uma *mise en scène* documental ele não se alinha às personagens, justamente porque a história que narrou demonstra a própria insuficiência da liberdade formal alcançada. Um dado curioso que fortalece esse ponto de vista analítico é que, enquanto o samba permanece apenas no ritmo dos instrumentos, a câmera está alinhada às personagens. No entanto, quando o sambista inicia o canto a câmera nitidamente se afasta e, neste sentido, propõe literalmente um afastamento para se posicionar politicamente acima daquele que canta.

Na transição para o segundo samba, há um momento de homenagem feito pelo presidente da Escola de Samba do Cabuçu ao representante da Portela. Desta vez, a câmera retoma uma posição alinhada à dos personagens conotando concordância com a solidariedade mútua que se estabelece em torno da cultura do carnaval. Este aspecto da cultura é visto como positivo, porque fortalece os laços de união entre as diferentes comunidades. Na sequência, a letra do samba *Relíquias do Rio Antigo* discorre sobre um tempo histórico da cidade ainda não atravessado por modernizações tecnológicas. É o mote narrativo para reintroduzir a figura de Nagib, o turco responsável pela exploração de energia elétrica no morro. A letra do samba cita épocas remotas nas quais se utilizavam lâmpões a gás e, portanto, não se dependia da eletricidade. Deste modo, dialoga diretamente com a imagem de Nagib cobrando o pagamento pela eletricidade a Alcebíades, presidente da escola de samba. No começo da sequência, a câmera se coloca no mesmo nível das personagens, como se de alguma forma concordasse com parte das proposições, sugerindo, talvez, que nem tudo que é moderno pode ser considerado positivo. Deste modo, parece concordar com o samba porque o mesmo oferece uma reflexão paralela à cena de Nagib e Alcebíades. Não obstante, findado o diálogo entre os dois, quando Nagib sai ironicamente sorrindo após receber um montante de dinheiro, a câmera assume novamente um afastamento enquadrando os sambistas objetivamente de cima para baixo.

A rigor, o afastamento do narrador frente ao posicionamento ideológico contido na música é mais nítido no primeiro samba. No segundo, dadas as próprias particularidades que enfatizamos, a câmera assume duas posições distintas, ora alinhada, ora câmera alta, ora alinhada novamente, conotando um ponto de vista inseguro e pouco definido de acordo às questões que assinalamos. Pouco depois da cena entre Alcebíades e Nagib, no coroamento de Alice como rainha da Escola de Samba, usa-se desta vez o efeito de câmera baixa a fim de legitimar imagética e efetivamente o posto de rainha, colocando aquele que filma na posição das demais personagens como súditos. Se levarmos em consideração que

Alice, além de rainha da Escola, é operária da indústria têxtil, o efeito adquire fortes conotações políticas, elevando o operário à condição de governante numa espécie de democracia popular.

Antes do último samba, acontece o tão esperado encontro entre Miro e Alberto. O espectador não havia sido informado, mas o foco narrativo revela que ambos se conheciam da já comentada greve dos têxteis. Entretanto, quando Alberto diz a Miro que veio por causa de sua noiva Alice, os dois se afastam e Miro toma posição de luta. Cria-se um pequeno alvoroço em torno dos dois quando Alice surge e se posiciona ao lado de Alberto. Num rápido efeito de campo-contracampo que focaliza os rostos dos três, o foco final é em Miro. Quando se imagina que o pior está por vir, pois a fama de brigão do malandro já havia sido sublinhada, Miro dá um largo sorriso que é imediatamente retribuído por Alberto. Ele se aproxima amigavelmente e vai logo dizendo: “*O Alberto é meu do peito. Agüentamos a dureza juntos hein Baiano? É um cabra legal pra chuchu!*” Alberto corresponde a gentileza e complementa: “*E tu Miro, se não fosse por você eu não passava os quarenta dias da greve*”.

Por esse motivo a figura de Miro como malandro foi tratada de maneira ambígua, preservando algo que ficou reservado para o final do filme. Nesse momento é possível ter certeza que tenha sido demitido porque foi figura fundamental para a greve por vezes referenciada. Concordamos com a análise de Fabris quando afirma que

Através do encontro de Miro com Alberto, ao pacto populista promovido por Vargas, que, ancorado na mística do trabalho (...) *Rio, Quarenta Graus* opõe a aliança entre o malandro que briga com razão (‘O Miro sempre brigou com a razão. Em quem tem razão para brigar, tem mais força para vencer’, como disse Alcebíades, numa das primeiras sequências do filme) e o trabalhador que luta por seus interesses (...) (FABRIS, 1994, p. 135).

Todavia, complementamos a análise da autora a partir da proposição que expusemos sobre as ambiguidades da figura do malandro oferecidas pelo filme. Neste caso, além das qualidades negativas em si mesmas apontadas em Miro – alcoolismo e jogatina –, a ele estão justapostos outros malandros de tonalidade distinta. Apesar de ser uma figura tratada com relativa simpatia, o pai de Alice também pode ser caracterizado como um tipo desajeitado de malandro. No entanto, há um olhar crítico que busca a comoção do público para seus problemas de álcool e jogo, cuja causa é ligada a sua situação de desemprego. Peixoto, que domina a venda de amendoim nos entornos do Maracanã, também é um tipo

de malandro que explora o trabalho das crianças, e sua representação por esse motivo é negativa segundo o foco narrativo. Portanto, as qualidades negativas de Miro, da forma como são propostas na representação de outros malandros, não são acompanhadas nestes daquilo que podemos denominar de uma “consciência de classe em formação” presentes no próprio Miro. É um flerte cuidadoso com a malandragem aquele que nos é oferecido pelo narrador-cinematográfico.

Ao final, concretizada a utopia da união entre cultura popular e mundo do trabalho, o derradeiro samba é a repetição daquele que primeiro ouvimos no início do filme. A proposta de reproduzir *A voz do morro* de Zé Ketí pode ser encarada como a síntese dialética do filme. A circularidade alude neste instante a uma percepção que foi progressivamente enriquecida pelo desenvolvimento da matéria inicialmente oferecida, diante das contradições apresentadas e das resoluções propostas. Do samba tocado apenas instrumentalmente e inicialmente associado às imagens da “cidade maravilhosa”, que junto com a tomada aérea ofereceu um sentido abstrato à cidade, temos o retorno do mesmo samba agora encorpado e vivificado pela representação do cotidiano da periferia do Cabuçu. Nesse momento, o samba não é mais instrumental e exógeno ao ambiente da história. É cantado por Alice em alternância com o coro de todos os participantes na levada dos instrumentistas da escola, como se retomassem para si a própria cultura, a qual, inclusive, foi utilizada fora de seu contexto original – o morro – pelo próprio narrador-cinematográfico para caracterizar as imagens aéreas da cidade.

Entretanto, o filme não se encerra com as imagens da festa popular, que continua após a reconciliação de Miro e Alberto. Na toada do samba, uma panorâmica transfere o foco da festa para a janela da casa de Elvira, que ainda aguarda o retorno de Jorge. Ao retomar a imagem da mãe e, respectivamente, remeter a morte do filho, o foco narrativo alerta que, embora tenha proporcionado a união dos moradores da periferia em torno da cultura popular e do mundo do trabalho, neste ambiente, a celebração ainda está bastante marcada pela tragédia dos que vivem a condição de lumpen precocemente, como Jorge. De Elvira para uma panorâmica da orla iluminada e, finalmente, o Corcovado, é novamente a ideia da cidade como um todo que encerra a história. Foi na cidade que Elvira perdeu seu filho, mas é também a cidade que proporciona as utopias de um novo tempo.

4.1. Aspectos políticos e ideológicos, forma e conteúdo do filme

Embora já tenhamos apontado na análise anterior diversos aspectos políticos e ideológicos contidos em *Rio, Quarenta Graus*, é conveniente completar o processo analítico reforçando algumas particularidades importantes e que possibilitam uma compreensão ainda mais ampliada do filme. Mais especificamente, como são articuladas as questões políticas e ideológicas na sua amarração com a história que se narra.

Ao romper com o “grande” cinema da Vera Cruz, inspirado no cinema exportado mundialmente pelos EUA, bem como com a tradicional chanchada carioca, o filme de Nelson Pereira dos Santos institui uma nova forma de apreensão de temáticas que já haviam sido apropriadas pelo cinema nacional. Tanto a Vera Cruz quanto a Atlântida já haviam realizado filmes nos quais a cultura popular fora alvo de abordagem. No entanto, se no conteúdo *Rio, Quarenta Graus* não foi pioneiro, a forma pela qual tal conteúdo popular foi transformado em narrativa fílmica é inquestionavelmente original do ponto de vista estético. Segundo Fabris, o neorealismo italiano que inspirou o cinema brasileiro nesse período

ao livrar-se dos cenários artificiais dos anos 30, redescobria a paisagem italiana e nela integrava o homem. As temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas logo depois, também a 'questão meridional', a reforma agrária, a crise de desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher (FABRIS, 1994, p. 26).

Descartando as questões específicas ao contexto italiano – guerra, questão meridional – todas as demais são abordadas com maior ou menor intensidade em *Rio, Quarenta Graus*.

O filme é considerado como uma espécie de marco inicial antecipado do novo cinema brasileiro, principalmente por sua estética de inspiração neorrealista. Bastante elogiado de maneira geral pela crítica, também passou pelos mesmos tipos de análise que se detiveram sobre o neorealismo italiano que o inspirou. Glauber Rocha, em sua *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*, dá à película o *status* de filme revolucionário. Entretanto, sem se aprofundar na análise do filme, quando caracterizou a carreira de Nelson Pereira dos Santos em fases, reconhece quase explicitamente que *Rio, Quarenta Graus* é o

primeiro passo do processo de evolução do cineasta. Segundo Rocha, a trajetória cinematográfica de Santos até 1963 pode ser decomposta em três fases:

- a) neorrealismo de “Rio, Quarenta Graus” e “Rio, Zona Norte”, dois filmes de autor; como produtor – autor de “O Grande Momento”;
- b) filmes de artesanato e de transição, mas que lhe permitem o domínio da técnica: “Mandacaru Vermelho”, “Boca de Ouro”; corte e montagem de “Barravento”, de Glauber Rocha, “Menino da Calça Branca”, de Sérgio Ricardo, “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirzchmann;
- c) realismo-crítico, quando retorna **amadurecido** ao filme de autor, com “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos (ROCHA, 1963, p. 85, *grifo nosso*).

Note-se que o termo “amadurecido” sugere que entre o neorrealismo e o realismo crítico existe um processo de evolução, iniciado com *Rio, Quarenta Graus*, perpassado pelas primeiras produções do Cinema Novo, inclusive pelo próprio Glauber Rocha, e sucedido pelo ápice *Vidas Secas*, de 1963.

No caso particular do neorrealismo italiano, as produções se caracterizavam por uma simbiose formal que aglutinava aspectos oriundos do naturalismo representativo, perpassadas por um senso humanista fundado em noções particulares de conceitos como nacional e popular. Segundo Fabris, as ambiguidades de tal estética não foram sentidas num primeiro momento marcado pela luta antifascista.

Nos filmes que celebravam a guerra e a Resistência, sentidas ainda como momento presente, o que mais contava era a exaltação do espírito de solidariedade que havia animado o povo italiano, e em nome dessa solidariedade camuflavam-se as contradições internas que prenunciavam os conflitos ideológicos que iriam surgir entre os vários partidos após a Libertação. Com *Roma, Cidade Aberta*, Rossellini inaugurava o neorrealismo sob o signo da conciliação ideológica, promovendo a união de católicos e comunistas na luta antifascista (...) (FABRIS, 1994, p. 27).

Em *Rio, Quarenta Graus* depara-se com uma forma amarrada pelos mesmos princípios acima apontados que, no entanto, envolvem particularidades históricas do contexto brasileiro. A solidariedade presente como elemento da forma do filme está posta em dois níveis: intra e extradiegeticamente.¹¹ No nível intradiegético, a união em torno da cultura popular e do mundo do trabalho industrial promove a superação das desavenças

¹¹ O termo “diegese” ou “intradiegese” referencia os elementos narrativos internos (tempo e espaço do filme, personagens, paisagens, etc) tomados em si mesmos, sem menção à realidade. Por exemplo, 15 minutos de tempo real de filme podem significar no interior da história que se narra um tempo de 15 anos na vida das personagens. Quando usamos o termo “extradiegese” falamos daquilo que está para além do filme na própria realidade.

peçoais de Miro e Alberto em torno de Alice, concretizando um tipo de utopia de união das massas. Extradiegicamente, a história dos meninos, principalmente Paulinho¹² e Jorge, tem a função dramática de obter do espectador a solidariedade para com as personagens em suas trajetórias, compostas em afinidade com a realidade. No âmbito das contradições mais gerais, a burguesia industrial não é representada no filme, senão por difusas alusões a uma grande greve, pela qual se buscará enfatizar a união entre Miro e Alberto. Deste modo, conforma outro tipo de solidariedade política com o pacto pelo desenvolvimento urbano e industrial.

Ao contrário, a burguesia rural tem na personagem coronel Durão a representação estereotipada do inimigo comum da nação urbana e moderna que se almeja (lembramos que no caso italiano, o inimigo nacional é o fascismo). Desde os anos de 1920, a ideia de um país moderno entrou na pauta dos debates sobre cinema nacional e, “num movimento liderado principalmente por *Cinearte*, encontramos total repúdio ao Brasil rural e atrasado, e a reivindicação de um Brasil moderno, urbano, cosmopolita” (BERNARDET & GALVÃO, 1983, p. 36).

A negação do rural pela chave do patriarcalismo e do atraso, mesmo que seja pela figura bufona de coronel Durão, sugere que no seu “oposto” urbano, apesar das precariedades apresentadas na vida das classes subalternas, a consciência de classe dos trabalhadores aflora mesmo se existem entraves. A personagem Alberto veio da Bahia, migrante como tantos outros trabalhadores, e isso estava em evidência na época, período em que se acentuava o processo de inversão da população rural/urbana. O filme alude a um aprendizado político que surge no trabalho fabril, elogiado como possivelmente instrutivo a caminho da consciência revolucionária. A despeito do atraso imputado ao rural, várias regiões rurais canavieiras começaram uma das maiores lutas em 1956, no Pernambuco, o que, aliás, iria pouco mais tarde encantar a geração cinemanovista.

Apesar do pesares apontados pelo foco narrativo em *Rio, Quarenta Graus*, o urbano à época era afirmado como contexto de emergência do novo e de superação da mentalidade tradicional do campo, principalmente da dinâmica política do “favor”. Seja nos filmes realizados pela burguesia paulista da Vera Cruz, seja no Cinema Novo, o rural brasileiro foi por vezes emoldurado pelo viés do atraso. No cinema burguês paulista dos anos de

¹²A cena de Paulinho tentando recuperar sua lagartixa Catarina que foge para o zoológico é emblemática neste aspecto de captura da sensibilidade do espectador. O foco na infância perdida, desperdiçada no subemprego, é acentuado pela representação de um menino solitário, que não fala com ninguém, a não ser com Catarina. Sua história representa um sujeito cuja negação do um mundo social austero que o cerca remete-o a um aprofundamento em sua subjetividade e fantasia.

1950, contemporâneo, portanto, ao filme que estamos analisando, a superação do atraso é representada em alguns dos filmes pela transição do proprietário rural ao empresário industrial.¹³ Já na perspectiva de alguns dos cineastas ligados ao Cinema Novo, o foco é a classe trabalhadora do campo, transferindo-se o contexto para o Nordeste. Na visão desses cineastas, a superação do atraso nos moldes de uma emancipação via consciência de classe só poderia ocorrer pela emigração do campo para a cidade. Essa é a alternativa apontada em filmes como *Vidas Secas* (1963, dir. Nelson Pereira dos Santos) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, dir. Glauber Rocha).¹⁴

Apesar de haver diferenças estéticas fundamentais entre o cinema burguês da Vera Cruz e o Cinema Novo, ambos apontam para o urbano-industrial como pólo de superação do atraso representando pelo rural. Isso resulta de um discurso ideológico que, anos antes, já proporcionava o alinhamento entre as proposições do narrador-cinematográfico de *Rio, Quarenta Graus* e o projeto sócio-econômico da burguesia industrial do período. A tese amplamente difundida na época, da superação do atraso por meio do crescimento industrial, se não está explicitamente representada no filme, é insinuada nas entrelinhas conforme nossa análise buscou demonstrar. A sugestão de uma grande greve várias vezes mencionada, ao mesmo tempo funciona indiretamente como crítica à burguesia industrial e elogio a consciência de classe operária. Entretanto, quando o foco narrativo opta por representar explicitamente a burguesia nacional, o faz apresentando uma versão do coronel capitalista do campo, e a pequena burguesia ou classe-média em sua devassidão cotidiana. Apesar da crescente organização e mobilização política da classe-trabalhadora urbana, que havia décadas estava em conflito com o capital industrial, tais conflitos foram omitidos pelo narrador-cinematográfico. Bernardet critica o comportamento político de tal narrador que,

ao não querer encarar os problemas pela frente, ao se comprazer na representação de seu marginalismo, o cineasta é levado a fazer filmes que se omitem e aceita a situação social vigente, opondo-se somente àquilo a que se opunha o governo que estava no poder quando os filmes foram feitos (BERNARDET, 2007, p. 57).

¹³ Sobre a representação da burguesia rural no cinema brasileiro ver “A década de 1950. O narrador inseguro: rural é o outro” in Tolentino, C.A.F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

¹⁴ Ver na mesma obra a parte denominada “Os primeiros anos da década de 1960. O narrador apaixonado: o último romantismo agrário”.

Em sua análise de *Rio, Quarenta Graus*, Mariarosaria Fabris oferece outro ponto de vista para pensarmos a questão das escolhas e das omissões dos atores sociais no filme. Conforme Fabris (1994, p. 127), “poderíamos dizer que, nessa obra de Nelson Pereira dos Santos, o não-aprofundamento dos mecanismos sociais corresponde à falta de perspectiva presente em muitas realizações de De Sica/Zavattini”. Para a autora, os limites que apontamos na obra seriam limites estruturais da própria *forma* neorrealista italiana com a qual o narrador-cinematográfico dialoga.

Já Bernardet, em sua apreciação do filme, aponta que existe uma “fratura” entre a representação das classes sociais e a forma, no nível da montagem naturalista que, ao invés de revelar a essência dos processos que articulam a relação entre as classes, compõe apenas um olhar descritivo e fragmentário sobre o cotidiano dos atores sociais (*apud* FABRIS, 1994). Fabris, que dialoga em sua obra com a análise de Bernardet, reafirma que o que autor aponta como “fratura” é um aspecto próprio à forma neorrealista ligado ao conceito de “epifania”. Neste sentido, se o filme é incapaz de revelar a essência das relações que apenas descreve, conforme a autora, é porque a intenção do foco narrativo é configurar uma espécie de “poética” ou “epifania” do cotidiano das classes populares, cuja forma se alinha perfeitamente ao neorealismo zavattiniano.

De acordo com as observações, tanto do autor, quanto da autora, é possível extrair uma conclusão sobre a obra que talvez resolva o impasse localizado entre a defesa e a crítica mais aguda do filme. Retomando a proposição de Glauber Rocha sobre o “amadurecimento” de Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas*, cuja forma é de um realismo-crítico, observamos que o narrador cinematográfico ao alterar a forma de tratamento da realidade, altera também a matéria tratada. Retira-se da representação do urbano, da periferia e seus problemas, para debruçar-se sobre o rural, alinhando-se mais uma vez à ideologia social, política e econômica do período, da crítica ao rural que apontamos anteriormente. Portanto, a “fratura” indicada por Bernardet e o alinhamento ao neorealismo poético citado por Fabris configuram-se na elaboração crítica possível de um narrador organicamente ligado ao pensamento social desenvolvimentista. A hegemonia do desenvolvimentismo enquanto ideologia se exercia tanto na esquerda quanto nos setores nacionalistas burgueses. Ainda que buscassem objetivos distintos – a esquerda esperava que o pós-desenvolvimento desembocasse na revolução e a burguesia nacionalista almejava apenas a autonomia econômica do país – o momento histórico os uniu em torno

dos meios de modernização industrial. Uma conciliação de classes cujo objetivo também era a superação do estigma de país atrasado.

No final de *Vidas Secas*, o narrador-cinematográfico aponta para o urbano como solução para os dilemas de Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos. “Certamente, correspondia à imagem de modernização e modernidade correntes naqueles tempos em que se via no incremento do capitalismo a salvação dos nossos males” (TOLENTINO, 2001, p. 169). Ironicamente, é para o mesmo urbano movido pelo dilema da consciência de classe e precariedade de condições representado em *Rio, Quarenta Graus* que aponta o narrador de *Vidas Secas*. Com todas as indefinições, omissões e fraturas, é para o *locus* de desenvolvimento capitalista por excelência, a cidade, que a maioria dos narradores politizados do período direcionaram suas propostas de superação da condição de atraso. Se no campo são apenas retirantes anônimos, como Fabiano e Sinhá Vitória, na cidade, apesar de viverem sob precárias condições de vida nas periferias, “terão, pelo menos, direito à identidade: a de operários” (TOLENTINO, 2001, p. 169), como no caso de Alberto e Alice. O movimento concreto da história do país, principalmente após o golpe de 1964, implodiu essa visão positiva sobre o urbano/industrial como face moderna da sociedade geradora *em si* de consciência de classe. Entretanto, antes do golpe, era a visão predominante no seio das vanguardas ligadas as tendências políticas de esquerda.



Cartaz do filme *Rio, Zona Norte*, 1957, direção de Nelson Pereira dos Santos

5. RIO, ZONA NORTE: PERIFERIA E POESIA

O Samba do Operário

*Se o operário soubesse
Reconhecer o valor que tem seu dia
Por certo que valeria
Duas vezes mais o seu salário*

*Mas como não quer reconhecer
É ele escravo sem ser
De qualquer usurário*

*Abafa-se a voz do oprimido
Com a dor e o gemido
Não se pode desabafar*

*Trabalho feito por minha mão
Só encontrei exploração
Em todo lugar*

Cartola

Se em *Rio, Quarenta Graus*, Mariarosaria Fabris (1994) nos fala a respeito do filme sobre sua “poética epifânica” caracterizadora da forma neorrealista de Zavattini/De Sica, em *Rio, Zona Norte* temos uma poética distinta, no tratamento dispensado à história de Espírito da Luz Soares. Para Fabris (1994, p. 128), a forma de representação da realidade no primeiro filme é “intermitente, porque para o diretor a realidade não se apresenta como um todo homogêneo, mas de forma fragmentária e descontínua”. A poética do narrador se concretiza conforme sua capacidade criativa de organizar os fragmentos e os segmentos sociais neles contidos, extraindo uma espécie de sensação de epifania do espectador. O termo “epifania” é traduzido por Fabris como “momento de aparição”, ou ainda, quando a própria realidade trazida à tona por meio da mediação do narrador proporciona ao espectador uma visão do real que é mais do que a simples aparência de algo previamente (re)conhecido. Se em *Rio, Quarenta Graus* esse método não fornece esclarecimento social, político ou econômico dos fatos apresentados, cumpre uma função de “imagens poéticas”, transformando eventos aparentemente banais em situações carregadas de sentimentos.

Em *Rio, Zona Norte*, há uma organização narrativa distinta daquela de *Rio, Quarenta Graus*. Partindo de um *flashback*, não é o cotidiano com seu conteúdo potencialmente epifânico, mas as memórias da personagem central, Espírito da Luz Soares,

mediadas pelo narrador-cinematográfico, que são transformadas em sequência de ação e drama. Portanto, a epifania do cotidiano, ainda que se faça presente nas memórias do sambista, não é mais um “momento de aparição” da realidade que se traduz em “imagem poética”. Ela é fruto das memórias da personagem, o que implica uma origem dos fatos mediados por esta subjetividade, e não pela captação do que seria a realidade imediata que se coloca como objeto para o narrador. A poesia, portanto, fora da imediatez da realidade objetiva, nos é apresentada como meta-poesia, fundada nas memórias de um sambista-poeta a beira da morte depois de um acidente de trem. Pode-se afirmar também que, previamente, já existem elementos que emprestam um tom de poesia tácito à representação: o poeta-sambista como protagonista, a iminência da morte, o brilho das memórias.

Nelson Pereira dos Santos rompe parcialmente com a *démarche* estética do neorrealismo. O uso da técnica narrativa de *flashback* pode ser apontado com uma espécie de subversão parcial dos paradigmas neorrealistas oriundos da Itália. Também utiliza um ator de renome, Grande Otelo, já consagrado no campo cinematográfico das chanchadas cariocas. No entanto, permanece a sensação de estarmos diante de uma película neorrealista, justamente porque outros elementos imanentes a tal estética são mantidos. O cotidiano das classes populares e a própria cultura popular ainda está em pauta, porém, a mediação é duplamente arquitetada: diegeticamente pelo portador das memórias, e extradiegeticamente por meio da montagem narrativa.

Sem as imagens aéreas de *Rio, Quarenta Graus, Rio, Zona Norte* nos joga diretamente no cotidiano acelerado da metrópole carioca. Muitos carros e uma infinidade de pessoas denotam uma cidade pulsante. A câmera passeia pelos locais em planos gerais bem abertos e ao som de uma música que simboliza a própria pulsação intensa do local. De repente, uma panorâmica desliza pela extensão vertical de um prédio fixando foco no relógio instalado no topo da torre. Ao que parece, o foco narrativo indica que o tempo é fator de extrema relevância nessa sociedade, e o contexto acelerado é resultado de tal regulação temporal. O relógio da estação Dom Pedro II marca cinco minutos para as seis horas e a julgar o movimento de embarque focalizado, são quase seis horas da tarde. As pessoas são trabalhadores que usam o transporte para se deslocarem até os locais de trabalho no centro da cidade e para o movimento inverso de retorno aos subúrbios e periferias. A certeza de que o percurso é de retorno após o dia de trabalho é confirmada

quando a câmera se coloca dentro do trem filmando o trajeto de volta como se assumisse o olhar de um dos indivíduos do enorme coletivo que há pouco havia exibido.

Conforme se afasta da estação Dom Pedro II, o ritmo da trilha sonora também desacelera, assimilando o momento de pausa da lógica do trabalho regulado pelo tempo acelerado. Em um rápido movimento de sobreposição de imagens, a câmera se retira de dentro do trem e assume uma posição fixa enquanto os vagões deslizam a sua frente. Quando o último vagão sai do foco da objetiva, um homem vai se aproximando saltitante até que o plano-conjunto incorpora a ele um corpo caído ao lado dos trilhos. Chegam mais dois homens, eles conversam e um deles vai embora. Enfim, chega alguém que toma iniciativa e juntamente com os outros dois retiram o corpo do local para aloca-lo com mais segurança. Em pouco tempo nos deparamos com um *close* do rosto do homem acidentado que, ainda atordoado, abre parcialmente os olhos. A trilha sonora transforma o barulho dos trens sobre os trilhos em um ritmo de bateria de escola de samba e, assim, adentramos nas primeiras lembranças daquele que ainda nos é um desconhecido qualquer.

A proposição de contar uma história por meio das memórias de um ser entre a vida e a morte torna-se bastante contundente e realista nesta narrativa. As imagens projetam uma realidade escondida nas memórias do indivíduo e o cinema se apresenta como o meio artístico por excelência para captá-las e transmiti-las. É um movimento complexo que vai da objetividade para a subjetividade, onde os fatos se acumulam e novamente retornam realizando o movimento contrário que, da subjetividade do indivíduo busca forças para tornar-se novamente objetivo. Esses são os últimos esforços de Espírito da Luz Soares, protagonista do filme analisado, ou seja, realizar o balanço de sua própria vida, antes que ela se esgote. Sobre o monólogo interior na literatura, Eisenstein o caracteriza como “método de abolição da distância entre o sujeito e o objeto para exprimir numa forma cristalina a própria experiência do protagonista” que assim constitui o que também se denomina de “fluxo de consciência” (*apud* XAVIER, 1983, p. 212). Essa é a intenção do foco narrativo, ou seja, contar uma história a partir das memórias da própria personagem, como se a mediação fosse temporariamente suspensa. É de se constatar que no cinema o efeito de realidade da proposição é ampliado em relação à literatura.

A estrutura narrativa do filme é composta de duas etapas distintas em torno das memórias do protagonista: 1) a primeira parte é dedicada às alegrias e esperanças de um artista popular em busca de sucesso e melhores condições de vida; 2) a segunda parte compreende a tragédia de sonhos e esperanças frustradas por diversas contingências. O

desmonte e o esmiuçamento a partir das duas grandes divisões do filme revelam um movimento duplo que vai da trajetória do sambista – no nível da *aparência* – para a compreensão do pensamento social refletindo sobre importantes questões do contexto – no nível superior de busca da *essência*.

Ou seja, a trajetória do protagonista naquilo que tange às suas aspirações e ações implica para o foco narrativo a realização de um recorte da realidade fundado no campo das próprias possibilidades reais em si mesmas. Em outras palavras, pode-se dizer que o recorte é elucidativo de possibilidades concretas e autônomas que independem, ainda que relativamente, da vontade daquele que narra a história. Por outro lado, as contingências que aos poucos vão frustrando as expectativas da personagem não podem ser consideradas contingências autônomas, fatos sociais em si, porque estão orientadas a um fim, cujo ajustamento está diretamente relacionado com as preferências do foco narrativo. Ou ainda, tais contingências são resultados das perspectivas ideológicas e políticas do foco narrativo dando suporte à construção do significado das mensagens que se desejam transmitir.

Deste modo, a primeira parte das lembranças de Espírito – referente ao seu projeto de vida – é um recorte do real que introduz as matérias que serão alvo de crítica do foco narrativo. A segunda parte, quando a vida do sambista começa a desmoronar, aparentemente por contingências inevitáveis, revela o que podemos denominar de reprovação por parte do foco narrativo das escolhas efetuadas pelo protagonista, configurando o âmbito das interferências não explicitadas responsáveis pelas mudanças de rumo na história.

Em seu primeiro devaneio ele se encontra num bar, divertindo-se com os amigos. Comanda a bateria da Escola de Samba Unidos da Laguna e puxa o primeiro samba apresentado no filme: “Mexi com ela”. É o início de suas memórias, o ponto de partida das lembranças sob o efeito do que em cinema se denomina montagem-paralela, integrando, juntamente com o presente diegético pós-acidente, a totalidade do filme. Assim como a maioria dos sambistas da época, Espírito é negro e morador da periferia. Seu grande sonho é ser reconhecido como compositor e, a partir de suas músicas, obter retorno financeiro para seus projetos de vida. Para atingir seu objetivo, o sambista irá tentar sucessivas aproximações com o rádio e o mercado fonográfico.

Espirito representa a figura do poeta do samba, um sujeito vinculado ao mundo da produção de cultura popular. É um compositor, mas como não possui o domínio técnico da escrita musical e também por ter inserção regulada no meio artístico geral, mediado por

agenciadores inescrupulosos, sua vida às vezes assemelha-se à de outro trabalhador informal. Segundo a narrativa, a carreira de compositor popular é um tipo de alavanca para que ele possa realizar o sonho de se tornar um pequeno comerciante.

A ideologia muitas vezes vinculou de maneira imanente cultura popular e malandragem, e o sambista era visto como lumpen, malandro, não trabalhador – mesmo que fosse um artista popular e ao mesmo tempo trabalhador formal. A dificuldade em representar tais tipos sociais de acordo com a realidade, aproximando-se às vezes de singularismos inertes, pode ser compreendida pela própria imprecisão específica de tais figuras em sua dinâmica social. Em entrevista ao MIS - Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, alguns importantes membros da história do samba oferecem relatos contraditórios sobre o par/oposição sambista e malandro. Ismael Silva relata na entrevista que os sambistas eram boêmios, entretanto eram todos trabalhadores. Em outra entrevista na mesma obra do MIS, Bicho Novo e Carlos Cachaca referem-se a sambistas que “ganhavam dinheiro com jogo e eram vestidos por mulheres”, entre eles, o próprio Ismael Silva e Silvio Fernandes, o Brancura (*apud* OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 193). No tocante aos filmes analisados, raramente essas personagens serão carregadas das ambiguidades que os depoimentos anteriores sugerem.

A simpatia do foco narrativo pela figura do sambista não o exime de certas comparações sugeridas nas entrelinhas do filme. Espírito tem um compadre chamado Honório, operário de uma fábrica de móveis, que parece cumprir a função de pólo antagônico não explicitado. De maneira distinta, ou seja, explicitamente, de acordo com a mesma lógica de par-oposição, Miro e Alberto cumpriram tais funções em *Rio, Quarenta Graus*. A aproximação entre Espírito e Miro se realiza nessa ambiguidade: ora um compositor de música popular associado ao mundo do trabalho informal, ora, com algum juízo involuntário por parte do foco narrativo que faz dele um sujeito próximo à malandragem, entendida, ideologicamente, como aversão à exploração do trabalho formal.

Outras personagens compõem um rol de tipologias sociais que gira em torno de relações entre classes delimitadas, por um lado, por atores sociais pertencentes à periferia e, por outro, por membros de um setor da classe média formado por artistas profissionais, ou profissionalizados, e agenciadores do mercado da música. Espírito é o único que pertence à periferia e que mantém relações com a classe média artística. Cabe também realizar um breve parêntese a fim de promover algumas constatações sobre outras esferas sociais.

O filme apresenta uma divisão temporal. Temos o que se denomina de presente diegético, formado pelos momentos que antecedem e sucedem o acidente envolvendo Espírito. O outro tipo de temporalidade refere-se às memórias do sambista enquanto é transportado para o hospital, onde passa por uma cirurgia. Nesse percurso, outras personagens anônimas são incorporadas à história. A maioria delas compõe um extenso quadro burocrático estatal que, em sua totalidade, fornece a representação de um país moderno, equipado com policiais, funcionários públicos, sistema hospitalar, meios de comunicação, etc. Essas sequências são bastante curtas e denotam o tratamento comum e frio dado ao cidadão numa sociedade moderna. Um contraponto marcante à frieza burocrática, e que já havia sido utilizado em *Rio, Quarenta Graus*, é uma vela acesa como símbolo popular religioso em respeito à alma da vítima. No filme anterior ela simplesmente surge ao lado do corpo do garoto Jorge depois do acidente de trânsito. Desta vez, ela está nas mãos de uma senhora branca, de cabelos brancos cujo vestido também parece ser da mesma cor, que surge casual e repentinamente no local onde Espírito se acidentou.

Naquilo que denominamos primeira parte das memórias de Espírito, a periferia é representada a partir de uma visão romântica, como espaço de harmonia e de desenvolvimento da cultura popular do samba. As difíceis condições de vida retratadas em *Rio, Quarenta Graus* são praticamente suprimidas, encobertas pela forma como a história é narrada, ou ainda, pelo ponto de vista assumido pela câmera que é o das memórias de Espírito da Luz Soares. O círculo de relações do sambista incluem um pequeno comerciante chamado Figueiredo, o já mencionado operário chamado Honório e sua filha Gracinda, e Adelaide, que se torna sua companheira, além de Norival, o filho problemático. Excluindo-se as desavenças com Norival, Espírito mantém relações harmoniosas com todas as demais personagens. Neste sentido, a primeira parte da história é composta por recortes nos quais a narrativa, objetivando um efeito de fidelidade à memória do sambista, faz essa narração romantizada, descritiva, e pouco crítica de alguns dos aspectos de sua vida e da periferia na qual reside.

Na primeira parte do filme também nos são apresentadas as personagens burguesas da narrativa. O núcleo burguês, mais uma vez limitado, é composto por duas personagens fundamentais: Maurício e Moacyr. Maurício é um tipo sem escrúpulos de intermediário da música que compra as composições de Espírito para gravá-las ou realizar apresentações em rádio. Moacyr é um músico erudito de personalidade *blasé*, descontente com o universo

artístico que o cerca. Demonstra certo interesse desinteressado pelas composições de Espírito e propõe a este que o procure para que possa compor arranjos para as obras do sambista.

A relação de Espírito com estes dois indivíduos é o cerne da representação crítica explicitada de forma mais latente pelo foco narrativo. Num nível mais abstrato, por trás das aparências, a discussão em pauta é a relação entre cultura popular e os mecanismos burgueses de apropriação de tal cultura. Em outro âmbito, poderíamos dizer que o que está em jogo são as relações entre a produção cultural da periferia e um fragmento da burguesia, cuja intenção é transformar a cultura popular em mercadoria para a então incipiente indústria fonográfica brasileira.

A oposição mais relevante que vai sendo construída na trama narrativa dá-se entre Espírito e Maurício, sendo este um representante-intermediário entre o sambista e um esquema envolvendo uma rádio e uma gravadora. Indo um pouco além, poderíamos afirmar que o conflito é entre um Espírito sonhador, almejando a possibilidade de sucesso e de viver da música popular, e outro que aos poucos vai tomando relativa consciência do processo de usurpação que está sofrendo. Maurício é uma personagem bastante conhecida na história da música popular brasileira. Tais intermediários entre os compositores da periferia e o mercado musical ficaram conhecidos por relações de autofavorecimento. Incluía-se de maneira controversa nas autorias em troca de contatos, sem os quais, talvez, não fosse possível ao sambista gravar suas composições.

No entanto, não é uma relação tão distante daquela que classicamente configura as relações de trabalho no capitalismo, nas quais o trabalhador é sempre expropriado do produto de seu próprio trabalho. Em *Rio, Zona Norte*, Maurício é representado como um espertalhão de moralidade vil, e por esse motivo, sua relação com Espírito perde parte da densidade dos conflitos envolvendo diferentes classes sociais. Configura-se mais adequadamente a uma perspectiva que busca indicar a imoralidade por trás das ações de Maurício, mais do que propriamente a lógica do sistema de usurpação do produto do trabalho alheio no capitalismo.

A ambiguidade está presente no filme tal qual estava na realidade, pois havia um desejo de inserção que significava vender a produção poética e musical à indústria fonográfica. Havia exploração, usurpação relativa, mas o sambista tinha consciência de que isso também representava um tipo de inclusão que por outras vias dificilmente ocorreria. Sobre sua parceria com Francisco Alves e Nilton Bastos nos anos de 1930, Ismael Silva

relatou sobre as composições que o “trato era que, fosse lá quem fizesse, saiam os três nomes. Todos os três assinavam” (*apud* OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 171). Sabia-se que os compositores eram Ismael e Nilton, e que Francisco Alves era o intermediário, além de cantor de sucesso no rádio brasileiro. Não se pode negar a consciência do próprio Ismael sobre o acordo e a possibilidade de obter vantagens no mundo da música. Sobre ser vítima de Francisco Alves, Ismael revelou ao MIS que “não, porque talvez eu não fosse o que sou hoje, se não fosse ele. **Ele me foi útil**” (*apud* OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 173, *grifo nosso*). Ismael assume dessa forma uma postura de sujeito consciente perante o mercado musical. Em *Rio, Zona Norte*, Espírito é retratado inicialmente como vítima ingênua das artimanhas de Maurício, mas aos poucos vai adquirindo consciência.

É necessário salientar que com essas informações não almejamos invalidar o filme frente à realidade. Mesmo porque, conforme já enfatizamos em outra parte deste trabalho, partimos das obras e não da realidade em si, de acordo com o esquema metodológico proposto. O filme como representação do real expõe uma preocupação paternalista e tutelar em relação ao sambista, em detrimento do dinamismo das consciências que emergem do meio e das relações. A comparação com as entrevistas do MIS visam expandir a análise para alguns apontamentos relevantes. Frustrar as expectativas de Espírito no filme é uma forma de invalidar o tipo de associação realizada, por exemplo, entre Ismael Silva e Francisco Alves. Na visão do narrador-cinematográfico é preciso manter a cultura popular distante do mercado, assim como é preciso lutar por um cinema que esteja fora dos padrões caracteristicamente comerciais. Abortar a relação entre Espírito e Maurício é manter a cultura distante da contaminação do mercado. Daí que Espírito seja representado como o portador por excelência da cultura popular do samba e sua aproximação com o mercado é condenada em patamares crescentes. Nesse aspecto da análise, o contraponto oferecido pelo filme é Alaor Costa, negro, sambista e parceiro de Maurício, já totalmente integrado ao sistema. Fabris (1994, p. 172) observa a cena que se passa no camarim da rádio na qual “Alaor surge como o reflexo domesticado de Espírito”.

De modo particular, no qual Maurício vai se revelando cada vez mais inescrupuloso e desonesto, a relação entre as duas personagens vai se esgarçando até o limite em que ocorre uma ruptura por parte do sambista. Por mais que possa haver uma intenção de denúncia política no âmbito das relações entre classes, a representação estereotipada de Maurício vai se fechando num quadro de imoralidade e maniqueísmo.

Do campo social, passamos a vida privada de Espírito e à Adelaide, que surge na vida do sambista numa situação casual. Na primeira sequência representativa de suas lembranças, a trilha sonora e a composição geral da cena antecipadamente oferecem pistas, pois o primeiro flerte “se dá ao som de *Mexi com ela*, cuja função de chamamento do amor é acentuada pelo uso do campo (onde o sambista lança seu samba) e do contra-campo (onde a morena evolui)” (FABRIS, 1994, p. 161). Os dois se aproximam de fato a partir de um incidente envolvendo a moça e um malandro, que depois saberemos tratar-se de seu ex-companheiro. Quando o malandro tenta agredir Adelaide com uma navalha, Espírito o surpreende com uma pernada e ele é então retirado do local. No final da noite, Espírito e Adelaide se encontram e tem sua primeira noite de amor.

No dia seguinte, o sambista a convida para morar com ele. Ao saber posteriormente que ela tem um filho pequeno, Espírito o recebe como seu próprio filho. O foco narrativo confere-lhe uma moralidade mais ampla e relaxada em relação à classe média em geral, enfatizando a generosidade do sambista. Ele exhibe a construção do pequeno comércio em andamento, reforçando o plano de viverem juntos e fazendo planos para o futuro. Deixa-lhe a par de alguns detalhes sobre sua vida revelando que a primeira esposa faleceu e seu filho foi internado numa Instituição chamada Patronato. Numa cena típica de casais apaixonados, os dois descem juntos pelas ladeiras do morro ao som de uma trilha sonora romântica, sob o olhar de outros moradores. Ao final, logo após se despedirem com Espírito carinhosamente beijando o rosto da amada, a câmera o acompanha em sua felicidade juvenil de quem encontrou uma nova paixão.

O relacionamento com o filho Norival é o único que, a princípio, já nos é apresentado em estágio de crise. O garoto foi criado numa instituição para menores depois da morte da mãe, porque o pai foi considerado em processo judicial inapto para a criação do filho. Aliás, é por meio de uma reflexão realizada por Espírito que ficamos sabendo dos fatos. É uma forma encontrada pelo foco narrativo de fazer com que a própria personagem reflita sobre eventuais aspectos negativos de sua condição de artista popular, sem renda regular e com incursões pela boemia. Obtém-se o efeito de contraponto a vida de seu compadre Honório, operário de uma fábrica, cuja filha Gracinda possui ares de candura. Norival foge do Patronato e procura o compadre de seu pai para pedir-lhe dinheiro a fim de ir para São Paulo procurar emprego. A alusão à capital paulista se justifica, pois, no período em questão, São Paulo já possuía a maior concentração industrial do país. Espírito

o encontra no trabalho do amigo e seu primeiro ímpeto é tentar agredi-lo. Entretanto, é persuadido pelo compadre a apoiá-lo no plano de ir para São Paulo procurar trabalho.

De maneira geral, a primeira parte das lembranças de Espírito remete ao panorama de uma vida relativamente harmônica, de um indivíduo caracterizado a partir de particularidades ligadas ao universo do samba e da periferia.¹⁵ Segundo Nelson Pereira dos Santos, a história é inspirada na vida do sambista Zé Ketti. De acordo com evidências que relatamos anteriormente, pelo menos parte da história poderia e deve ter sido a de outros sambistas, como Ismael Silva, por exemplo. Santos (1999, p. 139) afirma ainda que o resultado não foi um “roteiro de ferro, como o do primeiro filme (*Rio, Quarenta Graus*), mas um projeto de filmagem aberto até o momento de filmar”. Entretanto, sob a luz de nossa leitura, muitas das particularidades, no nível político e ideológico, presentes no primeiro filme, fazem parte de *Rio, Zona Norte*, principalmente naquilo que acima denominamos de segunda parte das lembranças de Espírito.

Os sucessivos retornos do presente diegético do acidente ao passado e, conseqüentemente, às lembranças do sambista na primeira parte da história de suas memórias, sempre deságuam em momentos de alegria e harmonia (exceção feita e mencionada no caso de Norival). Um detalhe relevante, é que nesses retornos ao passado da primeira parte das memórias, as sequências sempre se iniciam com Espírito sorrindo e de bem com a vida, num momento em que seus planos para o futuro dão impressão de poder concretizar-se. No primeiro *flashback*, ele está no bar de Figueiredo puxando um samba de sua autoria. Nessa ocasião, estreita contato com Maurício e Moacyr, criando expectativas quanto a possibilidade de ganhar dinheiro com seus sambas e alavancar seu pequeno comércio. É também o momento em que conhece Adelaide. Num segundo momento de *flashback*, ele surge extasiado no centro da tela, depois de uma noite de amor com sua nova companheira, com quem traça planos para o futuro. No terceiro *flashback*, o sambista novamente surge em cena num momento de harmonia e felicidade, segurando o filho de Adelaide ao colo e festejando com os amigos na casa do compadre Figueiredo.

A ruptura e o início da tragédia pessoal abrem-se e vão se acumulando a partir do momento exato da metade do filme. Durante o encontro na casa de Figueiredo, quando este se retira da sala de jantar e ruma para outro cômodo, ouvimos um grito e logo se instala um

¹⁵ Relativamente harmônica, pois, alguém que encontra o filho e quer agredi-lo, ou que o perde para a justiça depois de ficar viúvo, não parece viver exatamente uma situação de harmonia. Talvez integração forçada ao meio, passividade diante das adversidades, acomodamento, ou seja, não há em Espírito uma rememoração precisamente autocrítica nesta primeira parte.

clima de tensão. Figueiredo é assaltado em sua própria residência e juntamente com Espírito e o compadre Honório partem para capturar os assaltantes. Esta sequência é particularmente interessante, justamente por tocar na temática da criminalidade, até então ausente no filme e, mesmo na película anterior, *Rio, Quarenta Graus*. A sequência conduz os amigos à captura de Norival, para espanto de Espírito e seus compadres. É um momento tenso, no qual o garoto é espancado pelo pai que lhe toma o dinheiro roubado para devolvê-lo a Figueiredo.

Passado o clima de tensão, Espírito tenta uma aproximação buscando compreender os motivos do assalto a partir de uma explicação do próprio Norival. O sambista chega a repensar a relação pai e filho na forma como se desenvolvera até então e resolve assumir definitivamente os cuidados sobre o jovem. Entretanto, a aceitação do filho cria um atrito com Adelaide, que não quer o garoto por perto, temendo complicações com a polícia. Contraditoriamente, enquanto Espírito acalma o bebê de Adelaide, pois ele o assumira também como filho, Norival é rejeitado por ela. Ele foge diante das críticas quando é chamado de ladrão. A fuga de Norival abre espaço para novo retorno ao presente e Espírito está chegando ao hospital depois do acidente.

Desse momento em diante, o sambista passa a rememorar todos os maus momentos de sua vida, encadeados sucessivamente na narrativa no turbilhão de uma série de desgraças que terminam por demarcar a segunda parte de suas lembranças. É o momento das perdas consecutivas e crescentes que culminarão na tragédia levada às últimas consequências pelo foco narrativo. Conforme mencionamos anteriormente, a substituição do clima de harmonia até então preponderante por momentos de perdas e rupturas emolduram o quadro ideológico que reflete em nível de desaprovação as escolhas e os rumos de vida tomados pelo sambista. A princípio, as situações se acumulam em torno do que denominamos contingências. Entretanto, elas estão articuladas a um olhar metódico e alinhado com o pensamento social ao qual o foco narrativo demonstra vinculação. Ou seja, o que no plano das aparências pode ser interpretado como contingência encobre uma visão politizada sobre a situação da cultura popular e da periferia.

A fuga de Norival e o início dos conflitos com Adelaide revelam a desaprovação daquele que narra a história com a forma de vida levada por Espírito. Uma família desestruturada, sem bases suficientemente fortes para suportar os problemas do cotidiano. O contraponto mais uma vez pode ser encontrado no próprio filme, se observamos a família de seu compadre Honório. Ou ainda, se nos remetermos a *Rio, Quarenta Graus* e,

especificamente, à Alice e Alberto, dois operários que vivem no mesmo ambiente periférico, mas que, no entanto, tem a união e perspectivas de futuro avalizadas pelo foco narrativo. A família operária, em detrimento das próprias condições sócio-econômicas da periferia, é alçada a condição *sine qua non* de base para um processo de equilíbrio que pode elevar o patamar de consciência do sujeito periférico. Esta oposição, entre o modo de vida do compositor popular e o operário acaba aproximando o primeiro tipo social – o compositor – da figura do malandro, para o qual as perspectivas parecem fechadas em *Rio, Zona Norte*.

A narrativa justapõe, faz um paralelo, pois há esse mecanismo na montagem em que mostra a família pobre e estruturada e a família que, desestruturada, está sujeita a vários desatinos. Por outro lado, há, escovando a contrapelo, um país tradicional (que será a pátria com Deus pela família a apoiar o golpe) que não sabe lidar com os problemas que muitas vezes a própria sociedade cria. Não sabemos por que Espírito ficou viúvo, mas o atendimento de saúde às populações pobres sempre foi negligenciado, mais ainda às populações periféricas. Então, ele é um sujeito que ao não se enquadrar na ideologia católico-familista brasileira, também está à mercê de viver as piores situações impostas pelo Estado, por exemplo, privá-lo do filho ao invés de dar algum tipo de assistência e apoio ao pai viúvo. Num ponto de vista liberal, a responsabilidade de enquadrar-se é do próprio cidadão. Porém, de certo modo, de acordo com o foco narrativo e a esquerda do período, é também do operário, mesmo que no nível primário de uma consciência de classe (Alberto e Alice). Quando não enquadrados, estão sujeitos a tudo. Entretanto, o filme permitiria tais reflexões por sua ambiguidade somente se parte da platéia fosse capaz de notar esta leitura a contrapelo.

Avançando para os momentos finais do filme, no presente diegético pós-acidente, Espírito chega finalmente ao hospital. As orientações do médico ao enfermeiro são elucidativas mais uma vez de certa reprovação de seu modo de vida: “*Fratura de crânio. Sem identidade. Aliás, profissão, endereço, tudo mais não preencha não, caiu do trem*”. É o momento da perda de identidade com alusões a *profissão* e *endereço*, termos estes que evidenciam a importância do trabalho formal na construção da identidade no meio urbano moderno. Particularmente, também podemos cogitar que em uma sociedade como a brasileira, onde ao preconceito em relação ao periférico acresce-se o racismo – a frase pode ser criticamente alusiva à estrutura e o lugar social reservado ao negro e ao periférico. Em outras palavras, não é considerado cidadão aquele que não tem trabalho formal e endereço

fixo, já que mesmo após encontrar os papéis onde registra seus sambas, os enfermeiros não fazem referência ao fato de que se trata de um sambista, de um artista popular.

De volta para as memórias, outro *flashback* nos conduz novamente ao Morro da Laguna e a imagem de Espírito pensativo, sem o sorriso e o clima de festivo que assinalaram todos os outros *flashbacks*. A câmera assume o ponto de vista da personagem que observa um barraco no alto do morro em sua busca por Norival. Espírito hesita por um instante, porém, resolve ir até o local e a trilha sonora vai adensando a tensão própria do suspense gerado. Após insistir por alguns instantes, ele é recebido por um grupo de jovens que descobrimos serem os “amigos” de Norival que, como ele, haviam fugido do Patronato. Os jovens bebem e fumam, também conversam sobre Norival; Espírito então pede pra ser avisado se souberem de alguma informação sobre seu filho. A cena é demarcada por um ponto de vista maniqueísta, no qual os jovens são emoldurados como criminosos, ou ainda, as “más companhias” que Espírito aludia a respeito do desvio de conduta de Norival. Tais jovens são tipologias sociais pouco exploradas na densidade dos processos socioeconômicos que os tornam excluídos ou *outsiders*, já apresentados sob a perspectiva do recorte naturalista delimitador. Sua função na narrativa, de mero suporte nas desventuras de Espírito, impede um debate ampliado sobre a questão da marginalização dos jovens. O resultado final adere à perspectiva daquilo que Rocha (1963, p. 82) chamava de “erro ideológico”, pelo qual se denunciava o povo às classes dominantes.¹⁶

O sonho de virar comerciante é o primeiro a ser solapado da vida do compositor popular. A “tendinha”, maneira pela qual Espírito se refere a seu futuro pequeno comércio, é ocupada por parentes de seu compadre que foram despejados e não tinham para onde ir. Para o foco narrativo, assim como para parte do pensamento social de esquerda da época, a solidariedade entre os trabalhadores estava acima de qualquer ilusão considerada pequeno-burguesa.¹⁷

¹⁶ Glauber cita nessa perspectiva de “erro ideológico” filmes como *O pagador de promessas*, *O assalto ao trem pagador* e *Tocaia no asfalto*. Ao mesmo tempo em que deixa Nelson fora desse rol, tece elogios a seus filmes fora dessa perspectiva do “erro ideológico”. Portanto, é possível concluir que a ideia de povo não incluía esses jovens que adentravam a criminalidade por motivos não desenvolvidos pelas narrativas. Se imaginarmos a concepção marxista de lumpemproletário e nela incluirmos os jovens criminosos “amigos” de Norival, podemos imaginar que a concepção de *povo* de Glauber e, quiçá, de Nelson, é coincidente com tal categorização. Apesar de não concordarmos com o termo “erro ideológico”, daí as aspas, a citação é pertinente para demarcar aspectos do campo político-ideológico que integravam a concepção de cinema de autor à época, para diferenciá-lo do cinema comercial.

¹⁷ Em algumas cenas do filme é possível verificar que as moradias têm um código pintado na parede frontal de cada uma delas. Exemplo: UTF 97 é a casa de Espírito. Provavelmente a sigla significa União dos Trabalhadores Favelados, criada em 1954 no morro do Borel do Rio de Janeiro (SANTOS, 2007). No livro *As lutas do povo do Borel*, o autor descreve como os habitantes da favela se mobilizaram em 1954 numa

Subseqüentemente, ocorre o embate com Adelaide, que diante do fracasso da “tendinha” e do sonho pequeno-burguês resolve abandonar Espírito. Num diálogo taxativo, diz que cansou das promessas e que se não trabalhasse morreria de fome. Ela completa sua fala ironicamente afirmando que a única possibilidade de viverem juntos seria sendo bancados pelos roubos do filho. O par Adelaide-Espírito definitivamente não tem a simpatia do foco narrativo. No início do filme ela sofreu uma tentativa de agressão de alguém que parecia ser um malandro. Depois disso envolve-se com Espírito com quem resolve morar junto. Diferentemente do caso de Alice em *Rio, Quarenta Graus*, que se separa de Miro – um malandro – para se juntar a Alberto – o rapaz que veio da Bahia e tornou-se operário – Adelaide sai da relação com o malandro e se envolve com um artista popular. Ressalte-se o fato de que o sambista, embora seja diferente do malandro com quem ela namorava, também é um indivíduo cujas condições materiais são permeadas pela incerteza. Seu meio de obtenção de renda – a venda de sambas – é problematizado no filme, que aponta para algumas das dificuldades de sobrevivência do compositor popular.

O ponto de vista exposto na fala de Adelaide, sobre o fracasso de Espírito como compositor, é prenúncio daquilo que aos poucos vai se adensando na forma de abordagem do conteúdo. Ao procurar Maurício novamente, o sambista vai demonstrando sua posição fragilizada e submissa na hierarquia do universo artístico-comercial. O encontro com Maurício contradiz a própria presunção de Espírito no diálogo prévio com Adelaide, no qual afirma que é um compositor e pode viver de seus sambas. O que se apresenta é um indivíduo desesperado, implorando por alguns trocados para não chegar em casa sem dinheiro e ser novamente desmoralizado pela companheira. Para fechar o quadro de injustiças, que se define na relação de exploração exercida por Maurício sobre Espírito, o sambista recebe a notícia de que a gravação do samba “Mexi com ela” não o inclui no registro da autoria. Apesar de argumentar sobre o fato de ser o verdadeiro autor da música,

ação “de resistência dos moradores à ação de despejo movida pela Borel Meuren Ltda, empresa subsidiária da Seda Moderna, que por meio de “grilagem” conseguira o reconhecimento legal da propriedade do terreno. Uma comissão de moradores recorreu a um advogado que aceitasse defendê-los diante da ação de despejo movida pela Borel Meuren Ltda. Encontraram receptividade em Antonie de Magarinos Torres Filho, membro de tradicional família de juristas e que participara de movimentos democráticos e progressistas”. (GOMES *apud* SANTOS, 2007, p. 36). A intenção desta nota é de esclarecimento histórico, pois o eixo temático do filme é outro. Mas não deixa de ser interessante observar que o fato histórico encaixa-se no rol das contradições apontadas nas críticas de Bernardet (2007). Havia questões que não eram passíveis de serem discutidas à época, pois entravam em choque com o projeto nacionalista de desenvolvimento urbano-industrial encampado pela esquerda brasileira. Talvez daí provenha a opção de não deixar o fato passar totalmente despercebido e discuti-lo no âmbito mais genérico das relações de solidariedade entre os indivíduos.

é convencido por Maurício em troca de algum dinheiro a assinar um termo pelo qual se exclui definitivamente da autoria.

Uma leitura política e contextual de tal sequência nos solicita alguns esclarecimentos extra-diegéticos. A frustração da perspectiva de Espírito quanto à possibilidade de assinar um contrato de gravação revela a preocupação narrativa quanto aos rumos da cultura popular. A lógica da mercadoria é ambígua em sua essência, pois, ao mesmo tempo é uma necessidade e um entrave. Enquanto no campo das relações propriamente sócio-econômicas tem o poder de dissolver as tradições arcaicas, vai concomitantemente impondo sua própria lógica de reificação e alienação das relações sociais. Assimilada de maneira particular naquele período, a dialética do mercado era simultaneamente sonho e pesadelo para parte da vanguarda política e cultural. No campo mais amplo da dissolução do patriarcalismo rural e do conseqüente avanço democrático, o mercado era por excelência o palco da luta de classes. No campo da cultura e na vida do operário nas periferias, a mercantilização, tanto da arte quanto da própria vida material, era avaliada negativamente. Oliveira (1975, p. 46) fala de uma “visão romântica do trabalhador ou do operário” do qual se buscava exigir “a resistência ao consumismo que terminaria por produzir o monstro de uma cultura ou subcultura operária”. Os próprios avanços no setor urbano-industrial, que integravam a pauta da esquerda e do populismo no período, forçavam a introdução de novos consumos e exigências de direitos das classes-médias e trabalhadoras de “consumir e de utilizar os novos meios técnicos, culturais, para sua reprodução” (OLIVEIRA, 1975, p. 46). Possibilidade esta que é negada para o sambista de *Rio, Zona Norte*, que tem sua entrada no mercado da música barrada pela própria lógica particularmente negativa que assume o mercado na representação. Talvez para alívio do foco narrativo, pois o ingresso do sambista comprometeria a conexão com o neorealismo, segundo a qual, mesmo bons, os pobres sempre perdem.

É nítido que ao barrar a entrada de Espírito no mercado da música o foco narrativo expõe certo “purismo” com a cultura popular ao impedir que ela seja apropriada pelo contexto de cidade moderna exposta nas imagens iniciais do filme. Neste sentido, pensando numa síntese entre cultura e mercado, a cultura popular da periferia seria um elemento “sagrado” que não deveria sucumbir à lógica da mercadoria. Ou, como se expunha nos debates à época, ao mercado imperialista da cultura. Ao mesmo tempo, ao representar a problemática relação do artista popular com o mercado, explicitando os percalços na vida de Espírito da Luz Soares, não deixa de sugerir o modo de vida do

operário como forma mais segura de permanência no contexto.¹⁸ No entanto, segundo nossa interpretação da narrativa fílmica, a inserção no mercado de trabalho não pode levar consigo a cultura popular, sob o risco de que seja banalizada pela lógica da mercadoria, tornando-se um elemento de alienação do artista e, num nível mais elevado, da periferia e da classe trabalhadora que nela vive.

No segundo *flashback* de *Espírito* observamos que a trilha sonora é uma versão orquestrada de “Mexi com ela”, o samba que abre as memórias do sambista. Fabris (1994, p. 165) observa “que a orquestração reveste o samba de Zé Ketti de uma roupagem erudita, sem comprometer, porém, seu ritmo”. No nível da diegese esta proposição é negada até o final do filme, pois *Espírito* morre sem conseguir ao menos gravar um samba como autor, em decorrência das frustradas aproximações com Maurício e Moacyr. É contraditório que o foco narrativo negue o contato entre a cultura popular e a burguesia no interior da narrativa e, no entanto, a tome numa nova roupagem erudita para compor a trilha sonora do filme. Ademais, temos que levar em consideração que o samba reelaborado e transformado em trilha insere-se num filme, produto da moderna indústria cinematográfica. É possível afirmar que o que se nega não é exatamente a intocabilidade da cultura da periferia. O que se nega é o contato com o mercado, mediado por determinado setor da burguesia denominado de cosmopolita, que gerenciava o capital multinacional de algumas gravadoras. Negação esta não imposta ao intelectual de esquerda que narra a história.

O debate sobre cultura popular à época não era de maneira alguma consensual. A imbricação entre popular e nacional tornava ainda mais complexa a questão. Segundo Fabris (1994, p. 196), citando Nelson Pereira dos Santos, “quanto às fontes ‘autênticas’ da cultura nacional – que deveriam ser buscadas na cultura popular representada por *Espírito* –, os intelectuais de esquerda ainda não tinham uma posição definida”. Se para o narrador de *Rio, Zona Norte* a cultura popular deve ser preservada na sua essência, com a luta política avançando paralelamente no campo da política sindical, em outro importante setor da esquerda o ponto de vista é antagônico. Alguns anos depois da realização do filme, em

¹⁸ Esta proposição não é largamente explicitada, talvez esteja realmente nas entrelinhas e surja a partir dos recortes de caráter naturalista. No entanto, conforme já observamos, a figura de compadre Honório pode ser avaliada como contraponto a *Espírito*. Além de ter uma vida mais equilibrada, uma família mais bem estruturada, trabalho fixo, sem os percalços pelos quais *Espírito* passa para garantir sua sobrevivência, Honório é uma figura secundária de grandes potencialidades. Quando *Espírito* encontra o filho Norival na fábrica de móveis onde Honório trabalha e quer espancá-lo, o operário intervém e com calma e sabedoria dissuade *Espírito* da intenção de surrar o garoto, mostrando mais serenidade do que o sambista. Além disso, Honório defende a proposição do garoto ir para São Paulo procurar trabalho, demonstrando que tem conhecimento sobre a economia do país.

1961, O CPC – Centro Popular de Cultura da UNE, por meio dos intelectuais que o compunham, demonstravam posicionamentos mais firmes, mas ainda bastante indefinidos sobre a questão. Se o narrador de *Rio, Zona Norte* teme a contaminação e a deturpação artística da cultura popular, o CPC intencionalmente quer modificá-la. Para este grupo,

a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada (*apud* BERLINCK, 1984, p. 43).

Há uma questão fundamental por trás dessa relação entre cultura popular e os ramos burgueses do rádio e da indústria fonográfica emoldurada pela questão política. A periferia carioca, além de portadora da cultura do samba, é também reduto da classe trabalhadora. Os entraves relativos à entrada no mercado da música indicados na trajetória de Espírito podem ser encarados como proposições políticas que apontam diretamente para a relação entre periferia/classe trabalhadora e burguesia. O debate de fundo é referente à consciência de classe, ou mais especificamente, quem moldará a consciência da classe trabalhadora e sob que aspectos esse processo será dado? As respostas da ala intelectual de esquerda são variadas, mas se coadunam no sentido de que a apropriação burguesa e comercial é altamente danosa.

Na continuidade do filme, dando sequência ao movimento de declínio na história do sambista, a separação de Adelaide é mais um momento para se avançar nas discussões sociais suscitadas pelo foco narrativo. Ao retornar para a periferia depois do encontro frustrante com Maurício, Espírito se depara com a ausência da mulher, que deixara apenas uma camisola sobre a cama. Segundo Fabris (1994, p. 174), “o compositor e a cabrocha pertencem a dois mundos dessintonizados, pois esta se deixou contaminar pelos valores burgueses, embora, ao dar as costas à própria cultura, ainda não consiga entrar em sintonia com a outra”. Entretanto, se retomarmos a sequência na qual os dois se conheceram, verificamos que Espírito também nutria sonhos pequeno-burgueses de tornar-se comerciante no morro. Ainda que possuir um pequeno comércio no morro seja mais especificamente um tipo de aspiração “micro”-burguesa, se, conforme a autora, Adelaide

tinha aspiração à ascensão social, é inevitável constatar que o sambista também a possuía. Contudo, vale dizer que ao contrário de Adelaide, ele está enraizado bem mais profundamente na cultura popular e não seria capaz, como ela, de dar-lhe as costas.¹⁹

Depois de constatar a fuga de Adelaide, Espírito volta-se para a porta do barraco numa tentativa desesperada de partir para procurá-la. Neste momento, surgem na porta os jovens criminosos “amigos” de Norival para cobrar sua dívida. O plano fechado, com Espírito de costas e um *close* dos rostos dos jovens, provoca uma sensação de enclausuramento, simulando a própria sensação do sambista ao ser impedido de sair de casa. Ele tenta fugir, mas é rapidamente cercado pelos jovens, e o plano se mantém fechado, como se, além dos garotos, a moldura do quadro também impedisse deslocamentos. Espírito se desgarra do grupo e bate à porta de Honório. O plano ainda fechado continua a emitir a sensação de que não há escapatória. Da casa do compadre saem Gracinda e Norival, que parte em auxílio do pai. Após de ser salvo pelo filho, Espírito tomba ao chão e a câmera permanece bem próxima de seu corpo num plano frontal. Ao fundo, em imagem desfocada, observamos Norival ser espancado pelo grupo de jovens. Quando o sambista recobra a consciência tentando se levantar, observa o filho agonizando a alguns metros de si. As últimas palavras do jovem, que podem ser observadas mediante leitura labial, parecem ser “*pai, pai*”. A ausência de áudio se coaduna com o próprio movimento agonizante de seu corpo quase sem vida, que desfalece nos braços do pai. A câmera se fixa no rosto de Espírito que a principio segura o choro. É amparado por Honório que acabara de chegar ao local, cujo semblante demonstra lucidez e equilíbrio emocional. O contraste entre a emoção acentuada de Espírito e a serenidade de Honório, associado ao áudio ainda mudo, impede a exposição sensacionalista do sofrimento alheio, sem prejuízo para a carga sentimental que a cena desperta. Alinhada com a estética

¹⁹ A autora identifica as aspirações a uma vida burguesa em Adelaide, a partir de dois argumentos. Primeiramente, verifica na fruteira trazida por Adelaide um elemento da cultura burguesa que simboliza o desejo de ascender socialmente. Em segundo lugar, numa sequência em que Espírito e seus amigos estão reunidos na casa de compadre Figueiredo, enquanto todos se confraternizam, Adelaide, de costas para todos, tenta sintonizar o rádio. Esse “dar as costas” na interpretação de Fabris sinaliza o abandonar a própria cultura.

Adelaide é uma personagem contraditória. Retratada como interesseira e pouco sensível aos dramas de Espírito, tem preocupações materiais que podem ser consideradas autênticas. Para além de seu desejo de ascensão social, trabalha para criar o filho pequeno. Busca certa segurança econômica, mas é representada rudemente. Questiona a possibilidade de sucesso do sambista, enfatizando que se não trabalhasse, morreria de fome. Apesar de rude, parece compreender de maneira tortuosa o quão complicado é o mercado para um artista popular. E, o que talvez seja o principal elemento da representação, o caráter excessivamente paternalista em relação ao sambista (que precisa comer e dar de comer à sua família) seja o que nos pede **compaixão** à sua personagem – particularidade da forma neorrealista. Soma-se a isso o conteúdo de sua relação problemática com o mercado inescrupuloso, e diante do pragmatismo e certa crueldade no comportamento de Adelaide, inevitavelmente somos forçados a aderir ao sambista via compaixão.

neorrealista de representação, amplia-se a carga dramática geradora da compaixão em torno de circunstâncias objetivas, sem que se caia na armadilha clássica da tragédia individual.

A montagem paralela retoma o presente diegético e, da morte de Norival, passamos aos últimos momentos de Espírito. Pouco antes da transição, alguém se aproxima do corpo do jovem e deposita uma vela no chão. A imagem vai sendo tomada de um esmaecimento e a luz da vela, por sobreposição, transforma-se na luminária da sala de cirurgia onde Espírito está sendo operado. Enquanto médicos e enfermeiros trabalham, a câmera dá um pequeno passeio pelas adjacências para focalizar um funcionário do hospital ligando para um número de telefone. A partir de um corte seco verificamos que o funcionário comunica-se com Moacyr, pois encontrou seu endereço e telefone no bolso do paletó de Espírito. Quem atende é sua esposa Helena, que tenta dissuadi-lo da ideia de atender ao telefone. Sua figura, a pouco desfocada ao fundo da cena, aproxima-se do telefone e o toma bruscamente das mãos da esposa, num plano americano em câmera baixa que enfatiza sua autoridade, ou pelos menos sua momentânea autonomia.²⁰ Moacyr, então, concorda em ir ao hospital para averiguar a situação de Espírito.

De volta ao hospital, de um plano fechado na cirurgia somos ficcionalmente transportados novamente para as memórias do sambista. Sugestivamente, o cirurgião inicia um corte com o bisturi no crânio do paciente, e é como se o procedimento acionasse o que será sua última lembrança. Distintamente dos outros *flashbacks*, nos deparamos com um Espírito desolado, com olhar perdido, prostrado no centro da tela, enquanto uma *voz-over*²¹ narra acontecimentos referentes a morte de Norival. Um pequeno deslocamento da câmera revela o dono da voz, compadre Honório, que junto com Figueiredo acompanha Espírito no retorno do velório. O plano fechado reforça o clima pesado em torno do ocorrido, e os amigos então resolvem sentar-se um pouco para relaxar. Maurício os espera no interior do estabelecimento comercial de Figueiredo. Honório segura um jornal com a manchete em letras garrafais: “PAGOU COM A VIDA”. Maurício com sua fala mansa parece estar

²⁰ Fabris (1994) destaca em sua análise a visão negativa de Nelson Pereira dos Santos sobre as mulheres no filme, ou pelo menos sobre duas delas: Helena e Adelaide. Sobre Helena, é caracterizada pela autora como uma mulher de modos elegantes, mas que tenta comandar a vida do marido, retirando-lhe autonomia. Sobre Adelaide já realizamos a análise de seu papel e nosso ponto de vista é parcialmente diferente daquele efetuado pela autora.

²¹ A técnica de *voz-over* é “usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde se emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos filmes documentários” (CARVALHO, 2007, s.p.). Já a técnica de *voz-off* é “para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos” (*ibid*).

armando mais um golpe, sob os olhares atentos de Honório que capta no ar o imbróglio. Espírito, concentrado, escreve um samba e, quando Maurício tenta se apossar do papel, o sambista reage violentamente derrubando-o da cadeira. Rapidamente, Honório se coloca ao lado do amigo. Num dos momentos altos do filme, a violência contra Maurício é parcialmente suplantada pela indignação do sambista, num primeiro plano que congrega sua imagem lacrimosa e a força solidária de Honório. A imagem mescla orgulho, tristeza e revolta numa cena que encanta pela mistura bem dosada de virulência e sensibilidade, quando Espírito parece enfim ter tomado consciência da exploração que vinha sofrendo.

Suas últimas palavras para Maurício são: “*Não, esse não! Esse samba é meu! Só meu! Eu vou gravar ele sozinho. E há de ser com a Ângela Maria*”. É o mote para um corte por sobreposição de imagens que nos leva instantaneamente para a estação de rádio onde se encontra Ângela Maria. Espírito canta batucando numa caixa fósforo, enfatizando, além da improvisação, um ato de pura arte com seu samba sincopado. Após ouvi-lo, Ângela Maria também passa a cantar o samba, mas a câmera mantém o foco em Espírito que ouve extasiado sua canção na voz da dama do rádio. A cantora aceita gravar o samba e pede para Espírito providenciar a “*parte de piano*”.

Nesse momento da diegese, outro dilema se coloca para o sambista. Superada a fase da exploração resta o problema da formação musical necessária para elaborar a “*parte de piano*”. Não demora para que um espertalhão como Maurício surja em cena para oferecer o serviço por meio de um amigo. Mais consciente do processo de espoliação que vinha sofrendo, após a ruptura dos laços com Maurício, ele resolve procurar Moacyr para pôr fim ao problema. Finalmente, somos persuadidos a imaginar que após sucessivas perdas algo pode dar certo na trajetória de Espírito. No entanto, a sequência no apartamento de Moacyr completa o quadro de frustrações que encaminharão ao final trágico do filme. Fabris descreve o encontro do popular e do erudito, ou ainda, da periferia com a classe-média, no qual,

mais do que o discurso dialogado, é a câmara que expressa o conteúdo latente da sequência²², ao revelar, através das relações espaciais entre as personagens, a incapacidade dos intelectuais de olhar para a realidade que está diante deles, tomados por uma ideia abstrata de cultura popular e de sua representação. Diante disso, é mais do que justificada a perplexidade

²² Convenientemente, o diretor posicionou um espelho bem atrás do sambista sentado no sofá. Fabris (1994) observa que, apesar de integrado a Moacyr e seus amigos intelectuais, o espelho refletindo unicamente a imagem de Espírito sugere a proposição do isolamento. Mais adiante, todos se levantarão e literalmente o deixarão sozinho, enquanto discutem questões artísticas a respeito de uma peça teatral.

de Espírito, expoente autêntico daquela cultura, ao se ver deixado de lado ao mesmo tempo em que é o tema da conversa (FABRIS, 1994, p. 186).

Levando em consideração o contexto, é possível imaginar que o isolamento de Espírito frente ao grupo é o isolamento de uma classe em relação à outra, ou ainda, é o distanciamento entre a cultura popular e a erudita. Ao tomar consciência de que mais uma vez foi deixado de lado, Espírito dirige-se a porta de saída. É interpelado por Moacyr, que mais uma vez exibe um comportamento ambíguo, de um interesse que, apesar de existir, é demasiado pequeno a ponto de mais uma vez a parceria não se concretizar. Tal distanciamento tornou-se uma barreira intransponível, de um lado pelo comportamento *blasé* de Moacyr, mas, por outro, porque tal comportamento parece ser uma imposição do foco narrativo que observa problemas na integração das classes e das culturas. Apesar de estar disposta na narrativa a proposição de que a cultura popular pode vir a ser deturpada pelo mercado musical, a aproximação sempre por se concretizar, porém, não se concretizando, entre Espírito e Moacyr, também conota um posicionamento indefinido sobre tal integração cultural.

Depois de deixar o apartamento de Moacyr, mais uma vez decepcionado, o que é, aliás, a tônica de toda a segunda parte de suas memórias, Espírito dirige-se a estação de trem para regressar ao morro da Laguna. São retomadas as imagens iniciais do filme, da estação apinhada de pessoas, mas desta vez Espírito está entre elas. Pensativo e cabisbaixo ele caminha na fila em direção ao vagão. Ao entrar, senta-se e retira do bolso o chumaço de papéis contendo todos os seus sambas. Folheia-os com olhar estranhado, como se colocasse em dúvida sua própria posição de artista popular. Parece mesmo que vai se desfazer dos papéis e quando ameaça jogá-los pela janela, tem a atenção desviada por dois homens que nas proximidades começam um diálogo. Conversam sobre o trem lotado e mostram-se felizes por viajarem sentados. Durante o curto diálogo, uma frase específica toca profundamente Espírito: *“Num faz mal, num tenho pressa. Meu compromisso é com o samba. E ele só começa quando eu chegar”*. O contra-campo usado no diálogo, focalizando num plano frontal o homem que proferiu a frase, congrega a imagem de Espírito de costas, fornecendo a impressão de que a frase é direcionada a ele. Desprezado pelo mundo artístico burguês, a cena recoloca o sambista no interior de seu próprio grupo, a classe trabalhadora da periferia, enfatizando que o compromisso do artista é com sua própria arte. Além disso, há uma sugestiva proposição no semblante de Espírito, que

remete a um estado de consciência ampliado sobre os processos sociais que o cercam, principalmente em relação à cultura do samba.

A última sequência é fruto desse processo de conscientização. De tal processo, surge um novo samba cuja letra simboliza o sentimento do poeta sobre os percalços de sua própria trajetória no universo musical.²³ No entanto, há um caráter de generalização explícito na letra que transforma a experiência pessoal num ponto de vista geral sobre a situação do samba e, por decorrência, da própria cultura popular. Pouco tempo depois, obrigado a embarcar em outro trem para regressar, desta vez, devido ao tumulto, Espírito acaba espremido entre os demais passageiros próximos a porta do vagão. O restante do samba é elaborado nessa condição, de passageiro, de passagem, num movimento de deslocamento da parte moderna da cidade para o que é o próprio reduto da cultura popular do samba: a periferia. Por meio de um longo plano, Espírito canta o samba na íntegra, perpassado por contra-campos da paisagem urbana que margeia os trilhos. Esta sequência é fundamental, pois exerce uma homenagem ao sambista, à cultura popular, ao ambiente social, integrando todos estes elementos na temporalidade da duração do samba. Retoma também um Espírito em harmonia consigo e com a cultura popular, depois de uma longa sequência de frustrações e perdas.

Entretanto, a sequência também repõe o momento do acidente, quando Espírito movido por uma expressão de encantamento se desgarra da porta do trem. Nessa ocasião, voltamos ao início do filme, quando o sambista é encontrado por alguns indivíduos à beira dos trilhos. Um deles sugere levar o sambista para a farmácia, mas a proposta é rapidamente descartada por outro, que diz **estar atrasado** e por isso não pode ajudar. É o fim de suas memórias, e por meio de um novo corte por sobreposição de imagens retorna-se ao presente diegético do hospital. Após o curto diálogo entre os desconhecidos que

²³ *O Samba não morreu*, de Zé Ketti e Urgel Castro, cuja letra reproduzimos a seguir:

*Samba meu,
que é do Brasil também,
larará,
estão querendo fazer de ti
um desprezado João Ninguém,
para nós o samba não morreu.
Tens,
na Mangueira e na Portela,
no salgueiro e na favela,
tua representação.
Enquanto houver
no terreiro uma nova geração,
em cada voz
tu sairás do coração.*

encontraram o ferido, durante a transição para o presente, surge na tela a figura de Moacyr. A frase proferida pelo desconhecido “estou atrasado e não posso ajudar” representa a própria condição de Moacyr em sua relação com o sambista. Depois de adiar várias vezes a parceria, não há mais possibilidade para tal atitude, pois diante do leito de morte Moacyr também *chegou atrasado e não pode ajudar*.

Espírito abre os olhos pela última vez e depara-se com Moacyr e Honório parados em frente à cama. Um efeito de campo-contracampo rápido marca a última troca de olhares, e um fio de esperança emerge do olhar de Moacyr, antes que o sambista desfaleça definitivamente. A cena é efetivamente carregada de sentimento, com um coro de vozes entoando uma música sacra, bem ao estilo neorrealista em seu aspecto representativo da comoção e da piedade, simbolicamente reforçado por um espelho com a imagem do Cristo crucificado ao fundo. Após a constatação da morte de Espírito, Moacyr e Honório retiram-se do hospital, caminhando lentamente pela calçada. A atmosfera da noite reforça a sensação de tristeza e luto, enquanto o coro sacro surge novamente suavizando a densidade emotiva da perda. No último diálogo do filme, é sugerida a redenção de Moacyr por meio da tomada de consciência num duplo movimento ideológico que perpassa a questão cultural e a de classe social:

Moacyr: - Você conhece os sambas de Espírito?

Honório: - Um pouco, mas se o senhor quiser... (ele é interrompido por Moacyr)

Moacyr: - Não me chame mais de senhor...

Honório: - Bem, se você quiser, podemos ir lá no morro. Muita gente conhece alguns sambas do compadre.

Moacyr: - Alguns?

Honório: - Três ou quatro, os melhores.

Primeiramente, vem o interesse pelo espólio cultural de Espírito. Num segundo momento, quando interrompe Honório e pede que não o chame de senhor, é como se dispensasse formalidades hierárquicas e de classe, para se colocar no mesmo patamar de seu interlocutor. É apenas a sinalização cuidadosa por parte do foco narrativo de um movimento de inversão das incompatibilidades entre periferia e classe média intelectual. Uma esperança de fusão entre o popular e o erudito que, enfim, pudesse vir a compor uma cultura popular e nacional autêntica e integrativa. No entanto, também é uma probabilidade fundada em expectativas que o próprio filme na sua totalidade não construiu, quando frustrou os sonhos de Espírito em defesa da não contaminação da cultura popular. Por

outro lado ainda, as indefinições também são próprias ao período, no qual a cultura popular ora será tomada como resposta a cultura alienada, ora ela própria será questionada enquanto primitiva e insuficiente para se atingir a consciência de classe almejada.



Cartaz do filme *O assalto ao trem pagador*, 1962, direção Roberto Farias

6. O ASSALTO AO TREM PAGADOR: BANDITISMO POR NECESSIDADE, OU “BANDIDO SOCIAL COMO ESPETÁCULO”²⁴

Banditismo por uma questão de classe

*Há um tempo atrás se falava de bandidos
Há um tempo atrás se falava em solução
Há um tempo atrás se falava em progresso
Há um tempo atrás que eu via televisão*

*Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
Não tinha medo da perna cabeluda
Biu do olho verde fazia sexo, fazia
Fazia sexo com seu alicate*

(...)

*Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e acontecia no sertão
Quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava outros hoje ainda falam
"Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"
Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente*

*E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido*

(...)

*Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!*

Chico Science & Nação Zumbi

Esta película de Roberto de Farias, lançada em 1962, é contemporânea a filmes como *Barravento*, de Glauber Rocha, *Cinco vezes favela*, um projeto de direção coletiva do CPC – Centro Popular de Cultura da UNE, além de outras produções situadas no mesmo ano, ou ainda, pouco antes ou pouco depois de 1962. Foi um período marcado por intensas transformações na cinematografia nacional decorrentes, em parte, do entusiasmo, positivo ou negativo, causado pelos filmes de Nelson Pereira dos Santos que avaliamos no capítulo anterior. Tais transformações são parte de uma ampla conjuntura de debates sociais,

²⁴ Retirado de XAVIER, I. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p-147.

políticos, econômicos e culturais que culminou num movimento de caráter esteticamente heterogêneo conhecido como “Cinema Novo”.

Pouco explorado pela crítica, porém, bastante citado pelo sucesso comercial, *O assalto ao trem pagador* obteve grande bilheteria nos cinemas, além de alguns prêmios nacionais e internacionais. Conforme o diretor, a bilheteria ultrapassou os 40 milhões de espectadores em todo mundo.²⁵ O roteiro é baseado num assalto ao trem pagador da Central do Brasil ocorrido em 14 de junho de 1960, num local chamado de “curva da morte”, nas proximidades da estação Japeri no Rio de Janeiro.²⁶

Sobre o filme de Farias, e sobre o próprio diretor, afirmava Glauber Rocha que

tem o senso do ritmo mecânico, narra com simplicidade e segurança. É o que melhor se comunica entre os diretores brasileiros. Mas, contraditoriamente, fica preso em seu próprio esquema. (...) Confia na câmera, faz um filme em função da câmera. Não arrisca, vai no certo. A fé na gramática neutraliza sua força. Tião Medonho é o melhor personagem da dramaturgia cinematográfica brasileira; mas é um esquema. A posição de ‘O assalto ao trem pagador’ é também confusa: o diretor tem coragem pessoal mas não tem formação ideológica sólida. Acusa mas não aprofunda (ROCHA, 1963, p. 111).

Seguindo parcialmente o raciocínio de Rocha, poderíamos interpretar o filme na sua ambiguidade de apontar para determinado rumo – estético e ideológico – e desaguar em horizontes incertos.²⁷ A fratura seria causada pela formação ideológica do diretor, que Rocha não especifica, mas apenas sugere. A citação anterior de certa forma resume o filme e o define em linhas gerais. Em nossa análise, tentaremos captar de maneira mais específica e detalhada o pensamento social plasmado na forma do filme. Diferentemente

²⁵ Informações obtidas em entrevista concedida por Roberto Farias. LIMA, R. M. Fala vizinho: Roberto Farias. Jornal Copacabana. Disponível em <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed191/fvizinho.htm>. Acesso em 16 jun. 2011.

²⁶ Informações obtidas em ESTADÃO.COM.BR/São Paulo “Assalto de cinema ao trem pagador”, 14 jun. 2010. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,assalto-de-cinema-ao-trem-pagador,566114,0.htm>. Acesso em 21 fev 2011.

²⁷ Tais indefinições ou ambiguidades da forma de abordagem dos conteúdos, ao que nos parece, é um fator ligado diretamente as particularidades do momento da história do país, nas décadas de 1950/60. Algumas ambiguidades já foram apontadas nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, como por exemplo, seu ponto de vista crítico sobre as relações entre os sujeitos periféricos e a burguesia, mas insuficientes para compor um quadro sistêmico que extrapole certos juízos de valores e adquira conotações políticas gerais. O próprio crítico (Glauber) não escapa a ambiguidade da forma. Ismail Xavier em sua análise sobre *Barravento*, nos informa sobre o caráter ambíguo da representação que, ao tentar elaborar uma crítica da cultura popular – por ser um entrave à consciência de classe no plano da política moderna – acaba tecendo um elogio à cultura dos pescadores da comunidade de Buraquinho, em Salvador/BA. Esta ambiguidade do cinema ao final da década de 1960 e nos de 1970 foi se convertendo de crítica da alienação do povo em tentativa de compreensão antropológica da cultura popular. Ver XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

dos filmes analisados anteriormente, temos um narrador cujas preocupações são em grande medida direcionadas para aquilo que Rocha definiu como “esquema” ou “gramática” cinematográfica, e não para o caráter político da representação, ainda que este não seja totalmente dispensado.

O filme de Farias pode ser apresentado como sendo do gênero “ação” ou “policial”, o que implica pré-definições em torno da forma de abordagem da matéria social que trata. Sobre o gênero policial, as armas acabam tendo um papel fundamental, ao ponto que podemos incluí-las na própria forma ou estrutura de tais filmes. Segundo Buscombe (2005, p. 310), nesse tipo de cinematografia, “uma vez que as armas estão presentes como parte da estrutura formal, haverá, de maneira característica, um dilema que poderá ser resolvido somente pela violência”. Ainda conforme Buscombe (2005, p. 310), em tais gêneros “as personagens serão de um tipo no qual a virtude reside não nas sutilezas do intelecto, da sensibilidade ou da imaginação, mas na determinação e na capacidade de responderem por seus atos, (...) de serem fortes”. Este é o esquema ou gramática da qual fala Rocha e que, de maneira geral, liga-se ao tipo de narrativa característica do cinema clássico hollywoodiano.

Apesar de indicar por meio de um letreiro que a semelhança com fatos reais é mera coincidência, busca-se constituir uma narrativa verossimilhante aos fatos. Logo na cena de abertura do filme um funcionário da Central do Brasil anuncia que o horário de partida do trem pagador se deu às 8h25. Para aqueles familiarizados com os fatos reais, a frase cria um tom de suspense, se recordarmos que a notícia fornecida pelos jornais à época apontou 8h30 como hora do crime. O clima de suspense é ainda acentuado pela rápida inclusão de uma trilha característica de tal gênero. Há um corte seco para um plano geral da estação Japeri, e na sucessão, por meio de outro corte, um plano fechado nos trilhos indica a presença de explosivos há alguns quilômetros da estação. Depois disso, um plano-sequência curto segue a extensão de um fio ligado a um poste de comunicação que termina num fone de ouvido, do qual emana a repetição da locução do funcionário da Central sobre a partida do trem. Deste modo, a montagem incorpora com precisão técnica o clima de suspense que se deseja criar, por meio do acúmulo de imagens e informações que adiantam o entendimento do fato sem concretizá-lo. É a primeira demonstração do arrojo dos criminosos, que evidencia domínio sobre técnicas de sabotagem e de “grampo” telefônico, além da presença de armas potentes, como metralhadoras.

Os primeiros minutos de filme são inteiramente reservados às evidências que antecedem o assalto. Sem diálogos, a única personagem a ter voz é o funcionário da Central do Brasil. Sua fala tem a função específica de situar o espectador na temporalidade diegética que antecede em poucos minutos o assalto e, neste sentido, é apenas um suplemento à atmosfera de suspense. Ademais, a sucessão de imagens compostas de planos fechados dos trilhos, das rodas motrizes de aço do trem em movimento, imagens internas do vagão onde funcionários contam o dinheiro, e dos explosivos instaladas sob os trilhos, produzem o efeito diegético anunciado de “jogar” o espectador diretamente no interior do acontecimento. Sobre esse aspecto, ressalte-se o fato que as imagens que precedem o assalto começam antes dos créditos iniciais, como se o narrador demarcasse onde termina a realidade e começa a ficção. Associado a isso, o movimento de câmera frenético, a montagem repleta de cortes e todo o restante do *composé* imagético visam provocar uma “ilusão projetiva”, cuja função é fazer com que os espectadores percam a “consciência da imagem projetada como uma reprodução ou registro de alguma coisa e experimentem os acontecimentos nela representados como se estivessem presentes” (ALLEN *apud* SMITH, 2005, p. 142).²⁸

Pouco antes da explosão observamos mais alguns movimentos de câmera meticulosos. O trem se aproximando da “curva da morte” num plano geral; um corte para uma tomada em *close* de um homem segurando uma metralhadora em uma das mãos e na outra um lenço branco utilizado como sinal para a detonação; novo corte para um *close* dos explosivos sob os trilhos. As imagens sugerem a lógica de encadeamento da ação. Depois de repetir mais uma vez a sequência de imagens apontadas anteriormente, o lenço é sacudido e alguém aciona o mecanismo de detonação. A explosão monumental é captada num plano geral e a imagem é congelada na tela sob o som de vários tiros. É o momento de catarse e, depois de quase quatro minutos, a explosão finaliza e suspende a tensão acumulada até então. Do anúncio da partida do trem pelo funcionário da Central do Brasil às 8h25, somados aos quase quatro minutos de andamento do filme, chegamos às 8h29, horário aproximado do acontecimento real. Toda a representação criada e a tensão gerada pela associação entre imagens e trilha sonora cumpriram rigorosamente o tempo necessário

²⁸ Esta técnica tem o efeito de um truque que atinge o espectador em suas sensações imediatas, no nível próprio da psique humana. O cinema comercial hollywoodiano, no qual enquadrámos o filme analisado, vale-se de tais técnicas que visam produzir sensações de realidade imediata, oferecendo pouco ou quase nada em termos de uma reflexão dos processos psíquicos interiores às próprias personagens. Trouxemos a discussão à tona porque ela integra o “esquema” ou “gramática” mencionada por Rocha e citada anteriormente.

para emprestar verossimilhança ao tempo ficcional em relação ao horário real do assalto ao trem pagador ocorrido em 1960.

Concretizada a explosão, o saque ocorre de maneira rápida com vários cortes e muita movimentação de câmera para dar a sensação do próprio dinamismo da situação. O saldo é de felicidade e muito dinheiro para os assaltantes e, do lado dos ocupantes do trem, uma morte – não se faz um filme policial clássico sem que haja tiros e mortes – e alguns reféns temporários. Sugestivamente, à trilha sonora de suspense é incorporado o som de um instrumento musical tipicamente utilizado no samba e em ritmos do norte chamado “caneca”. Para trás ficaram algumas pistas falsas, como maços de cigarro e garrafas de bebida importada, uma bolsa de mulher, uma carteira, que farão com que os policiais cogitem que o crime tenha sido praticado por estrangeiros.²⁹ Bem a propósito da discussão realizada por setores de esquerda, mas também por populistas, os objetos podem sugerir a presença de estrangeiros na espoliação econômica do país sob o estigma do “imperialismo”. No entanto, podem apontar também para o baixo nível de desenvolvimento técnico do país, e sugerir exatamente o contrário de uma postura nacionalista-anti-imperialista. Para parte do pensamento social do período, as transformações na conjuntura econômica impõem

uma reformulação da maneira pela qual o país se insere na economia internacional. A necessidade de alto nível técnico (que não se verificará na ação policial, e se insistirá na hipótese de crime praticado por estrangeiros) exige a associação crescente com as organizações que monopolizam a tecnologia mais moderna nas nações de industrialização mais avançada (IANNI, 1968, p. 162, *parêntese nosso*).

Durante a fuga numa caminhonete, temos vários planos abertos ou gerais de áreas rurais cortadas por uma estrada de terra. A caminhonete passa, inclusive, no meio de uma boiada que é levada por um homem do campo a cavalo. Depois de um corte quase seco, com um esmaecimento rápido da imagem, os planos gerais da paisagem rural são sucedidos por uma imagem da área urbana do Rio de Janeiro, que incorpora grande parte

²⁹ A “caneca” é uma pista sonora da nacionalidade brasileira dos assaltantes. Desnecessária sob o aspecto da trama narrativa, porque o espectador já ouviu as vozes de vários deles, é mais um elemento estético com função redundante. Os elementos importados, conforme já apontamos, servem para confundir os policiais em relação a possibilidade de serem estrangeiros os assaltantes. Entretanto, durante o saque, os assaltantes falam com as testemunhas revelando sua nacionalidade. Apesar disso, decorrido parte do filme, e depois de ter interrogado uma testemunha e, supostamente, também as demais, a suspeita em torno dos estrangeiros ainda permanece. Julgamos ser uma falha de proposição que se alonga para além das próprias evidências apresentadas em contrário.

do centro da cidade, o relógio da Estação Pedro II, até o Pão de Açúcar na profundidade máxima do campo. O uso de um corte seco para unir o espaço rural ao espaço urbano representa a existência de uma lacuna entre os dois espaços. É justamente no espaço da ruralidade que ocorre o assalto, o que pode ser interpretado como o *locus* não atingido pelas políticas de segurança e, portanto, sujeito a esse tipo de ação que foge ao controle do Estado moderno. A proposição do rural como espaço representativo do atraso fez-se presente durante a década de 1950 e 1960. Mesmo sem as tradicionais figuras sociais – cangaceiros e jagunços da região nordeste – pois o filme se passa no Rio de Janeiro –, o espaço rural desabitado, provavelmente composto de latifúndios, é retratado como espaço de insegurança carente de urbanização e civilidade. É como se o próprio espaço rural *em si*, e não as relações sociais, fosse portador de tal estigma.³⁰

A imagem da região central é rápida e um pequeno movimento de câmera focaliza novamente a caminhonete em fuga, agora no espaço labiríntico de ruas que levam até uma fábrica abandonada. A trilha sonora incorpora outro instrumento associado à tradição musical afro-brasileira, no momento em que o grupo de assaltantes desce da caminhonete e se encaminha para o interior da fábrica. Samba, malandragem e contravenção formam uma associação tipicamente negativa na história dos negros no Rio de Janeiro. A proposição do filme é sutil, mas não passa despercebida e constatamos que ainda nos anos de 1960, o preconceito se fazia presente. Apesar de logo cedo ter sido incorporado ao patrimônio artístico da música brasileira – o samba “Pelo telefone” foi o primeiro registrado e gravado em 1917, de autoria de Donga³¹ –, o ritmo permanecera estigmatizado a partir de um ponto de vista de classe. Como era

produzido pelas classes mais pobres da cidade, classes que a bem dizer não chegavam a constituir um lumpemproletariado, teve não o apoio, mas a perseguição das classes dominantes. Os nossos depoentes falam do que sofreram da polícia na era heróica do samba. Carlos Cachça, sambista atípico por ter tido trabalho fixo toda a vida, afirma:

- Já fui preso várias vezes por causa do samba. Fui preso várias vezes.

³⁰ Argumentos favoráveis a este ponto de vista serão oferecidos mais adiante no filme. O espaço urbano será rigidamente monitorado pela polícia, inclusive a própria periferia será alvo de várias incursões policiais. Além disso, Tião Medonho desiste de um plano de assalto a um banco porque constata que na região central próxima aos bancos há intenso fluxo de policiais em momentos de descarga de malotes bancários.

³¹ Muitos sambistas caracterizaram o samba de Donga, cujo nome era Ernesto Joaquim Maria dos Santos, como maxixe, no entanto, o compositor registrou-o como samba. Donga faria ainda parcerias históricas, uma delas com Noel Rosa, com quem gravou “Não há castigo” (1932) e “Este meio não serve” (1936). Ver ALVES, H. L. *Sua excia. O samba*. São Paulo: Símbolo, 1976, p. 29-30-31.

João da Baiana, quinze anos mais velho que Carlos Cachaça, também depôs no MIS, no mesmo sentido:

- *Fui preso várias vezes por tocar pandeiro. Tenho algumas fotografias em casa, inclusive uma quando eu estava dentro do xadrez com o pandeiro* (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 15-16).

Os primeiros nove minutos de filme são inteiramente reservados às cenas de suspense que desembocam na ação do roubo e na fuga. Repleta de cortes, cada imagem compõe uma partícula de toda a sequência inicial, cujo sentido vai se completando pelo próprio acúmulo de imagens-símbolo. Depois disso, é durante a divisão do dinheiro na fábrica abandonada que ocorre o primeiro contato direto com os indivíduos e podemos inclusive ter a clareza de quantos são – seis homens –, além de ver seus rostos e experimentar algum diálogo.

Nessa primeira apresentação, em plano conjunto, Tião Medonho logo desponta como figura mais marcante, como o chefe do grupo. Observação esta legitimada pelos poucos diálogos e pela câmera baixa que o focaliza num embate com Tonho, demarcando a hierarquia de poder. Pode ser interpretado a partir da imagem do *big-boss* que, assim como as armas, é um elemento estrutural em narrativas mafiosas. Como afirmou Rocha, Tião Medonho é um esquema, uma figura clássica do cinema mafioso norte-americano, transposto para a realidade brasileira. No entanto, a existência de um esquema prévio de composição das características da personagem sofrerá algumas modificações impostas pela matéria local conforme demonstraremos mais adiante.

Grilo é mais uma personagem que recebe destaque nesse início de filme. Fala como se fosse um dos líderes e estabelece as condições do pacto: nenhum dos integrantes pode gastar mais do que dez por cento de sua parte no assalto. Caso contrário, serão mortos por Tião Medonho. Os demais integrantes do grupo aos poucos serão descritos, na medida do possível de acordo com estereótipos definidos pelo foco narrativo.

6.1. Gângsteres à brasileira: ressonâncias históricas da questão racial

Depois de dividirem o produto do assalto de acordo com as cotas de cada um, e de estabelecer o pacto de silêncio e de contenção dos gastos, os membros do grupo retornam ao seu meio social de origem. Revelam-se então, as condições em que vivem e o contexto da própria sobrevivência. Grilo é a única personagem residente no centro da cidade. Todas as demais são moradoras da periferia do Rio de Janeiro.

A primeira imagem dos membros do grupo retornando para a favela surge logo depois das primeiras imagens da polícia, que trabalha com a hipótese inicial de um assalto realizado por estrangeiros. A sucessão entre uma sequência e outra revela ao espectador o que será a tônica do filme: a busca pelos responsáveis do assalto. De certo modo, há uma sugestão de que o Estado, ou seu aparato policial tem uma compreensão deturpada de seu próprio contexto de atuação. De maneira semelhante, a esposa de Edgar, um dos assaltantes, propõe o mesmo raciocínio quando este lhe apresenta o montante relativo à sua parte no assalto: *“Não digo que não roube, rouba, não sou contra, mas pobre não pode passar de ladrão de galinha”*. É um tipo de pensamento popular sobre a condição dos pobres numa sociedade desigual na qual o roubo é assimilado como forma de sobrevivência legitimada culturalmente. Entretanto, há certos limites, o que faz a polícia duvidar inicialmente que o crime tenha sido cometido por brasileiros emprestando o sentido da frase de Margarida que assinalamos.

- *Isso só vai trazer é desgraça. (Margarida)*
- *Mas tu não vivia dizendo que não agüentava mais ser pobre, Margarida? (Edgar)*
- *Minha vontade era tocar fogo nisso tudo. (Margarida)*
- *Como é que tu queria que eu fizesse? Tu acha que vendendo cachaça e ensinando criança de favela a gente fica rico? (Edgar)*
- *Tu só aprendeu a ler, fazer conta e roubar. Lendo e fazendo conta tu não ganha dinheiro, tem que roubar. Não digo que não roube, rouba, não sou contra, mas pobre não pode passar de ladrão de galinha. Mas você não, esqueceu que trouxe quase três milhões para casa. Conclusão, não vai poder gastar, e é capaz de parar na cadeia. (Margarida)*
- *Roubar pouco é que dá cadeia. (Edgar)*
- *Mas não dá morte. E tu por causa de ter roubado como rico é capaz de morrer. (Margarida, ameaçando tocar fogo no dinheiro)*
- *Não faz isso mulher, você está louca! (Edgar abafa o fogo) Tu já esqueceu que eu quero comprar um carango pra gente passear. (começa uma trilha sonora romântica)*
- *Então deixa tudo aí mesmo (apontando para um vaso sanitário feito de jardineira). Quando a polícia bater aqui não vai se lembrar de procurar de*

procurar aí dentro, porque isso não é lugar de guardar dinheiro. (Edgar, agora mais calmo, cobre o vaso com algumas telhas e tijolos)

O diálogo entre Edgar e Margarida também nos expõe o que o filme pensa a respeito da ética social do homem pobre branco dos setores urbanos. É projetada uma hipótese na qual o trabalho é visto como insuficiente na manutenção das condições de vida. Além disso, revela um tipo de pensamento fundado em preocupações materiais e na impossibilidade de atingir um nível de consumo à época possível somente à elite e ao setor médio da sociedade. Edgar sonha em ter um automóvel para que possa passar momentos de lazer com a esposa. A narrativa fornece pistas de que no período havia aspirações coletivas de consumo de bens duráveis – ainda que não houvesse possibilidades para todas as classes –, nas quais o automóvel merece destaque. Todavia, fora do eixo mais politizado do cinema, a discussão permanece no âmbito de uma ética social do homem pobre, suas possibilidades reais de consumo e os limites [de classe, porém não evidenciados] entre pobres e ricos. De outra forma ainda, poderíamos retirar desse diálogo a constatação de que a condição sócio-econômica do homem pobre e periférico é praticamente imutável fora da ilegalidade.

Ao contrário do diálogo e da relação entre Edgar e Margarida, em uma cena anterior, Tião Medonho e sua esposa têm um diálogo pragmático e reações bastante distintas. Antecipamos a análise da cena de Edgar e Margarida porque nela estão contidos fatores para pensarmos o comportamento de Tião e sua esposa. Chegando a favela, ele encontra os filhos brincando na lama perto de casa. Após breve cumprimento direcionado a esposa que o espera à frente da casa, os dois se encaminham para dentro. O encontro é uma oposição da relação e das reações que se verificam entre Edgar e Margarida. Não há nenhum tipo de contestação por parte de Zumira. Tião Medonho ri, ela também ri e enquanto isso ele espalha o dinheiro e uma das armas do assalto pela cama. De repente, eles se abraçam e se beijam no melhor estilo *close-up* de Hollywood, mas a trilha sonora parece um pouco insegura em caracterizar ou legitimar o romantismo da cena. Logo em seguida se jogam na cama, em cima do dinheiro e da arma, e observamos expressões de êxtase e felicidade. A trilha sonora novamente incorpora um ritmo africano de acordo com o processo de significação negativa que apontamos anteriormente.

Numa das poucas falas da sequência, Zumira diz que “*bom é se a gente já tivesse um colchão de mola*”, que remete diretamente as precariedades das condições de vida.

Lembra-nos inclusive de outra personagem feminina da literatura e do cinema, Sinhá Vitória de *Vidas Secas* que, decepcionada com certas atitudes de Fabiano no filme, diz que “*desse jeito nunca dormiremos em cama de couro*”. Entretanto, para além da frase em si, há inúmeras distinções. O sofrimento no filme *Vidas Secas* é acentuado e não há qualquer possibilidade de recalque ou reversão das condições, mesmo psicológicas, que se acumulam com outros aspectos da vida do sertanejo num processo de adensamento crescente de angústias. Na cena de Tião Medonho e Zumira, a fala é solta e logo em seguida os dois iniciam uma relação amorosa cheia de sensualidade sob o olhar atento da câmera. A sequência termina com os ritmos africanos em volume elevado e enquanto Zumira desliza sua boca pelo peito do marido, a câmera retira os rostos de cena e se fixa na mão de Tião, que aperta com toda sua força um pacote de dinheiro.³²

A diferença no tratamento de ambos os casos, Edgar e Margarida, Tião Medonho e Zumira, nos possibilita levantar algumas questões sobre a tipificação de tais personagens no filme. Tratam-se de diferenças que a princípio podem ser lidas como particularidades individuais, mas que, no entanto, dão indícios de ambiguidades que avançam para a questão racial. A conversa entre Edgar e Margarida, ambos brancos, é perpassada pela tensão natural a pessoas envolvidas num assalto que entrou para a história do país. Edgar “*sabe ler e fazer contas*”, sendo, portanto, alfabetizado. Seu diálogo com Margarida envolve questões econômicas de caráter imediato, ascensão social e certa moral dúbia sobre o crime. Margarida se coloca em posição contrária ao marido, buscando racionalizar sua condição de homem pobre num contexto onde apenas os ricos estão “autorizados” a roubar, oferecendo-nos uma possível alusão ao contexto político de corrupção do Estado. Ao contrário, Tião Medonho e Zumira, o casal negro, não exhibe qualquer tipo de tensão ou problematização em relação ao assalto, não chegando nem a conversar sobre o assunto. Terminam a cena fazendo sexo em meio à dinheirama e uma das armas utilizadas no assalto, como se tivessem a libido estimulada por aquilo que em Edgar e Margarida se caracterizou como tensão natural em virtude da magnitude e ousadia do assalto. Ao que parece, estamos diante de uma comparação cujos pólos são, de um lado, o homem branco atingido, ainda que parcialmente, pelo tipo de processo civilizatório à brasileira e, de outro,

³² Insinua-se nesta sequência a visão estabelecida na moral brasileira de que os negros têm a sexualidade naturalmente exacerbada, encontrada, por exemplo, em clássicos da literatura e ciência social brasileira, de José Lins do Rego a Gilberto Freire. Para um estudo aprofundado desta questão, ver CORDEIRO, C. F. *Pelos olhos do menino de engenho: os personagens negros na obra de José Lins do Rego*. Dissertação de Mestrado. Unesp Marília: 2010.

o negro, que a princípio é movido por uma natureza instintiva. O tipo de reação de brancos e negros é então uma forma de esquematizar a relação de cada grupo com a sociedade.

Antes de entrarmos em algumas formulações teóricas de autores que estudaram a questão racial no Brasil, iremos acumular mais algumas evidências do próprio filme. Os indivíduos que participaram do assalto são Tião Medonho e seu irmão Lino, Cachaça, Grilo, Edgar e Tonho, sendo os três primeiros negros e os demais brancos. Há ainda outra personagem negra chamada Miguel que, apesar de não ter participado do assalto, recebe parte do dinheiro. Pudemos observar que há um tratamento diametralmente oposto pautado pela questão racial. Já elucidamos algumas diferenças na representação inicial do casal branco em relação ao casal negro. Informamos também que Edgar, além de letrado, é um pequeno comerciante na periferia onde reside. Grilo é desenhado pelo foco narrativo como aspirante a grã-fino e com o dinheiro do assalto irá tornar-se um autêntico “*play-boy*” de Copacabana. É o único branco do grupo de assaltantes cuja representação não inclui uma atividade laboral. Tonho compra um pequeno caminhão com parte do dinheiro do assalto e torna-se prestador de serviços de frete.

Cachaça, interpretado por Grande Otelo, como a própria alcunha sugere, é um indivíduo que passa a maior parte do dia alcoolizado. Não trabalha e, com a parte que pôde gastar do dinheiro do assalto, comprou um binóculo. Devido ao seu constante estado de embriaguês, usa o equipamento para suprir a visão debilitada pelo consumo excessivo de álcool, numa cena com propensões humorísticas. Miguel é amigo de Tião Medonho. Não participou do assalto informando ao grupo que havia se machucado. Mesmo assim, Tião garantiu perante os demais que ele receberia sua parte. Tem uma birosca no morro, e usa sua parte do dinheiro para comprar barracos e alugá-los. Também não possui nenhum tipo de trabalho formal. Bonifácio é outra personagem negra representada como portadora da “cultura da malandragem”. Aborda Tião Medonho pedindo dinheiro para comprar alimento à esposa que está doente. Descobrimos então que os dois tinham um acordo envolvendo o roubo de uma caminhonete por Bonifácio. Tião Medonho, sensibilizado com a história de Bonifácio, oferece cem contos pelo veículo. Bonifácio responde: “*Você é quem sabe, para mim ela não custou nada*”, não reconhecendo nem o “valor” contido no risco do roubo, que inclui sua própria liberdade. Por outro lado, ao comprar uma caminhonete roubada, Tião Medonho, mesmo munido do dinheiro do assalto, realiza suas necessidades de consumo pelas vias do submundo do crime. No final do diálogo, ao se despedirem, Bonifácio permanece no plano e, após receber parte do dinheiro da caminhonete, começa a

rir sozinho, denotando que a história da mulher adoentada era apenas um golpe para conseguir enganar Tião Medonho.

Bem delimitada, a diferença fundamental entre brancos e negros na periferia apresentada pelo filme é, em grande medida, relativa ao trabalho e sua (não) assimilação. Edgar e Tonho rapidamente retomam suas rotinas de trabalhadores após o assalto. Já Tião Medonho, Lino, Miguel e Cachaça, em oposição a tal representação centrada no trabalho, são lumpemproletários e possuem uma vida de ócio e “prazeres”. No pólo oposto da classe trabalhadora, no seio da elite, Grilo é a figura problematizada pelo foco narrativo como um aspirante à vida de grã-fino. Estaria próximo do que podemos denominar de um lumpen da burguesia, pois sequer cogita aplicar o dinheiro da forma como um burguês típico o faria, a fim de viver como “homem de respeito”. Tais tipos sociais estão presentes de maneira semelhante em ambos os pólos sócio-econômicos: ou negro-favelado-lumpemproletário ou branco-aspirante a grã-fino-lumpemburguês.

A representação do negro como “ocioso” é decorrente de um acúmulo histórico que incorporou tal discurso nas relações sociais e no pensamento social brasileiro. Há um espólio material e cultural que antecede as condições do contexto de realização do filme, cristalizado durante e depois do processo de transição do trabalho escravo ao livre. A escravidão legou aos negros todas as dificuldades técnicas e materiais, psicológicas e sociais, de introdução no mercado de trabalho moderno. Segundo Fernandes, sobre a condição do negro em São Paulo até 1930, deve ser ressaltado que

a propensão do negro para lidar com a liberdade de forma que envolvia extrema irracionalidade. Representando-se como ‘dono de seu nariz’, pôs em prática ajustamentos que colidiam com a natureza do trabalho livre, da relação contratual e com as bases competitivas da nova estrutura social. Daí resultou um desajustamento estrutural profundo que concorreu severamente para eliminá-lo do mercado de trabalho, mesmo na área dos ‘trabalhos negros’ (FERNANDES, 1972, p. 117).

É evidente que há uma contrapartida fundamental para se entender tal processo. Como enfatiza o próprio Fernandes (1972, p. 117), de outro lado está “a intensificação das tendências de concentração racial da renda, do prestígio social e do poder” nas mãos das elites brancas do país. Os imigrantes pertencentes à classe trabalhadora também possuem importante papel social na formulação das conjecturas. Ainda que estivessem alijados dos meios de produção e das benesses mais amplas do capitalismo brasileiro, os imigrantes

eram a força de trabalho oficial que se constituía enquanto classe política de oposição à elite burguesa.

Ao que nos parece, de acordo com a representação proposta pelo filme, o negro continuava, em parte, fora do mercado de trabalho nos anos de 1960. Entretanto, o filme nos fornece apenas situações imediatas nas quais os negros já são previamente apresentados como ociosos ou desocupados. É preciso enfatizar que a dificuldade psicológica de entrosamento com o contexto de trabalho livre no Brasil, exposta nas citações acima, é paralela ou até decorrente do processo de substituição de mão de obra local por estrangeira. De forma ainda mais dilatada, todos os processos de estruturação do Estado para absorção das camadas trabalhadoras em torno do trabalho livre não levaram em consideração o contingente negro pós-escravidão. Os negros foram lançados no “olho de um furacão”, com pouquíssima bagagem histórica e cultural que lhes possibilitasse adaptar-se a nova situação e assim concorrer com os brancos no mercado de trabalho. Conforme Fernandes, os negros foram submetidos a um processo de anomia social particular ao contexto histórico e ao tipo de relações sociais estabelecidas no país.

Quando a anomia se produz em função de alterações do padrão de integração da ordem social, os mecanismos que desencadeiam tais mudanças também operam, dinamicamente, no sentido de ordená-las no tempo e de subordiná-las a certo ritmo. No caso, por se tratar de um agregado que mal absorvia as formas vigentes de ordenação das relações sociais e em pronunciado isolamento das estruturas em mudança da sociedade inclusiva, a desorganização não encontrava fatores internos de auto-controle e de auto-limitação. Se a sociedade inclusiva tivesse desenvolvido mecanismos reativos consistentes, que impusessem compulsoriamente certas alterações, configurar-se-ia um padrão histórico de mudança sócio-cultural e, por conseguinte, estabelecer-se-ia um padrão histórico de transição rápida para o novo regime. Na ausência de tal condição, os recursos adaptativos e integrativos da ‘população de cor’ revelaram-se insuficientes para criar um padrão histórico de mudança social – o que expôs essa população, prolongadamente, aos efeitos sociopáticos da miséria, e ao impacto acumulativo da reação em cadeia dos aludidos efeitos. Numa população que não conseguia sequer ordenar as alterações econômicas e sócio-culturais no tempo, o poder destrutivo desse impacto é naturalmente alto (FERNANDES, 1964, p. 202-203).

O filme foi realizado num contexto no qual se pode observar que a questão racial encontrava-se na pauta das discussões sobre a sociedade brasileira. Nesse período, intelectuais como Florestan Fernandes, Octavio Ianni e Fernando Henrique Cardoso, além de outros, produziram reflexões sobre a questão racial brasileira, publicando obras de

referência sobre a temática. Ao tratar ficcionalmente o fato real do assalto ao trem pagador da Central do Brasil, o narrador cinematográfico tangencia a temática trazendo à tona uma visão particular sobre a questão racial, fundamentada naquilo que Fernandes denominou de “folclore brasileiro”. Podemos observar também que, mesmo não sendo o cerne das questões levantadas nos filmes analisados anteriormente – *Rio, Quarenta Graus* e *Rio, Zona Norte*, está implicitamente alocada aos conteúdos sociais discutidos por ambas as narrativas cinematográficas.

O tipo particular de relações sociais no período colonial e imperial escravista no Brasil também rolou adiante no período histórico pós-escravismo um legado cultural de preconceitos raciais. Este legado permaneceu consciente ou inconscientemente na mentalidade dos indivíduos e na cultura nacional, com suas particularidades regionais. As tradições populares ou o “folclore brasileiro” hegemonicamente branco, como é apresentado por Fernandes (1972, p. 213), produziram três ideias básicas relativas à condição do negro no país: “1) o negro é apresentado como sendo etiológicamente inferior ao branco; 2) o negro é apresentado como sendo biologicamente superior ao branco; 3) o negro é apresentado como sendo socialmente inferior ao branco”. Destes três pilares ideológicos emergem as variantes textuais de um mesmo discurso preconceituoso sobre as condições de ser e estar do negro na sociedade brasileira.

No campo etiológico, Fernandes resgata uma série de máximas, provérbios, poesias e crônicas, que trazem a tona o tipo de pensamento social que permeou a cultura popular fundada na hegemonia social, política e econômica da elite branca. Em várias passagens, a partir de discursos vinculados ao campo religioso, o branco aparece ligado a Deus e o negro ao Diabo. Vejamos alguns exemplos:

O Branco e o Negro (Lapa).³³

Certo dia, Deus, ao ver o mundo tão bonito, resolveu povoá-lo para dar mais vida à natureza. Então, fez o branco, aproveitando o barro da terra. O ‘Tinhoso’, que sempre anda espiando o que Deus faz para fazer a mesma coisa, também tratou de fazer um boneco de barro. Quando acabou deu um assoprão nele e um monstrengo cambaio, preto e de cabelo queimado, saiu a correr o mundo. O Diabo ficou danado da vida, pois o de Deus era branco e bonito, mas a culpa foi sua, porque não reparou que sua mão queimava. Assim nasceu o preto e o branco, um filho do “Coisa-Ruim” e outro filho de Deus (*apud* FERNANDES, 1972, p. 214-215).

³³ Colhido na região da Lapa paulistana conforme informações do autor.

Em outro trecho, o autor nos informa sobre o mesmo tipo de alusão no campo da poesia popular cabocla:

O branco é filho de Deus,
 O mulato é enteado
 O cabra não tem parente
 E o Negro é filho do Diabo. (CARVALHO *apud* FERNANDES., 1972, p. 215).

Ou ainda, fazendo alusão à questão da disposição para o trabalho, segundo provérbio recolhido no bairro do Pari: “Caipira filho de branco é limpo e trabalhador; caipira descendente de preto é sujo e vagabundo” (FERNANDES, 1972, p. 214).

Se como afirma Rocha, Tião Medonho é um “esquema”, sugerindo um esquema fundado na clássica personagem do vilão, ou *big-boss* conforme havíamos denominado, baseado no gênero mafioso hollywoodiano, podemos acrescentar que a matéria local oferece subsídios particulares para a transposição e transmutação do esquema. Enquanto a realidade sócio-econômica, pelos fenômenos descritos da anomia e da sociopatia gerava o ser histórico real, a ideologia social, associando o negro ao ócio e à maldade, de acordo com as exposições históricas realizadas até aqui, permitiram ao foco narrativo realizar a apropriação superficial e naturalizada da forma como foi efetuada. “A atenção que merece é, portanto, função direta de sua representatividade, referida menos a dinâmica social particular onde aparece, a rigor, ausente ao longo do filme, e mais a um tecido de ideias” formador do imaginário sócio-cultural (XAVIER, 2007, p. 152).

6.2. Desajustamentos da forma hollywoodiana incorporadora da matéria local

Se a estrutura narrativa mostra-se incapaz de assimilar os processos de anomia social que produzem a sociopatia comportamental dos negros, as consequências mais amplas e visíveis do processo de exclusão sócio-econômica não passam despercebidas. Também porque o objetivo do foco narrativo não é oferecer uma explicação do binômio anomia-sociopatia, já que a forma mista do filme – rasuras neorrealistas e banditismo social como espetáculo – não permitem tal abordagem.

O que denominamos de “rasuras neorrealistas” é a forma que encontramos para caracterizar certos momentos em que o “esquema” ou “gramática” hollywoodiana torna-se confuso ou particularmente ambíguo, principalmente no caso de Tião Medonho como

forma de justificar os crimes cometidos. Apresentado inicialmente como um criminoso “nato”, líder do grupo de assaltantes, aos poucos o foco narrativo vai compondo outro tipo de personalidade paralela. Em parte, é o contexto da periferia e a exposição da miséria da população local responsáveis pela face humanista que divide e confunde o foco narrativo em duas proposições excludentes: o questionamento da legalidade sem princípios e a relativa apologia da ilegalidade e sua ética social fundamentada pela pobreza. Todo o restante do filme depois do momento da divisão do dinheiro encontra-se saturado da tentativa de manter a tensão entre os dois pólos. Além disso, monta-se todo um esquema particular responsável pela edificação do anti-herói Tião Medonho, que não deixa de ser uma forma de heroísmo menos convencional.

Fora do contexto da periferia, contraposto diretamente a Tião Medonho, além de Grilo, cujas rusgas já foram anunciadas desde o primeiro momento do filme, é incluída a figura do delegado. Contra ele pesarão determinadas ações e um tipo de postura pouco profissional na condução do caso.

No contexto da periferia, Tião Medonho será figura ímpar. Quando retorna para casa e recebe Miguel para entregar-lhe sua parte do dinheiro, primeiramente demonstra um senso de solidariedade incondicional, pois o amigo não participara do assalto. No diálogo com Miguel, expõe algumas das características que imputa ao parceiro e a si mesmo: *“Pra um cara que é amigo e macho isso não é nada”*. Ser macho, ou ser bom de briga, “topar qualquer parada”, demonstra um tipo de experiência ligada à ideia de superioridade física dos negros, característica atribuída ao malandro, conforme expusemos anteriormente. No entanto, demonstrando a tênue linha existente na ética social do crime, na mesma sequência, momentaneamente despido da solidariedade há pouco demonstrada, diz para Miguel quando este resolve retornar para sua casa: *“Miguel, sei que nem era preciso te avisar, mas o combinado é o seguinte: se gastar o dinheiro dando na vista morre, se for preso e caguetar morre também. Eu mato Miguel!”*. Delação ou como se diz no campo popular “caguetagem” é um crime de honra geralmente punido com a morte.

A *solidariedade* é de fato um elemento marcante na personalidade de Tião Medonho e de parte das demais personagens periféricas. Sempre orientada para o coletivo, estendendo-se da família à comunidade, a solidariedade esbarra ora na ambição, ora na malandragem. A união em torno do pacto de gastar apenas dez por cento é representada como peculiar às personagens do ambiente periférico. Com exceção de Miguel, que comprara cinco barracos para tornar-se locador de imóveis no morro, todas as demais

personagens manter-se-ão relativamente firmes no propósito. Nos antípodas do pacto, Grilo, a única personagem que participa de um núcleo burguês, quebrará o acordo para se introduzir na dinâmica social dos ricos. A solidariedade, neste sentido, adquire tons particularmente de classe social, ainda que de maneira não muito clarificada. De qualquer forma, mesmo amparada por um tipo de maniqueísmo entre ricos devassos e pobres solidários, a opção pelos pobres responde a uma simpatia por tal “experiência coletiva dos bolsões marginais (...) onde tais formas de vida ou solidariedade coletiva não tenham sido totalmente penetradas pelo mercado e pelo sistema de mercadorias” (JAMESON, 1995, p. 24).

A reflexão refere-se a determinadas utopias coletivas presentes em narrativas cinematográficas norte-americanas como *O poderoso chefão*. Para Jameson (1995, p. 31), os gangsteres que emergem na cinematografia a partir dos anos de 1960 representam uma ideologia de “luta contra a antipática rigidez das instituições e, em última instância, esmagados por uma ordem social mesquinha e vingativa”. Ainda segundo o autor, se não se organizam solidariamente em torno de atividades ilegais, os imigrantes italianos não conseguem afluir ao sonho do *american way of life*. Esse contexto é semelhante àquele proposto em *O assalto ao trem pagador*, no qual os criminosos se unem para adentrar a uma sociedade de consumo garantida apenas a determinados estratos sociais.

Na continuidade, Tião Medonho explica a esposa o destino do dinheiro referente à sua parte no assalto. Logo depois de produzir um fundo falso no guarda-roupas, revela seus planos: “*Vai me dando esse dinheiro aí. Nossa vida não vai mudar muito não Zumira. Isto aqui é para o futuro dos nossos filhos*”. Novamente, o criminoso sai de cena e o que se apresenta é um pai, a princípio, racional e consciente das dificuldades sociais que os filhos enfrentarão.

Mas os antagonistas de Tião Medonho não são constituídos apenas fora da periferia. Ao longo da história ele vai se tornando portador de características ausentes nos demais indivíduos que o cercam. Ao mesmo tempo, seus antagonistas na periferia serão compostos por distinções radicais em relação ao chefe do grupo. Inicia-se assim o processo de construção do herói, portador de “nobres” intenções e despido dos vícios e das ambições cegas do restante do bando, endossado pelo ponto de vista do foco narrativo.

Tião Medonho é o único que reflete sobre suas condições sociais, não de maneira ampla, mas indiretamente, sempre que fala sobre o futuro dos filhos. A falta de densidade em suas reflexões pode ser encarada como resultado do processo de anomia social e da

condição sociópática a qual está submetido. Pai zeloso, deseja utilizar o dinheiro do assalto na manutenção dos filhos em um colégio interno, para que assim não enveredem para o crime. Não possui o vício do álcool como Lino e Cachaça. Não tem as ambições pequeno-burguesas de Edgar e Miguel. Diferentemente de Bonifácio, respeita aquilo que se configura com uma ética do bandido social, que remeteria à ideologia ou tese do bandido por necessidade, apresentando-se sempre solidariamente aos amigos e a comunidade.

Segundo Zaluar (1994), as teses sobre o bandido social formam uma equação complexa que passa por legitimações diversas, mas que, no entanto, deságuam num ponto de vista semelhante que repercutem negativamente sobre a periferia como um todo. Às vezes, parte da periferia se revolta com a ação violenta e generalizada da polícia, passando a eleger seus heróis no mundo do crime. Assim, passam a ser vistos pela polícia como transgressores em analogia com aqueles que de fato cometem crimes. Outras vezes, a associação imanente entre o bandido-herói e a periferia encontra-se presente nas ideologias.

Ela é bastante disseminada no espectro ideológico que vai da direita à esquerda e embasa o mais sério dos equívocos sobre essa população, pois perpetua de fato a sua exclusão do sistema jurídico e decreta o seu pertencimento ao mundo da marginalidade, da descoberta, da violência. A lógica comum, tanto no discurso da direita quanto no discurso da esquerda, é a de que o mundo da favela é o mundo da desordem que se opõe ao mundo da ordem do asfalto. No discurso da esquerda, qualifica-se essa desordem, positivamente, como resistência ao capitalismo, desafio a uma ordem social iníqua, a uma lei injusta que permite interpretar o crime como revolta social. No discurso da direita, essa desordem seria, negativamente, a promiscuidade, desorganização familiar, ausência de moral e bons costumes, violência decorrente do meio social iníquo. Em comum, esses dois discursos vinculam pobreza e criminalidade, marginalização e violência. Em ambos, o preconceito, a visão distante e de fora do que é a vida na favela e do que pensam seus habitantes predominam (ZALUAR, 1994, p. 90).

Desta forma, a montagem paralela vai compondo em linhas separadas dois universos sociais compostos por estéticas muitas vezes distintas. De um lado, a dinâmica do crime e neste contexto observamos um Tião Medonho implacável, que não fica devendo nada ao modelo dos chefões do crime de Hollywood. De outro, um criminoso transfigurado num pai carinhoso, num amigo solidário, enclausurado num contexto de pobreza e precariedades, apreendido por aquilo que denominamos de “rasuras neorrealistas”. A face malévola do bandido é assimilada na chave do determinismo

biológico-racial que expusemos previamente, presente na cultura racista ou “folclore popular”. Já o lado bondoso de sua personalidade advém do contexto de miséria e falta de perspectivas da periferia – que lhe imputa as justificativas para o assalto –, e do jogo de oposições com as demais personagens.

Este acúmulo de valores a princípio excludentes entre si irão se acumular até o final da história. O saldo nos apresentará uma forma particular que não adere totalmente nem à perspectiva da legalidade nem a da ilegalidade. O que denominamos de “rasuras neorrealistas” impede que o modelo liberal apologista da legalidade do cinema norte-americano seja aqui levado às últimas consequências. Apesar de identificarmos no filme indícios marcantes de uma visão racial preconceituosa, que nos apresenta de pronto as personagens negras como “más e ociosas”, a representação do contexto periférico é efetuada na chave da denúncia de condições de vida que justificariam o assalto do ponto de vista do foco narrativo.

Neste âmbito da abordagem das condições sociais da periferia, algumas sequências são assinaladamente responsáveis por aquilo que denominamos de *desajustamentos na forma hollywoodiana*. As condições de extrema desigualdade sócio-econômica no Brasil, as quais não permitiram a realização plena do modelo liberal de cinema, avalizam uma espécie de flerte com o neorrealismo. Lembremos que a estética neorrealista se caracterizava, dentre outros aspectos, pela abordagem da “crise do emprego e subemprego nas áreas urbanas, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher” (FABRIS, 1994, p. 26).

Junta-se a todos esses elementos um tipo de montagem que cumpre importante função crítica em momentos específicos do filme. Em uma sequência que tem início numa mansão, Grilo e Marta passam o dia ensolarado à beira da piscina. Logo após o mergulho de ambos, um corte seco nos leva para a favela onde residem os outros membros do assalto, para uma cena na qual moradores transportam água em latas para seus barracos. Por meio da montagem paralela realiza-se a crítica, justamente quando se contrapõe a fartura de água representada pela piscina dos grã-finos à inexistência de um sistema de abastecimento na favela. No final da sequência, a esposa de Lino exige que ele procure Tião Medonho e o obrigue a entregar sua parte no dinheiro do assalto, para que possam ao menos “fazer um barraco que preste para seus filhos morarem”. A câmera fecha Lino num plano que enquadra além dele próprio, um de seus filhos, uma criança seminua, recostada sob uma cerca de madeira tendo a paisagem dos prédios da cidade em segundo

plano e a favela em primeiro plano, como panos de fundo simultâneos e contraditórios. Lino olha para o filho que lhe devolve o olhar por meio de um efeito de campo/contracampo. A trilha sonora muda abruptamente, adjetivando a situação com uma melodia melancólica, enquanto Lino, cabisbaixo, desce o morro para procurar Tião Medonho. As imagens são rápidas, porém, é nítido o caráter crítico da representação, pela denúncia explícita das condições de vida de Lino e sua família, evocando aspectos da estética neorrealista que apontamos anteriormente.



Três fotogramas que ilustram o caráter neorrealista da cena analisada no parágrafo anterior.

Essa tensão entre duas formas distintas de representação – cinema hollywoodiano e neorrealismo – comporá parte da totalidade do filme. Conforme já enfatizamos, a matéria local não possibilita a criminalização plena dos sujeitos periféricos. No entanto, cenas de

ação e cenas de denúncia das condições sociais se associam às vezes aleatoriamente numa sucessão aparentemente desordenada. Nas tomadas posteriores, depois de ser intimado pela esposa a pegar o seu dinheiro com Tião Medonho, Lino se embebeda e vai falar com o “chefe”. A cena é recheada de tensão e a câmera vai elaborando planos de acordo com o clima proposto, com *closes* e ameaças de agressão, além do comentário musical que geralmente antecede conflitos. Finalmente, quando Tião agarra Lino pelos colarinhos, o clima tenso é rapidamente desmontado pelo conteúdo do diálogo e novamente vem à tona a denúncia das condições sociais:

- *Tu só tem coragem de falar comigo de cara cheia, não é? Vai pra casa (diz Tião, que arremessa Lino contra a parede). Teu dinheiro vai continuar aqui comigo, pra teus filhos não viverem como porcos. Eu vou botar eles num colégio interno, senão eles acabam cachaceiros iguais a você. Pra que tu quer dinheiro, pra beber mais?*
- *Não é não Tião, palavra de honra. Vou aumentar o barraco e fazer um quarto pro menino. (replica Lino, chorando e abraçando Tião, num dos momentos altos de critica social, finalizando a sequência).*



Fotograma da cena em que, depois de quase agredir o irmão, Tião Medonho sucumbe ante a sensibilidade e sinceridade de Lino.

Depois de um corte seco, a sequência seguinte retoma a ação, na qual observamos uma perseguição policial a alguns homens pelo que parece ser o centro da cidade. A câmera os acompanha em fuga, ora em *close* colada no rosto de um deles, ora em plano fixo e aberto. Da área central, conduz-se o espectador quase instantaneamente à favela, onde um deles é cercado e capturado pela polícia. Sem nenhuma explicação mais evidente,

aos poucos descobrimos que se trata de uma ação desvinculada das personagens principais da trama – os assaltantes do trem pagador. Segundo um dos moradores, “*Estão prendendo gente pra cachorro. Se continuar assim vão acabar prendendo os ladrões da Central, é ou não é?*”. Fica manifesto então que a cena, aparentemente gratuita, serve de mote narrativo para levar a polícia até a favela. Periferia e crime mais uma vez se unificam de maneira naturalizada por meio da montagem.

Na continuidade, depois de mais um corte, a polícia chega à casa de Tião Medonho, que descobrimos não morar mais no local. Há um lapso temporal inexplicado, cuja função é criar um rápido suspense em relação à prisão do assaltante. Ao invadir a casa, os policiais – e os espectadores – deparam-se com um casal que agora mora na residência. Ao serem coagidos violentamente pelos homens da lei que procuram por Tião Medonho, demonstram não conhecê-lo:

- *Cadê o Tião Medonho? (policial)*
- *Tião Medonho? Não é aqui não senhor. (mulher)*
- *Deixa de gracinha, cadê o homem? (repórter)*
- *Tião Medonho não é um sujeito alto que mora aqui? (delegado)*
- *Posso saber o que é que há? (homem, fora do plano da câmera)*
- *O senhor trabalha? (policial)*
- ***Isso aqui é casa de gente honesta, não é casa de vagabundo!*** *(homem, agora agarrado pelos policiais que lhe apontam as armas)*
- *Onde é que você trabalha? (delegado)*
- *Sou vigia de um posto de gasolina, trabalho de noite. Mas de dia o que eu gosto mesmo é de dormir sim senhor. (homem)*

A cena possui alguns aspectos a serem evidenciados. O casal que mora na antiga casa de Tião Medonho é branco e a parte assinalada em negrito no diálogo demonstra mais uma vez a visão racista embutida no filme. É interessante ressaltar que esta sequência vem logo depois da cena de denúncia das condições sociais de Lino. De marginalizados, novamente são tratados como vagabundos para que sejam diferenciados do trabalhador. Neste sentido, poderíamos tê-la incluído também na análise anterior das ressonâncias raciais que o filme carrega. Em relação à estrutura narrativa, o foco narrativo dispensou a fração que geralmente é preenchida com o tempo de investigação policial e que,

ordinariamente, no gênero clássico hollywoodiano, conduz aos infratores da lei. No fim da cena, os policiais conversam entre si e novamente decidem retomar a premissa de ladrões estrangeiros, admitindo que “*malandro de morro não ia ter peito de fazer esse assalto não*”. A cena também é importante, pois, começa a demarcar a partir da agressão sofrida pelo trabalhador a ilegalidade dos métodos policiais, além da própria ineficiência do trabalho investigativo. Começa também, de fato, a polarização do delegado e de Tião Medonho, que mais astuto que aquele, já havia se mudado do local.

A tentativa do foco narrativo de agir como pólo mediador consciente e assim denunciar a ilegalidade na brutalidade das ações policiais, forçando o contraponto com a ilegalidade vista como mais justa das ações criminosas, que almejam reverter injustiças sociais, esbarra no pragmatismo do tratamento do tema. A ação é rápida, e a função de denúncia perde espaço para outro aspecto, determinado pela incompetência da polícia, que assim reforça a expertise de Tião Medonho, sempre um passo a frente. Além disso, se a forma ativa e corajosa como reage o trabalhador o dignifica, frente à invasão de sua casa por vários policiais fortemente armados, também encobre parcialmente a rotina da ação policial no processo de submissão violenta de moradores; distorce a sensação real descrita por especialistas do tratamento constante e homogêneo dado pela polícia a maioria dos habitantes da periferia. Segundo Zaluar,

A convivência com os que optaram pela vida criminosa é inevitável, mas a experiência da violência é diária e constante e vai muito além daquilo que se delimita como mundo do crime. Ela perpassa hábitos diários da vida familiar, está presente nas rotinas de opressão de classe, seja pela presença do aparato policial que se comporta de maneira caracteristicamente repressiva diante da população pobre, seja pelo quadro de miséria que desfila sempre pelas ruas e casas de seu bairro, seja pela imagem construída por certa imprensa do criminoso e do crime, vinculando-o sempre a esta população pobre (ZALUAR, 1994, p. 15).

A oposição à ação repressora dos policiais, em especial do delegado, vem logo posteriormente. Já em uma nova casa, Tião Medonho, *a la* Robin Hood, distribui água para a população local, evidenciando ainda mais seu senso comunitário e produzindo assim o efeito maniqueísta desejado em relação ao delegado. Após novo corte, reforçando a tese do bandido-herói, Tião descobre que Miguel usou o dinheiro do assalto para comprar e alugar barracos junto à comunidade. Após breve discussão, devolve o dinheiro do aluguel a uma família que estava sendo coagida pelo malandro. Além de proibi-lo de cobrar por qualquer

uma das casas que adquiriu, toma-lhe quase todo o restante do dinheiro, deixando apenas uma pequena quantia.

6.3 Inflexões narrativas: o bandido social reassume seu lugar no espetáculo

A quebra do pacto efetuada por Miguel desencadeia uma série de ações. No momento em que coagia Miguel a devolver o dinheiro do aluguel à família, Tião Medonho também descobre que o mesmo havia mentido sobre estar ferido na perna para não participar do roubo. O assalto ao trem pagador, que parecia ter sido o plano perfeito, começa a desmoronar ante as fragilidades em torno do pacto. Tudo vai se desfazendo de maneira pragmática e esquemática, por meio de uma técnica universal de cinema que vai resumindo os conflitos e oferecendo apenas o sentido necessário para encurtar o tempo da história. Depois de desmontar parcialmente a forma clássica hollywoodiana para impregnar a película de denúncias sociais, a mesma forma é retomada em sentido estrito para conduzir com clareza sintética o desfecho da história.

O bandido implacável começa a saga de assassinatos. As situações vão se acumulando e se resolvendo rapidamente. A gramática hollywoodiana marca presença, não no sentido clássico: de introdução, adensamento dos conflitos, pequenos clímaxes, falso clímax e clímax principal, que leva ao desfecho da história. Mas como forma de acelerar o movimento das ações para o desfecho pretendido. A primeira vítima é o tio de Margarida, esposa de Edgar. Ao encontrá-los em sua oficina, percebe ares de preocupação na sobrinha, que lhe fornece indícios de que Edgar se meteu numa grande encrenca. Menciona ao tio que só para ele *“foram quase três milhões”*. Edgar surge nesse momento, e a conversa é interrompida. Curioso, o tio fica a matutar, e enquanto a trilha sonora antecipa a evidência, a câmera logo focaliza o jornal colado em um automóvel com a notícia do assalto ao trem pagador: *“... E OS 27 MILHÕES?”*. A partir de então, o homem começa a chantagear Edgar. Apesar de alertado sobre as consequências, *“Tião pra matar um não custa”*, o homem pede a ele que avise ao bando que se não receber o dinheiro todos irão para cadeia.

Na calada da noite, em sua oficina, o tio aguarda o sobrinho com o dinheiro que lhe havia exigido. A ação é rápida. Enquanto Edgar se apresenta ao tio, que desdenha do sobrinho, a câmera repete o movimento anterior, agora para filmar a entrada sorrateira do grupo na oficina. Quando o homem pergunta se Tião também enviou sua parte, este surge, bem iluminado, de sobreveste, quepe e arma em punho, como um autêntico mafioso

cinematográfico norte-americano: “*Estou aqui pra te dar o meu*”. Enquanto a câmera oferece um efeito de campo-contracampo, enfatizando, de um lado, o rosto amedrontado do tio, e de outro, o olhar decidido de Tião, a trilha sonora precipita o desfecho. O bandido ainda tem tempo de uma última indagação, fundamental no mundo da honra: “*Você é o valente que não tem medo de homem né! Levanta que eu não mato homem sentado*”. Ao esboçar uma reação, com um maçarico em mãos, o homem é alvejado por vários tiros. Após um corte seco, a câmera muda de ambiente e se coloca ante um pequeno altar religioso na casa de Edgar. Ao oferecer um *close* da imagem de São Sebastião, além de aludir à morte do tio de Margarida, antecipa simbolicamente outras que estão por vir. A imagem do santo com duas flechas no corpo é metáfora para um comentário implícito: segundo a história, São Sebastião era um soldado romano que foi morto por ordem do imperador Diocleciano, acusado de **traição**.

O movimento de eliminação dos traidores é acelerado. Nem mesmo o conflito com Grilo, o único que aparentemente gastou mais de dez por cento de sua parte, e a história do misterioso “engenheiro” que elabora os planos de assalto, são desenvolvidos em suas potencialidades. A divisão do filme entre denúncia social e gênero de ação/gangster rouba-lhe tempo precioso em seus processos diegéticos de definição das tramas. Não se concretiza nem uma coisa, nem outra, o filme se faz de remendos. Um hibridismo estético – neorealismo e cinema clássico – seja talvez uma forma adequada para definir esta narrativa.

Grilo planeja livrar-se do grupo e fugir com Marta para outro país. Antes disso, tem um encontro com o bando para definir o último plano de assalto. No diálogo, quando questionado sobre a vida de bacana que anda lavando, revela ao grupo que o pacto foi feito para eles, pois “*onde é que já seu viu favelado ter carro!*”. Revoltado, Tonho insiste com Tião que devem dar cabo da vida dele. No entanto, o “chefe” quer aguardar a realização do último golpe. A frase proferida por Grilo possui um sentido sócio-econômico marcado pela crueldade própria de uma realidade social injusta. O favelado tem um lugar demarcado na estrutura social brasileira e uma imagem (re)conhecida pela sociedade e pelo governo. Em não se realizando uma transformação sócio-econômica que reduza as iniquidades, qualquer favelado possuidor de um bem de consumo durável como automóvel corre o risco de ser visualizado com criminoso.

Pode-se afirmar que a sequência posterior tem uma dupla função. Retoma pela derradeira vez um fragmento neorrealista para realizar mais uma denúncia social. Por outro

lado, institui em alto grau simbólico a presença marcante da morte que ronda o local. Num sofisticado plano em profundidade de campo, um cortejo fúnebre desce a ladeira do morro. Carregada de simbolismo, a cena nos apresenta uma porca com as tetas abastadas de leite, sem filhotes, na linha de frente. Bastante chocante, a imagem do animal, que poderia simbolizar fartura alimentar, ali parece representar as precárias condições sanitárias em que vive a população. A ausência dos filhotes também simboliza que nem a prole animal ali sobreviveu. Quando o cortejo a ultrapassa, a câmera desfoca a imagem em primeiro plano dos meninos que carregam o caixão branco da criança falecida. Ao mesmo tempo, mantém nítida em segundo plano a imagem de outra criança nua, o filho de Lino, que olha a passagem do féretro com um misto de dúvida e ingenuidade. Enquanto o cortejo continua a descida da ladeira, vai cruzando com personagens anônimas e seus filhos ao colo. A câmera detém-se em Miguel por alguns instantes, pois a família que perdeu o filho é a mesma que Tião salvou da exploração do aluguel que o malandro vinha efetuando. No mesmo instante, aproveita-se sua presença em cena para concretizar o momento de sua prisão por policiais que surgem de forma inesperada. Um corte seco para o “pé” do morro, e a câmera nos coloca de frente a Cachaça, que balbucia algumas palavras, até ser repreendido por Edgar, que pede respeito ao “anjo” que acabara de falecer. Atendendo ao amigo, o bêbado, em tom de declamação poética, fornece a síntese triste e fatalista da situação: *“Quando morre uma criança na favela, todo mundo devia de cantar; é menos um pra se criar nessa miséria”*.





Três fotogramas de intenso teor crítico e dramático, que ilustram a sequência analisada.

Sem tempo para que o espectador reflita, ainda sob o impacto da densidade neorrealista das cenas, Miguel desce o morro escoltado por policiais, debaixo das zombarias de Cachaça e também sob o olhar desconfiado e aflito de Edgar.

Aos sobressaltos, o foco narrativo vai se livrando dos acúmulos de história que ainda restam. Tião descobre que o último plano do “engenheiro”, um assalto ao Banco do Brasil, é na verdade um golpe de Grilo para jogar o bando todo nas mãos da polícia, enquanto foge com Marta para outro país. Deduz também acertadamente que o “engenheiro” e Grilo são a mesma pessoa. Enquanto Marta desiste de esperá-lo no aeroporto e decide avisar a polícia, como parece que haviam combinado, seu amante já está amarrado e sob a mira de armas na mesma fábrica abandonada onde a história começou. O bandido implacável surge novamente em cena, vestido para morte, de sobreveste e quepe, como nas cenas do tio de Margarida. Depois de avisá-los que a polícia já deve estar procurando por eles, Grilo profere suas últimas palavras em tom de ofensa e vingança, sob o olhar impiedoso de Tião:

- Não nasci pra viver em favela não Tião. Vocês vão me matar é por isso. Não é porque comprei carro e desrespeitei o pacto não. É porque eu tenho cara de ter carro. Você tem inveja de minha inteligência, do meu cabelo loiro, do meu olho

azul. Você pensava que dinheiro ia fazer você ficar bonito Tião. Como é que você queria ter mulheres como as minhas Tião? Você é feio, sujo e fedorento. Não Tião, seu destino é viver na favela, o seu e de sua família, e dinheiro não vai tirar você de lá não Tião. Você tem dinheiro e não pode gastar Tião. Tua inveja está aí, eu tenho cara de ter carro, tenho olho azul, e você... você tem cara de macaco. Macaco...

Tião se coloca frente a frente com Grilo, depois de um intenso jogo de campo-contracampo. A câmera fecha lateralmente em *close* a imagem dos dois rostos e Tião dispara dois tiros. Grilo tomba ao chão, com os olhos estatelados e enquanto a câmera mantém o *close* em seu rosto desfalecido, o bandido dá a sentença final, em tom de deboche:

- Vamos jogar ele em um rio, para os peixes comerem os olhos azuis dele.

A sequência evoca novamente a discussão que realizamos anteriormente acerca do caráter racista presente na representação. Sobre as cenas, de acordo com a análise de Rocha (1963, p. 111), “a morte de Grilo provoca uma reação racista e anti-racista ao mesmo tempo. Porque quando Tião, um negro, diz para os peixes comerem os olhos azuis de Grilo, há uma revolta tipicamente racial”. Abandona-se assim, definitivamente, o ponto de vista paralelo ao racial, da luta de classes, que o filme chegou a esboçar, ainda que nos mesmos moldes insuficientes de *Rio, Quarenta Graus*: ricos devassos e pobres famintos.

Após a morte de Grilo, a história se transfere por meio de um corte seco à periferia. Os momentos que antecedem o final são parcialmente preenchidos com as imagens de uma festa popular de samba. O primeiro a surgir em cena é Cachaça, bêbado, cambaleando e dançando com uma garrafa de cachaça na mão. Seu riso alegre e debochado reforça o tom de vingança racial e a visão banal sobre a morte da sequência anterior, principalmente quando observamos o restante do bando rindo, na mesma roda de samba. Os aspectos exultantes da festa popular são abordados a partir de um olhar externo que busca o pitoresco e o primitivismo da dança. O olhar exterior evidente não se furta a captar o que para si é exótico e define a festa em particularidades, desde falas soltas como “*pode preparar a cachaça que a feijoada já está no ponto*” até o *close* de um quadril exibindo suas habilidades no samba. Na festa também ocorre um dos raros momentos em que a câmera criticamente desautoriza Tião Medonho. Ao afirmar para Tonho que “*se Deus quiser meus filhos não vão ter vício nenhum*”, ao mesmo tempo em que pede uma cerveja,

a câmera flagra em *close* o olhar desejoso do garoto, que chega até a lambe os beijos ao ver a espuma transbordando o copo. É uma crítica sutil, a partir de uma visão sobre o ambiente social que representa crianças desde cedo misturadas a jovens e adultos, em uma dinâmica que inclui festa popular, vícios e criminalidade.

Mas a festa é mais um desses enxertos narrativos que finalmente levará a história a seu remate. Edgar é o único que não se mistura aos demais, e a câmera *voyeur* o exhibe dormindo, enquanto Margarida, numa vã tentativa de salvar o marido, vai a festa procurar Tião para devolver-lhe o dinheiro. O bandido se irrita, vai até a casa de Edgar e o espanca. Depois disso, trama com Tonho a morte de Edgar e Miguel, para evitar delações. O plano não funciona, pois a polícia já está no morro articulada com Miguel para capturar o grupo. Tonho prepara a emboscada para Miguel e desce o morro para matar Edgar, no momento em que este está fugindo com Margarida, para logo em seguida serem presos pela polícia. Tudo muito pragmático e esquemático como toda segunda parte do filme. A narrativa não se sustenta enquanto filme de gangster ou policial. Não tem mistério, nem suspense, resolvendo os impasses sem qualquer tipo de distensão limite comum a tais filmes.

Deste modo, Tião Medonho caminha para sua própria morte com todo esquema já clarificado para o espectador. Ao chegar ao local do encontro, tenta matar Miguel e cai na emboscada policial. Para surpresa do público, mesmo alvejado ele não sucumbe, tomando em fuga o rumo da casa de sua amante, com a qual tem uma filha. A câmera alterna entre internas e externas ao veículo, filmando seu sofrimento em enquadramentos espetaculares. Depois de construir a imagem do banditismo socialmente justificado na primeira parte do filme, e contrapô-la ao matador implacável da segunda parte, realiza uma espécie de movimento de remissão, tentando resgatar o humanismo da representação.

Zumira ouve no rádio a notícia de que Tião está bastante ferido e que a polícia está próxima de capturá-lo. Depois disso, recolhe-se ao quarto e observa os filhos na cama, diante do comentário musical melancólico. Já de noite, um corte para a casa da amante, mostra Tião Medonho chegando a seu último refúgio. Ao ser recebido pela mulher, o bandido enfim sucumbe em seus braços, com a trilha sonora acentuando a dramaticidade da situação.

Nesse movimento de remissão do bandido, o contraponto da polícia violenta entra novamente em cena. Desta vez a humilhação recai sobre Zumira, que tem a casa devassada pelo delegado. A algazarra é geral, e enquanto o delegado pressiona a mulher pelo

paradeiro de Tião e o dinheiro, policiais e repórteres reviram a casa sob o olhar assustado dos três filhos.

A imprensa invade a cena e o realismo de equipamentos da então existente TV Rio empresta verossimilhança enfática ao filme. É um retorno aos momentos documentais que antecederam a ocasião exata do assalto no início, estabelecendo novamente uma tentativa de ruptura entre ficção e realidade. Um repórter cuja voz é conhecida nos meios de comunicação da época entrevista o Chefe de Polícia:

- Perfeitamente, em verdade um caso como este exige um esforço enorme. O trabalho da polícia deve ser feito cuidadosa e minuciosamente. O menor detalhe, a pista mais insignificante, poderá ser aquela que conduzirá o policial à solução do caso. (Chefe de Polícia)

- E como o senhor explica tanta demora? Os bandidos do trem pagador são mais inteligentes que a polícia? (Repórter, agora em close)

- Não, não é isso. Todos eles serão presos e punidos. É verdade que o delegado de Caxias vem trabalhando há um ano quase com a colaboração da polícia guanabarina. Centenas de pistas foram seguidas e eliminadas, mais de trezentos suspeitos detidos e interrogados (close em Marta). Ninguém admitia, no entanto, a participação de brasileiros no assalto, que foi o mais ousado que se tem notícia na América do Sul. Daí toda a dificuldade. (Chefe de Polícia)

- E agora doutor, a última pergunta. Onde se encontra neste momento o delegado de Caxias?(Repórter)

- Em diligência, está na pista de Tião Medonho. (Chefe de Polícia)

- TV Rio canal 13 acaba de apresentar uma entrevista exclusiva com o Chefe de Polícia sobre o assalto ao trem pagador. E agora com exclusividade para o Repórter policial da Guanabara vamos entrevistar Miguel Gordinho, o homem chave da polícia (Repórter em close dirigindo-se a Miguel). Miguel Gordinho, você não teve medo de morrer nas mãos de Tião Medonho?

- Bem, o negócio é o seguinte, o Tião a gente tem que respeitar porque ele não é mole não.(Miguel)

- Miguel, quer dizer então que você tinha virado capitalista no morro?Como é que a polícia descobriu isso? (Repórter)

- Bem, isso eu não sei não. (Miguel)

Há um tumulto na delegacia, cheia de repórteres e policiais. O repórter policial da Guanabara comanda o espetáculo e anuncia mais um criminoso.

- *E agora, senhoras e senhores, telespectadores, atenção, vamos focalizar o bandido do gogó saliente Edgar, preso com a valiosa colaboração de Miguel Gordinho e já conhecido da polícia através de um retrato falado. Metralhadoras da polícia protegem-nos da alta periculosidade do bandido Edgar. Miguel Gordinho, você deu mais alguma informação à polícia? (Repórter)*

Ao abrir a porta da cela, nos deparamos com as pernas suspensas ao ar de Edgar, que então havia cometido suicídio por enforcamento. A ironia, se existe, beira o grotesco, um tipo de humor obscuro e deslocado, diante da imagem do enforcamento e da personalidade até covarde de Edgar estabelecida durante todo o filme.

Misturando estética documental e ficção, a entrevista do repórter realiza uma devassa em todo o caso. Esclarece aspectos em tom de documentário, por meio da entrevista da personagem do Chefe de Polícia, que o próprio filme não deu conta de representar. Parece importante ao foco narrativo esclarecer ao público os detalhes “reais” do trabalho policial no caso do assalto ao trem pagador. Ao mesmo tempo, estabelece um ponto de vista irônico e crítico sobre o trabalho da polícia, que permanece omitido em praticamente todo o filme. Nas poucas vezes que aparece em cena, a polícia demonstra apenas certa incompetência profissional aliada a um comportamento truculento. A ironia das representações anteriores perde força diante dos relatos do Chefe de Polícia e prevalecem no final as dificuldades em solucionar o que foi o mais ousado assalto “*que se tem notícia na América do Sul*”. Independente das conclusões sobre a representação do trabalho policial, a reportagem em tom documental reforça a imagem grandiosa de Tião Medonho reservada para o final do filme.

Depois de perguntar a Miguel se ele havia dado mais alguma informação à polícia, um corte seco nos transporta novamente para o campo puramente ficcional. Uma quantidade enorme de policiais e repórteres chega ao refúgio de Tião Medonho. Aos gritos, os policiais fortemente armados ameaçam invadir a casa. Cria-se um pequeno instante de tensão, por meio de uma panorâmica nos rostos nervosos dos policiais. Ouvem-se passos em direção a porta, e eis que surge a singela imagem de uma criança, filha de Tião. Os policiais invadem a casa e enfim capturam Tião Medonho, que agora se encontra a beira da morte.

O interrogatório sobre o paradeiro do dinheiro continua no hospital. O delegado repete as frases de Grilo em tom de profecia, filmado em câmera baixa, enquanto enquadra

Zumira em câmera alta, estabelecendo as hierarquias de poder. Seu semblante de ódio e impaciência contrasta com o olhar resignado e assustado da mulher.

- Se você pensa que ele vai escapar para gastar o dinheiro, está muito enganada. Tião vai morrer e não demora muito, ele já agüentou demais. Onde é que vocês esconderam o dinheiro, fala? (a câmera os enquadra lateralmente, para depois se fixar em close nos olhos lacrimejantes de Zumira, cujo comentário musical acentua fortemente o drama da mulher).

O delegado continua:

- Lembra de uma coisa, um vestido, um anel que você comprar, a polícia estará de olho em você. Pode ir.

Antes que ela saia, ele termina enfaticamente:

- Você vai passar miséria com esse dinheiro.

Antes de definitivamente sucumbir aos ferimentos, Tião faz Zumira prometer que não revelará onde o dinheiro está escondido, cumprindo assim a promessa de cuidar do futuro das crianças. Mais uma vez, demonstrando sua superioridade frente ao delegado, pede que ele retire o equipamento de gravação escondido no quarto do hospital. Depois de onze dias de agonia e pressão do delegado, seu último desejo é que seja abençoado por um padre e um pai de santo. É a única menção do sincretismo religioso dos negros realizada em todo o filme. Novamente, um elemento solto, já no final da história, com a mesma frouxidão da representação da roda de samba.

Tião morre sob as honras do catolicismo, na presença de um padre que encomenda sua alma. Sem o mesmo vigor altivo, Tonho e Bonifácio se juntam a Cachaça na prisão. Rodeado pelas mulheres e filhos, pede novamente a Zumira que cumpra sua promessa, sob o olhar atento do delegado. Sob o efeito de *closes* e num momento alto de interpretação, seus últimos sussurros no leito de morte marcam grandiosamente o fim de sua trajetória. Reconhecendo sua inferioridade frente ao bandido, o delegado pede a um policial que providencie o caixão de Tião Medonho por sua conta.

Antes de finalizar completamente a película, o foco narrativo realiza por meio do aparato policial uma última devassa na casa de Zumira. Os policiais estão apreendendo todos os móveis adquiridos com o dinheiro do assalto. Estimulado pelo delegado, um

repórter sugere uma nova busca pelo dinheiro. Ao som de um mambo, a algazarra então começa, e vários indivíduos vasculham os móveis espalhando roupas e utensílios pela casa toda. A beira de um ataque de nervos, tentando proteger os filhos, Zumira grita para que cessem o alvoroço enlouquecedor. Não sendo ouvida, nem atendida, dirige-se ao guarda-roupa onde está escondido o dinheiro. Encontra um machado e destrói o fundo falso, sucumbindo finalmente aos violentos imperativos do delegado.

Sob o olhar sádico e satisfeito do representante da lei, retira-se da própria casa com os filhos. A meio caminho, numa rua de terra, são surpreendidos pelas viaturas policiais batendo em retirada e levantando uma nuvem de poeira sobre a família. A violência dos carros em alta velocidade, passando muito perto da mãe e dos filhos, imobiliza-os aflitivamente na cena final, focalizados a partir de um plano frontal. Sem a força do marido, o temido e respeitado Tião Medonho, a profecia fatalista de Grilo se cumpre: “*seu destino é viver na favela, o seu e de sua família, e dinheiro não vai tirar você de lá não Tião. Você tem dinheiro e não pode gastar Tião*”. A tensão entre a legalidade amparada na violência policial e a ilegalidade por motivos sociais, resolve-se pela legalidade. Todavia, o filme se conclui também pelo menor relevo à personagem do delegado em relação à do bandido-herói Tião Medonho, como uma espécie de tributo ao banditismo social, ainda que pela via do espetáculo.

7. ARTISTAS, MALANDROS E TRABALHADORES; HOMENS, MULHERES E CRIANÇAS NA ESTÉTICA DA FOME

A falência dos grandes estúdios na década de 1950, com destaque para o caso da Vera Cruz, revelava explicitamente a fragilidade do cinema nacional em aspectos que iam desde a mensuração racional do tempo e dos custos de produção até a inexperiência e falta de capital para distribuição. A associação entre a Vera Cruz e a Universal para distribuição dos filmes daquela era o reflexo da debilidade e dependência externa que afetava outros setores da economia.

De fato, os filmes da Vera Cruz eram muito mais caros do que os do cinema brasileiro de até então; (...) Se faziam filmes caros para atingir o mercado internacional – o padrão internacional de qualidade custa caro. Mas aí entrava o problema da distribuição. Como se visava o mercado externo, procurou-se uma distribuidora internacional. Acontece que as duas distribuidoras da Vera Cruz também eram produtoras. Portanto, é evidente que elas não iriam fazer força para lançar no exterior um eventual futuro concorrente (...) (*apud* GALVÃO, 1981, p. 129).³⁴

A Vera Cruz não poderia ter dado certo de forma alguma porque começou errado. Matarazzo e os Zampari pensaram que, devido ao fato de serem diretores de grandes fábricas, podiam administrar um estúdio de cinema como se fosse uma fábrica de latas. (...) O processo começava errado, e todo o desenvolvimento do filme consistia em tentar corrigir em cada etapa o que vinha errado da etapa anterior. Os roteiros técnicos eram rudimentares e feitos por gente que nunca antes havia feito esse trabalho. Quando se passava a etapa de filmagem, muitas vezes se descobria que o que o roteiro exigia era impossível de fazer. (...) Caía-se na improvisação, e o diretor filmava como lhe parecia melhor (...). Como não dava para montar, tinha que filmar tudo outra vez (*apud* GALVÃO, 1981, p. 117, 125).³⁵

A derrocada da Vera Cruz frustrou a possibilidade de desenvolvimento de um mercado cinematográfico nacional nos moldes industriais que se reivindicava no período. Para os cineastas de esquerda vinculados ao projeto de desenvolvimento nacional, a saída da burguesia paulista do ramo cinematográfico representou também a impossibilidade de desenvolvimento do cinema nacional de maneira geral. Segundo Nelson Pereira dos Santos, era o sonho de todo cineasta à época trabalhar na Vera Cruz. “Queríamos participar dela justamente para mudar todo o sistema das coisas. Não sabíamos bem como, nem

³⁴ Depoimento de Anselmo Duarte.

³⁵ Depoimento de Rex Endsleigh.

tínhamos claramente definida a alternativa. Era qualquer coisa na direção do neorealismo (...)” (*apud* GALVÃO, 1981, p. 204). Os primeiros congressos de cinema em meados dos anos de 1950 surgiram, inclusive, “por causa da Vera Cruz. (...) E quando começaram as crises – não só da Vera Cruz, foi uma crise geral do cinema brasileiro –, havia então os congressos pra discutir os problemas” (SANTOS *apud* GALVÃO, 1981, p. 205).

A alternativa para o cinema brasileiro se encaminhou de maneira quase exclusiva em direção ao amparo do Estado. “Cinema é problema de governo” (SANTOS *apud* RAMOS, 1983, p. 19). Essa era a principal reivindicação dos grupos que disputavam o poder frente à criação dos primeiros organismos estatais para discussão e gestão do cinema nacional. Diante de tal contexto, da iminência do cinema como mais uma no rol das políticas governamentais, o campo cinematográfico assume as diferentes e muitas vezes contraditórias perspectivas que já assinalavam outros campos de luta, como a esfera da política econômica. Parte das discussões voltava-se para a questão da industrialização da atividade cinematográfica e da criação de uma legislação para regulamentar o setor, e parte delas para a questão das temáticas e das estéticas.

A dependência exclusiva do Estado trouxe entraves para os dois aspectos da produção cinematográfica: o *material*, propriamente dito, relativo às possibilidades de implantação de um cinema de bases industriais financiado pelo Estado, e o *ideológico*, relativo às formas de abordagem e os conteúdos. A indústria cinematográfica jamais foi implantada no Brasil pelo Estado. A criação da Embrafilme, em 1969, que está fora do contexto de análise desta pesquisa, também não pode ser considerada uma empresa criada nos moldes reivindicados pelos cineastas antes do golpe de 1964. Em termos ideológicos, é diante das três possibilidades econômicas que assinalamos anteriormente – a nacionalista, a associativa entre capitais nacionais e estrangeiros e a socialista – que o campo do cinema se posicionou. E diante das três, a via nacionalista exerceu maior influência sobre as produções dos anos de 1950/60. Ou seja, no campo das ideologias que permeavam a produção dos filmes, a industrialização autônoma e a conseqüente urbanização, propostas pelo nacionalismo político, ditaram as temáticas e a visão de mundo que as encampava. Neste sentido, mesmo diante do crescente empobrecimento e segregação da classe trabalhadora nas cidades, o urbano em relação ao rural, continuou a ser o paradigma para superação do atraso.

Diante dos modelos apresentados ou encampados pelos diferentes setores da classe dominante (exportador, de substituição de importações ou internacionalista), a esquerda brasileira precisou criar a sua concepção de progresso socialista. Vinha de tradições teóricas e práticas do marxismo-leninismo, como solução revolucionária. Entretanto, precisou ajustar-se às condições locais. Evoluiu para um projeto reformista, amplamente apoiado nas políticas de substituição de importações, como principal artifício tático. Esta é a orientação predominante a partir de 1945 (IANNI, 1968, p. 96).

Tal filiação a política de nacionalização da economia por meio da industrialização substitutiva de importações esteve presente na formulação ideológica do cinema. Em *Rio, Quarenta Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) podemos identificar a presença de tal ideologia na formulação estética dos filmes. Entretanto, ela se realiza por eventuais omissões ou por abordagens parciais. A classe trabalhadora urbana e industrial está presente, no entanto, sem problematizações decorrentes do processo de exploração da força de trabalho pela burguesia nacional. No filme de 1955, Alberto e Alice são dois operários da indústria têxtil que, apesar de favelados como os demais, têm um nível de consciência diferenciado, sugestivamente mais elevado. No final do filme, refletem juntos sobre suas condições de vida, assim como dos familiares e dos demais moradores da periferia onde pretendem residir depois de casados. Entretanto, os limites de sua consciência são expostos nos mesmos moldes da concepção do pensamento de esquerda reformista do período. Enquanto descem juntos por uma viela do morro, expõem-nos a visão que se supunha ter a classe trabalhadora, ou ainda, aquela que a esquerda imaginava que devesse ser a visão e que, portanto, apontava para um processo de transformação social por etapas:

- Isso aqui lembra a minha terra. Quando eu era garoto ficava sentado no alto do morro, vendo a cidade e o mar. De noite as luzinhas se acendiam. (Alberto)

Alice desatenta, com ares de preocupação.

- Mas que cara de enterro é essa, minha filha? Hoje é o teu dia! Rainha da escola, noiva do papai aqui do papai... (Alberto)

- É por causa do velho. Está desempregado já faz dois anos. Se eu sair de casa agora a velha é que vai agüentar sozinha as despesas. Vamos esperar mais um pouco, Alberto?(Alice)

- Até quando?(Alberto)

- *Até as coisas melhorarem. Eu queria casar direito, morar num lugar bom... (Alice)*

- *As coisas vão melhorar sim... Mas não vai ser só pra nós dois (e aponta para a favela). Você acha que esse povo todo não sofre igual a gente? Ninguém vai melhorar de vida juntando uns cobrinhos.(Alberto)*

- *Mas é que eu queria ter minha casinha direitinha como minha mãe tinha antigamente. Nosso dinheiro junto só dá pra morar aqui no morro. (Alice)*

- *E o que tem isso? Tem tanta gente boa morando aqui...(Alberto)*

- *É... a gente tem que se conformar.(Alice)*

- *Conformar não. A gente tem é que enfrentar a vida.(Alberto)*

Na primeira fala de Alberto a cidade aparece como paradigma nos sonhos de infância de um garoto pobre. Na continuidade, Alice mostra-se pessimista quanto à situação da família e quer adiar o casamento. Alberto, mais otimista, sugere que a situação vai melhorar para todos. Podemos interpretar sua fala no nível mais imediato como a tradicional esperança cega de mudança. No entanto, o aspecto político embutido na fala daquele que narra a história aponta também para mudanças ligadas à luta política que se travava no país. Alberto sugere que a mudança será generalizada para todos os favelados. Entretanto, conforma-se com a conclusão de Alice de que no momento ambos só têm condições de morar na favela. As mudanças virão, em etapas, e morar na favela é a solução, até que a situação de todo o povo pobre melhore. Contudo, o conformismo de ambos é atravessado pela última fala de Alberto: “*a gente tem é que enfrentar a vida*”. A conotação implícita em tal sugestão é abstrata, no sentido de que, por “vida”, entende-se a totalidade de condições econômicas, políticas e sociais não esclarecidas, ou que não se fazem totalmente claras para a mente do operário naquele contexto, segundo o foco narrativo. De qualquer modo, a presença dos operários dilui-se numa espécie de segundo plano do filme, junto a outras representações de favelados, malandros e subempregados em suas duras condições de vida. Os operários assim são abordados, mais conscientes, mas ainda conformistas e com pouca clareza dos processos sociais.

Em *Rio, Zona Norte*, o trabalhador formal também figura numa espécie de segundo plano. O protagonismo é de Espírito da Luz Soares, o sambista que sonha em fazer sucesso

como artista popular. É durante sua trajetória ou desventuras que nos deparamos com a representação de Honório, compadre de Espírito e operário numa fábrica de móveis. Honório é representado como uma figura lúcida sempre presente na vida do sambista Espírito. Ao contrário do sambista, leva uma vida sem maiores atribulações e, de acordo com Bernardet (2007) é a representação do “proletário sem defeitos” relativamente comum ao cinema engajado do período.

A omissão ou desfiguração que atinge a representação do proletário nesse período é consideravelmente oposta à realidade social. Neste sentido, é mais ideologicamente criada com base num projeto político de futuro do que propriamente na concretude dos fatos. Ianni nos informa que

os desenvolvimentos da política de massas não foram pacíficos. Ao contrário, as ‘concessões’ consubstanciadas na legislação trabalhista industrial e rural, por exemplo, eram o resultado de reivindicações reais, conseqüentes de tensões e conflitos repetidos e acumulados na experiência coletiva (IANNI, 1968, p. 103).

Pouco antes da realização dos filmes, no começo da década de 1950, a luta de classes se intensificava nos principais centros urbanos do país por meio das greves e paralisações. Entre 1951 e 1952 ocorreram em torno de 437 greves no país, mobilizando mais de 750 mil trabalhadores. Paralisaram as atividades de 548 empresas em 1951 e 922 no ano seguinte. Os motivos das greves variavam desde aumentos salariais às greves de caráter menos imediato e mais político por solidariedade e mudanças na legislação (IANNI, 1968, p. 104).

Deste modo, o cenário urbano, juntamente com os atores sociais, é representado na contramão da realidade mais fundamental, para atender a uma demanda política de aliança em torno do projeto de desenvolvimento industrial do país. O urbano passa a ser representado por aquilo que é parcialmente, assim como as periferias também são encampadas por representações parciais, muitas vezes distorcidas, decorrentes da reverberação do pacto político na esfera da cultura. Ianni, reproduzindo trecho da Resolução Política da Convenção Nacional dos Comunistas de 1961, sintetiza a essência do pacto político que inspirou as produções cinematográficas politizadas do período:

A sociedade brasileira encerra duas contradições fundamentais que exigem solução radical na atual etapa histórica de seu desenvolvimento. A primeira é a contradição entre a Nação e o imperialismo norte-

americano e seus agentes internos. A segunda é a contradição entre as forças produtivas em crescimento e o monopólio da terra, que se expressa, essencialmente, como contradição entre os latifundiários e a massa camponesa.

A contradição antagônica entre o proletariado e a burguesia, inerente ao capitalismo, é também uma contradição fundamental da sociedade brasileira. Mas esta contradição não exige solução radical e completa na atual etapa da revolução, uma vez que, na presente situação do País, não há condições para transformações socialistas imediatas (*apud* IANNI, 1968, p. 111).

Uma vez descartada a crítica à burguesia industrial nacionalista, diretamente responsável pelas antagônicas condições de vida nas cidades, as periferias foram representadas pelo viés da cultura popular e da denúncia social. O operário e a luta de classes cedem protagonismo ao malandro, ao artista popular, às crianças – e as mulheres, em menor escala, ao bandido-social, a todo um grupo de sujeitos à margem do trabalho fabril, subempregados e desempregados, como pudemos observar nos filmes analisados. O neorealismo italiano, aqui despojado da potencialidade política verificada em alguns filmes, como *A terra treme* (1948, dir. Luchino Visconti), adquire no máximo um potencial de sensibilização da classe média para os problemas das periferias. Ainda assim, nem o neorealismo italiano escapa da caracterização duplamente interpretada pela crítica. Segundo Fabris,

Vittorio De Sica e Cesare Zavattini também não conseguem fugir a ambiguidade caracterizada pela oposição simplista entre ricos e pobres, o que os levava a cultivar o mito do pobre como categoria universal, mesmo em sentido cristão, sua parceria tem sido considerada o encontro entre sentimentalismo e a consciência de classe, em detrimento desta. Na base dessa parceria estão as ideias de Zavattini, o qual, em muitos de seus roteiros transfere para o proletariado as tensões e inquietações da pequena burguesia, acabando por mascarar os verdadeiros problemas daquela classe. Dessa forma, muitas vezes, seus deserdados da sorte são pequeno-burgueses (FABRIS, 1994, p. 27).

Em substituição à luta de classes entre operários e burguesia, o cinema nacional também adota o antagonismo ideológico e aparente entre favelados e ricos, enveredando em geral para uma crítica moral destes em detrimento da miséria daqueles. Assumiu-se deste modo, de forma semelhante ao caso italiano, mais uma espécie de rancor da classe-média ou da pequena burguesia brasileira com a elite, do que propriamente a denuncia do esquema econômico brasileiro fundado na superexploração.

As representações da alta burguesia são em geral deliciosos quadros primitivos. Os cineastas que reconstruíram os ambientes grã-finos nada sabem sobre eles, e isso, aliado à necessidade de uma apresentação crítica, resulta em bonecos que ora tem uma cara fechada, ora o riso do cinismo e da libertinagem; vivem em ambientes acintosamente ricos e de mau gosto; são cercados por quadros abstratos, livros franceses, compridas piteiras, uísques e mulheres fáceis, carros conversíveis cheio de louras (BERNARDET, 2007, p. 51).

As crianças foram utilizadas como amplo recurso de denúncia social, sem que, necessariamente, se denuncie as condições estruturais responsáveis pela marginalização. Vitimados pela pobreza, conforme Bernardet (2007, p. 58), “o menino favelado, alva inocência e maior vítima, é o delfim do cinema nacional”. Em maior grau em *Rio, Quarenta Graus*, menos em *Rio, Zona Norte*, a infância pobre esteve presente nas preocupações do cineasta. De maneira diferenciada, de certa forma mais seca e mais crítica, sem a relativa romantização com que Nelson Pereira do Santos encara a periferia, em *O assalto ao trem pagador* as crianças pobres também tem uma inserção preponderante como forma de denúncia social. É pelo futuro dos filhos que Tião Medonho participou do assalto ao trem pagador e é pelo futuro dos sobrinhos que reteve consigo o dinheiro do irmão, representado como alcoólatra.

Embora menos que a criança, a mulher também está a margem de uma sociedade masculina. Para expressar o marginalismo, tem sido menos utilizada que a criança, mas tem aparecido algumas vezes com esse sentido, principalmente em *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni) e *A falecida* (Leon Hirszman) (BERNARDET, 2007, p. 58).

Outra presença já mencionada que faz jus a ser debatida é a do marginal masculino, caracterizado ora como malandro, ora como criminoso. Tais tipologias sociais aparecem em grande parte dos filmes do período e não se restringem somente às cidades. O rural comparecerá às telas em produções repletas de jagunços e cangaceiros na forma de narrativas de “faroeste”. O fascínio exercido por tais figuras tornadas “mitológicas” à época, associado à influência da estética neorrealista e as condições de pauperismo da população periférica, dará ensejo a curiosos tipos, como Tião Medonho. Apresentado como personagem principal, é ambigualmente representando como o “bandido mau e perigoso”, porém, um pai de família exemplar, cuja principal preocupação é o futuro dos filhos. Apesar de condenado a morte no final, possui uma trajetória marcada por um misto de heroísmo e banditismo. A representação de seu leito de morte lhe fornece características

honrosas, recebendo, inclusive, o reconhecimento do próprio delegado. Na oposição pura e simples entre ricos e pobres em *O assalto do trem pagador*,

a luta (do pobre) pela integração representa um choque com a sociedade, pois essa é antes de mais nada um mecanismo feito para esmagá-lo. O favelado Tião Medonho - Eliezer Gomes -, privado do conforto que a sociedade oferece a seus membros mais abastados, rouba e enfrenta em seguida a polícia, sistema de proteção da sociedade (BERNARDET, 2007, p. 62, *parêntese nosso*)

À época do lançamento de *O assalto ao trem pagador* (1962), num movimento que acompanhou a radicalização das manifestações políticas e sociais, embora no campo cinematográfico as representações encontrassem os limites ideológicos já apontados, a quantidade de filmes que buscavam discutir a relação entre desenvolvimento e subdesenvolvimento era ampla e variada.³⁶ Era o início de um movimento heterogêneo, denominado Cinema Novo, que quase unanimemente tem a origem associada à primeira experiência neorrealista brasileira realizada por Nelson Pereira dos Santos em 1955. A luta pela hegemonia do campo estético-cinematográfico entrava em sua fase mais rica, radical e polêmica, até desembocar na “Estética da Fome” de Glauber Rocha em 1965. O próprio Nelson Pereira marca presença em 1963 com *Vidas Secas*, considerado até hoje um dos mais grandiosos filmes já realizados no cinema nacional. Também o país, entrava na sua fase mais radical da luta de classes nas cidades e nos campos. As forças reacionárias que suplantaram o sonho dos trabalhadores foi a mesma que esmagou precocemente a fase mais criativa, sensível e politizada do cinema brasileiro.

³⁶ Para uma lista dos filmes, bem como de análises sobre os mesmos, ver BERNARDET, JC. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

Parte II

8. ANOS 2000 – A COSMÉTICA DA FOME

“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. “Luz, câmera, ação!” Máximas que definem dois momentos distintos da história do cinema nacional. Relativamente exclusivas entre si, pois uma é a negação dialética da outra, resultantes da luta de classes no campo da cultura, cada qual diz de si e sobre o contexto histórico de sua presença. Várias características distinguem o cinema dos anos de 1950/60 do cinema atual, denominado “Cinema da Retomada”. As máximas os sintetizam bem, a respeito de dois aspectos fundamentais em cada uma delas: “ideia” e “ação”. O Cinema Novo tinha uma preocupação centrada na “ideia”, como sinônimo de criatividade, como forma de fuga dos estereótipos. O cinema atual é muito mais ligado ao termo “ação”, que se refere diretamente a uma analogia com a palavra “movimento”. Movimento aqui tem uma acepção específica: é um cinema espetacular, pautado por inúmeros e rápidos movimentos de câmera. Um tipo de movimento que, conforme Baudrillard (1996, p. 10), consome-se a si mesmo e ofusca-se “na velocidade e na aceleração – no mais móvel que o movimento, e que leva este ao extremo ao mesmo tempo que o despoja de sentido”. Já falamos sobre o cinema de 1950/60 em outro capítulo, por isso vamos deixá-lo temporariamente suspenso para nos fixarmos no cinema atual. Ambos os períodos serão retomados nas Imagens Finais, de maneira comparativa, a fim de expor as conclusões a que nos leva o pensamento social cinematográfico sobre as representações da periferia.

Quando Ivana Bentes nos propõe categorizar parte do cinema atual como “Cosmética da fome”, sugerindo que neste cinema “a câmera surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza (...) o domínio da técnica e da narrativa clássicas” (BENTES, 2007, p. 245), nos diz que a câmera descreve a realidade superficialmente (surfa) por meio de técnicas clássicas do cinema que visam camuflar a própria técnica enquanto elemento da *forma*. Um cinema de diálogos e ações pré-definidas, de personagens “fortes”, marcantes, mas ao mesmo tempo estereotipadas e opacas em termos de subjetividade. O cinema tem nos apresentado um cenário de desordem social determinado por uma realidade composta de indivíduos que sobre ela atuam de maneira pragmática e sem reflexão. Também nos propõe um cinema anti-reflexão, para que assim possa nos colocar no mesmo patamar das personagens, esmagados por uma realidade objetiva a-histórica e existente por si mesma. Apesar de “surfando sobre a realidade”, arroga-se portador da

verdade sobre a mesma. No cartaz de *Tropa de Elite*, por exemplo, observamos os seguintes dizeres: “UMA GUERRA TEM MUITAS VERSÕES, ESTA É A VERDADEIRA”.

É importante frisar que não estamos nos referindo ao campo cinematográfico brasileiro na sua totalidade. Falamos de uma das tendências, o cinema de ação e outros gêneros comerciais, cuja preocupação máxima é o sucesso de bilheteria. Há outras tendências que não se encaixam na ótica do filme comercial. No entanto, as estéticas possuem uma semelhança específica, algo que as aproxima, que Bentes (2007) caracteriza como imanente ao contexto. Para a autora, ao retomar as temáticas que foram pauta do cinema politizado dos anos de 1950/60, sertão e favela estão “inseridos em outro contexto e imaginário, onde a miséria é cada vez mais consumida como elemento de ‘tipicidade’ ou ‘natureza’ diante da qual não há nada a fazer” (BENTES, 2007, p. 244). Essa constatação frente a um real petrificado, contra o qual não há alternativas, nos pede um brevíssimo retorno à sociologia positivista, para a qual o fato social por excelência se caracteriza por dois princípios fundamentais: “exterior às consciências individuais” e “coercitivo em relação às mesmas consciências” (DURKHEIM, 2005, p. 41). A partir deste resgate, ainda que breve, é possível entender como os cineastas têm encarado a realidade nas apropriações ficcionais que vêm sendo realizadas.

Esse sentimento da preponderância da realidade sobre os indivíduos é ao mesmo tempo impotência e legitimação inconsciente da própria realidade. Esses são dois tipos de comportamento característicos do atual contexto. São, inclusive, características essenciais dos filmes analisados que pertencem ao contexto dos anos 2000. Em *Tropa de Elite*, a legitimação de uma realidade torpe passa exclusivamente pela manutenção da legalidade a qualquer preço. Há uma sociedade ideal a qual se defende, todavia, não a localizamos em ponto algum explícito da narrativa, a não ser na subjetividade dos policiais, que parece justificar o ímpeto, inclusive violento, pela manutenção da ordem e da disciplina. É uma ideologia presente na própria estrutura patriarcal-repressiva brasileira, que sobrevive encapsulada pelo pensamento e prática das forças policiais do Estado. *Quanto vale ou é por quilo?* é uma síntese do sentimento de impotência frente a uma realidade desumana e diluída pela corrupção. O filme possui uma interessante proposta de discussão da permanência histórica de injustiças no Brasil. No entanto, quando coloca as ações em movimento, gera um fenômeno caracterizado por Morales (2010, p. 140) de “experimento

distópico, através do qual o diretor suspende a historicidade e oferece uma interpretação niilista para a desigualdade estruturante da sociedade brasileira”.

Prosseguindo nas observações de Morales (2010) sobre o filme, a autora observa que a narrativa toma dois tempos da história do país para executar um movimento circular que visa demonstrar a permanência temporal de injustiças. Para isso, “coloca o século XXI em movimento circular com o século XVII, tomado no filme como ponto inicial” (MORALES, 2010, p. 140). Daí advém o sentimento de impotência, pois, “gera a percepção não somente de ausência (de conteúdos históricos concretos), mas também de impossibilidade de mudança” (MORALES, 2010, p. 140, *parêntese nosso*). Morales (2010, p. 140) ainda enumera elementos da estética realista adotada pelo filme, que “opera com a verossimilhança, com o sensacionalismo, e com a falácia da parte pelo todo”.

A precisão da análise da autora nos oferece uma série de fatores essenciais para uma compreensão ampliada do filme. No momento, vamos reter alguns termos ou categorias de análise utilizadas, porque, a nosso ver, são elementos que se reproduzem abertamente em outros filmes e são cruciais para se pensar o cinema dos anos 2000. São eles: “suspensão da historicidade”, “niilismo”, “verossimilhança” e “sensacionalismo”.

A “suspensão da historicidade” é um importante aspecto comum nas produções cinematográficas contemporâneas. Para alguns autores, a potencialidade histórica de uma obra de cultura é relevante para a determinação do caráter realista ou menos realista, ou ainda, para caracterizar as diferentes formas de realismo. Interpretando Lukács, Jameson nos expõe que a maior capacidade de efetivação realista de uma obra de cultura está no ato de *narrar*. Ao contrário, não exatamente no pólo oposto, a capacidade de *descrever* é também realista, porém, de um realismo caracterizado pelo autor como estático, conhecido como naturalismo. A narração como forma de apreensão da matéria social é um processo de criação artística no qual

a vida humana pode ser apreendida em termos de confrontações e dramas individuais e concretos, nos quais uma verdade fundamental da vida pode ser contada através da história individual. Nos tempos modernos, tais momentos tornam-se relativamente raros. Deste modo, a descrição como forma dominante de representação é o sinal de que se rompeu uma relação vital com a ação ou com a possibilidade de ação. (...) A descrição começa quando as coisas exteriores são vistas como estranhas à atividade humana, são concebidas como coisas-em-si, estáticas, e ela se realiza totalmente quando até mesmo os seres humanos que habitam estes cenários mortos tornam-se eles próprios desumanizados, signos sem vida, meros objetos móveis a serem representados de fora (...) o realismo

depende, portanto, da possibilidade de acesso às forças de mudança num dado momento histórico (JAMESON *apud* TOLENTINO, 1996, p. 12-13).

Ao situar a *descrição* e a *narração* como formas provenientes de contextos particulares, Jameson e Lukács demonstram o caráter histórico do *conteúdo* determinado pela *forma*. O conteúdo é histórico e a forma é a ideologia que apreende a história. Ou seja, narrando ou descrevendo, apreende-se o mesmo conteúdo – no caso a periferia – sob lentes ou formas diversas. Neste sentido, a descrição como forma preponderante das atuais produções cinematográficas está vinculada ao próprio contexto, refletindo um tipo de sensação e percepção do real característicos de um período contemporâneo sem utopias. Como afirma Bentes, são

filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano (...) (BENTES, 2007, p. 249).

Ao descrever a realidade por meio da reprodução da aparência que o próprio real adquire em seu devir, como uma de suas faces – *aparência & essência* – tal cinema realiza um movimento de apropriação destituído das potencialidades históricas, que são próprias ao ato de narrar. A descrição apresenta-se como forma estética que prima em ser um “espelho e constatação de um estado de coisas”, fixando-se, portanto, na aparência, que tem características distintas da essência. De acordo com Kosik (1976, p. 11), este mundo das aparências reificadas transformadas em realidade em si é o mundo da “pseudoconcreticidade”, no qual os “fenômenos externos, que se desenvolvem à superfície dos processos realmente essenciais” são transformados em pretensas visões autênticas sobre a condição humana e social. Segundo Kosik,

o complexo de fenômenos que povoam o ambiente cotidiano e a atmosfera comum da vida humana, com sua regularidade, imediatismo e evidência, penetram na consciência dos indivíduos agentes, assumindo um aspecto independente e natural (KOSIK, 1976, p. 11).

Assim, de acordo com grande parte do cinema contemporâneo, a realidade é algo em si, independente dos indivíduos que nela atuam, bem como suas condições particulares,

desenvolvendo-se de maneira mais ou menos natural. Por isso, as explicações para a realidade são buscadas em imagens da própria realidade aparente, de fatos e situações tratados como potenciais autoportadores da verdade. Se a realidade processada no ato de descrever é composta pela pura imediaticidade dos fatos e ações, apaga-se deste modo o processo histórico contido na essência do real.

Ao realizar este movimento de apagamento da história, da essência, o cinema brasileiro incorpora a si espelhamentos complexos e fragmentários, presentes no pensamento comum ou *práxis* cotidiana, como afirma Kosik (1976). A representação é tomada pela coisa em si e vice-versa. Cinema e realidade se tornam uma e a mesma coisa, pois o potencial de verossimilhança contido no *realismo* cumpre a função ideológica de reprodução “natural” dos fatos. A verossimilhança é outro aspecto relevante para o cinema dos anos 2000. A partir de Barthes e seu conceito de “efeito do real”, Jaguaribe observa que

a arte realista introduz uma nova forma de verossimilhança, afastada das convenções de gênero da arte clássica. O realismo buscou uma representação extraída da experiência cotidiana de vivenciar o mundo atrelada ao senso comum da percepção. O ‘efeito do real’ é obtido por detalhes que dão credibilidade à ambientação e caracterização dos personagens (JAGUARIBE, 2007, p. 27).

Deste modo, o caráter de “verdade” das obras é um efeito de realidade produzido pela verossimilhança entre fato e representação, muito mais pautados por ações e tipos ideais construídos pelo pensamento ou senso comum do que propriamente a realidade concreta, com seus intrincados processos dialéticos em torno da relação entre *aparência* e *essência*.

A verossimilhança dos filmes não é um efeito de realidade gerado a partir de si mesmo. No caso das representações da periferia, há toda uma rede de informações sobre a temática complementando e compondo camadas sobrepostas formadoras do imaginário social. Com exceção de trabalhos etnográficos, alguns documentários e filmes de maior profundidade artística ou intelectual, o cinema, de maneira geral, legitima seu discurso por meio de uma visão generalizada na mídia. A proximidade estética do cinema com os relatos jornalísticos, cuja programação cotidiana injeta nas mentes dos espectadores estereótipos das periferias e seus moradores, fecha a questão numa espécie de redoma ideológica. A naturalização das representações por meio da verossimilhança cria, portanto,

uma noção do real, que pode ser criticamente interpretada não como “a adequação entre discurso e realidade, mas sim a capacidade que um discurso possui em parecer-se com a representação vigente de realidade e, assim, atrair para uma determinada direção os receptores de uma mensagem” (CABRAL *apud* MORALES, 2010, p. 143). Esta capacidade encontra-se atualmente ampliada diante do atual contexto saturado de imagens que, sob certos aspectos, substituem as experiências reais por representações ideológicas. No cinema brasileiro contemporâneo, a reprodução da ideologia dominante encontra pouquíssimos contrapontos efetivos.

As ideologias de base que se deslocam aos campos da cultura na operação de verossimilhança entre cinema e realidade concreta têm, em muitas produções, trazido ao público filmes cujos conteúdos giram em torno da violência urbana. A emergência de imagens de cenários representados como decadentes em si mesmos, ou pela presença de tipos sociais encarados de maneira pré-estipulada, induzem a sensação e a percepção de contextos sombrios, tragados pela insegurança. As periferias e seus atores sociais são o *leitmotiv* de muitas dessas narrativas da atualidade. De maneira geral, as periferias aparecem como cenários isolados ou cindidos do restante do contexto urbano. *Cidade de Deus* (2002), por exemplo, é uma praça de guerra geradora de seus próprios males e aflições. Em *Tropa de Elite* (2007), a ligação com o restante da cidade se dá por dois meios bastante problemáticos e sujeitos a controvérsia. Jovens estudantes de classe-média que vão ao morro para comercializar drogas. E a polícia, que sobe o morro em busca de propina, ou ainda, de traficantes e suspeitos que lhe permita ampliar a ideologia favorável à repressão violenta ao crime. Tragicamente, esses são dois dos filmes de maior bilheteria no cinema brasileiro dos anos 2000. Esse tipo de cinematografia acaba por sedimentar uma

uma cultura do medo, que por sua vez, dissemina-se não apenas pela comprovação empírica da ocorrência de assaltos, roubos, violações, balas perdidas e seqüestros, como também por meio dos imaginários midiáticos e enredos ficcionais e televisivos, filmicos e literários que propiciam a divulgação dessas notícias, bem como a invenção de histórias, personagens e crimes. Torna-se um marco da modernidade tardia essa zona fronteira de indefinição entre o evento ‘objetivo’ e o seu invólucro imaginário, entre a experiência e sua representação ficcionalizada que ganha relevo particular através do efeito mimético das tecnologias de imagem (JAGUARIBE, 2007, pp. 98-99).

A violência, deste modo, passa a ser tratada por um prisma particular e preocupante no cinema. Ratifica a criação de dois espaços cindidos abruptamente por ideologias da

violência e segurança pública centradas na proteção irrestrita da propriedade e no estabelecimento da ordem repressiva. Os dois espaços basilares são: 1) Espaços habitados pela elite/classe-média, geralmente localizados no centro das cidades, utilizados como moradia ou lazer; 2) Espaços periféricos habitados pela classe trabalhadora, inclusive pelos setores mais explorados e, portanto, com maior incidência de problemas sociais – inclusive violências e criminalidade – gerados pela própria precariedade das condições locais. A lógica das políticas de segurança é simplificada: o *primeiro tipo de espaço deve ser protegido do segundo*. Isso gera uma percepção de cidadania determinada pela propriedade e classe social fundada na cisão do espaço da cidade como um todo em dois espaços excludentes entre si. Sobre a cidadania, dizia Santos (2007, p. 24) que “nos países subdesenvolvidos, de um modo geral, há cidadãos de classes diversas; há os que são mais cidadãos e os que são menos cidadãos, e os que nem mesmo ainda o são”. No Brasil, a segregação espacial dos pobres já indica o pólo menos contemplado pela cidadania, conforme menciona Santos. Ao não serem assimilados culturalmente como cidadãos, retratados nos filmes como incivilizados ou pré-modernos, os moradores das periferias recebem a legitimação da barbárie que contra eles é impelida não somente pela realidade concreta, como por meio do próprio ambiente cultural ao qual estão insuficientemente inseridos.

Se na “Estética da fome”, fundamentalmente nos filmes de Glauber Rocha, a violência era uma resposta dos oprimidos contra os opressores, na “Cosmética da fome” a violência é parte imanente do cenário urbano. Nas narrativas de Rocha, a violência era o ponto de inflexão do poder dos dominadores. Atualmente, a violência é o ponto de partida das narrativas e, com poucas exceções,

a maioria dos filmes não relaciona nem a violência e nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média e aponta para um tema recorrente: o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si (ou sendo mortos pela polícia) (BENTES, 2007, p. 249, *parêntese nosso*).

Ao assumir a violência como um problema em si, associado ao desajuste psico-social de indivíduos pertencentes a espaços periféricos, excluindo-se da equação a desigualdade sócio-econômica, a temática foi transfigurada de consequência à causa. Ao inverter a lógica, tratando a consequência (a violência) de um longo processo histórico de desigualdade e exploração como causa dos males sociais contemporâneos, o país embarcou

num ciclo ininterrupto de repressão estatal. O surgimento do tráfico organizado de drogas a partir do final dos anos 1970, como alternativa de emprego para alguns frente a contextos de amplo desemprego, chancelou e camuflou a repressão na perspectiva do combate à “bandidagem”. Segundo Zaluar,

a entrada de cartéis colombianos e das máfias ligadas ao narcotráfico, trouxe para o país as mais modernas armas de fogo, que foram distribuídas entre os jovens traficantes e ‘aviões’, envolvendo uma rede de intermediários que incluiu desde logo policiais e ‘matutos’, ou seja, os que trazem as drogas de outros estados ou países e que as vendem em grandes quantidades (ZALUAR, 2003, p. 210).

O resultado é a geração de uma espiral da violência crescente, sem perspectiva de resolução ou mesmo recuo enquanto não se alteram as condições estruturais de desigualdade no país. Assim, a violência dos oprimidos contra os opressores é vista não como resposta a sua condição de miserabilidade, mas como descumprimento da lei e deturpação da ordem.

Quanto mais aumentam os índices de violência mais se amplia a demanda pelo tema no mercado cinematográfico. Num contexto de despolarização das artes, de transformação da arte em mercadoria ou entretenimento para as massas, o *espetáculo sensacionalista* é uma das chaves formais no tratamento dos conteúdos sociais pelo cinema. A estetização da pobreza por avançadas tecnologias de filmagem, em narrativas baseadas em gêneros do cinema norte-americano – ação e policial – é a fórmula por excelência desse novo cinema que almeja representar o caos generalizado das áreas metropolitanas. O naturalismo como linguagem característica de tais gêneros, ampliou a sensação de verossimilhança, substituindo a experiência cotidiana por imagens que cumprem a função de mediação indireta entre os sujeitos e o mundo. Criam-se imagens altamente deturpadas do “outro”, que é o violento e que, portanto, deve ser exterminado, mas, que no cinema, pode ser consumido como outra mercadoria qualquer.

Com todos os problemas e carências que ainda possam ser levantados, se for comparada com a de outros países sócio-economicamente mais desenvolvidos, a indústria cultural brasileira hoje é uma realidade. Jamais fez tanto sentido neste país o conceito de “sociedade do espetáculo” de Debord, como observa Jaguaribe:

Regidas pela lógica capitalista da circulação, as imagens imperam, impõem o domínio da aparência e fomentam a alienação social já que

dinamitam agenciamentos sociais em prol das fabricações visuais que não convidam ao diálogo, mas a mera passividade da absorção consumista (JAGUARIBE, 2007, p. 38).

O ciclo ininterrupto de geração de violências proporcionado pela forma de organização da estrutura sócio-econômica gera um sentimento generalizado de impotência, já mencionado anteriormente. Tal sentimento no cinema transfigura-se muitas vezes em narrativas *niilistas*, resultantes de uma espécie de esquizofrenia coletiva. Ao negar a possibilidade de transformação da realidade, não a reconhecendo como histórica e social, proliferam narrativas cujo efeito mais comum é a constatação da imanência temporalmente indefinida da barbárie.

O aniquilamento da esfera política e o abandono dos indivíduos à sua própria sorte, constituindo consumidores antes de formar cidadãos, iguala os indivíduos sem necessariamente igualar as oportunidades. Essa crença transformada em narrativas deixa transbordar a falsa idéia de que solução para os problemas sociais passa diretamente pela vontade e pelo caráter do próprio indivíduo. Isso representa, conforme Santos (2007, p. 25), “o triunfo, ainda que superficial, de uma filosofia de vida que privilegia os meios materiais e se despreocupa com os aspectos finalistas da existência e entroniza o egoísmo como lei superior, porque é o instrumento da busca da ascensão social”.

Tal alternativa individualista, diante de um contexto permeado de representações *niilistas* e carentes de utopias coletivas, pode ser verificada, dentre outros, em *Cidade de Deus* (2002). Diante de uma visão a-histórica sobre a formação do tráfico no Rio de Janeiro, engendra-se uma visão da origem da violência nas periferias como imanente a esse próprio ambiente. Buscapé, o narrador-personagem, destaca-se por tentativas frustradas de adentrar à dinâmica do crime, pois seu caráter não o permite, mesmo que a condição objetiva lhe imponha tal alternativa. Na ausência de uma forma de representação da ação efetiva do ambiente sobre a *psique* dos indivíduos, as ações e reações são geradas a partir do caráter dos próprios indivíduos representados, adequados ao maniqueísmo da apropriação. A proposição repetida à exaustão no filme transforma-se em um tipo de imposição ideológica, e as personagens ganham *status* de seres sociais reais. Da mesma forma, a entrada precoce no mundo do crime de crianças e jovens é representada como a outra via natural, desde cedo presente no caráter de tais indivíduos.³⁷ Assim, quando no

³⁷ Destaque para o caso de Dadinho, um dos protagonistas de *Cidade de Deus*, que desde criança comete crimes e com dez ou doze anos de idade efetua uma série de assassinatos em um motel. Enquanto mata os funcionários do estabelecimento, a câmera o flagra várias vezes rindo do próprio ato de barbárie. Pouco

filme testemunhamos a redenção de Buscapé pelo trabalho e pela arte, também nos deparamos com o grupo de garotos denominado de “Caixa-baixa” enveredando prematuramente para o crime. Colocados lado a lado no final, ambas as probabilidades são equiparados de maneira natural, independente das condições, como possibilidades de indivíduos bons ou maus por sua própria natureza individual. Em termos ideológicos, filmes como esse podem dar ensejo a outros como *Tropa de Elite*. Uma vez que possibilitam a assimilação do imaginário social maniqueísta, de periferias povoadas por criminosos, como se tais ficções fossem o próprio real em si. Deste modo, a própria ideologia contida nos filmes pode servir como proposição de conteúdo para discursos repressivos de narrativas policiais.

Outros tipos de narrativa também não oferecem alternativas para a visão *niilista* de mundo com a qual se dispõem a dar conta da temática. Os problemas sociais são tratados na forma de velhos problemas nunca solucionados e nem passíveis de solução, assimilados como dilemas da sociedade brasileira ou da humanidade. Presos ao presente esmagador do qual fazem parte, alguns cineastas encerram visões deturpadas e conservadoras, já que não apontam para rumo algum, destituídos de utopias, em filmes comerciais e não-comerciais, cujo potencial crítico é esvaziado pelo *niilismo* como elemento da forma. Ao analisar *Quanto vale ou é por quilo?*, Morales observa que

a visão (a) histórica do cineasta é circular. Para ele, caminhamos sempre numa circularidade cujo ponto de partida é um momento inicial de alienação/escravidão (século XVII) que se institucionalizam, se burocratizam, levando-nos novamente à alienação/escravidão (século XXI). Falta-lhe, pois, o princípio de que a realidade humana é histórica e, com isso, a noção de processo, de movimento, enfim, de historicidade. Por isso, o filme cai no niilismo. Ele está encerrado, preso no presente. Seu movimento é o de presentificação do mundo e das coisas, das relações, como se esta fosse a única realidade possível e, portanto, eternamente reeditada (MORALES, 2010, p. 150-151).

A teia de elementos, motivos e argumentos que envolvem o cinema brasileiro contemporâneo é complexa. Se a maioria das narrativas é superficial, por outro lado, estão engendradas num ambiente social profuso e prolixo. Realizamos uma abordagem dos principais elementos que julgamos repetir-se na estrutura da maioria das obras: “suspensão da historicidade”, “niilismo”, “verossimilhança” e “sensacionalismo”. Tais características

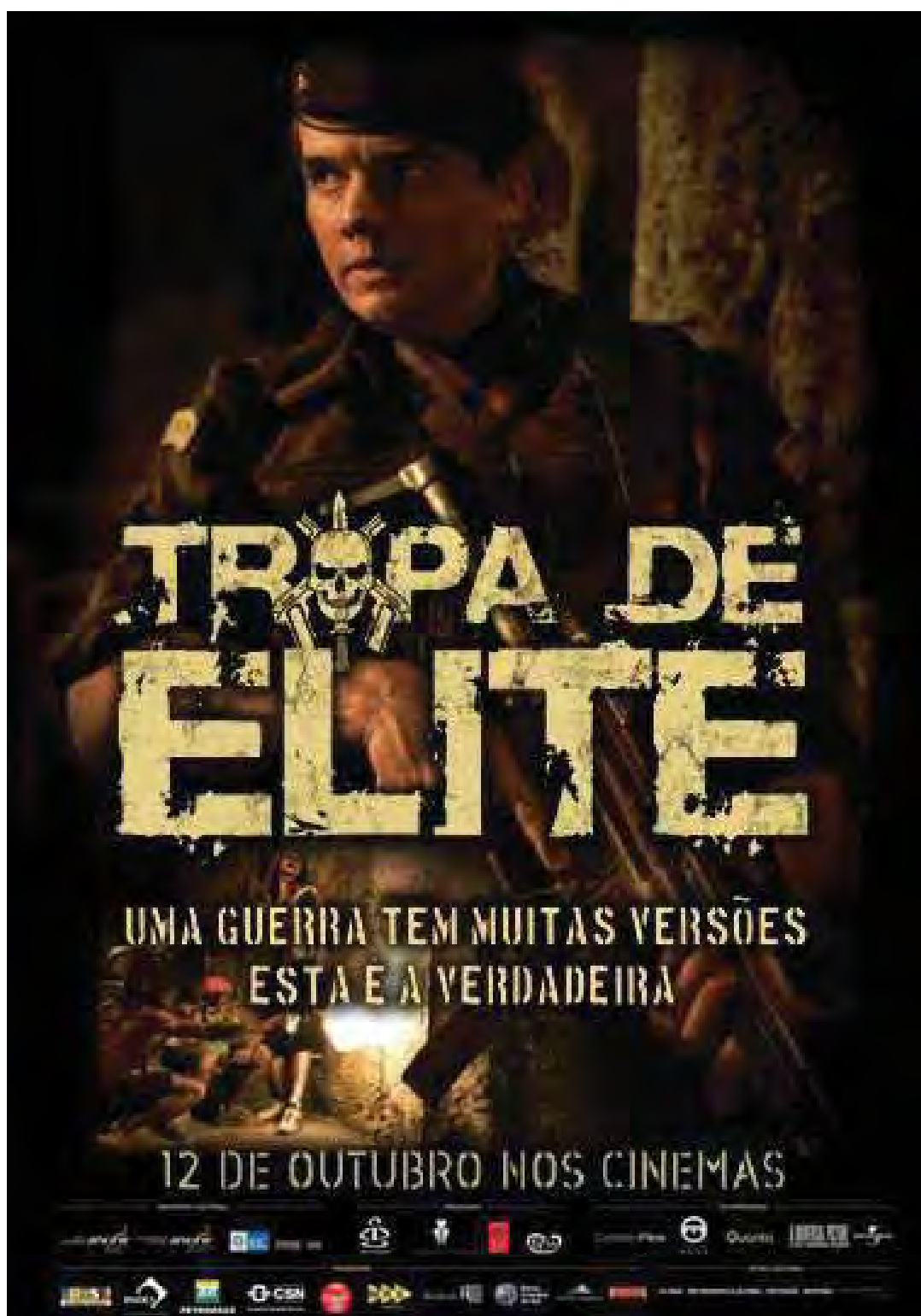
depois dessa cena, num outro tempo diegético e já com dezoito anos, Dadinho já é um dos maiores criminosos do Conjunto Habitacional Cidade de Deus.

de acordo com nossa proposição metodológica fazem parte da estrutura da sociedade, ou ainda, foram incorporadas a ela durante as últimas décadas, de acordo com as transformações internas e externas no mundo sócio-econômico.

O caso brasileiro é bastante particular. Sem superar totalmente o “atraso”, de pré-modernos nos tornamos modernos a partir de um processo intenso de industrialização e urbanização a partir de 1930. Portanto, a modernização é relativa e práticas sociais pré-modernas ainda podem ser testemunhadas no país. Atualmente, o pós-modernismo também nos atinge, e o campo cultural talvez seja o mais perceptível. Dois dos elementos apontados acima podem ser caracterizados como essencialmente pós-modernos: “suspensão da historicidade” e “niilismo”³⁸. Entretanto, há uma diferença fundamental que deve ser mencionada. Enquanto o moderno pode ser identificado por um mundo social muito distinto do pré-moderno, em termos de *práxis*, o pós-moderno não se apresenta da mesma forma em relação ao moderno. Para Jameson (1996), o que se tem chamado de “pós-modernismo” é a lógica cultural de uma nova fase do moderno capitalismo burguês. O Brasil, neste sentido, reproduz pensamentos e práticas pré-modernas, num ambiente social portador de áreas urbanas e industriais de amplo desenvolvimento, e, portanto, modernas, lidos pelo cinema, a partir de uma lógica cultural pós-moderna. A “Cosmética da fome” é a estética por excelência desse novo contexto, de um Brasil pré-moderno/moderno/pós-moderno em ebulição. A falência ética e política desse discurso é evidenciada pelo fato de que “o cinema penetra nesses territórios como um cirurgião penetra num corpo moribundo: com curiosidade médica e até paixão, mas sem esperança de uma real intervenção” (BENTES, 2007, p. 251).

³⁸ O *niilismo* também é uma característica do Romantismo alemão do século XIX. Entretanto, seu sentido ou significado lá e cá é diferenciado. Enquanto no Romantismo, o moderno é negado a partir de sua potência em dissolver antigos laços comunitários, afogando o ser social na nostalgia de outros tempos, o niilismo pós-moderno não se caracteriza somente e necessariamente em negar o moderno. Segundo Jameson (2006, p. 80), em relação ao pós-modernismo, “é possível demonstrar que as várias posições possíveis do ponto de vista lógico sobre o assunto, em quaisquer termos que sejam apresentadas, sempre articulam visões da história nas quais o momento social que vivemos hoje é objeto ou de uma rejeição ou de uma ratificação”. Para o autor, dessa forma, existiriam tendências caracterizadas como antimoderno/pró-pós-moderno e pró-moderno/anti-pós-moderno. Em ambas, as perspectivas emancipatórias são pouco definidas, ou ainda, definidas de forma obscura, quase sempre centrada no indivíduo/sujeito.

Segundo Ianni, o moderno foi negado no Brasil por poucas figuras e a mais expressiva é Gilberto Freire. No entanto, Freire negava o moderno porque via “a história na perspectiva da vigorosa matriz representada pelo Nordeste, por sua importância ao longo da Colônia e do Império” (IANNI, 1996, p. 42). Distinto do Romantismo alemão, que se ressentia da perda dos laços comunais, Freire negava a modernidade da liberdade burguesa pelo saudosismo do ordenamento social escravocrata autoritário, o que torna a perspectiva do brasileiro uma apologia do inominável.



Cartaz do filme *Tropa de Elite*, 2007, direção de José Padilha

9. TROPA DE ELITE: O “HERÓI-POLICIAL” E A IDEOLOGIA DA GUERRA URBANA

Soldado do Morro

(...)
 Essa porra me persegue até o fim
 Nesse momento minha coroa ta orando por mim
 É assim demorou já é
 Roubaram minha alma mas não levaram minha fé
 Não consigo me olhar no espelho
 Sou combatente coração vermelho
 Minha mina de fé ta em casa com o meu menor
 Agora posso dar do bom e melhor
 Varias vezes me senti menos homem
 Desempregado meu moleque com fome
 É muito fácil vir aqui me criticar
A sociedade me criou agora manda me matar
 Me condenar e morrer na prisão
 Virar noticia de televisão
 Seria diferente se eu fosse mauricinho
 Criado a sustagem e leite ninho
 Colégio particular depois faculdade
 Não, não é essa minha realidade
 Sou caboquinho comum com sangue no olho
 Com ódio na veia soldado do morro
 (...)

MV Bill

Julgando que *Cidade de Deus* (2002, dir. Fernando Meirelles) havia realizado uma verdadeira apologia ao crime e ao banditismo, os setores conservadores da sociedade brasileira recepcionaram *Tropa de Elite* (2007, dir. José Padilha) de maneira distinta. A *Revista Veja*, de 17 de outubro de 2007, saudou o filme elegendo-o para capa da edição 2030 com os seguintes dizeres: “PEGOU GERAL, o filme *Tropa de Elite* é o maior sucesso do cinema porque trata bandido como bandido e mostra usuários de drogas como sócios de traficantes”.³⁹ Já em *O Globo*, sobre a repercussão do filme em Berlim, concorrendo ao Urso de Ouro, prêmio máximo do festival de cinema alemão, foi publicada crítica de Jay Weissberg, da revista norte-americana *Variety*. O crítico considerou a película como uma “monótona celebração da violência, um filme de recrutamento para

³⁹ CAPA. VEJA. São Paulo: Abril, n. 41, de 17 de out. 2007. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

fascistas brutamontes".⁴⁰ Weissberg ainda complementa a crítica enfatizando que o filme, apesar de mostrar o que ele denomina de retrato honesto da dinâmica do crime e da corrupção policial no Rio de Janeiro, acaba “celebrando a psicopatia dos policiais e ridicularizando toda e qualquer forma de ativismo social ou até emoções”.⁴¹

O protagonismo reservado à polícia provocou o regozijo daqueles que sempre desejaram assistir a um filme nacional inspirado no gênero que traz policiais representados como possíveis heróis na sociedade contemporânea. A estética inaugurada por *Cidade de Deus* teve influência preponderante, e o cotidiano violento transfigurado em espetáculo para as massas cumpre sua função ideológica de discurso “documental”, já que “quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema” (ADORNO, 2002, p. 15-16). Ainda seguindo os passos de *Cidade de Deus*, mais uma vez temos uma adaptação literária, desta feita do livro *A Elite da Tropa*.⁴² Outro aspecto que o aproxima do filme de Meirelles é a lógica maniqueísta permeando o debate intradieético em relação às questões sociais abordadas. Além disso, há um narrador-personagem que, como em *Cidade de Deus*, vai costurando a história, anulando o tempo-espaço fílmico tradicional reservado aos mistérios dos filmes policiais norte-americanos. E, finalizando esta síntese, é um filme de ação, veloz, anulando também o tempo necessário à reflexão do espectador. Esses já podem ser considerados fatores resultantes da chamada “cor local”, mais especificamente da forma narrativa que nasce do ajustamento da matéria social brasileira ao gênero *hollywoodiano* (e vice-versa).⁴³

⁴⁰ O Globo Cultura, “Tropa de Elite é fascista declara crítico da Variety”. 11 fev. 2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/02/11/_tropa_de_elite_fascista_declara_critico_da_variety_-425574598.asp>. Acesso em: 31 jan. 2011.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² SOARES, L. E.; BATISTA, A.; PIMENEL, R. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. 312p. Seus autores são dois policiais do BOPE, André Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com o antropólogo especialista em segurança pública Luiz Eduardo Soares. Este último foi Secretário de Segurança Pública no Rio de Janeiro durante os anos de 1999 e 2000, no governo de Anthony Garotinho. Depois disso, foi nomeado Secretaria Nacional de Segurança Pública no governo Lula, cargo que exerceu entre janeiro e outubro de 2003.

⁴³ BUSCOMBE, E. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: volume II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. p. 303-318. O conceito de gênero no cinema norte-americano é concebido a partir de variadas interpretações. Aqui utilizaremos a que encontramos em Buscombe, que define gênero como sendo “as convenções visuais que fornecem a moldura dentro da qual a história pode ser contada”. (p. 308) Exemplificando, existem técnicas específicas para filmes do gênero terror, drama, policial, ficção científica, etc. Parte dos filmes policiais norte-americanos trabalham com uma estrutura narrativa caracterizada por lacunas de entendimento – os mistérios – que aos poucos vão sendo revelados no interior da história, geralmente desvendados pelo policial obstinado no cumprimento da lei. O narrador-onisciente de *Tropa de Elite* não deixa espaço para nenhum mistério justamente porque não pode suscitar nenhuma dúvida sobre as ações de tortura e assassinatos

Se analisarmos de maneira geral os filmes policiais norte-americanos, observaremos dois modelos básicos ou duas formas de tratamento da temática crime *versus* ação estatal/policial: 1^a) a do estrito cumprimento da lei ou 2^a) a ação vingativa dos policiais. Essas duas formas desenvolveram-se de maneira concomitante na história do cinema norte-americano, como reflexão no campo da indústria cultural sobre as formas de tratamento dos crimes na sociedade. Neste sentido, a forma que emoldura os filmes policiais norte-americanos está necessariamente amparada, na maioria das vezes, ora por um, ora por outro dos paradigmas mencionados. Em consonância com o paradigma calcado na perspectiva do estrito cumprimento da lei, as narrativas buscam demonstrar todo o minucioso trabalho (muitas vezes científico) dos policiais no desvendamento quase sempre criterioso de crimes misteriosos. Não existe qualquer tipo de condenação sumária em tais filmes. Já na perspectiva de filmes emoldurados pela ideologia da condenação tácita dos criminosos, geralmente temos a figura de policiais que se colocam acima da lei na captura e morte de seus antagonistas. Neste caso, a lei, o direito a um julgamento justo, marcos da democracia norte-americana, sempre ficam em segundo plano, e o método de resolução do conflito é a vingança. Estes dois modelos chocam-se constantemente na história do cinema norte-americano.

Em *Tropa de Elite* também se busca inspiração na realidade local para composição da narrativa. Evidentemente, a relação entre a forma importada – o gênero policial –, e o conteúdo – a matéria social brasileira –, acaba por constituir um novo tipo de apropriação que impõe diferenciações na forma desencadeada pelo conteúdo particular. Disso resulta também outra versão particular do tipo de herói policial. Se no cinema norte-americano mesmo os policiais vingadores esgotam primeiro as possibilidades legais, antes de partirem para a vingança pessoal, principalmente porque disso se alimenta a condução em torno do desenvolvimento narrativo, em *Tropa de Elite* há uma distinção fundamental. Não há espaço para um desenvolvimento consistente - ainda que sempre ideológico – no interior da diegese, justamente porque se almeja o tempo todo articular precisa e antecipadamente narração-*over* e imagem de forma arbitrária, preservando assim os mandos e prescrições do narrador-personagem. Deste modo, o foco narrativo mantém o espectador previamente a par dos andamentos, e tanto a voz-*over* quanto a montagem funcionam como antecipação de justificativas para os atos de barbárie das personagens.

cometidos pelo BOPE. Por isso todos os crimes são antecipadamente revelados ao espectador antes das cenas mais chocantes. O policial brasileiro representado no filme não objetiva cumprir a lei. Há uma guerra em andamento, conforme nos afirma o narrador, por isso a posição tem que estar claramente definida.

Deslocando um pouco a discussão da estrutura mais geral do filmes policiais, passamos a definir alguns parâmetros estético-narrativos mais específicos para iniciar a compreensão ampliada do filme. Para tal fim, recorreremos a um depoimento de Fernando Meirelles à revista *Bravo!*, no qual desenvolve um ponto de vista diametralmente adverso ao que será proposto nesta análise. Ele afirma que *Tropa de elite*

tem mais impacto do que Glauber Rocha. É extremamente impactante. Está toda hora nos jornais, nas revistas. Nunca vi isso acontecer com um filme brasileiro. Virou uma referência, o que é ótimo. Compreendo perfeitamente essa idéia de *o longa tentar ser neutro, de não se aliar ao protagonista, o Capitão Nascimento, mas também de não o condenar*. É o anti-Glauber Rocha. O Glauber era um cara que opinava em cada diálogo, em cada plano. E *Tropa de Elite* é o oposto. Essa estratégia tem muito mais impacto na sociedade do que qualquer filme que o Glauber fez (ANJOS, 2008, p. 58, grifo nosso).

Como se pode observar, enquanto trabalhamos com a categoria da arbitrariedade no sentido de indicar o ajustamento de pontos de vista entre o foco-narrativo e o narrador-personagem, Meirelles avalia o filme pelo viés da neutralidade no tratamento dado ao narrador-personagem. De acordo com Meirelles, o ponto de vista fílmico, o qual denominamos foco narrativo, cumpre uma função meramente descritiva em relação aos pensamentos e ações da personagem Capitão Nascimento. Em nossa análise, pretendemos demonstrar de que maneira o foco-narrativo, ao contrário da posição de neutralidade mencionada pelo diretor, adere e corrobora, muitas vezes (con)fundido-se com o posicionamento do narrador-personagem.

No tocante ainda a tal proposição de ajustamento ou neutralidade, é preciso fixar alguns conceitos. Embora haja uma série de controvérsias sobre aquilo que em estética se denomina de “realismo”, há dois posicionamentos básicos que em linhas gerais esclarecem dois pontos de vista fundamentais. Há aqueles “que aderem aos ideários estéticos do realismo e enfatizam uma conexão vital entre representação e experiência da realidade” (JAGUARIBE, 2007, p. 15). Neste sentido, aquilo que Meirelles identifica como neutralidade é resultado de seu ponto de vista sobre a questão do realismo, vinculado especificamente ao realismo-naturalista. Alinhado ao que mencionamos acima sobre tal estética, ele só pode afirmar que “o longa tenta ser neutro” porque não o analisa enquanto representação, mas como cópia fiel da experiência cotidiana. Daí que sua hipótese esteja pautada pelas relações de verossimilhança que a representação estabelece com a realidade

que lhe serve de enredo, marcado por aquilo que ele denomina de “não opinamento” do foco-narrativo. Nossa proposição, na contramão da visão do diretor, é a de que “o realismo é uma convenção estética como outras que, entretanto, mascara seus próprios processos de ficcionalização justamente porque as normas da percepção cotidiana se medem pela naturalização da ‘visão de mundo’ realista do momento” (JAGUARIBE, 2007, p. 15).

Ou seja, buscaremos demonstrar como o foco-narrativo sintoniza a montagem, os diálogos, a composição das personagens, entre outros aspectos que compõe a diegese, com os posicionamentos assumidos pelo narrador-personagem. Ao contrário da neutralidade, verificaremos que o que ocorre é uma relação arbitrária e complementar entre as ações e reflexões de Capitão Nascimento e as sequências e cenas do filme. Nada escapa ao seu crivo, tudo passa pela triagem resultante de sua posição mediadora entre a história narrada e o espectador. Conforme mencionamos, busca-se constituir um modelo de herói-policial e Capitão Nascimento será o paradigma não somente para outros policiais no interior da história, mas também modelo ético para o espectador. Para isso, a maioria dos mecanismos de identificação que visam aproximar espectador e filme em torno de uma visão de mundo, a cada cena ou sequência, é centralizada em Capitão Nascimento. “Assim como o filme, no seu conjunto é a expressão visualmente elaborada de um ponto de vista, cada plano será a tradução em detalhe desta perspectiva global que deve contaminar todos os passos da realização” (XAVIER, 2005, p. 53).

9.1. Buscando solo histórico para composição de heróis e vilões

O cinema-policial dos EUA não será objeto de extensa análise comparativa. No entanto, sempre que necessário, recorreremos a breves exemplos a título de ilustração daquilo que julgamos ser o modelo estético inspirador para *Tropa de Elite*. Podemos citar uma série de filmes como Dirty Harry: perseguidor implacável (1971, dir. Don Siegel), nome dado ao filme no Brasil. Em Portugal, o filme foi lançado com o sugestivo, curioso e paradoxal nome de Dirty Harry: a fúria da razão. Harry é interpretado por Clint Eastwood e a saga do perseguidor implacável teve ainda mais quatro filmes. Outro famoso personagem da linha dos policiais durões é Paul Kersey, interpretado por Charles Bronson em *Desejo de Matar 1, 2, 3, 4 e 5*. Steven Seagal também assumiu o papel de policial valentão no combate ao crime, em filmes como *Nico: acima da lei* (1988). Todos esses filmes situam-se num período histórico que vai do governo Nixon, permeado por crises, aos dois

mandatos de recessão econômica e de políticas neo-liberais da chamada “era” Reagan. Mais recentemente, a série *24 horas* revitalizou este tipo policial na personagem *Jack Bauer*. Há outros ainda, principalmente se levarmos em conta a safra de filmes norte-americanos considerados “B” pela crítica cinematográfica, menores em relação a certas obras que figuram no meio. Entretanto, os exemplos dão conta de ilustrar precisamente nossas considerações. Nas películas citadas, as quatro personagens possuem algumas características em comum: 1) são policiais que se sentem injustiçados; 2) todos, em determinado momento narrativo, optam por fazer “justiça com as próprias mãos”, porque precisam corresponder à visão de mundo que lhes dá substância ficcional centrada na idéia de que o cumprimento da lei é moroso e protege os criminosos; 3) essa concepção sobre as leis é atravessada pela vingança primordialmente proclamada para lavar a honra pessoal, geralmente assassinatos envolvendo familiares, amigos ou parcerias amorosas do policial vingador.

Todavia, também temos uma vasta produção cinematográfica e televisiva pautada pelo ponto de vista do estrito cumprimento das leis. Neste caso, o herói-policial é representado como portador de valores relativos ao empenho, inteligência, astúcia técnica e controle emocional, mesmo quando a perspectiva de vingança lhe cruza o caminho. Talvez seja mais representativo para exemplificar esta perspectiva de fé na lei citar algumas séries feitas para televisão no atual contexto, como *CSI* e *Law & Order*, já que possuem grande audiência no Brasil. Nestas séries não temos a figura clássica do “lobo solitário” que faz justiça por conta própria. Os policiais são representados como um coletivo aglutinador de experiências individuais compondo um conjunto quase sempre bem ordenado. A legalidade institucional não é representada somente como limite narrativo. Ela funciona como elemento de continuidade, justamente porque a ação das personagens é sempre orientada pelo princípio de que todo indivíduo é inocente até que se prove o contrário. Neste sentido, a narrativa se esgota ao mesmo tempo em que as provas vão se acumulando e se transformando em certezas irrefutáveis. O ápice narrativo não se dá com a morte do criminoso, mas com o efetivo cumprimento da lei.

Quando cruzamos os dois modelos de herói-policial ficcional obtemos pontos de vista contraditórios que correspondem aquilo que na realidade faz parte das visões de mundo de conservadores e progressistas. Do lado de *Dirty Harry*, *Paul Kersey*, *Nico* e *Jack Bauer* estariam aqueles solidários aos ideais conservadores, dentre os quais a parcela da população favorável ao porte de arma, além de ações mais duras contra criminosos. Do

outro lado estão aqueles representados pelos coletivos policiais de *CSI* e *Law & Order*, mediados por ideologias progressistas, que acreditam na impessoalidade e prevalência das leis, na competência individual orientada para o trabalho coletivo, no desarmamento dos cidadãos, e nas tecnologias desenvolvidas para obtenção de provas. No fim das contas, o herói-policial das ficções norte-americanas está alicerçado em uma ou outra perspectiva ideológica. Para os conservadores, o herói deve ser representado pelo vingador solitário presente em outros gêneros cinematográficos, como filmes de guerra. Para os progressistas, no caso das séries supracitadas, o herói é representado pelo coletivo ou corporação policial obediente à lei, que ficcionalmente é sempre apresentado num nível de organicidade quase perfeita.

De maneira geral, essas são as considerações necessárias para posteriormente compreendermos como a adaptação de tal gênero policial em suas variantes norte-americanas é feita em *Tropa de Elite*. É necessário ressaltar que a breve análise que fizemos sobre as possibilidades de um herói-policial em filmes norte-americanos referem-se às representações em si, o que significa que não as consideramos como reflexo puro e simples da realidade. O fato de mencionarmos algumas características que as relacionam às concepções ideológicas e políticas significa que a realidade é o solo histórico e social inspirador da obra enquanto ficção sobre o real. Este é o princípio norteador da nossa análise. O intuito é que sirvam ao fato de delimitar a origem social de cada uma das hipóteses e suas respectivas estéticas. O conceito de reflexo não mencionado explicitamente, mas utilizado implicitamente nesse raciocínio está presente em Lukács (1978, p. 282) e nos remete a uma avaliação da “Arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. Desse modo, falamos de produções que visam dar explicações particulares das “formas fenomênicas sensíveis do mundo externo, por isso, são sempre (...) signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações” (LUKÁCS, 1978, p. 282).

Deste modo, de acordo com as formas que assumem, as representações do policial tolerante ou implacável fazem parte da história e do imaginário social dos EUA. As relações sociais que envolvem o homem da lei enquanto personagem cinematográfica estão cravadas na história desse povo. Desde as representações cinematográficas dos *westerns* de John Ford – principalmente a partir de finais dos anos de 1930 – que traziam a clássica figura do xerife, passando posteriormente pelos policiais urbanos e até pelos chamados policiais do futuro das *sciense-fictions*. Após essas explicações para efeito comparativo

podemos enfim pensar numa questão crucial para iniciar o debate sobre *Tropa de Elite*. O que em nossa história possibilitou ao pensamento social brasileiro representado pelo filme a escolha da figura policial para se tornar um herói possível da ficção brasileira?

Quando falamos do Brasil urbano e perpassado pelo capitalismo mundial, na era do individualismo atroz quando o Estado está em crise com os cidadãos, porque não é reconhecido como instância de garantia de direitos, temos pistas do chão histórico no qual o filme se desenvolve. A lógica da discriminação brasileira, associada aos tipos particulares de conflitos de classe estabelecidos historicamente, sempre perpassou as representações estatais: negros e pobres foram constantemente tachados como “classes perigosas”. Neste sentido, o herói-policial brasileiro justifica sua existência como repressor por excelência das “classes perigosas”. Não divide opiniões em dois pólos ideológicos principais como no caso dos EUA. Encontra legitimação na ação indireta da elite e seus representantes que controlam o monopólio da violência estatal e nas repercussões que se desenvolvem na esfera pública. Zaluar nos fornece um panorama da situação de condenação dos pobres e da periferia por parte do Estado brasileiro, no sentido de que

uma das expressões da dominação é a construção da identidade do dominado pelo dominador. E uma das técnicas é a estigmatização de quem se quer reprimir. O espelho que se constrói no Brasil é este: pobre, criminoso, perigoso. Pela prisão por vadiagem de trabalhadores sem carteira assinada. Pelas constantes narrativas de crimes e da morte de criminosos nos bairros pobres da cidade que toda imprensa diária fornece, mas que toma conta quase inteiramente dos jornais que são lidos pelos membros das classes populares urbanas (ZALUAR, 1994, p. 33).

Associada a estigmatização também podemos citar a *ideologia da ordem* como um dos suportes das ações repressivas do Estado. Tal ideologia caracteriza-se por “conceitos ou valores em torno dos quais gravita o comportamento social estabelecido, formando uma superestrutura que varia ou muda de forma de acordo com as alterações que se verificam em sua base” (GUIMARÃES, 1982, p. 189). De maneira complementar, podemos afirmar que os desajustes provocados pela concentração de rendas e recursos de produção no país, ou seja, a base, produzem modificações na superestrutura sempre no sentido de camuflar ou ocultar em escala progressiva suas reais causas econômicas. Esse desajuste entre ordem ideológica e desordem material e econômica emoldura o contexto no qual o

banditismo urbano aparece e se expande como forma organizada de um comportamento social divergente ou discordante (evito o termo *desviante*) da ordem e do comportamento estabelecido segundo regras, conceitos ou valores ditados pelas classes que detêm o poder (GUIMARÃES, 1982, p. 188, *parêntese do autor*).

A partir daquilo que já expusemos, observaremos que a criação do herói-policial em *Tropa de Elite*, com consideráveis diferenças do contexto histórico do qual importa o gênero, só pode constituir-se a partir de um enviesamento muito particular dos elementos que compõe a narrativa. Como já enfatizamos, se o gênero policial por aqui até então não havia aportado é justamente porque a figura policial tem conotações bem diferenciadas daquelas absorvidas pelo cinema holywoodiano. Muito ao contrário, no cinema politizado da década de 1960, foram os marginalizados nas relações sócio-econômicas que obtiveram o protagonismo de possíveis heróis.⁴⁴ A história da polícia no Brasil sempre esteve associada à repressão, imagem esta que se acentuou depois do golpe militar de 1964 até nos setores que inicialmente apoiaram os militares. *Tropa de Elite*, em sua tentativa de criação instantânea de heróis sem história de heroísmo, terá que levar adiante uma inversão brutal de princípios e valores, baseando a narrativa num discurso unilateral e arbitrário, que omite ou desvia o foco dos problemas que aborda. O resultado é uma estética maniqueísta que intenta produzir uma imitação fidedigna da vida naturalizando posições sociais, e que sob o olhar de parcela da sociedade, foi caracterizada como discriminatória, ao ponto de ser comparada ao pensamento neofascista.

Conforme já frisamos, a história do Brasil em suas particularidades não produziu a figura policial representativa da lei. Por isso, a importação do gênero requer mais do que simplesmente transpô-lo. De maneira paradoxal ao comentário de Fernando Meirelles, que enfatizou a “neutralidade do longa”, o objetivo desta análise é identificar de que forma o foco narrativo vai definindo seu posicionamento no processo de criação dos heróis-policiais do Bope. Na esteira desse processo, também averiguaremos como a periferia e a juventude universitária assumem os papéis de vilões, o outro pólo clássico no maniqueísmo do gênero.

⁴⁴Ao nos referirmos ao “herói” do cinema politizado da década de 1960 é conveniente deixar claro que não falamos de uma forma narrativa alinhada com as convenções de Hollywood. O chamado Cinema Novo também importou fórmulas estéticas, entretanto, elas têm origem na Europa, das quais podemos citar: Neorealismo italiano, Nouvelle vague francesa e o Cinema-discurso ou intelectual russo. Portanto, a noção de “herói” é radicalmente diferente, fora do esquema tradicional norte-americano baseado no naturalismo maniqueísta.

O primeiro fator a ser considerado é a escolha de um capitão do Bope para ser, além de protagonista, narrador em primeira pessoa da história. Isto não significa que há um problema estrutural com a forma de narrar em primeira pessoa, afinal, o narrador no interior da história e o que denominamos foco-narrativo são elementos distintos. É o foco-narrativo que vai organizar internamente toda a história, desde os elementos técnicos como iluminação, posicionamento de câmera, etc, passando pela constituição psico-social das personagens. O narrador-personagem, nesse sentido, é uma personagem como outra qualquer. O foco-narrativo pode posicionar-se favorável ou contrário àquele que narra diegeticamente a história. Pode afirmar ou negar o ponto de vista do narrador-personagem, esclarecendo por meio de técnicas como a montagem, aquilo que não está ao alcance deste enquanto figura ficcional imersa na história. Observaremos que Capitão Nascimento não somente não é desautorizado pelo foco-narrativo, como tem total apoio imagético na fundamentação de seus posicionamentos. A mesma fórmula em sentido contrário será utilizada para caracterizar como infundadas e absurdas as posições das demais personagens, sejam moradores da periferia ou estudantes universitários.

Numa sociedade de classes, cujo espaço urbano é caracterizado, entre outros aspectos, pela segregação, todo herói necessita de um contexto que o faça e outro que o reconheça como tal. A periferia do Rio de Janeiro foi escolhida para ser o palco das ações “heróicas” do Bope. Amíúde todas as tentativas de associações e comunidades em trabalhar junto à mídia uma imagem positiva das periferias, *Tropa de Elite* necessita criar uma representação caótica de guerra para que dela se faça o herói. Por isso, logo nos primeiros momentos do filme, ainda com os créditos (nome dos atores) em tela, o combate começa a se definir por três elementos próprios ao cinema: trilha sonora, montagem, voz-over do narrador-personagem. A trilha “Rap das armas” é um “proibidão”⁴⁵ cuja letra narra o enfrentamento entre traficantes e policiais do ponto de vista daqueles. Parte da letra da música diz “*pra subir aqui no morro até a Bope treme, não tem mole pro Exército, Civil, nem pra PM*”. A voz-over do narrador fornece seu panorama da situação: “*O Rio de Janeiro tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É só nego de AR-15, USI, AHK. No resto do mundo essas armas são usadas para fazer guerra, no Rio são as armas do crime*”. A montagem cumpre o papel de ratificação

⁴⁵ “Proibidão” é um tipo de *funk* cujas letras geralmente estão associadas aos grupos criminosos ou facções rivais em sua dinâmica cotidiana.

das informações oferecidas pelo narrador-personagem quando paralelamente à sua fala *over* a câmera focaliza traficantes com armamento pesado em mãos.

A criação de um clima de guerra funciona como substituto imediato daquilo que outrora denominamos de ausência de conteúdo histórico para se criar uma imagem heróica da polícia. A própria noção de guerra já indica que há sérios desajustes na ordem social. Assim, o herói-policial brasileiro não necessita apropriar-se da lei para fundamentar a ação como nos clássicos filmes policiais norte-americanos. Ele parte diretamente para a batalha, uma vez que na noção de guerra já está implicado um contexto de anomia social, no qual a lei perdeu efetivação. A palavra *guerra* está presente logo na primeira lembrança de Capitão Nascimento, segundo expusemos acima, e será paulatinamente acentuada pela narração-*over* com a corroboração das imagens.

Deste modo, pode-se afirmar que em *Tropa de Elite* realiza-se uma fusão de gêneros específicos com semelhanças formais, o policial e o de guerra, para que o “herói” possa emergir. Isso se coaduna numa forma bastante perversa de representação da periferia e de suas demandas sociais. Buscombe (2005, p. 310), ao analisar o gênero *western* do cinema norte-americano observa que “uma vez que as armas estão presentes como uma parte da estrutura formal, haverá, de maneira característica, um dilema que poderá ser resolvido somente pela violência, ou no qual, o uso da violência, embora errado, seja a solução”. A constatação de Buscombe necessariamente se estende tanto ao gênero policial e, principalmente, ao de guerra.⁴⁶

São gêneros que como outros *a priori* carregam uma série de elementos formais. Buscombe citou as armas, mas podemos complementar com a presença obrigatória de “mocinhos e bandidos”, personagens quase sempre construídas por noções maniqueístas de composição. Esta constatação fornece indícios para concluirmos que as *formas*, com suas particularidades imanentes e *a priori* podem necessariamente alterar ou distorcer os conteúdos ou temáticas. Em *Tropa de Elite*, a periferia é tomada por palco de guerra como elemento da forma, e sem maiores mediações, Capitão Nascimento de início nos informa que “O Rio de Janeiro tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes”.

⁴⁶ Apesar de ser uma tendência comercial e também ideológica freqüente, existem exceções. No caso de filmes de guerra pode-se citar *Apocalypse now* (1979) de Francis Ford Coppola. Dentre outros aspectos, o filme denota a crise de consciência de um oficial frente à estrutura de poder que o impele a uma guerra obscura, cujo percurso lhe vai revelando outras noções à respeito do conflito no Vietnã. Ao final, o oficial já não pode mais distinguir as razões que determinaram a guerra, numa narrativa que mais do que respostas, visa suscitar uma série de questionamentos acerca das ideologias em jogo.

Assim, as periferias são obrigatoriamente representadas sob o aspecto exclusivo da dinâmica do crime. No entanto, é uma dinâmica incompleta. Os traficantes funcionam como elementos formais *a priori* portadores do antagonismo que os caracteriza como vilões frente aos policiais. Nas imagens do filme, apesar da ênfase de “uma guerra em andamento”, não são representados deturpando por meio da violência o cotidiano dentro ou fora das favelas. O filme se apropria de uma representação naturalizada da periferia, filtrada e perpassada

pelo estigma que todos carregam, trabalhadores ou não, de pertencerem ao antro de *vagabundos, malandros e bandidos*. Se entre eles essa distinção é tão importante a ponto de ser em torno dela que se constroem as regras de convivência mútua, nas representações de alguns setores da sociedade mais ampla ela desaparece (...) (ZALUAR, 1994, p. 33).

Não é necessário construir imgeticamente trajetórias individuais no mundo do crime, mesmo superficiais como Zé Pequeno em *Cidade de Deus*, haja vista que, segundo o filme leva a crer, elas já fazem parte do imaginário social. Aqueles que não se ajustam à ordem imposta devem ser aniquilados sem a necessidade de explorar justificativas que remetam ao nível da essência das relações sociais. Não se observa nem mesmo um possível entrave frente aos direitos humanos garantidos desde 1988 pela Constituição. Estes são, inclusive, negligenciados pela totalidade do filme.

De aparência em aparência, a síntese das periferias também é realizada por aquilo que se omite. As precariedades das condições de vida da classe trabalhadora que resiste à opção sempre aberta pelo crime encontram-se ausentes. A periferia é representada como sendo um espaço urbano como outro qualquer. Não fosse pelos traficantes e seu aspecto único de elemento formal crucial para o gênero policial, as periferias provavelmente não se tornariam foco de interesse por parte dos realizadores do filme. O empenho antes de tudo por um filme de gênero com possibilidades amplas de sucesso comercial suplantou qualquer potencial crítico, tanto pelo que traz e da forma como traz, quanto por aquilo que omite e porque omite. Uma leitura a contrapelo, como propõe Walter Benjamin, elucida menos o alinhamento do filme às políticas públicas de segurança, pois esse dado é mais evidente, e mais como o país deve avançar no tratamento de suas demandas sociais convertidas em combate ao crime. O apelo de Capitão Nascimento, no fundo, reflete uma posição de classe que deseja segurança sem transformações estruturais. De que outra forma

senão pelo extermínio das “classes perigosas”, tomada como elemento gerador da desordem social, essa condição pode ser atingida, de acordo com a perspectiva fílmica.

9.2. Seguindo os passos do narrador-personagem: desconstruindo a idéia de neutralidade

Em artigo publicado na Revista Novos Estudos, Xavier (2006, p. 139) afirma que “o cinema brasileiro contemporâneo tem privilegiado formas de narrar e interagir com o mundo em que a voz ganha um papel central”. Suas análises buscam esclarecer o papel dos narradores-personagens de *Cidade de Deus* (2002), *O homem que copiava* (2003) e *Redentor* (2004) na elaboração daquilo que o autor designa de manual.⁴⁷ Essa técnica de utilização da voz-over visa a elaboração de verdadeiros manuais pedagógicos que vão desvelando cenas e seqüências do filme ao espectador. Conforme Xavier (2006, p. 140), a voz é “voltada para operações de costura e de informação” tendo em vista que “facilita a fluência do processo e cria uma descontração própria à conversa na intimidade, quase sempre conduzida por atores carismáticos”. Em complemento à análise do autor, acrescentamos que em *Tropa de Elite*, além dos aspectos mencionados, a voz-over comanda as imagens na direção de uma versão unilateral dos fatos diegéticos. O narrador-personagem tem seu ponto de vista legitimado pelas imagens, enquanto as demais personagens, ao contrário, têm seus discursos deslegitimados.

Essa técnica não somente mina a dinâmica mais geral das personagens no interior da narração, mas fixa na tela um tipo de experiência possível alinhada com uma expressão de realismo estético comum na mídia sensacionalista. O narrador-personagem funciona quase como um repórter dirigindo o olhar do espectador, anulando até o jogo de incertezas próprias ao mistério do cinema de gênero policial. Jaguaribe (2007, p. 99) nos informa que “nos cenários de incerteza urbana minados pela violência e pela cultura do medo, a produção de retratos contundentes da realidade em viés realista funciona como uma pedagogia real”. Esta técnica pedagógica em *Tropa de Elite* inclui um ajustamento ou simbiose entre o gênero policial e guerra. Na esteira de Xavier, é possível afirmar que a experiência do narrador-personagem visa orientar o espectador para um *Manual de guerra*

⁴⁷ Os três filmes realizam incursões pelo universo das periferias brasileiras, cada um à sua maneira. Estes filmes não serão analisados, mas cabe o registro de que também se tratam de filmes que trazem representações da periferia no Cinema da Retomada. Isto reforça a hipótese deste trabalho de que a periferia talvez seja a temática mais abordada atualmente pelo cinema brasileiro na atualidade.

urbana próprio para o enfrentamento da atmosfera de terror gerada. Para isso, é necessário que o próprio narrador-personagem moldado pelo foco-narrativo exclua qualquer expectativa de registro de outras leituras que não seja a sua, estilizando eventuais contradições que, por ventura, venham a ser sugeridas. Se por um lado esse procedimento garante o controle interno da história a partir de um ponto de vista único, por outro, gera ambigüidades relativas a meios e fins, descambando numa visão totalitária – marcada por diversas cenas de tortura brutal – que incomoda até quem a princípio adere à perspectiva do narrador-personagem.

A fim de implodir a idéia de “neutralidade do longa”, o objetivo é desconstruir internamente a narrativa, indicando como a montagem age no sentido de naturalizar em uma seqüência lógica de imagens as proposições do narrador-personagem. Retomamos Xavier e sua proposta de que a voz-*over* cria um efeito de conversa íntima levada a cabo geralmente por atores carismáticos. Wagner Moura, ator de trajetória meteórica no Cinema da Retomada, posteriormente tornou-se figura marcante em telenovelas da Rede Globo. É um membro do *star-system*⁴⁸ consagrado pela mídia e que no filme assume o papel de Capitão Nascimento, o narrador-personagem.

Logo no início do filme, já observamos os traços de busca de intimidade com o espectador apontado por Xavier: “*Policia! tem família meu irmão (grifo nosso), policia! também tem medo de morrer. É por isso que, nessa cidade, policia! tem que escolher: ou se omite, ou se corrompe, ou vai pra guerra*”. Este tom de conversa íntima, utilizando termos pessoais similares de referência direta ao espectador é elemento presente em outras partes. A busca de cumplicidade vai revelando a variância do tratamento na utilização de termos ainda mais íntimos. Mais ou menos na metade do filme, ele diz: “*De cada cem policia!s que chegam pra fazer o curso [do Bope], cinco chegam ao fim, e quando eu fiz o curso parceiro, foram três!*” (grifo nosso). No final do filme, a tentativa de cumplicidade chega ao ápice por meio da utilização de um termo de tratamento pessoal com conotações poderosas: “*A minha missão era voltar pra minha família e deixar um substituto digno no meu lugar. Pra fazer isso, eu tinha primeiro que pegar o Baiano. O que eu tava fazendo não era certo. Eu não podia esculachar os moradores pra encontrar o bandido. Mas naquela altura do campeonato amigo, pra mim tava valendo tudo. Nada nesse mundo ia me fazer parar*” (grifo nosso).

⁴⁸ *Star-system* é o termo utilizado para nomear atores e atrizes consagrados no cinema.

A *voz-over* tem ainda outra função primordial para o desenvolvimento da história. Ela organiza as imagens dentro de uma seqüência lógica cujo objetivo é legitimar a si própria no processo de evolução narrativa. Para isso, tudo vai se tornando instrumentalmente meio para atingir o fim desejado. Primeiramente, como se trata de um filme de ação, que não prioriza diálogos e reflexões, é necessário estabelecer de maneira pragmática o clima de guerra que se pretende ampliar. É indispensável omitir todos os problemas sócio-econômicos das periferias que se deseja representar para que a ação violenta cumpra um ciclo livre de possíveis entraves humanistas. Partindo de um dado especulativo, Capitão Nascimento fornece o primeiro panorama: “*O Rio de Janeiro tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É só nego de AR-15, USI, AHK. No resto do mundo essas armas são usadas para fazer guerra, no Rio são as armas do crime*”. Em paralelo, a montagem da cena mostra um baile funk com traficantes armados dançando em meio a uma multidão de jovens ao som de “Rap das Armas”.

Há certa dose de ambigüidade na imagem que contradiz a *voz-over*. Ao invés do domínio dos traficantes, o que observamos é um típico baile *funk* das periferias cariocas onde traficantes e moradores estão integrados em um momento de lazer. É uma ambigüidade não deliberada pelo foco-narrativo. Contudo, pode sugerir também que a paz relativa ali é garantida à base das armas em punho dos traficantes, na mesma lógica típica dos filmes de gangster, onde a casa de tolerância aparece sob comando de um poderoso. O baile *funk*, com sua fama de que “ali tudo acontece”, seria a perversão da periferia, sob escolta de homens fortemente armados. Se o *close* nos traficantes armados corrobora com a *voz-over*, o contexto de baile *funk* como momento de lazer em si escapa ao controle rígido do foco-narrativo. Todavia, a cena pode ainda agregar outras conotações, como a cumplicidade da população da favela com os traficantes. Ambigüidades à parte, esta conotação será utilizada para justificar incursões violentas do Bope.

O panorama inicial de Capitão Nascimento sobre a situação do crime no Rio de Janeiro (embora a seqüência inicial seja toda numa favela) também revela a corrupção da chamada polícia convencional. Ao que parece, há uma necessidade de denúncia sem que necessariamente se crie uma atmosfera exagerada que abale as estruturas institucionais intradieéticas (e por que não extradieéticas). Se os traficantes são pintados como criminosos natos, sem respaldo nas precárias condições de vida na periferia, com a polícia corrupta há um relativismo de cunho psicológico e social, conforme a visão do narrador-

personagem: *“Policial tem família meu irmão, policial também tem medo de morrer. É por isso que, nessa cidade, policial tem que escolher: ou se omite, ou se corrompe, ou vai pra guerra. A maioria das pessoas não gosta de guerra, e o Major Oliveira não era exceção, toda sexta-feira ele subia o morro pra buscar o arrego do tráfico”*.

Feitas as primeiras exposições visando antecipar a atmosfera de uma guerra em andamento, não tarda para que de fato um tiroteio entre policiais corruptos e traficantes se inicie na favela. A voz-over aproveita para informar que há dois policiais honestos na confusão, Neto e Matias, porém, não oferece maiores informações sobre eles. O ambiente é de tensão, tiros disparados por todos os lados, a câmera acompanhando em ritmo frenético a correria de policiais e traficantes pelas vielas mal iluminadas. A seqüência dura um minuto e meio.⁴⁹ Neste momento há um corte seco, e descobrimos que se trata do mote organizado pela voz-over, associado às imagens, para entrada triunfal em cena dos “heróis”. Tudo preparado para que a voz-over de Capitão Nascimento possa ampliar a gravidade da situação, generalizando-a ainda mais para todo o Rio de Janeiro: *“Se o Rio dependesse só da PM convencional, os traficantes já teriam tomado a cidade há muito tempo. É por isso que existe o Bope, tropa de elite da PM. Na teoria, o Bope faz parte da PM, na prática, é uma polícia completamente diferente. O símbolo do Bope deixa claro o que nós fazemos quando entramos na favela, e a nossa farda não é azul, é preta. O Bope foi criado para intervir quando a PM convencional não consegue dar jeito. E no RJ isso acontece o tempo todo”*.

Nos seus escritos sobre a indústria cultural, Adorno (2002, p. 14) afirma que “desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido”. É essa sensação que se sente logo nos primeiros momentos de *Tropa de Elite*, cujas imagens vão aderindo instantaneamente aos comentários de Capitão Nascimento. Não tarda para que se perceba que a lógica da primeira seqüência, ordenada racionalmente pela voz-over, prescreve em modo de manual pedagógico todo o restante do filme. Ainda segundo Adorno (2002, p. 15), “a velha experiência do espectador cinematográfico, para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver – pois este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente – tornou-se o critério da produção”. Tal reflexão é importante porque no

⁴⁹ Um minuto e meio parece ser um tempo curto. No entanto, no cinema esse é um tempo longo. Se levamos em consideração que no momento do corte do tiroteio para as viaturas do Bope transcorreram seis minutos de filme, isso significa que o tiroteio ocupou 25% do tempo inicial do filme. Ou seja, em 75% do tempo Capitão Nascimento enfatiza o clima de guerra, para que nos próximos 25% isso se traduza em imagens.

auxilia a pensar e associar a preocupação esteticamente naturalista do filme em sua mimese aparente do real e a técnica de manual que organiza a imitação.

Assim sendo, *Tropa de Elite* pode ser caracterizada como uma típica produção da indústria cultural. Esteticamente limitado – pois o filme constitui uma reprodução naturalizada e repetitiva de idéias e ações por meio de clichês técnicos – torna-se um produto de entretenimento e consumo voltado para a massa. Entretanto, é uma obra de cultura da contemporaneidade e, ainda que distante das grandes obras de arte realizadas em cinema, “é sempre resultado de um tempo histórico real (...). Mesmo na manifestação artística mais massificada ou comercial, é possível encontrar questões importantes para pensar o mundo moderno” (JAMESON *apud* TOLENTINO, 2001, p. 13). Assim, apesar das análises de Adorno anteciparem o que está por vir neste esquema cinematográfico de representações arquetípicas, em termos sociológicos a continuidade da análise revelará uma série de temáticas importantes, ainda que emolduradas pela forma de um produto da indústria cultural. Para isso, é necessário continuar desmontando o raciocínio que o narrador-personagem vai construindo.

Capitão Nascimento quer convencer o espectador de que sua trajetória no BOPE está chegando ao fim. Num tom de crise psicológica, realçada pela técnica da *voz-over* com efeito de conversa íntima, ele vai revelando seus conflitos pessoais. Em paralelo, fará de si o modelo ideal de conduta para compor as trajetórias antagônicas de outras personagens. A polícia não é uma unidade coesa. Conforme enfatizamos a pouco nas próprias palavras de Nascimento, há existência de corrupção. Do lado da chamada sociedade civil, a degeneração imposta pela visão social do filme é geral. Há periferias totalmente dominadas pelo tráfico e jovens estudantes universitários viciados em drogas.

A montagem do filme é tão convulsionada em seu esquematismo, que algumas seqüências precisam ser desmembradas descritivamente para expor seu múltiplo funcionalismo. As primeiras cenas são interrompidas para que a *voz-over* reinicie a história a partir de um *flashback*.⁵⁰ Há uma montagem paralela articulando em diferentes espaços e tempos a trajetória de Capitão Nascimento e outros dois protagonistas, Neto e Matias. Na metade do filme, os caminhos se cruzam e o paralelismo é subsumido a partir da retomada das cenas iniciais. Entretanto, apesar da interrupção da montagem paralela, disto não

⁵⁰ São inúmeras as seqüências narrativas articuladas por *flashbacks*. Esse recurso foi incessantemente utilizado em *Cidade de Deus*, todo fragmentado nas memórias de Buscapé. Em *Tropa de Elite*, a fragmentação se dá pelas memórias de Capitão Nascimento. Esse recurso imprime ares de arrojo, mas na verdade funciona apenas como expediente para complicar uma história que por si já é simplificada pela escolha de uma estética naturalista e pela técnica de manual.

irrompe o presente diegético daquele que narra a história, pois como testemunharemos, a *voz-over* está presente até a derradeira cena. Ou seja, o filme todo é composto das memórias de Capitão Nascimento. Apesar disso, como é repleto de cortes e não temos acesso ao presente de quem narra, a impressão é de um narrador onisciente em terceira pessoa e, portanto, obtém-se a falsa noção de um presente diegético.

Matias e Neto são as personagens em torno das quais a *voz-over* articula sua própria história. São dois oficiais que, apesar de recém formados na academia, serão impelidos rapidamente pelo foco-narrativo a deixar o Batalhão da PM convencional para o qual foram designados. Alocados para um grupamento da polícia tomado pela corrupção, Capitão Nascimento alerta antecipadamente que “*Neto e Matias nunca iam se omitir nem se corromper, eles eram honestos*”.

A montagem das cenas e seqüências é circular e, quase na totalidade, é articulada em torno das duas personagens. A câmera alfabetizada pela decupagem clássica⁵¹ não desperdiçará um movimento sequer para afirmar o discurso de Capitão Nascimento. O destaque maior será para a personagem Matias, que é ao mesmo tempo articulado à polícia e aos jovens universitários que mantém relações com a periferia. Neto, segundo a *voz-over*, “*tinha a polícia no coração*”. Já Matias encontra-se dividido entre a polícia e a universidade. É uma personagem artificialmente ambígua. Isso permite ao foco-narrativo ir destruindo mecanicamente a face mais sensível, embora bastante questionável, da personagem. Matias dá mais sinais de tolerância, porém, com ares de conservadorismo. Ele não se entrosa com outros alunos na universidade, mas se permite algumas aproximações. Uma delas de caráter burocrático para realizar um seminário de sociologia. Outra, menos forçada, porém, edificada num relacionamento amoroso mais insinuado que desenvolvido.

A *voz-over* associada à montagem atua de maneira implacável em relação a Matias, criticando sua dupla identificação: com a polícia e a universidade. Ele é alvo direto de um esquema condenatório que visa impor uma “ética policial” usando como contraponto as atividades da juventude universitária na periferia. O objetivo é aproximá-los e ir estabelecendo divergências pontuais. Para isso, a composição das cenas e seqüências é inexorável e, nenhum corte é casual, havendo uma pretensão em cada um deles. Quando Matias comenta com Neto que precisa ir a uma ONG no Morro dos Prazeres para preparar um seminário da faculdade, este o alerta: “*Tu é policial, não pode subir a favela, nego te*

⁵¹ Decupagem é o processo de decomposição do filme - das cenas e seqüências - em planos. A decupagem clássica é aquela típica do cinema produzido pela Indústria Cultural. Ver XAVIER, 2005, p. 27-28.

mata lá dentro". Favela e morte é uma combinação crucial para o foco-narrativo. Porém, Matias o tranqüiliza: "*Fica tranqüilo Neto, ninguém na faculdade sabe que eu sou policial*". Um corte seco e a câmera nos leva a um plano geral (aéreo) de uma favela. Aparentemente, parece um corte descontínuo, mas a seguir irrompe a voz-over: "*O Papa*⁵² *precisava do Bope, o Bope precisava de mim, e eu precisava de um substituto. Não ia ser fácil, eu ia continuar subindo favela por causa do Papa. Só que eu ia subir armado parceiro, e de farda preta!*" Outro corte e nos deparamos com Matias chegando à favela como civil e sem farda. A voz-over previamente expressou uma visão negativa em relação esse tipo de comportamento do policial. A trilha sonora cria um clima leve de suspense, com rajadas de metralhadora ao fundo, ampliando o teor de desaprovação em relação à conduta de Matias.

Enquanto a periferia é o cenário de guerra e os traficantes os inimigos declarados, há outros atores sociais que são gradualmente depreciados. Os estudantes universitários formam a contrapartida necessária para se estabelecer a dinâmica do tráfico de drogas. Demanda e oferta são os únicos elementos utilizados no raciocínio fílmico que esquematiza a união entre traficantes e usuários de classe média. Logo que Matias chega à ONG, novamente a voz-over prossegue em seu discurso: "*O perigo de policial fazer faculdade é que a primeira vista os estudantes são caras legais pra caramba. E tem um monte de menininha bonita e bem intencionada* (obedecendo a narração, a câmera dá um close em Maria). *Eu reconheço que a primeira vista é difícil resistir. Estudante rico gosta de ajudar criança pobre, e quem é que não sente pena de criança pobre? O Matias era inexperiente, ele tinha coração mole, era natural que ele se deixasse envolver, mas o policial só pode se envolver até certo ponto*".

Novo corte para uma sala de estudos, onde Matias, Maria e dois outros estudantes discutem o seminário a ser apresentado. A cena é marcada por duas representações claramente antagônicas. Enquanto o policial expressa cuidadosamente seu entendimento sobre a obra *Vigiar e Punir* de Foucault, Maria e os outros estudantes são enquadrados fumando maconha displicentemente. Sob o olhar desconfiado de Matias, que se recusa a experimentar a droga, a voz-over fornece o prognóstico esperado da conduta policial: "*Ele tem que saber impor o limite quando chega a hora* (close em Edu, que saca um cigarro de maconha da mochila). *Se o cara não tomar cuidado, ele termina seduzido pelos colegas. O*

⁵² A Operação Papa foi planejada pelo BOPE a mando do Governo do Estado para eliminar traficantes oriundos de periferias próximas à localização em que o Papa ficaria hospedado em sua visita ao Rio de Janeiro.

certo era o Matias dar o flagrante e autuar os maconheiros no artigo 12 da lei 6368. Policial tem que cumprir a lei. O Matias tinha acabado de entrar na faculdade e já estava aliviando os amigos". Cada pequeno corte é milimetricamente pensado para repor a mesma lógica associativa entre imagem e voz-over. Saindo da sala de estudo, todos param por um instante em uma birosca.⁵³ Matias se solidariza com um garoto e expõe a todos que ele tem problemas de visão. A voz-over retoma a rigidez do ponto de vista anterior para novamente condená-lo e alertar: "*Se não tomasse cuidado, ia acabar entrando na onda deles*". Nenhum tipo de solidariedade é tolerado, mesmo se tratando de uma criança.⁵⁴

A insistente necessidade de condenação via voz-over é uma imposição de dois níveis. Primeiramente, de forma extradiegética, o filme reflete um pensamento social conservador e vai levá-lo aos extremos. Em segundo lugar, o olhar naturalizado composto de recortes sociais epidérmicos, organizados a partir de diversos cortes instantâneos, por si só não daria conta do sentido que se busca imprimir. Daí a obrigação sistemática de criar esse efeito de manual pedagógico. Não há distensão das situações permeadas por conflitos que desencadeiam rupturas ou continuidades parciais. O que ocorre é uma harmonia entre a voz-over e a seqüência de imagens cujas rupturas dar-se-ão no tempo exato da arbitrariedade do foco-narrativo.

Se no tocante à forma o filme obedece a um rígido esquema que se repete na associação de voz-over, montagem e câmera alfabetizada, em relação ao conteúdo não se pode dizer o mesmo. As temáticas são variadas: periferia, tráfico, corrupção, tortura, jovens universitários viciados, etc, o que por si já impede aprofundamentos. Sem a continuidade necessária e "natural"⁵⁵ do desenvolvimento de ações e conflitos, a forma impõe particularidades descritivas em profusão que não adquirem densidade.

Não é sem motivos que a voz-over fala de estudantes, mas as imagens denotam especificamente estudantes de Sociologia. Como se sabe, o uso de drogas extrapola as barreiras de classe, atingindo desde o lumpemproletário em situação de rua, classe

⁵³ Birosca é o bar típico das favelas.

⁵⁴ Nesta cena parece repetir-se nossa proposição de que algumas interpretações escapam involuntariamente ao controle do foco-narrativo. Ao seguir com o plano de condenação do possível alinhamento de Matias aos estudantes tidos como drogados e hedonistas, nega-se o princípio humano da solidariedade. Toda solidariedade humana entre desiguais é perigosa e desprezível na ótica do filme, ainda que a solidariedade de caráter filantrópico seja uma prática disseminada na sociedade e no interior das próprias elites.

⁵⁵ *Natural* aqui tem o sentido neorrealista de filmar o desenvolvimento de relações sociais sem cortes excessivos e sem o enviesamento rígido imposto pela voz-over. Seria captar o movimento do real por meio do esgotamento da temática em suas múltiplas mediações. Relembrando Marx (1978, p. 116), seria chegar à essência, ao concreto, que só "é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso".

trabalhadora, classe-média, pequena e grande burguesia. Se uma das teses do filme, segundo os realizadores⁵⁶, é mostrar que o tráfico é uma relação de demanda e oferta, logo, poderia esperar-se um esforço de representação mais ampla do mercado das drogas. Do particular, jovens estudantes universitários, efetuando-se as devidas mediações, poderia se avançar ao aspecto mais geral do amplo ciclo social de circulação das drogas. Todavia, a centralidade das críticas em torno de alunos de Sociologia funciona quase como alegoria, como observaremos mais adiante, cujo alvo na essência é a Sociologia enquanto Ciência Humanista. Não é a toa que num momento diegético nos deparamos com os estudantes “amigavelmente” cheirando cocaína e comprando maconha com um chefe do tráfico, sob os auspícios do narrador-personagem: *“O que fode é o sujeito que nasce com oportunidade e termina entrando nessa vida. Eu já disse isso antes, mas não custa repetir, pra mim quem ajuda traficante é cúmplice. Tem que ir pra cadeia”*. Novo corte, e somos ficcionalmente movidos para a universidade, onde o jovem que há pouco vimos é representado como uma figura de grande popularidade, embalado pela trilha sonora de um *reggae*.⁵⁷ Descobrimos que existe um esquema de tráfico envolvendo outros estudantes. A voz-over de Capitão Nascimento faz outra típica inserção: *“Eu sempre me pergunto, quantas crianças a gente tem que perder para o tráfico só pra um play-boy enrolar um baseado?”*

A próxima seqüência inicia-se no Batalhão do Bope com a orientação do comandante: *“A prioridade é apreender os fuzis”*. Todo o encadeamento é montado para dar continuidade ao discurso que expusemos anteriormente. O comandante ainda alerta que é preciso ser cauteloso, pois na entrada da favela há uma faculdade repleta de estudantes. Sorrateiramente, os policiais do Bope sobem a favela em formação de guerrilha. Capitão Nascimento está tenso, porque não concorda com a Operação Papa. Mesmo assim, coordena a ação que culmina no assassinato de dois traficantes. O clima de tensão proposto pela movimentação de câmera, iluminação deficiente e trilha sonora esvazia-se na facilidade com a qual o Bope toma a boca.⁵⁸ Capitão Nascimento não poupa esforços para

⁵⁶ ANJOS, A. P. B. “‘Tropa de Elite’ tem mais impacto do que Glauber Rocha”. Bravo!. São Paulo: Abril, n.125, pp. 56-61, jan. 2007. Entrevista de José Padilha (diretor) concedida à revista.

⁵⁷ Assim como outras músicas que compõe a trilha, neste caso o uso é primário. O senso-comum mais conservador associa maconha e *reggae* com pouquíssimo conhecimento da cultura *rasta*. A construção da seqüência é preconceituosa e pejorativa, já que Edu e os outros estudantes são figuras condenáveis sob o ponto de vista do foco-narrativo.

⁵⁸ “Boca” é o local onde se compra e vende drogas.

descobrir quem estava com as drogas.⁵⁹ Tortura um estudante, para cravar na mente do espectador que ele é responsável pelo financiamento do tráfico. Em seguida, tortura violentamente o “fogueteiro”⁶⁰ para que ele entregue o “vapor”⁶¹.

Mais um corte nem um pouco casual e em seguida estamos novamente diante da continuidade de condenação dos estudantes. As cenas em sala de aula são cruciais para a tese do filme – as drogas como um problema de demanda. Também visam começar o desmonte do discurso Humanista, depois de uma representação prévia da ligação entre traficantes e estudantes. Um *close* na lousa destaca o título da famosa obra *Vigiar e Punir* de Michel Foucault. O grupo de Matias apresenta um seminário sobre a temática das instituições repressoras. Maria finaliza a exposição: “*Bem professor, nós concluímos, portanto, que no Brasil a instituição penal funciona como uma rede, que articula diversas instituições repressivas do Estado (...)*”. O professor propõe que se apresentem exemplos, e a polícia é o alvo unânime. Porém, o posicionamento marcado imagneticamente é o de Edu⁶², que afirma: “*Aí professor, porque todo mundo sabe que os canas quando chegam na favela chegam batendo mesmo, dando porrada, esculacho geral lá*”(câmera fixa no olhar desaprovador de Matias). O professor corrobora com Edu: “*O Edu está certo, a polícia age perversamente contra os despossuídos, bestializados, e aqueles que por sua condição são compelidos a cometer delitos*”.⁶³ A seguir, quem fala é Roberta⁶⁴: “*Eu concordo com a opinião de Edu, em partes. A polícia não age perversamente só com as classes menos favorecidas. Acho que nós, da classe-média, classe-alta, também somos*

⁵⁹ Ao que parece, não há preocupações realistas em termos de coerência. O comandante do Bope disse que a prioridade eram as armas, mas Capitão Nascimento indaga os presentes sobre a carga de drogas. Na continuidade da ação, descobrimos que o que denominamos de incoerência se constitui numa falha de continuidade (ou diegeticamente, de insubordinação às ordens superiores) e, na verdade, é remonta à sequência anterior. O objetivo é acentuar a condenação dos estudantes. Nenhuma fala dos policiais faz referência à apreensão de armas.

⁶⁰ “Fogueteiro” é a patente mais baixa na hierarquia do tráfico, correspondendo ao indivíduo que dispara rojões para avisar aos demais a presença da polícia.

⁶¹ “Vapor” é o indivíduo que efetua a venda das drogas aos usuários.

⁶² Edu fora representado como um traficante de classe-média, conforme já expusemos anteriormente. Sua escolha como interlocutor visa deslegitimar a veracidade de seu discurso. Além disso, ele incorpora em sua fala um tipo de gíria e trejeitos pouco comum aos demais estudantes, e que o aproxima da representação do traficante Baiano.

⁶³ A corroboração do professor Gusmão é essencial para a tese do filme. O professor, no interior da diegese, não sabe do envolvimento de Edu com o tráfico. A idéia é que seu posicionamento seja interpretado como ingenuamente teórico, pois ele desconhece a realidade proposta pela tese do foco-narrativo. Nada mais injusto com uma personagem do que lhe ocultar diegeticamente detalhes cruciais para sua reflexão. Para colaborar ainda mais com o enviesamento, quando o professor concorda com Edu a câmera focaliza o estudante num sorriso malicioso de cumplicidade. Ainda há uma ressalva a ser feita, que implica o uso do termo ‘bestializados’ pelo professor. A conotação é ambígua na totalidade do discurso, mas pejorativa em si.

⁶⁴ Roberta namora o assistente-social da ONG e foi flagrada pela câmera quando todos cheiravam cocaína com o chefe do tráfico. Assim como Edu, sua opinião também é alvo de deslegitimação *a priori*.

vítimas desse bando (...)”. A câmera já mostrava Matias impaciente desde o início do debate. Oculto em sua identidade policial, ele rebate: “*Acho que a galera está tendo uma opinião superficial do que realmente é* (passa-se a um plano-geral da classe, e os alunos debocham da opinião de Matias). “*Eu até acredito que na polícia tenha corrupção, mas, em sua grande maioria os policiais querem fazer um trabalho honesto*” (Algazarra geral, ninguém concorda com ele). Maria intervém, e critica a ação policial a partir de uma experiência pessoal de corrupção ocorrida numa viagem à Búzios. Matias intervém novamente, dissimulando e assegurando que sua história é pontual, não pessoal: “*Eu tenho um grande amigo que é policial, e o melhor amigo dele é policial, os dois são honestíssimos, e com relação ao lance de Búzios, acho que tem que reprimir mesmo. Você não tem a menor noção, você estava com um ‘béquisinho’ não estava?* (dirigindo-se a Edu) *Vocês não têm noção de quanta criança entra pro tráfico e morre por causa de maconha e pó! Do apartamentozinho de vocês aqui da zona sul não dá pra ver esse tipo de coisa. Vocês estão muito mal informados. Estão muito mal influenciados por jornalzinho e televisão*”. Depois de Matias⁶⁵ realizar um discurso inflamado utilizando o poderoso argumento de classe, a câmera em panorâmica focaliza os olhares resignados e o silêncio dos demais alunos, para depois voltar-se para o policial num imponente *close-up*, desfocando o entorno. A seqüência toda foi esquematizada para liquidar qualquer contra-argumento humanista, principalmente pela escolha específica das personagens que criticaram a polícia. A seqüência encerra-se com Matias no centro da tela.

O filme utiliza demasiadamente argumentos empíricos sem mediações, centrados na imediaticidade dos fatos narrados. A seqüência seguinte visa rematar as discussões da aula com mais um elemento de caráter puramente empírico. Muito longe da zona sul, no Batalhão do Bope (rememorando a ironia de Matias, esta é a realidade que não se vê dos apartamentos da zona sul), Capitão Nascimento recebe a visita da mãe de um soldado do tráfico. Em tom de melodrama⁶⁶, ela revela a Nascimento que o filho, - automaticamente transformado em vítima da relação entre estudantes e traficantes - foi morto por ter

⁶⁵ Matias é um jovem oficial. É o único aluno negro de sua sala, e o foco-narrativo usa este fato ideologicamente na argumentação quando ele diz: “*Do apartamentozinho de vocês aqui da zona sul não dá pra ver esse tipo de coisa. Vocês estão muito mal informados*”. A intenção é representá-lo como organicamente ligado ao contexto que ele próprio afirma ser desconhecido na zona sul. Contudo, veremos que a relação de Matias com a periferia será de pura violência, mas o que importa nesse momento é desqualificar o discurso humanista dos alunos de Sociologia por tudo aquilo que apontamos na análise.

⁶⁶ Todo o peso dramático da cena deposita-se no rosto lacrimoso da mãe. Até a dureza de Capitão Nascimento é relativizada diante da imagem de uma mulher, mãe, com franco semblante de humildade, chorando pela morte do filho de aproximadamente 15 anos.

delatado o “vapor”⁶⁷. A mãe conversa com o capitão de maneira conformada com a operação que culminou na morte do filho, como se subentendidamente a legitimasse. Ela quer apenas ter o direito de enterrá-lo, o que não é possível, pois, segundo o código de honra do tráfico, delação é atitude imperdoável. A voz-over completa o raciocínio, com um corte regressivo para as imagens da delação: *“Traficante mata fogueteiro que dá mole, e no fundo eu sabia disso. A mãe do fogueteiro me fez sentir remorso, e para um oficial do Bope esse é um sentimento muito perigoso”*. Novo corte para o diálogo, e a voz-over conclui com a retomada da crise do narrador-personagem: *“Eu percebi que Rosália estava certa. Já tinha passado da hora de colocar alguém no meu lugar”*.

Como se pode observar analisando o encadeamento lógico das sequências, o objetivo implícito é deslegitimar teorias humanistas críticas ao monopólio estatal da violência. Isto não se realiza diretamente. Há todo um intrincado processo de construção narrativa e imagética centradas na condenação dos atores sociais portadores do discurso humanista. Eles são deslegitimados previamente na maneira *voyeur* assumida pelas imagens, pela montagem e pela voz-over, e o discurso de Matias ganha *status* de verdade absoluta. A cena posterior da mãe do fogueteiro com enfoque dramático de tragédia pessoal acentua ainda mais o valor da reflexão do policial em aula observado na sequência anterior. Não é pelas cenas e sequências em si que o discurso pró-monopólio estatal da violência ganha legitimidade. A lógica condenatória realizada pela montagem e pela voz-over, antes do seminário, construiu previamente uma representação degenerada dos portadores do discurso humanista.

As mesmas técnicas desveladas anteriormente na análise serão utilizadas para apontar a falência da chamada polícia convencional. O protagonismo é reservado a Neto, com quem o narrador-personagem conta para ser seu substituto. Contudo, a degeneração aqui apontada é direcionada para a instituição, e não propriamente aos atores sociais, ou seja, os policiais. Evidente que seria muito difícil manter o foco estritamente na instituição sem culpabilizar os indivíduos envolvidos. Todavia, observamos que aos policiais é concedido o direito de justificar atos de corrupção. Até mesmo Neto, altamente cotado pela voz-over, se envolverá no esquema. Porém, haverá uma justificativa arquitetada para redimi-lo, fundada na falência das políticas de segurança do Estado.

Esta parte da história tem duas funções principais. Uma delas é proporcionar a perda da inocência dos “heróis” Neto e Matias, para encaminhá-los a próxima fase da

⁶⁷ Esta sequência foi analisada anteriormente.

história. A outra é acrescentar mais um elemento ao colapso social em face da violência. Primeiramente, o foco-narrativo operou a desintegração do discurso humanista. Agora, o objetivo é evidenciar a falência dos métodos “convencionais”⁶⁸ de combate ao crime, pela corrupção na chamada polícia convencional. Ironicamente, o próprio Capitão Nascimento de maneira parcial afirma: “*Não adianta dar murro em ponta de faca. Pra resolver o problema na PM, tem que recorrer ao sistema*”. A fala-over é a deixa para Neto enveredar pelo submundo das relações policiais, com aval daquele que se pretende a figura mais ética da história.⁶⁹

Vem à tona um esquema narrativo de denúncia complacente. A voz-over do narrador-personagem informa: “*Os Batalhões da PM foram abandonados pelas políticas de segurança pública. Sem a corrupção, sem o jeitinho brasileiro, a polícia pára por falta de manutenção*”. Do particular para o geral, a crítica direcionada à polícia militar evolui para uma condenação das políticas de segurança. O objetivo mais explícito é não macular a imagem de Neto, que segundo Nascimento “*usou o sistema contra o próprio sistema*”. Tanto intra quanto extradiegeticamente, há um cuidado por parte do foco-narrativo em demonstrar os problemas sem, no entanto, provocar uma crise institucional, colocando a polícia contra a própria polícia. Alguns tipos de corrupção são aceitos e justificados pelo narrador-personagem, outros são execrados. Em suma, o ponto de vista caminha da ambiguidade para a parcialidade. Condena-se a instituição policial a partir das políticas públicas insuficientes, permite-se certas práticas ilegais desde que favoreçam a corporação, condenam-se os indivíduos que se corrompem para se autofavorecer. A mesma associação montagem/voz-over utilizada de forma implacável na reprovação incondicional do humanismo, assume ares de relativismo e parcialidade na análise da polícia militar.

O empenho do foco-narrativo em torno de sua versão dos fatos é tão incisivo que a ação delituosa de Neto ainda é positivamente citada para compará-lo a Matias. A esta altura os estudantes já foram convertidos em claros antagonistas. A voz-over cumprindo

⁶⁸ Tentamos interpretar o termo “convencional” para entender um pouco sua utilização no filme. Do Aurélio: *Convencional*: 1) Relativo a, ou resultante de convenção; 2) Conforme as convenções sociais; 3) Consagrado ou aprovado pelo uso, pela experiência. *Convenção*: 1) Aquilo que só tem valor, sentido ou realidade mediante acordo recíproco ou explicação prévia; 2) Tudo aquilo que é tacitamente aceito por uso ou geral consentimento, como norma de proceder, agir, no convívio pessoal; 3) Apego exagerado a essas normas; convencionalismo. No filme, convencional tem o sentido de ineficaz, fragilizado, corruptível, para identificar uma instituição ou as convenções sociais que a criam como falidas ou obsoletas.

⁶⁹ Neto é um aspirante, ou seja, um oficial em estado probatório. Sua função no Batalhão é de chefe de oficina mecânica, responsável pela manutenção das viaturas. Como não há verba nem interesse de seus superiores, Neto arma um esquema para tomar o arrego do jogo do bicho que pertence ao comandante, a fim usar o dinheiro ilegal para consertar as viaturas.

seu papel de oráculo da verdade decreta: “*Mas o Neto pelo menos tentou consertar as coisas. O Matias estava insistindo no erro*⁷⁰” (corte para a universidade e aos mesmos estudantes, referenciados como o “erro”). Matias quer se tornar advogado e seu envolvimento em certas dinâmicas universitárias é inevitável. Mesmo discordando do ponto de vista dos demais estudantes, ele tenta uma aproximação, impulsionado pelo romance iniciado com Maria. O papel de Matias, ainda que dramaticamente lhe falte ênfase psicológica, expõe aspectos que “exigem aquilo que [Peter] Brooks considera essencial ao melodrama, isto é ‘uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso elucidar’” (*apud* KAPLAN, 1995, p. 46).

As cenas iniciais interrompidas para o início do *flashback* são reintegradas na metade do filme. O corte na abertura teve duas funções: 1) foi empregado para que a história começasse a partir da crise psicológica do narrador onisciente da história; 2) também foi utilizado para acionar a trilha sonora que leva o nome filme “Tropa de Elite” da banda Tihuana e que dá vazão aos créditos de abertura. Na metade do filme, agora sem cortes, a sequência completa possui outras funções intra e extradiegéticas: 1) Neto e Matias são fotografados por um repórter carregando o corpo de um traficante morto na ação. A publicação da foto num jornal chega ao conhecimento dos estudantes ligados à ONG e ao traficante Baiano. Isso praticamente decreta o fim das relações de Matias na universidade, além de provocar a ira do traficante; 2) Alterar as trajetórias de Neto e Matias, que resolvem inscrever-se para o curso de treinamento de oficiais do Bope. Segundo a *voz-over* de Capitão Nascimento: “*O Neto sabia o que estava fazendo. O Matias não*”; 3) Extradiegeticamente, no sentido ideológico de legitimar a imprescindível presença do Bope frente às incapacidades da polícia convencional; 4) Repete e amplia a sequência inicial, reforçando ideologicamente por via das imagens a existência de uma guerra e de traficantes poderosamente armados.

A sequência anterior funciona como um verdadeiro divisor de águas. A partir do acúmulo de informações elucidativas do clima de guerra e da falência do humanismo e dos métodos convencionais de combate ao crime, o discurso apologético da intolerância total ganha foco. A ênfase especial no treinamento do Bope visa assinalar exatamente para o espectador um conjunto de princípios que na ótica do filme falta aos universitários e à

⁷⁰ A meta do foco-narrativo é ir aos poucos minando a tolerância de Matias com o ambiente universitário. Esquemáticamente construído, o dilema da personagem é distendido a um limite programado. Não há um processo de crise psicológica e a ruptura será bruscamente imposta por contingências objetivas milimetricamente preparadas.

polícia convencional. Um a um, de forma esquemática, os corruptos inscritos para o treinamento são eliminados. Para alguns deles há um registro imagético prévio e condenatório do motivo de sua eliminação, que denota o oposto para quem permanece. O centro das atenções é Capitão Fábio, um policial corrupto amigo dos aspirantes. Ainda assim, nas imagens de humilhação que fazem parte do treinamento estão incluídos Matias e Neto, sugerindo que o tratamento rígido é generalizado e está acima das particularidades individuais.

O objetivo declarado é compor uma imagem de austeridade necessária para justificar os fins em detrimento dos meios. Primeiramente, logo no início do filme, a voz-over apontou que havia uma guerra em andamento. O contexto da guerra é a periferia, que tem ligações com instituições sociais – universidade, ONG e polícia convencional – cuja falência, em suas formas distintas, o filme buscou apontar. O Bope é representado como único recurso restante para restabelecer a ordem social. No entanto, a idéia de desordem social que emana das periferias ficou quase exclusivamente a cargo da voz-over, com pouco amparo imagético, sintetizada em comentários do tipo: “*O Rio de Janeiro tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes*”; “*Se o Rio dependesse só da PM convencional, os traficantes já teriam tomado a cidade há muito tempo. É por isso que existe o Bope, tropa de elite da PM.*”

Toda a composição da arquitetura social do filme foi até então realizada buscando arranjar de forma esquemática pólos antagônicos para composição das personagens. Entretanto, o enviesamento das informações, sob a forma de dados, enquadra e censura as tipicidades comportamentais a partir de um conceito abstrato de conduta “ética” acumulado no discurso de Capitão Nascimento. Segundo Lukács,

a arte não pode se limitar – mesmo do ponto de vista do mero conteúdo – a constatar simplesmente o típico. No reflexo estético da realidade não se trata simplesmente de fixar, nem tampouco evidenciar estes traços típicos em homens, sentimentos, idéias, objetos, instituições, situações, etc (LUKÁCS, 1978, p. 263).

O autor deixa claro que sua reflexão refere-se à grande obra de arte. Apesar disso, a análise serve perfeitamente para enquadrar o problema conteudístico derivado da forma esquemática de *Tropa de Elite*. Na hierarquia de tipos do filme não há o que se possa denominar de legítimas contradições nas relações sociais, isto é, as contradições que

poderiam emanar das particularidades são anuladas pelo posicionamento unilateral do foco-narrativo através do narrador-personagem.

Com Neto atuando, Capitão Nascimento pode novamente refletir sobre sua saída do Bope. Entretanto, numa cena aparentemente casual, seus planos são temporariamente frustrados pelo temperamento impulsivo de Neto. Numa encenação típica de combate, com a favela convertida num cenário de guerra, com construções arrasadas e muito entulho, Neto age impulsivamente, atirando-se no meio do fogo cruzado e provocando a ira de Capitão Nascimento. As imagens parecem ter saído de algum filme de guerra produzido por Hollywood. Parecem fortuitas porque mais uma vez a seqüência tem múltipla função esquemática, principalmente oferecer imagens da tão insinuada e pouco desenvolvida “guerra em andamento”, até então somente mencionada pela *voz-over*. Serve também como agravamento da crise psicológica e do melodrama familiar vivido por Capitão Nascimento, quando ele revela à esposa que sua saída do Bope parece improvável porque escolheu o garoto errado. A cena em si, como representação da incapacidade emocional de Neto não tem qualquer valor para a continuidade da história, porque logo em seguida ele será representado como “herói” da Operação Papa.

Posteriormente somos informados por um letreiro sobre a nova seqüência: “Missão realizada”. Outro corte e Neto está num estúdio de tatuagem para gravar na pele o símbolo do Bope. Em seguida, o espectador é transportado ficcionalmente para dentro da ação, com a câmera freneticamente acompanhando as incursões policiais nas favelas. A *voz-over* de Capitão Nascimento informa que Neto foi o grande responsável pelo “sucesso” da Operação Papa: “*Ele queria garantir o sono do Papa. E com ele na ponta da minha equipe já tinham morrido mais de trinta vagabundos no Turango*”.⁷¹ As cenas demonstram o elogio imagético da violência, das ações espetaculares, associadas à trilha sonora que não permite que o espectador reflita para além da excitação. Em vários momentos da ação a câmera assume simultaneamente o ponto de vista de Neto e o justapõe ao do espectador. Como quando o policial atira em três suspeitos implacavelmente,

⁷¹ É impressionante a naturalidade e a segurança do foco-narrativo nesta altura do filme para ironizar o extermínio de seres-humanos com a frase “*Ele queria garantir o sono do Papa*”. Para completar o total desprezo pela vida e incompreensão das relações sócio-econômicas desiguais que impelem os indivíduos para o crime, a referências aos traficantes mortos é feita utilizando o termo “vagabundos”. Em parte, isto decorre da mimese discursiva também presente na literatura e no jornalismo. Por outro lado, é fruto do reconhecimento por parte do foco-narrativo da intimidade contida no recurso da *voz-over*, que utilizou termos como *meu irmão, parceiro, amigo*. Assim, a segurança também viria da premissa de que, decorridos ¾ de filme, o público ou parte dele já teria aderido às perspectivas do narrador-personagem.

colocando o espectador no lugar do atirador por meio do truque de câmera. Conforme Jaguaribe explicita

torna-se um marco da modernidade tardia, essa zona fronteira de indefinição entre o evento ‘objetivo’ e o seu invólucro imaginário, entre a experiência e sua representação ficcionalizada que ganha relevo particular através do efeito mimético das tecnologias da imagem (JAGUARIBE, 2007, p. 98-99).

De forma pragmática e esquemática, Neto está redimido de sua atuação desastrada na primeira cena de guerra e Capitão Nascimento pode novamente pensar sobre seu afastamento do Bope. É importante para as seqüências finais marcar a imagem de Neto como policial exemplar, ou, segundo Capitão Nascimento, como alguém que “*tinha a polícia no coração*”. Contudo, resta ainda determinar o futuro de Matias, dividido entre a universidade e a polícia. Novo corte para a universidade e outra vez articulando imagens e voz-over, Capitão Nascimento informa: “*O curso do Bope prepara os policiais pra guerra, e não adianta me dizer que isso é desumano. O Rio de Janeiro é uma cidade em guerra, e enquanto os traficantes tiverem dinheiro pra se armar, a guerra continua. Todo policial do Bope aprende isso. O Matias estava certo, ele tinha mesmo é que afrontar aqueles maconheiros*”.⁷²

A revelação da identidade policial de Matias pela foto no jornal cessa seu frágil vínculo com os universitários, entre os quais Maria. No entanto, cessam também as críticas oriundas do narrador-personagem em relação ao seu caráter moral. A atitude hostil e intimidatória junto a Edu é o marco imagético do rompimento trilhado pelo foco-narrativo entre o policial e a instância universitária. A fala de Matias define sua nova posição: “*Não me misturo com viciado, nem com traficante!*”. Os campos antagônicos – polícia e humanismo – definem-se de acordo com a representação moral dos atores e dos grupos. De um lado, a representação de um modelo de retidão atribuída como predicado fundamental aos policiais do Bope, privilegiando os imperativos da ordem estatal. Do outro, os universitários representados como viciados, hedonistas e ligados ao tráfico de drogas.

Entretanto, as cenas mais violentas do filme, explorando ao máximo o efeito que Jaguaribe denomina de “choque do real” estão reservadas particularmente à periferia. A

⁷² Matias procura os estudantes pela última vez para que Edu marque um encontro com o garoto Romerito. Ele havia descoberto que o garoto tinha problemas de visão e providenciou-lhe óculos. Entretanto, Matias quer entregar pessoalmente os óculos ao garoto. Como ele tem uma entrevista para um estágio num escritório de advocacia, Neto se propõe a realizar a tarefa.

autora define o “‘choque do real’ como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador” (JAGUARIBE, 2007, p. 100). Apesar das críticas a outras instâncias sociais, as periferias são mantidas como contexto de onde emana a guerra e o *locus* exclusivo no qual deve recair a violência estatal. Todo discurso condenatório do foco-narrativo sobre os jovens viciados de classe-média não implica nenhum tipo de punição excessiva sobre eles. Assim como a punição aos policiais corruptos ocorre somente na forma de humilhação moral no treinamento do Bope.

As brutalidades mais intensas reservadas para os instantes finais do filme recaem exclusivamente sobre os traficantes, únicas personagens do universo periférico representado. Sob a forma de agentes mal, são antagonistas escolhidos para apresentar a reação máxima do Estado. Aflora uma perspectiva cuidadosamente delineada para preservar a classe-média da ação policial violenta. Apesar das intensas críticas aos jovens universitários propaladas pela *voz-over* durante grande parte do filme, o foco-narrativo não tem ousadia para transformá-las em imagens. O discurso contra as classes sociais privilegiadas adquire tons de retórica nos momentos que encaminham a história para o desfecho.

Alguns ajustes na tipificação das personagens são inclusive estabelecidos para afiançar rupturas esquematicamente pensadas. O traficante Baiano muda abruptamente de temperamento depois de reconhecer Matias no jornal e passa a hostilizar os estudantes e a ONG. Enquanto o traficante é transformado de forma acelerada num indivíduo desequilibrado, os universitários se convertem repentinamente em suas potenciais vítimas. A dupla conversão opera mudanças que permitem reequilibrar o maniqueísmo clássico e transferi-lo definitivamente aos dois pólos antagônicos do “bem” e do “mal” – Bope *versus* traficantes de drogas.

Numa única sequência, os rumos da história são alterados. Toda aparente crítica - moral, no nível do discurso - é abandonada para repor precisamente a lógica do embate entre o *Bem* e o *Mal*. O filme assume o formato mais típico de gênero policial e a *voz-over* quase cessa suas inserções pedagógicas. Baiano atemoriza Edu e o faz detalhar o encontro planejado por Matias com o garoto Romerito. A montagem paralela em cortes instantâneos alterna entre a intimidação de Edu e a conversa de Neto e Matias. A trilha sonora funciona como atributo do suspense que se deseja criar. Enquanto Baiano ouve atentamente as explicações de Edu, Neto se propõe a entregar os óculos a Romerito para que Matias possa

comparecer a uma entrevista de estágio. Em pouco mais de três minutos de filme, Baiano assassina Neto com dois tiros pelas costas, desfere um tiro na cabeça da estudante Roberta e mata o assistente social Rodrigues queimado dentro de pneus. O efeito de “choque do real” será recorrente daí em diante.

A morte de Neto acrescenta mais um elemento característico à trama policial: a vingança. Contudo, tal sentimento, que também pode ser interpretado como inerente à estrutura do gênero, em *Tropa de Elite* tem suas conotações particulares. A vingança como consequência da morte de Neto repõe violências brutais já levadas a cabo antes do novo fato gerador. Portanto, não é algo novo desencadeado por uma perda importante, mas sim a reposição das mesmas violências contra a periferia outrora apresentadas. No velório e sepultamento, com forte conotação simbólica, Capitão Nascimento recobre a bandeira do Brasil no caixão com a do Bope. Além disso, outros simbolismos reforçam a tentativa de sensibilizar o espectador via dramatização: o pai, a mãe e Matias prostrados em frente ao caixão junto a uma irmandade de policiais (inclusive os corruptos) ao som de uma corneta num clima de total desolação. A *voz-over* acentua a atmosfera carregada, evocando a relação de amizade entre os policiais: “*A morte do Neto foi uma tragédia pro Matias. Eles eram amigos de infância*”. A câmera alfabetizada responde ao narrador-personagem com um *close-up* do rosto de Matias.

Polarizados na guerra a partir de então, Capitão Nascimento e Baiano assumem as posições típicas de mocinho e bandido: o ator pertencente ao *star system versus* um ator desconhecido. No curso das ações que se seguem, toda carga dramática acumulada está a favor de Capitão Nascimento, uma vez que a câmera agiu o tempo todo como *voyeur* para sua *voz-over*. Criou-se um esquema cognitivo fundado na decupagem clássica transformando a “câmera” em um observador invisível *ideal*, liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, em nome da inteligibilidade da história” (XAVIER, 2005, p. 288). Graças a essa forma naturalizada encapsulada pela técnica, largamente amparada no cotidiano sensacionalista da televisão, o foco-narrativo dá vazão à tese final: “Não foi *Tropa de Elite* que fez as pessoas se identificarem com Capitão Nascimento. Foi a realidade. Uma parcela grande da população acha que violência se combate com violência” (ANJOS, 2008, p. 60).

Sobre essa afirmação do diretor de *Tropa de Elite*, opomos a apreciação de Jaguaribe destacando que

envoltos numa realidade construída socialmente, buscamos simbolizar e produzir significados por meio de narrativas, imagens e representações. Como tem sido tantas vezes enfatizado, as diversas estéticas do realismo são também formas culturalmente engendradas de fabricação da realidade (JAGUARIBE, 2007, p. 101).

Ou seja, enquanto a autora nos propõe uma reflexão sobre a dialética da dupla construção do real – uma histórica e social, a outra estética – o diretor analisa o filme como puro reflexo de uma realidade em si objetivamente auto-esclarecida.

Deste modo, o cenário final está montado para a derradeira operação do Bope. A tese de que “violência se combate com violência” é levada aos extremos. Do velório, para não perder a carga dramática recente, um corte nos leva para a sessão de tortura de uma jovem. A cena é chocante, na qual os policiais “interrogam” Rose aos tapas, enfiando-lhe um saco na cabeça para provocar asfixia. A jovem foi delatada como possível informante do paradeiro de Baiano por Maria. A estudante agora é representada como alguém sofrendo uma crise de consciência pela morte de Roberta e Rodrigues. Ela pediu a Matias que em troca da informação não machucasse Rose. Ironicamente, após um corte seco, nos deparamos com a sessão de tortura já em andamento.

Algumas motivações ideológicas podem ser pensadas para a tortura da jovem no filme. Apesar do arrependimento de Maria, a tortura de Rose tem sabor de vingança para Matias. Por outro lado, aos olhos do foco narrativo a jovem encaixa-se no estereótipo de “mulher de bandido”, o que para os policiais torna ainda mais legítima a violência. Podemos deduzir, a partir de Zaluar (1994) que, dentre os diversos signos que o feminino adquire no universo do crime, ser “mulher de bandido”, principalmente se este for o chefe, livra a mulher de ser alvo de violências brutais como o estupro. “Se a lei da favela antes condenava radicalmente o estupro e punia rigidamente os seus transgressores, quando a moral familiar predominava, hoje a liberação sexual misturou-se com a violação de tal modo que o estupro, assim como a morte, banalizou-se” (ZALUAR, 1994, p. 228). Quando se unem a um bandido e por ele arriscam a própria vida e liberdade, e juntamente “com a mãe e as irmãs ajuda-o na hora do sufoco, quando está na prisão e precisa de dinheiro, advogado, roupas e comida (...) são elas as únicas a impor algum respeito aos bandidos” (ZALUAR, 1994, p. 230). Entretanto, se dentro dessa lógica adquirem consideração na dinâmica do crime e podem proteger-se da violência do estupro, fora dela tornam-se automaticamente cúmplices nas ações delituosas e assim são igualmente tratadas como criminosas pelo aparato repressivo. Por fim, conforme já evidenciamos, as brutalidades

mais cruéis são reservadas à periferia, no contexto da guerra demonstrada na perspectiva do foco-narrativo.

A sequência de torturas continua com “Xuxa”, um jovem de cabelos descoloridos, integrante do grupo de Baiano. Sorrateiramente, os oficiais do Bope chegam à sua casa. Os policiais avisam: “*Perdeu, perdeu, levanta os braços e não fala porra nenhuma! Cadê o Baiano?*”. Mal a pergunta é feita e capitão Nascimento dispara um tiro na perna de Xuxa. Com a morte de Neto, o capitão aposta em Matias para concretizar sua saída do Bope. Ele balbucia algumas palavras no ouvido de Matias, como se fornecesse “dicas” de como obter informações naquela situação. Todavia, elas são incompreensíveis, pois são abafadas pelos gritos de outro policial e pelo choro desesperado do jovem. Mais um tiro nas pernas e as perguntas continuam. A cena enfatiza a dureza dos policiais e as perguntas soam retóricas, pois o garoto apavorado continua a ser torturado. Enfim, Xuxa pronuncia a palavra “play-boy” e Matias afirma saber de quem se trata. A sequência termina com um corte para o apartamento de Nascimento que, ao chegar em casa, descobre que foi abandonado pela mulher.⁷³

A interrupção da tortura alterna temporariamente o cenário da violência policial da periferia para o ambiente da burguesia. A fala de Xuxa ao pronunciar a palavra “play-boy”, leva Matias para seu último encontro com os estudantes. Sem a farda preta, o encontro com Edu e seus amigos adquire feições nitidamente mais pessoais e menos institucionais. É uma espécie de mea-culpa para punir os responsáveis indiretos pela morte de Neto. O enquadramento das violências em níveis é uma tarefa controversa e ao mesmo tempo complexa de acordo com nossa análise. Entretanto, se comparada com a punição imposta às personagens da periferia, a pena para os jovens de classe-média é quase puramente retórica. Matias invade uma passeata de protesto pela morte de Roberta e Rodrigues para espancar Edu. Depois de consumada a violência, ele grita para todos os presentes: “*Vocês são um bando de filhos da puta. São todos iguais a ele. Bando de burgueses safados*”. Vale ressaltar que Matias é negro e, segundo a narração-over, teve

⁷³ O excesso de cortes do filme muitas vezes parece prejudicar a análise. Apesar do cuidado para não cair num descritivismo insosso, às vezes é preciso elucidar a camada mais superficial do filme antes de analisá-la. No caso do abandono sofrido por Capitão Nascimento, trata-se da consequência de uma cena anterior, quando ele chega em casa, após a morte de Neto, e agride verbalmente a esposa. Ele ordena à ela aos gritos que não fale mais mal do Bope e afirma que quem manda naquela casa é ele. Após isso, vai ao banheiro e joga fora seus remédios. Estende as mãos para si mesmo e constata que sua tremedeira passou. Ou seja, a cena denota que na verdade era seu domínio masculino ameaçado pela postura de Rosália que provocara as crises de pânico. Retornado seu lugar de “macho dominante”, as crises desaparecem instantaneamente, mesmo depois da situação tensa com a esposa.

uma infância marcada pela pobreza. A voz-over ratifica a atitude do policial: “*O Matias não estava só vingando a morte do amigo, ele estava se transformando num policial de verdade*”. Matias ainda invade a universidade e espanca outro estudante para realizar a apreensão da maconha comercializada no diretório acadêmico da faculdade.

Em entrevista a revista Bravo!, José Padilha, diretor do filme, afirma: “Quando um menino do morro vai preso vendendo drogas, isso é crime hediondo. Já o usuário, recebe no máximo uma advertência verbal. Não entendo essa lógica. É uma transação econômica! (...) Não entendo a assimetria das punições” (ANJOS, 2008, p. 60). A assimetria não só é real, como está na própria forma do filme. A liberdade ficcional para formular as cenas de tortura na periferia possui intensidade bem diferente da punição aos jovens de classe-média. É inegável que o filme responde ao voluntarismo moral e ao inconsciente político de classe daquele que narra, já que culpabiliza a burguesia com todos os cuidados possíveis de uma representação que soe como um “grande puxão de orelhas”. Nada de saco plástico na cabeça, tiro na perna, empalamento, chacina para garantir o sono do Papa, etc; apenas alertas e alguns sopapos. Em sua crítica conservadora, o ponto de vista nitidamente de classe é explícito, pois a burguesia é poupada dos requintes de pura crueldade da polícia reservados à periferia. Ao contrário, a violência máxima contra os burgueses é representada como sendo obra de traficantes desequilibrados, as figuras do *Mal*, cujo ápice é a sequência da captura e morte brutais de Roberta e Rodrigues. Esta distinção, mais do que mostrar que o Estado tem dois pesos e duas medidas, mostra que o pensamento social popularizado é parte da mesma lógica. É a falácia da igualdade proposta pela sociedade burguesa em sua versão brasileira, ou a eficácia dessa desigualdade, um fator importante para pensar a representação da periferia no filme.

A seqüência final é aberta com a voz-over do narrador-personagem comentando o processo de transformação de Matias: “*A questão era saber se ele ia ter coração para chegar até o fim*”. O corte da universidade para uma favela revela outros sentidos para a palavra “fim”, local do final do filme, fim do percurso do narrador-personagem em suas memórias, e objetivo para vencer a guerra. Capitão Nascimento novamente dá o tom do combate: “*O que eu estava fazendo não era certo. Eu não podia esculachar os moradores pra encontrar o bandido. Mas naquela altura do campeonato amigo, pra mim estava valendo tudo. Nada nesse mundo ia me fazer parar*”.

Não há troca de tiros, nem cenas de ação comuns aos filmes policiais. As imagens demonstram que a situação está sob absoluto controle. A busca de indícios que levem até

Baiano é construída de forma precária se comparada a exemplos do gênero policial hollywoodiano. Isso se dá utilizando elementos da matéria local. Todos na periferia são considerados suspeitos, portanto, suspende-se a prática de investigação. A captura de um jovem funciona como exemplo claro do uso pragmático de elementos da matéria social. Sua ligação com Baiano é constatada pelos policiais pela posse de um tênis *Mizuno*. Numa sociedade tão estratificada, o consumo de determinados bens (ainda que seja um mero par de tênis) é um privilégio negado aos estratos economicamente mais explorados. Contudo, se esse indício pode soar frágil como meio para se atingir um fim, o acúmulo de informações proveniente da totalidade do filme funciona como garantia. Perseverante em seu percurso de legitimação da violência, o foco-narrativo sente-se a vontade para abusar do efeito de “choque do real”. A tortura do jovem mais uma vez é realizada empregando-se o método no qual se enfia um saco plástico na cabeça da vítima, que espancada e sem ar, tende a afogar-se no próprio sangue. O objetivo é fazê-lo delatar a localização de Baiano. Sem resultado, Capitão Nascimento propõe o empalamento do jovem com um cabo de vassoura. Matias mostra-se disposto a cumprir essa função. Frente a tal nível de brutalidade, o jovem cede e decide revelar a localização do “chefe”. Ora, se revela a localização de Baiano, seu envolvimento fica comprovado pela própria imagem. Nesse sentido, mais do que denunciar a tortura, o filme legitima o uso de tais métodos, afinal, alcança-se o resultado esperado.

As fronteiras que demarcam a dicotomia moral-imoral sucumbem a esse tipo de manipulação rígida e parcial das imagens que visa racionalizar o uso de métodos violentos em vista dos objetivos. Contudo, é possível imaginar que ao se deparar com tais cenas parte dos espectadores se questionem: por que eles estão fazendo isso? Logo vem à mente toda a carga dramática esquematicamente embutida na história, desde o fato mais imediato da delação que confirma o envolvimento dos indivíduos e conduzirá os policiais ao chefe do tráfico, às lições de moral da *voz-over* e o assassinato de Neto e toda sua carga simbólica. Por isso, o foco-narrativo é tão arbitrário na condução dos fatos diegéticos. Toda a parcialidade inserida na idéia de uma guerra em andamento desemboca na sequência final de brutais violências contra a periferia. Claro que esteticamente aposta-se no sucesso comercial fruto da questionável ousadia em mostrar cenas de tortura. Mas as cenas não são construídas dentro de sua potencialidade crítica, e a forma conservadora do filme denota sua genealogia no próprio pensamento social que revela.

A morte de Baiano é a imagem-símbolo da intolerância histórica do Estado brasileiro. Mas a construção imagética demonstra uma forma que se coaduna ao conteúdo social degradado, transformando potencialidade de denúncia em apologia da condenação. Tombado ao chão após ser alvejado pelos policiais, Baiano não suplica por sua vida. Pede apenas que não atirem em seu rosto “*para não estragar o velório*”. Em sua fala está embutida a representação moral de quem assume a própria culpa, ciente do final trágico que o aguarda. Não surpreende que após seu pedido, Capitão Nascimento amplie a crueldade da cena, ordenando a Matias que utilize uma espingarda calibre doze no rosto do traficante. A câmera então assume o ponto de vista do traficante, num contra-luz que vai esmaecendo a imagem até que a luz “estoure” totalmente no momento em que se ouve o tiro. Ao assumir o ponto de vista da vítima, a câmera dá seu recado aos espectadores: todos estão na mira da repressão. Mais uma vez o efeito é puramente retórico, já que no filme é unicamente a periferia e seus atores sociais tornados as reais vítimas do monopólio estatal da violência.

A vingança do Bope é a vingança da própria burguesia conservadora. Transportadas para a ficção, a ação repressora de jovens hedonistas, assim como as críticas ao trabalho da ONG, é a negação da burguesia conservadora sobre o que julga ser o modo de vida e as reformas propostas pelo setor “progressista” da própria burguesia. Faz parte de um instrumental disperso num filme de ação, talvez involuntariamente, mas que representa a necessidade de isolar as periferias e assim calar eventuais denúncias de abuso de poder. Sem adentrar na discussão estrutural das desigualdades sócio-econômicas históricas, o foco-narrativo expõe um tipo de pensamento social que marca sua posição exatamente pelo distanciamento entre narrador e narrado. Excluindo uma reflexão sobre as causas da desigualdade, a violência torna-se apenas um fragmento para um enfoque de reações sobre conseqüências de causas obscuras. Obviamente, esta posição é muito confortável quando o violentado é o *Outro*. Há uma ideologia subjacente que propõe um periférico fora da lei e uma sociedade da lei e da ordem. Curiosamente, o sucesso comercial do filme sugere que a sociedade brasileira vem aderindo ao espetáculo da barbárie e, por conseguinte, a máximas irrefletidas como “violência se combate com violência”.



Cartaz do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, 2005, direção de Sérgio Bianchi

10. QUANTO VALE OU É POR QUILO?: NILISMO E BARBÁRIE NA REPOSIÇÃO CIRCULAR DA HISTÓRIA

A Carne

A carne mais barata do mercado é a carne negra

*Que vai de graça pro presídio
E para debaixo de plástico
Que vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos*

A carne mais barata do mercado é a carne negra

*Que fez e faz história
Segurando esse país no braço
O cabra aqui não se sente revoltado
Porque o revólver já está engatilhado
E o vingador é lento
Mas muito bem intencionado
E esse país
Vai deixando todo mundo preto
E o cabelo esticado*

*Mas mesmo assim
Ainda guardo o direito
De algum antepassado da cor
Brigar sutilmente por respeito
Brigar bravamente por respeito
Brigar por justiça e por respeito
De algum antepassado da cor
Brigar, brigar, brigar*

A carne mais barata do mercado é a carne negra

Seu Jorge, Marcelo Yuka e Wilson Capelletto

Quanto vale ou é por quilo? (2005, dir. Sérgio Bianchi) é certamente a mais complexa das duas narrativas contemporâneas analisadas nesta pesquisa. Todavia, nem por isso se distancia totalmente das perspectivas e da forma verificadas em *Tropa de Elite*. Elaborado com claras intenções críticas e mais sofisticado em termos de composição narrativa – pois não se adéqua ao filme comercial – é igualmente problemático em sua proposta arbitrária de reflexão sobre a realidade.

De maneira geral, há um eixo temático que gira em torno da perpetuação das injustiças no Brasil. Apesar de trabalhar no plano mais abstrato de uma tese sobre poder e injustiça, há uma tentativa de articulação entre fragmentos históricos relativos ao período

colonial com fatos representativos do cotidiano mais recente. No entanto, a arbitrariedade do foco-narrativo frente ao real, numa linguagem que ainda abrange cinismo e naturalismo como elementos da forma, direciona o olhar do espectador na defesa de um ponto de vista exclusivo. Numa outra chave, que procuraremos evidenciar, o filme defende o mesmo ponto de vista de *Tropa de Elite*, de que violência se combate com violência. Porém, desta vez, a violência que se defende é a dos oprimidos contra os opressores, representada como alternativa numa espécie de vingança bruta contra os usurpadores do Estado.

Opressores e oprimidos parecem ser alvo de uma construção ficcional que parte de um ponto de vista que não é necessariamente endógeno a nenhuma das classes sociais abordadas. O filme não põe em evidência a estrutura de classes mais geral da sociedade – trabalhadores e proprietários dos meios de produção – para efetuar suas críticas às relações sociais. Parte do empiricamente dado, na esfera de relações com o Estado e na relação entre os indivíduos, cujo alvo mais evidente é a corrupção e os atores sociais envolvidos.

A violência é um importante mecanismo narrativo. Ela permeia várias partes do filme, apesar de não esclarecer seus movimentos mais essenciais. Enquanto a violência nas representações estéticas do realismo crítico era parte integrante de um processo histórico e político que apontava para transformações e avanços, aqui ela está posta de forma diferenciada. Às vezes é naturalizada e imanente à periferia na retratação do cotidiano. Outras vezes é carregada de um lirismo pietista na representação dos degenerados pelo sistema social. Em última instância, como reação imediatamente necessária dos oprimidos, numa espécie de fusão de consciência política e crime. Para isso, verificaremos que mais uma vez é colocada em prática a experiência do narrador como manual pedagógico.

Há um enredo tipicamente linear entremeado por representações imagéticas do Brasil colonial dos séculos XVIII e XIX. Algumas imagens são associadas a dados empíricos de documentos do Arquivo Nacional de finais do século XVIII. Outras se encontram ligadas a ficcionalização do conto *Pai contra mãe* de Machado de Assis, do século XIX. Busca-se fundamentar perspectivas ancoradas no presente diegético com imagens do passado. As transições de um tempo a outro são feitas por letreiros de tela, semelhantes a uma caixa de texto. Isso quebra momentaneamente a continuidade da trama. Entretanto, o que poderia ser um elemento de suspensão do transe e da sensação de realidade próprias à experiência cinematográfica atua como fundamento empírico. Isso porque no final de parte das sequências do passado, também através de letreiros de tela,

expõe-se que as informações foram retiradas do Arquivo Nacional. Ou seja, o objetivo é comprovar as teses imagéticas com informações de documentos oficiais.

Conforme já mencionado, parte das imagens do passado inspira-se num conto de Machado de Assis. Também inspiram a composição no presente diegético de personagens dentro de um núcleo familiar bem semelhante ao do conto, no qual até os nomes das personagens se repetem: Tia Mônica, Candinho e sua esposa Clara. As imagens do passado colonial são articuladas ao presente com o objetivo de expor a tese de que praticamente nada mudou, compondo uma espécie de metáfora circular temporal.

Não há um narrador-personagem costurando todas as sequências como em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*. Há variações técnicas que incluem: *voz-over* de um narrador tipo documentário que não participa da história como personagem, *voz-over* de narrador-personagem, *voz-off* em nível metanarrativo, *voz-off* tradicional com a personagem excluída do campo de visão do espectador. Apesar das variações, que podem confundir as sensações mais imediatas, é perceptível que o objetivo é o mesmo dos outros filmes, ou seja, guiar atentamente o olhar do espectador.

A aposta esquemática na técnica de manual pedagógico faz emergir um esquema somatório de argumentos imagéticos que desembocam em consequências nem um pouco contingenciais. Não se tem a constante sensação de incerteza própria, por exemplo, ao cinema neorrealista, que nunca se adianta às personagens na revelação dos fatos. Tudo sempre flui a partir do *a priori* do qual se busca obter o saldo almejado. Ao contrário da estética neorrealista, temos um naturalismo resultante do devassamento exterior e pretensamente objetivo daquele que narra a história. Utilizam-se inclusive inserções com algum teor lírico, apoiadas em trilhas sonoras de música erudita sacra, denunciando um olhar que também é excessivamente cristão em cenas cujo choque parece visar à piedade do espectador.⁷⁴

Variadas teses sobre a sociedade se espalham pela estrutura do filme. Apesar de serem embalados por uma visão caótica de mundo, todos os movimentos são cuidadosamente ordenados. Disto emana uma galeria de personagens e, apesar de muitos, a variação dos tipos é pequena. Há dois núcleos principais de personagens: um gira em torno

⁷⁴ Um exemplo claro deste pietismo cristão é a sequência filmada em um asilo, no qual vários idosos são expostos em situações que evocam este tipo de emoção. Se o objetivo é suscitar a revolta, esta não pode emergir sem antes o espectador passar um processo de identificação com os idosos via sentimento de piedade em vista do abandono.

de Arminda e outro de Candinho. Entre eles circulam *outsiders* e ardilosos representantes da elite brasileira envolvidos em desvios de recursos destinados à ONG's.

Os sujeitos sociais da periferia são representados a partir de arquétipos. Lurdes se corrompe para manter-se no emprego; Arminda é neurótica e o tempo todo frustrada em suas ações, por inexperiência e ingenuidade política; as crianças são incivilizadas; e os jovens matam-se uns aos outros na dinâmica social do crime. A esse conjunto tipificado de personagens ainda são acopladas cenas documentais de moradores de rua, trabalhadores informais, idosos abandonados pelas famílias. Todo esse esquema de problemas sociais apontados e não desenvolvidos servem de contraponto àqueles que enriquecem a custa do Estado. A partir de olhar um maniqueísta, vítimas e agressores compõem a estrutura narrativa.

A solução para o problema dos mandos e desmandos da elite que toma conta do Estado é proposta em dois em pólos antagônicos. Arminda representa o pólo do diálogo e de certa tentativa de ação política de denúncia da corrupção. No outro pólo está seu irmão, que foge da prisão para atuar como sequestrador, nos antípodas da ação de Arminda. Ele incorpora um tipo de Robin Hood parcialmente às avessas. Suas críticas são direcionadas ao sistema sócio-econômico, mais especificamente ao papel das ONG's nas periferias. No entanto, a reação que aludida à sua personagem está nos antípodas da ação mais politizada de Arminda é apenas uma ação criminosa, travestida de justiça social, cujo resultado financeiro é apropriado apenas pelos sequestradores.

Fora desse núcleo politizado à maneira particular do filme, temos ainda as representações do cotidiano mais atroz das relações sociais. As imagens compõem um grande mosaico de personagens, atores e não-atores, enquadrados sob dois aspectos: o da naturalização da pobreza, e o de ridicularização dos pobres. Há um nivelamento das relações de poder e decisão de pobres e ricos e, com isso, os conflitos e disposições ficam no nível dos embates individuais. A representação naturalizada suscita o que já denominamos de pietismo. A representação visando ridicularizar é um pouco mais variada. Às vezes estão nas próprias imagens e diálogos, sem necessidade de outras mediações. Outras vezes ela se apresenta pela tônica do cinismo das personagens burguesas em suas relações com os explorados. Podem ainda ser fruto da montagem das cenas cuja aglutinação completa a conotação que, para nosso método de análise, está longe de ser casual.

Como nas outras análises, a partir de agora passaremos ao exame mais detalhado do filme, desconstruindo a unidade responsável pela fruição da obra. O objetivo é promover um desnudamento da representação, trazendo à tona elementos que estão cravados na estrutura, escondidos pelas técnicas e pela estética naturalista, cuja principal característica é promover uma representação imitativa da vida real. Veremos que, guardadas as proporções de um filme menos caracteristicamente pautado pelos imperativos da indústria cultural, o pensamento social que dá forma e emerge dessa narrativa tem muita proximidade com *Tropa de Elite*. Desta vez, o uso instrumental das periferias e seus atores não visa compor um filme de ação. O objetivo, ao que nos parece, é oferecer um panorama da corrupção no chamado Terceiro Setor e da ineficiência do Estado. Todavia, para além dos saldos mais aparentes, o filme acaba por enfatizar a incapacidade da classe trabalhadora em se articular politicamente, reforçando a velha premissa da necessidade de tutela do Estado. Sem isto, segundo o foco narrativo, resta a opção pela barbárie.

10.1. Revirando o solo da história: temporalidades circulares do “eterno retorno”

Um dos elementos que marcam a estrutura narrativa de *Quanto vale ou é por quilo?* é a articulação entre passado e presente. Vista sob o olhar analítico de um foco narrativo intelectualizado, a perspectiva não é nem a da classe dominante, nem a da classe trabalhadora. Ao que tudo indica, o ponto de vista é dos setores intermediários, classe-média ou pequena burguesia, que sofrem os efeitos tanto do domínio da elite, quanto da reação das classes mais exploradas. Evidencia-se uma perspectiva histórica crítica da estrutura estatal, não como um agente a serviço da classe dominante, mas como uma instituição necessária, porém, fragilizada e necessitando de amparo.

Conforme nos evidencia Lukács (1978), a categoria fulcral caracterizadora da obra de arte é a “particularidade”. Toda obra de arte (inclusive as obras da indústria cultural) é singular em sua apropriação das particularidades da realidade. Há uma variância de estilos e estéticas justamente porque a ação do artista não está submetida aos filtros rígidos como é o caso da ciência em sua busca por leis universais. No entanto, a crítica não deve se furtar a realizar uma análise pautada pela coerência dos processos históricos. Evidencia-se, assim, se a obra aproxima-se ou distancia-se das particularidades que definem um contexto histórico, um fato, um acontecimento, em seus processos mais essenciais.

O processo de transição entre escravismo e capitalismo no Brasil, além do próprio contexto pós-escravidão, é complexo. Parte desta complexidade foi abordada na análise de *O assalto ao trem pagador*, relativo aos aspectos da anomia e sociopatia. Em *Quanto vale ou é por quilo?* constrói-se uma visão simplificada, amarrando fragmentos do passado para sugerir analogias arbitrárias com o presente. Muitas vezes os resultados são paradoxais, e o escravismo acaba se tornando mais caracteristicamente capitalista do que o próprio presente, como observaremos adiante através da análise da relação entre *Maria Antônia e Lucrecia* no filme. A intenção é acentuar os ranços, entretanto, equipara-se “tudo a tudo”, sem distinção de particularidades. A forma pragmática aplicada na construção conteudística dos elos temporais produz apenas similaridades aparentes e pouco elucidativas das particularidades históricas de cada período.

O filme inicia com um canto sacro, em meio a tela preta com os créditos iniciais dos patrocinadores. Entremeando os créditos, surgem imagens de um homem negro acorrentado por homens brancos armados, num ambiente rural. A primeira inserção de voz é a de uma mulher negra desesperada gritando: “*Larga ele, larga ele!*”. Novos créditos são inseridos agora entremeados pela continuidade da música sacra e a voz da mulher. As imagens substituem novamente os créditos e surge uma nova voz: “*O que é isso, o que vocês estão fazendo? Esse escravo é meu. Vocês não podem fazer isso, vocês não podem entrar na minha propriedade e levar o que é meu*”. Novamente as imagens são substituídas por créditos, agora entremeados pela voz da segunda mulher, ainda oculta em sua identidade: “*Isso é um absurdo, vocês vão comigo, eu vou pegar os documentos*”.

A princípio tem-se a impressão de que se trata de um “filme de época”. A voz-over do narrador fornece as informações temporais, além de explicar pelo método de manual o que está ocorrendo: “*Madrugada de 13 de outubro de 1799. Nos arredores da capital do Vice-Reinado, uma expedição encomendada de capitães do mato capturam escravos em residências da área rural. Dentre as presas estão Antônio. Retirado de uma pequena chácara, de propriedade de Joana Maria da Conceição. Ao presenciar o confisco de seu escravo, Joana reúne documentos, forma uma pequena comitiva e parte atrás dos capitães, mata adentro. Joana é uma mulher forte, alforriada e agindo conforme o sistema, acumulou recursos para comprar escravos que a auxiliassem em sua pequena propriedade. Agora Joana fora roubada e, acreditando na justiça e na força coletiva, junta seus vizinhos para cobrar e afrontar o mandante da expedição*”. Ao se deparar com a figura do mandatário, Joana clama por justiça, afirmando que possui os documentos de

propriedade. As palavras que ecoam de sua fala nervosa, enquanto é agredida pelo homem, são: *“Use, use de violência. A minha violência está aqui, nesses documentos, nos papéis, nos meus direitos. Ele é um ladrão, lugar de ladrão é na cadeia”*. Depois da cena, um corte nos leva de volta à propriedade de Joana, que junta familiares e escravos a si, na frente de sua casa, posando para uma foto. Diante de tal imagem, a voz-over profere o desfecho dos fatos: *“A lei vigente no código penal do Vice-Reinado condena qualquer tipo de comportamento que perturbe a paz social. Isto posto e por tudo mais que no processo consta, julgo a ré, Joana Maria da Conceição, negra alforriada, culpada por perturbação da ordem em área residencial e ofensas morais e raciais ao senhor Manuel Fernandes, branco, casado. Será recolhida a prisão, ou poderá pagar fiança de 15 mil réis, se assim dispuser de tais recursos”*. Simula-se um *click* de câmera fotográfica, congelando na tela a imagem de Joana sorrindo enquanto posa para a foto. A voz-over completa o quadro fornecendo a fonte das informações contida nos letreiros de tela: *“Extraído do Arquivo Nacional, 1799, Vice-Reinado, Caixa 490”*.

É bastante nítido que a problematização proposta pelo foco narrativo nessa sequência gira em torno dos direitos sobre a propriedade privada, no caso, de escravos. A celeuma envolve uma escrava alforriada, representada como pequena proprietária lesada pela força dos poderosos. Realiza-se um exame da arbitrariedade da lei sem qualquer problematização do escravismo. A crítica denuncia problemas de igualdade social entre proprietários a partir de um ponto de vista liberal. A voz-over não se contrapõe, reforçando a tese da violação da propriedade privada. Além disso, a composição geral sugere a possibilidade de ex-escravos no século XVIII no Brasil acumularem recursos e tornarem-se, à semelhança da elite, proprietários rurais. Uma exceção que não é devidamente problematizada e a intenção de conferir *status* de verdade histórica se conclui pela exposição de que as informações vêm do Arquivo Nacional.

Essa sequência tem influência sob outra proposição polêmica escolhida como tema tangencial, ou seja, a posição sócio-econômica dos negros no processo histórico. A representação do negro como proprietário de terras num período de escravidão irá dialogar em outra parte do filme com a questão atual da política de cotas. Quando trata do tema das cotas, o posicionamento do foco narrativo é pelo discurso liberal da meritocracia. É aí que podemos ligar a história de Maria Joana da Conceição com a atualidade. Implícito nesse ponto de vista do foco narrativo, se um negro podia ser proprietário de terras à época da escravidão, porque hoje, em plena “democracia”, não pode lutar de igual para igual com

brancos por vagas na universidade e no mercado de trabalho? Essa análise é pormenorizada posteriormente quando avaliamos o embate entre uma militante racial e um diretor de publicidade.

A sequência posterior pode até ser involuntária, entretanto, adquire ares de mea-culpa ao tipo de abordagem realizada sobre a história de Joana. Tanto pelo fato de que o enfoque recai sobre a crueldade cometida com escravos – em oposição à lesão de direitos de propriedade exposta anteriormente –, como pela própria estética adotada. No caso de Joana, sua breve história foi narrada de modo naturalista. A sequência seguinte, que demonstra métodos de tortura de escravos, é de outra natureza, de caráter documental, sem cenário, com homens e mulheres servindo de modelo para as explicações da voz-over. A narração baseia-se nos trechos iniciais do conto *Pai contra mãe* de Machado de Assis, acrescentando um discurso crítico às imagens. Após dissecar por alguns minutos métodos de punição impostos aos escravos, as imagens de uma mulher presa ao “tronco” desaparecem num corte seco, transferindo a história para o presente diegético de Arminda. Descobrimos então que se tratava de um sonho, um tipo de alucinação que acompanhará a personagem em sua trajetória. De imagem documental a sonho, a própria força das imagens perde relativamente potencial histórico crítico quando se instauram nos devaneios de um indivíduo.

As transições entre passado e presente são realizadas de duas maneiras no filme. Algumas vezes isso ocorre fortuitamente, em momentos escolhidos convenientemente pelo foco-narrativo. Outras vezes, o passado emerge pela via das alucinações de Arminda. Em ambos os casos o objetivo é ir compondo um conjunto amplo de analogias. A primeira imagem do presente diegético é justamente a de Arminda dormindo em uma cadeira de praia logo após o devaneio. A câmera vai desnudando o local e nos informa que ela está num churrasco na laje de uma casa na periferia. A trilha sonora emana de um grupo de sambistas que estão no local entoando a famosa canção de Cartola “As rosas não falam”. Ao sabor da trilha, a câmera oferece o panorama geral da paisagem humana e geográfica de uma favela. Reforçando a insinuação de que Arminda devaneia, ao ser acordada por Lurdes o samba também se encerra com a frase: “*Pois quem sabe sonhavas meu sonho, por fim*”.

A cena inicial referente à história de Joana Maria da Conceição faz parte de uma intenção mais geral em demonstrar a ineficácia histórica de direitos civis no Brasil. Não é sem motivo que em toda a sequência omite-se o problema do escravismo para enfatizar a

questão do poder das elites na violação dos direitos de outrem. O filme não oferece maiores indícios sobre a trajetória de Joana enquanto negra alforriada e proprietária de terras e escravos, o que por si só é um fato intrigante, dadas as condições sócio-econômicas do período. Arminda também luta por justiça, porém, seu percurso está entremeado por questões contemporâneas de outra ordem. Na estrutura narrativa, sua personagem insere-se na trama central, da qual emerge alguns dos paralelismos, como a história de Joana. Seu embate não tem como foco a defesa da propriedade privada. Ela luta contra a corrupção nas transações de uma ONG que capta dinheiro público para “empreendimentos assistenciais”. Joana perde na justiça o direito de reaver o escravo, além de ser condenada à prisão por desordem e ofensas. Numa sociedade escravocrata, a chance de uma negra alforriada ganhar uma causa contra um proprietário branco é basicamente nula. Já Arminda teria possibilidades reais de levar adiante um processo judicial contra a ONG, mesmo que o filme lhe negue essa possibilidade por contingências diversas até desembocar em sua morte. Ela denuncia o esquema da ONG Stirner para a TV Viva. Ricardo Pedrosa, então, resolve contratar um assassino de aluguel para calar Arminda definitivamente. Enquanto Pedrosa utiliza um esquema totalmente ilegal para resolver o caso, o proprietário de terras que roubou o escravo de Joana derrotou-a na justiça conforme informações do Arquivo Nacional. Apesar das enormes disparidades entre um contexto e outro, busca-se equalizá-los pela chave da justiça que, destituída das particularidades históricas, adquire o caráter metafísico de um valor universal não assimilado pela sociedade brasileira.

As alucinações de Arminda não cessam no decorrer do filme. Compor de maneira gradual e até sutil a imagem de uma mulher atormentada é parte da intenção do foco narrativo para frustrar expectativas que por ventura dependam da ação política da personagem. Também faz parte da estética geral do filme, cuja finalidade é de sobreposição temporal-imagética, reproduzir imagens do passado escravista em pleno presente por meio das alucinações. Diante de tal neurose, na maioria das vezes, os delírios a tornam uma pessoa frágil. Isso se torna patente no momento em que participa das filmagens de um comercial. Enquanto ouvimos em *off* a voz do diretor de publicidade, a câmera assume o olhar de Arminda. Usando a técnica campo-contracampo, direciona-se o foco a imagem-alucinação: uma fila de crianças vestidas como escravas amarradas nos punhos e no pescoço, posicionadas próximas a uma mesa repleta de alimentos. Voltando outra vez para o campo de Arminda, um engolir seco e forçado de saliva associado a olhos

desolados e desorientados finalizam a sequência. É como se ela saísse do transe e recobrasse a consciência.

Ao que parece, os devaneios de Arminda tem uma dupla função. Ao mesmo tempo em que acentuam o desequilíbrio crescente da personagem, também apontam para algumas hipóteses do foco narrativo sobre o processo histórico. Em outra proposição de delírio, uma *voz-off* ecoa um cântico sacro enquanto a câmera enquadra alguns moradores de rua. Logo em seguida nos deparamos com a dona da voz, uma catadora de recicláveis que leva em sua carroça, além dos materiais que coletou, uma criança. Um corte seco traz para o centro da tela a imagem do rosto de Arminda, novamente com olhar de desolação, para logo em seguida colocá-la no lugar da catadora de papéis. Ela puxa outro tipo de carroça carregada com feno e balaios, com uma máscara de flandres⁷⁵ no rosto, enquanto a criança agora vem ao seu lado caminhando com os punhos amarrados.

A sequência descrita anteriormente remete a uma antiga polêmica. Schwarz nos informa sobre a controvérsia no período imperial, entre liberais e escravocratas, fundada na contraposição entre trabalho livre e escravidão. Os liberais protestavam contra a escravidão com pronunciamentos do tipo “se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro” (SCHWARZ, 2000, p. 11). Os escravocratas rebatiam na chave inversa, inferindo que “antes bons negros da África para a felicidade sua e nossa, a despeito de toda a mórbida filantropia britânica, que esquecida de sua própria casa, deixa morrer de fome o pobre irmão branco, escravo sem senhor que dele se compadeça” (SCHWARZ, 2000, p. 12). As imagens equalizam situações históricas distintas, equiparando o contexto de trabalho escravo com o presente, cuja característica é de trabalho “livre” com um enorme exército industrial de reserva. Parte desse exército, dadas as condições particulares do capitalismo brasileiro, é convertido em lumpemproletariado, categoria bastante distinta do escravo de outrora.

Fora do núcleo de personagens situados em torno de Arminda, há outro cujas relações também estão remotamente conectadas ao passado pelo foco narrativo. Seja pelo conto de Machado de Assis, ou por informações do Arquivo Nacional, é possível identificar a mesma espécie de conexão arbitrária identificada na história de Arminda. É o caso de Mônica, que trabalha numa instituição de amparo a moradores de rua dirigida por Noêmia. Quando Mônica se mostra frustrada pela impossibilidade financeira de realizar a

⁷⁵ A máscara de folha de flandres era feita de aço, com apenas três pequenas aberturas que serviam para visão e respiração. Era utilizada em escravos, dentre outros motivos, para evitar o consumo de álcool.

festa de casamento da sobrinha, Noêmia se oferece para bancar os custos. Este é o mote narrativo para um novo corte temporal, com o objetivo de explicar a relação de “favor” entre as personagens como lastro histórico permanente e quase imutável das relações sociais brasileiras.

De volta ao período colonial, o leteiro de tela informa: “história da amizade entre Maria Antônia e Lucrecia”. A fim de emprestar verossimilhança, forçando a identificação entre passado e presente, Maria Antônia e Noêmia são interpretadas pela mesma atriz. Segundo a voz-over, Maria Antônia tinha pouco capital e por isso “*gostava de comprar a preços baixos e revender a sua mercadoria com bons lucros*”. Lucrecia é uma escrava com mais de cinquenta anos, propriedade da família Pereira Cardoso. Seu proprietário estipulou a quantia de 34 mil réis para lhe fornecer a carta de alforria. Num diálogo com Maria Antonia, enquanto lava roupas num riacho, Lucrecia expõe a impossibilidade de conseguir juntar a quantia. É então que a voz-over revela o plano da escrava: “*Confiante na relação, Lucrecia propôs a sua nova amiga que lhe comprasse do Sr. Caetano Cardoso. Em troca, Lucrecia trabalharia um ano para Maria Antonia e a terceiros em horas-extras. Assim poderia saldar com Maria Antonia a quantia emprestada*”. Maria Antonia então realiza os cálculos e conclui que pode obter bons lucros na operação. Três anos depois, as duas comparecem ao cartório e Lucrecia lhe entrega 42 mil 238 réis. A voz-over conclui: “*O lucro e a liberdade enfim se tornam realidade (...) Extraído do Arquivo Nacional, RJ, 4º. Ofício de Notas, livro 104, 16 de setembro de 1786*”.

Analisando ambas as histórias é possível concluir sobre suas disparidades. Ao tentar equalizá-las pela chave do “favor”, mais uma vez perde-se todo o potencial explicativo contido nas relações historicamente situadas. A relação entre Maria Antonia e Lucrecia configura-se como uma típica transação mercantil. A particularidade do contexto é que a mercadoria é a *liberdade* de Lucrecia. O cálculo racional foi satisfatório para ambas, pois levou-as aos respectivos objetivos: lucro e liberdade. “O lucro como prioridade subjetiva é comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas” (SCHWARZ, 2000, p. 14). Não há evidência da clássica relação de “favor” presente na história do país. Justamente porque a relação proprietário-escravo se faz às claras, em conformidade com a lei vigente no período. A dinâmica do favor, segundo nos informa Schwarz, configura-se entre proprietários e homens livres, “na verdade dependentes. (...) Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida depende materialmente do *favor*, direto ou indireto de um grande. O agregado é sua caricatura” (SCHWARZ, 2000, p. 16).

O complemento da “história de Maria Antonia e Lucrecia” em sua versão contemporânea – a relação de Noêmia e Mônica – possui indícios mais claros da dinâmica do “favor” propalada no tempo. Mônica depende financeiramente de Noêmia para bancar a festa de casamento da sobrinha. Neste sentido, evidencia-se a dependência material responsável pela relação histórica entre homens livres e proprietários na qual o “favor” cumpre a função de mediação. Todavia, o desfecho da história entre Noêmia e Mônica apresenta indícios de uma situação de outra ordem. Aquela impõe a esta que necessitará de seus serviços num novo projeto “assistencial” no interior. Apesar de constrangida – em consequência do sentimento forçado de gratidão imposto pelo “favor” – Mônica se nega a mudar da capital, enfatizando a necessidade de cuidar da sobrinha que está grávida. Para solucionar o impasse e se livrar do constrangimento, Mônica propõe a Noêmia que leve para o interior uma garota negra. A única informação oferecida ao espectador é de que a garota é uma trabalhadora doméstica precoce, talvez irmã de Candinho.

A conclusão da analogia temporal é confusamente armada pelo foco narrativo, bem a propósito da ideia de equivalência de “tudo a tudo”. No passado colonial, a solução para o caso de Maria Antonia e Lucrecia é o cálculo racional capitalista como mediador de uma relação comercial e social – lucro e liberdade. Neste episódio, o dinheiro cumpre sua função de mercadoria universal igualando as necessidades de ambas as personagens. Já na história de Noêmia e Mônica, a solução para o constrangimento imposto pela relação de “favor” é proposta via exploração do trabalho infantil. Ressalte-se que no diálogo entre Noêmia e Mônica não há cinismo algum que provoque desconforto ao espectador, numa situação naturalizada pela representação. O saldo da comparação temporal em termos da permanência da dinâmica do “favor” é nulo, já que entre Maria Antonia e Lucrecia a relação é de outra natureza. Paradoxalmente, o passado proposto na representação tem características capitalistas mais acentuadas do que propriamente o presente.

As articulações entre passado e presente não são realizadas apenas a partir das trajetórias individuais. A política de segurança pública, referente à utilização de mão-de-obra carcerária pelo Estado, também é alvo das pontes identitárias forçadas entre passado escravista e presente capitalista. Em tom levemente irônico de propaganda institucional, um repórter enumera as vantagens “sociais” do negócio: *“A construção civil é uma das ferramentas mais eficazes na guerra contra o desemprego. O governo encontrou, na ampliação de vagas prisionais, um terreno fértil para ampliação de renda e de oportunidades de negócios”*. Enquanto a câmera “viaja” pelo local de trabalho dos

operários e pela atividade comercial realizada no entorno de um presídio, o repórter continua em *off* seu pronunciamento ligeiramente sarcástico.

Entretanto, como a ironia é sutil, o tom publicitário excede a leveza da proposta irônica contida nas cenas. O sarcasmo pode funcionar com espectadores iniciados na forma do discurso apresentado, porém, nada garante a efetividade mais generalizada. Para isso, são necessários argumentos de outra ordem, apoiados na hipótese eficaz de contrapontos explicitamente elaborados para tal fim. Esses contrapontos são organizados a partir de uma fusão de gêneros de linguagem ou estética cinematográfica: naturalismo, diálogo direto com o espectador em tom de denúncia, e, fechando o ciclo, as imagens do passado em gradação documental.

Primeiramente, é necessário escolher a personagem que se contrapõe discursivamente à figura do repórter. O eleito para a função é um prisioneiro anônimo, mas não escolhido aleatoriamente. O membro do *star-system* Lázaro Ramos traz consigo o carisma alcançado junto ao público cinematográfico e televisivo. Logo em seguida às cenas de propaganda estatal, ele aparece junto à tia, no pátio da prisão. Numa cena maternal, ela deposita carinhosamente pedacinhos de fruta na boca do prisioneiro, enquanto dialogam rapidamente. Esta cena não somente sugere uma identificação personagem-espectador pelo viés do acolhimento maternal, como força a humanização do prisioneiro exclusivamente por tal viés. Como não somos informados do motivo de sua prisão, a identificação recai exclusivamente sobre Dona Judite, que já fora apresentada previamente. A moral da mãe acaba sugerindo a moral do filho, e é pela moral materna que o espectador tende a se identificar.

Com um corte do pátio amplo da prisão para o close em primeiro plano de uma cela apinhada de prisioneiros, modifica-se, além do espaço, também o gênero de abordagem do discurso. O prisioneiro fala agora diretamente ao espectador como se apresentasse um documentário sobre o sistema prisional. Inicia-se com a *voz-off* que rapidamente se converte numa interlocução direta com o público: *“Esse é o nosso navio negreiro. Dizem que a viagem era bem assim, só que lá só durava dois meses. E o principal, o navio ia terminar em algum lugar. Na escravidão a gente era tudo máquina. Aí eles pagavam combustível e manutenção pra gente poder trabalhar de graça pra eles. Agora não, agora é diferente. Agora a gente é escravo sem dono. Cada um aqui custa setecentos paus pro Estado por mês. Isso é mais do que três salários mínimos. Isso diz alguma coisa sobre esse*

país. O que vale, é ter liberdade para consumir. Essa é a verdadeira funcionalidade da democracia”.

A sequência completa-se com mais um corte, desta vez com a inserção de um letreiro de tela indicando “história de Bernardino e Adão”. Bernardino é um proprietário branco que aluga o escravo Adão para trabalhar na contabilidade de uma manufatura de erva mate, propriedade de Sebastião Soares. Depois de três meses, Sebastião tenta dar um golpe em Bernardino, forjando a fuga de Adão e o acusando de ter levado consigo o dinheiro da firma. Bernardino descobre a trama e processa Sebastião Soares, que é então obrigado a reembolsá-lo por todos os prejuízos materiais e morais que lhe causara. A história termina com mais um letreiro de tela, informando ao espectador que as informações vêm do Arquivo Nacional.

A tese do foco narrativo exposta na fala do prisioneiro, com citação de Castro Alves e finalizando com informações históricas do Arquivo Nacional denotam mais uma vez um narrador bem municiado. O que sugere esta longa sequência? Os pólos comparativos buscam estabelecer uma dupla condição de mercadoria – no passado e no presente –, analisando este a partir daquele. A relação temporal mais uma vez é imprecisa em sua equiparação abstrata de tempos históricos distintos. Enquanto o escravo, de acordo com o sistema jurídico da época, de fato era considerado mercadoria, mesmo o prisioneiro é considerado cidadão pelo atual sistema. Chega-se ao paradoxo, ao sugerir que *“agora a gente é escravo sem dono”*. Esta proposição adquire o mesmo sentido daquela contida na crítica dos escravocratas ao capitalismo inglês, *“a despeito de toda a mórbida filantropia britânica, que esquecida de sua própria casa, deixa morrer de fome o pobre irmão branco, escravo sem senhor que dele se compadeça”* (SCHWARZ, 2000, p. 12, grifo nosso). O paradoxo ainda é ampliado pela ironia em tom de humor obscuro: *“Dizem que a viagem era bem assim, só que lá só durava dois meses. E o principal, o navio ia terminar em algum lugar”*. Assim, a crítica termina por desaguar numa interpretação que pode ser remetida ao elogio implícito da condição escrava. Ademais, pouco elucidada a respeito das condições que constantemente levam (ex)trabalhadores a engrossar as estatísticas da população carcerária num contexto de trabalho livre.

O que emperra novamente a definição mais concreta das diferentes condições – trabalho escravo e trabalho livre –, ao que parece, é a combinação de fatos sob o controle rígido do foco narrativo, que vê o real-presente por meio de simbolismos elaborados a partir do passado. Deste modo, aponta constantemente para o que informa serem

permanências. Ou ainda, conforme Morales (2010, p. 143), “para produzir mundos contínuos ou paralelos entre essas duas épocas, o cineasta cria semelhanças, foca pontos de contato e silencia diferenciações. Com isso, gera um forte efeito de verossimilhança”.

A história de Candinho é igualmente perpassada pelo mesmo ponto de vista. Quando o jovem ouve a esposa delirar com o consumo dos ricos ao folhear uma revista de variedades, ele busca uma saída para suprir as próprias necessidades de consumo. Sua trajetória de matador-de-aluguel, segundo o foco narrativo, deve ser contada a partir da permanência histórica das funções de capitão-do-mato.

O núcleo de Candinho representa a transposição histórica do conto *Pai contra mãe* de Machado de Assis. Os nomes das personagens no filme são os mesmos importados do conto. Desempregado e constantemente humilhado por Mônica, tia de sua esposa Clara, Candinho procura um comerciante ligado ao esquema de extermínio. Não tarda para que empreenda a perseguição seguida de morte de dois jovens que praticavam pequenos furtos nas redondezas. A sequência é esteticamente semelhante àquelas que se encontram em *Tropa de Elite*. Candinho até hesita, a princípio, esboçando um acanhado conflito interior, mas acaba assassinando friamente os jovens. Depois disso, passa a encarar com certa naturalidade sua nova “função social”, porque a partir dos ganhos, salda suas dívidas financeiras e morais com Mônica.

O conto de Machado de Assis merece atenção especial devido à sua estrutura narrativa peculiar. É claro que o filme traz uma adaptação livre, e, mesmo se tratando de duas linguagens diferentes, é válido apontar os detalhes de distinção referentes à forma. Machado de Assis trabalha o conto articulando as contradições entre conflitos psicológicos e sociais na vida de um homem pobre livre. No espaço curto de um conto, ele narra com precisão o contexto histórico no qual “a escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido outras instituições sociais” (MACHADO DE ASSIS, 19??, p. 11). O autor inicia com uma exposição breve, mas substancial, das condições e contradições que determinaram parte da dinâmica social da empresa escravista. Nem por isso, deixa de atribuir densidade psicológica às personagens. As ações tornam-se tanto mais ricas quanto mais o autor articula a opressão social e a resistência dos sujeitos envolvidos. Não deixa de dar um pequeno panorama do mercado de trabalho escasso, que é outro importante fator exógeno. Termina por enfatizar que, apesar das resistências opostas pelos sujeitos, o contexto acaba por suprimir as subjetividades. Não faz isso sem contrabalançar o peso das dinâmicas sócio-econômicas ao poder restrito de decisão pessoal dos indivíduos. Se se

mostram impotentes, é não sem antes se oporem e fustigar a realidade bem como a si próprios. O equilíbrio entre objetividade e subjetividade impede a composição de um melodrama naturalista. O resultado final não se apresenta límpido e desvinculado das contradições, proporcionando reflexões em torno da questão social e existencial. Machado não responde a nenhuma hipótese que por ventura o texto venha a suscitar. Antes, deixa um grande dilema ao leitor, fundado nas contradições de uma ordem social problemática, e que, apesar de normatizada, é incomodamente atravessada por conflitos. Se não se revelam publicamente, os conflitos existem ao menos nas consciências individuais de sujeitos nada amorfos em suas relações sociais.

É uma questão de conteúdo que, claro, também é influenciada pela forma. São tempos distintos, mas a posição social das personagens no mundo do trabalho pode se afirmar que é a mesma. Ambos são homens pobres livres a procura de meios de subsistência. Entretanto, diferenças no conteúdo social, mas também na forma como são aprendidos tais conteúdos, são fatores que intervêm diretamente no resultado final. Enquanto Machado de Assis fornece uma dimensão cruel, porém, ao mesmo tempo humanizada, o narrador do filme cria um contexto que se sobressai enormemente sobre a densidade psicológica das personagens. O Candinho contemporâneo do filme é atingido pela impossibilidade de suprir os desejos de consumo suscitados pela esposa, assim como sente o peso da humilhação causada por Mônica. Contudo, sua reação é instantânea, e logo em seguida está atuando como matador de aluguel. O filme ainda nos transporta ficcionalmente ao passado, numa breve adaptação de um momento do conto, no qual o capitão-do-mato captura uma escrava fugitiva. Ausentes as contradições entre indivíduo e sociedade presentes no conto, a cena almeja chocar o espectador com a representação de um aborto sofrido pela escrava, quando esta é entregue ao seu proprietário pelo capitão-do-mato.

Em relação ao conto, a discrepância é gritante. Já entre o passado e o presente no próprio filme, do capitão-do-mato ao matador de aluguel, a semelhança é uma, e as distinções são muitas. Em ambos os contextos temos a analogia de aspectos da vida de dois homens pobres livres. Em oposição à história de “Maria Antônia e Lucrecia” e sua leitura atualizada, aqui temos a comparação da mesma categoria de sujeito em tempos históricos diferentes. Todavia, enquanto a profissão de capitão-de-mato era reconhecidamente legal no passado, tem que se afirmar o oposto da condição atual de matador-de-aluguel. Aquele visava garantir a propriedade-privada-humana cativa. Este visa à eliminação de seres

humanos sem potencial algum de consumo, e, por isso, descartáveis. Por outro lado, o capitão-do-mato era um homem pobre livre cuja função sócio-econômica era recuperar escravos fugitivos, propriedade valiosa no período. Enquanto isso, o matador-de-aluguel é igualmente um homem pobre livre, entretanto, elimina outros homens pobres livres em situação de desemprego como ele próprio, podendo ser caracterizados como lumpemproletários.

Por fim, Candinho termina por completar a atualização da metáfora contemporânea do conto de Machado de Assis. Arminda, que também atuou como a “negra fujona” na reconstituição do conto pelo filme, é uma das vítimas do matador-de-aluguel. Candinho a espreita no momento em que ela chega em casa. A ação se desencadeia rapidamente. Em pouco tempo ele invade o local e agride Arminda, que cai no chão antes de tomar um tiro no peito, ao som agitado da trilha sonora de rock-maracatu. Ela agoniza por alguns instantes, sob o característico efeito do “choque do real” imposto pela câmera. Candinho volta para sua casa e reúne a família para divulgar o saldo financeiro de seu último trabalho. Tia Mônica desdenha novamente do rapaz, mas cede posteriormente com o deslumbramento causado pela quantidade de dinheiro. A câmera focaliza seu olhar de espanto, enquanto Candinho sugere que brindem juntos ao “sucesso”. Clara entra no plano com o bebê, tecendo elogios ao marido em sua nova empreitada. A cena dos três festejando, jogando dinheiro para o alto, rebaixa ainda mais as personagens, dando continuidade às representações degradantes a eles dedicadas.⁷⁶ A voz-over de um narrador interrompe a ação, congelando a imagem dos três simulando um *click* fotográfico, e finalizando com uma alusão ao conto oitocentista: “*Com a recompensa pela escrava fugida, o capitão-do-mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo, e educá-lo com dignidade e liberdade*”.

Apesar de separados pelo tempo e pelas condições históricas particulares, passado e presente integram-se por meio daquilo que denominamos de técnica de manual, que sobrepõe ao fato original uma reposição circular da história. Numa derradeira tentativa de oposição ao fatalismo ou determinismo do desfecho, opta-se pela composição de um duplo final. A impossibilidade de apreensão do real em suas particularidades impele o foco narrativo para duas proposições possíveis de encerramento. A primeira foi narrada anteriormente referente ao assassinato de Arminda. A segunda, ocultada por parte dos

⁷⁶ Mônica, Candinho e Clara são trabalhadores subempregados. Aspiram a uma vida de classe-média, mas são representados como “desclassificados”. No decorrer do filme, Mônica e Clara transitarão quase instantaneamente para a condição de cúmplices passivos dos assassinatos realizados por Candinho.

créditos finais, apresenta um novo desfecho para o embate entre Candinho e Arminda. Ela reage à agressão, deitada ao chão, ordenando ao matador que atire. Desta vez a trilha sonora cessa para que o discurso de Arminda seja transmitido com toda nitidez: “*O que é que você quer? Grana? Porque se é grana eu sei como conseguir. O dinheiro do Ricardo, eu sei como conseguir. Eu posso conseguir os códigos das contas dele, a gente divide. Eu sei como pegar, ou é só violência? Porque se é só violência tudo bem também.* (Cândinho é enquadrado no plano) *Você mata, arrebenta a cara daquele filho da puta. Arranca um dedo também. A gente pega o dinheiro do Ricardo e só pra começar a gente monta uma central de sequestro, assim, tipo filme americano. Não é só pelo dinheiro não. A gente acaba com tudo quanto é filho da puta que rouba do Estado!*”.

Reproduzimos a fala do segundo final na íntegra justamente pela quantidade de informações apresentadas. O discurso dialoga diretamente com várias partes do filme, assim como pode proporcionar uma síntese geral. É uma espécie de aviso, ultimato aos usurpadores do Estado. Entretanto, a tese é confusamente arquitetada. Contra a barbárie institucionalizada o contraponto oferecido é a barbárie do crime racionalmente planejado nos moldes de um anarquismo heterodoxo. Todas as tentativas de luta política de Arminda foram frustradas. Sua militância no filme é puramente protocolar, pois não evolui, sugerindo certa impenetrabilidade dos meios político-estatais, além da inexperiência de Arminda. Sua evolução como personagem é ajustada ao acentuamento de seus devaneios, desembocando no acesso final de fúria. Ela é vítima de um sistema opressor, marcado pela corrupção do Estado. Segundo o foco narrativo, a única opção de tornar-se sujeito é devolver a violência aos responsáveis pela corrupção.

Assim se define a análise da realidade proposta pelo foco narrativo em *Quanto vale ou é por quilo?*. O primeiro final remete a uma visão fatalista combinada com uma dose de nihilismo. Sugere que as injustiças históricas permanecem ressignificadas, contudo, as comparações temporais são amplamente problemáticas conforme demonstramos, definindo sempre na equiparação forçada de similaridades desistoricizadas.

O paralelo entre o século XVII e o século XXI tem um sentido unívoco e destituído de uma perspectiva processual, ou seja, sem nenhuma consideração sobre a ‘riqueza de acontecimentos de uma cultura de um processo cultural’⁷⁷. O filme mostra que o tempo não muda, que as ações são as mesmas (MORALES, 2010, p. 150).

⁷⁷ MORALES *apud* LÉVI-STRAUSS (1970, p.345).

De um lado, Arminda cumpre sua função imutável de vítima, do outro, permanece intocado o poder da elite, o que remete ao desfecho da história de “Maria Joana da Conceição”. O segundo final proposto é a barbárie, nos moldes enfaticamente representados no filme pelo sequestro de Marco Aurélio da empresa Stirner. A violência sugerida dos oprimidos contra os opressores tem o tom de uma revolta explosiva apontada para os poderosos. Como o foco narrativo dispensa todas as saídas políticas esboçadas por Arminda, resta apenas o enfrentamento violento na chave do revide. Ocorre que o embate proposto por meio do sequestro é ilegal e será combatido pelo Estado. Esta proposição não é levada em consideração no filme e a última frase de Arminda é um apelo à punição violenta dos corruptores do Estado. Em última análise, ela propõe um enfrentamento da lei, portanto do Estado, para manutenção do próprio Estado. Resulta disso um paradoxo de difícil solução, pois o horizonte verdadeiramente político no filme é praticamente nulo. Há um dilema insuperável no vácuo da representação: a periferia sucumbe ao poder dos poderosos, vitimada pela alienação, ou opta pela barbárie racionalmente planejada e sucumbe à reação policial do Estado.

A proposição de vingança, ou *vendetta* é ou parece ser a única alternativa nos ambientes com características pré-modernas. Como as relações são de dominação direta, pessoal, as rebeldias não são por condições gerais, mas diretas e imediatas, contra os mandatários considerados maus. É sabido que essa condição ainda faz parte da realidade do país. No entanto, quando compara o Brasil colonial pré-moderno com o Brasil atual – moderno com ranços pré-modernos – há uma série de disjunções que apontamos na análise. A tese do revide puro e simples propalada pelo filme é pré-moderna e, incongruente para um país como o Brasil, inserido no capitalismo avançado e num relativo processo de modernização, inclusive jurídica. Daí o paradoxo da última fala de Arminda, de defesa do Estado (legal) utilizando métodos violentos e ilegais.

10.2. A questão racial e suas nuances: referências ao contexto extradiegético

Uma das temáticas tangenciais apresentadas no filme expõe uma análise da questão racial no Brasil. É improvável que sua presença na narrativa seja tão sutil a ponto de passar despercebida. Porém, não se pode afirmar que seja tratada com o mesmo ímpeto como o foi a relação entre ONG’s, Estado e sociedade civil. Aliás, em apenas um momento trata-se

explicitamente da questão, nos demais ela é apenas sugerida, o que não impede o foco narrativo de compor ponderações a respeito.

Se nos remetermos a primeira cena do filme, a questão racial está posta num contexto representativo cujo enfoque a suprime, para colocar em evidência a impunidade dos poderosos e a violação da propriedade privada. A “história de Maria Joana da Conceição”, extraída do Arquivo Nacional, apresenta um debate centrado em torno da questão do poder e da propriedade. Maria Joana é uma ex-escrava que, uma vez alforriada, juntou recursos e tornou-se pequena proprietária de terras. Após ser roubada por um grande proprietário, branco e poderoso, Maria Joana teve que arcar com o prejuízo além de ser condenada a prisão. A sequência é rápida e termina com um corte para Arminda, que a princípio estava tendo um pesadelo com torturas utilizadas na escravidão. Assim como Maria Joana, Arminda carregará consigo o peso da injustiça. Por isso, acreditamos ser proposital que a aparição de uma suceda a da outra.

Recordando de maneira mais elementar o drama de Maria Joana, constata-se que há um destaque em torno do poder e da usurpação da propriedade privada e nenhuma problematização do escravismo. Maria Joana fica marcada com uma cidadã injustiçada pela força dos poderosos apoiados no Estado, ou seja, o mesmo “carma” que objetivamente atormenta a vida de Arminda. A opor que a escravidão ali está sutilmente depositada, por uma dessas ironias “finas”, mais adiante é possível chegar à conclusão de que esse não era mesmo o objetivo.

Não é tão simples visualizar as imagens por esse prisma, haja vista que logo após a história de Maria Joana surge em cena um tipo de documentário-ficcional sobre métodos de tortura do período da escravidão. A julgar pela omissão do tema no drama de Maria Joana, a sequência seguinte é variadamente conectada em suas motivações. Pode ser um mea-culpa pela omissão anterior, que reforçou a questão da propriedade privada. Porém, o resultado adquire feições de uma reposição mecânica do tema por meio da representação da parte inicial do conto de Machado de Assis. Em relação à sequência anterior, tem a força de um elemento independente e resistente à conexão. Posteriormente, se ligará narrativamente a outros devaneios de Arminda sobre o passado.

O propósito é demonstrar que no decorrer do filme o foco narrativo assumirá uma postura mais definida sobre o assunto da questão racial. O fato de não problematizar a escravidão num primeiro momento, para depois realizar uma exposição realista dos métodos de tortura acaba sendo meramente contingencial. Pode ser uma opção estética,

fruto da necessidade autoral de fragmentar a discussão contextual em mais de uma temática. No entanto, constatamos que, mais do que problematizar o escravismo, o filme busca discutir a temática mais contemporânea das políticas raciais. Em parte porque o escravismo no passado é um tema no qual praticamente não se defende nada que não leve em conta a própria condenação do sistema. Já a questão racial na atualidade divide opiniões sob argumentos variados.

Logo após as sequências iniciais comentadas, a conexão com o devaneio de Arminda move a ficção para o presente diegético. A câmera viaja livremente por um churrasco na laje de uma casa, e descobrimos estar no ambiente familiar de Arminda e Lurdes. O churrasco transcorre livremente, com a participação de negros e brancos. Há brancos participando do samba, reforçando a noção de integração racial através da cultura. As cenas que nos interessam especificamente dizem respeito a duas situações aparentemente distintas, mas intencionalmente homogeneizadas. Primeiramente, duas mulheres brancas estão sentadas à mesa, quando uma delas pede a uma garota negra, cabisbaixa e encostada no muro, que busque mais refrigerante. No mesmo instante, um corte seco muda o foco para Arminda que vai ao encontro de uma senhora idosa branca, Tia Judite, que sozinha lava a louça do churrasco. A sequência é rápida, porém, é o primeiro indício oferecido pelo foco narrativo a respeito da questão racial no debate contemporâneo brasileiro.

A discussão recente sobre a questão racial no Brasil começou por volta de 1995, porém, ganhou peso na primeira metade dos anos 2000. O projeto de lei 3.627/2004⁷⁸ foi apresentado na Câmara em 20/05/2004, visando instituir o “Sistema Especial de Reserva de Vagas para estudantes egressos de escolas públicas, em especial negros e indígenas, nas instituições públicas federais de educação superior”.⁷⁹ Todavia, o assunto que vinha sendo debatido desde 1995 ficou somente nas formalidades do governo Fernando Henrique Cardoso. Em 2003, no governo Lula, a UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) implantou um sistema de cotas no vestibular. Em 2004 foi a vez da UNB (Universidade Federal de Brasília), cujo caso entrou em evidência por tratar-se de instituição federal e

⁷⁸ Detalhes sobre a tramitação do projeto na câmara. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/prop_detalhe.asp?id=254614>. Acesso em: 25 jul. 2011.

⁷⁹ BRASIL. Projeto de Lei. Institui Sistema Especial de Reserva de Vagas para estudantes egressos de escolas públicas, em especial negros e indígenas, nas instituições públicas federais de educação superior e dá outras providências. Disponível em : <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/223523.pdf>> Acesso em: 28 fev. 2011.

uma das mais conceituadas universidades do país.⁸⁰ Vale lembrar que *Quanto vale ou é por quilo?* foi lançado em 2005, pouco tempo depois da polêmica gerada na UNB, e que nesse momento disseminava-se por outras universidades do país. Esboçar, ainda que grosso modo, a presença do debate racial no seio da sociedade brasileira, é relevante para situar o contexto, além de fornecer informações relativas às tomadas de posição sobre a temática. A nosso ver, o foco narrativo marca um posicionamento aparentemente ambíguo, que vai sendo definido no transcorrer do filme. Apesar de trazer à tona a memória historiográfica sobre a escravidão, questiona o pressuposto da distensão temporal concreta das desigualdades. Enfatizando um olhar sócio-econômico voltado para o presente imediato, o foco narrativo ressalta, por vezes, representações que equiparam brancos e negros no rol geral das injustiças e desigualdades. Além disso, o filme também apresenta uma discussão em torno do embate social da classificação racial dos indivíduos, cuja polêmica mais marcante na mídia foi o caso da UNB.

As cenas iniciais que descrevemos a pouco, no cenário do churrasco na laje, introduzem o debate racial no âmbito da “exploração”. Apesar de não estarmos propriamente no mundo do trabalho, e sim num momento de lazer, a sugestão é de que culturalmente a exploração não responde a resquícios do escravismo. Se por um lado temos uma criança negra sendo explorada como “serviçal” por alguém branco que se denomina sua mãe, por outro temos a presença marcante de Tia Judite, uma mulher branca, idosa, sendo explorada coletivamente por uma maioria negra. É como se as transformações no modo de produção, de escravos para trabalhadores livres, equiparasse todos, suplantando os demais fatores históricos.

Não raras são as aparições documentais no filme de moradores de rua em grupos formados por negros e brancos. É um recorte específico e legítimo do ponto de vista da realidade em si, uma vez que tal condição, necessariamente associada ao desemprego, atinge brancos e negros. Contudo, essas cenas documentais não estão involuntariamente dispersas no interior da narrativa. Ao contrário, elas se coadunam com o ponto de vista do foco narrativo quando são articuladas àquelas de caráter puramente ficcional. É nestas cenas que o narrador pode reforçar sua posição, acoplando ao recorte documental da realidade uma noção exclusiva sobre o próprio real.

⁸⁰ Ver artigo de MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. *Política de cotas raciais, os "olhos da sociedade" e os usos da antropologia: o caso do vestibular da Universidade de Brasília (UnB)*. Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 11, n. 23, June 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 jul. 2011.

Já discorremos no item anterior sobre as disparidades históricas em torno das categorias sociais distintas comparadas arbitrariamente pelo foco narrativo em prol da permanência de certos tipos de relações. Retomando a história de Maria Antonia e Lucrécia em sua representação contemporânea, na história de Noêmia e Mônica, aponta-se numa direção específica, sem que pesem as discrepâncias categoriais já apontadas. Apesar de interpretar de maneira indevida a origem social das relações de “favor”, a opção por duas mulheres brancas no presente enfatiza o pressuposto de que os sujeitos da relação se modificaram. Segundo o ponto de vista do foco narrativo, o que outrora foi representado como relações entre brancos e negros (Maria Antônia e Lucrécia), hoje se dispersa também entre brancos e brancos (Noêmia e Mônica).

Não por acaso, logo em seguida é Tia Judite que toma as atenções na *mise en scène*. Já representada anteriormente como um tipo de escrava branca, ela surge em cena como faxineira da empresa Stirner. Sua similitude com Lucrécia é diretamente ligada ao fato de ambas serem idosas e exploradas, o que reforça a tese de que a exploração generalizou seu foco. Judite tem dois afilhados negros, sendo um deles a protagonista Arminda, o que evoca o controverso aspecto da miscigenação racial brasileira. Isoladas entre si, as proposições sobre Lucrécia e Judite são mais realistas enquanto fragmentos imediatos do real. Quando articuladas em conjunto pela montagem, adquirem sentido particular que esteticamente responde a uma visão isonômica das relações sociais históricas.

A dispersão de pequenas passagens sugerindo a igualdade nas desigualdades das relações sociais é continuamente elaborada em torno do percurso de Arminda. É um acúmulo racionalmente planejado para desembocar em representações de maior explicitação temática. Nestes momentos, a trajetória de Arminda é temporariamente suspensa e, o que outrora eram fragmentos em tímidas exposições isoladas, torna-se o centro de um debate mais incisivo na *mise en scène*.

É o caso da passagem mais explícita na qual se pode observar um posicionamento que dialoga diretamente com a conjuntura contextual das políticas raciais. O debate se fixa em torno da classificação racial de indivíduos para uma campanha publicitária. Remete a um dos temas mais polêmicos no caso do vestibular por cotas na UNB em 2004, ou seja, a classificação dos indivíduos conforme fenótipos. O diálogo entre Lurdes e o diretor de uma produtora de filmes mostra-se diretamente atrelado às discussões extrafilme. Ela reage àquilo que interpreta como deboche ou desdém ao observar a atividade do diretor e seu assistente enquanto selecionam meninos e meninas para a campanha publicitária. Lurdes

tem um discurso de militante e sua fala tem acentuado tom de revolta. Isto pesa na síntese conclusiva do diálogo, já que o foco narrativo demonstra oposição ao discurso de militância.

O que a primeira vista pode parecer uma exposição de dois pontos de vista sobre o debate racial recente, torna-se parcial e revela a tomada de posição do foco narrativo. Apesar de possuir um discurso politizado, Lurdes surge fragilizada previamente pelo caráter suspeito de sua personagem. Para manter-se no emprego ela faz vistas grossas ao desvio de dinheiro público na ONG. Além disso, é representada como uma militante radical. Vocifera loucamente, abrindo os braços, gesticulando, como se estivesse impondo sua visão sobre o debate racial. Ao contrário da postura de Lurdes, o diretor é apresentado como um homem lúcido e calmo, preservando-se inicialmente de uma reação semelhante. Seu temperamento só se modifica quando as imagens permitem e lhe forçam rebater a virulência de Lurdes. Reproduzir o diálogo não tem a mesma força das imagens, no entanto, ajuda a melhorar a compreensão:

- *O que está acontecendo, eu ouvi pedigree? Por que essa grosseria?* (Lurdes)

- *Que grosseria? Está aí no papel não está? Vocês não querem 75% de crianças negras, 10% de bancos e 15% de outros. Os garotos que vocês me trouxeram aqui parecem que de negro não chegou quase nada. Eu não sei o que é que vocês consideram negros, sei lá, serve mulato?* (Diretor)

- *Mulato! Olha, esse filme representa a verdade do país, por isso um número pré-estipulado de negros. Quantos negros você tem na sua equipe?* (Lurdes)

- *Eu sei lá quantos negros eu tenho na minha equipe! Eu não estou preocupado com isso. Olha só, a senhora não vem se fazer de vítima pra cima de mim não só porque é negra. Vê se me entende, eu não persigo negros.* (Diretor)

- *Só que não é uma questão de perseguir ou não, essa defesa da nossa raça é um instrumento para agregar valor a pessoas que tem uma média muito menor de oportunidades. Isso é história, é reparar injustiças. Nunca ouviu falar disso não, nunca estudou, está louco?* (Lurdes)

- *Calma, vou te explicar uma coisa e vê se você me entende. Eu contrato gente competente, não me importa cor, raça ou idade.* (Diretor)

- *Quer dizer que enquanto não sair a lei você vai continuar resistindo e não vai contratar negros?* (Lurdes)

- *Que resistindo minha senhora! Me paga que eu contrato quantos você quiser. Você não está aqui trabalhando hoje. Eu não estou aqui escolhendo a dedo os moleques mais pretos pra botar no filme. Então, você pagou e venceu. Hoje,*

aqui nesse set, negro é lindo! Bira, chama a maquiagem e manda pintar toda essa molecada, quero todo mundo preto. Vamos filmar! (Diretor)

O diálogo termina com a desolação de Lurdes ante a fala do diretor. Ser o último a interagir num diálogo é um privilégio nada casual concedido por aquele que narra a história. Pode conotar que o interlocutor não foi capaz de oferecer réplica, ou tréplica, o que fortalece o discurso do diretor em detrimento do discurso de Lurdes.⁸¹ O argumento sobre a história oferecido por Lurdes não é lacônico. Ela sequer fala sobre a escravidão, e seu pronunciamento soa abstrato, como se fosse a fala decorada de princípios partidários. Em oposição, o diretor oferece argumentos práticos, como a meritocracia presente na ideologia liberal, evidenciando questões de competência para o mercado.

O diálogo está inteiramente articulado com o debate público extrafilme. Em primeiro lugar, a seleção das crianças de acordo com a cor da pele remete diretamente a polêmica social e acadêmica gerada em torno dos métodos de classificação. No caso da UNB em 2004, os inscritos pelo sistema de cotas ao vestibular passaram por uma “operação embasada em conhecimento considerado científico no escrutínio de características como cor da pele, textura do cabelo, formato do nariz, etc., discerníveis a partir do exame das fotografias, com vistas à classificação racial” (MAIO & SANTOS, 2005, p. 201). A forma de avaliação provocou contestação, inclusive no meio científico-acadêmico, e as opiniões se polarizaram em algumas frentes: 1) A ABA – Associação Brasileira de Antropologia – emitiu parecer favorável a autotransclassificação dos próprios indivíduos e maior atenção aos métodos e teorias antropológicas; 2) Os geneticistas apresentaram um parecer fundado no pressuposto de que não se pode definir raça humana do ponto de vista biológico, enfatizando a distinção entre o papel da ciência e o da política; 3) há aqueles que problematizam a classificação racial em si, ou seja, o aspecto de “discriminação positiva” pode gerar categorias essencializadas rigidamente construídas e fixadas em lei (MAIO & SANTOS, 2005).

Retomando a diegese fílmica, observamos também que o diretor afirma que “os garotos que vocês me trouxeram aqui parecem que de negro não chegou quase nada. Eu não sei o que é que vocês consideram negros, sei lá, serve mulato? Este é outro ponto no quadro geral do debate, envolvendo classificações que para alguns estão em desuso,

⁸¹ Já havíamos verificado o mesmo procedimento em *Tropa de Elite*, quando Matias e outros universitários se antagonizam na discussão do papel da polícia na sociedade.

baseadas em parâmetros obsoletos de miscigenação. O projeto de lei enviado à Câmara reúne pretos e pardos em uma única categoria racial ampla denominada “negra”.

A questão da miscigenação, perpassada pela não menos polêmica questão da classificação, estendeu-se da área acadêmica a outras esferas, suscitando debates que atendem a disputas políticas no interior da sociedade. De maneira geral, o argumento da miscigenação atende aos apelos dos setores mais conservadores sob dois aspectos. De um lado enfatizam que não há racismo no Brasil, haja vista o percentual de pardos indicados pelo IBGE no censo de 2000, cujo montante é de 38,5%. As demais categorias, “pelas declarações fornecidas pela população do País, 53,7% consideram-se brancos; 6,2% pretos; 0,4% amarelos; e 0,4% indígenas” (BRASIL, 2004). Por outro lado, ajudam a compor as bases políticas de um discurso voltado a combater movimentos sociais e políticas públicas de ajuste das desigualdades históricas. Segundo a Revista Veja, na edição 1969, a política de cotas é falaciosa. A revista se apóia na obra *Não somos racistas*, do jornalista Ali Kamel, que afirma que os movimentos negros omitem informações ao afirmarem que 48% da população brasileira é negra. Segundo o jornalista, que se baseia em dados do IBGE, a população negra é de 6% e a de pardos de 42%.⁸²

Fechando a sequência do filme, de modo a deslegitimar ainda mais o posicionamento favorável às políticas raciais, abre-se no plano um novo devaneio de Arminda. Ao invés das crianças selecionadas para a filmagem, ela vê escravos enfileirados e amarrados. Se a sugestão do diretor publicitário foi enfatizar que as questões raciais estão apenas nas ideias de Lurdes, ressaltando que o contexto é outro, o devaneio de Arminda encerra o ciclo de debates reforçando o ponto de vista do diretor. Não bastassem todos esses arranjos, compõe-se ainda uma pequena metáfora a respeito da (auto)classificação. Um garoto “pardo”⁸³ selecionado para a campanha publicitária repete algumas vezes a

⁸² Para ver a matéria completa, acessar TEIXEIRA, J. Contra o mito da nação bicolor: as falácias da política de cotas na análise demolidora de Ali Kamel. VEJA. São Paulo: Abril, edição 1969, n. 32, p. 126-127, de 16 de ago. 2006. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

⁸³ As classificações branco, preto, pardo, amarelo e indígena são oficiais e utilizadas pelo IBGE. Conforme nos informa o relatório do censo 2000, “Cor ou raça nos censos brasileiros: A investigação da Cor ou Raça nos censos do Brasil data desde o primeiro levantamento censitário realizado no País, em 1872, ainda no tempo da escravidão. No Censo Demográfico realizado em 1872, o recenseado livre podia se autotransclassificar dentre as opções: branco; preto; pardo; ou caboclo, e era de sua competência a classificação dos seus escravos entre duas categorias: pretos e pardos”. Deste modo, constatamos que a opção atual em se autotransclassificar preto ou pardo não representa autonomia de decisão, visto que, na origem, os termos foram implantados pelo Estado ainda à época da escravidão. Portanto, não são fruto de uma autocategorização que os indivíduos realizam sobre sua identidade racial, sendo externas aos mesmos e provindo dos dominadores. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/tendencias.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2011.

frase: “*Meu nome é José Aparecido Nogueira, tenho doze anos e sou negro*”. Ao que o diretor objeta: “*Não, está muito pra baixo, quero mais orgulho*”. A escolha de um garoto “pardo” para se autodenominar “negro” conduz novamente a contenda sobre classificação. A unificação das categorias “preto” e “pardo” numa única denominada “negra” está inscrita no projeto de lei 3.627 sobre as cotas universitárias que já versa nessa tendência. Também demonstramos que a questão foi alvo de um ponto de vista paradoxal ao do projeto de lei no que se refere à Revista *Veja*, que baseou a matéria no livro *Não somos racistas*. Ao solicitar a um garoto “pardo” que se autodenomine negro, e representar este a partir da timidez e insegurança, afirma-se o próprio pressuposto da “nação parda” trazido pela revista. Não satisfeito com a atuação do garoto, que não se modifica com os pedidos de “mais orgulho” do diretor, ele pede ao assistente que o substitua. Simbolicamente, a cena tem dois pesos. Problematiza a ideia da classificação naquilo que a própria *Revista Veja* ironicamente denominou de “o mito da nação bicolor”. Além disso, busca-se evidenciar que o trabalho publicitário no filme é prejudicado pelas diretrizes em torno da questão racial propostas por Lurdes. Deste modo, as imagens sugerem que a política de cotas pode provocar uma inversão qualitativa no mercado, pois dispensam o mecanismo meritocrático de filtragem, considerado legítimo pela ideologia liberal.

Como não possuem o conteúdo processual-narrativo de conflitos distendidos ou desenvolvidos ao longo das sequências, as proposições vão se amontoando num esquema parecido com a estrutura de *Tropa de Elite*. O foco narrativo comanda todos os movimentos do filme, autorizando e desautorizando as personagens segundo lhe solicita a ideologia subjacente ao discurso. Forma-se uma espécie de mosaico no qual vão se agrupando argumentos em torno de temáticas abordadas de acordo com a intencionalidade. Sem o detalhamento dos processos reais, próprio de formas de narrar que incorporam as contradições entre os sujeitos e o mundo objetivo, fundamentais para explicar aquilo que não chega pela imediatez, compõe-se um tipo de tese imagética a partir de uma visão exclusiva sobre o próprio real. Muitas vezes, isso ocorre não apenas quando se analisam as sequências como um “todo acabado em si” e que juntas compõe o filme. Nos próprios fragmentos que tecnicamente se denominam “cenas” estão também contidos argumentos de completude pragmática igualmente “fechados em si”. É como se a parte fosse determinada pelo todo em seus mínimos detalhes. Por isso, o sentido da sequência sobre a questão racial se desdobra desde a ideia mais geral até os fragmentos ou cenas que formam

o conjunto da sequência. Do mesmo modo, há uma tese arbitrariamente proposta na totalidade do filme que impõe às sequências o enviesamento necessário à sua afirmação.

De maneira menos evidente, o debate racial continuará permeando outras partes da narrativa. Sai de cena o discurso direto a exemplo da cena entre Lurdes e o diretor, porém, permanece a preocupação imagética de igualar brancos e negros no rol das desigualdades. É assim quando nos deparamos com uma gangue, aparentemente de traficantes. Metade do grupo é negro e metade é branco. Ou ainda no momento em que Noêmia inaugura um projeto de reabilitação para moradores de rua viciados, no qual se observa que a maioria é branca. Pode-se objetar que as escolhas foram puramente casuais. No entanto, pelas evidências que enumeramos até aqui é possível defender que o discurso cumpre uma função ideológica específica, ou seja, defender a tese da igualdade na desigualdade entre brancos e negros na estrutura sócio-econômica brasileira e na formação das periferias urbanas.

Menos sutil do que as passagens dispersas pela narrativa, porém, sem o mesmo direcionamento explícito do diálogo de Lurdes e o diretor, inclui-se parte das cenas em que se discute o sistema prisional. Já analisamos a sequência em torno da discussão sobre a visão histórica circular do foco narrativo. Porém, ela pode ser incluída na análise da questão racial. A *voz-off* de um narrador que também é personagem emoldura o quadro a partir de uma alusão ao poema de Castro Alves: *“Esse é o nosso navio negreiro. Dizem que a viagem era bem assim, só que lá só duravam dois meses. E o principal, o navio ia parar em algum lugar”*. Referindo-se ao sistema prisional a partir da alegoria *“Navio negreiro”*, justapõem na imagem prisioneiros brancos e negros.

A coerência em trazer um ator negro para o papel da personagem é apenas simbólica e choca-se com as proposições levantadas pela própria sequência. O objetivo em igualar de maneira abstrata a condição anterior de mercadoria do escravo e a atual, na qual a força de trabalho e não mais os homens são a mercadoria, cria uma omissão essencial para o debate racial. Diz a personagem: *“Agora a gente é escravo sem dono. Cada um aqui custa setecentos paus pro Estado por mês. Isso é mais do que três salários mínimos. Isso diz alguma coisa sobre esse país. O que vale, é ter liberdade para consumir. Essa é a verdadeira funcionalidade da democracia”*. Se brancos e negros estão igualados quanto a liberdade para vender a força de trabalho ou consumir, isso não se faz nas mesmas condições. Associada às demais sequências que incluem direta ou indiretamente a questão racial, esta sequência definitivamente apaga da história a especificidade do caso negro no

Brasil. Fundamentalmente o fato de que, posteriormente à escravidão, grande parte da população negra permaneceu à margem do mercado de trabalho e das demais formas de inserção social.⁸⁴

Não são poucas as pesquisas sobre o prejuízo social histórico que sofreram os negros a partir da transição para a República. Ao tecer narrativamente um ponto de vista, que na sequência de Lurdes e do diretor de publicidade é definidamente liberal, – chamando atenção à meritocracia em detrimento do debate racial – o foco narrativo se fecha num posicionamento político que é o mesmo dos setores dominantes mais conservadores da sociedade. Associa-se, desse modo, a discursos que buscam legitimar a falácia da democracia racial propalada desde Gilberto Freire. Segundo Lima,

o discurso que se produziu no Brasil sobre ‘democracia racial’ e sobre relações raciais serviu para encobrir o modo como o Brasil tem-se constituído em relação ao racismo. De acordo com Flauzina (2008, p. 50, *apud* LIMA), ‘é interessante observar como o padrão de silenciamento que preside a discussão sobre relações raciais no Brasil não foi capaz de alcançar, em sua radicalidade, o campo penal. Na terra da harmonia das raças, do senso comum ao formalismo acadêmico, circula, há muito, a percepção de que o sistema se dirige preferencialmente ao segmento negro da população. Parece que foi mesmo impossível sufocar a voz e abalar os sentidos quando as massas encarceradas e os corpos caídos estampavam monotonamente o mesmo tom’ (LIMA, 2010, p. 27).

Assim, procuramos assinalar aquilo que no filme remete direta e indiretamente à questão contemporânea do debate sobre política racial. Constatamos que há uma minimização ou omissão do peso letal da escravidão para a vida social dos negros. O retorno ao passado realizado no filme, apesar de trazer imagens sobre a escravidão, serve apenas ao fato de legitimar uma ideia abstrata de injustiça que para o foco narrativo marca o presente a partir do passado. O contexto da escravidão transforma-se em pano de fundo para o debate de questões como injustiça e relações de “favor”. No entanto, não somente se comparam categorias sociais e históricas distintas, como acaba se omitindo o dano prolongado no tempo para a população negra das implicações sociais provocadas pela escravidão. A abordagem alinhada a uma visão universal-abstrata a-historiciza e desproblematiza o debate racial, alterando o foco para a homogeneização de conteúdos

⁸⁴ Sobre tal constatação, verificar a análise do filme *O assalto ao trem pagador*, na qual discutimos o assunto a partir de algumas proposições de Florestan Fernandes.

dísparos, ocultando-lhe as especificidades, e promovendo uma ideia de desigualdade generalizada.

10.3. A periferia pelo prisma do naturalismo tipificante e homogeneizador

As representações da periferia estão dispersas por todo o filme. Concentrar o foco de análise naquilo que é representação do que se pode considerar periférico é atentar-se para a conformação de perspectivas e transição simultânea daquilo que para o foco narrativo é ao mesmo tempo tema e pano de fundo. Tema, porque se parte dos problemas da periferia, pano de fundo porque não busca elucidar os processos por traz dos fatos, mas desenvolver hipóteses para suas próprias questões sobre poder e injustiça no Brasil.

Há uma tese elaborada em tom pedagógico que torna a temática da periferia em si fugidia. Tanto o ambiente quanto os sujeitos periféricos pululam aqui e ali, com maior ou menor relevância, mas se encontram amordaçados à tese das injustiças que perduram no tempo. A própria montagem em sua articulação de passado e presente é um complicador para o entendimento dos processos sociais. De um a outro, com intercalações de tempos distantes entre si, as imagens-fato não adquirem a densidade reveladora de processos. Talvez a única maneira de articular comparativamente situações separadas por pelo menos um ou dois séculos como se fez seja mesmo por reflexões de caráter abstrato. Do contrário seria impossível por meio da linguagem cinematográfica, em si pragmática, tentar jogar luz a processos que se desenvolveram num tempo longo. No entanto, este é daqueles empreendimentos fadados a uma série de confusões, haja vista a impossibilidade de apreender processos tão longos - o movimento universal da realidade - em uma linguagem limitada como o cinema. Ademais, a dispersão temporal ampla retira a causalidade das contradições mais imediatas - que funcionam como a porta de entrada para a essência dos processos - a fim de depositá-las num tipo de imanência abstrata. O resultado é um sem número de injustiças e desigualdades que perduram no tempo com pouca clareza.

Se as injustiças são ideias que permeiam o fio condutor da narrativa, a periferia redundante num amontoado de representações naturalistas e chocantes; é composta por sujeitos amorfos ou a mercê de um destino traçado pelo foco narrativo. Não faltam estereótipos para caracterizar as personagens. A militante radical, a paranóica, o matador de aluguel, o sequestrador, a gangue típica, as crianças selvagens, os degenerados pelas drogas e pela miséria. Cada qual cumprindo sua função de arquétipo amarrada a uma

estrutura rigidamente racional e subjetiva. Todos condenados à fixidez do momento da ação em que são retratados.

Lurdes trabalha na empresa Stirner, é negra e tem mais ou menos trinta anos. Relutante a se unir a Arminda no desnudamento das falcatruas da empresa, revela-se militante em prol da questão racial. Sua trajetória é perpassada por duas questões pontuais, com caráter de ambiguidade. Para manter seu emprego opta por uma postura individualista e não se une a Arminda. Na questão racial, demonstra conhecimento e solidariedade à causa. No nível extradiegético, a ambiguidade de comportamento é compreensível, pois manter o emprego é fundamental para o trabalhador, que dispõe apenas de sua força de trabalho. Só o possível conflito de Lurdes já imporia densidade à narrativa. Porém, não há desenvolvimento de tal conflito. Aliás, Lurdes demonstra naturalidade e convicção ao solicitar que Arminda esqueça o caso de corrupção. Quanto ao debate racial, a princípio, ela assume o embate com diretor. Em seguida, é tachada como militante radical, cujas ideias não correspondem à realidade. O racismo para o diretor está nas ideias de Lurdes, já que o contexto para ele é outro. Não por acaso, a sequência é finalizada com uma alucinação de Arminda, conotando e completando a tese de que o racismo é paranóia dos negros.

O caso de Arminda é um pouco diferente e a estrutura narrativa aloca à personagem um tipo de protagonismo. Há histórias paralelas, mas Arminda está ligada a maior parte delas. Assim como Lurdes, é negra, moradora da periferia e tem ligações com a Stirner. Suas alucinações com o passado escravista não se ligam objetivamente às suas ações. A luta que desenvolve contra os corruptos é motivada por uma questão pragmática de justiça. Como não se objetivam efetivamente em ações concretas, seus devaneios vão se acumulando numa espécie de paranóia racial sem sentido, meramente ilustrativa da sua desintegração psíquica. Arminda tem uma trajetória comparada pelo foco narrativo, em parte, à Maria Joana da Conceição e, por isso, sua luta por justiça também está fadada ao fracasso. É a forma que o foco narrativo encontra para demonstrar a permanência da injustiça e do poder dos dominadores. O duplo final reservado à personagem não desconstrói o fracasso de sua atuação, manipulada oculta e intransigentemente pelo foco narrativo. Arminda é obrigada a fracassar solenemente em seus anseios de mudança para que a tese da barbárie ganhe impulso mais adiante.

Candinho é um jovem negro. No primeiro contato que temos com a personagem, verificamos que ele trabalha como coletor de lixo. Ele vive com Clara, sua noiva, e a tia da

moça chamada Mônica. Este núcleo de personagens, conforme já apresentamos, é a representação contemporânea do conto *Pai contra mãe* de Machado de Assis. O enredo é praticamente o mesmo, contudo, perdeu-se a densidade da relação entre o subjetivo e o objetivo que o conto traz. Candinho é subempregado num momento e no outro é desempregado, sem qualquer tipo de desenvolvimento narrativo. Pressionado pelos desejos da noiva Clara e pelas maldosas insinuações de Mônica, acaba por transformar-se em matador-de-aluguel. Clara sonha acordada com o mundo do *glamour* enquanto folheia uma revista de variedades. Seu comportamento alienado é extremadamente caricato. Mônica cozinha para fora, como no conto, trabalhando para pagar dívidas. O Candinho do conto era capitão-do-mato, enquanto o Candinho do filme é matador-de-aluguel. Enquanto no conto o capitão-do-mato buscava recursos dentro da legalidade e do sistema vigente para poder criar o filho, no filme, o matador busca recursos para satisfazer os anseios de consumo na ilegalidade, no mundo do crime. No conto, se havia crime, era do Estado e o narrador machadiano mostra o aspecto imoral da sociedade inteira, não de Candinho. Se comparado com o conto, o filme perde densidade nos argumentos, pois em tempos atuais de individualismo atroz, força de trabalho livre, a comparação desestoriciza o processo, pois sempre recai na abstração das permanências. No final do filme, Mônica e Clara revelam-se cúmplices, pois mesmo sabendo das atividades de Candinho, comemoram o sucesso da empreitada, brindando à fartura enquanto durar. Fecha-se deste modo o quadro de representações da periferia, encerrando um conjunto definido de imagens da degradação humana desenhadas pelo foco narrativo. As personagens acabam sendo emolduradas em discursos estéreis frente a um real impenetrável e recursivo.

11. O CINEMA DA RETOMADA NO PERCURSO AO ESPETÁCULO DA HIPER-REALIDADE

Diante da extinção da Embrafilme, em março de 1990, na gestão presidencial de Fernando Collor Mello, foram elaboradas novas formas de financiamento da produção cinematográfica no país. Em meados da mesma década, já na gestão de Fernando Henrique Cardoso, buscou-se efetuar a implantação plena dos novos mecanismos de financiamento, que já vinham sendo criados desde 1991, com a formulação da Lei Rouanet. Abandonou-se o modelo de financiamento direto pelo Estado via Embrafilme e ingressou-se num modelo que atendia ao projeto neoliberal de corte de gastos diretos do Estado. “Foi através de uma política de renúncia fiscal encetada pela *Lei Rouanet* e aprimorada pela *Lei do Audiovisual* que se iniciou a ‘retomada do cinema brasileiro’” (ALMEIDA & BUTCHER, 2003, p. 141).

O novo modelo de investimento foi o primeiro passo de um amplo processo de transformações do cinema nacional. O aporte de recursos via isenção fiscal, disponibilizado de maneira crescente pelo governo federal, tornou a produção cinematográfica uma atividade interessante em termos comerciais. Segundo Marzon (2006, p. 91), esse fator atraiu a atenção de grupos de publicidade e emissoras de televisão, “como a *O2 Filmes* de Fernando Meirelles, e a maior emissora de televisão do Brasil, a Rede Globo, que, em 1998, lançou no mercado a sua produtora cinematográfica, a Globo Filmes”.

Com fechamento do CONCINE, também em 1990, que era o “órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais” (MARZON, 2006, p.13), há também uma guinada na forma de inserção do filme brasileiro do mercado. Sem uma lei de proteção, atendendo às demandas neoliberais de tornar o país atrativo ao capital internacional, o filme brasileiro passou a ter que disputar mercado com os filmes estrangeiros.

Se a retomada da produção cinematográfica nacional foi estimulada pelos novos mecanismos de financiamento, nunca chegou a ameaçar a supremacia da indústria cinematográfica norte-americana. Não bastasse a circulação facilitada do produto estrangeiro depois do fim da lei de proteção, a chamada “cota de tela, conquista histórica

da classe cinematográfica brasileira” (MARZON, 2006, p. 24), o mercado exibidor também foi tomado pelo capital internacional.

O encarecimento dos filmes norte-americanos – que passaram a ser construídos com a onerosa utilização de efeitos especiais – forçou o mercado exibidor dos EUA a se expandir agressivamente para a América Latina, Europa e Ásia. Essa medida aumentou a arrecadação e, assim, manteve em patamares crescentes as taxas de acumulação de capital no setor. A conjuntura neoliberal foi crucial para o aporte de investimentos estrangeiros, pois estimulou e facilitou a entrada de capitais no mercado exibidor. A expansão do mercado norte-americano deu ensejo ao surgimento das chamadas salas “multiplex” no país. “Num período de cinco anos, entre 1997 e 2001, mais de 600 salas foram abertas no Brasil. Os investimentos internacionais chegaram a um valor aproximado de US\$ 210 milhões, enquanto os grupos nacionais investiram cerca de US\$ 30 milhões” (ALMEIDA & BUTCHER, 2003, p. 63).

O modelo “multiplex” é responsável por uma transformação importante. Refere-se à mudança espacial, relativa à localização dos cinemas, que deixaram de se espalhar pela cidade e passaram a concentrar-se nos shopping-centers. O deslocamento da exibição do ambiente social das ruas para o espaço de consumo por excelência no atual contexto, o shopping-center ou “catedral das mercadorias” (PADILHA *apud* MENDES, 2010), define não somente o novo *locus*, mas a condição do cinema enquanto mais uma das mercadorias ofertadas nas vitrines. A centralização do cinema nos shopping-centers delimitou também o tipo de público espectador em potencial, ou seja, os vorazes consumidores em busca de espaços de consumo considerados seguros.

Para atender ao novo público de consumidores e ao modelo de concorrência quase exclusivo de Hollywood, bem como inserir-se no mercado exibidor dominado pelo capital internacional, os cineastas buscaram um ajuste de posições. Para conquistar parte do mercado nacional colocava-se em pauta novamente o dilema das décadas de 1950/60: como resolver a concorrência com os EUA. No atual contexto não foi proposto nenhum projeto nos antípodas da estética hollywoodiana e, muito ao contrário, a globalização crescente do capital e da cultura forneceu as bases para criação dos similares brasileiros. O campo cinematográfico comportou-se de maneira contrária à postura adotada nas décadas de 1950/60. Ao invés de uma aproximação entre estética e política, promoveu-se um ajustamento estético para se adequar ao mercado. Os cineastas da Retomada não saem das fileiras dos partidos políticos, nem de movimentos estudantis engajados com a luta política.

É principalmente do campo da publicidade que despontam grande parte dos cineastas da atualidade.

De antemão, a opção estética é previamente definida pelo controle do mercado por Hollywood, mas também pela aceitação do padrão pelos novos cineastas-publicitários, interessados nos lucros da produção cinematográfica. No entanto, a definição das temáticas dependerá das consequências de um processo social, econômico e político mais amplo, também conectado ao neoliberalismo. O desmonte da estrutura estatal num período de quase duas décadas, 1985 – 2002, associado a consequente piora das condições de vida – retração do emprego industrial, aumento do trabalho precarizado, do subemprego e do desemprego, desmobilização política da classe trabalhadora – vieram a agravar problemas sociais históricos. O aumento dos índices de violência foi um dos resultados de todo esse processo de empobrecimento social e também a consequência mais visivelmente explorada.

A violência também está associada a novos códigos culturais, novas modalidades de consumo, novos atores sociais. Tudo isso num contexto de reformulação econômica neoliberal, proporcionou importantes transformações no contexto urbano. O consumo se sofisticou com a abertura comercial, e a publicidade foi responsável pela criação e estimulação das novas modalidades. Com o declínio da situação sócio-econômica da classe trabalhadora, é possível imaginar quantos milhões de indivíduos se sentiram e realmente foram alijados das novas modalidades de consumo e consequente integração identitária aos novos códigos culturais.

O consumo de drogas e o tráfico também se intensificaram nesse período. O uso cada vez mais expansivo das drogas acompanhou um movimento histórico de expansão mundial do consumo em geral. Conforme Zaluar,

de fato, uma revolução nos modelos de consumo também chegou ao Brasil. Uma pleora de bens de consumo, estilos de consumo sempre renovados e imensos centros de lazer e de consumo foi a principal mudança visível. Os valores culturais acompanharam tais mudanças nas formações subjetivas: valores individualistas e mercantis selvagens se disseminaram durante os anos 1970 e 1980, traduzidos pelas expressões corriqueiras “fazer dinheiro fácil” e “tirar vantagem de tudo”. Ou seja, a sociedade brasileira, pode-se dizer, foi colonizada pelo mercado que passou a carecer dos limites morais usualmente fornecidos pelo social. Como uma atividade ilegal e invisível, que favorece isso, o comércio de drogas faz parte desse novo ambiente social, econômico e cultural (ZALUAR, 2007, p. 34).

Desejos de consumo impraticáveis, adesão ao crime e ao trabalho no tráfico de drogas parecem caminhar *pari passu* num processo que modificou sistematicamente a estrutura social e moral das famílias de trabalhadores. Se o trabalho, num contexto de precarização crescente, não supre mais as necessidades de parte da sociedade brasileira, o crime surge para alguns como solução pragmática de adesão aos novos estilos de vida. Em seu estudo sócio-etnográfico sobre a violência nas periferias de São Paulo, Feltran fornece relatos importantes a respeito da situação de uma família de trabalhadores nesse novo contexto de precarização. Segundo ao autor,

a modernização de toda a cidade desde a abertura comercial de Collor, nas décadas anteriores, acelerou a pressão por consumo muito rapidamente. Congas e Ki-chutes cedem espaço aos tênis Nike; Atari se converte em Playstation; máquinas de escrever cedem espaço a mundos virtuais nos quais se pode, inclusive, viver outras vidas. Adolescentes e jovens são os principais herdeiros dessa aceleração e, nas periferias, isso é tão evidente quanto nas classes médias; a posse de bens específicos (os tênis de mola, as roupas de marca, os telefones celulares de última geração, as motos, etc). Arma-se a bomba relógio. Maria não tem como dar conta: “até 1998 eu tinha uma vida tranqüila, era uma dona de casa, cuidava das minhas obrigações, né? [Maria]”.

(...) Se em tese, o emprego do pai de família, auxiliado pela complementação de renda de esposa e filhos, garantiria o sustento da família, na prática o salário de motorista de ônibus não supria nem de longe a ânsia por consumo de três adolescentes, crescidos nas periferias de São Paulo na virada do século [sobre a família de Maria, *parêntese nosso*] (FELTRAN, 2011, p. 120-121).

Não somente o tráfico de drogas, mas também o roubo e o assalto se intensificaram na rotina de alguns dos jovens moradores das periferias, como forma de adentrar ao novo universo do consumo. Esses tipos de crimes, chamados de “crimes contra o patrimônio”, segundo estudos de Zaluar (1994), aumentam na proporção do crescimento urbano, não como regra, mas desde que tal processo se realize baseado em extrema concentração de renda, como no caso brasileiro.

Deste modo, retornando ao raciocínio sobre a temática dos filmes da Retomada, é a violência que salta aos olhos de toda a sociedade brasileira no atual contexto. Todo um aparato midiático conservador para tratamento do tema se estruturou no decorrer dos anos de 1990. O jornal *Notícias Populares*, criado em 1963 e vigorando até 2001, parece ter fornecido as bases sensacionalistas do novo jornalismo televisivo especializado nas tragédias cotidianas. Programas como *Aqui Agora* (SBT, 1991-2008), *Cidade Alerta*

(Record, 1995-2011) e *Brasil Urgente* (Band, 2001-atualmente), abasteceram a televisão brasileira de imagens do terror diário das dinâmicas violentas no meio urbano.

Como mais um produtor de imagens neste novo contexto, o cinema do “espetáculo” ingressa no cenário público a partir da primeira metade dos anos 2000, assimilando o viés chocante e naturalista dos programas jornalísticos e incorporando a ele o espetáculo de efeitos e técnicas próprios ao cinema. Na generalização das imagens sobre a violência produzida na sociedade, a busca constante do “choque do real” como único efeito crítico anula a própria possibilidade de assimilação crítica. Um cinema no qual as personagens são fundidas a um emaranhado de imagens sobre a miséria representada não como problema social, mas como cenário propício a criação da mercadoria cinematográfica brasileira. Adequando-se aos padrões técnicos do cinema ultramoderno de imagens bem definidas, mas também assimilando elementos criados em outras épocas – filmagens fora de estúdio e câmera na mão – jovens traficantes são alçados a condição de *gangsters* desglamourizados, e a polícia violenta em *cops*, que aqui defendem uma ordem social iníqua. Tudo isso para que o filme circule com sucesso no mercado exibidor brasileiro e no exterior, de acordo com a forma-mercadoria do cinema convencionalmente aceita.

A preocupação com o cinema enquanto mercado, e o filme enquanto mercadoria, não são apenas conclusões a partir de fatores objetivos provenientes da análise de especialistas. Estão presentes nos discursos dos próprios cineastas, nos quais se fundem questões sociais e culturais às de caráter mercadológico, compondo aquilo que Jameson (1996) denomina como principal característica da cultura pós-moderna: a encampação da esfera da cultura pela economia. Um fenômeno que transfere e limita a potencialidade crítica da obra à lógica da mercadoria. Em entrevista à revista Bravo!, Fernando Meirelles (diretor de *Cidade de Deus*) e José Padilha (diretor de *Tropa de Elite*) discutem a questão social sobre demanda, oferta e descriminalização das drogas na sociedade brasileira. Na mesma entrevista, José Padilha fala dos contratos milionários de venda dos filmes à Miramax (ANJOS, 2008). Podemos então supor que a elaboração estética dos filmes está atrelada a uma demanda de mercado. No entanto, cabe questionar-se em que nível, já que mesmo o cinema politizado de décadas anteriores também tinha interesse pelo mercado, ainda que de maneira distinta. Se o padrão tem se mostrado inadequado na absorção de temáticas que giram em torno da violência urbana – o que é consensual entre vários analistas – o sucesso comercial demonstra que o objetivo de mercado não somente foi atingido, mas é o próprio mercado que determina o padrão estético em sua plenitude.

Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 1996, p. 14).

Nesse novo arranjo entre cinema e mercado, emerge um tipo de narrador-cinematográfico que “vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios de pobreza e seus personagens” (BENTES, 2007, p. 242). Enquanto o Cinema Novo excluía da representação os operários urbanos em prol de um projeto político de amplas reformas, os filmes atuais omitem a presença de trabalhadores para assim forjar a predominância de traficantes e outros “foras da lei”, que permita a criação de cenários violentos adequados à demanda de mercado. Além de se introduzir no cenário público via “espetáculo”, o cinema cumpre uma função ideológica, às vezes involuntária, de legitimação das políticas públicas de repressão. Voltado para o lucro e furtando-se a uma interpretação processual das transformações sociais, trata de abordar a violência como um fenômeno em si mesmo, dotado de autonomia, como outros desajustes sociais que podem ser embalados no formato de filme comercial. Num contexto de despolitização das artes, o objetivo da conquista de mercado transformou a violência no principal elemento do produto cinematográfico. Vejam-se os exemplos de alguns dos filmes de maior bilheteria nos últimos anos: *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Tropa de Elite*.

Tropa de Elite é um filme que representa as consequências de uma história social marcada por intensos conflitos entre o Estado e a progressiva elevação do tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Muito semelhante à *Cidade de Deus* (2002), que conta uma história em primeira pessoa a partir da visão do garoto Buscapé, em *Tropa de Elite*, a narrativa se estrutura em torno do ponto de vista de Capitão Nascimento, um oficial do Bope. Ambos encarnam a figura de uma clássica personagem do cinema: são os *sobreviventes*. Também possuem características particulares ao contexto de liberalismo exacerbado, num momento em que as utopias coletivas estão ausentes devido a um gradual procedimento de apagamento da história do país. Assim, como indivíduos, são os únicos responsáveis por seu próprio futuro, em narrativas que os desenham como detentores das chaves que alteram seus destinos. Para Buscapé, ingressar ou não no tráfico e terminar como muitos de seus

amigos é uma questão de escolha pessoal, assim como para Capitão Nascimento, corromper-se ou não é resultado de uma ética fundada no caráter exclusivo de cada indivíduo. É como no mercado e de acordo com a ideologia liberal: o fracasso ou sucesso depende unicamente das potencialidades individuais no jogo da concorrência. Afinal, o que são os sobreviventes senão os heróis do cinema clássico que se sobressaem frente às adversidades mais atrozes.

No entanto, nem todas as narrativas do atual cinema brasileiro configuram-se a partir do mesmo modelo. Em *Quanto vale ou é por quilo?* a estrutura narrativa que dá vida às personagens parte dos antípodas da visão de mundo liberal.⁸⁵ Para o foco narrativo do filme, os indivíduos situados nos estratos economicamente mais explorados da sociedade não possuem capacidades individuais de mobilidade social. No mesmo sentido, da competência individual, a classe dominante que comanda o Estado não tem capacidade para governar. Os extremos, trabalhadores, subempregados e desempregados, de um lado, representados como desorganizados e incivilizados, e a imoral classe dominante, do outro, estão separados por um abismo de violência e corrupção. Entre eles, encontra-se o Estado e é sobre este que o foco narrativo deposita suas expectativas. A partir de suas proposições, conclui que a solução para o caso brasileiro passa pela burocratização rígida e, conseqüentemente, pela impessoalidade como requisito técnico fundamental para o bom funcionamento do Estado. Neste caso, o Estado é tratado como organismo idealmente neutro, porém, historicamente submetido aos interesses exclusivos da classe dominante que, para o filme, é sempre a mesma oligarquia reposta de maneira circular. Não advoga nem a favor dos pobres, nem dos ricos, pois não propõe qualquer espécie de transformação social. Realiza um apelo pela moralização do Estado para que as políticas assistenciais não se percam nos desvãos da corrupção inerente à moral da classe dominante. Por outro lado, o apelo tem um duplo sentido, pois a cessação da corrupção eliminaria o que se representa como capacidade instantânea dos pobres em transitar da moral do trabalho à moral do crime.

Comparado com *Tropa de Elite*, *Quanto vale ou é por quilo?* é menos espetacular e não possui a mesma quantidade de câmeras, nem a velocidade frenética que fornece ares

⁸⁵ O único momento narrativo do filme em que a ideologia liberal é posta em evidência, mais precisamente a questão da meritocracia ou competência para o mercado, é na sequência da discussão entre Lurdes e o diretor publicitário. No restante do filme, conforme nossa análise, faz-se uma defesa de um Estado forte, moralizado e moralizador, e assistencialista, único capaz de mediar os conflitos entre ricos e pobres. Para o foco narrativo, os indivíduos deixados a sua própria sorte são incapazes de resolver seus próprios conflitos nos diversos agenciamentos propostos pelo filme.

de “sofisticação” hollywoodiana ao filme policial. Contudo, a forma de apropriação do conteúdo social assemelha-se em alguns aspectos fundamentais. Ambos utilizam o efeito de “choque do real” como forma de expor ao público as vísceras de uma sociedade apresentada em processo de degeneração. São narrativas *hiper-realistas*, justamente porque buscam ativar de forma ampliada o potencial de verossimilhança em situações de carga emocional elevada. Conforme Jaguaribe (2007, p. 100), a utilização do efeito de *choque do real* indica que “há uma opção e correlação estética entre cultura do medo, saturação midiática, incerteza urbana e intensificação do ‘efeito do real’ pelo uso do choque”. Também em ambos o Estado é elemento fundamental da estrutura narrativa, termômetro de uma visão positivista de equilíbrio social, seja na repressão brutal da periferia para impor a ordem por meio do monopólio da violência – *Tropa de Elite* –, seja para lhe prestar o que se julga ser uma assistência social prudente, a fim de evitar a barbárie generalizada – *Quanto vale ou é por quilo*.

Estes narradores-cinematográficos, imersos em tempos de capitalismo avançado, terminam em perspectivas moralistas e moralizantes diante da impossibilidade ou incapacidade de vislumbrar saídas no horizonte. São narradores desencantados com as utopias sociais e encantados com o espetáculo e o “choque”. Apesar disso, o cinema como mercadoria, desinteressado pela politização do debate, mimetiza o ambiente social e não se exclui completamente da crítica. Todavia, isto se faz num sentido específico, de acordo com Jameson (1996, p. 88), “onde todas as posições parecem ser culturais acabam sendo formas simbólicas de moralização política”. A crítica, deste modo, dirige-se as relações sociais que se estabelecem entre as classes, enfatizando seu aspecto imoral, mas que no fundo é um posicionamento político de classe perpassado pela moralidade. Quando a classe média, em *Tropa de Elite*, se alia aos miseráveis e juntos realizam, segundo o filme, a ruína da sociedade, o Estado é obrigado a reprimir, em níveis e formas distintas, todos os envolvidos no tráfico de drogas. Em *Quanto vale ou é por quilo?*, o foco narrativo apresenta uma sociedade anômica, desorientada pela contaminação das práticas imorais da elite que perduram no tempo. Na perspectiva do filme, os pobres acabam absorvendo mecanicamente o “espírito” da classe dominante e, em sua maneira particular, agem da mesma forma (“ninguém é santo nesta história”). Em ambos os filme identificamos um discurso que se aproxima do chamado senso comum, almejando a representação do real imediato na tentativa de duplicá-lo, a fim de obter pela pura “imitação” o solo social necessário à crítica. Em tempos de despolitização do cinema, a crítica política cede lugar a

crítica moral, e a sociedade outrora apreendida por seus aspectos econômicos e políticos, também acaba sendo captada pela insuficiência explicativa de seus aspectos morais mais abstratos.

IMAGENS FINAIS

12. OS ANOS DE 1950/60 E A POLÍTICA COMO CERNE DA REPRESENTAÇÃO

As primeiras representações das periferias brasileiras, particularmente cariocas, abordadas nesta pesquisa, têm suas bases fundamentalmente fincadas no neorrealismo italiano. Mais do que propriamente um estilo, ou uma técnica, o neorrealismo de *Rio, Quarenta Graus* e *Rio, Zona Norte*, foi, acima de tudo, uma opção política consciente. Buscava-se causar impacto social semelhante ao alcançado pelo neorrealismo na Itália no Pós-Segunda Guerra, recebido pelo público como um cinema de intenções críticas. Não somente isso, além de crítico, um cinema influenciado por tendências de esquerda, comunista e católica, visando denunciar a situação de pobreza do povo italiano. Uma estética, portanto, gerada a partir das representações de um acordo político que transcendia o campo cinematográfico e nele reverberava, como nos demais setores da vida política e cultural italiana.

O caráter político subjacente ao neorrealismo não o faz necessariamente mais ou menos real em relação a outras formas de realismo. A obra não é a *coisa em si*, mas a representação estética de um movimento de reflexão sobre a realidade, assim como a ciência (LUKÁCS, 1978). Analisando criticamente a estética neorrealista, Aumont *et al* nos fornece alguns subsídios importantes para pensá-la enquanto representação. Diz o autor:

As filmagens em externas ou em cenário natural só era parcial: muitas cenas eram de fato filmadas em estúdio, mas misturadas às cenas em cenário natural, passavam por cenas filmadas em locais reais. Por outro lado, a filmagem em externas ou em cenário natural não é, em si, um fator de realismo; deve-se acrescentar um fator social ao cenário para que ele se torne bairro pobre, lugar deserto, aldeia de pescadores, subúrbio. (...) O recurso a atores não profissionais, tão 'naturais' quanto o cenário, pois supostamente eles nele viveriam aí, também é limitado e razoavelmente fabricado. O fato de serem não-profissionais não impede que tenham que atuar, isto é, representar uma ficção, mesmo se essa ficção se parece com sua existência real e se, com isso, sejam obrigados a se dobrar às convenções da representação. (...) Quanto a história não-dramática, se é verdade que o filme neorrealista abandona um certo caráter espetacular e adota um ritmo de ação mais lento, nem por isso deixa de recorrer a uma ficção, onde os indivíduos são personagens, nem que seja apenas por uma certa tipificação que pertence a uma representação social cujos fundamentos nada têm de propriamente

realistas: marginal, operário-modelo, pescador (...) (AUMONT *et al.*, 1995, p. 136-140).

Portanto, o neorealismo como representação da realidade é também uma forma estética de expressão com suas próprias particularidades. Todavia, mesmo enquanto representação, o teor crítico engendrado em sua estrutura narrativa lhe distancia da forma mais comum da narrativa cinematográfica clássica, isto é, aquela produzida nos estúdios de Hollywood. Tornou possível a realização de filmes que propunham reflexões em torno da situação sócio-econômica, retirando o espectador de sua posição confortavelmente passiva. O caráter político da representação não é apenas algo em si, puramente relacionado ao conteúdo. O neorealismo modifica também a forma de narrar uma história:

pode-se dizer que o espectador é colocado ‘numa relação com a imagem mais íntima do que aquela que ele mantém com a realidade’. (...) O sentido que entrevemos tem sua legitimidade apenas no nível da experiência individual, o que nos aconselha um máximo respeito pelo outro e por tudo que nos cerca. É preciso, com humildade, tomar a sério e em si mesmos cada um dos elementos dados a percepção; que existem antes que eu diga algo a seu respeito ou os utilize para atingir uma finalidade e um sentido que define a minha perspectiva (XAVIER, 2005, p. 88).

Neste sentido, a estética neorrealista de Nelson Pereira dos Santos, de acordo de suas intenções políticas, mantém na sua forma de representar as ambiguidades contidas na própria realidade. Se não atinge um adensamento analítico da relação entre as classes, seu ponto de vista politizado sobre as classes populares tem tons antropológicos nítidos que o distanciam dos estereótipos mais comuns da chanchada e do cinema da Vera Cruz. De acordo com Fabris,

se sua atitude é descritiva, é inegável, porém, que estamos diante de um novo tipo de descrição, em que descrever não significa só registrar, mas operar um recorte na realidade e organizar o material visual selecionado para expressá-la. A reconstrução, no entanto, em muitas sequências de *Rio, Quarenta Graus*, é reduzida ao mínimo para que não se perca a naturalidade, e isso se verifica no sabor autêntico que consegue emprestar às falas populares, na espontaneidade das interpretações dos habitantes do morro, na tendência ao tempo real (com valorização dos tempos mortos e dos vazios narrativos) (FABRIS, 1994, p. 36-37).

Todas essas características relativas ao apreço com a realidade *em si* imprimem aos filmes *Rio, Quarenta graus* e *Rio, Zona Norte* uma das principais marcas do neorealismo:

o humanismo das representações. Mesmo em *O assalto ao trem pagador*, que poderia ser um típico filme policial de ação, há algumas sequências que destoam claramente da orientação *hollywoodiana* que permeia parte do filme. Quando o foco narrativo se detém em imagens que buscam justificar a conduta criminosa de Tião Medonho e seu grupo, como no cortejo fúnebre de uma criança na descida do morro, transmiti à película um senso humanístico particularmente neorrealista. Sequências como essa se chocam com o esquema de filme de ação predominante. Complementarmente, demonstram também que mesmo o cinema comercial do período esboçava preocupações políticas com a questão da pobreza, chegando ao dilema do “elogio ao banditismo”, na tentativa de estampar imagens da miséria para justificar ações criminosas. O resultado final esperado é a adesão do espectador à personagem de Tião Medonho, justamente pela ambiguidade, ainda que mecanicamente produzida, pela qual é representado. A montagem paralela também produz efeito crítico, ao opor ambientes de opulência com a miséria que assola a periferia.

O tratamento humanista efetuado pelo cinema nos filmes produzidos no período de 1950/60 não era uma exclusividade do campo cinematográfico. A conjuntura econômica, política e cultural estimulava várias esferas da vida cotidiana. Apesar de certas disjunções entre uma e outra área – economia, política, ideologia e cultura –, “o país estava irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 2008, p. 81). O Brasil atravessava momentos históricos decisivos, enquanto intelectuais e artistas tentavam oferecer respostas à equação desenvolvimento-subdesenvolvimento. Na área do cinema tratava-se de descolonizá-lo, retirá-lo da influência dos produtos culturais importados. Este intuito aproximava o campo cinematográfico tanto do Partido Comunista, como do populismo, na luta contra o imperialismo e o latifúndio. Deste modo, pode-se dizer que uma parte importante do cinema brasileiro, nesse período, ingressou na luta política da busca por uma identidade nacional que passava pela desconstrução da visão parcial e estereotipada de “povo” que se fazia presente. A cultura burguesa perdia espaço para novas elaborações que reivindicavam uma autêntica cultura popular.

A voga do neorrealismo, logo após o término da guerra, teve consequências extremamente frutuosas para nós. Aconteceu que o difuso sentimento socialista que se alastrou a partir do fim dos anos quarenta, envolveu muita gente de cinema e particularmente as personalidades mais criativas surgidas após o malogro do surto industrial em São Paulo. (...) Em matéria de construção dramática consistente e eficaz, essas obras deixaram longe não só a tenaz chanchada carioca mas também os produtos mais ou menos diretos da efêmera industrialização paulista. No

terreno da ideias a contribuição que trouxeram foi ainda maior. Sem ser propriamente políticas ou didáticas, essas fitas exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-modernista⁸⁶ mas inédita em nosso cinema. Além de um vasto elenco de méritos intrínsecos esses poucos filmes realizados constituíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo (GOMES, 1986, p. 93-94).

Embora tenham se furtado a representar por meio do cinema a luta de classes no meio urbano, em decorrência da adesão ao pacto populista, os filmes analisados traduzem um ponto de vista bastante específico em relação à periferia. Nas três obras que analisamos, inclusive em *O assalto ao trem pagador* – em sua ambiguidade de narrativa-clássica e neorrealista – encontramos traços marcantes de uma preocupação humanista com a representação da periferia. Se as personagens, às vezes, apresentam traços pragmáticos de maniqueísmo em torno de tipos ideais binários – ricos maus e devassos, pobres bons e necessitados – a opção pelos pobres é um elemento relevante a ser considerado. Se não revelavam as condições estruturais da miséria, denunciavam a mesma como uma condição a ser superada pelo projeto político em curso ou no horizonte. Ao mesmo tempo, buscavam atrair a atenção dos setores sociais médios para sua condição de imobilidade e indiferença frente à miséria da maioria da população. Em suma, seu posicionamento crítico é nítido.

O neorrealismo dos anos de 1950 abria caminho para o Cinema Novo, que por sua radicalização converteu aquele no “realismo crítico” dos anos de 1960. Um cinema ainda mais distante das convenções de mercado cujas lentes apontam para o rural nas suas obras mais expressivas: em *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e em *Os fuzis*. Ao desnudar as relações de favor no campo, vislumbrando-as como símbolo do nosso atraso, encobriam as carências da classe trabalhadora na cidade, bem como a luta política que se travava. Depois do golpe de 1964, uma reflexão mais totalizadora de Glauber Rocha em *Terra em transe*, retoma o tema do atraso de maneira mais vigorosa, incluindo nele todos os atores sociais, inclusive a “burguesia industrial nacionalista”, até então protegida pelo pacto populista ao qual aderiu a esquerda.

⁸⁶ O termo “pós-modernista” aqui significa para o autor a segunda fase do modernismo brasileiro.

13. CINQUENTA ANOS DEPOIS E MEIO SÉCULO ATRASADO: BRASIL ANOS 2000 E O CINEMA-MERCADORIA

As mudanças no capitalismo internacional, que necessariamente alteram a posição e o tipo de inserção do Brasil no contexto mundial, transformaram o país nas últimas décadas numa das maiores economias mundiais. Recentemente, o PIB brasileiro ultrapassou o da Inglaterra. Segundo Guido Mantega, Ministro da Economia, o país poderá ser a quinta maior economia do mundo até 2015. “Nosso ritmo de crescimento será o dobro dos países europeus. Portanto, é inexorável que nós passemos a França e, quem sabe, talvez a Alemanha, se ela não tiver um desempenho melhor”.⁸⁷ No entanto, o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) da Inglaterra a coloca na 28ª posição, enquanto o Brasil permanece na 84ª. Mesmo assim, o *ranking* baseado exclusivamente no PIB gera euforia no governo, que repassa tal sentimento para a população sob a forma de ideologia.

É interessante lembrar que nos anos anteriores o país gestou esse modelo que acabaria produzindo essa sociedade com abismos sociais entre as classes. Nossa forma de inserção na economia mundial concorreu para isso. A hegemonia econômica e ideológica plena dos EUA após a derrocada geral do “socialismo”, ou dos sistemas pós-capitalistas e não necessariamente socialistas, transformou a antiga bipolaridade em modelo e influência unilateral. Esse efeito chegou a tal ponto que em 1989, Francis Fukuyama publicou o que talvez tenha sido uma das obras mais polêmicas do final do século XX: “*O fim da história?*”. No ensaio, o autor se referia à vitória da democracia liberal sobre o socialismo, assinalando que os poderes libertários do liberalismo econômico terminariam por se espalhar naturalmente pelo globo:

A imperturbável vitória do liberalismo econômico e político ‘sobre todos os seus concorrentes significa’ não apenas o final da Guerra Fria, ou a consumação de um determinado período da história, mas o fim da história como tal: isto é, o ponto final da evolução ideológica da humanidade e a universalização da democracia liberal ocidental como forma final do governo humano (FUKUYAMA *apud* ANDERSON, 1992, p. 82).

⁸⁷ Declarações do Ministro da Fazenda Guido Mantega. G1 Economia. “Brasil pode ser quinta economia do mundo antes de 2015, diz Mantega”, 27 dez. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2011/12/brasil-pode-ser-quinta-economia-do-mundo-antes-de-2015-diz-mantega.html>>. Acesso em 28 dez. 2011.

Antes de Fukuyama já existiam outras formulações de “teorias do fim”. Aparentemente menos pretensiosas, as teorias de André Gorz, a partir do início da década de 1980, indicavam o fim do proletariado e da centralidade do trabalho. Para Gorz (2003), o proletariado deixara de existir a partir do avanço tecnológico que transmutou o antigo fordismo em toyotismo. Substituiu também o “operário tradicional” pelo “operário de processo”, um tipo de profissional extremamente qualificado tecnicamente, também denominado de “trabalhador de novo tipo”. No Brasil, essas transformações só se processaram parcialmente a partir de meados da década de 1990, com a reestruturação produtiva.

Tal reestruturação, que provocou estragos nos níveis de trabalho na Europa, e foi ainda mais destrutiva no Brasil, explica porque o trabalho perdeu evidência no mundo social. Como fato concreto, o trabalho só pode adquirir relevância na vida social e cultural quando os maiores interessados – os trabalhadores – estão mobilizados e organizados politicamente. Era o que acontecia nos anos de 1950/60 – exemplificado pelas inúmeras greves de 1951/52 e 1961/62. Era a própria instabilidade social causada pela ambiguidade imanente ao populismo que fazia com que o mundo do trabalho – urbano e rural – chamasse a atenção de artistas e intelectuais, inclusive daqueles que não tinham vínculo com o Partido Comunista. Não era exatamente nem somente um ideal dos cineastas, mas um fato concreto da sociedade que lhes atraía para a arena pública de debates. No atual contexto,

as forças de trabalho já não tem ‘força’ social, erodida pela reestruturação produtiva e pelo trabalho abstrato-virtual e ‘força’ política, posto que dificilmente tais mudanças na base técnico-material da produção deixariam de repercutir na formação da classe. Embora na linha thompsoniana trabalhador não seja apenas um lugar na produção, inegavelmente há que concordar com Perry Anderson: sem esse lugar, ninguém é trabalhador, operário. A representação de classe perdeu sua base e o poder político a partir dela estiolou-se. Nas específicas condições brasileiras, tal perda tem um enorme significado: não está à vista a ruptura com a longa ‘via passiva’ brasileira, mas já não é mais o subdesenvolvimento (OLIVEIRA, 2003, p. 145-146).

Completa-se assim um ciclo que destituiu o trabalho de sua posição central no cenário da lutas econômicas, políticas e ideológicas. Não se pode negar o poder destruturador da repressão implantada pelo AI-5. Contudo, sem as influências externas do “socialismo”, mesmo aquele deturpado de base soviética, e sem o poder de mobilização

interna da classe trabalhadora, o debate público ficou exclusivamente a cargo do Estado-econômico-liberal.

A dissolução da classe trabalhadora convive com outros dilemas, como a fragmentação dos movimentos sociais. Cada qual tratando de seus interesses particulares, os movimentos não apresentam quaisquer perspectivas de unificação em torno de interesses comuns, como o “trabalho”. A fragmentação também atinge os partidos políticos de esquerda, que por desavenças ideológicas e práticas não possuem forças para se unir em uma frente única contra a avalanche neoliberal.

Sem oposição à vista, a economia neoliberal rege o sistema social brasileiro. O custo da estabilidade econômica que mantém as altas taxas de acumulação no setor agropecuário, industrial e, principalmente, no financeiro, é um enorme desajuste social, cujo resultado mais visível é o aumento da violência em níveis alarmantes.

O desemprego não é o único fator de desestabilidade social a levar um contingente das periferias ao universo da violência. A sofisticação do consumo depois da abertura comercial dos anos de 1990 contrasta com a perda do poder de compra dos salários. Para um país como o Brasil, que se serviu durante séculos do trabalho escravo, e que ainda hoje, apesar do avanço do PIB, possui os piores níveis de remuneração do mundo, o trabalho não pode constituir uma ética em torno de si. A juventude marginalizada das periferias sente o peso da superexploração existente no país, porém, sem a devida clareza e sem os meios políticos adequados para canalizar a revolta, muitos enveredam para o mundo do crime.

Para afugentá-los do trabalho, esses jovens não contam apenas com a dificuldade de conseguir emprego. Forma-se entre eles, a partir de suas próprias experiências e da observação da vida de seus pais, uma visão negativa do trabalho, termo que comparam a escravidão. Escravidão é trabalhar de ‘segunda a segunda’ por irrisórios salários durante todo o tempo em que se está desperto. (...) Como fazê-los, portanto, admirar e tomar o modelo do pai que se curva a esta árdua rotina, à exploração e ao autoritarismo? Seus heróis são outros. Na falta de um movimento operário de onde saiam líderes trabalhadores com fama, eles se voltam para os eternos valentes de nossa cultura popular que desafiam, passam a rasteira e se negam a este mundo do trabalho. Se antes, por lá, os valentões eram os simpáticos malandros, hoje são os poderosos e armados bandidos. A navalha foi substituída pelo ‘oitão’ ou minimetralhadora (...). (ZALUAR, 1994, p. 9).

Em meio à dissolução do mundo do trabalho nas últimas décadas gestou-se concomitantemente a forma alternativa do crime organizado nos moldes da empresa

capitalista. Um tipo de trabalho informal que cobra caro daqueles que adentram à sua dinâmica. Numa sociedade que não produz amplos meios de acesso, o estímulo ao consumo desenfreado produz socialmente indivíduos cada vez mais aptos a consumir a qualquer custo. Se a lógica é a do consumo, ela foi assimilada plenamente, a despeito de por ela se pagar com a precocidade sempre iminente da morte. Isto não significa que a totalidade, nem a maioria, dos jovens pobres da periferia tenham feito a opção pelo crime. No entanto, a generalização existe e parece visar garantir a dura resposta do Estado sob a forma de repressão. Com o cidadão transformado em consumidor e regido pela lógica própria a uma sociedade consumista, aquele que não consome já é previamente descartado de um tratamento social próprio ao cidadão-consumidor. Ao mesmo tempo, aqueles cujo nível de consumo é abaixo ou no nível das necessidades básicas, podem também ser inseridos no rol dos não-cidadãos. No entanto, se são impedidos de tornarem-se cidadãos porque regidos por uma lógica econômica cruel, na qual não se inserem ou são inseridos parcialmente, não estão isentados de tornarem-se mercadorias cinematográficas para o consumo cultural.

O cinema que emerge desse atribulado contexto é também um cinema claudicante. Na segunda metade dos anos de 1990, analisando parte da produção cinematográfica desse período, Bentes considera que

nenhum dos filmes trabalha com cumplicidade ou piedade. Em *Como nascem os anjos*, a câmera é frontal e fria. A fotografia neutra. Não há virtuosismo cinematográfico nenhum. O set é teatral. O filme não esconde seu artificialismo e racionalismo do roteiro. *Como nascem os anjos* não faz hipóteses sobre o que narra, se contenta em contar de forma distanciada o conflito entre excluídos e incluídos. É sintomático que no filme os pobres se matem entre si. Constatação que tem algo de sinistro socialmente. O filme não chega a se indignar com isso, simplesmente narra e constata, na sua impotência (BENTES, 2007, p. 250).

Num primeiro momento, o Cinema da Retomada demonstra estorpecimento, impotência, como diz Bentes, frente a uma conjuntura ainda bastante nebulosa. Podemos concluir, de acordo com a análise da autora, que inclui também *Um céu de estrelas* (dir. Tata Amaral, 1997), que se tratam de focos narrativos ainda permeados por incertezas. Entretanto, conforme Marzon (2006), em ambos os filmes, incluindo ainda *Doces Poderes* (Lúcia Murat, 1996), o que se apresenta em essência são críticas à mídia, principalmente a televisiva. Essa constatação já apresenta a fragmentação e o direcionamento da crítica

exclusivamente ao interior do próprio campo da cultura midiática, que nesse momento já conta com uma rede de emissoras de televisão solidificada.

Daí por diante o campo cinematográfico vai cada vez mais se adequando parcialmente a estética televisiva e, ao mesmo tempo, esta vai incorporando a versão brasileira do cinema hollywoodiano. A ambos fundem-se as experiências do campo publicitário. O Cinema da Retomada se reforçou comercialmente nessa associação entre cinema, televisão e publicidade, diante de contextos de aceleração do projeto de neoliberalização da economia:

O peso da publicidade e da prática dos técnicos nesse meio foi inegável no Cinema da Retomada. Duas das maiores produtoras que começaram a fazer cinema no período, a Conspiração Filmes e a O2, eram produtoras tradicionalmente publicitárias. A Conspiração merece uma nota à parte: seus sócios montaram a empresa, no início dos anos 90, para fazer cinema, mas devido à crise da atividade foram ‘obrigados’ a fazer publicidade e videoclipes, até conseguirem lançar o primeiro longa-metragem, o projeto coletivo *Traição* de 1998 (Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca). Já a O2, uma das maiores produtoras publicitárias de São Paulo, nunca havia produzido filmes até *Domésticas*, em 2000 (Fernando Meirelles e Nando Olival). Entre os diretores mais “visíveis” do período, isto é, aqueles que tiveram filmes de maior repercussão crítica, Beto Brant (*Os Matadores*, 1997 e *Ação Entre Amigos*, 1998), Murilo Salles (*Como Nascem os Anjos*, 1996) e Lírio Ferreira (*Baile Perfumado*, 1997) também trabalhavam com publicidade antes do cinema (MARZON, 2006, p. 100-101).

A síntese desse processo entre a rápida passagem da primeira para a segunda fase da Retomada pode ser obtida pelo resgate de um trecho da “Estética da fome” de Glauber Rocha (1965), no qual o “condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria”. O primeiro momento de inércia apontado por Bentes culminou na histeria e deslumbramento comercial do momento posterior. Chega-se então ao “ponto morto em que todo o sistema ultrapassa esse limite sutil de reversibilidade, de contradição, de questionamento para entrar vivo na não-contradição, na própria contemplação deslumbrada, no êxtase...” (BAUDRILLARD, 1996, p. 13).

O cinema do espetáculo responde à demanda de mercantilização da vida e de reduzida consciência crítica, esta substituída pela linguagem publicitária a partir da inexistência de contradições políticas concretas. Apesar de diretores como Beto Brant revelarem um potencial crítico superior aos demais, não foram capazes de impedir que o

cinema, de maneira geral, se fundisse ao discurso econômico neoliberal. Quando Jameson (1996) afirma que no atual contexto o econômico e o cultural encontram-se fundidos, explicita que a cultura encontra-se praticamente submetida aos desígnios da economia, como instância automática de reprodução ideológica praticamente plena. Se o modo econômico gera uma sociedade degradada, a própria degradação transforma-se em mercadoria cultural.

De fato, a possibilidade de ressurgimento de um cinema crítico no Brasil da atual conjuntura parece estar fora de perspectivas. Se por um lado os cineastas vêm das escolas de publicidade e não das fileiras do partido, o contexto também é decisivo para ausência de narradores politizados. O Cinema Novo foi o rebatimento no plano da cultura cinematográfica de um amplo movimento de transformações que se gestava no interior da própria sociedade. Revolta contra a miséria, sonhos de reforma agrária, conquista de direitos sociais, desalienação do povo e da cultura. Como dizia Glauber Rocha em sua “Estética da fome”:

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes (ROCHA, 1965).

O atual cinema não se identifica com a pobreza, menos ainda com os pobres, conforme pudemos observar nas análises de *Tropa de Elite* e *Quanto vale ou é por quilo?*.

A violência nas periferias, que apenas descrevem em sua superficialidade mais evidente, transforma a tragédia social em espetáculo para o consumo das massas. Desse modo, respondem a um tipo de demanda da própria sociedade brasileira num momento histórico de conformismo e despolitização; que são também tendências mundialmente observadas. Analisando o atual contexto de acordo com as observações de Rocha, o miserabilismo não mais é condenado pelo governo, nem pelo público, menos ainda pela comissão de seleção de filmes do Itamarati, que apoiou o envio de *Cidade de Deus* ao Oscar e *Tropa de Elite* à Berlin. A crítica orgulha-se pelo Urso de Ouro conseguido por *Tropa de Elite* e lamenta que *Cidade de Deus* não tenha trazido nossa primeira estatueta de Hollywood. Nosso cinema é a triste constatação da visão tropicalista sem a necessidade das alegorias para se esconder da censura. Não é necessário censurar, nem mais esconder nossa indignação material, muito menos a de nossa produção cultural.

Entretanto, seguindo outra das incômodas constatações de Glauber Rocha (1965), “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”. A fome de hoje em dia é ainda em parte a mesma, mas também é outra, contextualizada. A fome de consumo, cada vez mais estimulada pela publicidade, e cada vez menos suprida pela economia neoliberal, traz as telas do cinema moderníssimos cangaceiros de tênis “Nike” *a la Zé Pequeno*, e sua contrapartida, a volante ultramoderna de Capitão Nascimento. Exibimos nossa guerra urbana para todo o mundo, reinventando personagens míticas sempre atualizadas pela “moderna tradição brasileira” (ORTIZ, 1988).

Como afirmou Francisco de Oliveira (2003), o “ornitorrinco” não é mais o subdesenvolvimento, mas não se sabe ao certo também o que é. Esmiuçando o pensamento do autor, o país não é mais subdesenvolvido economicamente. Mas a face social subdesenvolvida persiste, eclipsada pelas (in)certezas obscenas que permeiam a produção cinematográfica (e cultural, em última instância). Atualmente, segundo Baudrillard (1996, p. 10), “o real não desaparece em proveito do imaginário, ele desaparece em proveito do mais real que o real: o hiper-real. Mais verdadeira que o verdadeiro: assim é a simulação”. Na ausência de reflexões críticas, a simulação da tragédia cotidiana segue embalada pela forma mercadoria diretamente para as vitrines das “catedrais” de consumo. “Imaginem o verdadeiro que teria absorvido toda a energia do falso: seria isso a simulação” (BAUDRILLARD, 1996, p. 9).

14. BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALMEIDA, P. S; BUTCHER, P. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ALVES, H. L. **Sua excia. O samba**. São Paulo: Símbolo, 1976
- ANDERSON, P. **O Fim da História: de Hegel a Fukuyama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- ANJOS, A. P. B. “‘Tropa de Elite’ tem mais impacto do que Glauber Rocha”. **Bravo!**. São Paulo: Abril, n.125, pp. 56-61, jan. 2008.
- ARAÚJO, I. Comentário: "Cidade de Deus" luta contra complexo "vira-lata". **FOLHA.COM.**, 21 jan 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30141.shtml>. Acesso em 16 jan 2011.
- ASSIS, M. Pai contra mãe. In: **Relíquias da casa velha**. Obras completas de Machado de Assis. São Paulo: Formar. v. 2. 19??.
- AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BAUDRILLARD, J. **As estratégias fatais**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- BENTES, I. (Org). **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. Alceu: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, PUC-Rio de Janeiro v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007.
- BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus, 1984.
- BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1956**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense; 1985.
- BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BONDUKI, N. G. **Origens da habitação social no Brasil**. Análise Social Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Vol. XXIX (3.º), 1994 (n.º 127), p. 509-753. Disponível em <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223377539C9uKS3pp5Cc74XT8.pdf>>. Acesso em 20 set. 2011.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: volume II: Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2005.

BRASIL. **Projeto de Lei**. Institui Sistema Especial de Reserva de Vagas para estudantes egressos de escolas públicas, em especial negros e indígenas, nas instituições públicas federais de educação superior e dá outras providências. Disponível em : <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/223523.pdf>> Acesso em: 28 fev. 2011.

BRASIL. Projetos de Leis e Outras Proposições. **PL 3627/2004**. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/prop_detalhe.asp?id=254614> Acesso em: 28 fev. 2011.

BRASIL. **Tendências demográficas**: uma análise dos resultados da amostra do censo demográfico 2000. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/tendencias_demograficas/tendencias.pdf>. Acesso em 26 jul. 2011.

BUSCOMBE, E. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, F. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: volume II: Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2005.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

CAPA. **VEJA**. São Paulo: Abril, n. 41, de 17 de out. 2007. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

CARVALHO, M. A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico. In: **Revista Caligrama**. São Paulo: USP, Vol. 3, n.º. 1 – jan./abr. 2007. Disponível em www.eca.usp.br/caligrama. Acesso em 06 jun 2011.

CHARTIER, R. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COMISSÃO DE DIREITOS HUMANOS E MINORIAS. PROJETO DE LEI Nº 3.627, DE 2004. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/228987.pdf>> Acesso em: 28 fev. 2011.

CORDEIRO, C. F. **Pelos olhos do menino de engenho**: os personagens negros na obra de José Lins do Rego. Dissertação de Mestrado. Unesp Marília: 2010.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ESTADÃO.COM.BR/São Paulo “Assalto de cinema ao trem pagador”, 14 jun. 2010. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,assalto-de-cinema-ao-trem-pagador,566114,0.htm>. Acesso em 21 fev 2011.

FABRIS, M. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?**. São Paulo: Edusp, 1994.

FELTRAN, G. S. **Fronteiras de tensão: um estudo sobre política e violência nas periferias de São Paulo**: Ed. Unesp, 2011.

FERNANDES, F. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas educacionais, 1964.

_____. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difel, 1972.

FOLHA.COM. "Cidade de Deus" é lançado com destaque na Europa, 10 fev. 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30604.shtml>. Acesso em 16 jan. 2011.

FOLHA.COM. "Cidade de Deus" vai representar Brasil com indicação ao Oscar. 25 out. 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28315.shtml>. Acesso em 16 jan. 2011.

G1 Economia. “Brasil pode ser quinta economia do mundo antes de 2015, diz Mantega”, 27 dez. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2011/12/brasil-pode-ser-quinta-economia-do-mundo-antes-de-2015-diz-mantega.html>>. Acesso em 28 dez. 2011.

GALVÃO, M. R. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GORZ, A. **Metamorfoses do trabalho**. São Paulo: Annablume, 2003.

GUIMARÃES, A. P. **As classes perigosas: banditismo urbano e rural**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

IANNI, O. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Estado e Planejamento Econômico no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **O Colapso do Populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JAGUARIBE, B. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, F. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática, 1996.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmara.** São Paulo: Rocco, 1995.

KOSIK, K. **Dialética do concreto.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976.

KOWARICK, L. **A espoliação urbana.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, L. V. F. **Dilemas do pós-modernismo na cultura de massa.** Dissertação de Mestrado. Unesp Marília: 2009.

LIMA, R. M. Fala vizinho: Roberto Farias. **Jornal Copacabana.** Disponível em <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed191/fvizinho.htm>. Acesso em 16 jun. 2011.

LIMA, S. P. **Racismo e Violência: prática de extermínio contra a juventude negra.** Dissertação de Mestrado. UERJ: 2010.

LUKÁCS, G. **Introdução à uma estética marxista.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Significado presente do realismo crítico.** Trad. Carlos Saboga. Lisboa: Cadernos de Hoje, 1964.

MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. **Política de cotas raciais, os "olhos da sociedade" e os usos da antropologia: o caso do vestibular da Universidade de Brasília (UnB).** Horizontes Antropológicos, v. 11, n. 23, jun. 2005, p. 181-214. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 fev. 2011.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos** (Coleção Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARZON, M. I. **O Cinema da Retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine.** Dissertação de mestrado. UNICAMP: 2006.

MATTOS, L. Após "Cidade de Deus", grupo filma "outro lado" da favela. **FOLHA.COM**, 10 fev. 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30605.shtml>. Acesso em 16 jan 2011.

MENDES, B. S. Shopping center: a catedral das mercadorias. Rev. adm. contemp., Curitiba, v. 14, n. 1, Feb. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-65552010000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 Ago. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S1415-65552010000100012>.

MORALES, L. A. **Um mundo distópico: Quanto vale ou é por quilo? Baleia na rede** Rev. On line do Grupo de Estudos em Cinema e Literatura Unesp Marília. 2010. 7ª ed., p. 140-152. Disponível em <

http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/edicao7/Um_mundo_distopico.pdf>. Acesso em 15 set. 2011.

O Globo Cultura, “Tropa de Elite é fascista declara crítico da Variety”. 11 fev. 2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/02/11/_tropa_de_elite_fascista_declara_critico_da_variety_-425574598.asp>. Acesso em: 31 jan. 2011.

OLIVEIRA FILHO, A. L. **Pioneiros do samba**. Rio de Janeiro: Mis Editorial, 2002.

OLIVEIRA, F. **A crítica à razão dualista/O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. A economia brasileira: crítica à razão dualista. In: **Seleções Cebrap 1: questionando a economia brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS FILHO, D. A. Entre reforma e revolução: a trajetória do Partido Comunista no Brasil entre 1943 e 1964. In: RIDENTI, M.; REIS FILHO, D. A. (Org.). **História do marxismo no Brasil: Volume V: partidos e organizações dos anos 1920 aos 1960**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

ROCHA, G. **Eztetyka da fome**. 1965. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html>. Acesso em 25 jun. 2011.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROLNIK, R. Espaços em transformação. **Revista Continuum Itaú Cultural**, n. 26, p. 34-35, dez. 2007.

SANTOS, M. **O espaço do cidadão**. 7ª. ed. São Paulo: Edusp, 2007.

SANTOS, N. P. **Três vezes rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SANTOS, P. C. C. **Novos atores sociais na mediação Favela e Cidade: As Organizações Não-Governamentais (ONGs)**. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio: 2007.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SMITH, M. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, F. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica e. São Paulo: Senac, 2005.

SOARES, L. E. ; BATISTA, A.; PIMENEL, R. **Elite da tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

TEIXEIRA, J. Contra o mito da nação bicolor: as falácias da política de cotas na análise demolidora de Ali Kamel. **VEJA**. São Paulo: Abril, edição 1969, n. 32, p. 126-127, de 16 de ago. 2006. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

TOLENTINO, C. A. F. **A arte como atitude intelectual**. Artigo publicado na Rev.Ciência e Trópico, Recife- PE, v. XIV, n. 2, mimeo, 1996.

_____. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Unesp, 2001.

VALLADARES, L. **A gênese da favela carioca**. A produção anterior às ciências sociais. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 15, n. 44, Oct. 2000 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23 Out. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092000000300001>.

_____. **Passa-se uma casa**: análise do programa de remoções de favelas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

XAVIER, I. (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 75, July 2006 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 fev. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002006000200010>.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZALUAR, A. **Condominio do diabo**. Rio de Janeiro: Revan; UFRJ Editora, 1994.

_____. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. Estud. av., São Paulo, v. 21, n. 61, Dec. 2007 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000300003&lng=en&nrm=iso>. Acesso on 20 ago. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142007000300003>.

ZALUAR, A. M.; ALVITO, M. (Org.) **Um século de favela**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

15. FILMOGRAFIA

Rio, Quarenta Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Curi; Intérpretes: Jece Valadão; Glauce Rocha; Roberto Bataglin; Cláudia Morena; Antônio Novaes; Ana Beatriz; Modesto de Souza; Zé Ketti; Arlinda Serafim; Aloísio Costa; Domingos Paron; Alcebíades Ghiu; Jackson de Souza; Cléo Teresa; Jorge Brandão; Geovan Ribeiro; Carlos Moutinho; Sady Cabral; Mauro Mendonça; Carlos de Souza; Renato Consorte; Walter Sequeira; Pedro Cavalcanti; Valdo César; Artur Vargas Júnior; Paulo Matosinho; Paulo Montel; Arnaldo Montel; Sofia Alcalai; Elza Viany; Edson Vitoriano; Nilton Apolinário; José Carlos Araújo; Haroldo de Oliveira; Érica Santos; Marlene Silva; Jesebel Alves; Artur de Souza; Riva Blanche; Carlos Pereira; Cirilo Dacosta; Haroldo Alves. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1955. 1 DVD (100 min), son., p&b.

Rio, Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Curi e Roberto Santos; Intérpretes: Grande Otelo; Malu Maia; Jece Valadão; Maria Petar; Paulo Goulart; Artur Vargas Júnior; Haroldo de Oliveira; Edson Vitoriano; Iracema Vitória; Erley Freitas; Zé Kéti; Sérgio Malta; Carlos Aquino; Ângela Maria; Laurita Santos; Walkíria Barbosa; Celso Aquino; Sofia Alcalai; Ferreira Maia; José Carlos Araújo; Nilton Apolinário; Almir Saint Clair; Ivan de Souza; Mozart Cintra. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1957. 1 DVD (90 min), son., p&b.

O assalto ao trem pagador. Direção: Roberto Farias. Produção: Herbert Richers. Intérpretes: Eliezer Gomes; Reginaldo Faria; Grande Otelo; Átila Iório; Miguel Rosemberg; Clementino Kelé; Helena Ignez; Luiza Maranhão; Ruth de Souza; Dirce Migliaccio; Jorge Dória; Miguel Ângelo e outros. Roteiro: Luiz Carlos Barreto e Alinor Azevedo. Brasil. 1962. 1 DVD (102 min), son., p&b.

Quanto vale ou é por quilo?. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira. Intérpretes: Herson Capri; Lazaro Ramos; Joana Fomm; Caco Ciocler; Leonardo Medeiros; Zezé Mota; Ariclê Perez; Ana Carbatti; Cláudia Mello; Herson Capri; Caco Ciocler; Ana Lúcia Torre; Sílvio Guindane; Myriam Pires; Lena Roque; Lázaro Ramos; Leona Cavalli; Umberto Magnani; Joana Fomm; Marcélia Cartaxo; Odelaire Rodrigues; Ariclê Peres; Zezé Motta; Antônio Abujamra; Ênio Gonçalves; Calara Carvalho; Noemi Marinho; Caio Blat; José Rubens Chachá; Milton Gonçalves (locução); Valéria Grillo (locução); Jorge Helal (locução); Leonardo Medeiros; Emílio de Mello. Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim e Newton Canitto. Brasil. 2005. 1 DVD (104 min), son., cor.

Tropa de Elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Intérpretes: Wagner Moura; Caio Junqueira; André Ramiro; Milhem Cortaz; Fernanda de Freitas; Fernanda Machado; Thelmo Fernandes; Maria Ribeiro; Emerson Gomes; Fábio Lago; Paulo Vilela; André Mauro; Marcelo Valle; Erick Oliveira; Ricardo Sodré; André Santinho; Luiz Gonzaga de Almeida; Bruno Delia; Alexandre Mofatti; Daniel Lentini.

Roteiro: Bráulio Matonvani; José Padilha e Rodrigo Pimentel. Brasil. 2007. 1 DVD (118 min), son., cor.

Sites consultados

<http://www.meucinemabrasileiro.com>

<http://www.imdb.pt/>

* Os cartazes dos filmes que abrem cada análise foram retirados de:
<http://www.meucinemabrasileiro.com>