

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**CIDADE DE DEUS:
A BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA COMO DISCURSO**

Eliane Aparecida Dutra

Florianópolis
2005

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**CIDADE DE DEUS:
A BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA COMO DISCURSO**

Eliane Aparecida Dutra

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Souza

Florianópolis

2005

Dedico este trabalho Àquele que foi o nosso substituto no Calvário, Àquele que se humilhou, fazendo-se Homem. Não se contentando com isto, subjugou-se ainda mais, assemelhando-se a um cordeiro! Àquele que, quando gritava e sangrava na cruz, provocava o tremor da terra, o fender das rochas. Seu sangue derramado atinge o mundo todo; o véu do templo é rasgado em duas partes, e Seu sangue atinge a morada dos mortos e muitos justos ressuscitam e saem do sepulcro! Quem é esse Homem que por amor se fez um Cordeiro para nos salvar? Quem é esse homem, capaz de rasgar o véu e nos aproximar do Santo dos santos? Que sangue é este, capaz de fazer tremer a terra, escurecer o sol e fender as rochas? É **JESUS de NAZARÉ**, a quem dedico este trabalho!

José Moreira Guedes Filho

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram
diretamente ou indiretamente para a realização deste trabalho, muito especialmente, à Secretaria e à
Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC,
ao professor Pedro de Souza que orientou-me
com muita dedicação e compreensão,
ao amigo Aramis Fardim, que acreditou em mim, inclusive nos momentos de desânimo,
mostrando-me que com paciência e tenacidade poderia vencer os obstáculos, ao amigo Márcio
que leu com carinho este trabalho,
a minha adorável mãe,
ao meu irmão João Paulo
e as amigas Jaciara, Adriana, tia Lureci Henzel e família.

Muito obrigada!

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 01 |
| CAPÍTULO 1: CIDADE DE DEUS, O LIVRO | 18 |
| CAPÍTULO 2: CIDADE DE DEUS, O FILME | 24 |
| CAPÍTULO 3: VIOLÊNCIA | 47 |
| 3.1 O FENÔMENO DA VIOLÊNCIA..... | 49 |
| 3.2 MÍDIA E VIOLÊNCIA..... | 60 |
| CAPÍTULO 4: A VIOLÊNCIA EM CIDADE DE DEUS | 66 |
| 4.1 NATURALISMO E REALISMO..... | 68 |
| 4.2 REPRESENTAÇÃO..... | 72 |
| 4.3 A IMPRESSÃO DE REALIDADE NO CINEMA..... | 76 |
| CONCLUSÃO | 83 |
| BIBLIOGRAFIA | 86 |

RESUMO

O filme *Cidade de Deus* surgiu em 2002, foi realizado pelo cineasta Fernando Meirelles. O filme dividiu a crítica brasileira e conquistou o público (3,2 milhões de pessoas foram às salas de cinema). *Cidade de Deus* é também o livro de Paulo Lins, que foi editado em 1997, resultado de uma dissertação de mestrado. O livro é considerado pelo autor um romance, mas baseado em fatos reais. Acompanha o desenvolvimento da criminalidade em uma comunidade na Zona Oeste carioca nos anos 1960, e acompanha a escalada da violência naquele lugar.

Esta dissertação de mestrado pretende detectar e analisar os elementos do discurso da banalização e mostrar como a violência, e seus efeitos danosos, pode tornar-se, em *Cidade de Deus*, entretenimento e espetáculo. Para alcançar seu objetivo esta pesquisa irá adentrar o discurso inerente à *Cidade de Deus*, tanto em livro como em filme, e analisá-lo sob a perspectiva da opinião da mídia e da crítica cultural concernente ao assunto para mostrar que, na realidade, o princípio ético e político está não no que é mostrado, mas como é mostrado.

ABSTRACT

Cidade de Deus, Fernando Meirelles' movie, appeared in 2002. The movie divided the media opinion and conquered public audience (such 3,2 million people went to the movies). *Cidade de Deus* is the Paulo Lins' book too, published in 1997 like a master degree dissertation. In the author's opinion the book is a romance based in real facts and tells the history of a community in the west zone of Rio de Janeiro in the 1960's and shows the rise of violence and criminality in that place.

This dissertation intend to detect and analyze the banalization elements of the discourse about violence in *Cidade de Deus* movie and show how violence, and its harmful effects, can turn in something like amusement and show. To reach its objective this work will enter the discourse of *Cidade de Deus*, both book and movie, and analyze this under media opinion and nowadays cultural critics perspective about it to show that, in fact, the ethical and political principle lies not in what is showed but how is showed.

INTRODUÇÃO

Em 29 de setembro de 2002, no caderno Mais! do jornal A Folha de São Paulo, Jorge Coli em *Uma questão delicada* escreve:

O filme “Cidade de Deus” foi um sucesso anunciado. Correspondendo a essa expectativa, o público acorreu e uma parte da crítica se entusiasmou. Uma outra parte alinhou, entre aspectos negativos, o embelezamento da violência e da miséria. Assinalou o caráter maniqueísta dos personagens, divididos em bons e maus traficantes, em bandidos simpáticos e antipáticos. Reparou que essa marginalidade se fecha sobre si, exterior e exótica à sociedade que a engendrou, num lugar que autoriza apenas a saída individual para outra classe, para outro território. A ficção, no entanto, mesmo quando se quer realista, tem seus direitos, e esses senões poderiam ser salvos pela qualidade propriamente cinematográfica. Ninguém acredita que os miseráveis, descritos por Victor Hugo, fossem mesmo daquele jeito. Mas ninguém esquece de Jean Valjean, Cosette ou Javert, cuja verdade literária marca a memória de qualquer leitor, inquietante e perturbadora. “Cidade de Deus” foi bem filmado, de maneira hábil e dominada. O elenco de amadores foi dirigido de maneira convincente. Contudo o filme é apenas uma miragem. Associa comoção sentimental, violência e desfavorecidos: bons trunfos diante da consciência culpada do público freqüentador das salas. Amarra tudo isso com uma câmera atilada. Oferece cenas brutais e diálogos engraçados, falas um pouco estranhas desse mundo distante. São estratégias. Funcionam para alcançar o sucesso, mas a eles o essencial é sacrificado. É como uma sedutora embalagem vazia. Fake - Tarantino é mais divertido do que Wim Wenders. Como “Cidade de Deus” é um sub-Tarantino, e “Central do Brasil”, um sub-Wim Wenders, “Cidade de Deus” é mais divertido do que “Central do Brasil”. Ambos possuem, porém, um mesmo caráter enganoso. Há a maneira boa e maneira ruim de imitar. A boa é quando se tenta entender as razões internas de um criador e percorrê-las por dentro. Aí, o artista que imita chegará a produzir alguma coisa nova, fruto de uma simbiose de suas próprias forças com as do imitado. A ruim é quando se arremedam os aspectos exteriores, as receitas, os lugares-comuns. Então, aquilo que era resultado de uma coerência imanente ao ato de criar se transforma em ornamento ilusório. Em mãos espertas, é mesmo muito capaz de iludir. Um filme pode ter sinais exteriores de excelência, que o levam, por ótima carreira, aos aplausos do público e de crítica, atingindo prêmios internacionais. Eles são insuficientes, no entanto, para torná-los, de fato, um filme. Pode estar cheio de qualidades, mas elas não o respeitam, pois se reduzem a intenções e interesses que lhe são exteriores. Como nada é melhor para entender uma obra do que outra, basta, diante de “Cidades de Deus”, lembrar de “O Invasor”. Este último, muito menos acabado e polido, consegue uma força efetiva de convicção, ao focar o tema da violência. Não tenta imitar coisa nenhuma, não busca satisfazer sensibilidades assustadas nem consciências culpadas. Conta uma história, apenas; história abominável, em que o horror circula nas relações de todos

os personagens. Alvo - As táticas para que um filme obtenha prêmios e sucesso nunca impediram o vigor da criação. Em si mesmas, não são um mal. Fellini dá o exemplo. Recrutou, muito cedo, atores de Hollywood, o que facilitava a penetração de suas obras no mercado americano. “La Strada” (“A estrada da Vida”, 1954), estrelado por Anthony Quinn, terminou por obter o Oscar de melhor filme estrangeiro. Fellini foi um grande manager de si próprio. Modo - Para Hitchcock, prever a reação do público estimulava sua invenção. Significava também preocupar-se com a bilheteria. Nunca lhe ocorreu ser um gênio incompreendido. Detestava “Sob o Signo de Capricórnio”, que rodou em 1949, sobretudo porque foi um desastre financeiro. Durante a filmagem, Ingrid Bergman, meio rebelde à direção, termina por ceder: “Está bem, Hitch, faço como você quiser”. A resposta, admirável, foi: “Não como eu quiser, Ingrid, mas como deve ser”. Hitchcock submetia-se ao rigor da obra que criava.

A citação integral de um artigo como *Uma questão delicada* não é despropositada. Em relação à questão de mercado e cinema, o texto comporta-se como um satélite ou antena que capta toda uma conjuntura cultural: os recentes sucessos obtidos no cinema nacional. *Cidade de Deus*, filme de 2002, é o auge do processo até agora. Coli (2002) diz que “foi um sucesso anunciado”. Sucesso anunciado? A frase sutil, mas não inocente, acaba por trazer à tona algo um pouco anterior: *Cidade de Deus* e o mercado.

Cidade de Deus é também o livro de Paulo Lins. Resultado de uma dissertação de mestrado, surgida na forma livro em 1997. Editado pela Companhia das Letras, o livro também foi, estranhamente, incluído nas listas de livros a serem lidos nos vestibulares de 2000. Uma estratégia de coerção comercial (obrigação da compra pela novidade do livro) aliada a um processo em andamento no país de valorização da cultura “afro-brasileira” tem como resultado o sucesso de *Cidade de Deus* já em livro. As pessoas foram obrigadas a comprar o livro. Pelos efeitos homogeneizantes da cultura de massa, gostaram do livro, compraram e leram um livro que talvez em outras circunstâncias teria ficado no esquecimento.

Voltando ao filme. O sucesso anunciado adviria do contexto em que tudo aconteceu. Pouco antes de *Cidade de Deus* (filme), outra produção nacional havia alcançado um sucesso

considerável: *Central do Brasil* de 1998 e sua indicação ao Oscar alavancou as bilheteiras e a “retomada” do cinema nacional. Então, ao fim, o sucesso de *Cidade de Deus* seria não somente anunciado, mas, como se faz com qualquer mercadoria, planejado.

Jorge Coli continua sua crítica tocando em pontos como técnica *versus* conteúdo e capacidade crítica do filme. Desvincula qualidade técnica e qualidade do filme, mas vincula a plástica ao sucesso (de bilheteria); nesse sentido, sem citar, cita Glauber Rocha, a estética da fome, cinema novo e cinema de autor. Para Coli *filme é filme crítico*, assim como pensava Glauber: “filme de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do nosso tempo (...) filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural” (Rocha, 1981). Esse é o essencial que se perde em nome do sucesso, estratégias de mercado transformam um “filme” em “embalagem vazia”. Coli conecta *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* e vê neles a mesma ilusão e estratégias. Em nome de um sucesso comercial, a valorização da plástica e do espetáculo toma o lugar da crítica e do conteúdo. O contrário, por exemplo, da estética da fome glauberiana que fazia seu caminho crítico através da carência técnica. O posicionamento de Coli caminha nessa direção, veja-se seu comentário a respeito do filme *O Invasor* que muito “menos acabado e polido” que *Cidade de Deus* sai da tela e cria o desconforto, quebra o esquema anestético. Quebrar o esquema anestético é o único meio de exercer a criticidade.

Os dois tópicos finais do artigo - Alvo e Modo – são, pode-se dizer, desconcertantes. Se até aqui Coli parecia defender um cinema crítico, não devoto da plástica e não curvado ao mercado, no final acaba estabelecendo como possíveis a coordenação de prêmios, criação e mercado. O fechamento, com a frase “não como eu quero, mas como deve ser” pode ser lido, com o que fornece Coli: não como eu quiser, mas como o mercado exige que seja.

Aqui se chega à “questões delicadas”: Quais são as conexões entre capacidade crítica e mercado? Valor da obra e valor de mercado? O que capta afinal o artigo de Coli? O que

diferencia um filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de *Cidade de Deus*? Como se dá o movimento de retirada da capacidade crítica e a entrada da plástica espetacular? Por outro, veja-se em um país sem cultura popularmente difundida de leitura como o Brasil, vários desses sucessos cinematográficos tiveram tido correlato, em sucesso, na forma de livro como o sintomático *Cidade de Deus*, o *Xangô de Baker-Street* e *Bellini e a esfinge*. E ainda, compare-se estes textos-filmes/filmes-textos com os de menos prestígios como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memórias do Cárcere*.

Passados três anos, nenhum outro filme nacional repetiu o fenômeno *Cidade de Deus* tanto em público quanto em produção da crítica. O que há neste filme?

Cidade de Deus é um filme sobre moradores de favela, sobre a favelização de um conjunto habitacional, conta histórias sobre as vidas e as ambições, os medos, os desejos, o modo de pensar e agir dessas pessoas, desses moradores, desses favelados. Ou seja, é um filme que tem como material a pobreza. Da pobreza material advém a sujeira, a fome, a necessidade. O que resulta disso? Num mundo que é movido pelo desejo e ao mesmo tempo impõem restrições de toda sorte à satisfação desses desejos; o resultado é produção de violência. Então, esse filme, feito apenas de coisas negativas, vira um sucesso de público e de crítica. O que há de diferente nele? De repente, a pobreza chama a atenção e a violência diverte o espectador. No Brasil. Em um país em que a má distribuição de renda tem efeitos perniciosos e a violência é um fantasma que assombra a todos, esse filme, *Cidade de Deus*, rendeu dinheiro, divertiu as pessoas (até mesmo essas mesmas pessoas pobres e ameaçadas pela violência) e botou a crítica a falar. Como esse filme fez isso?

O que torna *Cidade de Deus* diferente, no contexto do cinema brasileiro, é o modo como foi construído e sua forma espetacularizada. O ritmo acelerado de montagem faz com que o filme não possua tempos fracos, não deixe espaço para o tédio e não permite que o interesse diminua; tudo isso potencializado por uma trilha sonora envolvente. *Cidade de Deus*

utiliza-se da “perfeição de alguns elementos e técnicas de linguagem que proporcionam grande prazer ao espectador, ao mesmo tempo em que o coloca diante de doses consideráveis de violência”. (ZANIN, 2003: 157) .

O que permite a combinação entre violência e entretenimento, a fruição da violência como diversão é o processo anestético. Da problemática anestética ocupou-se Susan Buck-Morss e antes dela Benjamin e antes dele Freud.

O entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológico. Está centrado no choque. Aqui, como raramente o faz, Benjamin baseia-se numa idéia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos – “energias excessivas” – do exterior, obstando à sua retenção, à sua impressão em forma de memória. Escreve Benjamin: “A ameaça destas energias é de choques. Quanto mais prontamente a consciência registra estes choques, tanto menos provavelmente eles terão um efeito traumático”. Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um pára-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques quotidianos do mundo moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência. (BUCK-MORSS, 1996).

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante da tela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque, provocado pelo cinema, que como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994).

Ainda segundo Freud, o consciente como tal não registra nenhum traço mnemônico. Teria, isto, sim, outra função importante, a de agir como proteção contra estímulos. “Para o organismo vivo, proteger-se contra os estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los; o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia nele operantes contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas no exterior(...)” A teoria psicanalítica procura entender... “a natureza do choque traumático” ...a partir do rompimento da proteção contra o estímulo. (BENJAMIN, 2000).

Quanto maior é a participação do fator de choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência. Este seria o desempenho máximo da reflexão, o sobressalto agradável ou (na maioria das vezes) desagradável produzir-se-ia invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha da resistência ao choque. (BENJAMIN, 2000).

As fronteiras desse primitivo ego em busca de prazer não podem fugir a uma retificação através da experiência. Entretanto, algumas das coisas difíceis de serem abandonadas, por proporcionarem prazer, são, não nego, mas objeto, e certos sofrimentos que se procura extirpar mostram-se inseparáveis do ego, por causa de sua origem interna. Assim, acaba-se por aprender um processo através do qual, por meio de uma direção deliberada das próprias atividades sensoriais e de uma ação muscular apropriada, se pode diferenciar entre o que é interno e o que emana do mundo externo. Desse modo, dá-se o primeiro passo no sentido da introdução do princípio da realidade, que deve dominar o desenvolvimento futuro. Essa diferenciação, naturalmente, serve à finalidade de nos capacitar para a defesa contra sensações de desprazer que realmente sentimos ou pelas quais somos ameaçados. Contudo, os métodos mais interessantes de evitar o sofrimento são os que procuram influenciar o nosso próprio organismo. Em última análise, todo sofrimento nada mais é do que sensação; só existe na medida em que o sentimos, e só o sentimos como consequência de certos modos pelos quais nosso organismo está regulado. (FREUD, 1977).

A anestésica, o atrofiamento dos sentidos em função das energias circulantes e dos choques provenientes dessas energias, é um problema da modernidade, mais que isso, uma de suas, senão *a*, mais genuínas expressões. *Cidade de Deus* está aí incluído pelo fato, apontado por Benjamin, de o cinema construir-se exatamente através de uma estrutura de choques, de reproduzir forças violentas e ter como consequência justamente um efeito anestésico. Então, se um filme, como *Cidade de Deus*, ocupa-se do tema da violência, que está entre as coisas em que há consenso sobre seus efeitos deletérios, mas tem em sua essência a predisposição para produzir anestésica, o que acontece? O próprio Benjamin, no seu livro sobre Baudelaire, declara que apesar de o cinema ter como “princípio formal” a percepção através de choques, ele não precisa exatamente produzir um efeito anestésico. Por isso “*como* é construído um

filme, se ele atravessa o escudo entorpecente da consciência ou apenas oferece um ‘treino intensivo’ para o fortalecimento de suas defesas, se torna uma questão de crucial importância política” Benjamin *apud* Buck-Morss (1996). Ou seja, se *Cidade de Deus* é construído de maneira a espetacularizar, de maneira a neutralizar, de maneira a tornar banal a violência isto advém de uma opção. Cabe, então, perguntar: Por que esta opção?

O problema da banalização da violência é que ela apaga, ameniza o processo de denúncia da violência. A banalização faz com que a análise, a reflexão não tenha vez; o sofrimento alheio é silenciado, ou seja, o espectador não consegue memorizar a percepção do sofrimento alheio – perde a consciência dele. O filme de Meirelles é baseado em fatos reais, trata de problemas que têm assombrado a sociedade e que têm feito milhões de pessoas reféns e dentre estes estão as pessoas que compõem o elenco do filme, moradores da Cidade de Deus. Então, até que ponto a escolha de mostrar a violência de forma banalizada no filme é coerente?

A questão é: a representação da violência, da morte pode ser neutra? Talvez seja importante um certo posicionamento dessa representação. Há uma evidente questão ética envolvida nas diferentes maneiras de se representar a violência e a morte. “Existe um leque de opções aberto ao realizador que vão desde a representação da morte com brincadeiras, até a atitude reflexiva, que contempla a gravidade da destruição de uma vida humana” (ORICCHIO, 2002:158). Em *Cidade de Deus*, predomina a opção de tratar a violência de maneira a transformá-la em espetáculo, isto é, neutralizá-la. O morticínio, que vai se tornando crescente à medida que a história avança, termina por embrutecer o espectador, que não sofre ou não se choca com o que vê na tela.

O objetivo desta análise é detectar os elementos do discurso da banalização, tornar nítido como algo como a violência, com sua capacidade de rasgar o tecido da normalidade (e

até da realidade) pode tornar-se, *em Cidade de Deus*, entretenimento, espetáculo e mesmo diversão. A violência não é banal, ela é real, ela fere a dignidade do ser humano, ela é destrutiva enquanto realização e enquanto efeito de seu próprio cunho. O fato é que o princípio ético e político está, não no que é mostrado, mas como é mostrado.

Para perseguir os objetivos desta pesquisa e responder às questões que se colocam nesta dissertação, a pesquisa irá dividir-se em quatro capítulos que deverão, ao longo do texto, traçar um perfil do universo ativado pelo filme *Cidade de Deus*. Esse universo compreende elementos internos e externos ao filme, então, aqui o seguinte trajeto deverá ser percorrido:

No primeiro capítulo dessa dissertação, será explorada a origem do livro *Cidade de Deus* de Paulo Lins, que pressupostos estão por trás de sua montagem, o que ele é em termos de literatura, quais as pretensões de Paulo Lins ao revelar testemunhos de memórias alheias e que repercussão teve o livro. Pretende-se, também, ver os pontos de conexão que existem entre o livro e o filme de Fernando Meirelles e como a violência foi retratada, explorada por Paulo Lins.

Segundo capítulo. Será feito um resgate do filme de Fernando Meirelles, como foi construído o filme, tentar detectar o posicionamento que o filme revela diante da sociedade. Por se tratar de um filme do ciclo chamado “Retomada do Cinema Brasileiro”, apontar as características desse ciclo e qual a ligação possível de se fazer com o Cinema Novo, já que os dois aparentemente falam de períodos históricos, problemas reais e ideológicos. E, por fim, como o filme apresenta a violência e quais as consequências dessa apresentação.

O terceiro capítulo irá deter-se em apresentar a violência, terá o objetivo de conectar-se ao com as questões levantadas no trabalho em seu momento final.

O quarto, e último capítulo terá a função de demonstrar de que forma a violência no filme *Cidade de Deus* é espetacularizada, neutralizada. Para isso apoiarei-me nos conceitos apresentados anteriormente, nos capítulos anteriores, para fazer a análise. Será feito o

movimento analítico final de *Cidade de Deus* e apresentados os conceitos de representação, efeito de verdade e como isso atua na neutralização; junto a isso, auxiliando a análise, estará presente a problemática anestética que parece conter em seu núcleo muitas das respostas às perguntas que este trabalho visa responder. O quarto capítulo será conclusivo em relação às perguntas levantadas ao longo da pesquisa.

Por fim, um último momento de teorização, conclusão, que deverá perceber a validade das respostas aqui encontradas dentro do universo maior da cultura que, entre outras coisas, compreende a literatura e o cinema.

O tema desta pesquisa e a problemática que levanta serão abordados através de diversos materiais, teóricos da pós-modernidade como Marilena Chauí, Alba Zaluar, Paulo Sérgio Pinheiro, Hannah Arendt, Susan Sontag, entre outros. Serão usados também teóricos de cinema como André Bazin, Christian Metz, Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet, Jacques Aumont, Paulo Emílio Sales Gomes e Ismail Xavier. Utilizarei material jornalístico, críticas dos jornais, que trataram do filme *Cidade de Deus* e de sua repercussão. O material jornalístico foi extraído de diversas fontes como o jornal Folha de São Paulo, O Globo e Jornal do Brasil que ajudarão a captar o momento focalizado e auxiliar a leitura de *Cidade de Deus*. Também serão utilizadas publicações que se ocuparam do cinema brasileiro neste e em outros momentos da sua trajetória e autores que se ocupam da teoria da representação como Aristóteles, W. J. T. Mitchell e Jacques Aumont.

Dentre outras coisas, imagem e violência estão no centro da vivência do mundo moderno. *Cidade de Deus* une estes dois pólos, estes dois núcleos, estas duas maneiras de perceber o mundo que nos cerca e acaba produzindo, seja lá da maneira que for, um efeito interessante e até valioso que é a interferência da esfera da arte no mundo real e no entendimento deste mundo; deste mundo que, como disse Walter Benjamin, é experienciado através de choques que amputam nossos sentidos.

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. Alguém que se sinta sempre surpreso com a existência de fatos degradantes, alguém que continue a sentir-se decepcionado (e até incrédulo) diante de provas daquilo que os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e crueldade a sangue frio, contra outros seres humanos, ainda não alcançou a idade adulta em termos morais e psicológicos. (SONTAG, 2003: 95).

Como podemos pensar a lógica da violência a partir de outro lugar que não o da banalização? Dia após dia somos saturados com imagens da violência que ocorre em todo lugar. Que efeitos essa imagens nos causam? Ainda causam algum efeito? Ainda nos chocam? Ou realmente nossos sentidos estão amputados e, a capacidade de sentir está comprometida definitivamente?

1. CIDADE DE DEUS, O LIVRO

Cidade de Deus surgiu como livro no ano de 1997 quando foi publicado pela Editora Companhia das Letras. Antes, porém, as memórias através das quais é dada a conhecer a saga do, primeiramente, conjunto habitacional Cidade de Deus foram o objeto de estudo da dissertação de mestrado de Paulo Lins, ou seja, o material de que ocupava-se o estudo não era ficcional. No entanto, ao tomar a forma de livro, o próprio autor as classifica como “romance”, porém, baseado em fatos e personagens reais. A história da Cidade de Deus é a desordem, esta só encontra organização e forma quando vira livro. Os testemunhos das memórias alheias são explorados por Paulo Lins de maneira muito objetiva usando o inusitado como ferramenta na denúncia que tem como meta. Certamente, com algumas amputações em seus relatos, pois como diz Paulo Lins, a realidade não cabe na literatura: “Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão virá documento, vira reportagem”. (LINS, 2003:31).

O livro de Paulo Lins é copioso, fluente e cru. Consegue prender o leitor ao longo de suas mais de 500 páginas e dezenas de personagens. Acompanha o desenvolvimento da criminalidade em Cidade de Deus, o conjunto habitacional erguido na Zona Oeste carioca, dos ‘românticos’ anos 60, com assaltos a caminhões de gás, até os anos 80, e o tráfico de drogas com guerra que dele deriva.

Já no parágrafo de abertura, que é perspicaz, encontramos as pautas clássicas da vida popular brasileira em toda a sua graça. Enquanto Barbantinho fuma um baseado com seu amigo, fala do sonho de ser salva-vidas, mas não como um salva-vidas preguiçoso que deixa o mar levar as pessoas. Ele seria corajoso, cuidaria de seu porte físico para obter mais habilidade nos salvamentos.

No decorrer da leitura, percebemos que essa constelação cordata e otimista vai sendo questionada pela miséria, o desemprego e sobretudo pelo terror da violência que acaba tomando espaço nas ruas, nas esquinas. O aspecto de vida popular que irá imperar é outro. Os momentos da narrativa contrastam entre si tendo a função estrutural de esboçar uma perspectiva histórica.

Com o primeiro assalto de Marreco, Alicate e Cabeleira, o famoso Trio Ternura, o livro adquire andamento que conquistará o leitor até o final. Um entendimento à altura do romance irá depender da contemplação e análise desse dinamismo intenso.

No plano direto da movimentação, existe uma semelhança com filmes de ação. Com revólver na mão, o Trio Ternura, assaltam o caminhão de gás, espancam o trabalhador, e franqueiam os bujões de gás aos moradores assustados, que rápido levam toda mercadoria. Tudo tão claro quanto abstruso. A rapidez da coreografia combina-se à indistinção entre o bem e o mal. “Quando trocam tiros, a autoridade e os bandidos põem ‘meia cara na quina da esquina’. O acerto da expressão, com rima interna e tudo, faz pensar que não só a arte decanta a vida como também a vida se inspira nos seriados de televisão a que bandidos e policias assistem” (SCHWARZ, 1999:163). As perseguições apresentam a favela como uma sucessão de muros precários, becos e quintais, onde quem dá a volta para apanhar o outro pelas costas acaba topando de frente com o terceiro que não queria encontrar. A veemência e o perigo das ações, bem como a nitidez do cenário, criam uma certa empatia, a que, no entanto, a estupidez da brutalidade logo tira o sabor de aventura. Sobra uma espécie de compreensão atônita, diz Schwarz.

Para Roberto Schwarz, o romance de estréia de Paulo Lins sobre a criminalidade na Cidade de Deus, merece ser saudado como um acontecimento; “O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar

possibilidades robustas, que pelo visto existem” (SCHWARZ, 1999:163). Paulo Lins aponta novos tempos, nos fala em “neofavela”, por oposição à favela em acepção antiga, que foi reformada pela guerra entre os traficantes de drogas e pela violência e corrupção da polícia. É este processo que o romance de Paulo Lins recria, numa escala numerosa, com algo de enciclopédia, que nos lembra grandes produções cinematográficas sobre o gangsterismo, segundo Schwarz.

Na análise de Luiz Zanin Oricchio (2003), *Cidade de Deus* é descrito como uma ilha de escasso intercâmbio com o que lhe é alheio. O romance pode ser acusado de falta de contextualização, e o filme de Fernando Meirelles não fica atrás. “Como se aquele microcosmo tivesse nascido de si mesmo, fosse o seu próprio ovo de serpente e não dependesse, da origem ao crescimento desordenado, de algo que lhe é infinitamente mais amplo e mais poderoso – estrutura da sociedade como um todo” (ORICCHIO, 2003:157). Paulo Lins, ao contrário, defende a originalidade do seu projeto como ‘um ponto de vista interior’.

El narrador es un agente que se sitúa en ese mismo espacio físico, arquitectónico y simbólico de exclusión. La fuerza de la novela está en el difícil recurso de la repetición, de acciones, de escenas que casi siguen un patrón, que vuelven a iniciarse un sin número de veces, como si se estuviesen llenando los múltiples cuadernillo del trabajo. Lo que no hace que la lectura se fácil. La crudeza, la violencia, la falta de respeto a las condiciones mínimas del derecho a la vida se suceden como en un filme, sin piedad, sin justificaciones, sin disculpas, sin explicaciones morales o políticas. La lógica es la lógica de la vida en la Ciudad de Dios. La narrativa creada adentro de la excluida Ciudad de Dios no señala caminos. Pero es su escritura, ella misma, su existencia, la que es un camino”. (RESENDE, 2003:118).

Acusar o texto de Paulo Lins de descontextualizado, como carente de relações entre o que é apresentado e o que há ao seu redor não é algo com o que se possa concordar. Não se pensarmos porque isso acontece. O ponto de vista interior, na verdade, é um recurso sutil, porém interessante e eficaz, que reproduz justamente a separação entre dois mundos, quais sejam: dentro e fora da Cidade de Deus. Tem como resultado justamente o efeito de fechar a

Cidade de Deus em si mesma e desenhar com nitidez até onde vai o horizonte das personagens. Isso não é irreal. A favela é um mundo à parte, é um outro universo com leis próprias. Não é por outro motivo que os moradores da favela e a própria favela são chamados “marginais”. Quando Oricchio acusa a narrativa de *Cidade de Deus* de descontextualização e de parecer separado do mundo ao seu redor, está querendo acusar o livro de não ser verossímil, no entanto, nada é mais verossímil do que a favela parecer distante tanto para Oricchio quanto para a crítica que se ocupou do livro. Provavelmente, Paulo Lins, que pretendeu alcançar um efeito de verdade com seu livro, não deixaria permanecer no interior da sua obra, latente, uma contradição tão implosiva. A impressão de isolamento de Cidade de Deus dentro da narrativa é realista na medida em que reflete o “olhar de dentro”: a percepção real decalcada de personagens reais. Se o livro tem essa pretensão realista, como declara o autor, então não há contradição, muito menos falha na construção.

Outra ferramenta utilizada na direção de obter um clima realista é a linguagem. Todo o tom do livro é coloquial, o que gera uma aproximação entre o leitor e a obra. Nem mesmo o desconhecimento do significado de certas gírias e expressões, digamos, idiossincráticas da Cidade de Deus perturbam esse efeito de aproximação, pois para além do *o quê é dito* está o *como é dito*.

A mobilidade das personagens no livro coopera para a obtenção do realismo. Pequenas paixões, pequenos desejos, ambições reais e palpáveis são o que movem as personagens. A satisfação de seus instintos, é isso que estrutura a narrativa do livro.

A violência no livro é apontada por Paulo Lins com todo seu poder de destruição. A narrativa deixa claro que ninguém vira bandido de uma hora para outra, o processo é lento, doloroso e cruel. As narrativas e descrições de violência no livro são cruas e não parecem ter a intenção de amenizar a sensação daquilo que é narrado. O ato violento é desenhado em cores vívidas:

Passou perto do homem: era um negro alto, porte atlético, cabelos encaracolados, olhos azuis. A beleza do homem do homem causou-lhe ira, a ira dos feios, mas não demonstrou ao amigo. Abaixou a cabeça, deu alguns passos e, quando a levantou, viu a loura toda de preto vindo em sua direção.

- Coisa linda! Disse com voz macia.

- Vê se te enxerga!

A loura, sem olhar pra trás, foi ao encontro do homem da esquina, abraçou-o e beijou-o. Biscoitinho se assustou com a expressão do parceiro diante da cena. Estácio, sem piscar os olhos, olhando a loura se afastar com aquele sujeito. Miúdo correu na direção do casal; Biscoitinho, sem entender bem o que acontecia, acompanhou o amigo, que rendeu os dois, levou-os a um local ermo. Biscoitinho deu uma gravata no homem, enquanto Miúdo rasgava a roupa da mulher.

O rapaz tentou reação. Miúdo deu um tiro de raspão em seu pé, e disse que se tivesse de atirar de novo acertaria o centro de sua cabeça. Em seguida Biscoitinho colocou o cano de uma 765 na cabeça do rapaz, enquanto o parceiro se despia. O bandido mandou a mulher se deitar, abriu suas pernas e tentou a penetração. Nesse momento, a mulher deu-lhe um tapa no rosto. Levou em seguida, várias bofetadas por isso. Miúdo levantou-se, cuspiu na cabeça do pênis, porque a vagina da loura não se lubrificava de jeito nenhum. Puxou-a pelo braço, mandou que ela se apoiasse no muro de costas para ele, levantou sua perna esquerda e agora sim, com dificuldade, fez a penetração, por trás, devagarinho. O rapaz novamente reagiu e levou uma coronhada. A mulher desesperadamente falou para o namorado ficar quieto.

- Mexe, mexe... rebola bonito...

Mesmo chorando, movimentava o quadril. O namorado fechou os olhos. Cansado daquela posição, o estuprador fez a loura deitar-se no chão, deitou-se por cima dela e meteu com vontade, parava os movimentos para não gozar, chupou-lhe os seios violentamente, sugou-lhe os lábios, a língua, e mandou que ela ficasse de quatro. Foi para a frente e disse:

- Chupa aí, chupa aí!

- Logo após, voltou para trás e enfiou seu grosso pênis no ânus da loura.

Miúdo suspirou de felicidade, estava contente por ser o protagonista daquele ato, não somente por ter possuído a loura, mas por ter feito o rapaz sofrer. Era a vingança por ser feio, baixinho e socado. Depois que gozou, olhou para o namorado da loura; pensou em mata-lo, mas se o matasse ele iria sofrer pouco, e sofrimento pouco é bobagem. Numa atitude súbita, voltou-se para a loura, deu-lhe um beijo, vestiu-se e se foi. (LINS, 2002).

Paulo Lins joga em seu livro a dor, a desordem, o descompromisso com a vida. O que parece é que na Cidade de Deus não existe lógica, ou melhor, a única lógica que existe é a lógica do desespero. A palavra culpa não tem sentido, a vida cada vez vale menos na Cidade de Deus.

O “olhar de dentro” empreendido até aqui tem como função apenas tornar nítido, palpável o livro *Cidade de Deus* que aqui nos interessa também como origem do filme *Cidade de Deus*. E o que aqui estou pretendendo é, na verdade, objetivo dúplice, traçar esse contorno

e localizar a origem do que detecto como um DNA mercadológico de *Cidade de Deus* já na forma de livro e que terá consequência direta na recepção do filme *Cidade de Deus*. O ponto zero, o gene responsável pelo sucesso de *Cidade de Deus* (livro) está na linguagem, funcionando como ponto gravitacional, e dos elementos que orbitam em torno dela. Visualizo uma seqüência, composta de causas e efeitos: *Cidade de Deus* é construído em linguagem coloquial e de fácil acesso e ativa o universo da miséria, da violência e da marginalidade. No Brasil, isso tem grande probabilidade de gerar identificação em uma grande parcela da população (esbarrando apenas no obstáculo do analfabetismo). Por motivos, externos à minha competência, um autor desconhecido com um livro sobre a miséria de uma favela é publicado por uma grande editora como a Companhia das Letras e este livro, de 1997, mas ainda desconhecido é incluído nas listas de leitura de vestibulares no ano 2000, forçando sua compra (o livro provavelmente não estava disponível em sebos) e sua leitura. Num país onde o analfabetismo funcional tem o mesmo peso do analfabetismo propriamente dito (basta observar a realidade das escolas públicas) um livro sem vãos teóricos, contendo gírias, palavrões, situações cotidianas, humor e ação não encontra dificuldades em conquistar público. Como diria Nietzsche: O resto segue daí. Um livro que vende, que tem leitores ganha fama. Rende dinheiro. Num país analfabeto, num país que tem a cultura popular altamente calcada e dependente da televisão, o que poderia ser mais mastigável, mais fácil do que um livro fácil? Um filme.

2. CIDADE DE DEUS, O FILME

Com forte presença na mídia, o filme de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus*, dividiu a crítica, encantou o público, levou 3,2 milhões de pessoas aos cinemas e tornou-se o filme do ano em 2002. É considerado o maior sucesso de público do chamado Cinema da Retomada.

Com o fim da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A) em 1990, o cinema brasileiro desaparece para reaparecer em 1992. Conforme Lúcia Nagib escritora e professora da Unicamp, a expressão “retomada”, que ressoa como um *boom* ou um “movimento” cinematográfico, ficou longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes.

Para alguns críticos, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme e que foi reiniciada com o rateio dos próprios recursos da extinta produtora através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Este prêmio contemplou um total de 90 projetos – 25 curtas, 09 de média e 56 de longa-metragem – que foram finalizados numa rápida seqüência. Dessa forma, o estrangulamento de dois anos durante o governo Collor, teria gerado um acúmulo de filmes nos anos seguintes produzindo a aparência de *boom*.

Há os que criticaram, pois a média de filmes anuais saltou de quase zero no início dos anos 1990 para mais de 20 na segunda metade da década já que o cinema brasileiro, desde o fim da Embrafilme, tornou-se mal distribuído, mal exibido e pouquíssimo visto. José Joffly, cineasta, por exemplo, acredita que o termo “retomada”, divulgado pela mídia, funcionou, antes de tudo, como uma estratégia de mercado;

Então vamos começar pelo mais importante, a questão toda, a gerar polêmica é que a retomada, de fato, não é um movimento estético. Acreditar que seja, eu acho meio difícil. O que existiu foi uma retomada da produção. Então, é um termo que poderia se usar em uma conversa – Então agora há a Retomada de Produção! A imprensa criou um carimbo e transformou isso numa espécie de

movimento, de fato é apenas algo que a imprensa costuma fazer, uma distorção da realidade. O que houve efetivamente e pode ser batizado como retomada, foi a retomada da produção. Logo depois que o governo Collor desmontou o aparelho cultural de estado, a produção cinematográfica zerou, efetivamente. Houve um período que havia quatro filmes sendo rodados no país. Portanto, no momento em que, a partir de leis de incentivo, a partir da batalha solitária de alguns cineastas, a produção foi retomada, ok, não há nada de errado em se usar este termo. Agora acreditar que houve um movimento, eu acho que é um grande equívoco mesmo, isso é coisa da imprensa. (RIZZO, 2003).

De todo modo, permanece o fato de que as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural e, conseqüentemente, cinematográfico do país. Apesar de todas as dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema brasileiro voltou a conquistar o público, a imprensa, prêmios nacionais e internacionais. A primeira indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro foi *O Quatrilho* em 1995; o segundo em 1997, *O que é isso companheiro?*. O terceiro 1998, *Central do Brasil*, com 48 prêmios e oito indicações ao Oscar. Quarto, 2002, *Cidade de Deus*. Foram realizados outros filmes também, que, embora não tenham tido indicações ao Oscar, renderam bilheterias – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 2001; *Urbânia*, 2001 -. Estes talvez não tenham recebido indicação ao Oscar porque o marketing não foi o bastante. Pois, conforme afirma Francelino Pereira (2001), que “*Central do Brasil e Cidade de Deus* vieram a confirmar que Oscar depende mesmo é de marketing”. (PEREIRA, 2001).¹

Estes sucessos de público, crítica e premiações em festivais internacionais que temos presenciado desde 1995, no cinema brasileiro estão diretamente ligados à Lei de Incentivo à Produção Audiovisual. A chamada Lei do Mecenato conseguiu que vários projetos se tornassem viáveis e que a qualidade de produção corrigisse antigas falhas geradas muitas vezes pela falta de recursos. É, até certo ponto, indiscutível o mérito de tal iniciativa governamental já que o cinema nacional estava agonizando, com pouquíssimas produções e

¹ E os brasileiros decepcionaram-se ano após ano vendo os filmes brasileiros *quase* chegando lá, *quase* ganhando o Oscar. Na esteira do orgulho nacional, queriam ver seus filmes ganhando o prêmio. Não pela arte ou reconhecimento, mas pela vitória, como quem torce para que seu time de futebol seja campeão.

com o público com uma imagem muito negativa das produções nacionais. No entanto, a lei do mecenato, no modelo delineado no Brasil, traz no seu bojo uma contradição que sujeita as produções a uma ótica de mercado. Os empresários que pretendem investir em cultura é que decidem como o dinheiro será investido e a que tipo de produção, temática e discursos pretendem ver sua imagem vinculada ou não. Assim, podemos pensar que muitas produtoras/diretores sujeitam seus filmes a essa mesma ótica. Logo, não estaríamos muito longe de uma ótica que permeou o cinema brasileiro, na década de 70, que fez da Embrafilme uma produtora de pornochanchadas, afastando as produções mais ousadas e questionadoras. Com um pequeno diferencial: a lei de mecenato, nos moldes atuais, sujeita o filme ao mercado; já durante a ditadura militar a institucionalização governamental coibia produções que não estivessem de acordo com sua ideologia.

Lúcia Nagib expõe ainda que, por um breve período que se estende de 1996 a 1998, a paixão pelo Brasil caminhou de mãos dadas com o aumento da produção de filmes. No ano de 1996, uma medida provisória alterou novamente a Lei do Audiovisual, elevando de 1% para 3% o limite de dedução de imposto permitiu às empresas, injetando assim mais recursos na produção;

Sintomaticamente, o Brasil começou a aparecer nos filmes em imagens deslumbrantes. São paisagens voluptuosamente eróticas que compõe *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Limongi Batista, 1996), filmado em sete estados do Brasil. O sertão, repositório por excelência das injustiças sociais brasileiras, tais como retratadas pelo Cinema Novo, se transforma em mar logo na abertura de filmes como *Crede-im* (Bia Lessa e Dany Roland, 1996) e *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), como que cumprido a profecia utópica de Deus e o diabo na terra do sol, de Glauber Rocha, 1964". (NAGIB, 2002:14).²

² Como comentário à declaração de Lúcia Nagib eu perguntaria: Não seria possível que a cultura brasileira tenha cansado de ser pobre? Nos dias atuais, em que até Godard vê com olhos desiludidos o que se chamou de cinema de autor, cinema é antes de tudo, diversão e apenas aqueles que percebem a vida apenas pelo viés da luta contra as injustiças permanecem ligados a esta idéia de cinema político. Este comentário não deve ser considerado como pretendendo interferir no corpo do trabalho.

Porém, essa intenção, que já mereceu considerações pouco lisonjeiras, por exemplo, de Ivana Bentes (eterna devota do Cinema Novo) que, devido a estas contradições que sujeitam as produções a uma ótica de mercado, a “estética da fome” do Cinema Novo se transformou, nos filmes recentes, em “cosmética da fome”, assinalou um período em que o Brasil olhou para si mesmo com ternura e esperança. A comparação com o Cinema Novo era quase inevitável, uma vez que, como naquele tempo, a preocupação com a identidade nacional ganhava o núcleo temático dos filmes. Estes, por sua vez, passaram a ser exportados como a nova – ou velha – imagem do Brasil, ressalta Nagib (2002).

A diferença em questão era que, embora primando pela postura politicamente correta, os novos filmes não apresentam um novo projeto político – e mais uma vez *Central do Brasil* de Walter Salles, torna-se exemplar, ao retratar problemas sociais que vão se resolver no plano das relações familiares e de amizade.

Os personagens de *Central do Brasil* são “nossos melhores atores” e, à sua maneira, coloca o Brasil e os brasileiros na tela. A “imagem do Brasil”, ampliada na tela de forma realista pelo Cinema Novo, é descartada e o melodrama é eleito como suporte da narrativa. A escolha do melodrama já o afasta irremediavelmente da escola cinemanovista. Para os cineastas do Cinema Novo, o gênero não é só um apaziguador de conflitos e conforto para a alma ingênua, mas é, acima de tudo, um entrave para o aprofundamento das questões. Isto porque, ansioso pela comunicação e pelo efeito rápido junto ao público, não permite a densidade, o eclodir de contradições, menosprezando a angústia humana com o riso e choro fácil.

Conforme Jean-Claude Bernardet (2002), a ponte que se faz entre o cinema de 1994 para cá com o Cinema Novo é absolutamente equivocada. Conectar o cinema atual com o cinema dos anos 60 usando a temática nordestina é extremamente generalizador. Um filme como *Central do Brasil*, por exemplo, possui vínculos estéticos fortíssimos com o tipo de

representação e imitação estilística da Vera Cruz. No entanto, Bernardet (2002) até concorda com aqueles que dizem que o autor possui ligações estéticas e aprecia o trabalho de Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos. Porém, o que Bernardet vê de próximo entre o cinema dos anos 90 e o Cinema Novo – característica estética, fruto de uma impossibilidade econômica, muito mais que uma opção estilística – seria a produção pobre dos filmes.

Ou seja, em períodos ancestrais do cinema brasileiro, como na época das chanchadas, os filmes eram pobres porque não havia dinheiro e agora que orçamentos voluptuosos fazem parte da realidade do cinema, os filmes são pobres porque são bem feitos. A “bipolaridade” da crítica brasileira não tem limites. Para a crítica, o giro da câmera de Glauber ao redor de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tem algo de genial, mas o giro de Meirelles ao redor de Buscapé é mercadológico. Obviamente coisas muito diferentes estão em jogo em um momento e em outro, porém, o discurso da crítica não é sóbrio, há algo de fé em seu discurso eivado de paixão e nostalgia pelos anos 1960-1970, em prejuízo da evolução da própria crítica.

O cinema da década de 60, conclui Bernardet, tinha uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento; está proposta está absolutamente ausente nos cinemas de hoje. O que ocorre hoje para Bernardet é: “uma grande nostalgia e até um certo fetichismo em relação ao Cinema Novo, que funcionaria como uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística, mas a ligação entre estes dois momentos da produção cinematográfica brasileira não vai além disso”. (BERNADET, 2002)

Nos primeiros anos da Retomada do Cinema Brasileiro, conforme a crítica de cinema, Maria do Rosário Caetano, nossos filmes não demonstravam interesse especial pelos excluídos sociais. O que víamos nas telas eram personagens históricos – *Carlota Joaquina* –, imigrantes – os italianos de *O Quatrilho* –, bem-nascidos e enredados em conflitos amorosos

– *Pequeno Dicionário Amoroso* – ; rechearam tramas de um tempo em que o país acreditava estar entrando no Primeiro Mundo motivado pela moeda, na época, forte.

O fim do “sonho globalizado” se fez sentir em 1998, quando, Fernando Henrique Cardoso foi reeleito à presidente da República e foi “obrigado” a desvalorizar o Real, moeda que por quase seis anos se equiparara ao dólar e deu ao país a sensação de ser sujeito no processo da globalização. Portanto, com nossa moeda fraca, o Brasil caiu na real e voltou a se enxergar como país em desenvolvimento, diz Maria do Rosário. A nova fase motivou os cineastas a darem início a um cinema mais visceral. Ao invés de orçamentos inflados, filmes de baixo custo. Ao invés de tramas sem compromisso, filmes preocupados com a exclusão social, o sistema prisional, o racismo e a violência urbana.

Para Sérgio Rizzo (2003), cineasta e escritor, em termos de produção não se vislumbra a possibilidade de construção de grandes estúdios como na época da Vera Cruz ou da Atlântida. Neste sentido, não se trata de uma retomada das produções industriais. Em termos estéticos, não se constitui em uma linha ou grupo que se organize como tal, em entrevista faz observações a este respeito:

Não tem nenhum sentido estético, é um monte de gente fazendo filmes. Eu já vi algumas pessoas tentarem encontrar traços em comum. Você vai encontrar, mas são traços em comum que você vai encontrar em qualquer período da história do cinema brasileiro. Alguém fez essa pergunta: mas são filmes preocupados em retratar a realidade brasileira. Bem, desde que se faz filmes no Brasil há filmes preocupados em retratar a realidade, isso não é um traço comum. (RIZZO, 2003).

Deve-se atentar para o fato de que a continuidade, a retomada, dá-se apenas no aspecto de produções filmicas, interrompidas até então. Mesmo porque o paradigma de se produzir sob a égide de uma grande empresa de capital misto, como a Embrafilme, foi abandonado.

Tratou-se de adotar o esquema de captação via leis de incentivo, o que proporcionou uma aproximação entre produtores de cinema e empresariado nacional.

Em termos de mercado para a produção cinematográfica, o marco inicial da retomada do cinema brasileiro aconteceu com o filme *Carlota Joaquina, A Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati. De *Carlota Joaquina* até a atualidade o cinema brasileiro mudou seu curso em termos de quantidade e qualidade; conquistou uma parcela de público e passou a atuar no mercado de uma forma mais estratégica de modo a conseguir uma determinada penetração de mercado, seja no cinema ou nos formatos de vídeo ou DVD, ou até mesmo na televisão, com os Festivais Nacionais da Rede Globo ou o canal Brasil. Há também a presença do cinema brasileiro na Internet, onde talvez o mais completo portal seja o www.cinemabrasil.org.br, o qual também é beneficiado pelas leis de incentivo.

Este novo ciclo do cinema brasileiro está ligado fortemente ao mercado, é um cinema voltado para a indústria, com temas brasileiros tratados de modo internacional. Acabou o som vagabundo, acabou o enquadramento qualquer, acabou a câmera qualquer, tem-se uma equipe super e nessa equipe super, o fotógrafo ganhou um papel de destaque total, o fotógrafo agora é quase que o rei do filme, diz Bernadette Lyra (2002), professora de cinema

Acrescenta Paulo Santos Lima, quanto à mudança:

O cinema mudou um pouco de cara, no sentido que perdeu aquela mácula de cinema pornográfico, de cinema mal feito. O cinema começou a investir em criar uma imagem mais atrativa, no sentido global, mundial. Mas como estão fazendo isso? Diversificando a produção, procurando um esmero técnico mais plugado, sintonizado com o que estava sendo feito em termos de produção industrial cinematográfica. (SANTOS, 2002).

Mas mesmo este apelo industrial é questionado por alguns, a própria expressão retomada sofre resistência em ser utilizada para nomear este período onde o cinema brasileiro tenta se reorganizar. Quando este mesmo cinema era mortificado por carências que pareciam insuperáveis o argumento da crítica era na direção do amadorismo, do filme mal-acabado e

tosco, no entanto, agora que muitos problemas foram solucionados, a plástica por exemplo, a mesma crítica chama de alienados estes filmes que representam o início de uma nova fase do Cinema Brasileiro. *Cidade de Deus*, sendo o ápice do processo cinematográfico brasileiro nos dias atuais, surge herdando toda essa paranóia e mistificação.

Nenhum filme da Retomada do Cinema Brasileiro suscitou tamanha polêmica quanto o filme de Fernando Meirelles – *Cidade de Deus*. Para alguns críticos, a adaptação (do livro para filme) levou ao limite da perfeição alguns elementos fotográficos e técnicas de linguagem. *Cidade de Deus* levou também o cinema brasileiro a inserir-se mais uma vez no circuito internacional. O filme recebeu quatro indicações ao Oscar, todas as categorias nobres: “*Cidade de Deus* alcançou um efeito tremendo não apenas para o Brasil, mas para qualquer filme que não seja falado em inglês”(BOSCOV, 2004).

O filme foi vendido para quase todos os mercados internacionais. Boa parte, do sucesso alcançado, vem da escolha certa do elenco. Afora Matheus Natchergaele e mais uns poucos profissionais, todos os outros atores são jovens oriundos de comunidades pobres, pessoas acostumadas com a linguagem, a lógica, a vida em locais como os apresentados na tela. O filme foi rodado em três favelas cariocas – Cidade Baixa, Nova Sepetiba e a própria Cidade de Deus, onde uma guerra entre quadrilhas dificultou o trabalho da equipe. Para ganhar acesso a esses territórios, os produtores negociaram com as associações de moradores, que exigiram em troca o emprego de pessoas das favelas como figurantes e pessoal de apoio.

A narrativa do filme é formada por pequenas intrigas que levam a vida a valer cada vez menos. Na primeira cena do filme, aparece uma galinha observando aflita com carnificina de suas companheiras, que vão sendo degoladas para um almoço para os integrantes do “movimento” – leia-se tráfico. Até que a ave encontra uma chance de sobreviver e foge: vira a protagonista de uma perseguição atordoante. Ela foge dos traficantes, bandidos e da viatura da polícia, até cair nos braços de Buscapé. Jovem Buscapé e galinha,

então, se vêem num impasse. Impasse porque, de um lado, estão os traficantes e do outro a polícia. A cena é antológica, e tem uma razão de ser: como a galinha, Buscapé é a próxima vítima de uma situação sem saída aparente. Logo após, desta cena, o filme retorna à vida de Buscapé quando criança, quando ele achava que seus vizinhos, os marginais conhecidos como “Trio Ternura”, eram os maiores bandidos do Rio.

Porém, os integrantes do “Trio Ternura”, não iam muito além de alguns assaltos a caminhões de gás. A violência dispara geometricamente com a chegada das drogas: primeiro a maconha e depois a cocaína. À frente da transformação está o ambicioso Zé Pequeno. De outro lado, está Buscapé que prefere correr para o outro lado e arrumar uma chance de virar fotógrafo. Zé Pequeno, ao contrário, diz que trabalhar é para otário. Zé Pequeno é uma figura engraçada “apaixonante”, mas também muito atemorizante.

Zé Pequeno estabelece uma lei de terror e forma um exército cada vez mais jovem e instável. Numa cena estarrecedora, ele obriga um menino de aproximadamente 12 anos a assassinar um outro com a metade de sua idade. Em *Cidade de Deus*, não existem sentimentos ou valores. *Cidade de Deus* é um mundo sem linguagem, ou melhor, a violência é a linguagem e também a falta de linguagem.

Cidade de Deus, segundo Ivana Bentes (1997), organizadora do livro *Cartas ao mundo/Glauber Rocha*, mobilizou columnistas e críticos bissextos. Formaram-se logo facções rivais: uma de detratores, escorados no conceito ‘cosmética da fome’; outra ala contrária agiu como tropa de choque e correu em socorro do filme, tentando imunizá-lo de qualquer reparo.

Arnaldo Jabor (2002), jornalista e cineasta, posiciona-se dizendo que *Cidade de Deus* não é um filme apenas, mas um fato importante, é um acontecimento crucial, um furo na consciência nacional. “*Cidade de Deus* não é um retrato condoído das favelas; não tem um só traço de sentimentalismo. Ele é também o nosso retrato, a 24 quadros por segundo” (JABOR, 2002):

Cidade de Deus faz balançar nossa sensação de “normalidade”. Não dá mais para a-creditar apenas que o crime tem de ser combatido para que a “ordem” seja mantida. Destrói-se nosso “ponto de vista” e viramos uma platéia de culpados. Esse filme agrega uma descoberta à opinião pública do país que nunca mais poderá ser ignorada. Enquanto a miséria era dócil, ninguém se preocupava com ela. Nossas empregadas surgiam de manhã, sumiam de noite, nossos faxineiros, copeiros e engraxates eram seres abstratos. Os pobres pareciam não ter vida interior. Podíamos romantiza-los, rir deles, paternalizá-los, tudo. Mas, a TV, a comunicação democratizante do consumo fez surgir uma massa miserável, mas desejante. Pulsa nos bailes Funk uma brutal corrente de expressão, a violência como fome e linguagem. A indústria cultural estimulou o desejo e a cocaína e o tráfico de armas trouxeram os meios para sua possível realização”. (JABOR, 2002).

Em sua crônica, Arnaldo Jabor fala ainda, de mais três filmes importantes sobre a mesma tragédia das periferias: *Carandiru*, de Hector Babenco, *O Invasor*, de Beto Brant, e *O Homem do Ano*, de José Henrique Fonseca. Os quatro filmes mostram esse novo mundo que cresce “como um câncer à nossa volta e do qual só queremos distância e segurança. Mas os cineastas estão esfregando em nossa cara estas ‘cisjordânias do lixo, estas faixas de Gaza mortas, estes ‘talibans’ que surgem de suas frestas”(2002).

Na mesma esteira de defesa ao filme o professor e jornalista Zenuir Ventura nos diz: “assistir Cidade de Deus é um dever cívico” (VENTURA, 2002). O filme não é apenas uma diversão, um James Bond ou algo do tipo. Também não é um filme de ação ou um policial americano. Está muito longe disso tudo. Para ele, o filme não tem nenhum problema: o roteiro é envolvente, a montagem e a fotografia mudam de acordo com a narrativa, os atores estão perfeitos, a direção une todos esses elementos num filme forte e preciso.

Isabela Boscov (2004), no entanto, diz que, infelizmente, Meirelles não pode festejar como merecia essa conquista, pois seu filme já estreou cercado por polêmica bizantina. Conforme uma certa linha de pensamento, filmes como *Eu, Tu, Eles*, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* seriam exemplos do que a crítica Ivana Bentes escolheu denominar “cosmética da fome”:

Num texto recente, Ivana acusa Cidade de Deus de ser o auge de um “novo realismo e brutalismo latino-americano”. Ela critica a montagem ágil e o virtuosismo da câmera como sintomas de uma ambição sinistra: a de

transformar a matança de pobres entre si em espetáculo para consumo. Esse zelo linha dura envolve duas falácias: a de que um filme sobre uma realidade dramática não pode provocar prazer de nenhum tipo, e a de que espectador pego pelos sentidos não pensa. (BOSCOV, 2002).

Para o cineasta Walter Salles, produtor do filme, o simples fato de haver tanto debate desmente esse gênero de raciocínio. Ele diz ainda, O que fez *Apocalypse Now*, por exemplo, senão elevar à enésima potência um conflito absurdo? O filme *Cidade de Deus* aprofundou a discussão sobre a apartheid social brasileiro e virou matéria urgente, aquilo que o cinema raramente consegue.

Na análise do crítico de cinema e editor do suplemento “Cultura” do jornal O Estado de S.Paulo, Luiz Zanin Oricchio (2003), *Cidade de Deus* não passa de um bom filme de entretenimento. A influência do cineasta americano Quentin Tarantino é perceptível em *Cidade de Deus*: “a perfeição de alguns elementos e técnicas de linguagem que proporcionam grande prazer ao espectador, ao mesmo tempo em que o colocam diante de doses consideráveis de violência que existe nos filmes de Tarantino estão nitidamente presentes em *Cidade de Deus*” (ORICCHIO, 2003). Um exemplo, diz Oricchio, é a circularidade da narrativa. A história começa de um ponto, avança e só se esclarece quando retorna ao ponto inicial. Este processo repete-se várias vezes ao longo do filme. Em *Cidade de Deus*, há um grande círculo que se fecha no fim. A cena da festa e da fuga da galinha, que dá início ao filme, retorna no final, seguindo depois uma pequena coda e, enfim, sobem os créditos. No entanto, essa configuração em círculo repete-se em escala menor também no decorrer da história, às vezes sob a forma de pequenas digressões. Para explicar por que o marginal-mor, Zé Pequeno, está tomando uma boca de fumo de um inimigo, refaz-se de forma enxuta toda a história do lugar, evocando-se as pessoas que o controlaram e as circunstâncias em que perderam o domínio do posto. Toda a seqüência é estruturada sob forma de videoclipe, com ágil sobreposição de imagens. As cenas se sucedem de maneira rápida, de modo que as

digressões não se tornam dispersivas. Para Oricchio (2003), como acontece em *Pulp Fiction*, também em *Cidade de Deus* se trabalha com certa espetacularização da violência;

Creio que o traço geral dessa atitude espetacularizada é a busca do que há de estético na destruição, na guerra, na morte, anulando, por sua transformação em show, tudo aquilo que essas situações possam ter de insuportável. São recursos atenuantes. A violência em Tarantino é divertida: já em Scorsese pode ser bastante incômoda, mas em Kieslowski é quase inassimilável. Há uma evidente questão ética envolvida nestas diferentes maneiras de representar a morte. Um leque de opções abertas ao realizador (e, portanto, sob sua responsabilidade), que vão desde a representação da morte com brincadeiras até a atitude reflexiva, que contempla a gravidade da destruição de uma vida humana”. (ORICCHIO, 2003).

A questão que Oricchio levanta é que não é necessário ser normativo, querer estabelecer que a violência ou a morte seja representada na tela deste ou daquele jeito, mas a maneira como cada diretor faz a sua opção nesse domínio não pode ser tida como neutra, do ponto de vista ético. Complementa Zanin:

Tudo isso, forçosamente, quer dizer alguma coisa. Em *Cidade de Deus* predomina a forma da violência espetacularizada, isto é, neutralizada. O morticínio, que vai se tornando crescente à medida que a história avança, termina por embrutecer o espectador, que não sofre ou não se choca com o que vê na tela. Aliás, o estilo com que tudo é mostrado visa, explicitamente, a atenuar qualquer desprazer ou choque. Há exceções, a bem da verdade. (ORICCHIO, 2003).

Ely Azeredo (2002), crítico de cinema e professor de cinema, comenta a espetacularização da violência no filme dizendo que vivemos numa época de política-espetáculo, mídia-espetáculo, até de religiosidade-espetáculo; “Porque um cineasta estaria obrigado a abordar o tema de sua escolha segundo cânones do cinema-vérité (ou cinema direto), do ensaísmo antropológico ou do documentarismo engajado?” (AZEREDO, 200).

A técnica com a fotografia e com a câmera também são merecedoras de atenção. Os diálogos com a imagem publicitária e com o clipe são evidentes no filme. A câmera mexe-se o tempo todo, o trabalho fotográfico busca o inusitado, a imagem é estimulante. O ritmo

acelerado de montagem, raramente deixa algum tempo para reflexão, ou para o tédio, e potencializa seus efeitos de sedução com uma trilha sonora envolvente. Porém, as inegáveis qualidades cinematográficas de *Cidade de Deus* não bastam para convencer alguns cinéfilos e críticos. Estes, por sua vez, fundam-se num certo cânone informal do cinema brasileiro, estabelecido nos anos 1960, pelo Cinema Novo e Cinema de Autor e que, agora, se encontra em via de dissolução para alguns diretores. Dessa forma, não há equívoco em dizer que *Cidade de Deus* é um filme brasileiro que articula por completo a linguagem contemporânea do cinema e da sociedade – com todas as implicações decorrentes dessa adesão incondicional às contingências do presente.

Desse modo, o retorno a alguns ambientes privilegiados do cinema nacional, em especial o sertão e a favela, dá-se de maneira consistente e original no Cinema da Retomada. O sertão como ambiência é tratado em filmes em geral despolitizados, o que é marca do nosso tempo. Já a favela é vista de maneira mais rica e também menos idealizada em relação ao que foi nos anos 1950 e 1960. Mostra-se nela o que existe de problemático, mas também de criativo. Embora algumas recaídas nostálgicas em valores típicos dos anos 60, o que existe de mais ousado no tratamento contemporâneo parece privilegiar o ponto de vista interno, como se os excluídos assumissem a própria voz (conscientizando-se a si mesmos, como disse Arnaldo Jabor), ainda que, para fazê-lo, precisem do olhar do outro, ou seja, de um cineasta que não pertence àquele ambiente ou àquela classe social, observa Oricchio.

Para o crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, Alexandre Werneck (2002), o filme de Meirelles, confere a um “estatuto de filme-convite”. É a cumplicidade, a anuência, o que ele solicita à platéia. Porém, como o filme tenta conquistar esse carinho da audiência? A operação é muito óbvia desde os primeiros fotogramas, observa Werneck: “*Cidade de Deus* é um filme com cara de novela com cara de filme. Seus elementos dramaturgicos e visuais o aproximam imensamente de uma produção de TV, mas não de uma produção comum de TV, e sim de

uma daquelas especiais, influenciadas pela própria linguagem de cinema” (WERNECK, 2002).

Existem também os efeitos visuais, principalmente as funções e as manipulações digitais da imagem. O giro de Buscapé com a galinha nos braços é a reinvenção do giro glauberiano com a força da Trinnity de *Matrix*. “Impressionante, falarão muitos espectadores fascinados com as imagens que parecem querer justificar o dinheiro pago pelo ingresso”, salienta Werneck (2002). Portanto, o recurso para conquista de cumplicidade no filme, não está apenas em alguns elementos, mas praticamente em todos os elementos, pontuados pelo ritmo imposto por Meirelles: *Cidade de Deus* é um filme de ação, de heróis e vilões, mas ainda assim um filme de ação padrão, como os filmes Hollywood. Segundo Werneck (2002):

E não é apenas macaquice, estética deslumbrada. Ao se narrar sua saga de criminalidade olhando para o cinema ianque, Meirelles, em vez de inspirar em Sérgio Leone, Francis Coppolla ou Martin Scorsese, aparenta ter inspirado-se em Quentin Tarantino. E nem foi nos momentos mais violentos dele, nos bate-bocas truculentos de *Cães de Aluguel*. Existi em *Cidade de Deus* muito de *Pulp fiction* – *Tempo de Violência*. E não só porque o filme recorra do humor, mas porque ele, como o outro, o faz como estratégia clara de apagamento do conteúdo da violência. Só Tarantino tinha um bom motivo para isso: seu filme não era sobre a violência em si, mas sobre uma estética sobre as tramas dos romances baratos de bancas de jornal. (WERNECK, 2002).

De um lado, a necessidade de eufemizar uma realidade que, de tão dura não poderia ser facilmente recebida pelo espectador sem uma estética que a tornasse de mais fácil digestão. E, certamente, não apenas no sentido do entendimento, mas também, no sentido da aceitação. Porém, afirma Werneck (2002), Fernando Meirelles parece ter se esquecido (ou talvez não saiba) que estética é ética: “ele parece não saber que ao fazer um filme americano no Brasil estava transformando sessão de cinema em turismo, transformando o igual em diferente, o brasileiro em estrangeiro para si mesmo” (WERNECK, 2002). Outro argumento, segundo Werneck, é o de que a linguagem assim, não apenas eufemizada, mas também

alegrada, seria mais fiel à realidade. Além de didática, a estética de *Cidade de Deus* poderia servir de denúncia, de manifesto político, uma forma de fazer ver a dimensão humana dos personagens. No discurso de Kátia Lund, o traficante também ri, também é gente. Tudo isso, inclusive o fato de que o traficante, como gente, também é sujeito à psicose e à inveja (como parece querer dizer o filme sobre Zé Pequeno), é verdade. Apenas um fascismo disfarçado, que se apega a um discurso de lei e ordem, segurança pública baseada no “bandido morto” pode achar que não.

Paulo Lins (2003), em uma entrevista a revista *Caros Amigos*, chama os responsáveis do filme de um bando de babacas. Para Paulo Lins, ficou a pergunta no ar, “para que serve esse filme?”. Para Paulo Lins, ganharam prêmios, rolou muito dinheiro, mas só, acabou toda essa coisa dele ser favelado, de escrever um livro, de ser de esquerda.

Eduardo Souza Lima (2002), considera *Cidade de Deus* entretenimento puro, entre o faroeste e o filme de geração. Meirelles teve receio de ferir suscetibilidades e fez uma exibição oca de técnica. A narrativa dita um discurso e o enredo outro, diametralmente oposto. Um caso em que forma e conteúdo jamais se entendem. Para Lima (2002), Meirelles “usou a didática de *Cassino*, de Scorsese; a estrutura narrativa e o humor negro e de *Pulp fiction*, de Tarantino; efeitos visuais à *Matrix*; e a contagem de corpos de *Comando para matar*. E jogou fora a chance de fazer um filme memorável em todos os sentidos” (LIMA, 2002). No entanto, o que resultou, na análise de Souza Lima, foi que Meirelles acabou inventando a ‘chacina fashion’. Os maneirismos de câmera, a matança em ritmo de violência e a urgência da história. Danificou, inclusive, o estupendo desempenho do elenco. Graças a eles, o terrível Zé Pequeno, psicótico, que deveria nos causar raiva, ódio, só nos faz rir. Sousa Lima (2002): “Fica inevitável a pergunta no final, a que veio – ou a quem serve – este “Cidade de Deus”? “Porque, se o filme se pretendia uma crítica à banalização da violência e da exclusão nossa de cada dia, tornou-se agente desta banalização”.

Poucos foram os críticos que contemplaram em seus artigos tanto a força da novidade que filme traz, quanto seus possíveis pontos vulneráveis. Um dos críticos que avaliou *Cidade de Deus* com grande serenidade, conforme Oricchio (2002), foi José Geral Couto que escreveu um artigo acolhendo favoravelmente, porém ao mesmo tempo delimitando a importância do filme de Meirelles.

Couto considerava justas algumas das críticas desfavoráveis que o filme havia recebido. Seria aceitável a ressalva política, porque *Cidade de Deus* apresenta a favela como espaço de violência fechado em si mesmo. A sociológica porque, citando a antropóloga Alba Zaluar, seria discutível a composição numérica entre negros e brancos na favela. A moral, porque expõe crianças à mais crua violência. E a cinematográfica, pela adoção de fórmulas narrativas norte-americanas (bandidos do bem versus bandidos do mal, etc). Mas, afirma o crítico, “visto sem antolhos, é um filme de vigor espantoso e de extrema competência narrativa”. *Cidade de Deus* teria dois trunfos principais: o roteiro, muito bem construído, e a consistência da direção. Todas essas conquistas – sem falar da hábil assimilação de técnicas da publicidade e do videoclipe com propósito narrativos essencialmente cinematográficos – correm o risco de ser obscurecidas por uma reação defensiva e ressentida, armada com slogan ‘cosmética da fome’ (Oricchio, 2002: 223).

Cidade de Deus funciona como ponto de curvatura, não apenas na história da Retomada do Cinema Brasileiro, mas do próprio tipo de crítica que está sendo feita no Brasil hoje. Isso não tem a ver apenas com a oportunidade do tema que aborda nem com a eficiência com que o faz. Porém, existem filmes que funcionam como representantes, resumos e emblemas de toda uma tendência que se esboça, e talvez *Cidade de Deus* é uma dessas figuras exemplares, observa Oricchio (2002). Desta forma, abre-se uma discussão relevante aos críticos. Podem continuar devotos de um cinema monástico, cujos parâmetros se estabeleceram em outras épocas e em condições históricas bem distintas, ou podem se abrir a essa nova proposta de cinema que vem por aí, que incorpora sem pruridos, técnicas da publicidade e do videoclipe. Põem o espectador no centro de suas preocupações e se esforça para não entediá-lo. Busca uma comunicação direta com os jovens, já que é a maior parcela de frequentadores das salas de cinema. Estes filmes podem ser sociais ou políticos em sua

temática, mas não abrem mão dos recursos do espetáculo em sua forma. Por fim, negam criativamente, a distinção liminar entre arte pura e entretenimento.

Sedutor, ágil e moderno, *Cidade de Deus* tem tudo para conquistar um público que não gosta, não acredita na criatividade cinematográfica brasileira e aprecia desvairadamente o cinema americano. Talvez não os produtos mais ostensivamente comerciais, mas pelo menos os assim chamados “independentes”, que possuem mais liberdade temática e estilística, ou seja, Tarantino, os Coen, etc. A problemática neste caso é – como falado por Alexandre Werneck (2002) –, se elegerem *Cidade de Deus* como modelo a ser seguido.

João Cezar Castro Rocha (2004), professor de literatura comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, propõe a formulação do conceito de dialética da marginalidade, como forma de descrever a superação parcial, no âmbito da sociedade, da dialética da malandragem. Será então possível mostrar o perturbador maniqueísmo do filme *Cidade de Deus* e, ao mesmo tempo, dar conta de uma produção cultural contemporânea alternativa.

Nas últimas décadas, medo e insegurança são sentimentos constantes na vida dos cidadãos. Carros blindados, casas com alarmes e condomínios fechados expressam a reação dos mais privilegiados à realidade dos seqüestros-relâmpagos, da neofavela como entreposto do tráfico internacional de drogas; dos comandos do crime organizado aterrorizando bairros de classe média como fazem há décadas nas áreas da periferia. O repertório é variado, pois não deve ser à toa, argumenta Rocha, que criminalidade rima com criatividade. Já ao contrário, os órgãos de segurança pública não conhecem rima e, muito menos, soluções para o problema. Conclui João Cezar Rocha então que, a análise crítica somente estará à altura da produção cultural contemporânea mediante a criação de formas de abordagem inovadoras. Dessa forma, as discussões sobre o filme *Cidade de Deus* com base na oposição entre “estética” e “cosmética da fome” pouco contribuem para o entendimento do panorama

contemporâneo, pois apenas terminam reduzindo sua novidade a modelos das décadas de 1960 e 1970.

A análise de *Cidade de Deus* através de períodos anteriores do cinema brasileiro, no entanto, não precisa ser feita apenas neste sentido comparativista, que foi uma das principais linhas da nostálgica crítica brasileira. Pode, entre outras coisas, mostrar que alguns processos não estão acontecendo agora nem pela primeira vez e nem porque é o filme *Cidade de Deus*. Um exemplo disso é o fato de que leis de incentivo para a produção de filmes, como a Lei do Mecenato que emoldurou a época do surgimento de *Cidade de Deus*, não são novidade no cinema brasileiro. Durante as décadas de 1930 e 1940, algumas leis paternalistas de amparo asseguram o prolongamento dos péssimos jornais cinematográficos e, numa fase posterior, obrigam as salas a exibir uma pequena percentagem de filmes brasileiros de enredo. Alguns comerciantes de cinema impõem-se a produção de filmes a fim de beneficiarem a si próprios com o cumprimento da lei. Sendo assim, restabeleceu-se, pela primeira vez desde 1911, certa solidariedade de interesse entre o comércio de exibição e a fabricação nacional. Os antecedentes históricos de *Cidade de Deus* não terminam aqui.

Filmes de crimes são um filão para qualquer forma narrativa. A história do cinema retrata que já em 1908 - 1911, quando vivíamos a idade de ouro do cinema brasileiro, segundo Paulo Emílio Salles Gomes (1996), os gêneros cômicos e dramáticos predominaram. Inicialmente eram filmes que reconstruíam crimes, crapulosos ou passionais, que caíam no gosto do público e impressionavam a imaginação popular. Isso retira qualquer novidade quanto ao sucesso do filme de Fernando Meirelles. Filmes contendo violência sempre estiveram no gosto popular.

Podemos conectar *Cidade de Deus* também aos anos 1930 e 1940, os filmes produzidos nessa época pelos comerciantes desolaram também mais de uma geração de críticos, por se tratarem de comédias populares, vulgares e freqüentemente musicais. Para

Paulo Emílio, uma visão mais aguda permitiria vislumbrar nessas fitas – destinadas aos setores mais modestos da sociedade brasileira – algumas virtudes que mereciam estudo e desenvolvimento. “Durante vinte anos esse gênero – que só decaiu no cinema quando foi absorvido pela televisão – registrou e exprimiu alguns aspectos e aspirações do panorama humano do Rio de Janeiro” (GOMES, 1996). Portanto, muitos diretores do cinema mudo abandonaram a profissão, pois não conseguiam conciliar a voga das canções com temas de realidade social. Episódios importantes que deveriam constar em nosso cinema como exemplo, a rebelião militar de inspiração comunista ou a instauração no país de um regime fascista, afirma Paulo Emílio, não deixaram traços em nosso cinema, mas certamente esse silêncio não ocorreu despropositadamente. Com o que podemos observar que a perseguição da crítica ao que não é explicitamente intelectualizado é um fenômeno antigo no Brasil.³ Ao mesmo tempo, o registro e a expressão da realidade são valorizados pela crítica. A situação permanece imutável: *Cidade de Deus* “não é” intelectualizado. A crítica reclama. *Cidade de Deus* não traz um retrato “real” das favelas. A crítica reclama.

Neste mesmo período (1930 – 1940), nota-se, então, toda uma produção cinematográfica que chega ao seu ápice de uma forma tardia e não dimensionada com as possibilidades mercadológicas de seu tempo. Principalmente os fatores tecnologia e distribuição. Observa-se também uma arraigada valorização do cinema norte-americano, representativo, já neste momento, do ideal de produção cinematográfica. E o que é *Cidade de Deus* senão um filme feito com o que o público considera bom nos filmes norte-americanos? Se Meirelles copiou ou imitou da maneira errada, como diz Coli (2002), Tarantino essa é uma questão secundária. O público gostou. Ninguém investe R\$ 10.000.000,00 em um filme para que o público não goste, mas, como já dito, toda vez que um gênero tem sucesso popular, a

³ Assim como antiga é a incapacidade da crítica de perceber que o valor intelectual que se pode extrair de um filme, livro ou música não está, obrigatoriamente, naquilo que o filme, o livro ou a música trazem em sua superfície mas na capacidade de leitura do crítico que se propõem a tarefa de analisá-lo. Ou seja, quanto mais gritam por causa do pouco valor intelectual ou de arte disso ou daquilo, mais revelam sua própria incapacidade enquanto críticos, enquanto leitores dos fatos culturais.

chanchada, por exemplo, a crítica reage histericamente. Veja-se este comentário sobre o comportamento da crítica da década de 1920:

Paratodos e Selecta eram duas revistas brasileiras que se interessavam por cinema. O que não impediu que Mário Behring e Paulo Lavrador, respectivamente os redatores principais, nutrissem pelo nosso filme de enredo o maior desprezo. Esse fantasma que é a cinematografia nacional, escreve Behring, sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdios e finalmente sem dinheiro... E conclui Paulo Lavrador: Seria melhor que não existisse. (GOMES, 1980: 14).

O absurdo, observando o passado a partir de hoje, que salta destes comentários: antes cinema sem dinheiro era ruim; hoje, cinema com dinheiro é ruim. Obviamente coisas muito diferentes estão em jogo em um momento e em outro, no entanto, a constatação é desconcertante. Mais do que qualquer coisa, exemplos como este acabam nos dizendo que fatores como dinheiro, indústria, qualidade e sucesso sempre estiveram em conflito. Nesse sentido seria interessante, de maneira diversa daquela que é feita atualmente, confrontar Glauber Rocha e Fernando Meirelles. Glauber é fetichizado pela crítica como o expoente máximo do cinema brasileiro. Se isso é verdadeiro ou não, se ele é ou não, não é o que interessa. A estética da fome gerou apenas dois filmes de Glauber (Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol) e ele próprio enfrentou os problemas de se tentar fazer filmes sem dinheiro e sem apelo popular. No final, desiludido, teve de reconhecer os limites dos filmes que fazia; sua morte e seu desespero no fim comprovam isso. No entanto, se nos voltarmos para um período (1967) em que tanto os ideais quanto os caminhos a seguir estavam claros para Glauber vamos nos deparar com o filme *Terra em Transe*. O que resulta da comparação entre *Cidade de Deus* e *Terra em Transe*?

O projeto por trás de *Terra em Transe* é absolutamente oposto à proposta presente em *Cidade de Deus*. Nascido como metáfora do golpe de 1964 e pretendendo demonstrar a crise da figura do intelectual frente aos problemas da sociedade, *Terra em Transe* tem

preocupações políticas e efetivamente quer interferir nos rumos do país e do pensamento de seu público. Embora construído de maneira a oferecer-se à contemplação, o filme de Glauber é montado não-linearmente, como uma espécie de ancestral da narrativa em Tarantino, mas mesmo em seus momentos mais ágeis o filme não pretende o espetáculo e sim deixar transparente em sua estrutura a temática de que se ocupa, qual seja, o transe, os momentos de decisão e a angústia do impasse. Isso é fato. Como disse, *Cidade de Deus* é o oposto disso. Fruto de um outro momento histórico, o filme de Meirelles não transparece em si um projeto político e sua tessitura pretende a conquista da audiência. A relação entre ética e estética, oposição paradigmática tão querida pela crítica, está ausente e *Cidade de Deus* oferece-se apenas como espetáculo anestético. Isso, ao primeiro olhar. Paulo Martins, o intelectual protagonista de *Terra em Transe*, em um de seus poemas nos diz: “Todas as piadas são possíveis na tragédia de cada dia.” Com relação ao que está sendo tratado aqui, eu diria que todas as ficções críticas são possíveis e não é porque *Cidade de Deus* não tem em seu bojo um projeto político que não se possa traçar considerações políticas sobre ele ou à partir dele. Poucos filmes rivalizam em espetáculo com *Star Wars ep. III – A Vingança dos Sith* (2005), no entanto, Slavoj Žižek consegue falar de política a partir dele (Caderno Mais! nº 688, 8 de maio de 2005). Livros sobre filosofia foram escritos tendo como mote o filme *Matrix* (Bem Vindo ao Deserto do Real, 2001). Então, se a estrutura espetacularizada de *Cidade de Deus* não se presta a uma reflexão sobre a sociedade, me parece, a deficiência está na crítica que dele se ocupa. Interrompo aqui, por enquanto, meu argumento.

Cidade de Deus não está refletindo algo desconhecido, pois, ao rastrear a história, verifica-se que desde o início os problemas enfrentados pelos cineastas, sejam eles materiais ou ideológicos, estiveram sempre presentes, então, Meirelles apenas deu seguimento a um processo já em andamento. Nada de novo. O que pode ser diferente? Como se lê isso, como se vê, como se analisa para não se cair na história e romantizar o passado? Pois conectar *Cidade*

de Deus com o passado, apenas pela conexão com o passado, é nada mais que colocá-lo na mesma estrutura incapaz de ler o todo e que apenas produz guetos de entendimento. Olhar e criticar mas também saber que se pode abrir os olhos e distanciar-se para fazer uma leitura com possibilidades de formular novas leituras e levá-las às últimas conseqüências. E perceber que nem tudo o que é mostrado é aquilo que se quer que se leia, ou que se pode ler. Então, há de se pensar se Meirelles neutraliza a violência ou a realidade com a qual o filme se relaciona ou se nós mesmos já estamos neutralizados. Acusam o “Cinema da Retomada” de não ter projeto político, e conseqüentemente *Cidade de Deus*. Eu perguntaria: E daí? Qual é o problema? A acusação de não haver um projeto político, para que serve? Iria influenciar nas supostas mudanças políticas brasileiras? Na reflexão dos que podem e tem poder de reorganizar a sociedade e amenizar a fome dos famintos? O Cinema Novo melhorou a realidade do país? Essas coisas não significam aqui uma apologia da alienação, mas não se pode perder de vista os limites do raio de ação de um filme, por exemplo. Perder esses limites de vista tem como resultado a paranóia histórica da crítica como a que se formou ao redor de *Cidade de Deus*. Não é por outro motivo que Godard hoje é um desiludido dos princípios que guiaram o cinema de autor ou Glauber, no fim de sua vida, queria atuar no país através da política. Então, o que a crítica precisa é saber que há limites para as conseqüências que se pode imputar a um filme. O que significa dizer para as pessoas, para os “bichos soltos”, para os bandidos: “Vamos acabar com a violência! Vêem como isso não leva a nada? Isso não leva a lugar algum e só piora a situação. Diga não às drogas e à violência! Etc, etc, etc.” Enfim, o que será que se pode fazer com imagens violentas, se talvez muitos espectadores não tenham os sentidos ligados (não por vontade própria, mas como resultado da vivência mesma do mundo moderno)? A representação da violência precisa, segundo a crítica, impactar a todos. Será? O que está em jogo aqui, me parece, é o cerceamento da própria, para aqueles que podem emití-la, liberdade de opinião, de leitura. Algumas coisas são corretas de serem

pensadas, outras não. A guerra. É uníssono o coro que não se cansa de denunciar os horrores da guerra. Os futuristas tinham outra opinião, faziam outra leitura:

A guerra é bela porque estabelece a dominação humana sobre o maquinário subjugado, graças às máscaras de gás, aos megafones que aterrorizam, aos lança-chamas, aos pequenos tanques. A guerra é bela porque dá início à sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece os campos com as orquídeas ferozes das metralhadoras. A guerra é bela porque funde em uma sinfonia o disparo de armas, as canhonadas, os cessar-fogos e o perfume e o miasma da putrefação. A guerra é bela porque cria as novas formas arquiteturais dos grandes tanques, das formações geométricas, dos vôos aeronáuticos, das espirais de fumaça de vilas ardentes. (MARINETTI apud BENJAMIN apud BUCK-MORSS, 1996).

3. VIOLÊNCIA

Discussões em torno da violência têm preocupado as nações do mundo inteiro, sobretudo as que se julgam mais civilizadas, uma vez que é em suas cidades onde a violência tem marcado território, açambarcando grande parte das decisões políticas, das técnicas, e também dos investimentos; atormentando até aquelas nações cujas cidades ainda não estão sofrendo desse terrível sinistro.

O medo de assaltos e agressões assombra os cidadãos. Suas casas não mais expõem suas fachadas românticas, cercam-nas de muros muito altos. A casa é um espaço fechado, os jardins passam a ser jardins de inverno – num país tropical –, a arquitetura perde seu sabor pela vida exterior, interioriza-se, e o que se busca, desesperadamente, é a segurança e a defesa. Voltamos, ou retroagimos, a uma concepção de moradia que se aproxima à concepção medieval.

Nas ruas, as pessoas trafegam em seus automóveis com os vidros bem fechados para evitar abordagens perigosas em cruzamentos e semáforos e, dependendo por onde andam a pé, se sentem como se estivessem em plena prática da “roleta russa”. Teme-se, igualmente, tanto as ações criminosas dos assaltantes quanto às ações policiais, marcadas por igual ferocidade.

No outro extremo, nos bairros em que abundam os pardieiros e favelas, a violência não pode ser escorraçada e evitada com muros, cercas, alarmes, cães ferozes. Ela é uma realidade com a qual se convive, uma realidade cuja proximidade e intimidade auxiliam esquecê-la. Ela é enfrentada como uma das tantas calamidades que se enfrentam no cotidiano. Viver, ou melhor, sobreviver aí é sofrer e produzir violência. Na favela, no cortiço, embaixo das pontes, como o isolamento é uma quimera, a única arma contra a violência é permitir que a promiscuidade e o hábito tecam uma rede de conformismo que, aqui ou ali rompida, não

deixam de funcionar como uma falsa proteção. Não existindo uma solução para a violência da vida cotidiana, o recurso é integrá-la como um componente normal das relações entre os indivíduos.

Os cortiços são o que há de mais violento e repugnante nas edificações da cidade. Repugnante não só pela estética, diz Paulo Sérgio Pinheiro (2003), mas também pela higiene: casario de um andar, composto de duas filas de aposentos baixo sujos, úmidos, minúsculos, pouco arejados, limitando uma série de pequenos pátios. Eis como geralmente se apresenta um “cortiço”. Em cada cubículo, verdadeira colméia humana, com freqüência se comprime toda uma família de trabalhadores, às vezes composta até de nove pessoas. O que ocorre, dessa forma, uma promiscuidade de sexo e relativa falta de pudor na ordem moral; sujeira, falta de qualquer comodidade, carência de ar saudável, na ordem física. Nos pequenos pátios, comum a todos os moradores do cortiço, é que se tem um verdadeiro conhecimento do horror da situação miserável dessa gente. Quase sempre um pântano, é um montão de imundícies, todos os despejos do dia aí são recolhidos, e, em meio a toda essa sujeira, que emana de odor nauseabundo, as crianças raquíticas, pelo ambiente malsão, passam as horas brincando, enquanto mulheres e homens vão a busca de trabalho para o sustento.

Os que vivem em propriedade de fazendeiros, também muitas vezes encontram-se em más condições higiênicas no que concerne à habitação. As casas, mesmo quando construídas com material apropriado e não de simples tábuas, não têm as divisões e pavimentação que seriam necessárias. A higiene deveria ser levada em melhor conta e fiscalizada pelos fazendeiros, que sabem ser a limpeza o melhor preventivo e quase a melhor cura contra as inúmeras espécies de mordeduras de inseto, etc. Não ainda livres dos métodos usados durante séculos com os negros, não dão nenhuma importância às providências educativas, higiênicas, humanitárias. Sem falar de fazendeiros, embora com aparência de pessoas distintas, poucos diferem do antigo patrão de escravos e do grande senhor de estilo feudal, consciente de ser o

dono absoluto na sua propriedade com o seu arbítrio como única norma de conduta (PINHEIRO, 2003: 21)

Portanto, a violência pode ocorrer direta ou indiretamente, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses ou em suas participações simbólicas e culturais. O cidadão que é privado do direito à paz, à saúde, ao lazer ou qualquer outro elemento que impossibilite ou dificulte a equalização desses direitos, certamente está sendo vítima da violência.

3.1 O FENÔMENO DA VIOLÊNCIA

Independente da área que aborde o conceito de violência: política, direito, psicologia ou sociologia, no recorte da leitura feita existe sempre um consenso de que se trata de ato anti-natural e discriminatório da sociedade:

Do latim *violentia*, de *violentus* (com ímpeto, furioso, à força), entende-se o ato de força, a impetuosidade, o acometimento, a brutalidade, a veemência. Em regra, a violência resulta da ação ou da força irresistível, praticadas com a intenção de um objetivo, que não se teria sem ela. Juridicamente, a violência é espécie de coação, ou força de constrangimento, posto em prática para vencer a capacidade de resistência de outrem, ou para demove-la, mesmo contra a sua vontade. É igualmente, um ato de força exercido contra as coisas na intenção de violenta-las, devassa-las, ou delas se apossar. A violência, pois, é ação de violentar. E pode ser empregada na forma de violentação. Embora, em princípio, a violência ou violentação, importe num ato de força, num ato brutal, tomando, pois a forma física, tanto pode ser material, como pode ser moral, revelando-se nos mesmos aspectos em que se pode configurar a coação, ou o constrangimento. (PLÁCIDO e SILVA. Vocabulário Jurídico, 1996, Vol.III e IV. p.498-499).

Esta definição, retirada do vocabulário jurídico relata o fenômeno violência de maneira bastante abrangente. Vindo do latim *violentia*, tem origem em – *vis*, que significa

força. O fato de se ter recorrido ao direito e não à literatura deve-se à função que a Ciência Jurídica exerce enquanto estudo das normas que regem as relações dos homens em sociedade.

Igualmente no aspecto político encontra-se uma ampla discussão sobre poder e violência e as páginas obscuras da história que registram a tênue linha que os separa. Para C. Wright Mills (1996), (...) a violência é tão-somente a mais flagrante manifestação do poder. “Toda política é uma luta pelo poder; a forma básica do poder é a violência” (ARENDDT, 1994). Está é uma definição que encontra eco entre os cientistas políticos.

Sob o ponto de vista social, Nilo Odalia (1991), assinala para a desigualdade e enfatiza que quando ela se torna fato corriqueiro e as diferenças gritantes, com muito poucos usufruindo os benefícios da sociedade e a grande maioria não dispendo sequer dos itens básicos para subsistência, aí está a violência, a desconsideração pelo indivíduo e pelos seus direitos:

A desigualdade, enquanto violência, não é um fenômeno atemporal, que deve necessariamente atingir todas as formas de sociedade possíveis. A naturalidade da desigualdade, que nos tem sido imposta, no correr da história do homem civilizado, só pode ser compreendida quando se compreende que ela é uma condição de estruturas sociais, que passam a reproduzi-la como um fenômeno aparentemente natural. (ODALIA, 1991).

A consonância com as grandes disparidades sociais aparece em oposição à organização das sociedades primitivas que procurava a sobrevivência do grupo, consciente de que reter para si e não para distribuir punha em risco a existência da própria sociedade.

Conforme Nilo Odalia (1991), toda a violência tem raiz na estrutura social. Se a sociedade valoriza aqueles que se apresentam como competidores, que buscam o sucesso pessoal, muitas vezes sem medir as conseqüências, ignorando a pobreza, o sofrimento e a dor do próximo, certamente dará origem a indivíduos violentos, imperfeitos quanto à sua estrutura.

Hannah Arendt (1994) aponta para a distinção entre violência e poder. E diz que a violência é dependente de implementos que amplificam a força humana: “A própria substância da ação violenta é regida pela categoria meio-fim, cuja principal característica, quando aplicada aos negócios humanos, foi sempre a de que o fim corre o perigo de ser suplantado pelos meios que ele justifica e que são necessários para alcançá-lo” (ARENDR, 1994).

Hobbes considera que, para manter intacta a estrutura de poder, era indispensável valer-se da violência; e que sua ação instrumental funcionaria como um pré-requisito: “A violência é por natureza instrumental; como todos os meios, ela sempre depende da orientação e a justificação pelo fim que almeja”(ARENDR, ibidem). Dessa forma, ele afirma que o poder tem legitimidade, se faz necessário nas comunidades, ao passo que o indivíduo pode encontrar justificativa para o emprego da violência, mas nunca será considerado um ato verdadeiro.

A violência deriva, repetidamente, do ódio entronizado na suposição de que algo pode ser modificado, mas não é principalmente o atendimento à necessidade e à escassez sentida por determinada sociedade, como eficiência dos serviços públicos, mais escolas, policia, moradia, etc. A violência, através da agressão, nesse sentido, deixa de ser marginal e transforma-se em ânsia coletiva de desumanizar e destruir o adversário, cometendo um ato igualmente desumano, para permitir que a balança da justiça encontre o seu equilíbrio.

Conforme Zilda Castelo Branco Puty (1982), em seu livro *A violência Urbana*, a violência é um termômetro social do grau de distorções acumuladas na base econômica da nação, a partir do processo de desenvolvimento altamente desequilibrado. Voltando-se para o exterior econômico-social, Zilda Castelo (2002), diagnostica algumas prováveis causas para a erupção da violência, principalmente nas metrópoles. “A incapacidade do sistema econômico empregar de forma crescente e formalmente a força de trabalho e a situação da não-

regularidade do emprego, bem como a descontinuidade no trabalho autônomo do setor de serviços” (PUTY, 1982).

A baixa absorção da força de trabalho, nos setores primários e secundários, acarretada pela constante automatização, pressiona no sentido de criar alternativas baseadas em ‘tarefas’ pouco produtivas, que em consequência geram salários insatisfatórios, levando à insatisfação social, devido à baixa qualidade de vida, refletida em precárias condições de saúde, habitação, alimentação, vestuário, somadas ao sonho de escapar da realidade, ocultando-se nas seitas religiosas que proliferam no Brasil, ou admitindo o desvirtuamento dos valores morais e o emprego da violência como uma válvula de escape.

Certas pesquisas sociológicas identificaram uma maior incidência de crimes em postos à margem do processo de desenvolvimento social. De acordo com estas pesquisas, Durkheim, ainda no século passado, considerava o crime como um subproduto de mudanças sociais aceleradas: “Quando uma sociedade passa por um período de transição abrupta, é comum que certas condições sociais e psíquicas fiquem intoleráveis para os indivíduos e que estes se desorientem no seu comportamento” (PUTY, 1982). Uma teoria que nem sempre encontra ressonância, pois nem todas as pessoas agem igual quando submetidos às mesmas condições que podem gerar a intolerabilidade. Portanto, a desigualdade social, o custo do crime e outros fatores considerados propulsores das ações violentas não agem de igual forma no comportamento dos indivíduos.

Para o entendimento deste tema, Wilson Eduardo (1982), cita sete espécies de comportamentos agressivos inatos:

- A) a defesa e conquista do território;
- B) a afirmação de dominância nos grupos bem organizados;
- C) a agressão sexual;
- D) a hostilidade que completa o desmame;

- E) a agressão contra presas;
- F) a agressão contra ataque, defensiva;
- g) a agressão moralista, disciplinar.

Portanto, estas sete formas de comportamento agressivo apontadas por Wilson não são suficientes para informar a relação de causalidade entre marginalidade e crime. O antropólogo G. Sipes (1982), considera que a base da agressão reúne potencial genético e aprendizagem. Sipes observou que:

Se a agressão for uma quantidade que se acumula no cérebro e é liberada, como sugere o modelo impulso-descarga, então ela pode assumir a forma de guerra ou 'seus substitutos mais óbvios, que incluem esportes combativos, feitiçarias, tatuagem, e outras formas de mutilação do corpo, e tratamento severo daqueles que exibem comportamento não-convencional. Como consequência, as atividades bélicas deveriam acarretar uma redução dos seus substitutos secundários. Se, ao contrário, a agressão violenta for a realização de um potencial, que é enriquecido pela aprendizagem, um aumento da prática de guerra deveria ser acompanhado de um aumento nesses substitutos. (PUTY, 1982, apud Puty).

Este modelo foi tomado como padrão de cultura; consoante com a teoria da evolução; nele a interação entre genes e ambientes pode apontar para um comportamento agressivo do homem, que tornaria mais previsível a hipótese de agressão afetiva.

Existem centenas de tipologias da violência, mas nenhuma parece dar conta de todas as manifestações desse fenômeno. Recorro aqui à tipologia organizada no ano de 1996 pela Organização Mundial da Saúde, que possui a vantagem de estabelecer vínculos entre os diversos tipos de violência.

Conforme as características de quem a comete, é possível dividir a violência em três categorias: a dirigida contra si mesmo (auto-infligida), a interpessoal (infligida por outra pessoa) e a coletiva (infligida por conjuntos maiores, como Estados, grupos políticos organizados, milícias e organizações terroristas). Cada uma dessas três pode ser dividida em tipos mais específicos como descreve Paulo Sérgio(2003):

Violência Auto-infligida: é subdividida em comportamento suicida e comportamento auto-abusivo. O primeiro abrange pensamentos suicidas e tentativas de suicídio. No auto-abuso, incluem-se atos de automutilação. *Violência Interpessoal:* pode ser dividida em duas subcategorias: violência na família e dos parceiros íntimos. É a violência que, em geral (mas nem sempre), ocorre dentro de casa. Nesse grupo estão, por exemplo, o abuso infantil, a violência praticada por parceiro íntimo e a violência idosa. Essa violência doméstica é séria ameaça aos direitos humanos das mulheres em todas as sociedades – ricas ou pobres, subdesenvolvidas ou industrializadas. Em média, uma em cada três mulheres do planeta já foi vítima de violência numa relação familiar. A segunda, é a violência comunitária: é a violência geralmente fora de casa, que ocorre entre pessoas sem laços de parentesco. Nesse grupo temos a violência juvenil, os atos aleatórios de violência, o estupro ou ataque sexual por estranhos e a violência em grupos institucionais, como escolas, locais de trabalho, prisões e asilos. *Violência Coletiva:* essa modalidade pode ser dividida em violência social, violência política e violência econômica. Ela supõe a existência de motivos que a levem a ser cometida por grandes grupos. A violência coletiva pode indicar a existência de agendas sociais, como, por exemplo, os crimes de ódio cometidos por grupos organizados, os atos terroristas e a violência das multidões. (PINHEIRO 2003: 21-23).

Aqui descreverei as diferentes formas através das quais se manifesta a violência urbana, conforme Eduvaldo Daniel (1982), no livro *Violência Urbana*.

A violência contra a pessoa. Entenda-se pessoa como sujeito, que deve assim ser tratado na plenitude de seus direitos fundamentais que espelham a sua dignidade. Dessa consideração deriva que todas as violações aos seus direitos fundamentais se constituem em violência contra ela; toda ação que vise tirar-lhe a consciência, ou tomada de consciência de si mesma, é violência contra a pessoa: toda ação que vise tratar a pessoa sem a sua liberdade, é violência.

Violência no seio da família. O progresso urbano, com sua crescente complexidade, tem levado famílias inteiras a procurar na cidade a melhoria de vida frente às incertezas, aos sofrimentos e às injustiças do ambiente rural. Na cidade, em grande parte das famílias provenientes de ambiente rural, morrem as esperanças de vida melhor. Os problemas aumentam a dificuldade de habitação; a precariedade das instalações domésticas; a ausência de trabalho... todos mecanismos geradores de violência na própria família e para além dela

mesma. Há violência também quando pai e mãe trabalham fora, pois os filhos pequenos sofrem o desamparo familiar, ficando em casa sozinhos, sobretudo em bairros desprovidos de creches ou em número insuficiente, o que contribui, não raramente, para a marginalidade e delinqüência de menores. Temos ainda um sistema que não permite aos filhos estudarem ou continuarem os estudos, pela premente necessidade de ajudarem no sustento da família.

Violência do trabalho. Os baixos salários, insuficientes para pagar a força de trabalho e para manter a família; os acidentes, conseqüentemente, que advêm de um operário mal-alimentado, insatisfeito e, também, de locais de trabalho sem as adequadas condições de segurança.

Violência no trânsito. A alta velocidade devido à pressa, o desrespeito às normas de trânsito, a desqualificação para dirigir, o álcool, as drogas, a prepotência, têm levado a brigas, esfaqueamentos, mortes...Os coletivos - ônibus e trens – servindo mal, com precárias condições e tarifas sempre majoradas, sobretudo às populações mais carentes e mais numerosas, têm contribuído para se ter uma população violenta e capaz de reações das mais imprevisíveis, como se tem constatado: apedrejamentos, destruições, incêndios, ferimentos, mortes.

Violência na escola e da cultura. As cidades seriam o espaço onde as escolas não deveriam faltar. No entanto, ainda se constata ser seu número insuficiente ou distante dos lugares necessários. Desde a ausência de creches suficientes à de escolas superiores gratuitas, a violência se manifesta através do elitismo, do desprezo pelo pobre, pelo carente.

Violência das discriminações. É na vida urbana que se constata também a violência da discriminação humana, que seleciona pessoas e rejeita outras, de forma às vezes, muito sutil: discriminação do pobre, do menor, da mulher, do negro, do deficiente, do homossexual, da prostituta, do velho, do doente.

Violência nos esportes. As cidades oferecem uma variedade grande de práticas esportivas, como lazer, como exercício físico, como atividade lúdica. Além disso, os esportes, sobretudo o futebol, têm servido como grande válvula de escape aos sofrimentos humanos, vividos no trabalho, na família, na luta pela vida. E tem gerado também mecanismos de violência de toda ordem entre torcedores apaixonados.

Violência nos serviços de saúde. As cidades são o lugar onde se encontram os serviços de saúde: serviços médicos, hospitalares, pronto-socorros. Esses serviços de saúde estão longe de serem todos assépticos de violência, por mais paradoxal que pareça... A violência nos serviços de saúde manifesta-se através de consultas de cinco minutos, tratamentos sintomáticos impessoais.

Enfim, uma das piores violências considerada por Daniel é a “Violência policial”, pois a vida urbana não pode ser pensada sem o apoio da polícia para segurança e tranqüilidade dos cidadãos. Entretanto, de alguns anos para cá, esta tem tido elementos que estão longe de inspirarem segurança e tranqüilidade e, sim, insegurança e medo e, ainda, estímulo à violência e à marginalidade.

Essa tipologia nos fornece uma estrutura útil para analisarmos e entendermos os padrões de violência na sociedade brasileira e no resto do mundo, assim como a vida diária das pessoas, famílias e comunidades. Ela deixa-nos apanhar a natureza dos atos violentos, a relevância do cenário, a relação entre perpetrador e vítimas e, no caso da violência coletiva, as prováveis motivações. Certamente, as fronteiras entre as diversas expressões da violência não são tão claras como na tipologia. A realidade sempre embaralha toda forma de classificação.

Entretanto, Eduvaldo Daniel (1982) conclui que a violência tem sua raiz principal na própria estrutura sócio-econômica, atingindo as pessoas, as famílias, os trabalhadores, o trânsito e o transporte coletivo, os esportes, as escolas e a cultura, o menor, a mulher, os serviços de saúde, o patrimônio, a polícia com sua violência estimuladora de novas violências.

Tudo isso leva-nos a concluir que somente uma mudança global, estrutural na vida social poderá estancar a violência. Para Daniel, trata-se de uma mudança do sistema pela transformação da própria estrutura social, criando-se uma nova sociedade.

Paulo Sérgio Pinheiro, em seu livro *A Violência Urbana* (2003), identifica a violência como sendo um problema multifacetado e complexo. Nenhum fator isolado pode explicar por que algumas pessoas comportam-se violentamente com outras e também por que a violência impera em algumas comunidades e não em outras. Entretanto, uma combinação de fatores que podem indicar a emergência da violência intervém em diferentes níveis. Expõem Paulo Sérgio Pinheiro:

No nível individual, por exemplo, a impulsividade sem autocontrole e o abuso de álcool e drogas são fatores de risco para todos os tipos de violência. No que diz respeito à família, a falta de habilidade no exercício da paternidade ou na maternidade é fator de risco para o abuso contra a criança. Na esfera comunitária, o isolamento das mulheres e a influência negativa dos pares são fatores de risco para a violência. A desigualdade entre os sexos, a ampla desigualdade entre ricos e pobres, o acesso fácil às armas e a aceitação social da violência podem prover campo fértil para a violência. A fim de impedir a violência, é necessário intervir em todos esses níveis. (PINHEIRO, 2003: 40).

Porém, toda espécie de comportamento, e não apenas o desviante e criminal, é afetada pelo meio ambiente externo. As ruas, os pares, as pessoas que encontramos regularmente desempenham papel fundamental na formação dos indivíduos. Essa afirmação se evidencia em relação às crianças e aos jovens. A pesquisa científica recente afirma que a influência dos pares e da comunidade chega a ser mais importante que a influência da própria família em determinar o comportamento futuro das crianças. Estudos sobre delinqüência juvenil e evasão escolar demonstram que é melhor uma criança numa boa vizinhança e numa família problemática do que ao contrário. A família é apenas uma das instâncias de socialização da criança, sendo muito freqüentemente suplantada, desde a pré-adolescência, pela escola, pelos vizinhos, pela mídia e, sobretudo, pelos amigos e conhecidos.

De acordo com a história, a sociedade brasileira vem sendo construída tendo por base contradições que criam um fosso entre a classe muito rica e a paupérrima, entretanto, essa desigualdade tem sido negada, sistematicamente, em nível ideológico. Segundo Oliven (1989):

Durante toda história da República o aparelho estatal brasileiro submeteu as classes dominadas a maus tratos e torturas. Na República Velha, os operários foram sempre encarados como potencialmente perigosos, devendo os líderes que procuravam organiza-los serem desterrados para lugares longínquos do Brasil ou, no caso de serem estrangeiros, deportados para seu país de origem, a fim de não contaminarem seus colegas. (OLIVEN, 1989:13-14).

Durante o período de repressão política o Estado criou uma imagem fictícia do país. Os bons brasileiros eram pacíficos, acomodados e se distinguiam pelas atitudes cordiais; os que não procediam desta forma eram torturados e tinham que deixar o país; a mensagem direta, dada pela Assessoria de Relações Públicas do Governo Médici: “Ame-o ou deixe-o”.

O governo apenas preocupado em construir o “milagre econômico” ignorava atos de violência urbana, pelos quais tinha grande responsabilidade; idéia que era compartilhada pela classe dominante, ávida por manter seus privilégios conquistados através de mecanismos que permitiam a acumulação de capital às custas da pobreza e sujeição às classes dominantes:

Em verdade, a violência e a tortura com que a polícia tem tradicionalmente tratado as classes populares, longe de se constituírem numa ‘distorção’ devido ao ‘despreparo’ do aparelho de repressão, têm uma função eminentemente política no sentido de contribuir para preservar a hegemonia das classes dominantes e assegurar a participação ilusória das classes médias nos ganhos da organização política baseada nessa repressão. (OLIVEN, 1989:14).

No entanto, a partir da abertura política, a violência urbana atinge o patamar de “problema nacional”. As classes média e alta começam a sentir os efeitos, quando o modelo econômico entra em crise; há uma queda do poder aquisitivo e um aumento desvairado de assaltos e roubos nas metrópoles.

A violência urbana é, pois, alçada ao status de ‘questão nacional’ justamente quando o modelo econômico e político entra em crise e perde sentido recorrer ao discurso da segurança nacional, já que desapareceu o perigo da guerrilha. (...) O que está havendo, na verdade, no Brasil é uma dramatização da violência, através da qual se constrói uma imagem maniqueísta da sociedade: existiriam os ‘homens de bem’ e os ‘homens de mal’. Cria-se assim, um novo bode expiatório, o “marginal” figura que serve para exorcizar os fantasmas de nossa classe média cada vez mais assustada com a inflação, o desemprego, a perda de seu status, a sua crescente proletarização e a queda de seu poder aquisitivo alcançado nos anos do ‘milagre’. (OLIVEN, 1989:22).

Porém, se antes os marginalizados em relação ao processo produtivo eram considerados como marginais, a partir da fase de abertura, outras informações foram agregadas ao tema e houve interesse em divulgar as causas sociais que vitimavam um número crescente de habitantes dos centros urbanos, ainda segundo Oliven (1989):

As causas do aumento da violência no Brasil, a partir de 1964, parecem ser claras: o regime que tomou o poder sentiu necessidade de aumentar a violência institucional para alcançar seus objetivos: acelerar a acumulação de capital em associação com os interesses estrangeiros e efetuar uma modernização conservadora. Para isto foi necessário extinguir a estabilidade no emprego, promover o arrocho salarial e baixar uma legislação de exceção. Estas medidas só seriam possíveis desmantelando as antigas lideranças sindicais populistas e criando a ideologia do binômio ‘segurança e desenvolvimento’, ou seja, repressão e acumulação de capital. (OLIVEN, 1989:16).

A mídia começa a dar ênfase ao problema da violência, que logo se agrega a idéia de cidade, passando a denominar-se “violência urbana”. Oliven (1989), acredita que “violência urbana” é um rótulo, pois desde 1964, apesar da falta de dados oficiais, a violência adquiriu altos índices, tanto na cidade quanto no campo:

O seu aumento, porém, se deu tanto na cidade como no campo e tem menos a ver com o contexto no qual se manifesta e mais com as condições que lhe dão origem. Por isso é que cabe falar em violência na cidade e não em violência urbana. Utilizar o termo violência urbana – rótulo com o qual somos bombardeados recentemente – significaria aceitar o embuste de que existe uma violência que é inerente à cidade, qualquer que esta seja. Nesta perspectiva ideológica, o problema não seria brasileiro, mas universal. As causas do fenômeno, nesta visão, não seriam sociais mas essencialmente ecológicas, já que se imputa ao meio ambiente chamado de cidade a capacidade de se gerar violência. Por isto, optar pelo termo violência na cidade implica em preservar a idéia de que a violência tem raízes sociais, manifestando-se em contextos

diferentes que não podem, entretanto, ser considerados como seus causadores. (OLIVEN, 1989:25).

3.2 MÍDIA E VIOLÊNCIA

Discutir a violência sem nos referirmos aos meios de comunicação de massa é algo praticamente impossível, uma vez que o entrelaçamento entre ambos é fortemente estabelecido. Esse entrelaçamento é devido, algumas vezes, segundo Yves Michaud (1989), no livro *A Violência*, à necessidade de criar impacto, pois, num dia calmo, banal, fica difícil fazer um jornal ou noticiário de TV para anunciar que não aconteceu nada:

A mídia precisa de acontecimentos e vive do sensacional. A violência, com a carga de ruptura que ela veicula, é por princípio um alimento privilegiado para a mídia, com vantagem para as violências espetaculares, sangrentas ou atrozes sobre as violências comuns, banais e instaladas. (MICHAUD, 1989).

Vale lembrar (em referência aos informantes dos meios de comunicação), que as relações desses indivíduos (informantes) com os acontecimentos e os fatos passam, em parte, pela experiência direta que eles têm, mas também pelos testemunhos e evidência indireta que recebem. Por muitos anos, essa evidência indireta foi transmitida através do testemunho escrito ou oral, com as incertezas que o acompanhavam. Mas agora diz Michaud (1989), a enorme massa de informações veiculada pela mídia multiplica as evidências indiretas e parte importante da experiência do mundo passa pelas imagens.

Entretanto, apesar de seu caráter de cópias verídicas – e talvez por causa disso mesmo – as imagens nem sempre são verdadeiras: ainda que cada uma seja autêntica, é possível selecioná-las, montá-las, legendá-las, enquadrá-las, podemos, sobretudo, mostrá-las ou não mostrá-las. As imagens da violência não escapam dessas distorções. Por causa delas, não são

tanto as violências efetivas que contam, mas sim o que delas ficamos sabendo e imaginamos, argumenta Michaud (1989). Devido a essas distorções, as imagens muitas vezes se enfraquecem, e claro, isso se deve a várias razões: à censura corrente que descarta os documentos mais insustentáveis, à perda de definição resultante da reprodução mecânica, à estilização que encena artisticamente as imagens e as transforma em clichês, à banalização induzida pela repetição. Por esses motivos, as imagens da violência apresentam, desta forma, uma versão edulcorada:

Violência com celofane: a contribuição da mídia para tornar a violência irreal, banalizando as imagens. A realidade da violência não é estética: as fotografias do local de um atentado dão uma pálida idéia da náusea provocada por restos humanos despedaçados e pelo sangue em poças ou salpicado nas paredes. Se for verdade que a experiência contemporânea da violência passa em grande parte pelas imagens, tal experiência só pode ser suavizada e banalizada. É nesse sentido que as imagens da violência são perigosas. (MICHAUD, 1989).

Com referência a essa banalização das imagens existem pesquisadores e estudiosos que discutem para saber se imagens e filmes violentos têm uma influência sobre a agressividade dos espectadores. Estudos recentes reconhecem uma correlação entre observação da violência e agressão. Os estudos em meio real são menos significativos. Mas para Michaud, não há dúvida de que as imagens da violência contribuem de modo não desprezível para mostrá-la como mais normal e menos terrível do que ela é, em suma: banal. Desta forma, cria-se um hiato entre uma experiência anestesiada e as provas da realidade, raras, porém muito mais forte.

Para Marilena Chauí (2004), os meios de comunicação destroem nossos referenciais de espaço e tempo, constituintes da percepção, e se instituem, a si mesmos, como espaço – o espaço é o tempo – o “aqui” sem distâncias, sem horizontes e sem fronteiras; o tempo é o “agora” sem passado e sem futuro:

Como mostram os autores, a televisão se torna o lugar, um espaço ilocalizável que se põe a si mesmo num tempo imensurável, definido pelo fluxo das imagens. A televisão é o mundo. Esse mundo nada mais é se não a sociedade-espetáculo, entretecida apenas no aparecimento e na presentificação incessante de imagens que a exibem ocultando-a de si mesma. (CHAUÍ, 2004:12).

No ensaio sobre a relação necessária entre imagem/imagem e violência, Maria Rita Kehl (2004), nos faz entender que a violência da televisão não se encontra nos assuntos ou conteúdos veiculados por ela, e sim na sua forma intrínseca. “É na imagem enquanto imagem, uma vez que esta é elaborada e transmitida de maneira não só a substituir o real, mas, sobretudo, para oferecer um suposto gozo imediato ao telespectador e, com isso, impedir os processos psíquicos e sociais de simbolização, sem os quais o desejo não pode ser transfigurado e realizado e o pensamento não pode efetuar-se, isto é, a dúvida, a reflexão, a crítica, o diálogo se encontram totalmente bloqueados” (CHAUÍ, 2004:12). Paralisia do desejo no narcisismo, impossibilidade de simbolização e ausência de pensamento, a imagem televisiva, em sua imediatez persuasiva e exclusiva, só é capaz de propor e provocar atos sem mediação e é exatamente nisso que ela é *violenta*, e sua violência transita livremente no interior dos indivíduos e da sociedade, conclui Chauí (2004).

Para José Saramago (2001), a análise, a reflexão, a crítica, a dúvida encontram-se bloqueados, talvez porque não conseguimos nos chocar, nos sensibilizar com as imagens, mas não porque de repente elas não estão nos mostrando algo, mas porque são muitas imagens e, a maioria das imagens que vemos estão fora de contexto, pois as imagens não querem nos dizer algo, mas nos vender algo. “Na verdade, a maioria das coisas que vemos, sejam revistas, jornais, televisão, tentam nos vender alguma coisa, mas a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem um significado, um sentido”. (CARVALHO; JARDIM, 2001).

Saramago argumenta ainda que, o problema é que temos muitas coisas em excesso, a única coisa que não temos é tempo suficiente e, ter tudo em excesso significa que não temos nada.

Atualmente, somos incapazes de prestar atenção nas imagens, somos incapazes de nos emocionar com as imagens. Atualmente, as histórias precisam ser extraordinárias para nos surpreendermos com elas, pois as histórias simples não conseguimos mais enxergá-las. Vivemos todos numa espécie de áudio-visual, onde sonhos se multiplicam, onde as imagens se multiplicam e onde nós mais ou menos vamos nos sentindo perdidos. Perdidos, em primeiro lugar, de nós próprios e em segundo, perdidos em relação ao mundo e, acabamos circulando aí sem saber muito bem o que somos, para que servimos e para onde vamos. (CARVALHO; JARDIM, 2001).⁴

No conceito de Regis Morais (1981), devido às pessoas serem febrilmente invadidas pelas imagens, acabam se rendendo ao feitiço dos objetos, de possuir objetos. A consequência é que, segundo especialistas, o objetivo pelo consumo desvairado de coisas excita a ambição, e esta instala a frustração. Há os que não podem seguir o ritmo terrível do consumo, mas assumem suas impossibilidades. Mas existem aqueles que, não podendo acompanhar a maratona do possuir, transformam a fragilidade que suas frustrações impõem num feroz potencial de agressividade.

Na realidade, é um único quadro fundamental com diferentes modos de se responder a ele. Muitos tentarão proteger sua vida, sua carteira – e esta será também uma maneira de se afirmar, de trocar a própria identidade. Mas outros, em grande número, agredirão - para roubar ou subjugar – por estarem transidos de medo, temerosos da sua própria fragilidade. (REGIS, 1981:16).

O medo pressupõe ameaças, situação favorável ao crescimento da violência. Entretanto, torna-se cada vez mais difícil abordar o tema da violência, uma vez que a sua realidade percorre desde as violências vermelhas - sangrentas – até as violências brancas -

⁴ José Saramago fez estas declarações no documentário “Janela da Alma”. Dir. Walter Carvalho e João Jardim. 73 minutos, colorido. São Paulo: Copacabana filmes, 2001.

como o emprego de linha-de-montagem que, nas grandes indústrias, transforma trabalhadores em prisioneiros de um campo de concentração habilmente disfarçado.

Vale lembrar também, o filósofo e agitador social, Guy Debord (1992), que esclarece em seu livro *A Sociedade do Espetáculo* que, a objetividade de possuir objetos, a alienação do espectador em favor do objeto contemplado – o que resulta de sua própria atividade inconsciente – se expressa assim:

Quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. (DEBORD, 1992:24).

A origem do espetáculo, segundo Debord, é a perda da unidade do mundo e a expansão gigantesca do espetáculo moderno que revela a totalidade dessa perda: “a abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo, se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo modo de ser concreto é justamente a abstração” (Debord, 1992, p-23). No espetáculo, argumenta Debord, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado.

O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação. A expansão econômica é, sobretudo, a expansão dessa produção industrial específica. O que cresce com a economia que se move por si mesma só pode ser a alienação que estava em seu núcleo original. Porém, o homem que se vê separado de seu produto, produz cada vez mais e com mais força todos os detalhes de seu mundo. Assim, vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida, diz Debord (1992).

4. A VIOLÊNCIA EM CIDADE DE DEUS

Conforme Luiz Zanin Oricchio (2003), o crime é um filão para qualquer forma de narrativa, basta lembrarmos algumas das obras-primas da literatura universal que tratam do crime, como por exemplo, *Os Irmãos Karamazov* e *Crime e Castigo*. E, não apenas um gênio como Fiodor Dostoievski, mas muitos autores menores elegeram a transgressão criminosa como ponto de observação excepcional da psicologia do indivíduo e dos fundamentos sociais.

O crime é uma suposta exceção à regra do funcionamento normal da sociedade. E, como se sabe, muitas vezes o estudo da exceção é o melhor caminho para a compreensão da norma. O cinema não seria, neste ponto, diferente da literatura, e filmes sobre crimes despertam interesse desde os primórdios da arte cinematográfica, como *The Great Train Robbery* (Edwin S. Potter, 1903). Trata-se de uma opção temática a ter passado por todas as “escolas” de cinema, incluindo a *nouvelle vague*, com *Acosado*, e o neo-realismo italiano. (ORICCHIO, 2003).

No Brasil, “filmes criminais” obtiveram grande sucesso também, desde as primeiras décadas do século XX. Tornando-se popular, o cinema nacional descobriu o filão e passou a explorar a curiosidade pública em torno dos crimes espetaculares, como já o fazia a imprensa sensacionalista, “a tal ponto que um caso policial famoso ganhou duas versões chamadas ‘O crime da mala’, e mais duas com o título de ‘A mala sinistra’. Muitos anos depois, Eduardo Scorel voltou ao tema recorrente com ato de violência, 1980, em que trata de outro crime famoso, praticado pelo homem apelidado, com humor macabro, de Chico Picadinho” (BERNADET apud ORICCHIO, 2003, p-185). Continua Oricchio: o filme de crime brasileiro ganha se for referenciado à tradição norte-americana do *noir*. Esse gênero, de ótima aceitação comercial em seu tempo, apresenta histórias de crimes e detetives, cenas de violência, tiroteios e perseguições de automóveis, mas esses ingredientes são nitidamente articulados

com um meio social em crise. E, certamente, oferecem-se não apenas como entretenimento, mas diagnóstico da sociedade e da época em que são feitos.

O “*noir*”, esclarece Luiz Oricchio (2003), é filho do filme de gângsteres e da Depressão. Seu meio de vida é o da carência, do desemprego, do universo hobbesiano em que todos se entredevoram, embora não necessariamente perca tempo em teorizar, ou mesmo explicitar, estas variáveis. Elas estão lá, ocultas, e não é preciso mostrar filas de desempregados à espera da sopa para que se tornem mais evidentes as componentes sociais do drama. Porém, no Brasil essa linha de ficção ganha relevo, num tempo que nos é mais próximo com a literatura de Rubem Fonseca, talvez o mais conhecido autor do gênero. Não por acaso, nos fala Oricchio de dois filmes do gênero nos anos noventa: *A Grande Arte* (1991) e *Bufo e Spalanzani* (2000). São adaptações de obras de Fonseca. Entretanto, a influência do universo de Fonseca é mais detectável em outros autores e em outros filmes, mesmo que não diretamente inspirados em seus livros. É o caso de *Bellini e a Esfinge* (2001), versão para o cinema de um romance de Toni Belloto, “Epígono do mestre”.

O paulista Marçal Aquino também é um escritor que vem se afirmando como fonte constante de material para filmes do gênero. Aquino não se limita a escrever os textos que serão filmados por um cineasta. Associa-se aos projetos, tornando-se virtual co-autor dos filmes. “É exemplar sua colaboração em *O invasor*, de Beto Brant. O filme originou-se de um texto inacabado, que foi transformado em roteiro e encontrou forma definitiva durante o processo de filmagem” (ORICCHIO,2003).

4.1 NATURALISMO E REALISMO

Conforme Ismail Xavier (1984), as aplicações sistemáticas dos princípios da montagem invisível organizou com cuidado o mundo a ser observado através da “janela” do cinema e ampliou um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica. Isso ocorreu principalmente nos Estados Unidos após 1914. Desta forma, três elementos básicos foram formulados para produzir o específico efeito naturalista:

A decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação; a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas; a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de literatura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc. (XAVIER, 1984: 31).

Portanto, tudo neste cinema, naturalista, caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. E também, ao mesmo tempo, segundo Ismail (1984), aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. “Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação” (XAVIER, 1984, p-31).

Realismo, conforme Pudovkin (1984) é a procura de uma fidelidade ao que não é dado ser visível de imediato, ou seja, a própria lógica da situação representada em suas relações não visíveis com o processo mais global a que ela pertence.

Segundo Jacques Aumont (2004), o realismo é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras.

O naturalismo estaria tipicamente representado pelo cinema de espetáculo [...]. O realismo implica no cinema capaz de apreender relações dialéticas, graças ao processo básico da montagem. Para complementar, acrescento que na discussão da vocação realista do cinema é muito comum a identificação entre estas duas propostas. Tal confusão é possível porque o uso da noção de real (ou da noção de concreto) esconde a diferença. . Num caso, é considerado real e concreto o imediatamente dado, o mundo visível e palpável; no outro caso, é real e concreto o processo, não dado à percepção direta, que define a ordem e a inter-relação entre os fenômenos, sendo realista a representação capaz de apreender as determinações deste processo em suas manifestações particulares (os fatos sociais). (XAVIER, 1984: 44).

O filme *Cidade de Deus* para alguns críticos e cinéfilos é apenas um excelente produto de entretenimento, para outros “funciona como ponto de inflexão, não apenas na história do Cinema da Retomada, mas do próprio tipo de crítica que venha a ser praticada no Brasil a partir de hoje”(Oricchio,2003). O cineasta Arnaldo Jabor fala em sua crônica *Cidade de Deus* desmascara nossa crueldade, que o filme é uma obra-prima:

Fui ver o filme e sai modificado. Tenho a impressão de que esse filme não se diluirá como um espetáculo digerível. Nós não vemos esse filme; esse filme nos vê. *Cidade de Deus* fura as leis do espetáculo normal, faz balançar nossa sensação de normalidade. Nossa vida de espectadores, com roupas e comidas, com namorada do lado, com pizza depois, ficou ridícula. (JABOR, 2002).⁵

Qualquer filme é um filme de ficção. A característica do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história. E, se analisarmos o processo, veremos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação, as quais são, segundo Jacques Aumont (2004): o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio

⁵ Provavelmente, seria apropriado que neste momento eu me detive-se em considerações sobre o que o texto apresenta acima. No entanto, penso que isto já ocorreu na página 32. Mais, também é provável que seja dito que o argumento de Jabor, nesta citação, contradiz o que vem antes dela. Porém, meu argumento é justamente que o problema está em quem lê e não naquilo que é lido.

filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa – a ficção – e pelo modo como representa – imagens de objetos ou de atores –. Para Umberto Eco, na tevê moderna podemos perceber em alguns programas em que a ficção e documentação se misturam de modo indissolúvel, a ponto de a distinção entre notícias “verdadeiras” e invenções fictícias tornarem-se irrelevantes. Aumont esclarece:

A representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela “fidelidade” dos detalhes do que outros tipos de representação (pintura, teatro), mas ao mesmo tempo só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado são ambos fictícios. Nesse sentido qualquer filme é um filme de ficção. (AUMONT, 1994).

Dessa forma, os filmes científicos, industriais, assim como os documentários caem sob essa lei que quer que, por seus materiais de expressão – imagem em movimento, som – qualquer filme realize o que ele representa e o transforma em espetáculo. E, certamente, o espectador de um filme de documentação científica não se comporta de maneira diferente de um espectador de filme de ficção: ele suspende qualquer atividade, pois o filme não é a realidade e, nessa qualidade, permite recuar diante de qualquer ato, de qualquer conduta. Como seu nome indica, ele também está no espetáculo, salienta Aumont (2004). Então, no momento em que um fenômeno se transforma em espetáculo, a porta está aberta para o devaneio (mesmo se adquire a forma séria da reflexão), pois só se exige do espectador o ato de receber imagens e sons, o espectador do filme está tanto mais incluído nisso quanto, pelo dispositivo cinematográfico e por seus próprios materiais, o filme se aproxima do sonho sem, contudo, confundir-se com ele. No entanto, além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter um pouco fantástico de uma realidade que não poderia ser atingida e diante da qual se encontra em posição de isenção, existem outros motivos pelos

quais filmes científicos ou documentários não podem escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção. Por outro ângulo, o objetivo do filme documentário ou do filme científico reside muitas vezes no fato de que dependem mais do imaginário do que somente do real. Segundo Aumont (2004), tratam-se de moléculas invisíveis a olho nu ou animais exóticos de costumes surpreendentes, o espectador encontra-se mergulhado no fabuloso, em uma ordem de fenômenos diferente daquela à qual, por hábito, ele confere o caráter de realidade.

Para Ismail Xavier (1984), em *O discurso cinematográfico*, a impressão de realidade dá-se devido à reprodução de códigos que definem a “objetividade visual” segundo a cultura dominante em nossa sociedade; “o que implica dizer que a reprodução fotográfica é ‘objetiva’ justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual” (XAVIER,1984:128). Conseqüentemente, a impressão de realidade no cinema, no fundo, nada mais é que a celebração de uma forma ideológica de representação de espaço-tempo elaborada historicamente. Além disso, nos fala Jacques Aumont (2002) que, certamente, a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, ela tende sempre a transformar o objeto bruto em objeto de contemplação, em “visão” que o aproxima mais do imaginário. E, o filme científico e o filme documentário recorrem, muitas vezes, a procedimentos narrativos para “manter o interesse”.

No entanto, existem várias formas – modos de representação, conteúdo, procedimento de exposição – para que qualquer filme, de qualquer gênero, possa pertencer à ficção. Porém, independentemente das críticas feitas ao filme *Cidade de Deus*, é importante ressaltar que, dentro da teoria cinematográfica *Cidade de Deus* é um filme de ficção. E, quando Jabor (2002), nos diz que o documento invade a ficção, talvez uma interpretação coerente seria a questão de que o filme está tratando de problemas sociais reais, mas, quando exposto na tela,

torna-se ficção, porém, independente disso, não deixa de mobilizar ideologia e causar barulho social. Quanto à representação do social, Aumont elucida:

Trata-se de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituía as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade. (AUMONT, 2004:101).

Dessa forma, não se pode definir que o cinema narrativo é a expressão transparente da realidade social, nem seu contrário exato. As coisas não são tão simples assim, e a sociedade não se mostra tão diretamente legível nos filmes. Por outro lado, esclarece Aumont (2004), esse tipo de análise não poderia se limitar apenas ao cinema: preliminarmente, exige uma leitura especializada da própria história social. Somente por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre, por um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, por outro, a realidade social tal como o historiador pode reconstituir, é que esse objetivo pode ser alcançado.

4.2 REPRESENTAÇÃO

Para W. J. T. Mitchell (1990), a representação sempre desempenhou um papel central na compreensão da literatura. Na verdade, desempenhou papel de grande importância na medida em que Aristóteles e Platão, fundadores da teoria literária, consideravam a literatura simplesmente como uma forma de representação. Para Aristóteles, todas as artes visuais, musicais e verbais eram modos de representação.

Desde a antiguidade, a representação tem sido o conceito básico da semiótica e da estética. Na era moderna, afirma Mitchell (1990), também tornou-se um conceito categórico na teoria política, constituindo-se na pedra fundamental das teorias representacionais de soberania, autoridade legislativa e relações do indivíduo com o estado. Hoje em dia, considera-se “governo representativo” e a prestação de contas dos representantes aos seus constituintes como sendo postulados fundamentais do governo moderno.

Uma questão evidente, conforme Mitchell, que surge nas teorias contemporâneas da representação, conseqüentemente, é a relação entre representação estética ou semiológica (coisas que “representam” outras coisas) e representação política (pessoas que “agem por” outras pessoas). E um lugar onde essas duas formas de representação se juntam é no teatro, onde pessoas (atores) representam ou “personificam” outras pessoas (geralmente ficcionais). Certamente, existe muita diferença entre alguém representando Hamlet e outro desempenhando o papel de presidente – “a diferença entre atuação e vida real; entre um roteiro rígido e um desempenho aberto e improvisado; ou entre um contrato estético e um legal” (MITCHELL, 1990:02). Porém, elas não esconderão as semelhanças estruturais das duas formas de representação ou a complexa interação entre fantasia teatral e realidade séria em todas formas de representação, aponta Mitchell.

Para Jacques Aumont (1990), a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa. Por exemplo, aponta Aumont: Gerard Desarthe faz o papel de Hamlet na encenação de Patrice Chéreau da peça de Shakespeare: isso não significa que ele seja Hamlet, mas que, durante algum tempo em um lugar explicitamente destinado a essa função – e através de um modo aliás, fortemente ritualizado –, poderemos considerar que Desarthe, por sua voz, seu comportamento, suas palavras, nos fará ver e entender ações e estados de alma relativos a uma pessoa imaginária.

Essa representação particular pode, é claro, ser confrontada com outras representações do mesmo sujeito, (com a encenação de Antoine Vitez em Chaillot há alguns anos, por exemplo, mas também com a representação que imaginamos de Hamlet “em nossa cabeça” se relemos a peça original, ou com o filme de Laurence Oliver, ou de modo mais delimitado, com um quadro representando Hamlet no cemitério). (AUMONT,1993:28).

A representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver “por delegação” uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. Para Platão, representações são meros substitutos para as coisas em si e muitas vezes podem ser substitutos falsos ou até mesmo ilusórios que remexem emoções anti-sociais – violência ou fraqueza –, e elas podem representar más pessoas e ações, encorajando a imitação do mal. Somente algumas espécies de representações, cuidadosamente controladas pelo estado, seriam permitidas na república de virtude racional de Platão, ressalta Mitchell (1990).

Vale lembrar ainda que, as representações segundo Aristóteles, diferem entre si de três maneiras: quanto ao objeto, modo e meio. O “objeto” é aquilo que é representado; o “modo” é a maneira pela qual é representado; o “meio” é o material usado:

Mas o “modo” sugere ainda uma outra característica da representação, que é a maneira peculiar com que um código representacional é empregado. O “meio” da representação teatral é a língua, mas há muitas maneiras de empregar esse meio (recitação dramática, narração, descrição) para obter toda espécie de efeitos (pena, admiração, risos, escárnio) e representar todos os tipos de coisas. Semelhantemente, todas pinturas podem empregar formas, sombras e cores sobre uma superfície bidimensional (e isso pode ser chamado o “código” do pintor), mas há muitas maneiras de pintar uma árvore, muitas maneiras de aplicar tinta a uma superfície. (MITCHELL, 1990:04).

Dessa forma, ocorre que, algumas delas podem tornar-se institucionalizadas como estilos ou gêneros, e esses, como os códigos, são acordos sociais: - “acordemos representar isto como aquilo usado desta maneira -, somente que de natureza mais especializada” (MITCHELL, 1990:05). No entanto, esses “minicódigos” associados com estilos de representação são chamados de “convenções”.

E, a diferença entre um código e uma convenção, pode ser ilustrada quando se pensa sobre a diferença entre um meio e um gênero descreve Mitchell (1990): “o filme é um meio material de representação com um conjunto complexo de regras para combinar e decifrar seus signos; ao passo que o *western* de Hollywood é um tipo especial de filme, um gênero que é reconhecido pela persistência de certos elementos convencionais - tiroteios, violência, etc – de um exemplo a outro”. Então, de maneira análoga, podemos considerar a língua como um meio de representação, “literatura” como o nome do uso estético desse meio, e coisas como poesia, romance e drama sendo grandes gênero dentro daquele meio.

Existe, também, uma questão categórica que entra em qualquer análise da representação: é a relação entre o material representacional e aquilo que ele representa. Uma pedra pode significar um homem, mas de que forma? Em virtude de que “acordo” ou entendimento ocorre o processo da representação?

Os semióticos apontam três tipos de relação representacionais, os quais são segundo Mitchell (1990): ícones, símbolos e índice. Um relato icônico da relação “pedra-representa-homem” acentuaria semelhança: uma certa pedra pode passar por um homem porque é ereta, ou talvez porque seu formato assemelha-se à de um homem. Sendo assim, “mímesis” e “imitação” são formas icônicas de representação que transcendem as diferenças entre meios: posso imitar – através de mímica ou da produção da semelhança – um som, gesto ou expressão facial, e, assim, reproduzi-la iconicamente.

Já as representações simbólicas, diferentemente, não são baseadas na semelhança do signo em relação ao que ele significa, mas em uma estipulação arbitrária: a pedra só significa um homem porque a julgamos assim. A representação na língua é “simbólica”, porque letras, palavras e textos inteiros representam sons e estados de coisas sem a mínima semelhança com o que representam.

A representação indicial, por fim, explica “representar” em termos de causa e efeito ou algumas relação “existencial” como a proximidade física ou conectabilidade: a pedra representa um homem porque a estabeleceu como um marco, para indicar (como um traço ou uma pegada) o fato de que ele ali esteve; uma mecha de cabelo ou impressão digital são para o detetive talentoso, todas representações por “indicações” da pessoa que os deixou para trás.

4.3 A IMPRESSÃO DE REALIDADE NO CINEMA

Segundo Christian Metz (1972), o cinema é um assunto extenso para o qual existem várias vias de acesso. Considerado globalmente, o cinema, independente de qualquer coisa, é um fato, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos e também para semiologia geral. E, independente dos filmes serem bons ou ruins, serão sempre em primeiro lugar uma *peça de cinema*, no sentido que se diz de peça de música. Enquanto fato antropológico, o cinema demonstra uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis, que merecem ser pesquisadas, estudadas diretamente. Para muitos teóricos, o fato filmico é considerado, na sua realidade mais geral, como coisa natural e óbvia; entretanto, ainda há tanta coisa para falar a respeito; “é do espanto diante do cinema, como diz Edgar Morin, que nasceram algumas obras das mais ricas dentre as consagradas à sétima arte” (METZ, 1972:16). Entretanto, diante de todos estes problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que romance, peça de teatro, quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real, como observou Albert Laffay

(ibidem,1972:16). Desencadeia, conforme Metz (1972), no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” – dificilmente nos aborrecemos no cinema –, conquista de imediato uma espécie de credibilidade, encontra o meio de se dirigir a nós no tom da evidência, como que usando o convincente. “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria de plenamente afirmativo e que além do mais, consegue ser levado em geral a sério. Existe um modo filmico da presença, o qual é amplamente crível. Este “ar de realidade” e este domínio tão direto sobre a percepção têm um poder de conquistar multidões que são bem menores para assistir a uma estréia teatral ou adquirir o último romance. Explica Metz, que a conquista é devido à impressão de realidade que as pessoas sentem diante das telas do cinema:

A impressão de realidade, fenômeno de muitas conseqüências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos. Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes “realistas”. Uma obra fantástica só é fantástica se convencer e a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado. (METZ, 1972:17).

Portanto, os assuntos de filme podem ser classificados em realistas e irrealistas, porém o poder atualizador do veículo filmico é comum aos dois “gêneros”, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorteio tão estimulante para a imaginação, diz Metz. E, o maior responsável pela impressão de realidade é o movimento que existe no cinema:

É o movimento que dá uma forte impressão de realidade. Afirmção que foi feita com freqüência, mas talvez não até as últimas conseqüências. “A conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas motiva, o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva. As formas emprestam seu arcabouço objetivo ao movimento, e o movimento dá consistência às formas”, constata Edgar Morin em *Le Cinema ou l’homme imaginaire*. (METZ, 1972:20).

Metz descreve ainda que Edgar Morin, valendo-se da célebre análise da A Michotte van den Berck, diz que o movimento dá aos objetos “uma ‘corporalidade’ e uma autonomia que sua efigie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um ‘fundo’, como ‘figuras’; livre do seu suporte, o objeto se ‘substancializa’; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida”. (METZ,1972:20).

O movimento, no entanto, acarreta duas coisas: um índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos. Mas, segundo Metz não é somente isso, pois podemos considerar ainda que a importância do movimento no cinema se deve essencialmente a um terceiro fator:

O movimento contribui para a impressão de realidade de modo indireto (dando consistência aos objetos), mas também de modo direto, visto que ele próprio aparece como um movimento real. Há de fato uma lei geral da psicologia conforme a qual o movimento, desde que percebido, é em geral percebido como real, diferentemente de muitas outras estruturas visuais como o volume, que pode muito bem ser percebido como irreal mesmo quando percebido (é o que se dá com os desenhos em perspectiva). (METZ, 1972: 21).

Para Ismail Xavier (1984), a impressão de realidade no cinema, no fundo, nada mais é que a celebração de uma forma ideológica de representação do espaço-tempo elaborada historicamente:

Cinéthique vai denominar tal impressão de “efeito-câmera”. E, para os redatores da revista, a denúncia das implicações de tal efeito tem um valor político fundamental, pois seria aí, sob o manto da cientificidade do processo desenvolvido dentro da máquina, que teríamos a cristalização máxima do projeto burguês. Ou seja, a dissolução do discurso na natureza e a imposição da “representação” como realidade – o mundo dado sem mediações através de uma linguagem transparente. (XAVIER, 1984).

Portanto, a “impressão de realidade” cumpriria basicamente o papel de legitimação ou naturalização, do discurso da burguesia, carregando consigo uma ideologia específica: aquela

que nega a representação enquanto representação e procura dar a imagem como se ela fosse o próprio mundo concreto, segundo Xavier (1984).

Não anuncio cantos de paz
Nem me interessam as flores do estilo
Como por dia mil notícias amargas
Que definem o mundo em que vivo

Não me causam os crepúsculos
A mesma dor da adolescência
Devolvo tranqüilo à paisagem
Os vômitos da experiência

Em “*Magnito*”⁶, Marcio Bayestorff (2002), faz uma leitura que detecta de que maneira organiza-se um discurso contra-anestético no filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha. Sobre o poema acima ele comenta:

Nestas duas estrofes Paulo descreve a vivência moderna e sua conseqüência. Paulo não anuncia cantos de paz na medida em que rejeita o nirvana anestético. As flores de que fala não são as flores do mal (estas têm sensibilidade dentro de si), são flores anestéticas, flores de embotamento: Magnitogorsk como uma flor moderna. É importante notar a dimensão sensorial: flores, comer, amargas. A luta está justamente nos sentidos. Comer não como fonte de prazer, comer como imposição: a ditadura moderna. A notícia amarga: a estimulação copiosa e constante que define o mundo em que se vive. A primeira dessas duas estrofes é

⁶ O título completo do trabalho de Marcio Bayestorff, uma monografia de conclusão de disciplina no curso de mestrado da UFSC em 2002 é: *Magnitogorsk: anestésica e resistência em Terra em Transe – uma leitura em termos anestéticos de um intelectual glauberiano*.

uma definição perfeita da modernidade. Conseqüência: anestética. Nada mais me afeta (como uma droga que se tem de aumentar a dose para manter o efeito, a anestética como o ópio de De Quincey). Aristóteles tinha duas definições de apatia, uma delas (o *anestetikon*) era a saturação por um choque muito forte: apatia não pela ausência de *pathos* mas pela saturação da sensibilidade. Um vômito tranquilo porque já não é mais possível sentir além de uma náusea e vertigem (mil notícias amargas por dia) da experiência. (BAYESTORFF, 2002:05).

Os versos de Paulo Martins são uma leitura exata da modernidade e por conseqüência de *Cidade de Deus* enquanto produto dessa modernidade. Sim, *Cidade de Deus* tem a banalização da violência como discurso, mas isto é apenas metade do percurso. Diante da vivência moderna uma opção é render-se à estrutura anestética, outra é conservar a função primordial dos sentidos: sentir. Esta é a função do intelectual, do crítico. *Cidade de Deus* oferece-se como espetáculo, isso é sua característica enquanto objeto, enquanto filme que se vê. Mas, como disse, isso é apenas metade do percurso; a outra metade dá-se em quem o assiste. Há duas recepções possíveis: a recepção anestética (povo) e a recepção sensorial (crítica). Assim como a modernidade possui o choque anestético dentro de si, mas não afeta Paulo Martins, o espetáculo anestético banalizador da violência não deve ser entendido como causador inexorável do efeito anestético. No máximo, deve ser reconhecido seu potencial para o efeito anestético segundo a recepção que se pode ter dele.

Assim, quais são as relações entre capacidade crítica e mercado? A princípio nenhuma porque o filme, o livro, a música (no nosso caso o filme *Cidade de Deus*) nada tem a ver com os efeitos que causa na medida em que não é obrigado a dizer tais e tais coisas. A capacidade crítica não está no filme *a priori*, no máximo pode estar. A capacidade crítica está na recepção que se tem dele. Assim o valor da obra e o valor de mercado estão separados. Se *Cidade de Deus* diz coisas, melhor para ele. Se não diz, o filme ou Fernando Meirelles nada tem a ver com isso. *Cidade de Deus* é crítico ou espetáculo na medida da capacidade crítica de quem o assiste/lê. E mesmo assim não há porque esperar que um filme diga todas as coisas ou que se possa dizer todas as coisas a partir dele. *Cidade de Deus* rendeu dinheiro? Melhor para

aqueles que nele trabalharam e nele investiram energia e dinheiro e provavelmente vivem disso. São estas coisas que o artigo de Coli (2002), *Uma questão delicada*, capta: “Não como eu quiser, mas como deve ser” para que se possa realizar o filme e para que ele dê lucro. Fernando Meirelles tinha algumas coisas a dizer e se é possível dizer coisas a partir daquelas que *Cidade de Deus* diz isso é conosco. Nesse sentido, o que diferencia um filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou *Terra em Transe* de *Cidade de Deus*? Apenas a disposição para dizer algumas coisas que se julgaria úteis para a sociedade ou não dizê-las. A questão ética daí decorrente, de que seria apropriado dizer estas coisas úteis, é apenas uma questão de escolha e, se existe um mínimo do que se possa chamar liberdade, essa escolha pode ser feita, pode-se escolher dizer estas coisa úteis ou não dizê-las. Penso que nisso reside a explicação para como se dá o movimento de retirada da capacidade crítica e entrada da plástica espetacular em *Cidade de Deus*: opção.

No entanto, continuando a pensar o lado ético da questão, como podemos pensar a lógica da violência a partir de outro lugar que não o da banalização em *Cidade de Deus*? Fernando Meirelles utilizou como elenco atores não-profissionais e desconhecidos do público para obter com isso um efeito naturalista na medida em que os personagens fossem apenas eles próprios. Para que Zé Pequeno e Buscapé, por exemplo, fossem apenas eles e não atores representando estes personagens. Esse efeito naturalista, adicionado às conseqüências da narrativa fílmica, acaba por dizer apenas que as mortes, o tráfico, aquelas ambições apresentadas aconteceram.⁷ É pouco, mas se isto foi o que Meirelles esteve disposto a dizer, o que fazer? Julgá-lo por ter querido dizer tão pouco é uma das opções, é uma das coisas que se pode fazer e é o que compete àqueles que estão em posição de ou em condições de ler, criticar e justamente dizer *este pouco* e então dizer outras coisas. A representação da violência, pela problemática de que se ocupa, não deveria ser neutra, mas se alguém assim a representa (até

⁷ Veja-se o estatuto de documento que é dado ao filme quando, já nos créditos, é apresentada a reportagem real de Mané Galinha dada ao Jornal Nacional da época e que foi refilmada como parte do filme.

por uma condizência com sua época), que fazer além de apontar que isso não é desejável? Dirão que há de se ter responsabilidade ou compromissos com a sociedade. Quando, em *Terra em Transe*, Paulo Martins é cobrado pelos compromissos que assumiu ele responde: *Compromissos eu tenho comigo.*

CONCLUSÃO

*Quando a beleza é superada pela realidade,
 Quando perdemos nossa pureza nestes jardins de males tropicais,
 Quando no meio de tantos anêmicos respiramos
 O mesmo bafo de vermes em tantos poros animais,
 Ou quando fugimos das ruas e dentro de nossa casa
 A miséria nos acompanha em suas coisas mais fatais
 Como a comida, o livro, o disco, a roupa, o prato, a pele
 O fígado de raiva rebentando, a garganta em pânico
 E um esquecimento de nós inexplicável,
 Sentimos finalmente que a morte aqui converge
 Mesmo como forma de vida, agressiva.*

Na leitura que Marcio Bayestorff (2002), faz dos poemas de Paulo Martins, morte equivale à anestésica: “O estado anestésico como miséria, a mercadoria e a pele (órgão sensorial) como veículos desta anestesia. A morte anestésica: um esquecimento de si. A morte convergindo como forma de vida agressiva (modernidade): modernidade-choque-mercadoria-anestésica-esquecimento de si-apatia”. (BAYESTORFF, 2002:07).

Mais uma vez Paulo Martins traça um perfil da modernidade em sua poesia, mas aqui inclui a figura do crítico: *Quando no meio de tantos anêmicos respiramos*. Os anêmicos são o povo, os 3,2 milhões de pessoas que assistiram *Cidade de Deus*. O crítico é aquele que no meio destes respira, está vivo, pode falar. Prestando atenção nos demais versos, a mercadoria - *Cidade de Deus* - é a expressão da modernidade e por isso da anestésica. Visualizo com isso

duas questões: Por que em *Cidade de Deus* há a opção pelo espetáculo? E, qual a diferença entre a recepção do povo e a recepção da crítica do filme *Cidade de Deus*?

Em primeiro lugar, *Cidade de Deus*, enquanto mercadoria (mesmo como objeto de arte), é construído da maneira que é (com elementos atrativos para o público e receitas de sucesso financeiro) simplesmente porque não poderia ser feito de outra maneira. Vivemos na modernidade e a mercadoria está inscrita em seu âmago. Ninguém está aqui para jogar dinheiro fora. Este é o mundo da mercadoria. Rasgar dinheiro como único atestado de loucura.

Segundo. O que diferencia a recepção da crítica da recepção comum do povo é estar ou não enredado pelo esquema anestético. Simplesmente isso. Paulo Martins: *Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!* Obviamente, tenho consciência da problemática que se esconde por trás destas palavras, no entanto, não é disso que se ocupa este trabalho. E chamo de hipócrita aquele que discordar.

Qual o sentido da coerência?

Dizem que é prudente observar a História sem sofrer.

Até que um dia, pela coincidência,

As massas tomem o poder...

Ando nas ruas e vejo o povo fraco, abatido,

Este povo não pode acreditar em nenhum partido.

Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue

Precisa da morte mais do que se possa supor

O sangue que em seu irmão estimula a dor,

O sentimento do nada que faz nascer o amor,

A morte enquanto fé e não como temor.

Paulo concorda com Freud. O povo precisa da morte mais do que se imagina. Mais adiante Paulo dirá: Se começamos a ver as coisas claras... Então, o que Paulo está dizendo é justamente que bloquear os estímulos é tão importante quanto recebê-los. A morte enquanto fê. Eu diria: a morte enquanto transe. Paulo: “O transe dos místicos... Olhe bem nossos olhos, a nossa pele... Se começamos a ver as coisas claras, somente a violência das mãos...” Paulo reconhece aqui todo o poder da anestésica como suspensão do *pathos* e como embotamento que não deixa ver. Por isso ele é resistência. Não foi por outro motivo além de desejar mudanças que se aventurou no campo da política e viu-se cercado de forças agressivas. Mas o povo é um imbecil despolitizado, diz Paulo, precisa da morte, sua grandeza é impossível. (BAYESTORFF, 2002:09).

O povo precisa da morte mais do que se possa supor. Nietzsche nos ensina que só a arte salva. Enquanto houver diretores, escritores, músicos, que estejam dispostos apenas a dizer poucas coisas, que se preocupem apenas com a mercadoria e o lucro, que não tenham no centro de seu trabalho uma preocupação ética, a fala nietzscheana continuará sendo apenas uma direção proposta e a grandeza do povo continuará impossível. Fernando Meirelles está errado? Não. Apenas poderia ter agido de outra maneira. No entanto, mesmo sendo *Cidade de Deus* um espetáculo de violência banalizada, mesmo tendo dito poucas coisas; mais importante é o fato de ter feito a crítica, a intelectualidade falar. *Cidade de Deus* e qualquer outro produto cultural podem ter um discurso banal, a crítica não. Mas se o filme *Cidade de Deus* provocou algo de valor foi isso: mostrou a banalização da histeria como discurso da crítica no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ARENDDT, Hannah. *A banalização da violência: a atualidade do pensamento*. Org. André Duarte, Christina Lopreato, Marion Magalhães. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2004.

_____. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *A condição humana*. 10^a. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 2 ed. São Paulo: Éditions Nathan, 1994.

AZEREDO, Ely. O precedente brasileiro cidade de Deus. *Jornal do Brasil*, 11 setembro, 2002. Caderno “B”.

BAYESTORFF, Marcio. *Magnitogorsk: anestésica e resistência em terra em transe: uma leitura em termos anestésicos de um intelectual glauberiano*. Monografia de conclusão da disciplina Matérias/Mercadorias Fundacionais: textos coloniais, texturas modernas para o curso de mestrado. UFSC, 2002. inédito.

BAZIN, André. *O cinema*. Trad. Eloísa de Araújo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas Vol. III. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *A dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Arcadas ou Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: UFMG, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. Depoimento. In. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos nos 90*. Nagib Lúcia. São Paulo: Editora 34, 2002.

BOSCOV, Isabela. *Zé Pequeno em Hollywood*. *Revista Veja*. 04 de fevereiro, 2004.

BUCK-morss, Susan. Estética e anestésica.. O ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia 33. Revista de Literatura da Pós-Graduação*, EDUFSC, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *A forma da violência*. Folha de São Paulo, 20 de junho de 2004, Mais!

COLI, Jorge. *Uma questão delicada*. Folha de São Paulo, 14 de dezembro de 2002, Mais!

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editions Gallimard, 1992.

- COSTA, Lúcia Militz. *A poética de Aristóteles: Mimese e verossimilhança*. 1ª ed. São Paulo: Ática.
- DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. Trad. Luiz Alberto Monjardim. 5ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1988. 5ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- DUARTE, André. *A banalização da violência: a atualidade do pensamento – ensaios sobre Modernidade, Biopolítica e violência: A crítica Arendtiana ao presente*. Paraná: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2004.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira. Vol. [ignorado], Editora Imago, 1977.
- GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- JABOR, Arnaldo. *Crônica*. O Estado de São Paulo, 16 de abril de 2002.
- LENTRICCHIA, Fetal. *Critical*. Terms Chicago. University of Chicago, 1990. Trad. Ubiratan P. de Oliveira. W.J.T. Mitchell.
- LIMA, Eduardo Souza. *Chacina fashion*. O Globo, 30 agosto de 2002.
- LIMA, Paulo Santos. *Cinema brasileiro dos anos 90: História Recente do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Educine, 13 julho, 2002. 2 cassete sonoros.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. 2ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- LINS, Paulo. *Sem medo de ser*. Revista Caros Amigos, maio de 2003.
- LYRA, Bernadette. *Cinema como meio de comunicação*. Araraquara: Uniara, 14 junho 2002. 2 cassete sonoros.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARINETTE, apud Benjamin apud Buck-morss. *Estética e anestética*. O ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. Travessia 33. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- MORAIS, Regis. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. 4^a. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1989.
- ODALIA, Nilo. *O que é violência?*. 6^a Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio; ALMEIDA, Guilherme Assis de. *Violência urbana*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- PLACIDO, Silva. *Vocabulário jurídico*. 4^a Ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1996. v. I e III.
- PEREIRA, Francelino. *O povo do cinema*. Brasília: Agência Nacional do Cinema-ANCINE, 2001.
- PUTY, Zinalda Castelo Branco; DANIEL, Eduvaldo; BARCELLOS, Cláudio Fleury. *Violência urbana*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- RESENDE, Beatriz. *El exilio de los que se quedan*. In. À Fernandez Bravo, F Garramuno y Sosnowsk. Buenos Aires: Alianza Editorial S.A 1^a .Ed, 2003.
- RIZZO, Sérgio. *Situando a retomada*. São Paulo: 30 de maio 2003. Entrevista concedida a Renato Márcio Martins de Campos. 1 cassete sonoro.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *Cartas ao mundo*: org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.
- _____. *Ideário de Glauber Rocha*. Org. Sidney Rezende. Rio de Janeiro: Philobiblion, Col. Visões e Revisores, 1986.
- _____. *Roteiros do terceiro mundo*. Org. Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- _____. *Terra em transe*. Dir. Glauber Rocha. 110 minutos, preto e branco. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.
- ROCHA, João Cezar. *Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea*. Folha de São Paulo, 29 de fevereiro 2004. Caderno Mais!
- SARAMAGO, José. *Janela da alma*. Dir. Walter Carvalho e João Jardim. 73 minutos, colorido. São Paulo: Copacabana filmes, 2001.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo. Ed. Companhia da Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: companhia das Letras, 1999.

TRONCA, Ítalo Arnaldo. *A banalização da violência - ensaio Trinta anos de Brasil: história, ficção e violência a propósito da violência em Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2004.

VENTURA, Zuenir. *Crítica*. Folha de São Paulo, dezembro de 2002, Mais!

WERNECK, Alexandre. *Cumplicidade criminosa*. Jornal do Brasil, 30 agosto 2002.

XAXIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZALUAR, Alba. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

NOTAS

- ARENDETT, 1994. pág. 14-40-41.
 AUMONT,1994. pág. 100-101.
 AZEREDO, Ely. pág. 2-3
 BAYESTORFF, 2002. pág.1-2-3-4-6
 BENJAMIN, 1994. pág. 192.
 BENJAMIN, 2000. pág.109.
 BERNARDET, 2002. pág. 112.
 BOSCOV, 2004. pág. 80.
 BUCK-Morss,1995. pág.14.
 CHAUI, 2004, pág. 12.
 COLI, 2002. pág. 19.
 DEBORD,1992, pág. 23-24
 DIEGUES, 1988 . pág.03.
 FREUD, 1977. pag.85, 96.
 GOMES, 1996. pág. 14 - 38
 JABOR, 2002. pág. 01-02.
 LENTRICCHIA,1990. pág.1-3-4.
 LIMA, 2002. pág. 01-02
 LIMA,Santos, 2002. 2 cassete sonoros
 LINS, 2002. p.308.
 LINS, Paulo, 2003. pág.31
 LYRA, 2002. 2 cassete sonoros.
 MICHAUD, 1989. pág.49-51.
 MARINETTE, apud Benjamin apud Buck-morss *Estética e anestética*. O ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado.Travessia 33. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995. pág.14.
 METZ,1972. pág.16-17-20
 MORAIS, 1981, pág. 16.
 NAGIB, 2002. pág.14.
 OLIVEN,1989. pág.13-14-22-25.
 ODALIA, 1991. pág. 31
 ORICCHIO, 2003, 157-158- 185- 223.
 PINHEIRO, 2003. pág.21-23.
 PLACIDO, 1996. pág.498 – 499.
 PUTY, 1982. pág. 70- 74-150.
 RESENDE, 2003. pág.118
 RIZZO,2003. 1 cassete sonoro.
 Rocha, 1986. pág.205.
 SARAMAGO, 2001.
 SONTAG, 2003. p.95.
 SCHWARZ, 1999. p.163
 VENTURA, 2002. pág.1.
 WERNECK, 2002. pág. 1.
 XAXIER, 1984. pág. 31-44-128.