

## 4

### Análise dos Filmes.

Para o exame dos filmes exibidos nas oficinas de visualização, optei por uma análise temática, de cunho sócio-histórico. A opção de usar o filme como fonte teve por finalidade realizar uma *contra-análise da sociedade*, uma vez que todo filme é histórico, pois fala de seu tempo e traz as suas marcas. Para Bernardet e Ramos (1988), só é possível fazer uso do filme como fonte para a compreensão da sociedade se não simplificarmos a relação entre a obra de arte e o tempo retratado, pois associações mecânicas impedem que a obra nos ajude a entender os conflitos que seu tempo enfrenta ou enfrentou. Isto é, faz-se necessário aprofundar as questões para se chegar à compreensão do que Bernardet chama de “as epístemes que regem o imaginário de uma sociedade” (Bernardet e Ramos, 1988, p. 8).

Os filmes em questão não foram analisados apenas do ponto de vista semiológico, ou seja, como imagem-objeto, cujo significado é tecido a partir da desconstrução filmica. Compreendo ser necessário associá-los ao mundo de que fazem parte e com o qual se comunicam. Realizar uma análise filmica, neste caso, seria, então, articular o que é filme (narrativa, texto, cenário, etc.) com aquilo que não é filme (autor, produção, público, crítica, etc.), sem deixar de cruzá-los com os saberes e modos de abordagens de diferentes ciências humanas (Ferro, 1976).

Tal empenho é balizado pela noção de que nas inverossimilhanças sociais da história podem ser percebidos os mecanismos que constroem as relações de dominação, rompendo com uma abordagem positivista, estritamente documental, do uso da ficção. O corolário dessa abordagem é a promoção de uma leitura que coloca como essencial a *negociação* entre o mundo social e a intriga ficcional (Chartier, 1998). Porém, é preciso estar consciente de que essa realidade não está explícita no filme, pois, ela vem mediada pela estética naturalista, que se apresenta como reflexo da realidade e cria a ilusão de ver o que se passa na tela como se fosse verdadeiro, pelo menos durante a projeção. Esta estética faz uso de todos os procedimentos técnicos necessários para fazer desaparecer os aspectos artificiais, de modo a apresentar o cinema como a reprodução do real. O caráter

ideológico da estética naturalista manifesta-se na impressão de realidade, o que dá a ilusão de que o cinema reflete a vida tal qual ela é. “A história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (Bernardet, 2000, p. 20).

Em consonância com o pensamento de Bernardet, diria Ferro, em sua proposta de contra-análise da sociedade:

Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a história, quanto a História. (Ferro, 1976, p. 203)

A análise filmica, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2001), é uma prática que deve sempre ser situada em seu contexto de demanda, porque a definição do mesmo é indispensável, para o enquadramento da análise. Enquanto procedimento técnico, ela é obstaculizada por entraves, como, por exemplo, o de ordem material. Este diz respeito ao fato de que, no campo da linguagem, a materialidade da análise (texto escrito) e o objeto analisável (audiovisual) são feitos de linguagens diferentes. Essa diferença traz problemas de ordem metodológica, o que implica um dispositivo de observação do filme muito claramente descrito e que se delimitem as redes de observação que foram fixadas e organizadas segundo os eixos escolhidos. Em resumo: uma análise é sempre um eixo de escolha.

Mais exatamente, a proposta de análise aqui apresentada pode ser definida como uma *utilização* do “filme para esboçar o quadro de uma sociedade” (Vanoye, Galiot-Lété, 1994, p. 53). Nesse caso, o procedimento consistiria em tirar “informações parciais, isoladas, do filme para relacioná-las com informações extratextuais (biográficas, sociológicas ou históricas, estéticas)” (ibid., p. 53), a fim de construir uma história própria, uma descrição, uma tese. O objetivo da análise não é explicar o conjunto dos textos, mas abordá-los como fontes iconográficas.

O real no filme não é mostrado, mas encenado. Segundo os autores, “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real”

(ibid., p. 56) e é esse o seu valor como fonte. Entretanto, análises desse tipo comportam duas armadilhas:

- 1) A confusão entre certas formas cinematográficas com certas funções.
- 2) Ler em um filme toda a história passada, presente e futura.

Contra a subjetivação livre do pesquisador, os autores defendem que os limites da “criatividade analítica” sejam os do objeto da análise (ibid., p. 15). Ou seja, o próprio filme é a base da objetivação da análise fílmica, seu ponto de partida e de chegada, afastando, assim, o perigo da “interpretação selvagem”.

## Os filmes

### *Como nascem os anjos*

#### A) O filme

*Como nascem os anjos* inicia com uma tentativa de acordo frustrada entre Branquinha, aspirante a “fodona do Dona Marta”, e o tradutor da equipe de uma tevê alemã, interessado em produzir um documentário sobre a referida favela. Mais do que uma introdução, essa apresentação é um resumo do que virá pela frente: uma tentativa de comunicação entre mundos diferentes e o desejo frustrado de conciliação entre esses mundos.

Branquinha é uma menina de 12 anos, “casada” com Maguila, um dos bandidos do Dona Marta. Ela vive com os irmãos menores e os sustenta, seja por “bicos”, seja com dinheiro de Maguila, como deixa transparecer. Em nenhum momento o filme apresenta a menina furtando ou mesmo assaltando, embora evidencie que ela sabe manejar a arma. A menina assume o papel da mãe ausente, que só é citada no momento em que a mesma vai atrás de Maguila, quando uma das irmãs pergunta: “e se a mãe aparecer?”. A mãe é uma probabilidade, até lá é a

mais velha dentre as que ficaram que assumirá esse lugar, como esclarece Branquinha: “agora é a sua vez”.

Japa tem a mesma idade de Branquinha. Diferente da amiga, sua mãe é presença. Mãe e filho são apresentados como portadores da mesma coragem redentora. Tal qual o pai de Branquinha, o de Japa também é ausente, todavia dele se sabe que mora em Niterói e é policial. O virtuosismo de Japa não é apresentado no filme como algo admirado entre seus pares, pois sua masculinidade é o tempo todo posta à prova, tal qual na apresentação que Branquinha faz dele durante as filmagens do referido documentário: “esse é o Japa. Ele passa os dias a sonhar com negões... só encestando”.

Um assassinato acidental marca o início da tensão do filme: Maguila mata o chefe do tráfico do Dona Marta. Assim que sabe do acontecido, Branquinha deixa as irmãs caçulas e vai atrás do marido no esconderijo. Fica decidido que, na manhã seguinte, ambos fugirão disfarçados. O objetivo era voltar e tomar a favela, porém, durante a fuga, o disfarce é descoberto e inicia-se um tiroteio, agora com a presença de Japa. Já no asfalto, o casal invade o carro de uma senhora para fugir. Japa tenta desesperadamente convencer Branquinha a não ir, porém ele não tem mais alternativa a não ser partir com eles, sem destino preciso. Dentro do carro, outro conflito: a senhora quer ir ao colégio deixar primeiro as crianças, Japa quer ir para Niterói atrás do pai e Maguila, para a Cidade de Deus. Por fim, ficam os três em São Conrado. Motivo: Maguila quer ir ao banheiro.

Descendo a rua, os três vêem um portão se abrir. Resolvem então pedir ao “gringo”, dono da casa, para ir ao banheiro. Mais uma vez a falha na comunicação e a tentativa de mediar o conflito, usar ou não banheiro, resultam em um imprevisto e as três personagens “invadem” a casa. Lá dentro, cenário do encontro entre dois mundos, seis personagens<sup>1</sup> buscam negociar o melhor e mais rápido meio de acabar com tudo aquilo. Entretanto, uma série de casualidades acaba impedindo que eles saiam.

Ao entrarem na casa, Branquinha e Japa dão ao espectador a dimensão do fosso social que separa os dois universos. Ferido, Maguila desmaia, e isto obriga os dois meninos a assumirem o comando da situação. Uma última crise marca o desfecho trágico: o jornal da noite noticia que dois “pivetes” mantêm, em São

---

<sup>1</sup>Aparecem mais duas personagens: a empregada brasileira e a filha do americano que não fala português.

Conrado, uma família de americanos como refém, dentro de casa. Duas imagens se sucedem complementando a informação, uma é a seqüência, em primeiro plano, de Julie (a filha) chorando, com a boca atada e as mãos amarradas, que se encerra em um close; a outra é um plano geral de Japa dançando na varanda ao som de um *funk*, o que provoca a ira de Branquinha por não ter sido ela a aparecer na televisão.

Enquanto policiais disfarçados de representantes do conselho tutelar tocam a campainha, dentro da casa, Japa e Branquinha discutem porque novamente o plano mudou. No calor da discussão, Branquinha acidentalmente dispara um tiro contra o peito de Japa, que ao cair dispara outro contra Branquinha. Esta é a senha para a entrada dos policiais da DAS (Divisão Anti-Seqüestro) que resgatam pai e filha, aguardados com ansiedade pela imprensa interessada em saber o preço do resgate. Da mesma forma como começou, um tiro acidental contra o chefe do tráfico do Dona Marta, outros dois tiros acidentais puseram fim à trama e à expectativa de um final feliz.

A infância popular é a passagem escolhida por Murilo Salles para representar a complexidade de uma sociedade que cultiva o fosso entre as classes. A relação de Branquinha com Julie nasce de uma revolta, movida por um sentimento de inferioridade. Com a arma em punho, a menina “brinca” de boneca com Julie: dá lhe nome, “Lindinha”, despe, manda trocar de roupa, manda se maquiar, alisa, abraça e beija. Com a arma nas mãos, Branquinha inverte a relação de superioridade. Numa atitude sádica, diverte-se pondo medo em Julie, mas em nenhum momento parece pensar em ser igual a ela.

Se voltarmos ao início do filme, perceberemos que, quando o diretor da têvê alemã pergunta à Branquinha sobre o futuro, ela responde:

– “Quero ser a fodona do Dona Marta”.

O intérprete retruca:

– “Não gostaria de ser outra coisa?”.

Ela responde:

– “Caixa de supermercado, empregada doméstica, tô fora. Quero, mesmo, é ser admirada pela galera do Dona Marta”.

A questão recai sobre a clássica afirmação da falta de perspectiva.

Outra relação de classes construída pelo diretor é a que ocorre entre Japa e dona Conceição – a empregada da família norte-americana. Japa é a representação do outro que busca a inserção, ainda que sua relação venha a ser de submissão. O primeiro contato entre os dois ocorre da seguinte forma: Branquinha, Japa, Maguila e William (o norte-americano dono da mansão) acabam de entrar na casa. Maguila, ensangüentado, enumera as ações que acontecerão lá dentro: primeiro o banheiro, depois o curativo da ferida e só então o “empréstimo”. Japa percebe que estão usando o telefone e avisa Maguila, que ordena que ele veja quem é. O dono da casa antecipa-se e diz que é a empregada:– “Ela deve estar assustada”.

Japa se recusa a verificar quem está ao telefone, afinal ele quer ir embora. Maguila entrega-lhe o revólver e o garoto não tem outra opção senão ir. A seqüência seguinte se passa na cozinha, onde o menino entra visivelmente assustado, segurando a arma pelo cano, o que sinaliza a falta de intimidade do garoto com o objeto – a cena insinua que é a primeira vez que ele pega em uma arma. Corte. Na cena seguinte, uma senhora, de costas, sussurra ao telefone:

– “Alô, alô!”.

Mais um corte e agora ambos estão na tela.

– “Dona, a senhora já terminou de falar com quem a senhora queria? Porque senão eu posso esperar ali”, diz o menino sem graça, apontando para fora da cozinha.

– “Não consegui falar com ninguém. Nem deu tempo”, ela responde.

– “Então desliga isso daí”, sentencia ele sem jeito.

Mais do que dar sinais da boa educação do menino e de sua aparente falta de jeito para a ação criminosa, o que está implícito nesta seqüência é que, na perspectiva de Japa, dona Conceição é o outro. Tanto quanto o americano e a filha. Ela é o outro, não pela condição social de origem, mas pelo papel que ocupa no momento. Ordem *versus* desordem. O tempo todo Japa busca aproximação com esse lado, da ordem.

Japa passeia pela casa com admiração. No quarto de Julie, calça o tênis dela, liga o rádio e ouve um *funk*. Ao dançar o ritmo com o tênis, Japa une “o melhor dos dois mundos”, traz para o quarto da menina o seu universo. Nele está

o desejo de inserção no pólo socialmente descrito como positivo.<sup>2</sup> Em Japa reside o desejo de levar a situação na casa devagar, de ir cozinhando as coisas em “banho-maria”.

O menino, que afirma o tempo todo que eles não são bandidos, tem seu rito de passagem precedido pela conscientização de “lado/mundo”. Ela ocorre na seqüência em que Julie cospe no rosto de Branquinha, que, indignada, puxa a arma para aquela e Japa coloca-se entre as duas. Branquinha exige que ele escolha um dos lados, então ele opta por ficar do lado da amiga. Daí para frente não se vê mais falta de jeito em segurar a arma, ele muda a postura e passa a ser mais decidido. Não pede, ordena. Essa mudança fica patente quando, após a seqüência em que ele dança para a imprensa na varanda, Branquinha o chama, pois desconfia que os americanos se soltaram. Agora é ele quem define o que fazer. A discussão dele com William e dona Conceição resulta em mais um tiro acidental, que, desta vez, mata a empregada. Tem-se nessa cena o rito de passagem do menino para o “bandido”, da vítima para o algoz. O jovem empurrado pela circunstância não tem mais saída. Momentos antes do tiro que mata a empregada, William afirma que ele, Japa, não é bandido. A condição de vida faz dele uma vítima, mas a morte de dona Conceição torna-o algoz.

A linha tênue que separa a criança-vítima da criança-bandido é a ameaça concreta que ela pode se tornar. Ser vítima não é estar apto à intervenção de políticas públicas, mas estar em um lugar social que mantenha a ordem. O termo vítima passa a ser uma construção que perpetua o fosso entre classes, isolando-as.

## B) O não-filme

Após quase meia década de estagnação na produção de filmes no Brasil, a chamada “retomada do cinema brasileiro” oportuniza que cineastas voltem a filmar. Entre eles, Murillo Salles. Salles fez cinema na UFF, em 1969, e iniciou a carreira como fotógrafo de curtas-metragens tendo, inclusive, trabalhado com

---

<sup>2</sup> Clara alusão ao modelo teórico formulado nos anos 1960 por Antônio Candido e aprofundado por Roberto Da Matta, a “Dialética da Malandragem”. Esta interpretação da “especificidade histórica brasileira” defende a existência de uma formação social comprometida como o acordo em lugar da ruptura, pois o malandro é aquele que deseja ser absorvido pelo pólo convencionalmente positivo (Rocha, 2004, p. 5).

Humberto Mauro, em 1974, no curta *Carro de bois*. Estreou como diretor de fotografia de filmes de longa-metragem ainda na década de 1970, e foi nesta mesma década que, junto com Ruy Guerra, morou, por dois anos, em Moçambique, onde lecionou cinema. De volta ao Rio de Janeiro, filmou o longa-metragem *Nunca fomos tão felizes* (1984, Br.).

O cineasta dedicou-se à publicidade durante os primeiros anos da década de 1990, porém, com a chamada “retomada”, resolveu realizar um novo desafio: filmar *Despertar de anjos*,<sup>3</sup> um roteiro original que, a partir de uma comédia de erros, contava a história de duas crianças que, por acaso, vão sendo colocadas em situações imprevisíveis e que tomam grandes proporções. A história é, segundo seu autor, um desejo claro de fugir de um “papo-bíblia” com idéias catequizadoras (*Jornal do Brasil*, 1996). O fundamento para essa abordagem está na declarada inspiração de *O anjo nasceu* (1969, Julio Bressane, Br.), que conta a história de dois marginais<sup>4</sup> que invadem a casa de uma família rica. “Gosto da discussão de linguagem e da situação tensa que propõe dar sem explicação sociológica”, afirma Murilo Salles (*Jornal do Brasil*, 1996, p. 41).

Nesta renovação da representação da violência carioca nos anos 1990, Murilo Salles opta pela infância. O meio escolhido para a seleção dos atores foram os testes, divididos em duas fases: na primeira, houve dois grupos separados por sexo; na segunda, realizada um mês depois da primeira, e contando com a presença de Murilo Salles, só havia oito meninas disputando o papel de Branquinha.

Priscila Assum, atriz escolhida para representar Branquinha, era uma menina de 13 anos que cursava a 7ª série na Escola Municipal José de Alencar, no Flamengo. Para representar o Japa foi selecionado o ator Silvio Guindane, com 12 anos à época. Silvio cursava a 8ª série na Escola Estadual Duque de Caxias, na Ilha do Governador. Apesar da distância entre os dois bairros, em entrevista a Pedro Butcher,<sup>5</sup> Priscila afirma que ela e Silvio já se conheciam, pois, atuaram juntos na peça *Os sinos da Candelária* (Iclemar Nunes, 1994). Aliás, Priscila havia sido inscrita para os testes do filme por um amigo da referida peça.

---

<sup>3</sup> Título provisório e logo descartado por ser considerado, pelo autor, “dramático demais”.

<sup>4</sup> Vividos pelos atores Hugo Carvana e Milton Gonçalves.

<sup>5</sup> Crítico do *Jornal do Brasil*.

Os atores selecionados para o filme ensaiaram com o ator Roberto Bomtempo, responsável pela preparação de atores, durante dois meses. Priscila conta que ela e Silvio passaram por um processo de “pivertização”, que consistia em vender limões no trânsito. Ainda no processo de preparação para o filme havia muitas situações de improviso, uma vez que se buscava maior naturalidade. A última etapa da preparação consistia em passar uma semana na Rocinha sem que ninguém soubesse que eram atores em laboratório. Priscila contou que sua adaptação foi mais fácil e que no primeiro dia já estava “enturmada” com as meninas da Rocinha. Relatou ainda que, por estudar em escola pública e ter muitos colegas que moravam em comunidades, ela já havia ido a favelas, inclusive para fazer trabalho escolar em grupo.

A adaptação de Silvio, que nunca havia entrado em uma favela, foi mais lenta, pois o menino da casa em que ficaram hospedados não gostava de ir à rua. No dia seguinte à sua chegada, ele fez amizade com um vizinho. Quando indagado se sentiu medo, Silvio afirma que não, mas que achava estranho. Medo ele tinha antes de entrar e não lá dentro. O medo se justificava, pois achava a favela lugar de bandidos. Entretanto, “morando” lá descobriu que era também lugar de pessoas trabalhadoras e que a Rocinha era praticamente um bairro, pois, “quase não tem tiroteio” (*Jornal do Brasil*, 1996).

### C) Os lapsos

Na impossibilidade de cotejar o roteiro com a montagem, optamos por registrar as alterações que influenciaram a mudança de títulos do filme, a fim de identificar possíveis conflitos na construção da representação da infância pobre nesse filme.

Segundo Merten (*Estado de S. Paulo*, 1996, p. D3), Murilo não optou por um final feliz por considerar que “o problema da miséria é que traz o germe da destruição”. Porém o diretor, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em matéria publicada no dia 8 de novembro, afirma que, no roteiro original, o final não era esse; os meninos conseguiam fugir.

Entre os títulos *Despertar de anjos* e *Como nascem os anjos*, houve ainda o *Aí, ó*. Este último, segundo Salles, fora recusado pelos exibidores, que

afirmavam que ninguém sairia de casa para assistir a um filme chamado *Aí, ó*,<sup>6</sup> título que indicaria um conflito latente. Muito diferente de *Despertar de anjos*, que o diretor achava “dramático demais” e também do título final, *Como nascem os anjos*, considerado pelo autor como menos metafórico do que o desejável, mas bonito e “desdramatizador” da idéia original do *Despertar de anjos*.

As mudanças no título e no final do filme sugerem que fatores externos interferiram nesse processo. O que teria motivado essa mudança de desfecho e, conseqüentemente, de sentido do filme?<sup>7</sup>

O filme de Murilo Salles estreou no início de novembro de 1996, uma semana depois de *Quem matou Pixote?*, de José Joffily. Ambos os diretores esclareceram em entrevistas suas inspirações: *O anjo nasceu* e *Pixote, a lei do mais fraco* (além do livro *Pixote, nunca mais!*). *O Anjo nasceu* é de 1969, *Pixote* de 1981 e a morte de Fernando Ramos (intérprete da personagem) ocorreu em 1987.

Vale lembrar que o filme de Bressane<sup>8</sup> conta a história de dois adultos. Por que Murilo Salles optou por crianças como protagonistas? Seria coincidência dois filmes tão significativos, com temáticas semelhantes, serem lançados quase simultaneamente?

A repercussão da Chacina da Candelária, ocorrida na cidade do Rio de Janeiro em 1993, havia sido enorme, e a discussão a respeito dos menores moradores de rua ultrapassou as fronteiras deste acontecimento. Pressionado por organismos internacionais, o Estado brasileiro foi chamado à responsabilidade e a sociedade discutiu aquele *fato*. A chacina deu visibilidade a uma questão que Estado e sociedade fingiam não ver: a infância pobre nos grandes centros urbanos.

A associação de *Como nascem os anjos* ao episódio que ficou conhecido como Chacina da Candelária não é mera alusão, mas clara referência, fato que fica evidente se atentarmos para as representações escolhidas pelo diretor. As atuais encenações do tráfico são especialmente realistas, tanto que filmes mais recentes renovaram a imagem do crime organizado nos morros cariocas, tornando a encenação de *Como nascem os anjos* quase inverossímil. Chega a ser engraçado ver marginais, pintados com tons diabólicos na imprensa, retratados de forma tão

<sup>6</sup> Expressão idiomática utilizada por Japa. Refere-se a uma tentativa de aproximação, de comunicação com receio. Aponta para a possibilidade do conflito que não se põe.

<sup>7</sup> A título de aprofundamento, vale conferir o livro de Roger Chartier, *Formas e sentidos*, 2003.

<sup>8</sup> Julio Bressane, autor de *O anjo nasceu*, de 1969.

inocente e quase ingênua, tentando montar armas que, sabe-se, manejam com habilidade. No filme, as imagens dos traficantes fazem supor um ócio muito mais próximo da realidade da rua e dos “pivetes” do que propriamente do espaço que representam. Além do quê, no único momento em que há um enfrentamento entre alguém do morro e os bandidos, o que se vê é dona Carmem, mãe de Japa, chamar a atenção dos bandidos como se fossem crianças. O que faria a tevê alemã se preocupar justamente com os meninos das favelas cariocas, se o tema não estivesse na “ordem do dia”?

No contexto em que o filme foi realizado havia dois pressupostos orientando o pensamento a respeito da questão do menor: o da vitimização, em consequência da Chacina da Candelária, e o da penalização, em decorrência da violência urbana cotidiana. Murilo Salles declara ter optado pelo caminho do meio, o caminho do acaso, onde não haveria escolha. O objetivo seria fugir do “papo-bíblia”, mas isso não seria necessário se o objetivo fosse defender a punição.<sup>9</sup> A sociedade brasileira nunca foi cerimoniosa nas suas exigências por mais prisões (no caso, reformatório ou equivalente), mais policiamento, pela redução da maioria penal e menos tolerância. Só haveria necessidade de esmeros se o objetivo fosse trabalhar com o argumento da vitimização. Mas, como construir uma tese em que a violência simbólica à qual é submetida a infância brasileira fosse equivalente ou maior do que a violência física e psicológica da qual a classe média, espectadora do filme, é cotidianamente vítima?

#### D) A tese

A resposta talvez fosse partir da violência física. A possibilidade que uma sociedade segregacionista como a brasileira teria de experimentar a solidariedade com o outro seria maior quando se partisse daquilo que lhe é próximo. Nesse caso, a violência simbólica é um mito; em geral, ela é negada ou exaltada, como no êxtase de Japa ao experimentar os sapatos de Julie.

---

<sup>9</sup> Pensar o que Murilo poderia estar definindo como “papo-bíblia” é especular. Talvez o termo surja como uma fuga a uma heroicização às avessas dessa infância. São tão vítimas que se tornam irresponsáveis pela sua condição subalterna. Essa postura não retiraria o outro de quem se fala (a infância popular carioca) da sua condição subalterna, apenas a marginalizaria mais, na medida em que a distanciaria.

Pode-se pensar que, para uma sociedade que se queixa todo o tempo de ser vítima da violência, e que reconhece como violência apenas aquela que se expressa como agressão física, solidarizar-se com a experiência do outro exige que se parta do que lhe é caro.

Segundo Freitas (2001), as imagens de crianças que são elaboradas são cercadas de autoridade intelectual, concedida pelas ciências que fazem da criança seu objeto de estudo.

Na obra de Murilo Salles, a criança é vítima não da sociedade presente, mas da história, e sua realidade é o resultado de um estado de coisas. É, também, resultado do desejo conciliatório de uma sociedade que, segundo Chauí (2000), cultiva o *apartheid social*, mas não cansa de se ver como una e fraterna. Neste sentido, a falta de comunicabilidade entre classes é para o diretor de *Como nascem os anjos* o vetor que perpetua o fosso entre elas, mas não o explica.

Murillo Salles trabalha na tensão entre os opostos: Branquinha é um feminino masculinizado; Japa, um masculino feminilizado. A relação entre eles é hierárquica, mas também afetiva. Suas personalidades se complementam. As relações entre eles e a família rica, de norte-americanos, não são naturais, mas culturais, e expressam, ao mesmo tempo, proximidade e distanciamento, ódio e compaixão, atração e repulsa, interesse e desprezo. As personagens movem-se em meio a esses conflitos, tentando posicionarem-se diante deles da forma mais adequada para cada situação.

A trama privilegia o acaso, o mal-entendido, expondo chagas do preconceito social tão habilmente disfarçado, mas pára por aí. O filme acrescenta pouco à discussão existente naquele momento, poupa o Estado e a sociedade. Responsabiliza a história econômica pela realidade. “O fim da história é o fim da referência histórica”, ensina Salles (*O Globo*, 2003, p. 1).

Freitas (2001) afirma que a análise do problema da infância que é feita a partir de apreciações oficiais, sejam elas supragovernamentais, governamentais ou não-governamentais, tem oferecido dados alarmantes sobre a situação das crianças no mundo. Todavia, ainda que respeitando a multiplicidade de discursos, estas análises associam a questão da criança pobre ao desenvolvimento econômico, colocando-o como única fonte de solução dos problemas que envolvem este segmento. Ao subordinar a questão da infância a fatores econômicos, isenta o Estado de suas responsabilidades. Como argumenta Freitas: Não é arriscado dizer

que a história social da infância no Brasil é também a história da retirada gradual da questão social infantil (com seus corolários educacionais, sanitaristas, etc.) do universo de abrangência das questões de Estado (Freitas, 2001, p. 13).

Assim, a recuperação da história da infância popular assentada no privilegiamento das forças econômicas reconstrói essa história como fatalidade. A situação da infância é metáfora da situação do país, de um país cujo presente é inevitável e cujo futuro é a autodestruição. Japa e Branquinha, na seqüência final do filme, são parábolas de um país sem saída. A morte de ambos é o caminho lógico para uma sociedade imatura, sem condições adequadas para atingir a maturidade. A favela e a mansão dos norte-americanos são representações, em menor escala, das diferenças entre países periféricos e centrais.

Pode-se dizer que o filme tem dois finais: a morte dos meninos e o resgate de William e Julie. Precisar onde o filme acaba significa dizer com qual perspectiva se viu o filme. Em ambas, é certo que a conciliação não vingou, mas o conflito também não.

### *Central do Brasil*

#### A) O filme

Josué (Vinícius de Oliveira) é apresentado como uma criança em busca do pai. Representado como uma criança introspectiva e de gênio forte, logo no início do filme ele conduz a mãe (Sôia Lira) à escrevedora de cartas para tentar contato com o pai (Jesus).

Ana, a mãe, dita então a carta, enfatizando, de imediato, sua razão de ser: “Jesus, (...) Só escrevo porque o teu filho Josué pediu. Eu contei pra ele que você não vale nada, mas ainda assim o menino pôs na idéia que quer te conhecer...” (Carneiro e Bernstein, 1998, p. 15).

Josué censura a mãe quando esta afirma que o pai “não vale nada” e desafia Dora, arrastando o pão sobre a mesinha da escrevedora. Demonstra não ter “papas na língua” quando, na frente de Dora, chama a atenção da mãe para a

confiabilidade da “escrevedora”, pois esta nem colocara a carta no envelope. Representada sempre de forma apática, pela primeira vez Ana reage e “ralha” com Josué.

Na próxima seqüência, Ana é puxada pelo filho e, ao chegarem à rua, ambos aguardam o sinal fechar para atravessar. Durante a travessia, um close mostra o momento em que a perna de um homem bate na mão de Josué, derrubando o pião. Josué se solta da mão da mãe e, visivelmente irritado, volta para buscar o brinquedo. Ana pára e chama Josué, sem perceber que o sinal abriu e que um ônibus se aproxima. Ana é atropelada e sua morte deixa Josué abandonado na estação.

Esta imagem nos remete à descrição do “menor”, do período de transição entre os séculos XIX e XX: “O menor não era o filho de família sujeito à autoridade paterna, ou mesmo o órfão devidamente tutelado, e sim a criança ou o adolescente abandonado tanto material como moralmente” (Londoño, 1991, p. 135). A morte da mãe faz com que o menino assuma essa condição: Josué está tanto material quanto moralmente abandonado.

O enredo do filme se desenvolve a partir das ações do menino em busca do pai. Somente com o início da viagem o espectador poderá ver uma relação entre pais e filhos: a primeira ocorre na parada em que o caminhoneiro César (Othon Bastos) pára para abastecer a vendinha de Sebastião. Lá há um menino sentado no balcão junto ao pai, dono da venda. O menino chama a atenção de Josué que o olha fixamente. A outra seqüência é a da chegada à casa de um suposto Jesus e novamente Josué fixa os olhos no menino, filho do outro Jesus, dono da casa.

É no sertão que os realizadores do filme mostram a família. Não há menores, pois existe uma família bem constituída, mesmo com as adversidades naturais e sociais do contexto rural. Na representação da infância popular, a presença do pai é a base da relação familiar, e a família é o diferencial entre duas infâncias pobres: a do sertão-rural e a do sertão-urbano. A peculiaridade do espaço urbano é ser desagregador.

Em oposição a essa forma de representar a infância rural, a infância carioca é mostrada como uma sucessão de abandonos. Os “menores” da Central, Shirlene – na casa de Yolanda (Stella de Freitas) – e Josué. A Central do Brasil, primeira locação e que dá título ao filme, é mais do que o espaço de trânsito de

adultos e de trabalho para os ambulantes; para os meninos, é local de vadiagem e de dormir. O “bico” de Pedrão (Otávio Augusto)<sup>10</sup> indica que ali é também lugar de furto para os meninos.

A seqüência do furto do *walk-man* assinala que lá a vida pode ser curta. O furto seria o caminho inevitável para os que crescem na rua, na medida em que a rua é a “escola do crime”. Esta é a mais longa das poucas seqüências que apresentam os meninos da Central: um adolescente corre em direção aos trens após pegar um *walk-man*; o vendedor dá o sinal de que foi furtado e os policiais perseguem o menino. Afastado, já na linha do trem, e sob o olhar de alguns populares, Pedrão dispara um tiro contra o adolescente que, em vão, tentara negociar a devolução do material furtado. Na gravação a câmera está distante e, no momento do disparo, a montagem opta pelo corte.

A opção deixa claro que esta não é a história que vai ser contada. Entre aquelas crianças da Central, Josué foi escolhido para ter outra sorte. É o momento em que se descobre que Pedrão faz parte de um grupo que “exporta” crianças.

Dora “vende” Josué para Yolanda, que alega ter um esquema para facilitar adoções. Após a venda de Josué a Yolanda (Stela Freitas), Dora é alertada por Irene (Marília Pêra) para a possibilidade de o menino ser morto em um esquema de tráfico de órgãos, afinal ele estaria grande demais para ser adotado. Então a escrevedora retorna ao apartamento de Yolanda no dia seguinte ao da venda, trazendo consigo fotos de crianças que poderiam interessar ao casal. É o mote para o resgate do menino. E também o seu próprio resgate.

*Central do Brasil* termina quando Dora e Josué encontram a casa de Jesus, na Vila do João. Após quase duas horas de projeção, o espectador, ansioso pelo momento do encontro entre o menino e o pai, descobre que Jesus partiu para o Rio de Janeiro atrás de Ana e do menino. O pai mitificado erra pelo mundo atrás do filho prometido. O retorno do pai é uma possibilidade que Josué acredita que será cumprida. Essa fé é o motivo pelo qual o menino fica com os irmãos paternos.

---

<sup>10</sup> Pedrão é um segurança ferroviário que cobra uma taxa para a proteção dos ambulantes que trabalham na Central do Brasil. Além desse bico, fica evidente no filme que ele faz parte de um esquema de tráfico de crianças.

## B) O não-filme

O filme faz o caminho inverso ao da tradição cinemanovista, indo do sertão-urbano ao sertão-sertão. Sertão quer dizer “zona pouco povoada do interior do país, em especial da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga” (*Miniaurélío*, 2001, p. 633). Na tradição cinemanovista, o sertão é o espaço do homem excluído, quer seja urbano ou rural. Seria esse sertão o oposto da profecia de virar mar?

Na década de 1960, o Cinema Novo se punha como um veículo de engajamento, com pretensão teor revolucionário, destinado ao povo-nação para uma revolução que se achava iminente. Hoje, possui outro caráter, o de denúncia. Naquelas décadas, os realizadores sonhavam que o Brasil fosse a Argélia, em sua luta anticolonialista contra a dominação francesa, referência clara de Glauber Rocha.<sup>11</sup> Hoje o sonho é ser Bélgica e se evidencia, no filme de Salles Jr., pelo caráter de denúncia das condições de vida, em especial das crianças urbanas: menores abandonados, violência policial e tráfico internacional de crianças.

Histórias de grupos que fazem tráfico internacional de órgãos de crianças são ricas no imaginário popular carioca. Tais grupos abordariam crianças pobres em portões de escolas de subúrbios, por exemplo. Entretanto, essas histórias aparecem de tempos em tempos sem que se tome conhecimento da prisão dessas pessoas. O fato é que, por trás dessas histórias, há o sumiço de crianças sem um motivo explícito, tanto provocado por maus-tratos como pelo desejo de liberdade, em famílias violentas ou superprotetoras, entre outros.

Ainda assim, foi o argumento escolhido pelos produtores de *Central do Brasil* para justificar a experiência de abandono. Afinal, não seria qualquer criança que interessaria ao esquema. Os meninos da Central e a menina da casa de Yolanda têm em comum a experiência de abandono moral. Para Salles Jr. e os roteiristas, o abandono moral seria a experiência popular urbana por excelência.

Josué é vivido pelo menino Vinícius de Oliveira. Vinícius não era ator e sua trajetória remeteu imediatamente à história de Fernando Ramos, ator de *Pixote, a lei do mais fraco*, cujos paralelos poderiam ser traçados pelas seguintes

---

<sup>11</sup>Ver Xavier, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

“coincidências”: ambos são crianças, “atores naturais”,<sup>12</sup> “descobertos” por seus respectivos diretores para protagonizarem filmes que alcançaram grande repercussão, tanto nacional quanto internacionalmente, cujas personagens eram crianças de classes populares. A sombra do que aconteceu com Fernando Ramos ainda pairava na consciência dos realizadores de cinema e cinéfilos, o que fez com que Walter Salles Jr. tratasse de esclarecer que os estudos do menino seriam garantidos por ele, e que ele daria uma casa à família do garoto.

Em entrevista aos críticos que compõem a revista *Cinemais*, Walter Salles Jr. chama atenção, ao descrever o menino, para a questão familiar, “(...) Ele tem uma mãe extremamente presente, que trabalha, (...) que deu uma educação sólida para os quatro filhos que ela tem (...)” (*Cinemais*, 1998, p. 31). Todavia não foram esses os motivos principais que possibilitaram a escolha de Vinícius para o papel. Nem mesmo, como a personagem, a ausência do pai (*ibid.*, p. 30), mas fundamentalmente “a mistura de firmeza e inocência que era possível ali. Isso não tinha nos garotos de classe média que a gente pegava. A inocência não existia também nos garotos que tentamos pegar nos Cieps ou mesmo na rua” (*ibid.*, p. 29). Fica evidente que não foi, também, qualquer infância popular aquela que foi selecionada por Walter Salles Jr para seu filme.

Josué e Vinícius<sup>13</sup> são a representação, no espaço urbano, de uma infância somente possível no espaço rural, uma infância em vias de se perder, uma infância inocente e contundente, genuinamente brasileira.

Um lapso que expressa o olhar de classe de quem produz o filme. Walter Salles Jr. é filho de um banqueiro e embaixador. Nascido no Rio de Janeiro, estudou Economia na PUC-Rio. Começou a carreira como produtor de programa de entrevistas e documentários. Como documentarista, teve carreira reconhecida com vários prêmios, como o da APCA, em 1986, pelo documentário de cinco horas sobre a China, e ainda nos festivais de Popoli, em Florença (Itália) e Montléliarde (França), ambos, por *O poeta dos vestígios* (1985, Br.), sobre o escultor Franz Krajcberg. Sua estréia em longas deu-se na co-produção anglo-brasileira *A grande arte* (1981, Br.), adaptada do livro de Rubem Fonseca. Seu segundo trabalho com longas, em parceria com Daniela Thomas, foi *Terra*

---

<sup>12</sup> Conceito criado por Santeiro, Sérgio. Apud Bernardet, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1985.

<sup>13</sup> Ambos trazem um misto de inocência e firmeza. Características fundamentais para Salles, no que se refere a uma infância genuinamente brasileira.

*estrangeira* (1995, Br.), aclamado pela crítica; ainda em 1998, filmou também em parceria com Daniela Thomas *O primeiro dia* (1999, Br.). Seus mais recentes trabalhos como diretor são *Abril despedaçado* (2001, Br.) e *Diário de motocicleta* (2004, Br.).

Walter Salles Jr. reedita o dilema dos realizadores do Cinema Novo, que buscavam fazer um cinema popular, feito para e sobre o povo, mas, principalmente, “pelo povo”, pois escolheram ser povo por identificação. Esse ajustamento ao povo, não mais para conduzi-lo a um (ou seu) lugar, o faz mexer com outras representações, mais antigas, como a de “retrato do povo”, um retrato-denúncia, daí a influência da escola documentarista.<sup>14</sup>

É a mudança de perspectiva, do alinhamento para denúncia, que permite colocar a infância popular como protagonista deste *road movie*.

### C) Os Lapsos

A história de Josué não pode remeter a todas as experiências. Ele é uma possibilidade entre tantas que existem cotidianamente. Assim, a representação do menino é uma seleção de características (pretensamente) “comuns” a essas realidades. Josué é ficção, imagem, que precisa de outras intervenções para “existir”, ou seja, um esforço mental para se fazer presente. Ele é duplamente regido pelo princípio de alteridade. Ele é uma criança descrita por adultos (roteiristas e diretor), que pertence às classes populares, enquanto seus criadores não.

O roteiro publicado de *Central do Brasil* é também de 1998. A publicação de roteiros é fruto de uma demanda editorial interessada no registro dos filmes, entretanto, as pesquisas sobre filmes permitem identificar alterações feitas na montagem.

---

<sup>14</sup>Sem querer entrar na discussão de que documentários e filmes de ficção são seleções, organizações, portanto, construções, quando diferenciamos ambos é para evidenciar as tradições acerca das supostas especificidades de cada um, que habitam o senso comum: entretenimento *versus* jornalismo. Vale neste caso pensar na tradição do cine-jornal.

A cena do atropelamento de Ana descrita pelo roteiro é a seguinte: após saírem da mesinha de Dora, mãe e filho vão em direção à saída da estação. O roteiro chama atenção para o fato de que Josué arrasta a mãe pelas mãos. Após o sinal de trânsito fechar, dando passagem aos pedestres, Josué joga o pião na rua no momento de atravessar, enquanto a mãe segue. Ela então pára no meio da rua para chamar o filho. O sinal abre e um ônibus a atropela.

No roteiro, deu-se ênfase a uma malcriação de Josué, ao passo que na montagem do filme a ênfase recaiu na impulsividade do menino. É importante atentar para o fato de que, na seqüência que descreve o atropelamento, um close foca a perna de um estranho que bate na mão de Josué, arremessando o pião para longe. Essa alteração modificou o motivo da morte de Ana.

Se a mãe, tanto no roteiro quanto no filme, é representada como sem firmeza, percebe-se que a montagem optou pela representação de um menino impulsivo e não malcriado, fruto, certamente, das concepções e pressupostos que nortearam o diretor no momento da realização do filme.

#### D) A tese

A partir da discussão de Chauí (2000) sobre o mito fundador, podemos afirmar que o sertão é um semióforo. Para a autora semióforo é

(...) um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso ou sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo o espaço) ou o passado ou o futuro distantes (um tempo sem tempo ou eternidade), e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência. É um objeto de celebração (...) e seu lugar deve se público: (...) cinemas (...), locais onde toda sociedade possa comunicar-se celebrando algo

comum a todos e que conservam e asseguram o sentimento de comunhão e de unidade. (Chauí, 2000, p. 12)

Se o sertão é, nas palavras do líder do integralismo Plínio Salgado, “uma mentalidade, um estado de espírito, a brasilidade propriamente dita como sentimento da terra” (apud Chauí, 2000, p. 68), o sertanejo, segundo Euclides da Cunha, “é, antes de tudo, um forte” (apud Chauí, 2000, p. 67). E a criança sertaneja? O que e quem é essa criança?

A infância foi uma imagem construída para uma sociedade que se projeta para o futuro. Todavia, ao cruzarmos esta afirmativa de Freitas (2001) com a discussão de Chauí (2000), percebemos que ela não é qualquer imagem. Se a história do Brasil é a história da vontade de Deus (Chauí, 2000), a história das crianças do Brasil poderia ser interpretada como uma interferência dos homens no plano de Deus, por não mais remeter ao futuro prometido.

Chauí (2000) afirma que a idéia de sertão e litoral, dos dois Brasis, é decorrência do que ela denominou como “Sagração da Natureza”, ou seja, a produção de uma imagem mítica do Brasil fundada na Natureza, fora da história, onde as divisões sociais são tidas como divisões entre o bem e o mal; litoral e sertão; rico e pobre; nacional e estrangeiro, etc.

Há na história contada por Walter Salles Jr. a idéia de que o meio faria o “homem”. Não é a infância popular o alvo das pretensões de Salles, mas a dicotômica divisão entre infância urbana e infância rural, esta, vista como a verdadeira infância. Essa opção se evidencia se voltarmos ao início do filme e percebermos que, entre aquelas infâncias “perdidas” na estação de trem, os realizadores optaram por uma que estava justamente entre o limite do abandono moral e a presença da “família”. Na verdade, tanto faria se Josué fosse uma criança de origem popular ou uma criança de classe média, porque os realizadores investem na família como substituto da renda, na natureza em lugar da história. A peculiaridade do filme foi ter optado por uma infância das classes populares, embora a enxergue como urbana. É a valorização da “criança sertaneja”, aquela criança com valores e sentimentos “reconhecidamente” brasileiros. Assim, tanto faz se a infância carioca é pobre ou não, porque na verdade ela é urbana. É o meio urbano que corrompe as relações, tornando-as desagregadoras e precárias. No

espaço rural há a fé como elemento enraizador e a família como elemento de ligação fraternal, as relações rurais seriam genuínas e inocentes. No meio urbano, mais do que perdidas, estariam esquecidas. Só haveria solidariedade no coração do Brasil.

Nesse espaço deletério, o sertão urbano, uma só instituição seria redentora: a família. A família é uma instituição que poucos reconhecem como construção burguesa. Ariès (1991) afirma que a família como uma instituição privada surgiu em fins do século XVII. Antes, esse espaço “educativo privilegiado” era a comunidade e o trabalho, onde, segundo o historiador, ocorriam as trocas afetivas. Entretanto, ela é propositadamente lembrada como se sempre tivesse sido espaço de trocas afetivas, ou seja, um espaço privado.

Rizzini (2000) lembra que essa sacralização da família pela Igreja e pela burguesia gerou problemas quando o Estado brasileiro optou pela intervenção sobre a criança abandonada. Foi preciso acusar a família de desencaminhar a criança para que se pudesse intervir. Todavia, essa intervenção era sinônimo de punição.

O que os realizadores do filme propõem não é punição, mas redenção. Vale lembrar que Freitas (2001) assegura que a história da infância no Brasil é a história da retirada da infância das questões de abrangência do Estado. Neste filme, defende-se que a experiência de abandono do Estado é uma experiência coletiva, tanto para os habitantes da zona urbana quanto para os da zona rural, ou seja, é a experiência brasileira para grande parte da população. A saída encontrarse-ia na organização popular balizada por uma máxima solidária, em uma espécie de coletivismo. O coletivismo da fé, da solidariedade ocasional, em suma, da “família”. Não mais a família patriarcal, mas a fraternal.

Do alinhamento político à solidariedade civil, é essa a grande mudança na representação do sertão dos anos 1960 para os anos 1990. O filme, mais do que revisitar esses espaços caros ao Cinema Novo, como nota de esperança na qualidade do verdadeiro Brasil, retoma a máxima dos folcloristas e busca reconstruir um Brasil genuíno, a partir da idealização de uma infância ingênua. Subjacente a essa representação de infância sertaneja há a valorização da família, secundarizando o discurso de classe.

A conseqüência é que a infância popular que remeteria à experiência de classe é substituída pela “infância sertaneja”, que remete à natureza. Para os

realizadores de *Central do Brasil*, parodiando Euclides da Cunha, a criança sertaneja é antes de tudo ingênua. Desaparece a discussão de classe, pois independeria de condição social, visto que essa experiência é urbana.

### *Cidade de Deus*

#### A) O Filme

*Cidade de Deus* propõe-se contar a história do aumento da violência no bairro carioca que dá nome ao filme. A história começa no início dos anos 1960, com a criação do conjunto habitacional, e vai até o fim dos anos 1970, com a entrada da “cultura da cocaína” na cidade do Rio de Janeiro. O filme é narrado pelo personagem Buscapé (Alexandre Rodrigues) a partir do momento em que ele consegue um estágio como fotógrafo no *Jornal do Brasil*, como prêmio por ter fotografado o bandido mais procurado da Cidade de Deus, Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora). Criados na Cidade de Deus desde crianças, Buscapé e Zé Pequeno<sup>15</sup> têm trajetórias diferentes, em um lugar onde, como diria Buscapé, “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”.

O primeiro encontro entre as duas personagens acontece no campo de futebol, onde Buscapé e seus amigos jogam uma pelada. Em seguida, chegam Dadinho e Bené. Dadinho (Douglas Silva) é representado como alguém pleno de autoridade. Sério, ele se impõe colocando medo. Bené é mais social, ele marca a oposição com um temperamento mais simpático. Ambos representam a dupla possibilidade entre o terror e a malandragem.<sup>16</sup> É nesse momento que aparece a referência dos dois meninos: Cabeleira (Johnathan Haagsen). Cabeleira é integrante do Trio Ternura, grupo de jovens que realizam assaltos. O grupo é

---

<sup>15</sup> Na primeira fase do filme, Zé Pequeno ainda era Dadinho. Somente na segunda etapa é que será rebatizado em um terreiro de candomblé como Zé Pequeno.

<sup>16</sup> Termo retirado da “Dialética da Malandragem” formulada por Antonio Candido (apud Rocha, 2004). O malandro é um “homem de muitos rostos e discursos, cujo gingado rivaliza com a sua habilidade de obter vantagens nas situações mais diversas e mesmo adversas” (Rocha, 2004, p. 5).

composto também por Alicate e Marreco. Representados como “bandidos sociais”, eles distribuem botijões aos moradores da comunidade, no assalto ao caminhão de gás.

Ao longo do século XX, a rua foi considerada perigosa à boa formação moral dos menores, chegando mesmo a ser descrita muitas vezes como “escola do crime”, como apontam Londoño (1991) e Rizzini (2000).

Dadinho e Bené acompanham o Trio Ternura, enquanto Buscapé e Barbantinho ficam no campo. A seqüência marca as possibilidades de brincadeiras da infância popular. O que poderia parecer pura diversão de meninos – acompanhar assaltos –, no caso de Dadinho vai aos poucos se revelando como um “talento inato”.

Buscapé tem família, Dadinho não. Buscapé tem “ocupação” – escola e trabalho<sup>17</sup> –, Dadinho, o ócio. Todavia, não se pode afirmar que essas características soltas tenham afastado Buscapé do mundo do crime, uma vez que Marreco, irmão de Buscapé, fazia parte do “Trio Ternura”. Assim, duas seqüências ganham dimensão para entendermos o modo de pensar de Buscapé: a primeira é o “banho no mangue”, onde Buscapé e Barbantinho conversam. Nesta cena, Buscapé aponta quais são os seus sonhos profissionais. Ele afirma que não pretende ser peixeiro, porque peixeiro fede, e não pretende ser bandido e nem polícia, porque tem medo de levar um tiro. A outra seqüência significativa é quando, após o assalto ao motel,<sup>18</sup> o pai dá uma bronca nos dois irmãos porque descobre Marreco com dinheiro que não seria dele. Na cena, Marreco está pegando uma caixa para esconder a arma usada no assalto, Buscapé segura a mesma e indaga ao irmão se ele não tem medo de levar um tiro. O irmão toma a arma deste e diz que está “naquela vida” porque é burro, mas que o caçula deveria estudar. Buscapé complementa: “eu só estudo porque não gosto de trabalhar fazendo força”.

Para Buscapé, o medo é o motivo para não se envolver com o crime. Para Dadinho, o “talento” para o crime torna o que poderia ser opção inevitável em condição natural. O “talento” é a “vontade de matar”, expressão usada no filme

---

<sup>17</sup> O menino trabalha vendendo peixe junto com o irmão.

<sup>18</sup> O assalto ao motel é a seqüência do filme que funciona como rito de passagem de Dadinho para o mundo do crime. A narração do filme diz que nesse momento a personagem mata o seu desejo de matar.

para justificar o extermínio no motel. As mortes no motel são o rito de passagem do aspirante a bandido ao bandido propriamente dito.

Após o assalto ao motel, o Trio Ternura se desfaz. Cabeleira e Marreco morrem e Alicate torna-se evangélico. Há no filme uma passagem de tempo para o final dos anos 1970. As crianças da segunda fase são Filé-com-Fritas (Darlan Cunha) e os meninos do “Caixa Baixa”. Dadinho tornou-se Zé Pequeno e sua única preocupação é tomar todas as “bocas de fumo” da Cidade de Deus; Buscapé tem como preocupação perder a virgindade. Suas vidas resumem-se a essas questões.

Em sua primeira aparição no filme, Filé-com-Fritas está voltando da escola com sua mãe. Ele é assediado pelos traficantes da comunidade, todavia a mãe tenta afastá-lo. Nesse momento, o menino veste o uniforme da escola. Em outro momento, ele aparece longe da mãe e essa seqüência o mostra começando a trabalhar para o tráfico, fazendo pequenos favores. Em sua terceira aparição, ele está fazendo entrega de drogas, a serviço de Bené, e agora está sem o uniforme. A quarta cena em que ele aparece apresenta seu rito de passagem: Zé Pequeno e seu bando vão atrás dos meninos da “Caixa Baixa”, que vêm assaltando dentro da favela; ao passar em frente à casa de Filé-com-Fritas, Zé Pequeno o convida a seguir com o grupo. Ao chegar ao local onde os meninos estão, dois são pegos e o chefe manda que Filé escolha um dos dois para matar. Um *close* mostra o rosto dos dois meninos chorando, em especial o mais novo; a câmera se desloca para Filé com Fritas, que, diante das lágrimas do pequeno, opta por matar o mais velho, fazendo um disparo certeiro. Ele agora faz parte do grupo de criminosos que aterroriza o lugar.

A partir daí, o menino integra as outras seqüências em que aparece o bando de Zé Pequeno. Há um momento em que Filé-com-Fritas tem que ir à boca do Cenoura (Matheus Nachtergaele) para propor que o mesmo mate o Mané Galinha (Seu Jorge) em troca da boca do Quinze. O menino é pego e, quando questionado sobre o porquê de um menino andar com o bando do Zé Pequeno, argumenta: “Já sou sujeito homem. Já cheirei, já fumei, já matei e já roubei”. Para ele, essas ações já o teriam tornado um bandido e feito dele um homem.

Segundo Londoño, desde o início do século XX, entre os juristas brasileiros, havia a idéia de que não era o contato com os adultos que tornaria a criança também “adulta”, mas a noção da diferença entre o bem e o mal. Pode-se identificar essa concepção na representação dos meninos do Caixa Baixa. A primeira vez em que eles aparecem é na praia; daí para a frente, todas as cenas protagonizadas por eles sugerem que sua identidade está sendo forjada pelo grupo. Sem ocupação, passam os dias cometendo pequenos delitos, como assaltos ao supermercado e à padaria. Dadinho e Bené, na primeira fase do filme, praticam delitos antes mesmo do rito de passagem; a primeira vez em que aparecem com armas é quando Zé Pequeno as coloca nas mãos deles para que, mais tarde, estivessem juntos com o bando na ação destinada a tomar de Cenoura a boca do Quinze. Dadinho, Bené e Filé-com-Fritas, embora mantivessem com o mundo do crime uma relação próxima, não são personagens centrais nessa ação.

Em uma das seqüências finais do filme, durante um confronto entre os dois bandos, dentro da Cidade de Deus, Filé-com-Fritas e Mané Galinha são mortos. Cenoura é preso e Zé Pequeno é deixado vivo pela polícia. Após a saída dos policiais, os meninos do Caixa Baixa chegam e Zé Pequeno propõe a eles que cometam assaltos para trazer dinheiro ao grupo. Entretanto, desarmado e sozinho, torna-se alvo fácil da vingança dos meninos. Com a morte do chefe, eles tomam o controle da favela e prometem “apagar” todos os que aparecerem no caminho.

O filme termina apontando para o início de uma barbárie sem “causa”, a despeito do banditismo romântico do trio liderado por Cabeleira ou mesmo do desejo de enriquecimento de Zé Pequeno e seus comparsas. Os meninos seguem por uma rua, clichê cinematográfico que dá idéia de continuidade, mas que, neste caso, também possibilita pensar na idéia de saída do bairro popular para expandir a ação criminosa por toda a cidade.

A trama aborda duas questões relacionadas, mais recentemente, à infância popular carioca: a infantilização do crime (criminosos cada vez mais jovens assumindo a liderança do grupo) e a associação do crime organizado com a idéia de vida em grupo, de proteção mútua, no caso dos adolescentes.

A temática aqui abordada diz respeito a uma forma de representação da infância popular que se tornou hegemônica em narrativas ficcionais, e por esta

razão optou-se por não tratar, neste momento, da trajetória de Buscapé, o menino bem-sucedido, excessão no contexto do filme. Esta trajetória será analisada no sub-item que discutirá a tese de *Cidade de Deus*.

## B) O não-filme

Fernando Meirelles, diretor de *Cidade de Deus*, é originário da publicidade, como muitos da geração de realizadores a que pertence. Filho do médico José Meirelles, Fernando herdou do pai o gosto por filmar. Mais tarde, formou-se em Arquitetura na USP e, durante a faculdade, fez duas animações com os colegas. Ainda na década de 1980, com 26 anos, abriu com estes a produtora Olhar Eletrônico. A publicidade foi o caminho natural para quem considerava inviável produzir cinema. Os mais de vinte anos dedicados à publicidade deram a Meirelles prestígio em campanhas de peso como as da empresa de refrigeradores Brastemp, a Parmalat e a C&A. Há dez anos comanda a produtora O2 Filmes, cuja receita anual, em 2002, chegou a R\$ 48 milhões.<sup>19</sup>

Embora reconheça que para alguns críticos a sua origem é um ponto negativo, Meirelles vê com bons olhos essa passagem da publicidade para o cinema, e cita outros diretores vindos do meio publicitário para associar a origem publicitária à qualidade cinematográfica (Kátia Lund, Beto Brant, Cao Hamburger). Diz que os detratores dos “cineastas-publicitários” vão para os cinemas com a tese formulada em busca de supostas cenas que a justificaria. Contrariando expectativas preconceituosas, desdenha do gênero hollywoodiano e registra como referência as cinematografias francesa e latino-americana.

Seu primeiro trabalho com cinema foi na produção de *Menino Maluquinho – a aventura* (Fabriza Pinto, 1999, Br). Em seguida, produziu e co-dirigiu *Domésticas* em parceria com Nando Olival. Só então veio *Cidade de Deus*, co-dirigido por Kátia Lund. Durante os ensaios com o elenco, filmou o episódio *Palace-II*, sob encomenda de Guel Arraes, para a série “Brava Gente” da Rede

---

<sup>19</sup> “Fernando Meirelles, o contador de histórias”, matéria publicada no caderno Economia & Negócio do *Jornal do Brasil* em 20 de julho de 2003.

Globo. A experiência de parceria com a Rede Globo resultou em prêmios para o curta nos festivais de Berlim e Brasília, além do Festival Internacional de Cinema da Irlanda. Outros resultados dessa parceria foram a série *Cidade dos homens*, exibida na Rede Globo, com integrantes do elenco do filme *Cidade de Deus*, em 2003, 2004 e 2005, e quatro episódios de *Antônia*, seriado baseado em filme de Tata Amaral que foi ao ar nos últimos meses de 2006.

Meirelles concorda que parte do reconhecimento do filme se deve ao elenco homogêneo e desconhecido, que, segundo o próprio cineasta, não deixa nada a dever a 98% dos atores globais (*Jornal do Brasil*, 2003). A seleção dos atores para o filme é quase um filme à parte. Meirelles tinha como objetivo trabalhar com atores desconhecidos do grande público, o que consegue, excetuando-se Matheus Nachtergaele. Para tanto contou com o auxílio de Gutti Fraga para a seleção e de Lund para os ensaios.

Os atores foram escolhidos em comunidades pobres da cidade do Rio de Janeiro, entre atores amadores e não-atores, segundo critérios de Gutti Fraga e sua equipe, que tinham em mente os tipos de que precisariam. A base foi o grupo teatral Nós do Morro, do Morro do Vidigal, do qual Gutti é diretor e professor. O trabalho de preparação com o grupo foi baseado em improviso. Como já foi dito, o único ator profissional do elenco era Matheus Nachtergaele. O filme contou com a participação especial do compositor carioca, Seu Jorge, ex-integrante do grupo Farofa Carioca.

O longa-metragem foi filmado na própria Cidade de Deus, e, segundo Meirelles, não houve problemas de relacionamento com o tráfico de drogas. Entretanto, assinala que o contato foi feito com a associação de moradores, de quem recebeu autorização para as filmagens.

O roteiro do filme é uma adaptação do livro homônimo de Paulo Lins, escrito sob a orientação da professora e Antropóloga da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Alba Zaluar, reconhecida por seus estudos sobre violência nas favelas e subúrbios cariocas. O livro de Paulo Lins é considerado pelo professor de teoria literária da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e crítico literário Eduardo de Assis Duarte “uma das mais importantes criações da prosa brasileira contemporânea” pelo peso da antropologia poética presente no

texto (Duarte, 2003, p. B1). Para Duarte, a obra tem como tema o embrutecimento da massa urbana explorada pelo processo de banalização da violência. Diferentemente de muitos críticos cinematográficos, Duarte afirma que o filme de Meirelles não banalizou as questões sociais abordadas por Paulo Lins. Defende que todo filme adaptado é, em suma, uma tradução, assim não se pode cobrar que seja uma “cópia pálida” do livro. Ainda segundo o crítico, ao optar por denunciar o quanto à brutalidade está banalizada em nosso cotidiano, o filme cumpre a função de produzir memória sobre o assunto.

*Cidade de Deus* teve a primeira tentativa de indicação ao Oscar em 2003 na categoria de melhor filme de língua estrangeira. Entretanto, com o seu relançamento no circuito de cinema norte-americano, no mesmo ano, o filme recebeu quatro indicações, em 2004, nas categorias de melhor roteiro adaptado, melhor filme, melhor montagem e melhor edição.

### C) A tese

*Cidade de Deus*, por sua proposta de contar a história do aumento da violência no bairro popular carioca de mesmo nome, começa e termina sua história no passado, apontando os laços com a realidade do presente.

Em história, as questões referem-se sempre ao presente, do qual o pesquisador seleciona um determinado tempo-espaco sobre o qual se debruça e, a partir dos vestígios, sempre “documentos”, busca “narrar” não mais os feitos, mas os eventos, com a finalidade de buscar neles as suas especificidades.

O filme de Meirelles parte de três pontos que lhe conferem competência de discurso (Chauí, 1980): o prestígio de Meirelles no meio publicitário, o livro de Paulo Lins e o trabalho dos jovens atores de origem popular. Este último é o que mais nos interessa. Estes atores foram escolhidos em testes com jovens pré-selecionados de várias partes da cidade. A finalidade desta opção era aproximar as experiências dos que representam da experiência representada. Esse fenômeno, que Mattos (2003) chama de “busca da voz legítima”, na verdade é a tentativa do

cinema de possibilitar a auto-expressão da “massa dos sem filmes”.<sup>20</sup> Essa auto-expressão não é espontânea, mas dirigida, o que por si só negaria a utopia da imagem autêntica, mas que ainda assim consegue chegar à tela com força de verdade, entendida, neste caso específico, como uma tradução estética da realidade da infância popular carioca, em sua maneira de andar, de falar, de se relacionar, suas gírias, etc. Essa busca da voz legítima tem por objetivo criar identificação entre um público que muitas vezes não se reconhece naquilo que ouve e vê e a produção cultural do seu país.

Seguindo a proposta de Ferro (1976) de partirmos da imagem, podemos afirmar que o protagonista do filme de Meirelles é Buscapé, pois é ele quem guia o espectador a um “universo novo”.

Na primeira etapa do filme, a infância está dividida entre bem e mal. Ela não é protagonista das ações criminosas, apenas as acompanha, dando a dimensão da idolatria pelos bandidos, no caso, o Trio Ternura. Mas pode ficar indiferente a elas, como Buscapé e seu amigo.

Afirmar que a infância não é protagonista da violência na primeira metade do filme pode parecer um exagero, se nos lembramos que a chacina do motel foi protagonizada por Dadinho. No entanto, este episódio parece ter na trama a função de justificar suas ações futuras como Zé Pequeno, pois, fora o “talento natural” para o crime, que ele demonstra desde pequeno, sua incursão por esse mundo só vai acontecer de fato após o “rito de passagem”, a arma em mãos. Paulo Lins, em entrevistas, várias vezes afirmou que a essa forma de representação de Dadinho era a única ressalva que faria ao filme de Meirelles. O que o desagrava era o emprego do discurso patológico na justificativa das maldades de Dadinho/Zé Pequeno.

Na segunda etapa do filme não há mais dicotomia, o caminho não é mais tão livre assim, não existem muitas outras possibilidades além do ingresso no crime. A força que o banditismo assume, em função da entrada da cultura da cocaína, é tão grande que não só impede as crianças da Cidade de Deus de fazerem outras escolhas, como também seduz meninos de classe média, representados pela personagem Tiago. Se para as crianças do passado o futebol

---

<sup>20</sup> Ver também, o conceito de “ator natural” de Sérgio Santeiro, 1985.

ainda podia rivalizar com o Trio liderado por Cabeleira, agora, a arma é o brinquedo dos meninos. O narcotráfico profissionalizou, inclusive com plano de carreira, a experiência dos anos 1960, apresentada, no filme, como farra. Na hierarquia e estrutura possibilitada pelo tráfico de drogas não há mais espaço para aquilo que na época do Trio Ternura era divertimento; a consequência da farra é a morte de um dos meninos do Caixa Baixa, como exemplo de que os tempos são outros. O banditismo profissional teria “matado” o banditismo social, se é que este de fato existiu.

Se a arma em mãos, no tempo do Trio Ternura, era o rito de passagem para o mundo do crime, para o universo adulto, nos tempos de Zé Pequeno ela é apenas inserção em um universo profissional, posto que o mundo do crime também passa a ser infantil. O rito transferiu-se para o crime, propriamente dito.

Na tese dos realizadores de Cidade de Deus, a incursão da criança no mundo dos adultos se daria pela possibilidade do acesso a ele. É quase um retorno ao momento do surgimento do conceito de criança, descrito por Ariès (1981), segundo o qual a educação se daria na prática, sem espaço para formação. No filme de Meirelles essa negação à formação se deve à brevidade da vida daqueles que estariam incorporados ao universo do crime organizado. Essa noção de brevidade justificaria a barbárie popular, fruto das necessidades, imediatistas e sem perspectivas, próprias dessa infância.

No filme de Meirelles, a diminuição da idade daquele que pratica o crime está intrinsecamente ligada ao aumento da violência, ou à sensação dela, visto que, na primeira etapa, o crime está ligado à sobrevivência. Nessa fase, os bandidos se colocavam na perspectiva da comunidade, não para proteção, mas como iguais. Na segunda etapa, a perspectiva é individualista, a proteção da comunidade é consequência da própria organização da atividade.

Assim, pode-se dizer que a infantilização da violência dá origem à barbárie pela barbárie. A infância popular, ao assumir um lugar central no processo de reposição de “soldados”, teria banalizado ainda mais a violência.

### **A recepção da crítica**

Os estudos socioculturais sobre cinema e outras práticas culturais têm dado atenção às leituras antes ignoradas pelos estudos tradicionais. Nesse contexto, novos atores sociais têm conquistado o interesse acadêmico de diversos pesquisadores e áreas, ampliando as possibilidades de leitura de uma determinada prática cultural e seu desdobramento no mundo social.

Nos estudos de cinema especificamente, durante muito tempo se privilegiou as análises feitas pela crítica, considerando-as como reveladoras de verdades dos textos cinematográficos. Assim, os críticos constituíram-se, durante muito tempo, em espectadores privilegiados, porque possuem melhor domínio sobre os códigos que compõem a linguagem cinematográfica.

Contudo, uma mudança de interesse dos textos em si para privilegiar os usos sociais de que são tomados, fez que a crítica deixasse de ser percebida como (que – excluir) detentora da verdade, uma vez que não há neutralidade nas críticas que fazem os críticos: elas, apenas, indicam o lugar de onde estes falam e a visão de mundo que possuem.

Assim, o estudo das representações, ou seja, da construção do mundo como sentido está colocado, como afirmaria Chartier (1990) em um campo de concorrências e de competições cujos desafios são enunciados em termos de poder e dominação.

Nessa perspectiva, a leitura do material produzido pelos críticos é apenas mais uma leitura que concorre por legitimidade social. Todavia, o que faz da interpretação da crítica uma interpretação relevante é o fato de que dela se toma conhecimento por seu registro. A produção de sentido se caracteriza por uma produção fluida, dinâmica e que por definição não deixa vestígios. O crítico faz da produção de sentido seu ofício e tem como prática o registro dela.

### *Central do Brasil*

*Central do Brasil* estreou em circuito comercial com grande expectativa, após a premiação no 48º Festival Internacional de Berlim e no Sundance

International Award, além de ter recebido prêmios e a ovação em mais de 50 festivais de cinema. Na noite da pré-estréia, entre os destaques estava o diretor Walter Salles Jr. e a atriz Fernanda Montenegro, além do jovem e desconhecido Vinícius de Oliveira.

Nos meses que se seguiram ao lançamento da fita e às indicações ao Oscar, Vinícius foi alçado à condição de “estrela do momento”, sua vida foi acompanhada como um evento midiático, culminando com uma personagem na novela *Suave veneno* na Rede Globo e um programa no Canal Futura, tevê por assinatura. Sua breve existência midiática foi se tornando cada vez mais rara, sem que déssemos por sua falta. O sucesso do filme resultou em convites para Salles Jr. filmar fora do país.

De forma geral, as críticas ao filme chamavam a atenção, em primeiro lugar, para a qualidade dele e para o diálogo do diretor com (a história d) o Cinema Novo. Em segundo, ao talento de Fernanda Montenegro. Entre as críticas brasileiras percebeu-se a alusão ao processo de retomada da produção de filmes no Brasil.

Em uma leitura mais ampla das críticas brasileiras e estrangeiras, o filme é interpretado como sendo a história sobre a amizade entre uma escrevedora de cartas e um órfão: percebe-se que a infância é o terceiro tema do filme.

Em 1998, o processo de retomada de produção dos filmes ainda era recente, e o desejo de sua permanência, entre os críticos e cineastas, era fortemente declarado. Segundo Jacob Coraza, o lançamento de *Central do Brasil* em circuito comercial era o momento em que a expressão *cinema de retomada* havia se tornado uma “entidade” (1999). O fato de a crítica postular a defesa dos bons filmes de produções oportunistas e/ou filmes de personalidades fez com que se privilegiasse a qualidade de *Central de Brasil* e suas ligações com o Cinema Novo, deixando de lado a infância representada no filme.

A atuação de Fernanda Montenegro, considerada por muitos a melhor atriz do Brasil, também ofuscou o tema: entre os 26 trechos de críticas selecionados do roteiro publicado pela editora Objetiva, seis exaltam o talento da atriz: Luiz Noronha, *O Globo*; Susana Schild, *O Estado de S. Paulo*; Luiz Zanin Oricchio, *O Estado de S. Paulo*; Todd McCarthy, *Variety*; *Der Tagesspiegel*; e *Die Welt*.

Apenas o *Der Tagesspiegel* elogia a atuação de Vinícius de Oliveira e

somente três críticos fazem referência à infância, sendo que dois referem-se a Josué como órfão e um deles como menino. O que há em comum entre essas críticas? Para os três, o filme é sobre amizade e não sobre infância; para os críticos brasileiros a infância passou despercebida, ficando a discussão restrita à questão estética.

### *Como nascem os anjos*

*Como nascem os anjos* foi lançado em circuito comercial no Rio e em São Paulo no dia 8 de novembro de 1996, aguardado com expectativa após os seis prêmios no Festival de Gramado, seis no de Brasília e cinco no de Natal. No Rio, estreou nos cinemas Espaço Unibanco, Cine Gávea e Palácio. Entretanto, um outro filme brasileiro havia chegado aos cinemas carioca e paulista uma semana antes, *Quem matou Pixote?*, De José Joffily.

Para Pedro Butcher, do *Jornal do Brasil*, ambos confirmavam uma fase mais ousada e crítica ao exporem na tela a miséria e a violência refletindo a realidade atual. Já para Mattos de *O Estado de S. Paulo*, Joffily produzia uma catarse e Salles inovava na representação da delinquência infantil.

Sem aprofundar questões, Pedro Butcher e Fernando Albagli, do *JB*, apenas elogiam. O único ponto não elogioso mencionado foi a crítica caricatural à imprensa. Já Carlos Alberto de Mattos, do *Estado de S. Paulo*, preocupa-se em apontar a fronteira estética que distancia as representações entre os dois filmes ao elogiar o jogo do acaso e as “mitologias da infância Lúmpem”, que renovariam a representação da infância popular, em detrimento do que ele qualificou como catarse coletiva baseada na culpa social e na vitimização do menor.

Ao recuperarmos trechos de críticas brasileiras veiculadas na imprensa especializada, a partir da publicação de uma página comemorativa à quinta semana de exibição do filme em circuito comercial na *Revista Programa* do *JB* (*Jornal do Brasil*, 1996), percebemos que a calorosa receptividade dos críticos do *JB* e *O Estado de S. Paulo* foi compartilhada por outros de *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Veja* e *Revista Set*. Dentre os termos que qualificam o filme encontramos:

“obrigatório”, “grande filme”, “filme brasileiro do ano”, “original e ousado” e “moderno”, respectivamente.

Para Carlos Alberto Mattos, Murilo Salles não está interessado em simplificar a realidade e não tem pena de suas personagens, pois elas agiriam movidas por “impulsos naturais do seu modo de vida: o acaso, o equívoco, o narcisismo, a sexualidade precoce, etc.”. Segue afirmando que no filme muito se mostra através das ausências, e conclui dizendo que ele poderia estar inaugurando a era da inteligência, pois, enfim, seus personagens parecem com gente de carne e osso.

### *Cidade de Deus*

Cidade de Deus é sem dúvida o mais polêmico filme lançado após a chamada Retomada do Cinema Brasileiro, gerando posições apaixonadas, tanto pró, quanto contra. Para alguns, o melhor filme, nesse caso, acompanhado de adjetivos como: brilhante, espetacular, perfeito, o mais realista dos filmes que tentaram retratar a violência. Para outros, o filme banaliza a violência, estetizando a miséria de forma preconceituosa e maniqueísta. O fato é que ele recuperou um hábito há muito tempo perdido: o de discutir cinema brasileiro, o que se pode constatar na quantidade de artigos e ensaios publicados sobre o filme, em jornais ou mesmo na internet.

Para Ely Azeredo (*Jornal do Brasil*, 2003, p. B2), *Cidade de Deus* tem como mérito colocar o foco narrativo do ponto de vista do outro lado da Cidade Partida. Exalta o filme enquanto linguagem e execução técnica e defende o espetáculo cinematográfico de Cidade de Deus, por considerar que vivemos em um mundo que transforma tudo em espetáculo. Afirma que os cinemas não são templos para “ensaísmos antropológicos” e chega mesmo a defender que o público “prescinde de cenas didáticas sobre as pressões do consumo de drogas, a desigualdade social e a qualidade das operações de ‘resgate’ das comunidades faveladas” (ibid.). Defende que o objetivo do filme não é oferecer um “olhar

jornalístico”, logo, não tem obrigação de mostrar os dois lados. Para Azeredo, a originalidade dele estaria em poder dar ao espectador a sensação de vivenciar o gueto como se fosse um dos meninos.

Essa questão é central para os “detratores” de *Cidade de Deus*. Para Silveira (2003), a memória que o filme produz é a imagem da favela e do subúrbio como “máquinas autárquicas” de gerar criminosos, pois a origem da violência nesses espaços encontrar-se-ia na “intersubjetividade popular”. Para esse autor, o recurso de usar “atores naturais” no filme equivaleria às pequenas multidões da literatura, traduzindo-se como uma leitura superficial do “filão anarquista do modernismo”, em uma perspectiva liberal radical. Já a linguagem publicitária funcionaria como um instrumento sedutor na recriação da violência popular. Na opinião do crítico, “são intelectuais criando um pensamento cinematográfico brasileiro contemporâneo” ao banalizar a complexidade da atualidade brasileira.

As questões levantadas por Silveira vão ao encontro das questões tratadas por Ivana Bentes, em seu artigo “Cosmética da fome marca cinema do país”. Nele a autora defende a busca de novas abordagens estéticas para mostrar o sofrimento dos excluídos sem cair no paternalismo. Aponta como fundamental o caminho da violência simbólica em detrimento da violência explícita ou estetizada dos filmes de ação.

Todavia, uma terceira alternativa aparece, defendida por Rocha (2004), que exige novos modelos de análises fundados na “dialética da marginalidade”. Tal empreitada exporia a fragilidade do filme de Meirelles que, se, por um lado, acerta no ataque à desigualdade social, por outro, faz o retorno à velha ordem da conciliação das diferenças.

Assim, para Azeredo, o filme é a história dos excluídos pela perspectiva dos excluídos. Seu mérito não seria formular uma tese, uma vez que sai ileso dos filtros ideológicos. Para Silveira, *Cidade de Deus* é um filme de tese alinhado a uma perspectiva liberal radical que formula saberes de forma reducionista ao afirmar que a violência nos bairros populares seria resultado das próprias maneiras populares de se organizar. Já para Rocha, *Cidade de Deus* tem acertos e erros. Seu acerto seria não idealizar a figura do malandro, mas investir no lado obscuro da sua ginga, esclarecer que todo malandro necessita de um “otário” para

existir. Assim, Buscapé seria apenas a “escada” para a ascensão de Zé Pequeno. Para Rocha, o erro do filme foi estruturar a narrativa de forma maniqueísta: a representação cruel de Zé Pequeno como se a criminalidade se reduzisse a desvio de comportamento.