

5 Análise Descritiva das Oficinas.

5.1

A entrada no campo.

Para a realização do trabalho de campo escolhi uma instituição de abrigo de crianças e adolescentes, que funciona na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro há mais de oitenta anos. Em seu interior, desde o ano de 1994, funciona uma escola regular, para crianças nas séries iniciais do Ensino Fundamental.

A instituição foi fundada em 25 de dezembro de 1924, pelo primeiro Juiz de Menores da cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, doutor José Cândido de Albuquerque Mello Mattos, com a finalidade de ser mais do que um orfanato, um lar substituto. Seu objetivo central era promover proteção e assistência às crianças, mas também atender ao seu “desenvolvimento físico, intelectual, moral e cívico”, preparando-as para a “prática do bem e da virtude, e para a vida profissional, a fim de que possam ser úteis a si e à sociedade” (Ata de Inauguração da CMMM, 1924, p. 25). Em 13 de junho de 1925, ela passou a ser entidade filantrópica.

Segundo o Juiz de Infância Mello Matos, o atendimento era destinado a crianças desvalidas, com idade inferior a 7 anos, que fossem completamente *abandonadas, mendigas, órfãs, indigentes* e com *problemas psíquicos*. As crianças permaneceriam no abrigo até os 7 anos de idade, onde fariam o “jardim de infância”, sendo depois encaminhadas a outra escola para dar continuidade aos estudos.

O atendimento de crianças maiores de sete anos só aconteceu mais tarde, assim como a entrada da ordem religiosa que hoje administra a Casa: as Irmãs Carmelitas Servas dos Pobres no Brasil.

Hoje, a instituição vive um outro tempo. Como parte da política de assistência à infância na cidade do Rio de Janeiro, ocorre um intenso processo de

reintegração das crianças às suas famílias, ficando sob tutela da “Casa” apenas os casos excepcionais, como, por exemplo, os que aguardam adoção.

Quando iniciei a pós-graduação, a Casa iniciara o processo de reintegração das crianças às suas respectivas famílias, e hoje, pouquíssimas permanecem sob o abrigo. Com o fim do “internato”, o regime de externato passou a ser aquele que qualifica a relação das crianças atendidas com a instituição de um modo mais amplo. O vínculo então passou a ser quase exclusivamente com a escola, que ocupa uma parte do prédio e cujo funcionamento é de meio período, à tarde.

No final do ano de 2005 a instituição cancelou o convênio que firmara com a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, por meio do qual a instituição atendeu durante um ano e meio as crianças oriundas do Cemasi¹ Ayrton Senna, localizado à avenida Marechal Rondon .

A maioria das crianças atendidas pela escola, em algum momento de suas vidas, teve vínculo de internato ou semi-internato com a Casa. Com o advento do RioCard muitas delas saíram da escola, ficando aquelas cujos pais podem pagar a mensalidade das “vans” da comunidade.² Outra prática comum foi a de matricular as crianças em uma escola pública municipal, próxima à instituição, e assim aproveitar o Riocard dado a alunos da rede municipal.

Hoje a escola é composta por seis turmas das séries iniciais do Ensino Fundamental³ e atende uma média de vinte crianças por turma. A turma escolhida para a realização da pesquisa foi a terceira série. A principal razão para a escolha desta turma foi a idade – são as crianças de mais idade da escola, pois eu acreditava que isso facilitaria tanto o contato quanto a realização da pesquisa.

Esta turma era composta por 17 alunos, cuja idade média ficava em torno de 10 anos. Duas crianças tinham mais idade: uma menina de 11 anos e um menino de 12. Do universo de 17 alunos, 15 trouxeram autorização por escrito dos responsáveis para participarem da pesquisa, sendo seis meninas e nove meninos. As crianças que não foram autorizadas não apresentaram justificativas, apenas a informação de que seus responsáveis não as autorizaram a participar.

¹ Centro Municipal de Assistência Social Integrada. No site da prefeitura do Rio de Janeiro <http://www.rio.rj.gov.br/smas/Crdscemasi.html> o Cemasi é definido como “a porte de entrada para os programas sociais da prefeitura”.

² As “vans” são credenciadas pela instituição, e a relação entre os pais e seus proprietários é intermediada pela associação de moradores da comunidade.

³ Duas turmas de alfabetização, duas de primeira série, uma de segunda e outra de terceira série. Há ainda as turmas de Educação Infantil.

O contato com a instituição (“Casa” e escola) vem sendo mantido por mim desde quando deixei de fazer parte de seu quadro de professores. Durante o ano de 2005, o que correspondeu aos primeiros doze meses de estudo no programa de pós-graduação, por diversas vezes estive na instituição, que me assegurou a oportunidade de fazer do seu espaço físico o meu campo empírico e das crianças por ela atendidas os sujeitos da pesquisa. Com a finalidade de testar a adequação da escolha do campo empírico, durante dois meses do primeiro semestre de 2005, estive na casa realizando uma pesquisa de inspiração etnográfica para a disciplina Antropologia e Educação.

No final de fevereiro de 2006, voltei à escola para negociar objetivamente a minha entrada no campo. Foi nesse momento que fizemos juntos – a diretora da escola, dois professores da terceira série e eu – a negociação dos dias e horários em que seriam realizadas as oficinas de visualização de filmes. Como me interessava ocupar todo o dia (primeiro visualização do filme e depois coleta de dados) propus realizá-las uma vez por mês. A proposta foi aceita sem dificuldades pelos professores.

Uma segunda questão dizia respeito ao dia das oficinas. Essa negociação foi mais tortuosa, em virtude das atividades extracurriculares que fariam parte do cotidiano dos meninos e meninas da escola naquele ano. Chegamos ao consenso da quinta-feira. Estava acertado que as oficinas se realizariam as quintas-feiras, das treze às dezessete horas, uma vez por mês, durante os meses de abril, maio e junho de 2006. Deixamos a primeira quinzena de julho como reserva para qualquer eventualidade.

Dentre as atividades, que seriam institucionalizadas pela escola naquele ano estava a de visualização de vídeos, prática até então eventual. O dia combinado para esta atividade foi a sexta-feira, entretanto, para observação da atividade, eu estaria com várias turmas ao mesmo tempo e não apenas com a terceira série. A idéia era realizar uma observação de inspiração etnográfica da prática de visualização de filmes na escola, no entanto eu precisaria ir todas as sextas-féias, independente de serem elas com a turma que eu escolhi ou não.

A contraproposta que me foi oferecida foi a de que eu “comandasse” essa experiência, inclusive com sugestão de atividades que se desdobrassem na sala de aula. Eu recusei o convite, afirmando que, diferentemente da oficina de visualização, me interessava apenas acompanhar como se dava o processo.

Entretanto, quando cheguei à escola na sexta-feira, munido de meu diário de campo, para a observação da atividade, soube pelo professor da turma que a mesma havia sido extinta, durante a semana.

Nesta atividade os alunos levavam vídeos para escola, para assistirem juntos. Geralmente eram filmes, mas também há relatos de já terem levado dvd's de shows. Para a exclusão da atividade alegou-se que os professores não queriam fazer uso pedagógico dos filmes e que, portanto, ela seria substituída por outra, fato que não ocorreu durante os meses da pesquisa.

Continuei a ir à escola para estar em contato com a turma, durante o mês de março, sempre às quintas-feiras, dia em que as oficinas seriam realizadas. Nessas “visitas” à turma, expliquei a pesquisa, do que ela consistia (filmes, atividades e objetivos), além de levar-lhes as autorizações para serem assinadas pelo (a) responsável.

Um dos problemas a serem enfrentados antes do início das oficinas era a decisão de incluir ou não o filme *Cidade de Deus* na lista dos títulos que seriam exibidos para as crianças. Pesava a favor do filme o fato de haver na trama um número significativo de personagens crianças, vivendo circunstâncias consideradas significativas para os objetivos da pesquisa, além de ele ter sido um grande sucesso de público e de crítica. Pesava contra ele seu conteúdo violento, que o fez ser considerado, pelos órgãos competentes, como inadequado para menores de 18 anos. Entretanto, a Rede Globo de Televisão o exibiu no dia 3 de abril, em horário nobre, na Tela Quente. Das 15 crianças que participaram da pesquisa, 13 viram o filme na tevê, o que tornava desnecessária sua exibição na oficina, que seria, certamente, inadequada. Algumas das crianças estavam, inclusive, revendo o filme, pois, já o haviam visto com familiares em DVD.

As oficinas iniciaram-se no dia 27 de abril de 2006, sendo a primeira composta por atividades relacionadas ao filme *Cidade de Deus*, para aproveitar a exibição feita pela tevê.⁴

Quando entrei oficialmente no campo, tinha esquematizado o que ocorreria nas oficinas, sem saber ao certo se a proposta funcionaria a contento. Percebi que a solicitação às crianças de que fizessem um desenho das crianças que apareciam

⁴ Durante todas as oficinas contei com o apoio imprescindível de Rita Migliora, mestranda do mesmo programa e integrante, como eu, do Grupem (Grupo de Pesquisa em Educação e Mídia). Rita ficou responsável pela videogravação das oficinas.

nos filmes era muito cansativa. Os primeiros desenhos eram feitos com esmero, mas, quando chegamos aos últimos, elas já estavam cansadas e não havia mais a mesma dedicação à tarefa. Na primeira oficina, ficamos quase quatro horas só com os desenhos e o preenchimento de fichas, além da conversa informal sobre os filmes, que entrecruzava as outras duas atividades. Logo vimos que a estratégia deveria ser modificada para as demais oficinas, aproveitando aquilo que havia funcionado, pois correríamos o risco de não conseguirmos exibir os filmes e coletar os dados com a interpretação que as crianças faziam dos mesmos.

Ficou acertado que no dia da oficina as crianças chegariam à escola e deixariam seu material na sala. As que não participariam também permaneceriam na sala, junto à professora Simone Vasconcelos; as outras se dirigiriam à sala de exibição de filmes (que durante os meses da pesquisa mudou duas vezes de lugar: primeiro passando do salão para a “sala 3”, próximo ao portão de saída das crianças, e depois uma sala nos fundos da escola, perto da lavanderia). As crianças assistiam ao filme do dia e paravam para o lanche oferecido pela escola (que também mudou, passando a ser almoço; essa mudança nos obrigou a flexibilizar nosso horário). Após a exibição do filme, dava-se início à segunda atividade (esta acontecia na biblioteca da escola; a última oficina aconteceu no salão ao lado da biblioteca por causa da ventilação).

As técnicas de pesquisa utilizadas foram diversificadas, cruzando-se as de observação direta com as de observação indireta, tendo como fonte registros audiovisuais, escritos e pictográficos. Valeu-se de:

- Videogravação das oficinas, cujo objetivo era registrar os depoimentos das crianças e conversas informais, mas também o clima das oficinas;
- Diário de campo;
- Desenhos feitos pelas crianças, tomados como registro da construção de sentidos dos filmes,
- Recontagem da história;
- Ficha com dados pontuais sobre o processo.⁵

⁵ As fichas constam de cinco tópicos a serem respondidos pelas crianças de forma pontual. Primeiro pediu-se as crianças que dessem um outro título aos filmes assistidos. Depois, pediu-se que dessem nota aos filmes de zero (0) a cinco (5). Em terceiro lugar, que dissessem se indicariam o filme a outras crianças da mesma faixa etária deles. Em quarto lugar, que justificassem a resposta anterior. Por último que dissessem de forma sucinta de que tratava a história do filme.

O material coletado consiste de 32 páginas de diário de campo, cinco horas e dezoito minutos de videogravação, 67 desenhos e 40 fichas.

5.2

Cidade de Deus

Um primeiro dado interessante que emerge do material coletado é a maneira como as crianças pesquisadas descrevem os personagens. Em *Cidade de Deus*, elas classificaram as personagens pela “função” que elas realizariam na trama. Assim, Dadinho/Zé Pequeno, que é identificado como o bandido da trama, aparece sempre armado e, em alguns desenhos, fazendo disparos. Os disparos tanto podem ser para o alto, em direção a uma vítima, como podem retratar o momento em que ele “mata” seu amigo Bené, ou mesmo quando dispara contra Marreco, ou ainda ao assaltar o motel.

Já Filé com Fritas é desenhado pelas crianças como “pipeiro”, aquele que desce a pipa quando a polícia chega. Esta série de desenho traz “marcas” evidentes das discussões coletivas: as crianças estavam na dúvida sobre como iriam desenhar essa personagem, em um dado momento da oficina, uma delas disse que a desenharia na laje soltando pipa e, a partir daí, todos acompanharam a idéia. Como em um efeito dominó, aos poucos foram aparecendo nos desenhos da grande maioria delas helicópteros, carros da polícia e tiros.

O interessante na escolha das crianças, durante a oficina, foi que elas optaram por representar uma cena muito rápida da seqüência da descrição do “negócio” do tráfico, em detrimento de outras seqüências em que Filé com Fritas aparece com mais destaque, como, por exemplo, a do rito de passagem do menino para a condição de “bandido”, quando ele é obrigado a atirar em uma criança do Caixa-Baixa.⁶ Na seqüência escolhida pelas crianças, Filé com Fritas aparece fazendo pequenos favores aos traficantes.

⁶ Grupo formado por meninos que fazem pequenos assaltos na favela e que vão ganhando importância ao longo da trama. Eles são responsáveis, no final, pelo assassinato de Zé Pequeno, como vingança pela morte de um dos meninos do Caixa Baixa. Este fato fez com que as crianças da oficina classificassem os meninos como “justiceiros”.

O que é recorrente no desenho dessas crianças, de um modo geral, é o momento do confronto entre os traficantes e a polícia: é a partir dessa construção que puderam justificar a imagem construída por elas para Filé como o X-9⁷ da trama, o “pipeiro”, aquele que entrega a chegada da polícia.

Quanto a Buscapé, personagem-narrador, as crianças o desenharam já adolescente: a cena que parece mais ter chamado a atenção delas é aquela em que o bando de Zé Pequeno é fotografado por Buscapé.

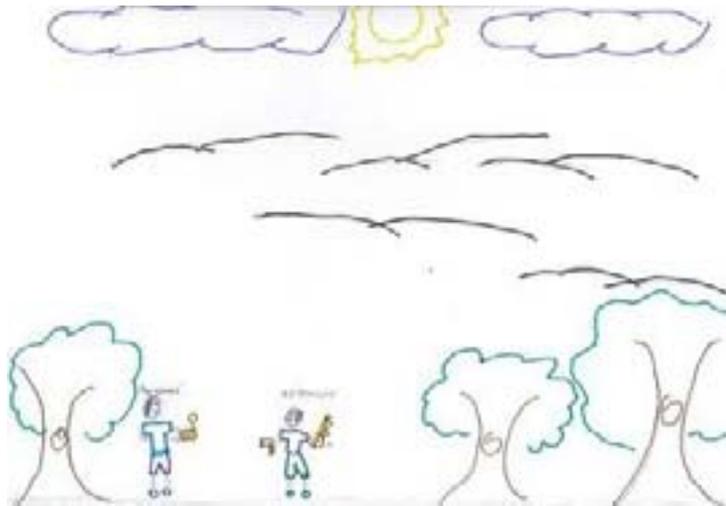
Na trama de *Cidade de Deus*, o porte e o uso da arma são ritos de passagens de meninos para o papel de “bandidos”. Este rito acontece com Dadinho no assalto ao Motel e com Filé com Fritas no momento em que tem de escolher entre os dois meninos do Caixa Baixa para assassiná-lo.

A máquina fotográfica nas mãos de Buscapé é um instrumento de distinção sociomoral entre os dois lados – ser bandido ou não ser. Ela parece ter sido escolhida pelas crianças como uma maneira de distinguir as personagens Dadinho/Zé Pequeno e Buscapé e qualificar suas atuações na trama.

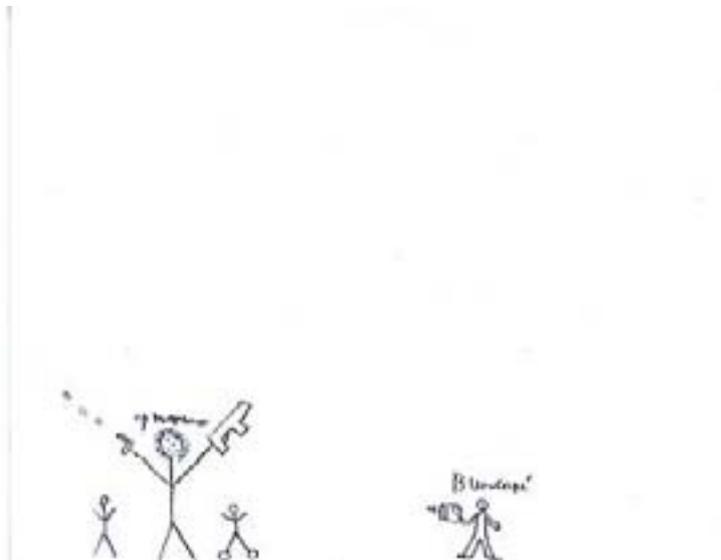


Maria – Cena de Buscapé – *Cidade de Deus*.

⁷ X-9 é uma gíria carioca para designar o alcagüete, o “dedo duro”. Seu sentido é o de delator, aquele que denuncia atividade ou procedimento ilícito de alguém. No contexto do tráfico, é aquele que denuncia o tráfico e seus soldados à polícia.



Jéssica – Cena Buscapé – *Cidade de Deus*.



Wershilley – Cena de Buscapé – *Cidade de Deus*.



Jonathan – Cena de Buscapé – *Cidade de Deus*.



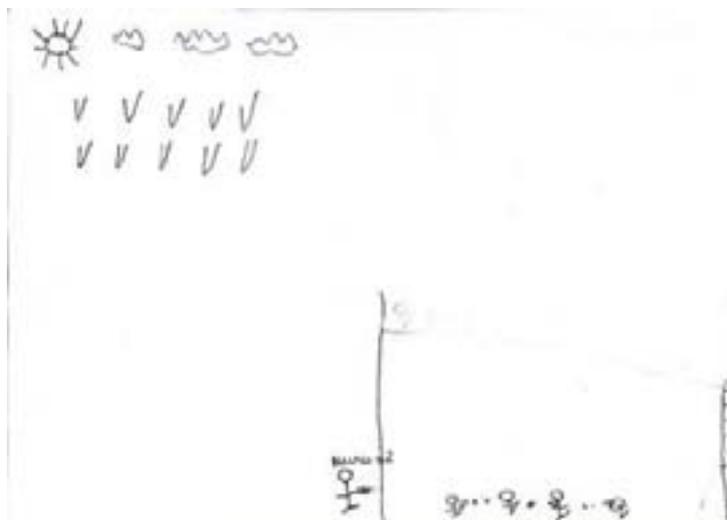
Fabício – Cena de Buscapé – *Cidade de Deus*.



Pedro – Cena de Buscapé – *Cidade de Deus*.



Vitor – Cena de Buscapé – *Cidade de Deus*.



Wallace – Cena de Buscapé – *Cidade de Deus*.

Nos oito desenhos selecionados, tem-se a cena em que Buscapé é chamado por Zé Pequeno para fotografar seu bando. As fotos acabam aparecendo na primeira página do *Jornal do Brasil*, e um fato que poderia se tornar um incidente grave, na verdade, inflama o ego de Zé Pequeno, que busca prestígio e notoriedade.

Na construção da cena pelas crianças tem-se, na maior parte dos desenhos, seu deslocamento para fora da Cidade de Deus – um espaço neutro. Algumas crianças optaram por representar a cena em um campo, outras evitaram quaisquer referências que indicassem o local onde a mesma ocorre, embora algumas (poucas) tenham optado por representá-la no contexto da Cidade de Deus, ou mesmo de uma favela qualquer.

Ao que tudo indica, a oposição feita entre as personagens e suas condições nos filmes tem como referência os objetos que portam: a máquina fotográfica é colocada em oposição às armas (o próprio filme sugere isso!). Se, nas falas das crianças, Dadinho é descrito como bandido/dono do morro, Buscapé é classificado como honesto, fotógrafo.

A oposição entre arma e máquina fotográfica parece indicar também o fascínio das crianças pela primeira. Ainda que, na maior parte do tempo, as armas utilizadas no filme sejam revólveres, nos desenhos das crianças elas aparecem como grandes metralhadoras ou fuzis. Mas há, claramente, nesse aspecto, um corte de gênero: isso se evidencia mais fortemente nos desenhos dos meninos. Há ainda um outro elemento que sugere o lugar da arma na descrição dessas crianças: o fato de haver disparo ou não. Se o porte da arma é um indicativo da condição de “bandido”, as cenas em que há disparos não apenas os classificam como tal, mas também qualificam seu poder e prestígio.

Assim, na descrição iconográfica feita por Maria, há o uso da arma por Dadinho, que está sozinho na cena, ao passo que no filme os rapazes que compõem o seu bando estão sendo fotografados junto ao chefe.

Outra criança cujo desenho também mostra disparos de armas é Pedro: na cena descrita pelo menino, aparecem três personagens: Dadinho/Zé Pequeno, Buscapé e uma terceira personagem que é quem faz os disparos para o alto.

No desenho de Wershilley, Buscapé faz o registro fotográfico do bando de Zé Pequeno enquanto este atira para o alto. A importância de Zé Pequeno entre os outros personagens pode ser mensurada pelo fato de sua figura estar centralizada na arrumação para a foto e também por seu tamanho: ele aparece no desenho como sendo muito maior do que os demais, um tamanho desproporcional aos outros membros do bando.

Há ainda o desenho de Wallace retratando a mesma seqüência (a foto do bando), na qual não há disparos, mas há a exibição das armas. O mesmo ocorre no desenho de Jéssica e no desenho de Vitor, onde o bando de Zé Pequeno aparece fortemente armado. Aqui, a única imagem colorida, de toda a cena, é a arma que está nas mãos de Zé Pequeno. A legenda, na parte superior da folha indica: “O bando de Zé Pequeno”.

Ao que parece, as crianças optaram por registrar na cena, a partir do destaque dado às armas, o poder de Zé Pequeno: poder que se faz visível graças a seu poderio bélico. Desse modo, os revólveres transformados em fuzis e metralhadoras são colocados como protagonistas da cena eleita pelas crianças.

As armas ganham mais centralidade, quando analisamos as cenas de Filé. Em quase todas as representações iconográficas, “o pipeiro” aparece envolto em trocas de tiros entre policiais e traficantes, embora nem sempre esteja participando do confronto diretamente.

Neste caso, a cena é acrescida de elementos que não aparecem no filme, como helicópteros que atiram para baixo e bombas. É interessante considerar, também, que mesmo a chegada da polícia, que é apenas uma das cenas da seqüência já citada, é transformada pelas crianças numa cena da “guerra”.⁸ Vale considerar que, no filme, não ocorre confronto, porque a polícia entra na favela apenas para pegar o suborno. Nos desenhos das crianças, a invasão da polícia é transformada em temática na descrição das personagens.

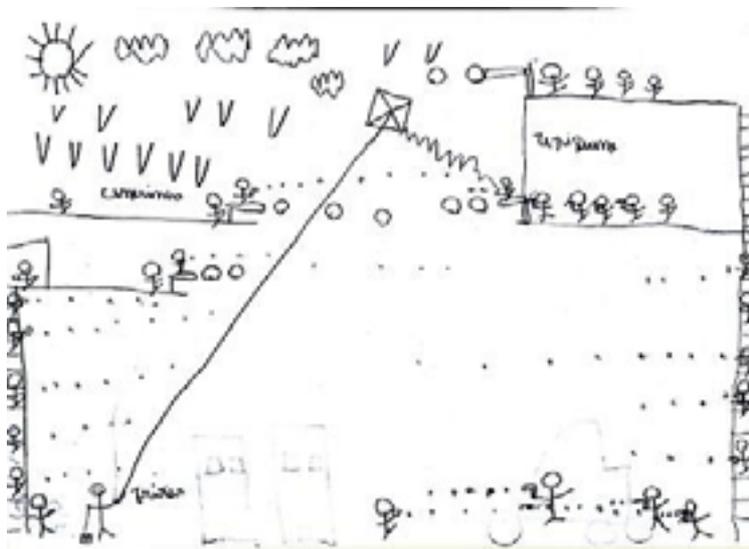
Percebe-se que as crianças transformaram a cena do suborno na cena da guerra, colocando ali elementos que escapam ao filme, mas não ao repertório de informações de que elas dispõem sobre confrontos entre policiais e traficantes ou entre estes. Além disso, nos desenhos realizados nas oficinas, o ambiente físico que serve de contexto para a cena representada é diferente do conjunto

⁸ Categoria que surge na pesquisa para classificar os confrontos entre bandidos ou entre estes e policiais.

habitacional que serve de cenário para o filme, assemelhando-se muito mais com as imagens de favelas situadas em morros, com suas casas de alvenaria, com lajes, becos, além da dimensão alto-baixo que lembram imagens recorrentes dos morros cariocas.



Maria – Cena de Filé – *Cidade de Deus*.
Invasão da polícia por ar (helicóptero) e terra (viaturas).



Wallace – Cena de Filé – *Cidade de Deus*.
Uma das raras cenas em que o retrato do confronto não é com policiais, mas entre o bando de Zé Pequeno e o de Cenoura.



Vítor – Cena de Filé – Cidade de Deus.

Chegada da polícia por helicóptero e viatura, entretanto não há confronto. Na cena, Filé e Zé Pequeno soltam pipa, a arma identifica Zé Pequeno, e vê-se o nome Filé.



Wershilley – Cena de Filé – Cidade de Deus.

Na cena ocorre o confronto entre policiais e o Bando de Zé Pequeno, e aparece também a bomba como um elemento exógeno ao filme.

É nas mãos de Dadinho/Zé Pequeno que as armas ganham maior destaque. Com exceção do desenho feito por Jéssica, todas as crianças representaram Dadinho/Zé Pequeno armado: quer seja na representação da cena da morte de Marreco, do assalto ao Motel, do assalto “ao bar”, do assassinato de Bené, da tomada da “boca do Quinze”, ou das cenas extra-filme.

Na cena descrita por Maria, a arma é usada por Dadinho para matar Marreco. No filme, a cena ocorre dentro da Cidade de Deus, depois do sumiço de Dadinho e Bené, após o assalto ao motel: entre tijolos empilhados para uma futura

construção, Dadinho assassina Marreco como revanche das humilhações que sempre sofrera por ser o agregado e o mais novo do bando de Cabeleira. No desenho da menina a cena é deslocada para um campo colorido; desaparecem os objetos dos furtos realizados pelos meninos e com eles quaisquer referências ao acerto de contas, entre o menino e sua vítima: “Cabeleira” (na verdade Bené) é a testemunha ocular do assassinato.

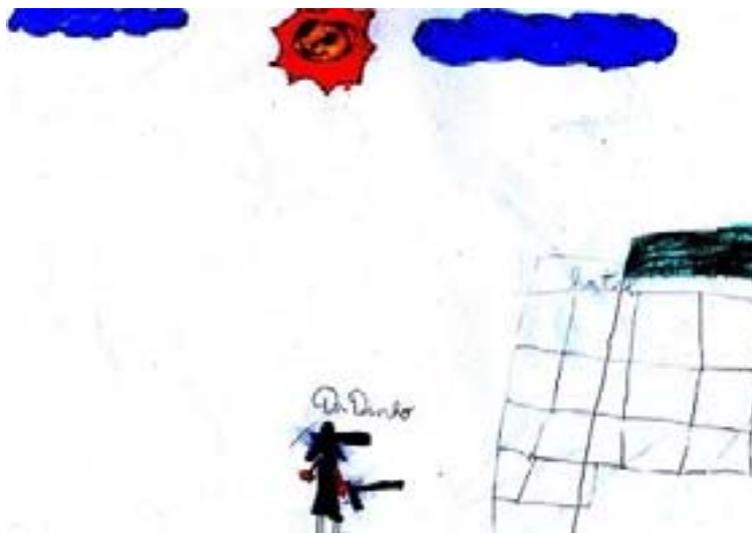


Maria – Cena de Dadinho – *Cidade de Deus*.

Outra seqüência do filme representada nos desenhos da oficina é a do assalto ao motel, rito de passagem da transformação de Dadinho em um assassino frio que foi representada por quatro crianças. No filme, a idéia do assalto ao motel foi de Dadinho, entretanto, ele, de início, não participa do assalto porque é muito jovem. Seu papel seria o de dar cobertura ao trio liderado por Cabeleira e avisar quando da chegada da polícia. Entretanto, um alarme falso faz com que o trio fuja do motel às pressas e abre caminho para que o menino “sacie sua sede de matar”, tal como é descrito no filme pela narração em *off* de Buscapé. A seqüência é uma das mais polêmicas do filme, pois foi criada no roteiro e não faz parte do livro de Paulo Lins, que declarou que era a única parte do filme à qual faria ressalvas.

Na cena representada por Thayane, o que se vê é uma antecipação do evento: Dadinho ainda está do lado de fora do motel. A menina optou pela representação dele armado e pela identificação do motel como estratégia para descrever o assalto. Pode-se pensar que a brutalidade da cena esteja concentrada

na transformação do revólver, com que o personagem realiza a carnificina, no filme, em uma metralhadora.



Thayane – cena de Dadinho – *Cidade de Deus*.

Outra criança que optou pela representação do assalto ao motel foi Jonathan. A sua cena também antecipa o assalto, nela os personagens combinam quem vai entrar. A arma em mãos sugere a violência que ocorreria dentro do estabelecimento.

Como Thayane, Rodrigo e Vítor também transformam o revólver de Dadinho em metralhadora, entretanto ambos optam por representá-lo realizando disparos contra o motel.

Outra cena tirada do filme é a morte de Bené. Amigo e comparsa de Dadinho/Zé Pequeno, desde o início da trama, o assassinato de Bené é ocasionado por uma disputa entre Zé Pequeno e Angélica, a namorada de Bené. O ciúme do amigo é tão grande que em uma discussão entre os dois, no dia de sua festa de despedida da Cidade de Deus, abre uma brecha para a vingança do personagem Neguinho. O tiro que tinha alvo certo – Zé Pequeno – acaba matando acidentalmente Bené. Na descrição dos meninos, a morte foi ocasionada por Zé Pequeno.

Vejamos como duas crianças a representaram. Em ambos os desenhos, as crianças optam por representá-la fora do ginásio onde ocorre a festa. Longe da mesma, desaparecem os convidados, a música, as bebidas, mas também Angélica, com quem Zé Pequeno disputa a atenção de Bené. Desaparece qualquer referência

ao ciúme do líder do tráfico de drogas na Cidade de Deus. A cena é um dos raros momentos, senão o único, em que o personagem de Zé Pequeno é capaz de demonstrar afeto. Nesta seqüência, há uma cena em que o personagem sente-se desprezado, que é quando ele convida a namorada de Mané Galinha para dançar e ela o dispensa alegando já ter companhia.

No desenho dos meninos, o assassinato de Bené ocorre fora do ginásio, deslocado para o lado de fora da favela, mas parece um acerto de contas entre os dois, onde Bené é mais uma das vítimas de Zé Pequeno. Ressalta esta hipótese o fato de Bené não estar armado e não ter como se defender. O disparo sela o fim de uma amizade entre os dois personagens.

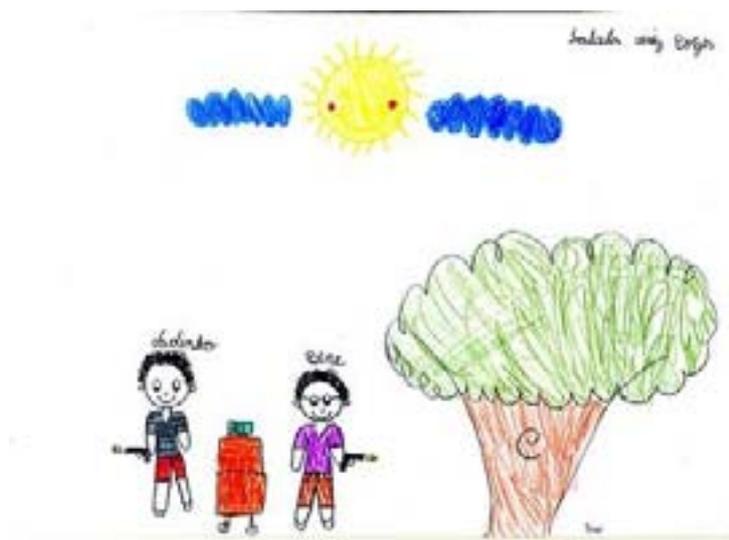


Pedro – Cena de Dadinho/Zé Pequeno – *Cidade de Deus*.



Ygor – Cena de Dadinho/Zé Pequeno – *Cidade de Deus*.

A amizade entre os dois personagens é ressaltada em outros desenhos, como no que foi feito por Isabela, por exemplo. Nele, eles aparecem juntos e felizes, portando uma arma cada, não havendo disparos, o que pode fazer supor que serve mais para identificá-los como bandidos, pois são apenas acessórios em suas mãos. A amizade entre ambos é representada fora do espaço da favela, deslocada para um campo.



Isabela – Cena de Dadinho – *Cidade de Deus*.

Essa amizade é explícita em cenas nas quais pode ser percebida uma camaradagem e parceria entre ambos. Em outros desenhos tem-se este exemplo, como naquele sobre a morte de Marreco, feito por Maria. Na trama, Bené é descrito como braço direito de Zé Pequeno e também como um bandido diferente, mais como um malandro do que propriamente um bandido. Ele faz o contraponto das atrocidades de Dadinho/Zé Pequeno e, na trama, é o elo entre os dois protagonistas: Buscapé e Dadinho/Zé Pequeno.

Ao que tudo indica, cada filme teve um aspecto que permitiu às crianças organizarem uma narrativa para classificar os filmes. Em *Cidade de Deus*, os meninos estão identificados pela função que desempenham no encadeamento da trama. Assim, Zé Pequeno/Dadinho é classificado como o bandido da trama. Se de um lado as armas são os elementos que as crianças selecionam para qualificar o bandido como mal, por outro a presença de Bené, em vários desenhos, faz alusão à amizade entre os dois, que se percebe sincera.

A presença de Bené nos desenhos também pode permitir uma leitura que responsabilize o indivíduo por sua entrada no universo do narcotráfico. Ainda que acompanhe Dadinho/Zé Pequeno nos momentos em que é desenhado, Bené é muitas vezes mero espectador das atrocidades cometidas pelo bandido. Assim sua presença ajudaria a construir a imagem de Dadinho/Zé Pequeno como um bandido sanguinário e sem remorsos, uma vez que outras possibilidades também fossem permitidas.

Zé Pequeno, foi a personagem que, dentre todas as personagens que apareceram nos filmes das oficinas, mais mobilizou as crianças. A maneira como recontaram o filme centrando sua narrativa na figura da personagem não deixa dúvida, e acresce-se a isso o fato de terem sido as suas falas, aquelas que mais impactaram os meninos, mesmo sem a reexibição do filme. A maior parte das crianças já havia visto o filme, dias antes, na Tela Quente da Rede Globo, mas também algumas já haviam visto com familiares, conforme relataram nas oficinas.

Falas do tipo: “Dadinho é o caralho, meu nome é Zé Pequeno, porra!”, “Peraí, por que eu não matei esse filho da puta?”, entre outras, apareceram constantemente durante as oficinas do filme.

A história de *Cidade de Deus* é relatada do ponto de vista dele. As ações que despertam o interesse das crianças são aquelas nas quais Dadinho/Zé Pequeno é o destaque, por exemplo, quando, no começo do filme, Buscapé se apresenta no campo de futebol de terra batida. Dadinho e Bené chegam ao campinho, o primeiro é apresentado pelo roteiro e pela montagem como uma criança intimidadora, já o segundo não. Dadinho toma a bola de Buscapé, que não consegue disfarçar o medo que sente, logo a bola vai parar nas mãos de Cabeleira. Ali o personagem-narrador apresenta o Trio Ternura, que até então eram os bandidos mais perigosos da cidade, durante o assalto ao caminhão de gás. Na narrativa dos meninos, essa seqüência é na verdade a apresentação de Dadinho. Os demais personagens são escadas para o roteiro demonstrar a força e arrogância do menino.

“(…) Aquele menino, o fotógrafo [Buscapé], estava jogando bola no campo quando o Dadinho chegou e tomou a bola dele (...)”, lembrou Wershilley. Do trecho narrado por Wershilley, desapareceram os demais personagens, a ação que ganha destaque é a tomada da bola de Buscapé.

Desse momento em diante, o que se vê são recortes de seqüências e cenas que, ao reconstruírem a narrativa do filme, evidenciam a preferência das crianças pelo vilão da trama: o assalto ao motel, a morte de Marreco; a tomada da boca dos Apês; a morte de Bené; a “guerra”; e a morte de Zé Pequeno. Violência e morte são os dois elementos que parecem denotar o sentido do filme. Talvez essas características tenham facilitados às crianças optarem por classificar o filme como um filme de ação.

Quando se analisa nas fichas o momento em que foram solicitados a darem outros títulos ao filme, percebe-se que a referência à violência é grande, em títulos como: *A Vida no Tráfico*, *Bonde do Tráfico*, *Bonde do Aritana*, *Cidade da Violência*, *O Tráfico de Violências* e *A Cidade do Tráfico*.

Ainda assim, isso não os impede de declarar ter gostado do filme, pois, em uma escala de zero a cinco, apenas três crianças deram notas menores que cinco. A saber, as notas foram: duas notas 4,5 e uma nota 2,0, o que sugeriria um apreço pelo filme apesar do seu conteúdo violento.

Todavia, são unânimes em declarar que não indicariam o filme a outras crianças de mesma idade, pois a violência seria o motivo pelo qual elas não deveriam ter acesso ao filme. Dentre os receios está o medo de que passem a falar palavrão, de que aumente a violência, com a exposição ao conteúdo violento e de que sejam imaturos para tal exposição, aprendendo com isso coisas erradas. Alegam também inadequação de idade, conteúdo forte e excesso de violência como razões para que crianças como eles não assistam ao filme.

5.3

Central do Brasil

Na recepção das crianças ao filme *Central do Brasil* tem-se um distanciamento das imagens provocadas por *Cidade de Deus*. Se com relação a este as crianças disseram estar diante de um filme de ação, em *Central do Brasil*, elas afirmaram estar diante de um filme de aventura: a aventura de conduzir Josué de volta para sua família.

Esse processo de condução levou as crianças pesquisadas a optarem, em sua grande maioria, por representar Josué sempre acompanhado por um adulto.

Na maior parte dos desenhos, ele está com Dora, que é quem, no filme, o acompanha durante toda viagem. Outra personagem que teve destaque na representação das crianças foi a própria mãe de Josué, Ana, que morre logo no início da trama e, por fim, os irmãos dele.

A única cena em que o menino é representado sozinho é quando ele corre para alcançar o ônibus que está levando Dora de volta para o Rio de Janeiro. Nela Josué assiste de longe à partida do ônibus sem nada poder fazer para reverter aquela situação.

Um dado que chama atenção quando se olha toda a produção sobre o filme *Central do Brasil* é que poucas cenas são retiradas do seu contexto. Há uma tentativa de fidelidade ao ambiente cenográfico do filme que permitiria organizá-lo por seqüências, reconstruindo-o quase integralmente. Assim sendo, optou-se por registrar a produção das crianças na dissertação respeitando ao máximo, na medida do possível, a cronologia das seqüências do filme.

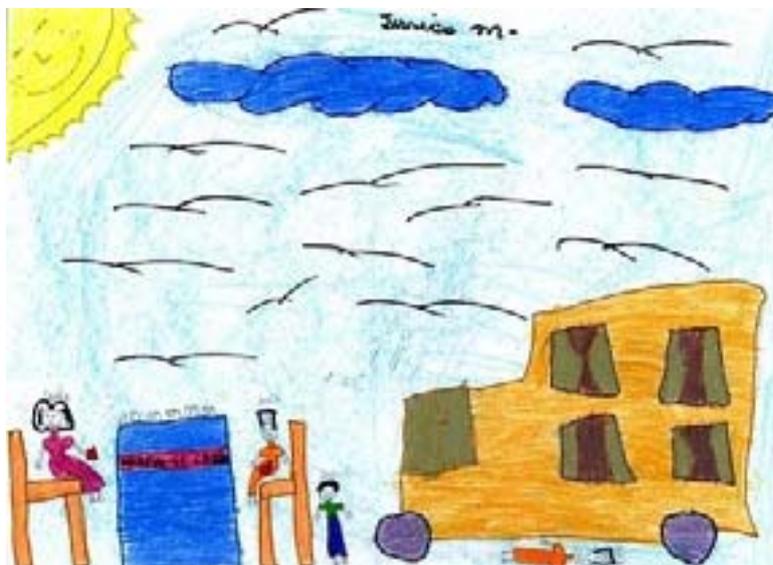
Isabela preferiu registrar a cena inicial, quando Ana dita a carta para Dora. Nela as três personagens aparecem felizes; Dora segura a carta em que Ana apresenta o conteúdo da mesma. Nesse momento dá-se no filme a apresentação de Josué, e o espectador fica sabendo as razões da procura pelo pai. Em sua descrição pictórica do filme, Isabela incluiu também a imagem de Nossa Senhora e a de um carro, supostamente o veículo responsável pela morte de Ana. Uma tentativa de condensar em uma cena a explicação das circunstâncias que darão início à viagem de Josué e Dora pelo interior do Brasil.



Isabela – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Outra criança que procurou condensar mais de uma cena da mesma seqüência na mesma imagem foi Jéssica. Ela coloca no mesmo contexto Ana ditando sua carta para o marido a Dora e o atropelamento de Ana. A seqüência é apresentada em um espaço aberto, fora da estação Central do Brasil; nela Ana aparece frente a frente com a *escrevedora* de cartas tendo Josué em pé por trás da cadeira. No filme, a intervenção do menino neste momento é pouca, porém significativa, já no desenho não há intervenção (ele apenas observa).

No filme, o menino tem um papel significativo, embora acidental, no atropelamento da mãe, porque ele se solta da mão dela para pegar o pião que caíra no chão, ela se distrai, não percebe o veículo que se aproxima e é atropelada. No desenho, Josué sequer é citado: a cena foca a situação de abandono pela qual o menino passa com a morte da mãe, por isso o foco na morte da mãe. Provavelmente a atuação de Josué no acidente, ainda que não intencional, tenha causado algum mal-estar em Jéssica, que a exclui de seu desenho.



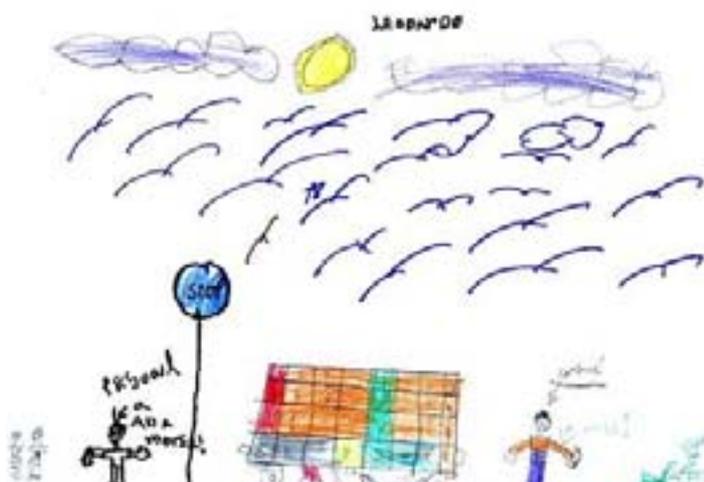
Jéssica – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Thayane também optou pelo atropelamento de Ana e, tal como Jéssica, focalizou o atropelamento em si e a solidão de Josué com a morte da mãe. Aqui, vê-se um caminhão atropelando Ana e manchas vermelhas sugerindo sangue cobrindo todo o corpo.



Thayane – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

A cena aparece também no desenho de Leonardo, que coloca junto à imagem da mulher atropelada uma pessoa, sem identificação, que grita: pessoal, Ana morreu! Na cena vê-se Josué sozinho, que olha o corpo da mãe debaixo do ônibus e grita: Mãe! Próximo dali algumas pessoas assistem ao acidente no qual o menino fica órfão.



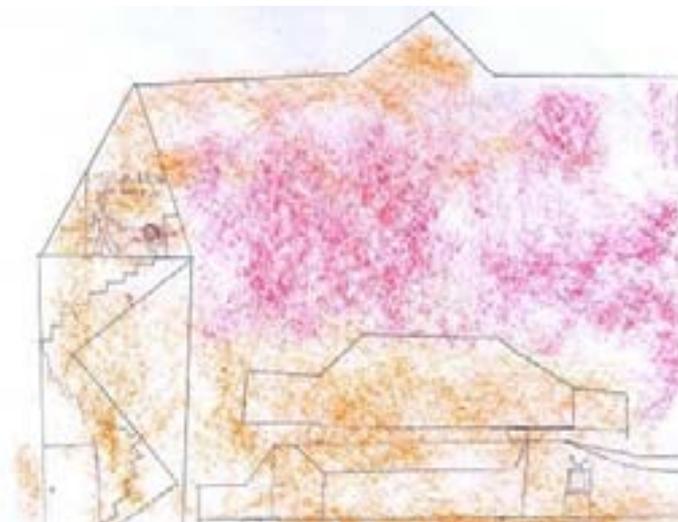
Leonardo – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

A cena retratada por Jonathan é a do momento em que Dora e Josué vão para a casa desta. Embora ele não saiba, já está acertado entre Dora e Pedrão a venda do menino à Yolanda, uma traficante de crianças. Dora e Josué são representados na estação de trem, encabeçando uma fila em direção ao trem que chega.



Jonathan – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Wershilley optou por representar o momento em que Dora, arrependida, retorna ao apartamento de Yolanda para resgatar Josué. Enquanto fogem pelas escadas do edifício, o marido de Yolanda aparece correndo atrás deles gritando palavrões e ameaçando Dora de morte. O menino registra um dos palavrões na parte superior da folha: “*Sua filha da Pucha!*”.



Wershilley – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

O desenho de Vitor retrata a viagem em busca do pai de Josué. Após perderem o ônibus, Dora e Josué aceitam a carona oferecida por Sebastião. Dentro do caminhão Josué realiza o sonho de ser caminhoneiro, ainda que tenha sido no colo do motorista evangélico.



Vitor – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

A cena retratada por Pedro é aquela em que Josué furta alimentos de dentro da venda. Ao levá-los para dentro do caminhão, Dora descobre e finge devolver o produto furtado, mas na verdade acaba furtando mais coisas. No desenho de Pedro vemos dois meninos: de um lado, Josué, e de outro, o filho do dono da venda, este sobre o balcão. Os adultos desaparecem da cena.



Pedro – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Maria preferiu representar a cena em que Josué e Dora estão extenuados após a mesma escrever cartas ditadas por romeiros; ambos posam para o retratista da barraca de milagres, rodeados de imagens de Padre Cícero. No desenho de Maria, Padre Cícero torna-se Nossa Senhora, e o que era noite transforma-se em dia, o que sugere que a seqüência causou um impacto bastante positivo na menina

– podem estar associados à figura de Nossa Senhora elementos freqüentemente relacionados às figuras femininas, como afeto, nutrição, carinho e, associada ao dia, a idéia de segurança e proteção. Ao fundo vêem-se casas e a barraca na qual Josué presenteia Dora com um vestido.



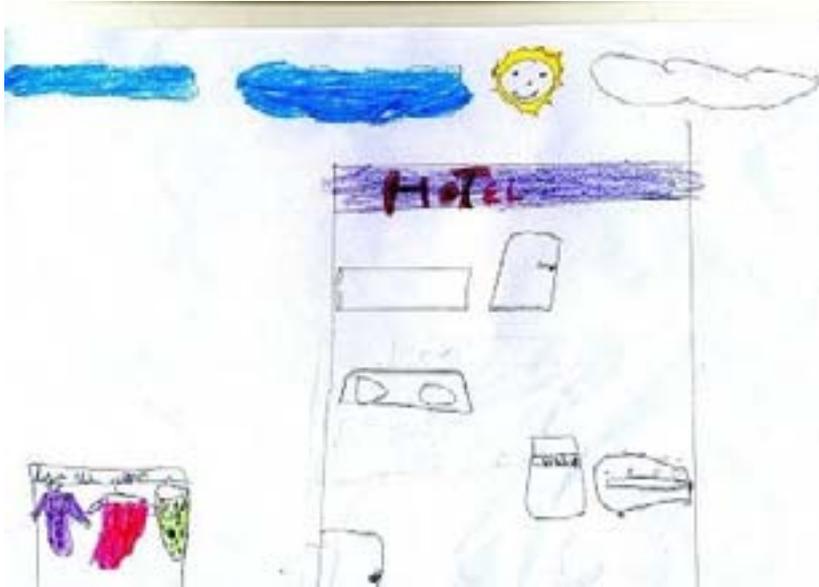
Maria – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Shayene representou uma cena da seqüência seguinte do filme, na qual Dora e Josué vão dormir no hotel com o dinheiro conseguido na escrita das cartas ditadas pelos romeiros. No desenho dessa menina, a noite também se transforma em dia, reforçando a hipótese levantada anteriormente. Aqui, Dora e Josué estão seguros dentro do hotel e assistem, pela janela, ao que se passa do lado de fora.



Shayene – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

O mesmo se verifica no desenho de Vitória, que incluiu, ao lado hotel, a barraca de roupas onde Josué havia comprado o vestido com o qual presenteara Dora. Na cena desenhada por esta menina, a noite do filme também vira dia.



Vitória – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Rodrigo também desenhou a cena em que os personagens estão no hotel, com a diferença de que é noite: vê-se que os personagens dormem na cama. Do lado de fora há uma caixa de correios e uma casa. Aqui, desaparecem os cenários da romaria de Padre Cícero. Esse hotel está, portanto, em um lugar qualquer.



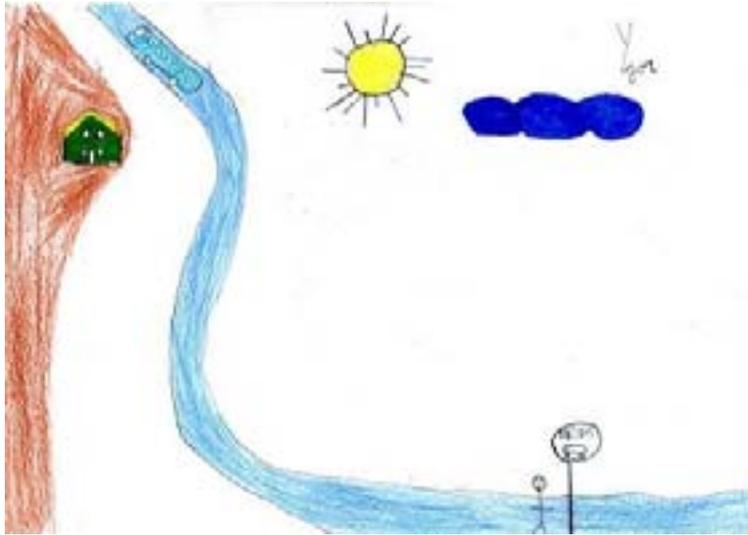
Rodrigo – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Fabrício desenhou o momento em que Josué e Dora encontram os irmãos do menino e descobrem que Jesus, o pai, já havia viajado para o Rio de Janeiro em busca de Ana, deixando os dois filhos sozinhos. Na cena em que Fabrício representa Josué, este joga bola com Isaiás e Moisés e é identificado pelo nome. Ao fundo vêem-se duas casas (expressando, talvez, o desejo de Fabrício de que Dora permanecesse ali, ao lado da família do menino), sol e nuvens no céu.



Fabrício – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Wallace desenha a seqüência final do filme, quando Dora vai embora ao amanhecer, no primeiro ônibus do dia. De dentro do ônibus, ela escreve uma carta de despedida para Josué. O menino, ao acordar, dá pela ausência dela e corre para alcançá-la. Tarde demais, ele não consegue chegar a tempo e perde o ônibus que leva a escrevedora de cartas para a cidade do Rio de Janeiro. No desenho de Wallace, Josué acena do ponto de ônibus, enquanto o ônibus quase some no canto da página, no alto. Vêem-se duas casas, uma em cada canto da página, representando, provavelmente, os dois diferentes vínculos afetivos do menino, em locais distantes espacialmente um do outro.



Ygor - Cena de Josué – Central do Brasil



Wallace – Cena de Josué – *Central do Brasil*.

Ygor também optou por representar a última seqüência do filme: em seu desenho, Josué acena do ponto de ônibus enquanto a condução que leva Dora some no canto da página. Aqui também aparece uma casa, numa inequívoca e

recorrente referência ao fato de o menino ter encontrado um lar, e Josué é a única figura humana representada em meio a uma paisagem seca e com economia de detalhes.

Aqui, temos uma recontagem do filme mais linear quando colocamos os desenhos em blocos e o analisamos como um todo. Explora-se a própria idéia de simultaneidade e narratividade que são duas das características do cinema clássico.

O lirismo com que os desenhos foram feitos pode ser sintomático do apreço que as crianças tiveram com o filme. Embora seja importante considerar, que nesse filme não há representação de favelas, mas, no máximo, de bairros populares, subúrbios.

Um dos temores que tive ao fechar os filmes que comporiam a série da pesquisa foi quanto à receptividade das crianças a *Central do Brasil*, por toda a sua ligação com a História do Cinema Novo, como evidenciou a crítica cinematográfica, mas também pelas próprias referências colocadas no filme por Walter Salles Jr. Para minha surpresa, as crianças mais do que gostaram dos filmes, ignoraram essas referências e viram o filme com alusão às telenovelas, escolheram personagens, torceram por eles (à espera de um final feliz), etc.

Vale considerar, também, que as crianças não inventaram essa possibilidade de ler o filme pela chave interpretativa da telenovela, pois, para alguns críticos, o que pesa contra o filme é justamente sua concessão ao *melodrama*.

Na obra de Martín-Barbero (2003) o *melodrama* é o drama do reconhecimento,⁹ a busca do reconhecimento do pai pelo filho, do filho pela mãe, dos amores desencontrados. Na leitura das crianças o filme trata da busca de Josué pela família, ora representada pelo pai ausente, ora pelos irmãos encontrados.

Nos títulos dado ao filme temos: *Irmãos, Josué Procurando Seus Irmãos, A aventura de Josué e Dora, A aventura pelo Brasil, Central da Criança, Josué e Seus Irmãos, A Procura do Pai de Josué, O Pai de Josué*.

⁹ “(...) o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma luta por se fazer reconhecer. (...) Em todo o caso o desconhecimento do ‘contrato social’ no melodrama fala, em alto e bom som, do peso que têm, para aqueles que nele se reconhecem, essa outra *sociabilidade primordial* do parentesco, as solidariedades locais e a amizade.” (Martín-Barbero, 2003, p. 306).

E, diferentemente dos outros dois filmes, o que vemos nas fichas é o posicionamento favorável à possibilidade de crianças da mesma faixa etária poderem assistir ao drama de Josué.

Dentre as justificativas, está a ausência de violência, como atestam Jéssica e Isabela, respectivamente: “Porque nesse filme não tem nada demais” ou “porque ele não tem violência”. Vale lembrar que *Central do Brasil* foi o segundo filme da oficina, após *Cidade de Deus*.

Entretanto, a principal argumentação para liberar supostamente o filme para outras crianças está sustentada, de um lado, no fato de que eles gostaram do filme e, de outro lado, sustentado no aspecto idade. O gosto das crianças parece-lhes ser o principal critério, uma espécie de auto-referência, como se fossem portadores de um gosto mediano, como nesses exemplos citados: “Sim, porque o filme é legal” e “Sim, porque ele é ótimo.” Tem-se também a questão da idade, como por exemplo, nos trechos selecionados: “Sim, eles [os supostos meninos que assistiriam] são da minha idade” e “Sim, porque eu também tenho 10 anos”.

O contentamento das crianças com o filme *Central do Brasil* está expresso no fato de que este foi o único filme, de todos os selecionados, que recebeu uma acolhida unânime por parte das crianças. Todas elas deram nota cinco para o filme, a nota máxima.

5.4

Como nascem os anjos

No conjunto de desenhos relacionados ao filme *Como nascem os anjos* é possível perceber três blocos temáticos: a representação da seqüência inicial do filme, quando Branquinha é entrevistada pelos repórteres da tevê alemã, a seqüência da fuga das crianças da favela e a seqüência final, quando ela e Japa matam um ao outro acidentalmente.

Dois desenhos escapam dessa construção, possibilitando a constituição de um quarto eixo de representação – a família. No desenho de Isabela, tem-se Branquinha, Japa e a mãe deste, dona Neuza, e no de Vitória, vê-se a “família” de Branquinha, que é representada pelo acréscimo da mãe e das irmãs – somente

estas últimas aparecem no filme, em apenas uma seqüência. Em ambos, as casas não se parecem com representações comuns de casas de favela e, embora todos os personagens citados sejam do filmes, a seqüência não o é. As meninas retiraram os personagens da situação narrada no filme e criaram para eles uma outra narrativa de infância feliz: fora da favela, longe do tráfico e de quaisquer outras imagens que pudessem ser associadas à violência. Na representação das duas meninas, as imagens sugerem que a família seria um espaço de segurança para a infância retratada no filme.



Isabela – Cena de Japa e Branquinha – *Como nascem os anjos*



Vitória – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos*.

Quanto ao conjunto de desenhos, os três blocos seriam:

1) *Filmagem no morro Dona Marta.*

Três crianças optaram por essa representação: Jéssica, Pedro e Ygor. A cena retratada é a da seqüência de abertura do filme. Após o som de um funk instrumental, dá se início a um momento de negociação entre Branquinha e o produtor da tevê alemã, interessado em imagens de criança para um documentário sobre as favelas cariocas. A seqüência, além de apresentar os personagens, marca também sua perspectiva para o futuro: Japa sonha em ser jogador de basquete, tal como os atletas americanos que admira; Branquinha não sonha com nada, o que ela tem de concreto é a possibilidade de ser doméstica ou caixa de supermercado, probabilidades que rechaça; ela expressa, na verdade, o desejo de tornar-se a “fodona do Dona Marta”.



Jéssica – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos.*



Pedro – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos*.



Ygor – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos*.

As cenas representadas nesses desenhos trazem em comum o momento da filmagem, no qual Branquinha tenta em vão negociar um aumento de cachê. Diferentemente daquilo que ocorre na maioria dos desenhos sobre *Cidade de Deus*, as cenas não são retiradas de seu contexto; a favela é insinuada no detalhe do jogo de alto e baixo, que marca o imaginário da representação da geografia das favelas cariocas.

Os desenhos privilegiam a figura da menina e ignoram Japa, o que não parece casual, pois é ela que, em grande parte do filme, comanda as ações, embora, durante a exibição do filme, tenha sido alvo de deboche e desvalorização por parte das crianças que se referiam a ela como “sapatão”. Isso se deu não

apenas por sua aparência física, que se assemelha à de um menino, mas sobretudo pela perseguição/fascínio que ela manifesta pela personagem Julie, a adolescente estrangeira, sua contra-imagem no filme. Percebe-se em todos os desenhos que ela é a personagem do filme que mais mobilizou a atenção das crianças.

2) *A fuga da favela.*

Esta foi a opção de duas crianças: Wershilley e Jonathan. Esta seqüência é a transição entre as imagens da favela e a da mansão da família de norte-americanos. Ela começa com o plano de fuga de Branquinha e Maguilla, em que ambos se disfarçam para conseguir sair da favela, após a morte acidental do chefe da boca de fumo. Entretanto, Japa sem querer “denuncia” a fuga dos amigos e acaba por não ter escolha, senão acompanhar o casal na fuga. Sem alternativa, o trio seqüestra um carro e foge em direção à Cidade de Deus. No caminho, um imprevisto os obriga a mudar seus planos. A partir de então, o que se vê na tela é uma “quase comédia de erros”, que os leva a um caminho sem volta.

É interessante que não tenha havido nenhuma representação da casa do senhor William, pois é dentro dela que se desenvolve a maior parte da trama. Em nenhum momento as crianças desenharam a família de americanos, pelo contrário, optaram por representar apenas a favela como *locus* de todas as ações do filme. Mas não qualquer momento da favela: como ocorreu na oficina de *Cidade de Deus*, o que é retratado é a situação de guerra. Aqui, trata-se do momento em que o casal, Maguila e Branquinha, tenta fugir sem ser visto e um dos bandidos, ao perceber que Japa tentava apressar o passo, provavelmente para alcançar o casal, inicia disparos para o alto provocando alvoroço e corre-corre.

No desenho de Wershilley, Branquinha e Maguila são vistos no asfalto enquanto Japa ainda desce o morro. Da cena desaparecem todos os moradores e também os barracos. A escadaria, e mais uma vez a noção de alto-baixo, parece sugerir que a cena se passa em uma favela. Aquilo para o que Wershilley, pelo desenho, busca chamar atenção é o momento da fuga dos três personagens e, também, os bandidos responsáveis pelos tiros e pelo clima de guerra.

No desenho de Rodrigo toda confusão é mais bem detalhada. Os barracos não são apenas insinuados, mas são parte integrante dessa tensão na medida em

que também oprimem. Os personagens descem com os braços erguidos, dando a noção do desespero da cena retratada no filme.



Wershilley – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos*.

3) *A morte acidental dos meninos.*

Ela ocorre no fim da trama, sinalizando seu desfecho. Cinco crianças optaram por essa representação. A cena, que é uma das possibilidades de desfecho da trama, indica a perspectiva com a qual o filme foi visto pelas crianças, posto que, de fato, a seqüência final é a do resgate do senhor William e de sua filha Julie.

O primeiro ponto em comum nesses desenhos é a transferência da cena da mansão dos americanos para um espaço aberto. Diferentemente de outros desenhos em que esse tipo de deslocamento é feito, o que se vê aqui é um cenário público, no espaço urbano, para a morte dos meninos, indicando, talvez, que se trata de uma cena que acontece regularmente, em vários locais da cidade, e não apenas naquelas circunstâncias.

Vítor ainda acrescenta à cena a imagem do “caveirão”, tanque blindado da Polícia Militar do Rio de Janeiro utilizado em operações em favelas. São os tiros do caveirão, somados aos disparos acidentais dos meninos, que põem fim à vida deles e, conseqüentemente, à trama.

Assim, um tiro acidental torna-se troca de tiro: esta é a segunda recorrência. No filme, os disparos se dão após o clima na casa ficar tenso, pelo fato de Japa ter aparecido no jornal da noite, dançando na varanda, enquanto Branquinha, que foi quem negociou as condições para ambos deixarem a casa, não teve sua imagem exibida. Sua voz em *off* narrava o close na expressão de desespero de Julie, a vítima.

A dupla havia combinado que ambos sairiam pelos fundos da casa, quando os negociadores dos direitos humanos tocassem a campainha. Na última hora, Branquinha desiste do plano. Eles discutem e os disparos acidentais põem fim à situação toda.

Talvez deste fato as crianças tenham tirado os motivos para transformar um acidente em quase uma situação de guerra, colocando os meninos em condições de adversários.



Thayane – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos*.



Leonardo – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos.*



Vitor – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos.*



Rodrigo – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos*.



Wallace – Cena de Branquinha e Japa – *Como nascem os anjos*.

Em *Como nascem os anjos*, como vimos, as crianças optaram por representar o filme em três grandes blocos temáticos, que apresentam o início, o meio e o fim da trama. Dos desenhos das crianças desaparecem a mansão e qualquer referência à família de William.

A história recontada pictoricamente se passa na favela do Dona Marta ou em um espaço urbano, que se por um lado não é a representação da favela em seus arquétipos,¹⁰ muito menos é também a representação do bairro carioca de São Conrado, onde morava a família de americanos.

¹⁰ Refiro-me ao arquétipo de favela que aparece em outros desenhos do mesmo grupo pesquisado.

Neste filme, a grande personagem é Branquinha, ela aparece em quase todas as cenas representadas pelas crianças. Ela monopoliza a atenção no primeiro bloco temático do filme, quando, via câmera da tevê alemã, o público é apresentado tanto aos dois protagonistas como à favela em questão. Poder-se-ia afirmar que a Branquinha e a favela são os protagonistas do filme. A menina aparece também no segundo bloco – o bloco da guerra – quando os meninos optam por representar a situação de conflito, na fuga dos três personagens da favela carioca.¹¹ E por último, no terceiro bloco, quando eles morrem, onde aquilo que, no filme, é mero acidente, mais uma fatalidade, torna-se acerto de contas e troca de tiros entre as duas crianças.

Ela é a grande personagem do filme, é por meio da representação da menina que as crianças optam por recontar a história. Vale notar, também, o valor dado aos bandidos, na cena “da guerra”, cena na qual a representação do crime se faria melhor representada. Japa some nas descrições das crianças, uma vez que não é identificado por elas como bandido.

A hipótese da construção do filme como uma narrativa da situação de crianças em meio ao universo do narcotráfico pode ser confirmada pela maneira como as crianças dão outros títulos ao filme: *Garota Boladona, As Crianças Bandidas, A Bandidagem, A Guerra em Santa Marta, O Assalto de Julie e Seu Pai, Ponto de Arma, Vida Bandida, A Ultima Guerra, A Ultima Guerra do Brasil e Guerra Mundial; além de Central da Guerra e Cidade dos Mortos.*

A citação de títulos que remetem a outros dois títulos de filmes selecionados pode ser indicativa do esforço das crianças de construir uma ligação entre eles, a fim de formularem aquilo que na obra do semiólogo canadense Martín Lefebvre (1997) aparece como *museu de imagens*, ou seja, uma memória filmica que é ao mesmo tempo matriz e suporte de uma rede imaginária de fragmentos de filmes¹² que, ao se enriquecer e se complexificar permanentemente, interferem na maneira como produzimos sentidos nas narrativas filmicas.

Tal como no filme *Cidade de Deus*, as crianças se valem da ressalva ao uso de palavrão e conteúdo violento, para justificarem a não-indicação do filme

¹¹ Branquinha, Japa e Maguila.

¹² No caso do trabalho de filmes especificamente, mas ela é composta por imagens de outros suportes também.

para crianças da mesma idade, ainda que elas manifestem apreço pelo filme. Não tanto quanto em *Cidade de Deus*, pois as notas ao filme variam de dois a cinco e estão mais espalhadas.