

4 **A primeira pessoa no cinema brasileiro contemporâneo**

4.1.

Documentário brasileiro contemporâneo e a voz do outro

A tônica do capítulo anterior foi a de discutir uma conjunção de fatores que levaram cineastas brasileiros a abdicar da pretensão de falar pelo outro, procurando abrir espaço para que este falasse por si. Destacou-se que tal mudança sinalizava uma outra postura política decorrente de uma nova maneira de ver o mundo e de pensar o papel do artista na sociedade. Foi assinalada também a importância dos aportes tecnológicos surgidos naquele período: sobretudo em função do surgimento do cinema direto, a pretensão de eliminar a voz sociológica foi ainda mais ambiciosa. Procuramos mostrar, contudo, o quanto esse projeto era limitado, primeiro por uma questão intrínseca àquele mesmo recurso a que se atribuía a solução para os problemas relativos à revelação da Verdade, e, em segundo, pelas limitações econômicas e sócio-políticas na transferência de meios que possibilitassem que o outro produzisse ele próprio a manifestação de seus pares, tal como ocorreu com os filmes de minorias no hemisfério norte, como ilustrou Bill Nichols.

No âmbito político, e vai aí o cinema como prática social refletindo as questões do seu tempo, houve uma mudança metodológica no olhar que se lançava ao mundo. Era o momento em que se falava no fim das metanarrativas (Lyotard, 1979) – decretando-se a falência dos projetos coletivos da modernidade e a impossibilidade de emancipação da humanidade, a atingir em cheio o pensamento iluminista. No embalo de tempos “pós-utópicos”, Francis Fukuyama lia Hegel em chave irônica para decretar o fim da História, a despeito do processo descontinuado da modernidade hegeliana. Era, então, natural que se fizesse notar uma mudança no modo de agir diante do Outro de classe. No capítulo anterior já evidenciávamos uma tendência generalizada de julgar arrogante qualquer tentativa de encontro com o outro, com as devidas e festejadas exceções, como o documentário de Eduardo Coutinho.

Se o pessimismo chegou a admitir a total impossibilidade de partilha dos meios, e, por conseguinte, a decretar de uma vez por todas a falência de um projeto coletivo que visasse à igualdade entre os homens (vale aqui refletir, por exemplo, sobre a troca de um termo corriqueiro nos anos 60, “oprimido”, dando lugar ao “excluído”, do mundo contemporâneo, e, portanto, não mais oprimido por um sistema injusto que deve ser combatido, mas simplesmente excluído de um sistema que supostamente deseja incluir os que estão de fora), esse mesmo pessimismo crítico no julgamento dos filmes mostrou-se no limite da esquizofrenia. Isto porque, não houve, concomitantemente com a destituição do cineasta-intelectual porta-voz das minorias, um movimento para criar condições que permitissem às chamadas minorias a prática da auto-representação. A despeito da crítica aos porta-vozes oriundos da classe média, nenhuma luta pela democratização dos meios de produção de bens culturais se desencadeou, tanto por parte dos grupos minoritários quanto por parte dos críticos da visada totalizante, da voz sociológica. Admitiu-se, sim, o recuo utópico.

No cinema documentário contemporâneo, esse recuo transpôs a barreira do que seria uma autocrítica na representação do outro, seguido de uma proposta diferente na abordagem desse outro. Mais do que isso, alguns documentários inauguraram uma tendência não exatamente inovadora na linguagem, mas peculiar nos propósitos envolvidos: a de esquecer o outro de classe, admitindo-se a incapacidade de representá-lo ou de promover a auto-representação. Esse tipo de documentário, no qual o cineasta não responde mais pelo mundo, mas somente pela sua subjetividade, corresponde ao que Fernão Ramos chama de *ética modesta*. E, por aí, talvez, fique mais clara a razão porque enfocamos os documentários antes de chegarmos ao nosso principal objeto de estudo, constituído de três ficções do cinema contemporâneo: se temos a informação de como esse tipo de representação do *Eu* vai se disseminar na produção documental, varrendo as outras modalidades de representação, entendemos melhor como a coerência de idéias entre diretor e personagem, paradoxalmente, vai ser cobrada no estatuto da ficção de filmes narrados em primeira pessoa.

Como ressalta Fernão Ramos, esse tipo de documentário, em que o cineasta estabelece asserções sobre a própria vida, caminha na mesma linha do filme de depoimentos, “mesmo quando as falas são articuladas pela presença do diretor” (RAMOS, 2008: 24), como é o caso de Eduardo Coutinho. Os enunciados assertivos, antes proferidos pela voz do saber, agora são assumidos “por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções de que a narrativa necessita)”, resultando em *vozes* que falam do mundo ou de si. E como também mostramos anteriormente, quando se faz necessário para o diretor falar sobre o outro, essa fala está carregada de reflexividade, buscando sempre evidenciar o processo fílmico e a opacidade do discurso, a parcialidade do diretor em diálogo com as parcialidades do outro. Ramos chama atenção para o caráter provisório da abordagem documental vigente na história do documentário:

A antropologia visual do final do século XX possui sua própria visão da ética do documentário, centrada na desconstrução da subjetividade da voz que enuncia. (...) Não há porque deixar de supor que a visão ética dominante na antropologia visual contemporânea terá um dia sua validade histórica ultrapassada, na mesma medida em que a ética de Flaherty representa hoje para muitos uma visão de mundo deslocada. (RAMOS, 2008: 33)

Podemos depreender daí que as sucessivas ondas de modalidades no modo de abordar o real¹ estão subjugadas a um processo político-cultural de legitimação que corrobora um determinado grupo de cineastas produtores de um determinado tipo de filmes. Consuelo Lins, professora, produtora e crítica que se destaca, sobretudo, pelo trabalho teórico em relação ao cinema de Eduardo Coutinho e que, por conseguinte, legitima o mesmo nos departamentos de comunicação e audiovisual, admite a existência de uma orientação política e estética nos editais dos órgãos financiadores de filmes e nos Programas do Ministério da Cultura, que “apontam outros papéis para o documentário hoje: lugar de produção de imagens “menores”, da realização de

¹ A esse respeito, ver os tipos de documentário que Bill Nichols enquadra e a que anseios eles respondiam em suas respectivas épocas. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

auto-representações, da afirmação da diversidade de experiências, identidades e linguagens”. (LINS; MESQUITA, 2008: 13)

Outra reflexão extra-fílmica que poderíamos empreender diz respeito à tecnologia produzida em determinado período e como ela está imbricada ao que se produz no audiovisual. Tal como ocorreu nos anos 60, quando, a partir de acontecimentos na História e das novas abordagens antropológicas, a demanda do cinema pela voz do outro se viu em vias de realização com o surgimento do cinema direto e a possibilidade de ouvir o outro pela tecnologia de câmeras que poderiam captar simultaneamente imagem e voz, atualmente, a proliferação das câmeras digitais, além de baratear o custo das produções cinematográficas, é propiciadora de uma tendência que nos interessa neste momento: a dos filmes de si próprio, em primeira pessoa.

Em palestra, posteriormente recolhida para publicação no livro *Cinema do real*, o documentarista Laurent Roth exemplifica a importância da tecnologia digital para esse tipo de tomada de si próprio, a partir da imagem de um *outdoor* que viu nas ruas de Paris. Na propaganda de uma câmera digital, a foto de um jovem com o torso nu e uma fivela onde aparece o único índice do produto anunciado: Sony. Não vemos a câmera. O que Roth quer evidenciar é o modo como a propaganda colocava em questão o olho como centro organizador do mundo e sugeria uma entronização da câmera no corpo, “um corpo produtor de imagens, mas que não passa mais pelo órgão do olhar” (ROTH, 2005: 30), olhar que, no contexto atual, “não se situa mais no nível da razão ou da cabeça, tal como Platão o pensou, mas sim no nível dos órgãos sexuais e daquilo que o homem tem de mais caótico” (Ibidem, p.34). Do olhar iluminista, o mundo estável e contemplado estaria em mutação, ainda segundo Roth, para um mundo cultural imerso e sensível, onde o olho não estaria mais necessariamente ligado à câmera. Sobre o *outdoor*, afirma Roth:

Não havia mais nenhuma indicação ou detalhe a respeito da máquina, do instrumento, nem mesmo, talvez, do olhar. O que esse homem olhava? Não sabemos. Será que ele olhava o mundo? É pouco provável. Olhava para si próprio? Provavelmente, essa é a hipótese mais correta. Tal imagem me parece uma característica evidente de que a mutação técnica do vídeo implica também uma

mutação da representação do homem e de sua relação com o mundo e com os outros. (ROTH, 2005: 28)

Nesse sentido, é necessário citar dois filmes emblemáticos, porque mais conhecidos e pela repercussão crítica no ambiente acadêmico e nas revistas especializadas, cuja narração em primeira pessoa trabalha simultaneamente com o recuo do cineasta em relação à representação do outro e a super-representação de si próprio. Segundo Jean-Claude Bernardet (2005: 143), filmes em primeira pessoa em que a persona do realizador se funde com o “personagem” que protagoniza a busca, instaurando, assim, um olhar parcial, individual, micro-histórico e em processo, distante das totalizações. Um deles é *Um Passaporte Húngaro* (2003), da diretora Sandra Kogut, brasileira descendente de húngaros, que coloca diante do espectador o desafio de conseguir ela própria a nacionalidade e o passaporte húngaros. O projeto estabelecido, entretanto, quando realizado como filmagem, ainda está em vias de se consumir, fazendo com que a certeza da realizadora sobre o sucesso da empreitada seja a mesma que a nossa: nenhuma.

Em *33* (2004), o diretor Kiko Goifman estabelece no seu filme uma condição para a realização da busca, ou um dispositivo, conceito de Jean-Louis Comolli retrabalhado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita e que remete “à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas”, de modo a negar a idéia de “documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente” (LINS; MESQUITA, 2008: 56). Em outras palavras, seria evidenciar no texto fílmico os limites da linguagem cinematográfica, a partir de regras deliberadas pelo seu realizador. No caso de Eduardo Coutinho, a regra estabelecida de limitar seus filmes num determinado espaço geográfico. Assim, temos em *Edifício Master* o enfoque sufocante nos apartamentos do prédio de Copacabana, no Rio de Janeiro, e em *Jogo de Cena*, o palco do teatro onde se dão todas as encenações de dúvidas e verdades. Em *33*, portanto, Kiko Goifman dá ao seu projeto o prazo de 33 dias para encontrar sua mãe biológica. Terminado esse período, tendo encontrado ou não a mãe, as filmagens

serão interrompidas². Em ambos os filmes, a discussão ideológica por detrás da linguagem está não só na negação da verdade absoluta, a idéia de filme pronto e de narrativa fechada, como no fato de que as respectivas narrativas em primeira pessoa buscam um efeito de real, ao assumir um ponto de vista não-objetivo, limitado, parcial de olhar para o mundo e para si.

Investigando a tendência contemporânea, presente tanto nas narrativas cinematográficas quanto nas narrativas literárias, que vem sendo chamada de novo realismo, Vera Lúcia Follain de Figueiredo retoma algumas noções desenvolvidas por Theodor Adorno, em *Notas de Literatura*. Neste texto, Adorno lembra que o romance burguês do século XIX nasce realista, “incorporando a categoria épica fundamental da objetividade, na tentativa de ‘decifrar o enigma do mundo exterior’”. Assinala em seguida que a “objetividade épica perseguida pelo narrador”, sempre buscando eliminar distorções em relação ao fato, foi sendo gradualmente minada “pela contradição, que lhe era inerente, entre a universalidade do pensamento, com seus conceitos gerais, e a resistência que o acontecimento singular lhe opunha” (FIGUEIREDO, 2007: 2). A dissolução subjetivista do romance moderno evidenciava, então, que “quanto mais firme o apelo ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se tornava um ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim.” O realismo reproduzindo a fachada, apenas produziria engodo (Ibidem).

A reflexão de Vera Figueiredo a partir de questões da literatura diz muito das tendências observadas no cinema brasileiro, particularmente quando fala da tensão entre narrativa e discurso, amenizada na “época áurea da narração objetiva, da ‘boa consciência’ dos narradores, no século XIX” (Ibidem). Por analogia, mas guardando as devidas diferenças, visto que o Cinema Novo, e principalmente Glauber Rocha, trabalharam com uma estética reflexiva em oposição ao naturalismo de Hollywood, a

² É preciso salientar, entretanto, que, embora os diretores tenham se lançado a um projeto inconcluso sem saber se conseguiriam o passaporte (Kogut) ou o encontro com a mãe biológica (Goifman), “o suspense e a incógnita se dissolvem no final da filmagem” (BERNARDET, 2005: 146). Pergunta Bernardet: “que documentário de busca é esse, na ocasião da montagem, quando não há mais imprevisibilidade?”. À resposta insatisfatória dos diretores, fica aqui a impressão de que a idéia de projeto em si já configura a pré-concepção de um resultado, ainda que a ideologia dos diretores se direcione no sentido de rechaçar o documentário “de tese”, sociológico.

idéia de ‘boa consciência’ encaixa-se perfeitamente no cinema utópico dos anos 1960. Entretanto, em certa medida, pode-se indagar se o documentário de entrevista, pretendendo dar voz ao outro, não recupera, por outro caminho, a ‘boa consciência’ dos narradores. A crítica ao olhar objetivo e a ascensão da voz em primeira pessoa “caminhará junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho” (Ibidem). No documentário de Eduardo Coutinho, ao mesmo tempo em que se admite a impossibilidade de atingir uma verdade última e se trabalha com relativizações – o real seria o real de cada indivíduo, construído no discurso – a base testemunhal introduz um outro tipo de realismo, reforçado pela ilusão de se eliminar os artifícios, de “ser o menos artista possível” (LINS, 2004: 12 *apud* FIGUEIREDO, 2007: 6).

A *ilusão* referida diz respeito ao fato de que a voz da minoria continua sendo mediada pelo intelectual burguês, que dá ordem ao material recolhido, não se anulando “o caráter subjetivo e retórico do trabalho de montagem” (FIGUEIREDO, 2007: 7). Assim, o objetivo do documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro* é o de se colocar como um filme de auto-retratos: presidiários do Carandiru narrando suas histórias e captando com câmeras digitais, fornecidas pelo diretor Paulo Sacramento, as narrativas de outros presidiários. A forma final, no entanto, fica a cargo do cineasta. A ilusão de verdade nesse filme é reforçada pelas imagens amadoras produzidas pelos presos. A respeito desse recurso utilizado por Paulo Sacramento, o escritor Bernardo Carvalho lembra que “a partir do momento em que decide filmar essa realidade, o cineasta tem à disposição tantos artifícios quanto o autor de um filme de ficção” (CARVALHO *apud* FIGUEIREDO, 2007: 7) e complementa, no artigo “O artifício enquadrado”, publicado no dia 8 de julho de 2003, no jornal *Folha de S.Paulo*:

A visão de dentro não é, portanto, um efeito natural; é resultado de escolhas, de uma seleção. A cruzada contra o artifício nas artes, que parece vai se tornando hegemônica na cultura brasileira, produz uma ilusão perigosa, pois coloca sob suspeita aquilo por meio do que o próprio filme de Paulo Sacramento pretende

redimir os presos do Carandiru: o fazer artístico. (CARVALHO *apud* FIGUEIREDO, 2007: 7)

Também o ensejo de dar voz ao outro de um modo menos corriqueiro e mais elaborado, como no caso de *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, reaparece no filme *Rua de Mão Dupla* (2004), onde o diretor Cao Guimarães, para provocar um deslocamento nas tradicionais noções de sujeito e objeto, pede aos personagens que falem de pessoas desconhecidas e filmem casas alheias, imprimindo o olhar do segundo sobre um terceiro. No entanto, embora a proposta tenha o curioso resultado de expor mais de si que do outro (LINS; MESQUITA, 2008: 59), neste filme quem filma e fala são pessoas que pertencem às camadas médias da população de Belo Horizonte, cuja missão, dada pelo diretor, é passar 24 horas em casa alheia, elaborando uma imagem mental do outro através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar (Ibidem: 59).

Diante de um panorama insatisfatório, onde os meios de produção ainda continuam nas mãos da classe média, é preciso considerar, entretanto, que existem grupos visando à elaboração das identidades minoritárias com o olhar “de dentro”, iniciativas ligadas a movimentos populares (grupos como Nós do Cinema, grupos indígenas ligados a trabalhos etnográficos em universidades ou a organizações não-governamentais, por exemplo)³. Por outro lado, há que se reconhecer os riscos decorrentes do recuo das formas de representação política e de reconhecimento social tradicionais, quando temos no atual contexto a mediação da imagem televisiva como “um dos meios potentes de legitimação, onde basta aparecer para existir” (Ibidem: 45). É preciso reconhecer a mudança da cultura cinematográfica, utópica e modernista, dos anos 1960, para a cultura de massa televisiva, de 1990 pra cá, e atentar para que a proliferação de imagens do outro não crie uma falsa idéia desse outro. Um outro que, não raro é vítima de tipificações grosseiras da mídia:

³ Consuelo Lins e Cláudia Mesquita citam alguns desses grupos e discutem a questão no capítulo “Documentário e auto-representação”, do livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*

Indivíduos desprovidos de uma educação mais formal revelam consciência notável a respeito de sua imagem pública, exibem sabedoria intuitiva do que pode “funcionar” em uma entrevista (...) Esse estado de coisas deve ser levado em conta – especialmente por aqueles que constroem filmes a partir da palavra do outro, sob pena de imprimirem, sem o saber, maior existência social e mais crédito a pensamentos e emoções que têm origem nos próprios clichês que a televisão faz circular. (Ibidem, 2008: 46)

É o que podemos constatar no depoimento de Consuelo Lins, que teve participação ativa na produção e foi uma das idealizadoras do filme *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho. Ela afirma:

Houve momentos nos quais foi preciso defender o entrevistado dele mesmo, em que a lógica do pior se impôs, e o que se ouviu foi a pior história, a maior desgraça, a grande humilhação. Porque o desejo dos moradores, em muitos casos, é o de escapar do isolamento, ganhar visibilidade a qualquer preço. O confronto com esse tipo de exibicionismo, indissociável do voyeurismo do espectador, é incontornável e transformou-se hoje em imperativo para o documentário. (LINS, 2008: 49)

Esse parecer de Lins sinaliza para nós o pior das políticas da intimidade e do olhar de não-intervenção do diretor: ficamos nós espectadores, submetidos a verdades individuais, mas que, em decorrência do excesso de credibilidade dos relatos, são vendidas como verdades absolutas, ou assim são interpretadas. Beatriz Sarlo, pesquisando a tendência que vinha se configurando já nos anos 1970, no mercado editorial argentino, nos informa que “se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações (...) quanto maior o peso dos meios de comunicação na construção do público, maior a influência que terão sobre essas construções do passado” (SARLO, 2007: 92).

Questões ligadas ao debate ético e às políticas da representação – como, por exemplo, o intercâmbio entre documentário e sociedade na produção de imagens e no seu reflexo – são também prementes na ficção. Essa premência se dá, sobretudo, com filmes que borram as fronteiras entre realidade e ficção, caso de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, como discutiremos adiante. Por outro lado, *O Homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, um filme realista sem o sujo da “realidade”, discutirá problemas sociais da contemporaneidade, como a mediação e a relativização das verdades, colocando em

xeque o discurso unilateral, ao passo que nos dois outros filmes o questionamento dessas verdades não ganha maior dimensão dentro do texto fílmico – daí decorre grande parte da polêmica levantada por *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*. Divergentes em suas preocupações, o que nos faz unir os três filmes neste trabalho é o relato em primeira pessoa e a projeção midiática, não sem razão, de André, Buscapé e Capitão Nascimento.

4.2.

André e a opacidade do olhar em *O homem que copiava*

Os quase 30 minutos iniciais de *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, narrados em primeira pessoa pelo personagem André, protagonista da trama, são suficientes para nos inscrever em sua perspectiva. Nesse longo prólogo, é baixa a incidência de diálogos, deixando que estes funcionem mais como apoio às assertivas do personagem protagonista; mais narrar e apresentar os demais personagens da trama que propriamente dramatizar situações. A primeira cena, na fila do supermercado, apresenta André perguntando sistematicamente o valor total das compras a cada produto registrado no caixa e seu pedido acudado para retirar os produtos já que seu dinheiro é insuficiente – tudo isso decorrendo sob os olhares repressores do gerente do supermercado, da funcionária e dos demais clientes que aguardam em fila – funciona como uma dilatação do tempo, e, por conseguinte, do constrangimento, pela quantidade de vezes que ouvimos a funcionária repetindo números e mais números. A repetição/reiteração de frases, como ocorre no curta-metragem *Ilha das Flores*⁴, retorna aqui para novamente lidar com os problemas

⁴ Em entrevista (20/08/2007) ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, o próprio diretor confirma a filiação de *O Homem que Copiava* ao curta *Ilha das Flores*: “Na verdade, eu até acho que *O homem que copiava*, num certo sentido, é uma versão possível da estrutura ou da linha, da lógica do *Ilha*, que é a lógica do hipertexto. Uma coisa que se liga na outra, vai clicando na palavrinha azul e passa para o texto, como se fosse uma coisa em 3D, assim. E *O homem que copiava* é um pouco isso, porque o personagem principal do filme é quase um esquizofrênico, no limite, que relaciona as coisas de uma maneira meio estranha”.

sociais de um modo pedagógico e irônico, gerando um mal-estar no espectador pela infinda repetição do “quanto é...?”, “quanto deu?”.

Da constrangedora cena, somos logo catapultados para uma outra lógica, onde André, com o fósforo que comprou no supermercado, queima notas de dinheiro falso, num terreno baldio. Assim, a identificação com o personagem pobre e excluído, figura cara na tradição de representação do cinema brasileiro, sofre, de início, um baque diante dos olhos do espectador. Não exatamente pela suposição de um olhar moralizante do espectador, mas pelo modo como a representação do pobre nessa cena é divergente de uma tradição moderna a que o público estava habituado. Todavia, longe de quebrar a frágil identificação personagem-narrador-espectador que se construía nos minutos iniciais, algumas reviravoltas vão problematizar e relativizar tanto a verdade de André quanto o diálogo do filme com a realidade.

André é “operador de fotocópias” e utiliza esse nome pomposo, embora, com auto-ironia, para se apresentar a alguma moça interessante ou para alguém “importante”, como se fará crer o personagem Cardoso. André tem plena noção de que seu trabalho sem importância está dentro de um grande sistema injusto, traduzido, no seu caso, como menos-valia. Seu trabalho é apertar *start/stop*, de modo que até os sete minutos iniciais já saberemos como operar a fotocopadora e como proceder quando o papel agarra na máquina: “*start, stop* e vai, minha filha! Quantos neurônios o sujeito precisa pra fazer essa merda?”. Vivendo entre cópias, ele próprio um projeto de cópia, nome copiado do pai, o personagem, embora passivo na primeira parte do filme, vai fazer de sua narração um “irônico *manual da ascensão social*, apoiado num senso prático que descarta interrogações de tipo ético” (XAVIER, 2006: 141).

Montando para si, em seu quarto, uma espécie de quartel-general, André, com seu ponto de vista de *voyeur*, é menos sujeito histórico e agente, e mais sujeito recuado que observa passivamente o mundo. Seu olhar é perpassado pela televisão,

pela máquina de fotocópia e pelo binóculo que utiliza de sua janela, todas as ferramentas fragmentam sua visão parcial. A TV e a copiadora, máquinas frias e dispersivas: “Essa luz [a da copiadora] é a melhor parte” ou “Eu prefiro ver sem som. É como se fosse uma lareira, ou um aquário iluminado. Só aquela luz em movimento”, luzes que não iluminam o futuro do personagem. Assim como sua visão parcial e incerta, ao longo do filme seremos exaustivamente colocados frente a situações que se repetem, imagens que se repetem, personagens mediados pelo olhar do outro e uma sucessão de fundos falsos que impossibilitam a revelação de qualquer verdade.

Um exemplo sintetizador dos modos de uso da repetição e do fragmento, em *O homem que copiava*, encontra-se na cena em que André sai do bar para tomar um ônibus e, ao fundo, há uma propaganda de incentivo à leitura: “Crime e Castigo – você é o que você lê”. A frase funciona, por oposição, como uma pista que estimula a investigar a personalidade fraturada do personagem André, principalmente por suas leituras. Lê dos livros que copia fragmentos sobre Roosevelt e liga o nome à rua onde trabalha, sem saber exatamente onde se situa o presidente no contexto histórico: “Ele ficou muito conhecido por causa da Doutrina Roosevelt, que não deu tempo de eu ler o que era. Nem sei direito o que é doutrina, acho que é um monte de regras. Parece o nome de uma velha. Vó Doutrina”. A doutrina torna-se, então, mais uma personagem dos quadrinhos de André. Do livro de sonetos de Shakespeare, à revelia da frase na folha de rosto “never before imprinted” (nunca antes impresso), André vai reproduzindo indiscriminadamente os poemas e tentando lê-los. Vamos acompanhando a leitura, no ritmo da voz em *off*, que, por sua vez, acompanha o ritmo da máquina copiadora, enquanto os versos são visualizados na tela. Se André titubear, parar, pensar, foi-se o poema, o tempo da máquina não é adequado a uma reflexão mais demorada. Com a sobreposição da próxima página na folha que ia sendo lida e a chegada da dona do livro, o poema interrompido vira mais uma leitura incompleta e incompreendida: “não entendi nada, nem consegui ler a última linha”. Em outro momento, o personagem faz cópia de “O Impulso Duplicador”, capítulo do livro *Os descobridores* (1987), de Daniel Boorstin, que Jorge Furtado transformou

em livro para ser usado no filme. O livro de Boorstin discute a compulsão humana de tirar cópias, como afirma em entrevista Jorge Furtado⁵, e, dentre as muitas metalinguagens que preenchem o filme, esta permite ler a duplicação também como repetição e alusão a um eterno presente de onde o personagem não consegue sair. Suas leituras são presas pela interrupção e essa constante descontinuidade de leitura diante dos livros fotocopiados aponta para um tempo sem projeção, sem perspectiva, onde nada é concluído, nem suas leituras, nem suas percepções acerca do mundo. Conforme Vera Figueiredo, a narrativa em *O homem que copiava*

vai construir a cultura fragmentária de André, que também nesse sentido “copia”, reproduzindo a forma superficial de aquisição de conhecimento que a aceleração do tempo e a onipresença dos meios de comunicação de massa no cotidiano das pessoas, acabam por favorecer. (FIGUEIREDO, 2004: 204)

A visão de André é também mediada pelas narrativas em quadrinho, que estão presentes no filme não só no nível do enredo, mas também na própria linguagem fílmica. A voz em *off*, que “substitui os diálogos em grande parte do filme, também remete para as primeiras narrativas em quadrinhos, quando ainda não se usavam os balões e o texto ficava fora da ação desenhada” (Ibidem: 205). A estrutura da narrativa em quadrinhos, retomada via roteiro e montagem, alude de maneira bem humorada às tensões entre a alta cultura e a cultura de massa. Assim, embora o filme de Furtado reflita acerca de um mundo que duvida das utopias, faz isso por meio de um procedimento moderno caro ao Cinema Novo – a concepção de que a política do filme deveria aparecer não só no tema, mas no próprio procedimento, no modo de expressão. Como exemplo disso, as divergências entre Cinema Novo e cinema do CPC, o primeiro argumentando em favor do choque da linguagem e o segundo, pela via pedagógica. Não significa dizer que *O homem que copiava* trabalha seu tema pelo choque. Longe disso, justamente por refletir na linguagem um estado atual da sociedade, ele faz rir (uma associação rápida com o entretenimento da cultura de

⁵ Entrevista concedida ao jornal *Correio Braziliense*, em 29 de junho de 2003. Disponível em: http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030629/cadc_mat_290603_160.htm

massa) diante das pequenas tragédias sociais (pela repetição irônica e pedagógica, como foi dito anteriormente) e não causa o choque (nem pela acusação, já que o próprio filme sustenta até o fim o discurso do infrator, nem pela metalinguagem, recurso de reflexividade que o cinema moderno usou contra a máquina de Hollywood).

Ao discutir os procedimentos de montagem, Arlindo Machado contrapõe-se a idéia de que a edição no cinema equivaleria ao cubismo na pintura. Segundo o teórico, ao contrário do que ocorre no cubismo, os fragmentos no cinema costumam ser costurados de modo a recentralizar o ponto de vista. Isso diz muito sobre *O homem que copiava*, primeiro por conta da narrativa extremamente picotada (um longa-metragem costuma ter, em média, 700 planos. *O homem que copiava* tem quase 1500) e, em segundo lugar, por conta de um narrador em primeira pessoa que imprime o seu olhar no material fílmico e reivindica para si o papel de mediador das nossas percepções, na tela:

Como se sabe, o cinema multiplica os pontos de vista através dos movimentos do aparelho e os remultiplica por meio dos cortes e da sucessão dos planos. Tudo parece nos indicar que o cinema nos oferece pontos de vista variáveis, decompondo o espaço numa multiplicidade de perspectivas. (...) O equívoco está em ignorar todo o trabalho dos efeitos de continuidade no cinema, tanto no nível técnico mais elementar como no nível sintagmático de articulação dos planos. Ora, longe de abolir o agenciamento de um sujeito enunciador, o cinema potencializa o seu poder, produzindo a hipérbole desse efeito de centralização que tem na perspectiva central o seu princípio constitutivo. (MACHADO, 2007: 25)

Por outro lado, Machado atribui estas regras de continuidade recentralizadoras dos eventos da diegese aos filmes mais comerciais, temerosos de uma dispersão pela multiplicidade de cortes e pelos deslocamentos do ponto de vista. Em outras palavras, temerosos de leituras escusas e incontroláveis, fora de um protocolo de leitura estabelecido. *O homem que copiava*, entretanto, com toda a força da primeira pessoa e do olhar particularizado do qual somos mediados, paradoxalmente tem um narrador que centraliza e descentraliza, confuso, não-onisciente e que faz sua voz refletir de modo a evidenciar as contradições, a instabilidade e a credibilidade das asserções do filme:

Nas mãos de realizadores mais inquietos, o poder desse olhar divino que agencia os planos pode malograr, contraditoriamente, numa crise ou numa falência da visão (...) a indagação se sobrepõe à convenção, a instância mediadora que permite ver (e ouvir) a história recusa-se a assumir qualquer presunção de divindade, assumindo-se como olho precário e saber provisório, a que a realidade dos fatos escapa como a água entre os dedos. (Ibidem: 29-30)

Trazendo à discussão um artigo do crítico Cléber Eduardo, cuja tônica está em valorar alguns filmes produzidos no período 1995-2005, podemos tecer algumas considerações, levando em conta a afirmação de Arlindo Machado. No referido artigo, Cléber Eduardo afirma que o cinema brasileiro contemporâneo, “rompendo com a tradição de adotar a combinação de discursos diretos (por meio de diálogos) e indiretos (pela narração descritiva), ‘descobriu’ a primeira pessoa, variação do discurso indireto livre da literatura” (EDUARDO, 2005: 137). Não querendo chegar a conclusões, mas esboçar algumas linhas ensaísticas, como o próprio autor diz, ainda assim ele chega a um diagnóstico que interessa ao trajeto que vínhamos desenvolvendo ao longo dos capítulos: argumenta que em alguns filmes, o narrador em primeira pessoa nada mais faz que servir de anteparo às idéias polêmicas do diretor, neste caso não mais cineasta-intelectual, já que esconderia suas idéias no discurso ficcional. Não parece ser esse o caso de *O homem que copiava*, como Cléber Eduardo também reconhece. Dentro de uma perspectiva cinemanovista, entretanto, é normal que o filme de Jorge Furtado tenha causado certa celeuma por não traduzir explicitamente na postura política do narrador a perspectiva crítica de seu realizador. Como afirma Cléber Eduardo, se no Cinema Novo tínhamos uma sintonia fina entre a fala do personagem Paulo Martins, de *Terra em Transe*, e o pensamento de Glauber Rocha, “as significações são mais turvas para quem busca o posicionamento dos autores na maioria dos filmes contemporâneos” (Ibidem: 138).

A questão levantada por Cléber Eduardo pode ser problematizada à luz de um outro ensaio de Arlindo Machado, no qual se reporta à divergência de pontos de vista desde a pintura renascentista para afirmar que nos domínios da figuração, “assim como ocorreria posteriormente no terreno da ficção romanesca, o ponto de vista que torna visível a cena não coincide exatamente com o olho do pintor: ele é um dado

interno à figuração e pode, às vezes, estar nomeado dentro do quadro” (MACHADO, 2007: 23). E aponta, em seguida, como contrapartida, a sofisticada construção do ponto de vista no famoso quadro *As meninas*, de Diego Velázquez:

Nesse dispositivo cênico, o espectador é cooptado pela trama de desdobramentos: ao fazer coincidir o seu olhar com aquele sujeito invisível que vê a cena, ele se deixa também assujeitar, identificando-se com a instância vidente. Assim, sempre que contempla *Las Meninas*, o espectador encarna o papel dos monarcas representados por elipse e experimenta o gozo desse lugar privilegiado de onde e para onde se descortina a cena” (Ibidem: 23).

Respondendo, então, a questão elaborada por Cléber Eduardo, menos do que o discurso do realizador inscrito na trama, a narrativa em primeira pessoa de *O homem que copiava* se constrói na dúvida do personagem e faz supor que o instável discurso construído por André é intrínseco e necessário ao prosseguimento da trama. Em outras palavras, longe da função de “muleta”, a narração de André é a razão de ser do filme e é ela que faz avançar e recuar. É através das inúmeras mediações construídas, e que vão por sua vez amortecer o impacto moral dos crimes, que o espectador vai ser levado a sucessivas construções e desconstruções de verdades, sobretudo com a tomada da palavra por Silvia, ao final. A título de exemplo, a preparação para os crimes será, por diversas vezes, antecipada pelos quadrinhos, ainda que o personagem afirme o contrário no discurso falado. Ora André parece seguir o caminho ortodoxo de operário conformado, ora seus quadrinhos revelam algum desejo de sair pela tangente do círculo capitalista opressor. Das ingênuas personagens Vó Doutrina e D. Hirsuta, insinuam-se os desenhos de uma arma, da planta do quarteirão onde vai ocorrer o assalto e da armadilha que fará para matar o traficante que quer levar seu dinheiro.

Implícita no discurso de André, a justificativa para a sucessão de crimes terá como estopim a necessidade dos 38 reais a fim de comprar o chambre na loja em que Silvia trabalha. O personagem crê que deste modo conquistará a moça, perspectiva que, demolida por Silvia, colocará em dúvida a real necessidade dos crimes. Entretanto, com um olhar parcial sobre os fatos, olhar tão limitado quanto o do espectador, André verá surgir possibilidades de desvio em situações do seu cotidiano.

A fotocopidora colorida, instrumento que aperfeiçoaria seu trabalho, será utilizada subversivamente para copiar as notas de cinquenta reais, ação que encontra respaldo no discurso de André, ao afirmar que “dinheiro é só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa. Se ninguém acredita, não vale nada.”. Em outro momento, borrando as fronteiras entre cópia e original, o personagem Cardoso, ele próprio um engodo que se passa por alguém importante, venderá uma caixa sem valor algum como antiguidade e receberá como pagamento a nota falsa, reproduzida por André. Há uma ironia também na cena em que André entra no ônibus, depois de ter assaltado o carro-forte, e recebe uma negativa do trocador ao tentar pagar a passagem com uma nota de cem reais verdadeira. A ironia está em colocar ao lado dessa cena as inúmeras vezes em que André passou adiante, em diversos estabelecimentos, as notas falsas produzidas, sem nunca ter tido problema algum. Dinheiro é mesmo só um papel, alguns têm autorização para produzi-lo, outros, não.

Os fundos falsos relativos ao olhar, submetendo ao engano a narração em *off*, serão também construídos na perspectiva particular de André em relação a Silvia. Da janela do quarto, munido do binóculo, André flagra, por exemplo, o vizinho que dorme tarde e passa as noites dançando sozinho: “observando os vizinhos, eu descobri que gordos dormem tarde. Eu não sei por quê, é só uma estatística”. André não comprova sua estatística, é um tipo de verdade parcial, vindo da sua estreita experiência. As várias instâncias da imagem mediada, o excesso de visibilidade dada à vida privada, os *reality shows* da mídia televisiva, são repensados aqui através de uma rememoração do personagem. Ao ver na TV um desenho animado em que o prédio é cortado lateralmente, de modo que tudo possa ser observado, lembra de *A vida – modo de usar* (1978), de Georges Perec, livro que fotocopiou e que descreve justamente um prédio visto lateralmente. Da visada de *voyeur* distraído, o olhar perscrutador de André em relação a Silvia entra em descompasso com o próprio ritmo que o personagem vinha imprimindo a trama. Aí, afirma que “não adianta ficar pulando de uma janela para outra, atrás da ação. Tu tem que se fixar numa janela e esperar. É como pescar”. No caso de André, “era a fugaz passagem da amada por uma fresta da janela de seu quarto o objeto de sua longa espera. Sua recomendação

sugere dispêndio de *tempo* – um descalabro para os ditames racionalistas impostos pela eficiência moderna” (ROSITO, 2005: 67).

Da paixão, em princípio unilateral, e agora conhecida por Silvia, André alimentará em sua consciência o desejo de agradar a amada e, ao mesmo tempo, satisfazer a própria escopofilia. Daí surge a cortina japonesa, presente que permitirá a ele ter uma noção melhor do quarto de Silvia e maior controle visual sobre sua vida. André, *voyeur* privilegiado de toda a trama (estando ausente poucas vezes em todo o filme, talvez duas cenas entre Cardoso e Marinês), descobre um outro *voyeur* intruso, o pai de Silvia. Tirado de sua posição confortável e distante daquele cenário, André é inserido num tema operístico, sendo incumbido de representar o herói que salvará a mocinha do vilão⁶. E, na tentativa de romper a quarta parede da simulação de teatro naturalista (a ilusão do espetáculo), ele próprio quer se colocar em cena para salvar Silvia. A alusão aqui é clara e o resultado, igualmente ambíguo: Arlindo Machado, citando o famoso ensaio de Laura Mulvey, “Prazer visual e cinema narrativo”, analisa em *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, a cena em que Jeff, fotógrafo *voyeur*, impossibilitado de se locomover por conta de sua perna fraturada, vê a mulher sob o olhar e os riscos de um outro:

Como observa Laura Mulvey (1983, p. 450), ele agora não apenas pode ver a mulher através de suas lentes, sob o fogo concentrado do seu olhar, mas a vê também enquadrada no campo do simbólico: ela é agora uma intrusa, exposta a um homem perigoso que a ameaça com uma punição e clama pelo socorro do seu *voyeur*. Ela alimenta a fantasia erótica de Jeff, como o filme explora a fantasia erótica do espectador. (MACHADO, 2007: 49)

Se há uma certeza na impossibilidade da ação de Jeff (a limitação física), em *Janela Indiscreta*, no filme de Jorge Furtado a atitude deliberada de não entrar em cena, desistindo já no meio do caminho, será o motor para outro tipo de atitude. Por

⁶ Diz Jorge Furtado sobre a utilização da Sinfonia Júpiter, de Mozart: “Filmamos a seqüência para que ela servisse à música. Foi como um balé, o momento-ópera do filme. A mudança de clima da música — que começa alegre, depois fica muito alegre, depois fica triste — marca a própria mudança de tom do filme, que passa de comédia ao drama. É o momento em que André descobre que Sílvia é abusada pelo Antunes”, *Correio Braziliense*, em 29 de junho de 2003

http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030629/cadc_mat_290603_160.htm

outro lado, o clamor por socorro, explícito em *Janela Indiscreta*, sob o ponto de vista de André fica escamoteado em *O homem que copiava*. Mais tarde, entretanto, Silvia esclarecerá a André que ela é mais vítima do que ele supunha (passou por situações de abuso sexual desde a morte de sua mãe) e menos vítima (porque sempre soube de tudo, embora André a visse como uma vítima inconsciente dos perigos que corria). Vendo a necessidade de ação por outros meios, a reprodução de dinheiro se dará por diversos meios: pela fotocopiadora, que estaria no mesmo patamar de ilegalidade, seja copiando dinheiro ou infringindo os direitos autorais, com a cópia de livros, embora socialmente aceita na loja do micro-empresário; pelo assalto ao banco, cometendo um crime, mas utilizando um dinheiro verdadeiro e, por último, utilizando notas falsas para ganhar na loteria, o que é legalmente aceito na sociedade. Diante das três tramas entrelaçadas, seria difícil apontar os limites do legal e do ilegal, do certo e do errado, do moral e do imoral, conseguir avistar a inserção dessas situações num mundo capitalista onde a mediação se faz, sobretudo, pelo dinheiro. Como o acaso, o dinheiro, diria Ricardo Piglia, “é o melhor romancista do mundo: converte em destino a vida dos homens”. Vera Figueiredo recoloca a questão no contexto atual, a partir de uma ética capitalista desigual que desregula a real necessidade que cada um tem do dinheiro:

A solução folhetinesca do enredo, através da qual o dinheiro do prêmio lotérico substitui o dinheiro roubado do banco, trazendo os personagens de volta para a legalidade e resolvendo todos os problemas, chama a atenção para a tênue fronteira ética que separa certas formas de enriquecer, tidas como legais, de outras, tidas como ilegais, e faz lembrar a famosa indagação de Bertold Brecht: “Que é roubar um banco, comparado com fundá-lo?” (FIGUEIREDO, 2004: 204)

Assim, sob a lógica do questionamento de Brecht, o ponto de vista de André sobre a própria vida mudará: “eu não penso mais em ser famoso. Agora, eu penso muito mais em ganhar dinheiro”. Suas ilustrações, enviadas para uma editora, sem resposta, agora reaparecem sob um ressentimento vingativo, com a lição da lógica capitalista, representada na Vó Doutrina, personagem das histórias em quadrinhos que escreve. Se antes a doutrina nos quadrinhos dizia: “Você tem que prestar atenção na aula. Preste atenção no que os professores ensinam. Se você não entender,

pergunte, pergunte!”, o discurso agora legitima a virada de André: “Você não pode ficar fazendo só o que quer. Você tem que fazer uma coisa que lhe dê dinheiro!”. A mudança do discurso da Vó Doutrina responde a uma falência de projeto pedagógico na vida do personagem. No arquivo de justificativas de seu *manual de ascensão*, vem a frase da colega Marinês: “Pai pobre é destino. Agora, marido pobre é burrice”. André pensa, então, sobre si: “Destino ou burrice? No meu caso, um pouco dos dois. Meu pai foi embora quando eu tinha quatro anos. Essa á a parte do destino.”. A parte da burrice vem pela agressão ao colega de escola, que debochou quando André disse estar esperando o retorno do pai há sete anos. A agressão lhe valeu a expulsão da escola, abortando em sua vida o projeto moderno e pedagógico e situando André no mundo capitalista e individualista, como um operador de fotocópias, graças ao destino e à burrice, ambos, de certo modo, ligados ao pai.

Metáfora freqüentemente trabalhada no cinema brasileiro da chamada retomada, a relação “pai/pátria” remete para o tema do abandono em que o Estado deixa seus filhos. São várias as referências e as chaves de leitura: em *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, a pátria, abandonada pela classe média desiludida, é decorrência do choque com o Plano Collor, depois do trauma dos anos de chumbo. Em *Central do Brasil* (1997), também de Walter Salles, o pai reaparece como a imagem do sertão de reconciliação e de busca. Em *O homem que copiava* o pai precisa ser eliminado. É ele o causador dos problemas de Silvia e André. Na falta de uma origem na qual a narrativa identitária se enraizaria, a identidade dos personagens acaba se construindo nos ditames capitalistas do *ter para ser*. Não tendo, os personagens acabam *parecendo para ser*: Cardoso, o vendedor de “antiguidades” se veste de terno e gravata para mostrar seriedade, mas falsifica os objetos que comercializa; Marinês figura como *femme fatale* ao longo de todo o filme, mas, na intimidade se diz uma virgem em busca do príncipe encantado, embora aceite também um “trintão” com dinheiro. É a vontade de ter que impele as tomadas de atitude.

Diante da volatilidade de todos os valores, o gozo dos prazeres que o dinheiro compra, torna-se o único referencial. É a constatação do personagem, quando olha na

fotocopiadora a pintura de muro de Keith Haring, perdendo sua aura colorida e ganhando os tons de cinza da cópia, através da luz fria. Diante da pintura, diz ele: “Um cara que desenhava bonecos na parede ficou muito rico. Só que ele morreu logo. O cara rala a vida inteira pra deixar a grana pra sei lá quem que nem filho o sujeito teve tempo de ter”, enquanto, na rua, passa pelas camisetas que reproduzem as pinturas estampadas. No extremo, está lá também Van Gogh, que morreu pobre e nunca ganhou dinheiro algum com seus quadros, sendo hoje um dos pintores mais valorizados na história da arte. Conclui, então: “O negócio é ficar rico logo... o mais rápido possível, e se mandar... o problema é como” e olha na vitrine da loja de brinquedos o jogo Banco Imobiliário e uma pistola de plástico.

Novamente, as instâncias do olhar se colocam em evidência para denotar as instabilidades da trama. Se André tem o poder de narrar, não pode ser ele somente o sujeito que vê. Quando comete o primeiro crime (a cópia das notas), quem o olha passando pela rua somos nós, espectadores, pela perspectiva do gondoleiro, a escultura que está no alto do Clube dos Gondoleiros. Como se admitisse alguma culpa, André olha para o gondoleiro, no alto do prédio, e abaixa a cabeça. André passa uma segunda vez pelo gondoleiro, mas agora, através de um plano ainda mais alto, vemos na perspectiva do gondoleiro que André nem olha para ele. Está fugindo com a sacola de dinheiro do assalto que acabou de ocorrer. Novamente, o olhar do gondoleiro, e o nosso, resignados em posição espectral, apenas observando. Do olhar fragmentado de André, que no início do filme vira o pai de Silvia com o binóculo e, pelo uniforme, o identificara como agente sanitário, agora, surpreendentemente, sabemos que ele é o segurança do carro-forte encarando André frente a frente, rompendo a visada unilateral e voyeurística. Por último, é o olhar de Silvia que vai desmascarar o ponto de vista privilegiado. É na versão dela que o filme abre para a relativização das ações ocorridas. É na perspectiva de Silvia que os fragmentos de André serão montados e recontextualizados. E é nela que o personagem vê sua completude, é nela que ele confronta a si próprio. André se percebe quando é percebido, quando sai da posição de montador das ações, quando é desconstruído para ser remontado em outro ângulo. Arlindo Machado, tecendo

considerações sobre as identificações de espectador e de personagem na tela, retoma o espelho de Lacan, ao passo em que coloca em xeque o olhar renascentista, racional e centralizador. É nessa desconstrução do personagem que o filme se insere:

O grande salto que a análise lacaniana promoveu em relação à tradição filosófica foi justamente retirar o sujeito de dentro do homem, expulsar esse “homenzinho” que o pensamento clássico supôs definir interiormente o eu. Lacan desmonta esse cogito cartesiano de que a perspectiva geométrica do Renascimento é o correspondente plástico e reconduz a noção de sujeito à sua dependência significante: o sujeito já não é a instância fundadora e causal do discurso idealista, mas tão simplesmente um efeito da cadeia do discurso. (MACHADO, 2007: 41)

Pela ótica de Silvia, algumas incompletudes serão explicadas. Sintomática de uma montagem menos picotada e com planos mais contínuos, a cena em que André e Silvia passeiam à beira do rio Guaíba é o momento em que ela traz o poema de Shakespeare por completo, explicando palavra por palavra, sentido por sentido, e apontando um tempo de perspectiva, um futuro sem utopias, mas um futuro que os tire do eterno círculo. Cabe reproduzir aqui a cena, pela beleza e pelo forte teor de ruptura com todo o filme que a passagem contém:

SÍLVIA: Olha, trouxe um presente pra ti. Tu leva na viagem, lê. Tá marcado na página daquele: "Quando a hora dobra em triste e tardo toque".

ANDRÉ: Tu entendeu?

SÍLVIA: Entendi. É bonito.

ANDRÉ: "Quando a hora dobra em triste e tardo toque, E em noite horrenda vejo escoar-se o dia. Quando vejo esvair-se a violeta".

SÍLVIA: É a flor. Esvair-se é evaporar. Murchar. Morrer.

ANDRÉ: "Ou que a prata a preta têmpera assedia".

SÍLVIA: O cabelo ficando grisalho do lado.

ANDRÉ: "Quando vejo sem folha o tronco antigo, que ao rebanho estendia a sombra franca".

SÍLVIA: A árvore sem folhas, onde os bois e as vacas tomavam sombra, quando ela tinha folhas.

ANDRÉ: "E em feixe atado, agora o verde trigo, seguir no carro, a barba hirsuta e branca." É o trigo cortado, indo embora numa carroça.

SÍLVIA: É, a barba hirsuta e branca. É tudo sobre o tempo, André. O tempo passando.

ANDRÉ: "Sobre a tua beleza então questiono, que há de sofrer do tempo a dura prova".

SÍLVIA: Isso é...

ANDRÉ: É, eu entendi. "Pois a graça no mundo em abandono, morre ao ver nascer a graça nova. Contra a foice do tempo, é vão combate. Salvo a prole, que o enfrenta se te abate". O que é isso?

SÍLVIA: Isso é um jeito de ganhar da morte. De enganar o tempo. A prole. Os filhos.

ANDRÉ: Entendi. É bonito mesmo. Obrigado.

SÍLVIA: Eu tenho que voltar pro trabalho.

ANDRÉ: Não, tá, claro.

ANDRÉ: Sílvia? Tu me espera?

SÍLVIA: Espero.

ANDRÉ: Tu... Tu quer casar comigo e sair daqui?

SÍLVIA: Claro que sim.

ANDRÉ: Pode levar uns seis meses.

SÍLVIA: Eu espero. Eu espero até mais, se precisar. Te cuida.

Numa leitura feminista que analisa o fetiche da imagem feminina no cinema, aludimos ao conceito de *close desnarrativo*, da teórica e cineasta Laura Mulvey. Para Mulvey, a imagem feminina na tela “tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica” (MULVEY, 1983: 444). A teórica cita o trecho de uma afirmação do cineasta americano Budd Boetticher, para quem a figura feminina no cinema, nesses casos, funciona como propulsora de ação para o seu par masculino:

O que importa é o que a história provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância. (BOETTICHER *apud* MULVEY, 1983: 444)

Aqui, na cena comentada, o *close desnarrativo* de Silvia suspende a trama e a velocidade do fluxo, mas trabalha impelindo não só no nível da imagem. A leitura dos versos, com a respectiva explicação, é propositada, é um pedido de Silvia para

André. Pedido de morte ao pai com a possibilidade de eternidade pelos filhos. André, por sua vez, já matara seu pai simbolicamente, apagando os lastros da paternidade. Queimando as notas de dinheiro, “só um pedaço de papel que todo mundo acredita que vale alguma coisa. Se ninguém acredita, não vale nada.”, queima junto as cartas do pai, nivelando-as ao dinheiro, e rebaixando a paternidade a algo que só existe se você acredita nela. Ainda em perspectiva de leitura shakespereana, Jorge Furtado chama atenção para a citação de Hamlet:

A história de Sílvia é Hamlet invertido: a filha que quer matar o pai usurpador. O nome da mãe dela, Thelma, é um anagrama de Hamlet. E o André diz em certo momento que o nome do pai dele também é André. O pai do Hamlet também se chama Hamlet. E, além disso, o filme Hamlet (1948), de Laurence Olivier, aparece quando André vê televisão.⁷

Daí, com os pontos de vista compartilhados entre André e Sílvia, o plano de morte ao pai será colocado em prática. Sílvia mata o pai – padrasto? – para encontrar o pai verdadeiro, no Rio de Janeiro. A idéia de ler no pai a pátria deixa de ser óbvia aqui, pela ambigüidade do roteiro. Talvez o filme aponte para um encontro com o pai. Sílvia, inspirada na *Carta ao Pai*, de Franz Kafka, escreve para o homem que acredita ser seu pai e narra no passado toda a história, com muitas omissões, mas dando sentido. Sua função é estratégica aqui: a de mostrar um ponto de vista que se contraponha ao de André, contradizendo muito do que acreditávamos ser verdade:

O senhor pode achar estranho eu estar lhe contando tudo isso. A minha mãe falava muito do senhor. Ela casou com o Antunes, que eu acho que o senhor não conheceu. Desde que ela morreu eu penso em lhe escrever, mas eu era pequena e sempre me faltou coragem. (...) Tudo o que eu queria era que o André tivesse dinheiro para me tirar daqui e me levar para o Rio. Troquei de ônibus, para ver se me encontrava com ele. (...) Talvez o senhor ache tudo isso muito estranho e nem apareça. Mas a minha mãe sempre dizia que o senhor era um artista. Se ela estava certa, acho que o senhor vai entender a minha carta. (...) Têm uns detalhes que eu não posso ou não quero contar, não importa. Numa carta tudo acontece rápido, parece que as coisas se encaixam. A vida é mais complicada que um quebra-cabeças. Mas acho que eu

⁷ Entrevista concedida ao jornal *Correio Braziliense*, em 29 de junho de 2003. Disponível em: http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030629/cadc_mat_290603_160.htm

consegui, escrevendo esta carta, contar quase a verdade. E só isso já me deixa mais tranqüila. Agora parece mais fácil entender a vida.

Confrontado desse modo, o discurso narrativo de André parece fazer pouco sentido, de modo que não sabemos mais o que é feito propositadamente e o que é acaso. A própria crença religiosa de André (na falta de outra crença) pode ser colocada em xeque. É recorrente o número de vezes em que aparecem situações com tema religioso. Segundo André, é o anjo comprado no antiquário de Cardoso que o protege: “acho que foi o anjo que me fez entregar a nota verdadeira. O banco é o pior lugar pra se tentar trocar o dinheiro.”. O anjo também distrai a funcionária da casa lotérica permitindo a André passar adiante a nota falsa. Pouco antes de André fazer a cópia da nota, seu chefe dissera que o arcanjo é Gabriel, que significa a esperança, a anunciação, a revelação, transmissor das boas novas. Depois de ter trocado a nota na lotérica, o anjo é identificado como Miguel, anjo do arrependimento e da justiça (justiça própria que André faz). Mas, se o próprio anjo é proveniente de um antiquário que vende produtos falsos e todo o discurso do personagem é relativizado, é possível que os personagens vivam num mundo sem deus. Num mundo de crime sem a perspectiva cristã, mundo de crime sem castigo.

Ao final, junto da carta ao pai de Silvia, André escreve uma carta para sua mãe, contando mais ou menos as mesmas mentiras. Mentiras “brancas” que deixam a geração anterior em situação ainda confortável e cega diante das mudanças no mundo. Num artigo que discute a utopia nos filmes *Adeus, Lenin!*, *As Invasões Bárbaras* e *O homem que copiava*, Vera Figueiredo mostra que o dinheiro só serviu para que os filhos forjassem para seus pais um mundo que não mais existe, deslocando, nostalgicamente, do passado para o presente um ideal que só se resolve no plano da mentira afetiva e sincera:

se todos acabam inventando uma história, (...) se nada parece ter concretude, inclusive o dinheiro que tudo comanda, mentir sinceramente é apenas mais uma forma de criar uma narrativa consoladora, que, sob o olhar cético da contemporaneidade, se distinguiria das grandes narrativas que alimentaram os sonhos coletivos do século XX apenas por ser particular, por não ter a pretensão de mudar o mundo. (FIGUEIREDO, 2004: 216)

4.3.

Pelas mãos seguras de Buscapé: deslizamento de classes em *Cidade de Deus*

Luiz Zanin Oricchio, no livro em que trata do cinema da retomada, comenta que o filme *Cidade de Deus* (2002), de Katia Lund e Fernando Meirelles, talvez tenha sido o filme mais debatido na história do cinema brasileiro (numa época em que ainda não havia sido lançado *Tropa de Elite*). Dados da Agência Nacional de Cinema, a Ancine, mostram que, no Brasil, *Cidade de Deus* teve público superior a três milhões de espectadores. Não espanta, portanto, que tenha sido igualmente discutido. Observando alguns apontamentos, tentaremos elucidar parte da polêmica, no que se refere à utilização da primeira pessoa, e os problemas suscitados pelo narrador “de dentro”.

Cidade de Deus, o romance de Paulo Lins, tem origem a partir da vivência de seu autor no conjunto habitacional da Cidade de Deus, favela (ou comunidade) localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Sua urgência como ficção responde à pesquisa que Lins vinha realizando com a socióloga Alba Zaluar, cujos resultados foram publicados nos livros *O condomínio do diabo* (1983) e *A máquina e a revolta* (1985). Estando embasada não apenas no discurso da testemunha, mas nas pesquisas realizadas dentro do campo sociológico, a ficção de Lins tinha ainda o aval do crítico literário Roberto Schwarz, cuja manifestação de legitimação se fez no calor da publicação. Além do elogio à composição estética do romance, Schwarz chamava atenção, principalmente, para o “ponto de vista de classe – de objeto de ciência a sujeito da ação” (SCHWARZ, 1999: 170).

Na transposição para o cinema, o livro sofreu algumas alterações e uma das que mais nos interessa diz respeito ao crescimento desse narrador “de dentro” na trama cinematográfica. Buscapé, cuja aparição no romance estava limitada a cerca de 60 páginas, num calhamaço de mais de 550 páginas, agora aparecia no filme de Fernando Meirelles e Katia Lund como sujeito onisciente, pontuando toda a ação da

narrativa ao longo das duas horas. Em outras palavras, Buscapé seria o *alter ego* de Paulo Lins, “o informante do antropólogo para quem traduz os códigos do mundo em que se formou” (XAVIER, 2006: 141). Dentre as muitas implicações no debate, interessa aqui pensar nos problemas suscitados pelo narrador onisciente, ao passo que tínhamos em *O homem que copiava* um narrador que, dado seu olhar particularizado, colocava em terreno instável a própria narrativa do filme. O sentido (ou parte dele) viria com o complemento de Silvia, preenchendo as lacunas, mas ainda narrando para o pai uma história cheia de omissões, de modo a nos fazer perguntar onde estava a verdade, se é que ela existia. André, também sujeito da ação e não mais “objeto” oprimido e narrado pela classe média, nos mostra sua trajetória através do *manual de ascensão*, como afirmou Ismail Xavier. Não menos pragmático, porém dentro de um contexto talvez bem mais complexo, Buscapé também constrói seu manual de ascensão, embora Ismail, em seu artigo no qual investiga a corrosão social, o pragmatismo e o ressentimento no cinema brasileiro contemporâneo, reserve para Buscapé, por motivos óbvios, o *manual de sobrevivência*.

Assim, somos apresentados ao informante do antropólogo logo de início, nos segundos iniciais, com a imagem de Buscapé mirando não a Cidade de Deus, mas o espectador que o assiste. É dessa imagem – Buscapé fotógrafo – que o filme vai nos situar no presente, para só em seguida retomar a história da Cidade de Deus. É já nessa imagem – Buscapé mirando o espectador, depois de já ter narrado toda a história da Cidade de Deus – que ficará evidenciada a ascensão do personagem, pois essa lente que agora vê a classe média, para quem ele fala (lembramos que ele é o informante do antropólogo), é a lente do jornal lido pela classe média, o Jornal do Brasil dos anos 1980. Quando somos confrontados com essa lente pela segunda vez, ao final do filme, a narrativa de Buscapé já terá sofrido grande mudança, se profissionalizado.

No início do filme, com a câmera na mão, na situação dramática de linha de tiro em que se encontra, o fotógrafo Buscapé, recapitula num um giro de 360° os anos 60: “Uma fotografia podia mudar minha vida, mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar, o bicho come. E sempre foi assim... desde que eu era criança”.

Deste modo, Buscapé mostra sua autoridade de narrador, testemunha dos fatos desde o início, quando uma série de enchentes que acometeram a cidade fez com que moradores de diferentes localidades para lá se mudassem. Buscapé começa, então, sua explicação didática sobre os primórdios da CDD, como costumam chamar, para dar sentido à gênese do tráfico de drogas na localidade que nunca foi paraíso, mas, que agora, no presente, era vista pelo menos como um lugar diferente do inferno atual. Antes disso, porém, é preciso ressaltar sua função de mediador. Na pergunta de Dadinho, que se tornará o bandido mais violento da trama, aproveita a oportunidade para se apresentar ao seu espectador: “Como é que é teu nome, moleque?”, Buscapé se desloca da trama dramatizada para a função de narrador e responde em voz *off* “Desculpa aí, esqueci de me apresentar”, e, voltando ao diálogo como quem quisesse mostrar ao espectador sua ambivalência de narrador e personagem experiente dos fatos, apresenta-se para Dadinho: “Buscapé”.

Sob a justificativa de explicar o desenvolvimento da Cidade de Deus, o narrador dá início à construção dos personagens, a começar por Cabeleira, um dos componentes do conhecido trio Ternura: “Esse cara aí é o Cabeleira, pra eu contar a história da Cidade de Deus, eu preciso começar por ele, mas pra contar a história dele, eu preciso começar com a história do trio Ternura”. Os outros componentes do trio Ternura são Alicate e Marreco, este último irmão de Buscapé, de modo a mostrar mais um ponto de legitimação que autoriza a narração do fotógrafo-narrador. Contudo, sua onividência narrativa não se realiza no plano da dramaturgia. São muitos os casos narrados, mas poucas as aparições de Buscapé nas situações. Embora presentifique uma série de acontecimentos, a idéia pressuposta na narração parece ser mais a de um ‘ouvi dizer que’ do que propriamente um improvável *ter estado* em todos os lugares. Por outro lado, cabe a Buscapé esse papel de coletor dos casos quando nem sempre é possível que os outros narrem elucidando as histórias por completo. Depois do assalto ao caminhão de gás e diante da negativa dos moradores sobre informações que levem aos ladrões, a polícia diz que “é sempre assim, ninguém viu nada, ninguém sabe de nada...”.

E assim Buscapé vai narrando a “história” de um e outro. Segundo Lúcia Nagib, o termo “história”, recorrente no romance e no filme (no filme vemos escrito na tela: “a história de Cabeleira”, “a história do trio Ternura”, “a história de...”) “não é casual ou inconsciente: ao contrário, mostra a premência, a absoluta necessidade de que as histórias por trás dos criminosos – dos quais de regra, na vida real, só se conhecem os crimes – sejam finalmente narradas.” (NAGIB, 2006: 151). Deste modo, se o contraponto à tradição do cinema moderno brasileiro aparece na violência dos bandidos dos anos 80, retratados em *Cidade de Deus*, é no mesmo filme que Buscapé lança luz sobre um outro bandido, o bandido social. Na cena do assalto ao caminhão de gás, o trio Ternura, além de roubar o dinheiro do motorista, faz a distribuição de gás entre os moradores, é aqui o bandido social dos anos 1960. Retomada num segundo momento do filme, a cena de assalto ao caminhão de gás, situada agora nos anos 80, mostra que pouco importa aos bandidos – agora traficantes de cocaína – a distribuição de gás, quando estão mais preocupados com a fuga espetacular do outro grupo de traficantes e da polícia.

A partir dessa leitura de franca oposição entre as décadas, “dos ‘românticos’ anos 1960, com suas bocas de fumo, até o estabelecimento do mais rentável tráfico de cocaína” (ORICCHIO, 2003: 156), Lúcia Nagib faz uma distinção estética entre os três períodos (anos 60, 70 e 80), aludindo à fala do próprio Buscapé, que os divide em Paraíso, Purgatório e Inferno. No que seria a Idade do Ouro, anos 60, há o domínio da luz dourada do sol, “que se liga ao alaranjado das ruas de terra batida de Cidade de Deus”, com as tomadas aéreas, a câmera estável e os diálogos longos. Na segunda parte, o Purgatório, as tomadas de câmera internas e noturnas se tornam mais presentes, e com o crescimento do número de mortes, “a câmera se desvencilha do tripé e, no assassinato de Bené, as imagens se tornam indeterminadas pela posição pouco privilegiada da câmera e a fragmentação da luz estroboscópica do baile onde se dá a cena”. Por fim, esta última fase, que a autora pontua, sobretudo, a partir da vingança de Mané Galinha contra Zé Pequeno, mais sombria, caracteriza-se pela câmera na mão, “instável à cata de um objeto que se esconde em ambientes mal iluminados. Os cortes tornam-se ultra-velozes e bruscos”. (NAGIB, 2006: 152)

A construção do olhar de Buscapé nas diferentes décadas é devedora das mudanças sócio-políticas nesse arco de quase trinta anos que a narrativa abrange. Se o olhar antes estava voltado mais para a função repressiva do Estado ou mesmo para o abandono deste em relação à Cidade de Deus (Buscapé, quando nos mostra a chegada dos moradores, chama atenção para a omissão do Estado na CDD “porque aquilo lá fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro”), entre o final dos anos 70 e meio dos anos 80 o olhar do narrador vai se voltar ainda mais para a engrenagem particular do bairro, sua autonomia em relação às leis do Estado e seu poder de coação (traficantes sobre os habitantes). É Buscapé também que nos transmite suas impressões sobre o trio Ternura, no passado e no presente (“Naquele tempo eu achava que o trio Ternura eram os bandidos mais perigosos do Rio de Janeiro, mas eles não passavam de um bando de pés de chinelo”).

A nostálgica e memorável cena do bandido Cabeleira sendo alvejado, em câmera lenta, num espaço geográfico horizontal, de terra batida, pobre, embora esperançoso e ainda por se fazer, ao som da canção “Preciso me encontrar”, na voz de Cartola, é a morte do bandido social. Deste modo, o fascínio que a câmera da imprensa marrom exerce sobre Buscapé revela-se no momento em que o fotógrafo captura a imagem do Cabeleira morto: além de anunciar a morte do bandido, deflagra-se a vontade de se tornar narrador profissional no narrador por excelência da Cidade de Deus: “Tudo o que eu me lembro do dia da morte do Cabeleira é uma confusão de gente e uma máquina fotográfica, eu cresci parado na idéia de ter uma máquina fotográfica”. A narrativa do filme, mediada pelo olhar de Buscapé, passa ao corte mais freqüente e, não raro, esse corte é acompanhado do ruído da câmera, como se cada piscadela do olhar, cada corte da montagem, representasse uma exposição e um captura da câmera fotográfica. No compasso da profissionalização de Buscapé como fotógrafo, intensificam-se os cortes fotográficos e a agilidade do filme, favorecendo outro tipo de percepção, fundamentando, inclusive, grande parte das críticas negativas que o filme recebe. É curioso que parte da crítica que atacou o filme tenha se filiado ao pensamento cinemanovista e, no lado contrário, tenha ocorrido o inverso, com detratores do Cinema Novo fazendo o elogio ao filme. A

profissionalização do olho cinematográfico em *Cidade de Deus*, traduzida na trama pela ascensão de Buscapé como profissional da imagem, encontra numa crítica da revista *Veja* o posicionamento ideológico de ataque ao Cinema Novo, ao bandido social e faz elogio do bandido perverso:

"Para ser bandido, é preciso uma arma na mão e algumas idéias na cabeça", brinca Buscapé, o narrador de *Cidade de Deus*. Já para fazer bom cinema, o velho mote de uma câmera na mão e uma idéia na cabeça é decididamente insuficiente. É preciso, antes de mais nada, um roteiro no papel. Não um punhado de anotações, mas um roteiro sólido e esquadrinhado à exaustão. Esse é o mais notório calcanhar-de-aquiles da produção nacional, que tem o hábito de deixar a sensação de que aquilo que foi rodado é um segundo ou terceiro rascunho. É um exemplo a seguir. Dos americanos. (BOSCOV, 2002)

A lente-relato de Buscapé, acompanhando as mudanças da Cidade de Deus, reflete ela própria sua percepção nas tomadas. Sua narrativa de edição inovadora e ruidosa deixa para trás o olhar que deitava sobre o bandido uma reflexão em suas condições sociais para captar os fragmentos das faces em *closes* com personalidades igualmente fragmentadas e sem solução. A fuga do bandido que precisava encontrar a si mesmo, como na música de Cartola, era interrompida pela polícia, representante do Estado opressor. Nos anos 70, a fuga do bandido Bené, uma saída de cena que buscava o isolamento em algum lugar paradisíaco com sua namorada, seria dessa vez interrompida por outro bandido. Se o projeto de ascensão de Buscapé começava a apontar uma saída pela tangente, vale dizer saída sem a ajuda de instituições governamentais, por outro lado, os habitantes da Cidade de Deus, antes sujeitos ao poder de fora, agora se viam acossados pelos vilões criados dentro de um feudo que se degladiava entre si, lutando pelo comando do tráfico de drogas. A briga entre Mané Galinha e Zé Pequeno, o Dadinho, “era entre o bonitão do bem e o feioso do mal”. Mané Galinha, o bandido que estava ali por outros motivos, revelava na sua trajetória a decepção do narrador: “Parecia que, de repente, a Cidade de Deus tinha encontrado um herói” e, mais adiante: “Eu achava que Mané Galinha ia fazer a revolução na Cidade de Deus, mas deus tinha outros planos pra vida dele”.

Ocorre que o abandono do ponto de vista macro apontou para o desejo do intelectual de não mais emitir veredictos sobre e para a sociedade. Paralelamente, a

saída do intelectual total, na concepção de Pierre Bourdieu, tratada no primeiro capítulo deste trabalho, *deixou falar* vozes como a de Buscapé, que podemos interpretar até certo momento como intelectual de seu meio. Tratando das formas discursivas do romance *Cidade de Deus*, Paulo Jorge Ribeiro coloca a voz do autor como chave de uma intensa rede que procura dar visibilidade àqueles que “estavam no não-lugar destas discussões, aqueles que majoritariamente mais sofrem com as tragédias geradas pela violência urbana: os mesmos *outros fantasmagóricos* que vivem nas favelas e periferias das grandes cidades brasileiras” (RIBEIRO, 2003: 128). Num artigo em que discute alguns impasses da crítica cultural contemporânea, Ribeiro nos remete a uma passagem de Alberto Moreiras em que este fala sobre a ascensão da voz do outro como correspondente de um contexto político que superaria o literário (no nosso caso, o cinematográfico):

(...) a especificidade do testemunho e sua posição particular na configuração cultural atual depende de uma postura ou momento extraliterário, que poderíamos também entender como um momento de suspensão de toda simbolização, em um apelo direto à dor não exemplar, mas ainda singular, além de qualquer possibilidade de representação. (...) O testemunho é testemunho porque suspende o literário, ao mesmo tempo em que se constitui com ato literário: como literatura, é um evento limiar que se abre para uma ordem de experiência não-representativa, drasticamente indicial (MOREIRAS, 2001 *apud* RIBEIRO, 2003: 127)

Ribeiro coloca em evidência, entretanto, os limites dessa voz mais democrática que rompe com a verticalidade discursiva. Esta passa a assumir perfis menos políticos e mais antropológicos. A voz de dentro de Buscapé, portanto, estaria mais absorta nas particularidades e nos perfis da Cidade de Deus e bem menos preocupada com os reflexos no tecido social da cidade. O bandido, menos implicado nesse tecido social, menos justificado por um conjunto de normas desfavoráveis a uma trajetória honesta, dentro da ordem instituída, estaria sendo mau sem fundamentos sociais. Caberia perguntar por que motivo o calcanhar de Aquiles da sociedade carioca, o tráfico que permeia todas as classes, estaria limitado a um único espaço geográfico. Portanto, o olhar-fetiche de Buscapé sobre o traficante dos anos 80 teria débito, dentre outros pontos, na sua narração limitada da primeira pessoa. Narração que, admitindo não poder falar da grande esfera, foca sua explicação num

único ponto e trabalha no particular. Visto no outro pólo, em *Assalto ao trem pagador* (1962), temos a abordagem do crime que, sem glamourizar, fetichizar e justificar, procura entender os marginais no todo social, mostrando que estes, longe da geração espontânea, “nascem e crescem melhor quando o solo é fértil e propício” (ORICCHIO, 2003: 192)

Admitindo-se, então, a voz particular de Buscapé, o filme *Cidade de Deus*, ainda assim, estaria esteticamente implicado em grande contradição. Sua narração, principalmente na segunda metade do filme, emite verdades absolutas quando o que deveria propor era a dúvida. É esse o motivo que coloca a linguagem de *O homem que copiava* em sintonia com seu tempo. É esse o motivo que coloca *Cidade de Deus* numa linha de prepotência do olho onividente. Seus pontos de vista não são confrontados nunca, embora a montagem, no que se refere à velocidade dos cortes, esteja muito próxima da de *O homem que copiava*. O que era dúvida neste, naquele a retórica e a repetição reafirmam a certeza.

Assim é que nenhum dos tantos recursos auto-reflexivos utilizados no filme resulta em efeito de distanciamento, sendo o mais óbvio deles o *alter ego* do cineasta encarnado na figura do fotógrafo Buscapé, narrador onisciente do filme. Concebido como personagem intermediário, com trânsito entre as classes sociais, ele é também a autoconsciência do filme, sugerindo uma identificação com o próprio técnico na sala de montagem. Comportando-se como o detentor da verdade, organiza, com sua voz *over*, os fatos da narrativa, e requisita, a seu bel-prazer, o congelamento da imagem, seus retrocessos e avanços, os *zooms* e os planos gerais, denunciando assim o mecanismo da edição digital. (NAGIB, 2006: 155)

Para efeito de exemplo, a cena em que Buscapé testemunha a tomada da boca de fumo de Neguinho por Zé Pequeno é narrada três vezes, em três seqüências, com três possibilidades de versões. A verdade, no entanto, é a mesma. O recurso lingüístico aqui funciona mais como pirotecnia tecnológica e menos para instaurar a dúvida; ele mais afirma a onipotência de seu narrador, embora seja esse narrador, muitas vezes, identificado com um tipo de voz louvada extrafilmicamente, primeiro porque teria desistido da verdade universal e, em segundo, por ter as credenciais multiculturalistas do *quem fala* e do *de onde fala*. Longe de querer apontar lacunas na visada antropológica e/ou multiculturalista, o intuito é mais o de apontar as

contradições do narrador, situado num espaço política e geograficamente contíguo, limitado, e, por isso, conflituoso.

De outro modo, ainda sobre a impressão que a edição dá ao filme, esta agiria no sentido de provocar uma “impressão de realidade”, dado que esta montagem, afinada aos preceitos da montagem clássica (Ibidem: 150), trabalharia em sua narrativa a transparência em oposição a um discurso de imagem e som reflexivos. Assim, mais uma vez, o que buscamos é evidenciar o quanto a montagem de *Cidade de Deus* é “amarrada” e o quanto sua narração, porque em primeira pessoa, supostamente relativizada, é centralizada. Se temos, como foi apontado anteriormente, um efeito de realidade via a narração presentificada da primeira pessoa, por outro lado, onde haveria, a partir do excessivo número de cortes de cenas, um tratamento de choque para alcance do realismo, na concepção de Eisenstein sobre a montagem, esse resultado não se efetiva. Menos do que a associação de idéias via montagem paralela, na segunda parte de *Cidade de Deus*, como foi exemplificamos com uma cena, a sutura reitera o discurso unívoco de Buscapé.

A mudança que se faz observar ao longo do filme no olhar do narrador, não raro foi acusada de espetacularizar a violência – argumento embasado nas tomadas em câmera tremida, exploração da imagem agressiva com encenações igualmente agressivas e, por fim, ou conseqüentemente, na falência de qualquer solução que viria via discurso e imagem. Para Ivana Bentes, uma das vozes de ataque mais polêmicas, propagadora do termo “cosmética da fome”, o cinema utópico, reflexivo, dos anos 60, tomado por ela como parâmetro, seria totalmente diferente do que se via em *Cidade de Deus*, “no qual a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de ‘tipicidade’ ou vista como uma “natureza” diante da qual não há nada a fazer (BENTES, 2007: 194). Segundo Bentes, este cinema atual não estaria lutando contra os clichês do olhar exótico do estrangeiro acerca da miséria, onde tudo era interpretado como um estranho surrealismo tropical: “Somos capazes de produzir e fazer circular nossos próprios clichês, nos quais negros saudáveis e reluzentes e com uma arma na mão não conseguem ter nenhuma outra idéia além do extermínio mútuo” (Ibidem: 222).

Pelo viés que priorizamos nesta dissertação, o importante é ressaltar que Buscapé é o narrador que desliza entre classes. Do mesmo modo, sua mão segura de fotógrafo é a mesma que proporciona à classe média o deslizamento na Cidade de Deus e o retorno seguro, trazendo consigo Buscapé. Sua saída, já aparentemente garantida desde o início do filme, é colocada em xeque somente uma única vez. Enquanto os bandidos “se davam bem”, Buscapé continuava “virgem, sem namorada e duro” e, sem ter outra saída, surge na tela “VIDA DE OTÁRIO”, o narrador nos mostra sua tentativa de ser honesto, trabalhando no supermercado até ser demitido, sob a acusação de facilitar o roubo de produtos por meninos da Cidade de Deus. Diz ele: “Trabalhei lá um tempão pra ganhar micharia... parecia até uma mensagem de deus” e ouvimos sua voz em *off*, simulando voz de deus: “Se liga aí, mané, honestidade não compensa” e mais uma cartela: “CAINDO NO CRIME”. A impossibilidade de Buscapé se tornar um criminoso se dá menos pelas necessidades e mais por sua “boa índole”. Segundo Ismail Xavier, o êxito que o personagem deseja ter pede uma postura pragmática, de ajuste às regras do mundo, com talento e esperteza, “sem tensionar a experiência com imperativos morais já sem sentido como bem mostraram a impotência do pai e o exemplo sórdido das autoridades (o que pensar da polícia?)” (XAVIER, 2006: 144). Lúcia Nagib, por sua vez, trabalhando a relação entre mar e utopia no cinema brasileiro, lembra que Buscapé é um dos poucos que tem acesso ao mar em todo o filme (com a exceção de Bené, que é assassinado, e os “cocotas”): “Enquanto imagem, no filme, [o mar] não passa de uma nebulosa silhueta no horizonte. O mar é apenas atingível para Buscapé, o alpinista social, que para tanto se aproxima dos “cocotas”, ou seja, os brancos da Cidade de Deus” (NAGIB, 2006: 154).

O deslizamento do narrador entre as classes, porém, não se faz sem problemas. A pretensão de narrar para fora é explicitada antes de tudo por sua narração em primeira pessoa e seu domínio sobre a narrativa. Buscapé pára o diálogo, avança, retrocede, explica novamente, elucida o significado dos termos utilizados e a hierarquia do tráfico. Nessa técnica manipuladora está implícito também seu distanciamento de onde narra, quando se esperava do olhar “de dentro” maior

proximidade com o narrado. Cléber Eduardo afirma que é o narrador que coloca o filme na zona de risco de entendimento, “acenando com o cinismo final, que tanto pode ser condenado como problematizado enquanto artifício narrativo” (EDUARDO, 2005: 150). Ainda segundo ele, nesse viés de problematizar o filme enquanto artifício narrativo, Buscapé

opta pela solução oportunista, não enfrentando em sua escolha um confronto com as forças corruptas a empestear seu mundo e, ao contrário disso, vampirizando as chagas sociais para firmar-se acima delas. (...) Um narrador que não se abala, que tira proveito dos estragos e narra orgulhoso o percurso de seu triunfo, sem questionar suas posturas, adepto de um pragmatismo da sobrevivência. É a legitimação de um vale-tudo. (Ibidem: 148)

Seria já o caso de pensar mesmo o personagem-narrador não como um apoio para o diretor, mas problematizá-lo enquanto sujeito “de dentro”, questionando sua “autenticidade”. Como casos extremos, apresentando pontos cruciais para pensar o lugar do narrador em *Cidade de Deus*, os filmes *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *O Invasor* (2001), Beto Brant, são diametralmente opostos na ousadia da exposição, revelando, respectivamente, o cineasta recuado e o cineasta que revela as chagas sociais, mesmo não apontando soluções. É de Jean-Claude Bernardet a análise do primeiro:

No plano do roteiro, o problema mais grave é o personagem do médico. Nós compreendemos que o personagem existe no livro, que aquele médico, o narrador, atuou na cadeia, atendendo aos presos. Mas, ao analisar sua construção dramática no filme, vemos que ele se reduz a mero anteparo, um mediador entre o narrador/realizador do filme e o objeto real, que são os presos, a vida na cadeia, etc. Aí uma pergunta nos ocorre: por que não ir direto ao assunto? Eu tenho a resposta. Ela está em entrevista de Drauzio Varela à revista “Cult” (número 59). Drauzio diz que o sucesso do livro vem do fato de ele não usar linguagem de preso. Por isto, o leitor se sente seguro, ele não é conduzido ao inferno interior da penitenciária. Drauzio, o narrador, faz transição suave para a classe média do que ele viu lá dentro do Carandiru. Ao ler o livro (ou ver o filme) esta classe média os toma como o inferno do outro. Já [Paulo] Sacramento [em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*] assume outra postura e mergulha no inferno. O médico-narrador do Babenco não é propriamente um narrador. Há algo mal resolvido ali. (...) Obviamente ele não é o alter-ego do diretor do filme, mas sim um escudo, um biombo. Ao mesmo tempo, ele não participa da ação (BERNARDET, 2003: 6).

José Geraldo Couto, num artigo elogioso ao filme de Fernando Meirelles, publicado na *Folha de S. Paulo*, ainda assim fragiliza o narrador de *Cidade de Deus* à luz de *O Invasor*:

Do ponto de vista político, por exemplo, pode-se questionar a apresentação da favela como um espaço de violência fechado em si mesmo, como se a droga fosse produzida e consumida toda lá dentro e o resto da sociedade não tivesse nada a ver com o tráfico. Invertendo o dito popular, o filme parece dizer: "Eles são pretos, eles que se desentendam". Nesse sentido, o contraponto natural seria "O Invasor", de Beto Brant, cuja conclusão é: "Estamos todos no mesmo barco". (COUTO, 2004: 196-7)

Em *O Invasor*, o plano ponto de vista, a câmera subjetiva de Anísio, o invasor da narrativa, antes se instaura sem aviso, sem pedido de credencial, para só em retrospectiva sabermos que é através dele que entrávamos no escritório dos empresários. O retrato que Anísio compõe de suas vítimas/algozes, os empresários, é tão ou mais vulgar que o seu próprio. No filme de Beto Brant, dada a invasão literal da narrativa por um personagem, em princípio, estranho a ela, torna difícil a distinção entre sujeito e objeto. Em *Cidade de Deus*, embora todo o discurso político esteja na direção de assinalar o nível de igualdade entre narrador e narrado, a saída de Buscapé coloca-o num patamar acima. As imagens espetacularizadas que compõem dos bandidos (Buscapé pede que os bandidos façam pose), ao final da trama, já sob a autoridade de fotógrafo do jornal, respondem simultaneamente aos anseios de visibilidade dos bandidos e aos anseios da classe média pelo bandido vilão, o bandido sem redenção. Eis a fala de Zé Pequeno diante de sua fotografia, na capa do jornal: "Dá uma olhada aqui, até que enfim os caras se tocaram que eu sou indigesto".

Mais uma vez, optando pelo caminho do pragmatismo, depois de ter flagrado com sua lente a prisão de Cenoura e de Zé Pequeno, a liberação desse último mediante suborno aos policiais e a morte deste mesmo Zé Pequeno, pela Caixa Baixa, grupo de meninos que assaltam, Buscapé opta pela publicação do corpo ensangüentado do vilão da história, retroalimentando o discurso midiático e a voracidade de seus consumidores. Sem entregar os policiais, Buscapé perpetua o estigma da Cidade de Deus, confinando-a ainda mais no feudo, com sua câmera assassina. A mesma câmera-fuzil que no cinema utópico tentou enfrentar a mídia e

agir via estética da violência em nome da libertação nacional. Numa das últimas cenas de *Cidade de Deus*, Buscapé dispara com sua objetiva para o grupo de Zé Pequeno, ao mesmo tempo em que, por trás do narrador, sabotando a espetacularização, surge o bandido Mané Galinha disparando, agora tiros, e matando um soldado do bando oposto. A oportunidade de Mané se faz pela distração na pose para a foto. A visibilidade oferecida por Buscapé tem o preço da vida, a câmera não salva mais, mata.

Toda essa narrativa, que talvez se quisesse particular, mas universalizou o seu olhar, é entregue ao espectador do filme sob os auspícios da frase “BASEADO EM HISTÓRIAS REAIS”. A partir da frase pretensiosa, surgem processos judiciais contra o filme. É previsível que tenham sido os moradores os autores destes processos, de modo que fica evidente o quanto a narrativa do real se distanciou do narrado. Os processos, extra-filme, obrigaram Paulo Lins, autor do romance, que ganhou segunda edição na esteira do sucesso cinematográfico, a modificar os nomes de praticamente todos os personagens. É curioso que a pretensão de colagem ao real tenha resultado ironicamente numa ausência de identificação no que se refere aos nomes dos personagens. Outras vozes “de dentro”, como a do *rapper* MV Bill reivindicaram em jornais e revistas a contrapartida do filme para com os moradores da Cidade de Deus. Buscapé, narrador fictício, por esse motivo saiu ileso. No entanto, sua narração na trama, embora ainda legítima, se problematizada, revela uma câmera que, se não mata, fere.

4.4.

Capitão Nascimento e o choque de classes em *Tropa de Elite*

Começemos com uma citação da literatura:

Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os

colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha (...). (FONSECA, 2005: 18)

Lançado em 1975, o conto *Feliz Ano Novo*, do escritor Rubem Fonseca, levantava uma voz que fora até então mediada por narradores de classe média. Rubem Fonseca, também um escritor pertencente à classe média, resolvera, no entanto, dar voz ao bandido para levar ao limite sua narração. A ausência da mediação de um narrador burguês que condenasse o assaltante, abandonando o leitor diante da cena relatada pelo discurso seco e agressivo do *outro* de classe, contribuiu para a recepção polêmica do conto e lançou o livro na lista dos proibidos pela censura em todo o território nacional, como assinalou Vera Follain de Figueiredo (2003). Na edição de 2005, da Companhia das Letras, há na orelha do livro algumas das frases proferidas à época do lançamento: “Suspende *Feliz ano novo* foi pouco. Quem escreveu aquilo deveria estar na cadeia e quem lhe deu guarida também. Não consegui ler nem uma página. Bastaram meia dúzia de palavras. É uma coisa tão baixa que o público nem devia tomar conhecimento” (Senador Dinarte Mariz, na *Folha de S. Paulo*, em 7 de janeiro de 1977) ou “Li pouquíssima coisa, talvez uns seis palavrões, e isso bastou” (Ministro Armando Falcão, *O Estado de S. Paulo*, também em 7 de janeiro de 1977). Multiplicando os pontos de vista, no mesmo livro⁸, o conto “Passeio noturno” é narrado em primeira pessoa por um executivo classe média alta, cuja distração, depois de um dia cansativo de trabalho, é tirar seu carro da garagem, dirigindo por ruas desertas e escuras, a procura de uma vítima. Colocando-nos em seu ponto de vista por uma narrativa serena, o motorista, com sangue frio, aguarda o momento exato e atropela a vítima, se possível para matar. E volta para casa, dá boa noite para a esposa e vai dormir.

Igualmente sob críticas, porém sem a censura da ditadura militar, o filme *Tropa de Elite* foi chamado por muitos de fascista. O problema, mais uma vez, era o ponto de vista. A polêmica levou o diretor José Padilha a se explicar nas muitas vezes

⁸ Ver a este respeito o livro *Crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, de Vera Lúcia Follain de Figueiredo.

em que foi entrevistado, recorrendo, inclusive, às definições exatas do termo “fascismo” para tentar mostrar o equívoco na aplicação do conceito. Com o problema das cópias piratas, os detratores do filme de Padilha ganharam mais argumentos contra o ponto de vista da narrativa em *Tropa de Elite*. Num debate promovido no campus da UFRJ, na Urca, um estudante argumentou que, da maneira como *Tropa de Elite* foi feito, ficaria difícil que pessoas menos privilegiadas entendessem a crítica: “Você não acha uma responsabilidade fazer um filme para uma massa que não entende?”, obtendo a seguinte resposta do diretor: “Isso é uma visão elitista que acha que as pessoas não têm capacidade de entender. A elite acha que sabe tudo, mais do que todo mundo. A gente tem que ter muito cuidado com essa idéia de que uma elite cultural não pode falar com a massa”. Na PUC-Rio, onde foram filmadas as cenas de aula do personagem Matias, um estudante reagiu, afirmando que José Padilha teria prejudicado a imagem da universidade. Segundo Padilha, na sabatina do jornal *Folha de S. Paulo*, o estudante indagava-o para saber o nome da pessoa da PUC que o acompanhou nas filmagens, no que o diretor respondeu ao aluno: “Por que, você vai botar a pessoa no saco?”

Em debate ocorrido no CCBB-RJ, com a exibição do filme, a professora e crítica Ivana Bentes comparou José Padilha ao diretor americano David W. Griffith e à diretora alemã Leni Riefenstahl. Como se sabe, Griffith é diretor de *O Nascimento de uma Nação* (1915), filme que glorifica a escravatura, justificando a segregação racial nos Estados Unidos, e Riefenstahl é diretora de *O Triunfo da Vontade* (1935), que legitimou o regime nazista na Alemanha. Ambos os diretores estavam em concordância com o discurso que seus filmes defendiam à época. Segundo Bentes, analisando o discurso dos personagens, conseqüentemente transpareceria o discurso de seus realizadores. É preciso lembrar, entretanto, que, diferente de Griffith e Riefenstahl, o diretor de *Tropa de Elite*, em todos os debates nos quais esteve presente, sempre condenou a atitude do polêmico personagem Capitão Nascimento. Padilha buscou em *Tropa de Elite* uma continuidade do seu filme anterior, o documentário *Ônibus 174*, no qual narrava o seqüestro do ônibus, ocorrido na Zona Sul do Rio de Janeiro, no dia 12 de junho de 2000. Segundo Padilha, Matias seria o

equivalente ao menino Sandro Nascimento, de *Ônibus 174*, e seu processo de mudança no filme, elaborado dentro de um contexto violento e controverso, seria tão violento quanto o do personagem real. Lembremos aqui a frase do psicólogo social americano Stanley Milgran, que abre o filme *Tropa de Elite*: “A psicologia social deste século nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra”. Para o crítico Luiz Zanin Oricchio, a história de Sandro Nascimento era tão inacreditável que não conseguiria ser vendida como um filme de ficção:

Se Sandro fosse um personagem de ficção, não teria sido tão bem inventado. Certo, havia a previsível infância miserável, o analfabetismo, a droga, a passagem pelo reformatório, depois por cadeias infectas, etc. nada que um brasileiro bem informado ignore. Tudo rotina. Mas ele não precisava ter presenciado a mãe ser assassinada a facadas quando era criança. Nem ser sobrevivente do massacre da Candelária, porque também já seria demais. Enfim, se esse personagem aparecesse num concurso de roteiros de ficção seria vetado porque inverossímil. (ORICCHIO, 2003: 184)

Desse modo, apontando para contextos extremados, Padilha justificaria a criação de Nascimento (e a trajetória de Matias) baseado num personagem verdadeiro, Sandro Nascimento. Em *Ônibus 174* o que temos é a gênese do bandido. A política da voz do outro, embora falte a voz de Sandro para tentar dar sentido à trágica trajetória, é exercida aqui, mas não puramente como discurso em si. Ao modo de *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, que se lançou à tentativa de compreender os motivos da guerra do tráfico no Rio de Janeiro, ouvindo as várias vozes que faziam parte desse contexto, o documentário de José Padilha e Felipe Lacerda, sem tentar impor verdades, faz a conjunção das várias vozes do discurso e lança sobre elas um olhar macro, reconstituindo os lugares desses agentes para tentar entender o fenômeno de forma integrada. O foco, entretanto, é o bandido.

Antes que a crítica conservadora, que sempre acusou o cinema brasileiro de colocar o bandido no patamar de herói, se manifestasse, *Tropa de Elite* surge para tentar compreender o outro lado. A filiação do filme advém dos dois documentários citados. Em *Notícias de uma Guerra Particular* está o policial do BOPE que dá

origem ao filme de Padilha, o Capitão Rodrigo Pimentel, que à época, se queixava de estar lutando numa guerra sem fim, numa guerra particular em que bandidos vingavam a morte de um traficante matando um policial do BOPE e vice-versa, num ciclo eterno de assassinatos:

O jovem que compra cocaína está alimentando este ciclo sem fim. Nós tentamos orientá-lo. Dizemos: o dinheiro com que você compra cocaína é o dinheiro para comprar o fuzil que vai matar o policial, com que vão assaltar o banco, com que vão fazer seqüestro.(...) A nossa guerra já se tornou particular. É uma guerra de polícia contra traficante. (...) Eu não vejo luz no fundo do túnel. Não é a ação policial que vai resolver o problema. Estou cansado...

O desejo de deixar o BOPE, manifestado por Rodrigo Pimentel, no documentário de João M. Salles e Kátia Lund, é, portanto, o argumento do Capitão Nascimento, em *Tropa de Elite*, assim como a manifestação, como dissemos, do diretor José Padilha de tentar entender esse *outro* policial, em relação ao documentário *Ônibus 174*. Embora relativize menos o discurso – não há a polifonia de *Ônibus 174* – é preciso chamar atenção para a voz inusitada que surge no cinema brasileiro, a do policial (não exatamente a da polícia, como instituição). *Cidade de Deus* estaria apontando já o recuo da voz do bandido, no cinema, com a caracterização raivosa de Zé Pequeno e a respectiva mudança de olhar do narrador Buscapé sobre os bandidos dos anos 80; *Notícias de uma Guerra Particular* mostra no depoimento de uma moradora a mudança de perspectiva nos bandidos a partir dos anos 80, “Essa nova geração, essa juventude, eles têm um espírito suicida”, denotando certa cisão do bandido com a comunidade. Também no depoimento de Hélio Luz, então chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, a postura oscila entre o militante de esquerda, que vê a tomada do poder como sonho antigo, e o delegado de polícia, reconhecidamente a base repressora na situação. Fernão Ramos aponta no contexto de *Notícias de uma Guerra Particular* o momento de ruptura em relação a visão que se tem sobre o bandido:

Noticias de uma guerra particular é o filme do momento de desarticulação e terror em face da nova realidade que embasa uma outra imagética do *popular*. Não mais o *popular feio e sujo*, a ser jogado debaixo do tapete, como aconselhavam à sociedade carioca os editoriais de *Cinearte* nos anos 1920. Também não se constitui naquele

popular alienado, próprio ao contexto ideológico pré-64 do CPC/UNE, em relação ao qual o burguês-revolucionário-esclarecido podia, e devia, dar lição de moral. Também não é o popular que serve de elegia às tradições folclóricas ou é exaltado na beleza de sua cultura. A *alteridade* do popular, que emerge com força no final dos anos 1990, é uma *alteridade* agressiva e ameaçadora. É o popular criminoso ou criminalizado, pronto a atacar a sociedade legalmente constituída, sem pontes para o estabelecimento de uma linha de diálogo. (...) O sonho da concessão do poder ao *outro* popular, que nutriu a sensibilidade mais fértil da geração anos 1960, agora é realizado, mas em um contexto bastante problemático, gerador de dilemas existenciais contraditórios. (RAMOS, 2008: 224-5)

O entendimento de José Padilha seria, à luz de *Notícias de Uma Guerra Particular*, diante do depoimento do Capitão Rodrigo Pimentel, no limite do desespero com a falta de solução, distribuir a culpa entre as partes. Ademais, o consumo de drogas, motor narrativo na segunda parte de *Cidade de Deus*, ainda que nunca saibamos quem movimenta o tráfico dado o confinamento do enredo neste filme, é ressaltado em *Notícias de uma Guerra Particular*, demandando uma nova interpretação que inclua o aumento no consumo de drogas e o conseqüente aumento do poder de traficantes. A simplificada divisão classe média (representantes), povo (representados e oprimidos) e polícia (vilão), não dá conta do papel da classe média quanto se trata de pensar o funcionamento do tráfico. Culpabilizada, a classe média deixa de ser a portadora da voz no discurso do filme. Se em *Cidade de Deus*, com o narrador “de dentro”, a ruptura do pacto narrativo com a classe média apenas se insinua, sem ser realizada, em *Tropa de Elite*, tal qual em outra chave fizera *A Opinião Pública* com seu *espelho que perturba o método*, o narrador desfere o golpe na cumplicidade entre diretor classe média, narrador classe média e classe média propriamente dita.

Nas palavras do personagem-narrador, o BOPE aparece em cena para acabar com as formas “pacíficas” de convivência entre o tráfico e a polícia: “A verdade é que a paz nessa cidade depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. Honestidade não faz parte do jogo”. Entre se corromper, se omitir ou ir pra guerra, Capitão Nascimento decide pela última opção. Seu discurso de potência e de policial incorruptível aparece a todo momento na narração em *off*:

Eu não sou um policial convencional, eu sou do BOPE, da tropa de elite da Polícia Militar. Na teoria a gente faz parte da Polícia Militar, na prática, o BOPE é outra polícia, o nosso símbolo mostra o que acontece quando a gente entra na favela [caveira com arma na cabeça] e a nossa farda não é azul, parceiro, é preta. O BOPE foi criado pra intervir quando a polícia convencional não consegue dar jeito. E no Rio de Janeiro isso acontece o tempo todo.

A imagem do rosto de Nascimento se congela e sua voz em *off* o apresenta: “Meu nome é Capitão Nascimento, chefiava a equipe alfa do BOPE. Eu já estava naquela guerra faz tempo e tava começando a ficar cansado dela”. A vontade do personagem de sair do BOPE, manifestada por Rodrigo Pimentel em *Notícias de uma Guerra Particular*, é o que gera aqui a busca por um substituto à sua altura: “Eu tenho que admitir, eu tava com pavio curto e a minha vida ficando cada vez mais complicada”, “A guerra sempre cobra o seu preço e quando o preço fica caro demais é hora de pular fora, e foi aí que o Neto e o Matias entraram na minha história”.

A narração de Nascimento vai construindo para o espectador as personalidades de Neto e Matias, oriundos da Polícia Militar, mas competentes e honestos, como Nascimento diz que é preciso ser, e, portanto, necessários ao BOPE. Na dificuldade de fazer a escolha, o narrador coloca o dilema e a síntese: “Eu precisava da inteligência de um [Matias] e do coração do outro [Neto]. Se eu pudesse ter juntado os dois, a minha história não teria sido tão difícil”. A dificuldade a que o Capitão Nascimento se refere diz respeito ao excesso de confiança de Neto, no momento do embate, e à hesitação de Matias. Em determinado momento, diz Nascimento: “O Neto tentou consertar o erro, o Matias, não”. O erro de Neto foi ter desviado o dinheiro de suborno que ia para o Capitão da PM para consertar os carros quebrados na oficina da polícia. O erro de Matias foi ter tentado conciliar a polícia e a aulas de Direito, na faculdade. A narração de Nascimento vai dar prioridade ao conflito de Matias. Neto, personagem de pouca nuance na trama, será o escolhido de Nascimento, mas morrerá antes da substituição.

Matias é o personagem que concentra os maiores conflitos da trama, e talvez resulte disso a crítica a Nascimento como um personagem pouco nuançado, visto que, no primeiro corte (a primeira montagem na ilha de edição) de *Tropa de Elite* era

Matias o narrador. A evolução de Matias equivale a de Sandro Nascimento, em *Ônibus 174*. Lembra aqui, novamente, a frase do sociólogo citado na abertura de *Tropa de Elite*, para quem “não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra”. Assim, a narração de Nascimento vai antecipar os problemas de Matias: “Para o Matias, advogado e policial tinham as mesmas funções: defender a lei. Pra entrar pro meu batalhão, o Matias ia ter que cair na real”. É assim que o personagem de Matias se debate entre a realidade da lei dura, no BOPE, e a lei relativizada, quando ouve as opiniões de seus colegas de classe, numa aula de sociologia, sobre a repressão que sofrem da polícia. Embora o filme tenha sido atacado por defender o lado da polícia, em detrimento de Michel Foucault, a cena abre espaço para uma interpretação dúbia. Diante das reclamações de estudantes que se sentem desconfortáveis com a polícia por não poderem acender seus baseados, Matias argumenta em favor da polícia. A polícia a que ele se refere, entretanto, já terá cometido aos olhos do espectador uma série de infrações, através da narração de Nascimento.

Não obstante, a crítica conservadora fez dessa cena o momento emblemático de uma suposta queda da esquerda e dos discursos falidos diante da “realidade”⁹. A revista *Veja* não perdeu a chance de se manifestar, fazendo do debate sobre Foucault o gancho para o dossiê *Tropa de Elite*. Uma das matérias, ancoradas na fala de Nascimento sobre “cair na real”, trazia o título “A realidade, só a realidade” e fazia franca oposição ao pensamento de Michel Foucault. Segundo a revista, a cegueira da esquerda teria impedido que o cinema demorasse tanto tempo para mostrar a realidade como ela é, e os bandidos como de fato são:

A diferença é que esse filme o aborda pondo os pingos nos is. Bandidos são bandidos, e não "vítimas da questão social". Há policiais corruptos, mas também muitos que são honestos. Se existem traficantes de cocaína e maconha, é porque há milhares de consumidores que os bancam. Muitos desses consumidores, aliás, são aqueles mesmos que fazem "passeatas pela paz" e compactuam com a bandidagem para abrir ONGs em favelas. Por último, a brutalidade de alguns policiais pode ser

⁹ Ver a esse respeito o artigo “Uma questão de ponto de vista: a recepção de *Tropa de Elite* na imprensa” de Vera Lúcia Follain de Figueiredo.

explicada pelo grau de penúria e abandono que o estado lhes reserva. (CARNEIRO, 2007)

Dando continuidade à leitura conservadora realizada pela revista *Veja*, Reinaldo Azevedo, em sua matéria sobre o filme, afirma que Padilha tinha sido libertado pelo povo, depois de ter sido seqüestrado pelo Bonde de Foucault. Assim, a revista despendia tempo e espaço atacando as esquerdas e nada acrescentava de significativo para a leitura da obra de Padilha. Desse modo, a revista *Veja* mostrava também sua completa ignorância a respeito de filmes como *Notícias de uma Guerra Particular*, que já vinham trabalhando essa temática e nem por isso foram criticados pela esquerda.

Os comentários da *Veja*, como os de muitos outros veículos midiáticos, denota, portanto, a abertura da narrativa do filme *Tropa de Elite* a permitir diferentes interpretações, à revelia das declarações do autor. Essa abertura se dá por dois vieses: o primeiro diz respeito à narrativa em primeira pessoa e ao ataque ferino deste narrador à classe média, até então colocada atrás das câmeras para olhar o outro e, por outro lado, à abertura extra-fílmica que se deu na proliferação das cópias piratas, rompendo o circuito esperado e controlado do filme, como observou Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2008).

Sobre o primeiro aspecto, é preciso considerar alguns pontos que não estão no filme, mas se apresentaram como possibilidades de discussão. Segundo Padilha, Matias seria o narrador, o que talvez aumentasse o choque, já que acompanharíamos a transformação trágica pela voz do próprio personagem. E outro ponto para o qual o diretor chamou atenção diz respeito à última cena de *Tropa de Elite*. Nos últimos planos, Nascimento entrega a Matias a arma para que ele mate o bandido Baiano. Na mira do ponto de vista, quem olha Matias é baiano, mas não é este que vemos, é Matias. Essa construção coloca, então, o espectador no alvo de Matias. O tiro que o personagem dá e fecha o filme é o tiro dado pelo filme nos consumidores de drogas. Segundo o próprio diretor, tivesse Matias devolvido a arma ao Capitão Nascimento, sem ter dado o tiro, o filme estaria resolvendo o problema da sociedade. Não resolver o problema da sociedade é completamente condizente com o discurso a respeito do

intelectual na contemporaneidade, que não deve mais se arrogar o direito de saber sobre os outros. Na contramão do que diz Cléber Eduardo, em artigo já citado, a respeito de alguns filmes que mascaram no personagem o discurso que o diretor não tem coragem de pronunciar, em *Tropa de Elite* a não-identificação diretor-narrador provoca na recepção uma nostalgia da tradição moderna do cinema brasileiro, quando a voz do personagem era a voz do diretor, como foi dito sobre Glauber em *Terra em Transe*. Essa narrativa aberta com um narrador inusitado no cinema brasileiro e mais a repercussão estrondosa do filme levaram o diretor Fernando Meirelles a afirmar ser José Padilha o “anti-Glauber”. Diz ele:

Compreendo perfeitamente essa idéia de o longa tentar ser neutro, de não se aliar ao protagonista, o Capitão Nascimento, mas também de não o condenar. É o anti-Glauber Rocha. O Glauber era um cara que opinava em cada diálogo, em cada plano. E *Tropa de Elite* é o oposto. Essa estratégia tem muito mais impacto na sociedade do que qualquer filme que o Glauber fez. (MEIRELLES; PADILHA, 2008: 58)

O crítico de cinema Eduardo Valente, em artigo na revista eletrônica *Cinética*, diagnosticando no filme esse descolamento ideológico entre um e outro, coloca na discussão algo além da questão política do momento:

Embora a narração do personagem de Wagner Moura defenda e até certo ponto heroicize a atuação do Bope, é essencial entender que a voz de um personagem, mesmo que o narrador do filme, não é a voz do próprio filme (não custa lembrar o clássico exemplo do livro de Agatha Christie onde o narrador em primeira pessoa, aparente instância ‘confiável’ da narrativa, era ao final revelado como assassino). Estamos aqui frente à questão do ponto de vista que rege uma ficção – e é aí que *Tropa de Elite* se revela como uma ficção no sentido mais estrito: quando descola sua voz da voz do seu narrador na tela. (VALENTE, 2007)

No contexto de recepção do filme, entretanto, é justamente pelo descolamento entre diretor e personagem, operação revelada de *Tropa de Elite* como ficção, que aparece a cobrança ética. Levada ao extremo, a política de dar voz ao outro, anunciada e praticada a partir dos anos 1970, em *Tropa de Elite* é alvejada pela crítica, indiferente ao fato de ser o filme uma ficção. Lembramos no capítulo anterior o filme *Teodorico: imperador do sertão* (1978), de Eduardo Coutinho, no qual a voz era concedida a um coronel autoritário, aparecendo de maneira muito escassa a

intervenção do diretor. O que os filmes guardam em comum é a abordagem de sertões e favelas, *locus* problematizado nos mais variados matizes desde o Cinema Novo. Por outro lado, o que os difere é o fato de um ser ficção e o outro, documentário, mas essa distinção, se não serve para fazer separações radicais entre os dois filmes, precisa, ao menos, ser pensada. Pois que motivos fariam a crítica cobrar na ficção o que não se cobra com tanta ênfase no cinema documentário? Qual seria a diferença entre Padilha dar autonomia ao personagem Capitão Nascimento e Eduardo Coutinho dar voz à personagem Maria Pia, em *Edifício Master*, com seu discurso conservador, através da assertiva de que pobre é pobre porque é preguiçoso?

Sem querer responder às perguntas acima, poderíamos supor que talvez houvesse implicada na resposta a questão do realismo da primeira pessoa e o modo como *Tropa de Elite* retrabalha os fatos da realidade, colando seu narrador nesse real e perdendo a distância de um olhar de terceira pessoa, um olhar intelectual e menos entrelaçado. Assim, se o documentário se lança em direção à voz do outro, a ficção responde no mesmo movimento, recuando a voz do narrador intelectual para dar voz ao outro. Se o documentário se projeta num discurso imiscuído de detalhes subjetivos do personagem, dignos de uma ficção, como faz *33* ou *Um Passaporte Húngaro*, ou como faz propositadamente *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, encenando verdades e desmascarando atuações cênicas; a ficção elabora para si imagens de tomada documental, numa visada micro-histórica. No caso de *Tropa de Elite*, é preciso recordar os bastidores, quando armas cenográficas foram roubadas por traficantes reais, mostrando que “o mundo do crime representado no universo ficcional extrapolou os limites impostos pelos enquadramentos da câmera e penetrou nos bastidores do filme, apontando para os tênues limites entre realidade e ficção” (FIGUEIREDO, 2008: 12). Há que se considerar ainda o público inesperado, que subverteu pelas cópias piratas a distinção entre ficção e documentário, reunindo filmes variados, antes pelas temáticas urgentes na sociedade (favela, tráfico, polícia). Filmes como *Notícias de uma Guerra Particular*, *Quase Dois Irmãos*, *Santa Marta: duas semanas no morro* viraram continuações seriadas (*Tropa de Elite 2, 3 e 4*).

Por outro lado, no que tange aos três filmes de ficção analisados, a marcação de diferença em relação ao cinema declaradamente político dos anos 60 talvez esteja na aposta de entreter e cativar o público. No caso de *Tropa de Elite*, o propósito de entreter o público, confunde a crítica: ora se diz que as imagens são mais vinculadas ao documentário, ora a uma estética de filme policial de Hollywood. Esse fator gera um mal-estar, deixando desorientada uma crítica que lê o cinema brasileiro pelo viés do cinema moderno. Nesse sentido, para a leitura do cinema brasileiro a partir dos anos 90, Ismail Xavier rechaça as categorias geopolíticas implicadas no conceito de alegoria nacional, que Fredric Jameson elabora para distinguir o cinema dos países centrais e os cinemas de países periféricos. Na tipologia elaborada por Jameson, a noção de “texto conspiratório” é associada à indústria cinematográfica dos países avançados,

onde a única ordem que o cinema é capaz de sugerir é da conspiração planetária de fundo inacessível, quando se supõe que a complexidade do mundo e da rede de forças determinante da experiência se faz sentir nas alusões do filme policial, de espionagem, de intriga política, que envolve os serviços de informação, em que o herói se perde num labirinto porque ele não domina os canais de informação, mas que seria algo inteligível para alguém mais bem posicionado. (XAVIER, 2000: 107-8)

Por outro lado,

há o texto mais localizado, que expressa um inconsciente geopolítico ancorado num contexto nacional em que a representação alegórica, voltada para a figuração de uma nova forma de estar-no-mundo, alude ao sistema mundial e, ao mesmo tempo, expressa certo modo, local e específico, de estar inserido nesse sistema. (Ibidem)

O que faz com que essa dicotomia esteja superada, segundo Ismail Xavier, diz respeito ao modo como o cinema brasileiro de ficção tem elaborado os obstáculos para seus personagens dentro da ficção. Se antes o Cinema Novo compunha todo um sistema alegórico para pensar o ponto de partida, o problema, o trajeto e o alvo a se atacar (com nome e endereço do inimigo, “desigualdade”, “capitalismo”, “EUA”, por exemplo), esquematizando agentes e resumindo as regras do jogo para quem quisesse jogá-las, o cinema contemporâneo, ressentido do recuo utópico, estaria flertando com

o cinema de gênero policial, por exemplo, ao mesmo tempo em que trabalharia com a idéia de inimigo invisível e, por isso, digno da desistência dos personagens em tentar superá-los. É o que vemos nos três filmes analisados. Em *O homem que copiava*, um sistema injusto que André não consegue desvendar e para isso precisa escalar pela via ilícita; em *Cidade de Deus*, a ascensão de Buscapé como o único escolhido em sua comunidade, também alçado por vias individuais e não por uma intervenção do Estado, por exemplo, e em *Tropa de Elite*, o uso da violência e a incompatibilidade entre lei e polícia, na figura do personagem Matias. Em resposta à tomada totalizante da sociedade, esse cinema contemporâneo estaria respondendo de modo individualizado às questões latentes no outro.

Nesse sentido, em *Tropa de Elite*, Matias não poderia ser visto como alegoria para pensar a impossibilidade de restauração do lugar do intelectual, já que o personagem não consegue conciliar teoria e prática – leitura de Foucault, tomada de consciência e ação prática na sociedade? Diz, então, Vera Follain de Figueiredo:

O personagem, aliando a origem humilde à sua vocação para os estudos, teria o perfil para se tornar um intelectual engajado na reflexão sobre as questões sociais brasileiras, unindo experiência e teoria. No entanto, de possível futuro intelectual, em função das circunstâncias, é levado a abandonar a faculdade, enquanto a juventude dourada com a qual convive na universidade pode continuar os estudos, sem que estes contribuam, necessariamente, para que adquira maior consciência de sua responsabilidade na manutenção do *status quo*. (FIGUEIREDO, 2008: 10)

Em contrapartida, pode-se pensar que, no espaço extra-fílmico de *Tropa de Elite*, a constante reivindicação de José Padilha para falar na mídia sobre os mais variados assuntos, alguns fugindo ao tema do filme, estaria apontando para uma fala intelectual. Implicada em contradições entre o filme de temática social e a produção de cinema comercial, essa fala intelectual teria uma configuração diferente daquela do Cinema Novo, onde a tese estava apresentada na própria narração, prescindindo do debate. A postura que Meirelles identificou como “anti-Glauber”, portanto, estaria no fato de, nesse novo esquema, o filme deflagrar o debate sem abrir mão de narrar uma história que seduza um público maior, como ocorreu em *Tropa de Elite*.