

# ***Um campo de concentração brasileiro: as marcas enunciativas do cinejornalismo de guerra e o mal-estar em Cidade de Deus***

**Ana Paula Penkala**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação

penkala@gmail.com

UNISINOS, RS

---

## **Resumo**

Este trabalho é parte de uma dissertação de mestrado que parte da seguinte premissa: *Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles lançado em 2002, provoca mal-estar no espectador com suas imagens e sua diegese extremamente violentas. A violência - atravessada, nesse filme, pelas relações de alteridade, tanto internas (entre os personagens), quanto externas (entre os personagens e o espectador) - é potencializada quando se enuncia como cinejornalismo. Assim, procuro compreender como esses recursos documentais são usados para que seja provocado o efeito de mal-estar que percebo a partir do filme.

**Palavras-chave:** Cinema; mal-estar; violência.

## **Introdução e percepções iniciais**

Este artigo é fruto de uma pesquisa de mestrado, iniciada em 2005, com o propósito de buscar um entendimento a respeito da sensação de mal-estar provocada no espectador pelo filme *Cidade de Deus* (dirigido por Fernando Meirelles e lançado no Brasil em 2002). Nesse sentido, o estudo toma como ponto de partida a premissa de que tal filme provoca mal-estar e que tal sensação tem origem na violência das imagens e da diegese<sup>1</sup> de *Cidade de Deus*. Neste artigo abordo apenas um dos aspectos dessa violência, delineado a partir da percepção de que o filme é uma ficção que finge ser cinejornalismo. Este trabalho busca o entendimento de como *Cidade de Deus*, enquanto filme de ficção, finge ser um apanhado de enunciações não-ficcionais e como essas enunciações são articuladas de forma que possam produzir efeitos de sentido tais que provoquem no espectador a sensação de mal-estar.

## ***Cidade de Deus* - o filme**

---

<sup>1</sup> Entendo por diegese (e universo diegético, por conseguinte) os elementos narrativos do filme (diálogos, sons, ação) que aparecem em/ são mostrados ou se originam naturalmente no conteúdo do enquadramento fílmico. O universo diegético de referência irá designar o contexto ficcional que servirá, no filme, de fundo verossímil para a história por ele narrada. A esse respeito, cf. Aumont, 1995.

*Cidade de Deus* foi roteirizado por Bráulio Mantovani a partir do livro homônimo de Paulo Lins, editado pela Companhia das Letras em 1997. O livro de Lins, um romance, relata histórias ocorridas na favela carioca *Cidade de Deus* durante duas décadas entre os anos 60 e 80. O livro foi escrito para um projeto em que o autor esteve imerso<sup>2</sup>, por um período de oito anos, em uma pesquisa na própria favela onde cresceu e viveu até depois do lançamento do livro.

O filme de Meirelles é lançado dentro de um contexto nacional marcado pela ascensão da cinematografia brasileira<sup>3</sup> e faz parte de um conjunto de filmes que dá ao cinema feito no Brasil uma marca: violência, pobreza, miséria e exclusão. (Rossini, 2004) Essa temática pode ser encontrada em produções como: *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *Central do Brasil* (Walter Sales, 1997), *Os matadores* (Beto Brant, 1997), *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Notícias de uma guerra particular* (documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Ônibus 174* (documentário de José Padilha e Felipe Lacerda, 2002), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *O prisioneiro da grade de ferro* (documentário de Paulo Sacramento, 2003).

*Cidade de Deus* recebeu uma série de prêmios e indicações em festivais do mundo todo, e foi alvo de críticas positivas e negativas em vários países. Ivana Bentes, pesquisadora de cinema, incluiu o filme naquilo que ela chamou de *Cosmética da Fome*, em comparação ao manifesto lançado por Glauber Rocha em 1965, o *Manifesto da Estética da Fome*. Para a pesquisadora, a “estética publicitária” e o “ritmo de videoclipe” são questões formais que impedem a compreensão daquilo que *Cidade de Deus* pretenderia mostrar (violência, pobreza, mal-estar social), fazendo de tais temas um espetáculo bonito de ser visto e difícil de provocar reflexão (Bentes, 2003); enquanto a estética “pregada” por Glauber teria a função pedagógica de colocar o espectador no lugar do miserável que via na tela. (Estética da Fome / Glauber Rocha) A pesquisa de mestrado da qual esse artigo se origina, no entanto, toma um caminho bastante diferente das percepções de Bentes, no sentido de que há, a partir dela (a pesquisa), um entendimento do filme de Fernando Meirelles não como uma obra de imagens publicitárias e sofisticadas, que “glamourizariam” a violência e a pobreza; mas como um filme de ficção que é violento e provoca mal-estar principalmente quando faz uso de recursos do cinema de não ficção.

O espaço diegético do filme é o conjunto habitacional *Cidade de Deus*, que foi construído entre os anos de 1962 e 1965 pelo governo Carlos Lacerda, e está localizado na zona oeste do Rio de Janeiro, em Jacarepaguá. Os primeiros moradores chegaram a então vila em 1966, desabrigados de uma enchente de grandes proporções na cidade ou deslocados de alguma das outras 60 favelas (algumas delas destruídas por incêndios criminosos). Hoje a *Cidade de Deus* tem mais de 120 mil habitantes.

De acordo com dados disponibilizados no website Favela Tem Memória<sup>4</sup>, o número de favelas declaradas no país é de 16.433, das quais 6.106 estão localizadas na Região Sudeste. No Estado do Rio de Janeiro existem 513. Jacarepaguá, onde fica a *Cidade de Deus*, na cidade do Rio de Janeiro, lidera os bairros cariocas na

---

<sup>2</sup> Sob orientação da antropóloga Alba Zaluar, professora da UERJ e da UNICAMP.

<sup>3</sup> Um reconhecimento que é comprovado pelo número de filmes produzidos no Brasil a partir do meio dos anos 90 e pela distribuição, divulgação e recepção desses filmes no exterior e mesmo no circuito comercial nacional.

<sup>4</sup> Cf. website <<http://www.favelatemmemoria.com.br/default2.asp>>

quantidade de favelas, com 68. Das 149 últimas favelas cadastradas na capital fluminense, duas estão localizadas na própria *Cidade de Deus*. A renda média mensal de um “chefe de família” no que é chamado de “asfalto” (o que não é favela), no Rio de Janeiro, é de R\$ 1.533,74; enquanto que, na favela, esse valor cai para R\$ 352,41. As diferenças são grandes mesmo dentro do mesmo bairro ou zona: na Barra da Tijuca a renda média é de R\$ 5.175,50, enquanto na Favela do Angu Duro é de R\$ 382,46. No Rio de Janeiro, 18,8% da população vive em favelas (em Teresópolis e Rio das Ostras, por exemplo, esse número sobe para 24 e 40,1% respectivamente).

Como é possível observar pelos gráficos disponíveis no website Favela Tem Memória, o crescimento do número de favelas e das populações dentro delas é rápido e tende a dobrar do ano 2000 até 2016. A “favelização” das grandes cidades brasileiras é um tema que vem sendo muito discutido nas últimas décadas, porém já tinha caráter de “problema sanitário” mesmo antes dos anos 20. (Valladares, 2000)

A violência contra cidadãos pobres, no Brasil, também é um problema abordado em *Cidade de Deus*, e é mais concentrada nas cidades onde há favelas. O jornalista Caco Barcellos, ao longo de quase duas décadas, construiu uma pesquisa minuciosa a respeito da violência policial na cidade de São Paulo. Em seu livro “Rota 66: A história da polícia que mata”, os resultados de sua investigação sobre as práticas das Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (Rota) na capital paulista são importante documento de denúncia da legitimação da violência (na grande maioria dos casos, letal) pelos aparatos militares mesmo após o fim da Ditadura. A pesquisa de Barcellos (1997) conseguiu identificar 4179 mortos pela PM em São Paulo (capital) e região metropolitana entre 1970 e 1992, dos 7500 que os registros oficiais apontam.<sup>5</sup> Das vítimas identificadas, o jornalista conseguiu o registro da cor da pele de 3944, das quais 2012 constavam como negras ou pardas, o que significa uma maioria de 51%. Tais dados foram cruzados com informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre a população do município de São Paulo nas décadas de 70 e 80: a proporção era de 74% de brancos para 22% de negros e pardos. Do total de vítimas identificadas, 65% representa o número de inocentes, ou seja, sem antecedentes criminais. O perfil das vítimas traçado pelo autor a partir das informações de seu banco de dados de pesquisa durante os 22 anos da investigação foi: homem, cerca de 20 anos, negro ou pardo, migrante baiano, pobre, morador da periferia, baixa instrução. A “raça”, a classe e a instituição policial são três instâncias que se destacam nos relatórios e pesquisas de jornalistas e cientistas sociais, como é o caso da pesquisa de Caco Barcellos. No filme de Fernando Meirelles, a violência e a corrupção policial perpassam as duas décadas do relato de Buscapé (que narra o filme e é um dos personagens). Esse é o contexto do filme de Fernando Meirelles, que serve de universo diegético ao filme.

## **A violência geral, a alteridade e, enfim, o mal-estar**

O mal-estar que *Cidade de Deus* provoca tem origem em vários tipos de violência, porém é nas relações de alteridade que essa violência se potencializa e radicaliza, principalmente porque essas relações de alteridade

---

<sup>5</sup> Esse conflito entre a PM da grande São Paulo e os civis é recordista de mortos mesmo entre guerras e batalhas brasileiras de grandes proporções. Na Segunda Guerra Mundial, foram mortos 454 brasileiros; na Guerra dos Farrapos, mil; Guerra da Independência, 1200; Canudos, aproximadamente 4 mil; Guerra do Paraguai, considerado o confronto mais sangrento e violento da história brasileira, 9 mil mortos.

atravessam grande parte do filme. Essas relações são tanto internas ao filme quanto externas, ocorrendo entre o personagem e o espectador. Maffesoli (1987) afirma que na sociedade atual a violência “[...] *da luta de todos contra os outros se transforma em uma luta de um indivíduo contra todos* [...]” (p. 19, grifo meu). No filme, cada indivíduo é um outro, mesmo dentro de grupos. A guerra entre eles é iminente, todos estão contra todos na luta pela sobrevivência. Outra relação de alteridade se dá entre a favela e o lado de fora da favela. No filme pouco se vê que não seja a favela, algo que dá uma sensação de confinamento que contribui para o mal-estar. Mas se a favela é um espaço isolado por muros físicos e sociais, o é como um campo de concentração: não mostrava a Alemanha nazista, porém dizia claramente que tais atrocidades eram cometidas por uns contra outros, pelos de fora contra os de dentro. Quando um menino branco de classe média adentra o espaço da favela para trocar um aparelho de televisão por alguns gramas de cocaína, vemos que há uma diferença entre o favelado e a classe média. Se há uma marca imediata que o rotula, que é a pele branca, esse *outro* também tem nas mãos outra marca: no Brasil, nos anos 70, alguém pobre não tinha aparelho de televisão, e não trocaria seu aparelho novo por um pouco de cocaína.

Bauman (1998, 2005) é incisivo em dizer que toda sociedade produz seus estranhos, seus outros, seus *refugos humanos*. Essa massa de “excedentes da civilização” moderna, enquanto não se consegue exterminá-la, exala um odor intolerável, um odor desconfortável. A comparação da favela em *Cidade de Deus* como um campo de concentração é reafirmada: a sociedade produz indesejáveis, deseja exterminá-los, e os isola em um espaço até conseguir pensar em uma solução mais eficaz. Como um campo de concentração, na favela há, nos moldes das sociedades “não civilizadas”, uma luta pela sobrevivência tal qual é definido pela “lei do mais forte”. Calor, barulho, umidade em excesso são, pelos estudos experimentais da psicologia (Michaud, 2001), causas de conflitos violentos em grandes conjuntos habitacionais e bairros superpopulosos. A favela apresenta um padrão geográfico ou físico de amontoamento, e a privação é evidente. Wacquant (2001) destaca a fome e o que ele chama de distúrbios raciais como fatores importantes dentro do espectro de violências sociais contemporâneas<sup>6</sup> - algo que envolve jovens de áreas pobres e segregadas e parece ser alimentado por tensões raciais crescentes dentro e em torno dessas regiões que ele chamará de espaços de “banimento”, o que ratifica a afirmação de Bauman (2005) sobre os refugos humanos e do “lixo social” que a sociedade de consumo produz em larga escala. No Brasil, os pobres de forma geral, unidos nesse espaço degradado, são formados por imigrantes italianos, espanhóis e portugueses, migrantes nordestinos e, principalmente, negros, conforme Valladares (2000). Dentro desse espectro, os jovens negros, como demonstra Ramos (S., 2004)<sup>7</sup>, são alvo de grande parte da violência nas grandes cidades:

*As taxas de homicídios para pessoas negras são mais altas em todas as idades, embora muito mais acentuadas entre os 14 e 19 anos, faixa em que os números aumentam sistematicamente. [...] Em termos gerais, no Brasil, os riscos de serem assassinadas são 86,7% maiores para pessoas negras do que para brancas. (p. 46)*

---

<sup>6</sup> O autor se deteve especialmente nas situações dos subúrbios franceses e dos guetos negros norte-americanos, porém sua reflexão sobre o tema também abrange os fenômenos de pobreza e violência da América Latina, como as poblacione, villa miseria e rancho (respectivamente no Chile, na Argentina e na Venezuela) e as favelas, no Brasil.

<sup>7</sup> A partir de dados do Sistema de Informação sobre Mortalidade – Datasus.

Os conflitos gerais em *Cidade de Deus*, e especificamente alguns que se dão entre grupos criminosos, no filme, pode ser percebido como um estado de guerra civil. As guerras civis, conforme Michaud (2001) seriam as hiperviolências manifestadas como características de uma situação de desmoronamento da comunidade política. Torturas e execuções fazem parte desse fenômeno, que se encontra, por exemplo, em manifestações de crueldade em conflitos de comunidades do terceiro mundo e de países mais pobres, como Colômbia, El Salvador<sup>8</sup> e Guatemala, por exemplo (Michaud, 2001). Como característica básica das guerras civis, conforme sua pesquisa, estão não somente o alto nível de violência, mas a “[...] transgressão generalizada que resulta do desmoronamento de todos os fundamentos da comunidade.” (p. 33).<sup>9</sup>

Se os brancos são raros no filme de Fernando Meirelles, esse dado não deixa de colocar a segregação racial contra os negros também em evidência, nos mesmos moldes da dinâmica de mostrar a favela isolada no filme. Não há, segundo Sodré (1999) discrimina o baseada em uma idéia abstrata de afrodescendência, ou de herança genética dos índios, mas uma diferencia o entre peles escuras e peles claras:

*Não se pode ocultar sob o bom-mocismo do Esclarecimento e do Progresso globalit rios a reiterada importância social dessas distin oes. Em torno destas, mant m-se privilégios de classe social, levantaram-se barreiras imigratórias, legitimaram-se discrimina oes alfandegárias, construíram-se e constroem-se identidades culturais ou nacionais. (p. 9)*

O olhar que diferencia *um* de *outro* pela cor registra mais que variedade de aparências, segundo o autor: atribui valor e, assim, orienta uma conduta. Assim se d  um “[...] abismo entre o abstrato reconhecimento filosófico do Outro e a prática  tico-política (real-concreta) de aceita o de outras possibilidades humanas, da alteridade, num espaço de convivência.” (Sodré, 1999, p. 15).

A alteridade, conceito dentro do qual Sodré (1992) dissertar  sobre a *abomina o do outro*, compreende também a questão de classe, na qual está inserida a experiência da violência, que atinge, predominantemente, os menos favorecidos, como Soares (2000) enfatiza<sup>10</sup>:

*Engana-se quem supõe que a vitimiza o letal se distribua democraticamente, cruzando fronteiras de classe. Ela se concentra na base da pirâmide social, no sentido inverso   renda e aos privilégios. Por isso, atinge sobretudo os negros, que também se concentram nos estratos mais pobres da sociedade brasileira. [...] O novo padrão da criminalidade e da vitimiza o, no Brasil, principalmente nas grandes metrópoles, tende a ordenar-se em torno de um eixo crescentemente central: o tr fico de armas e de drogas. (p. 46)*

O processo brutal de acumula o capitalista, que mina as rela oes cotidianas nas zonas urbanas do país, não  , com base nesse autor, apenas uma das causas de uma série de violências, mas a própria violência social institucionalizada. O autor fala também de um “jogo perverso da dupla mensagem” (2000, p. 40) que ou “[...] desnorteia o indivíduo, na rela o consigo mesmo e com os outros, bloqueando a resistência

---

<sup>8</sup> A respeito da guerra civil nesse país, que durou 12 anos, desde a década de 80, há um o filme mexicano dirigido por Luis Mandoki, *Vozes inocentes* (2004).

<sup>9</sup> “Guerra Civil” engloba conflitos armados entre comunidades (de uma mesma localidade, cidade, estado ou país) em defesa de ideologias ou modos de vida, sem envolvimento, ao menos formal e maciço, de forças militares. Cf. website <<http://es.wikipedia.org>>

<sup>10</sup> A esse respeito, ver também Ramos (S., 2004).

politicizada à opressão; ou [...] enseja combinações explosivas entre, digamos, a valorização do poder e da disputa sem limites ou 'darwiniana' pela supremacia." (Soares, 2000, p. 40).

Pelos estudos da psicanálise, a contribuição de Freud é significativa para a compreensão do mal-estar. Bauman (1998) partiu dos textos do psicanalista para fazer um delineamento do sentimento de mal-estar vigente na experiência do homem contemporâneo. Para Freud (1997), a agressividade voltada contra o outro, que é da natureza humana, é reprimida e frustrada pelo processo civilizatório e das organizações sociais. A partir disso, viveríamos em um estado constante de culpa e frustração de nossos instintos e pulsões de morte, os quais são reprimidos em nome da segurança da vida. A respeito disso Michaud (2001, p. 83) dirá que a "[...] civilização é indissociável do mal-estar da culpabilidade.". Para Freud (1997), a violência do homem contra seu semelhante é originada da impossibilidade do próprio homem de "amar o outro como a si mesmo". Na luta pela vida, em especial na busca pelo trabalho e pelo território, o *outro* é um inimigo contra o qual é preciso agir com hostilidade (sob pena de não sobreviver à disputa).

Para Bauman (1998), Freud deixou uma importante mensagem a respeito da busca do homem por uma pureza, busca esta que seria o princípio da relação desconfortável entre pessoas dentro de uma sociedade. A "beleza" é uma das maiores buscas da modernidade (civilização seria um sinônimo da modernidade, para Freud), um modelo social que, diz o psicanalista, é construído a partir da renúncia ao instinto. (Bauman, 1998) Renunciando à animalidade, o homem está sacrificando grande parte de sua agressividade em busca dos prazeres da civilização. O mal-estar que marca a experiência humana moderna, para Freud, resultou de um excesso de ordem e na escassez de liberdade, diz Bauman (1998). Essa ansiedade pela ordem faz o "homem civilizado" temer a violência e superestimá-la, conforme irá dizer Michaud (2001), já que é a necessidade muito maior de segurança que faz com que as sociedades modernas percebam de forma cada vez mais assustadora a insegurança, ainda que os hábitos tenham se tornado mais polidos.

*Outros seres humanos*, diz Bauman (1998), podem ser uma das corporificações da "sujeira" que impede o mundo de permanecer limpo e em ordem. Essas outras pessoas ou categoria de outras pessoas são obstáculos para a organização do ambiente. Mesmo que as apologias pós-modernas tragam a tolerância à diferença, um último teste de "pureza" irá separar as pessoas das outras pessoas: o consumo. Aqueles que não passam pela prova do consumo, ou seja, aqueles que não são capazes de aderir às ofertas do mercado consumidor, "[...] são a 'sujeira' da pureza pós-moderna.", afirma o autor (1998, p. 23). Esses novos padrões definem a experiência pós-moderna em uma constante criação e anulação de estranhos:

*Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo [...]; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente [...] e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória, [...] se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos. Ao mesmo tempo em que traça suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo assim acusadas de causar a experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável. (Bauman, 1998, p. 27, grifo meu)*

Na modernidade, salienta o autor, os estranhos são refugio, os restos que a preocupação de organizar o estado deixou. A assimilação (como na história dos índios brasileiros após a colonização deste território) era uma das estratégias antropofágicas para a aniquilação dos *outros*: tornar a diferença semelhante, acabando, por exemplo, com a língua e as tradições, proibindo religiões típicas (ou tratando-as como satanistas, como

acontece comumente contra o Candomblé e a Umbanda). A outra estratégia, da exclusão, diz ainda Bauman, consiste em banir os estranhos “[...] dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro.” (1998, p. 29).<sup>11</sup>

Com uma noção próxima à do mal-estar de Freud e Bauman, Jameson (1996) fala de uma “dinâmica do conforto”, que funciona no apelo da sociedade pós-moderna (do capitalismo tardio, para ele) pelo retorno a seus privilégios e proteção. O contato com a miséria, com o outro, com o intolerável na forma da diferença de classes, de credos e até de “raças”, aterroriza o privilegiado. O medo da proletarização de que fala Jameson é o que faz com que essas sociedades pensem no conforto configurado na proteção espacial da “privacidade, as salas vazias, o silêncio, deixar as outras pessoas do lado de fora, ter proteção contra as multidões e contra o corpo de outras pessoas.” (1996, p. 292).

Há que se compreender a relação de alteridade que *Cidade de Deus* provoca entre seus personagens e o espectador. A seqüência da tortura aos meninos da “Caixa Baixa” é exemplar nesse sentido, mostrando, além da violência dentro da diegese, a violência para com o público:

*[...] o discurso não nos diz algo apenas, mas nos leva a sentir seus efeitos, a compartilhar sensorialmente dos estados emotivos presentes no nível do enunciado [...]. Aqui [...] não se fala sobre a violência; ela passa a ser sentida pelo espectador por meio de estratégias enunciativas diversas [...]. (Caetano, 2004)*

A violência em *Cidade de Deus* é potencializada e a relação de alteridade é radicalizada quando há uma marca de enunciação, de discurso, que faz de *Cidade de Deus* um filme de ficção que finge ser um filme de não ficção. Muitos elementos da montagem e da linguagem visual do filme indicam que suas imagens são factuais e foram captadas por um cinegrafista. Dois elementos destacam-se nesse indiciamento: a presença, ou a presentificação, de alguém que filma e que reage à imagem violenta e a relação do espectador com o filme através dessa mediação cinejornalística que parece buscar a percepção das imagens como não mediadas ou, ainda, como mediadas por alguém com quem esse espectador se identifica. Assim, defini um recorte sobre o filme de Fernando Meirelles. A partir desse recorte, *Cidade de Deus* seria não uma história de ficção baseada em fatos reais, mas “cinejornalismo de guerra fictício”.

## ***Cidade de Deus* e o cinejornalismo de guerra fictício**

Documentários, telejornais e filmes “diretos”<sup>12</sup>, afirma Jost (2004), dão-nos impressão de serem testemunhas do mundo. No caso do “direto”, o preferimos, conforme o autor, pois sua dinâmica lhe confere autenticidade. Embora a imagem não seja de boa qualidade, preferimos esse testemunho pois vemos o que acontece ao mesmo tempo em que o sujeito que empunha a câmera, sem as montagens, os cortes, a adição de som ou o aparato de preparação que as redes de TV costumam utilizar para “recortar” o fato. Tais imagens podem, no entanto, ser forjadas. É importante estabelecer isso aqui para que o “fingir ser factual” das imagens de *Cidade de Deus* seja compreendido, bem como para enfatizar o quão tênue é a linha que pode separar o ficcional do não ficcional.

---

<sup>11</sup> Recentemente, na França, assistimos sua revolta, quando os franceses filhos de árabes e africanos queimaram carros em troca de atenção do mundo “civilizado” para o descaso de que eram vítimas (violências sociais que encerravam violências físicas também). As favelas, um fenômeno crescente nos países latino-americanos, chamam a atenção mesmo por sua geografia, que visualmente propõe um conflito entre os cartões postais e os morros do Rio de Janeiro.

O caráter intermediário no trânsito (ou na fronteira tênue) entre as enunciações factuais e fictícias é chamado por Jost (2004) de  *fingimento*. Aquilo que não seria nem realidade e nem ficção, seria o fingimento: "A ficção faz como a realidade; o fingimento faz como se fosse a realidade." (Jost, 2004, p. 121).

A voz que relata uma história ou parte dela é outro elemento que caracteriza a enunciação documental. Quando uma voz (seja ela totalmente fixada em *off*, seja uma voz que ora está em *off* ora é sincronizada com a imagem do personagem) convida o espectador a ouvir (e, em se tratando de cinema, ver também) uma história, há a identificação de um sujeito. Esta identificação, conforme Jost (2004), é inevitável: "[...] nas narrativas em primeira pessoa, eu não posso evitar a ligação da narrativa a um sujeito, a uma pessoa existente." (p. 120).

A presença de um sujeito que empunha uma câmera é evidente em um tipo de cinema documental que mistura duas modalidades de realização, que Nichols (1997) chama de interativa e de observação. Enquanto nesta última modalidade o filme tem dinâmica parecida com a da narrativa ficcional, na interativa o sujeito que filma acaba delatando sua presença. Nessa modalidade, diz Nichols (1997), o espectador tem a esperança de testemunhar o mundo histórico por meio da representação de um sujeito que vive neste mundo. Como na ficção, o documental de observação, dirá ainda Nichols (1997), reproduz a presença do realizador como ausência. Em sua ausência, há a ratificação de uma tradição de conhecimento universal. No caso do documental interativo, a presença demonstra que o filme, o texto fílmico, é produto de uma subjetividade, de um sujeito que diz, que constrói um discurso, pois o cinegrafista se apresenta como sujeito e essa presença pressupõe uma subjetividade de olhar. Esse produtor do discurso é, segundo Nichols (1997), o *sujeito-da-câmera*, que deixa no filme indícios que seriam a *representação visível da visão*, segundo Sobchack (2004).

Esses escrutínios morais sofridos, no ato de ver, pela prática cinejornalística, são ainda mais profundos quando a imagem é a da morte ou da violência. A morte, diz Sobchack (2004), desafia nossa noção de representação, é o último ato de semiose, para as percepções de nossa cultura. Segundo a autora, morte representada na tela em sua duração é uma morte na terceira pessoa, enquanto que o caráter binário da representação abrupta da morte é símbolo de uma morte como se fosse "minha", na primeira pessoa.

Se, ao documentar a guerra, diz Vogel (1980, apud Sobchack, 2004), por mais que a morte seja uma conseqüência lógica desse tipo de evento, a imagem da morte invadir o quadro, o refúgio ético do sujeito-da-câmera (e mesmo do espectador) estará na surpresa, enquanto que a morte natural seria captada por premeditação. No caso da execução, a justificativa pode ser política (chocar para nunca mais acontecer, por exemplo).

A situação do sujeito-da-câmera é um signo que se apresenta em representações visuais tão diversas quanto obstáculos no enquadramento, um tipo de proximidade específico, instabilidade da câmera ou movimentos peculiares com relação a objetos que aparecem diante do foco. Signos como esses, segundo Sobchack (2004), representam a forma como esse sujeito "[...] medeia seu próprio confronto com a morte, o modo como ele eticamente habita um mundo social, como visualmente se comporta nele e lhe atribui um significado moral visível aos outros." (p. 144).

O olhar declarado do sujeito-da-câmera pode servir de chave para a relação de subjetividade entre espectador e cinegrafista, ou seja: ao encontrar o indício do sujeito-da-câmera, o espectador encontraria

---

<sup>12</sup> O "direto" é o filme veiculado em tempo real, ou seja, são imagens emitidas aos espectadores enquanto estão sendo filmadas e enquanto acontecem. Esse conceito é diferente do *cine direto*, que refere-se ao cinema de observação, que

uma abertura através da qual experimentaria a tomada subjetiva legítima. Tal postura de subjetividade, como confirma Nichols (1997), inserida dentro da tomada, dará indícios que podem ser classificados em “categorias antropomórficas”. Esse delineamento é traçado pelo autor a partir de Sobchack (2004), para identificação ética da inscrição da atividade visual do cinegrafista. Ramos (2004) dirá, a esse respeito, que “A ‘visão’ [...] é a maneira pela qual o sujeito que sustenta a câmera abre-se, interage para/pelo mundo em situação de tomada, na eclosão da intensidade extraordinária.” (p. 203). O olhar do sujeito-da-câmera fica evidente, segundo a leitura que Ramos (2004) faz de Sobchack (2004), em movimentos, angulações e outros indiciamentos da câmera inscritos na imagem, como o recuo e o tremor, que denotam um olhar acidental diante de uma violência repentina; ou o olhar impotente, delatado pelos ângulos que demonstram que o cinegrafista encontra-se escondido ou longe da ação; as perdas de foco e cortes ou movimentos abruptos indiciam um sujeito-da-câmera ameaçado.

### **Breve análise da seqüência do Infanticídio em *Cidade de Deus***

Esta seqüência acontece dentro do seguinte contexto: os “meninos da Caixa Baixa” são crianças que cometem pequenos delitos na favela e que vivem dentro da “área” de Sandro Cenoura, o traficante rival a quem Zé Pequeno planeja matar; a delinqüência destas crianças acaba chamando a atenção dos policiais, o que deixa Zé Pequeno apreensivo e irritado, pois expõe a favela à polícia, o que poderá interferir nos seus “negócios”. Zé Pequeno leva alguns dos bandidos de seu bando e um menino, Filé com Fritas, até um certo local, onde estão os “meninos da Caixa Baixa” e, depois de atirar em dois deles, no pé, ordena que Filé com Fritas escolha um dos dois e o execute.

Os cortes abruptos e secos que separam os planos e a justaposição de planos em conflito evidenciam a forma documental de observação pelo seu caráter de não planejamento. Os cortes secos predominam na seqüência, evidenciando (e simulando) não uma montagem propriamente dita, uma edição planejada, mas a separação entre planos pelo desligamento da câmera. Os planos são rápidos, fragmentando a seqüência assim como a câmera fragmenta o corpo dos personagens com seus enquadramentos exóticos. Uma câmera “nervosa” capta as imagens dessa seqüência. É a objetiva quem procura o assunto da cena, e não o contrário, o que confirma, também, o caráter de cinejornalismo dessas imagens. Assim, a câmera constantemente faz seus movimentos, escolhe ângulos e aplica seus planos conforme a imagem possa ser melhor acompanhada. A câmera, no entanto, procura adaptar-se aos personagens e objetos conforme eles surgem ou se movimentam. Esse “nervosismo” de câmera acontece também em panorâmicas rápidas e instáveis, que percorrem o espaço entre um personagem a outro para poder captar um diálogo ou, prevendo algo, se volta rapidamente para onde aquilo poderá acontecer. A instabilidade não é indiciada apenas com os movimentos bruscos da câmera, mas por vários momentos em que se pode notar a acomodação do sujeito-da-câmera diante de um objeto, em uma marca clara de que não há previsibilidade para o posicionamento da câmera.

O sujeito-da-câmera está escondido perto da escadaria externa dos apês, onde Zé Pequeno mora, mostrando, a certa distância, a queixa do comerciante ao traficante. Essa câmera que precisa filmar em cenários escuros, manter distância e tentar se “camuflar” entre os objetos do corredor, denota a busca pela notícia que ultrapassa o temor de represálias, ao mesmo tempo evidenciando, na tomada (escondida) seu medo, a ameaça que tacitamente sofre, um sujeito-da-câmera *ameaçado*, conforme Ramos (2004). O sujeito-da-câmera sabe um segredo: os meninos estão marcados pelo traficante mais cruel da favela. Dessa

---

busca não interferir no objeto ou evento que filma. A esse respeito, cf. Jost, 2004; Aumont, 1995; Nichols, 1997.

cena em diante, até o final da seqüência, a voz em *off* de Buscapé não relata mais nada, deixando a narração a cargo das imagens.

O enquadramento, precário, demonstra que o sujeito-da-câmera nem sempre consegue posicionar-se de modo adequado para fazer a tomada de toda a imagem do rosto de um personagem, por exemplo, ou que está tão próximo da ação que quando enquadra uma imagem de modo harmônico, ao buscar outra imagem não tem tempo de adaptar nem o foco da objetiva e nem a aproximação da câmera, deixando, assim, cabeças e pés fora de quadro.

Quando Zé Pequeno aborda os meninos, como porcos em um chiqueiro eles fogem. O sujeito-da-câmera, que se encontrava dentre os meninos, igualmente demonstra atordoamento. Em vez de fugir, ele permanece no local, tendo percebido na chegada de Zé Pequeno um importante assunto a ser tratado. Movimentos rápidos, bruscos, cortes abruptos e secos e tremores de câmera e desfoque contribuem, todos juntos, para evidenciar a instância documental e provocar sensação de desespero. Essa câmera de cinejornalismo de guerra parece nos propor: "coloque-se no meu lugar, e coloque-se no lugar desses meninos, de quem você também esteve tão próximo".

Pistolas apontadas asseguram-se da permanência de Rafael (o mais novo dos dois meninos capturados e encurralados) no local. Ele é muito pequeno, sua barriga grande denota subnutrição, suas roupas mal lhe cabem, e são sujas, tal qual seu rosto.

Desde o momento em que os meninos são encurralados, constantemente a câmera passa a se posicionar ao lado dessas crianças. Não há câmeras subjetivas nessa seqüência, pois "trata-se de uma cine-reportagem", afinal. Mais significativo porém que uma tomada subjetiva de um personagem é a tomada de posição, uma decisão ética, do sujeito-da-câmera, que procura sempre colocar-se no lugar das vítimas. Se estamos tratando de um filme jornalístico, não há a possibilidade de "entrarmos" na cabeça de um personagem com a câmera. Há, sim, a possibilidade e a posição ética de um sujeito que manipula a câmera de modo a evidenciar que não só está se colocando no lugar das vítimas como está direcionando o espectador a esse posicionamento. Quando está próximo aos meninos da Caixa Baixa, localiza-se ao lado deles e mostra, no enquadramento dos bandidos e de Filé com Fritas, a arma apontada para as crianças (e não para si, sujeito-da-câmera).

O traficante atira no pé do mais velho e depois no pé de Rafael. Os dois agacham, segurando a perna como se segurassem a dor. A câmera volta ao seu lugar, perto das vítimas, como que amparando-as, mas também dando ao espectador um misto de horror e prazer em ver tamanha violência tão de perto. Parece que o mal-estar pode ser causado não apenas pela imagem-intensa da violência, mas pelo próprio fato de nos culparmos por vermos a crueldade com as crianças e não fazermos nada, não interferirmos, tal qual o sujeito-da-câmera. Ou talvez seja exatamente essa a idéia do sujeito-da-câmera: mostrar-nos que essa crueldade acontece sem que haja interferência de ninguém. O cinejornalista deixa claro: "agora você sabe o que acontece nas favelas e bairros miseráveis do Brasil".

Zé Pequeno dá a pistola para Filé, que segura a arma, tremendo. A câmera está novamente ao lado das vítimas. Filé com Fritas é enquadrado em *câmera baixa*, e tem dois bandidos e Zé Pequeno pouco mais atrás, que falam que escolha logo seu alvo. A câmera oscila, parece esconder-se atrás de Filé, mas parece também querer colocar-se no lugar desse menino que é, agora, também uma vítima da crueldade de Zé Pequeno. A tentativa de colocar-se "na pele" do outro parece querer corrigir a atitude da civilização radiografada por Freud (1997) e Bauman (1998, 2005), uma civilização que mantém o outro, aquele com quem não

conseguimos e não queremos manter contato, longe. O sujeito-da-câmera se propõe a correr riscos e a compreender a lógica da violência na *Cidade de Deus* enquanto demonstra forte tendência à empatia para com as vítimas. A câmera oscila novamente e se coloca em posição onde a nuca de Filé tapa a imagem de Rafael, deixando o outro menino mais exposto ao espectador. Um corte seco mostra novamente uma tomada de *câmera baixa* de Filé, que tem no rosto a expressão conformada de quem não tem saída. O que atrairia nossa compaixão para/no cadáver é o fato de este "objeto" indiciar um *sujeito que era*. O cadáver do menino mais velho não chama atenção do sujeito-da-câmera e, conseqüentemente, não nos é visível, não se oferece ao nosso olhar de compaixão, pois este não é mais um sujeito.

A *Cidade de Deus* é nada mais que um amontoado de barracos onde os refugos humanos são concentrados. Uma concentração que lembra o holocausto nazista, uma concentração que lembra o destino de extermínio, algo que parece ser confirmado por essa e tantas seqüências do filme de Fernando Meirelles. A violência nessa seqüência, e no filme como um todo, não é apenas visualizada, não se fala sobre a violência, conforme Caetano, essa violência

*[...] passa a ser sentida pelo espectador por meio de estratégias enunciativas diversas, de que resulta o apagamento da oposição "nós x eles", e a presentificação de uma realidade vivida e vivenciada por todos. Em suma, o recurso utilizado é o da reconstrução desse cenário para o espectador, que se torna o observador sensível, pelo fato de sentir a partir do corpo próprio, a realidade em que vivem os personagens da estória [sic], pela ótica de um narrador/protagonista. (2004, sem paginação, grifos no original)*

## **Considerações finais**

A inscrição do sujeito-da-câmera na imagem que filma, dada por fatores técnicos como tremores e desfoques, é um dos principais indícios de documentalidade em *Cidade de Deus*. Não como um documental comum, porém, o filme de Fernando Meirelles se comporta como um filme jornalístico de guerra. Ele *finje* ser um filme originado de um esforço de documentar a violência, e é por meio desse comportamento que as imagens produzidas provocam mal-estar, pois não apenas acreditamos na factualidade das imagens, embora saibamos que estamos diante de um filme de ficção; como somos confrontados com a violência tal qual estivéssemos diante dela ao vivo, pois o posicionamento do sujeito-da-câmera é um posicionamento que faz com que o espectador coloque-se no lugar da objetiva. A relação de alteridade, que atravessa a violência no filme, é testada o tempo todo e, no caso da seqüência aqui analisada, é potencializada quando o sujeito-da-câmera toma uma posição que provoca uma empatia pelas vítimas.

O espectador não tem saídas, tal como sugere a situação de aprisionamento e isolamento do universo da favela. Tão próximo quanto o sujeito-da-câmera, o espectador não tem opção a não ser sentir-se, também, vítima da violência ou, em alguns casos, uma testemunha dessa violência. Como testemunha, seu mal-estar pode ser causado pela impotência diante da violência extrema.

Não há, no espaço que se dedica a um artigo, a possibilidade de observar e analisar o universo que *Cidade de Deus* oferece a ser desconstruído e pesquisado. Assim, contento-me em apenas ter lançado, aqui, algumas questões e feito algumas breves reflexões a cerca do tema desenvolvido no trabalho de mestrado do qual se origina este artigo.

## Referências

- AUMONT, J et al. 1995. *A estética do filme*. Campinas, Papirus.
- BARCELLOS, C. 1997. *Rota 66: A história da polícia que mata*. São Paulo, Globo.
- BAUMAN, Z. 1998. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- BENTES, I. 2003. '*Cidade de Deus*' promove turismo no inferno. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 2003. Disponível em: <http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>, acesso em 15/02/2006.
- CAETANO, K. E. A encenação da violência: um exemplo no filme *Cidade de Deus*. Disponível em: [www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-KatiCaetano.pdf](http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-KatiCaetano.pdf), acesso em: 23/10/2005.
- FREUD, S. 1997. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro, Imago.
- JAMESON, F. 1996. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática.
- JOST, F. 2004. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre, Sulina.
- MAFFESOLI, M. 1987. *A dinâmica da violência*. São Paulo, Editora Revista dos Tribunais/ Edições Vértice.
- MICHAUD, Y. 2001. *A violência*. São Paulo, Ática.
- NICHOLS, B. 1997. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.
- RAMOS, F. P. 2004. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narrativa ficcional. **2**:159-226. São Paulo, SENAC.
- RAMOS, S. 2004. Criminalidade e respostas brasileiras à violência. In: *Observatório da cidadania - Relatório 2004: Medos e privações. Obstáculos à segurança humana*, (8):45-52. Disponível em: [http://www.socialwatch.org/es/informeImpreso/pdfs/panorbrasileirob2004\\_bra.pdf](http://www.socialwatch.org/es/informeImpreso/pdfs/panorbrasileirob2004_bra.pdf), acesso em 10/01/2006.
- ROSSINI, M. de S. 2004. Imagens da exclusão no cinema nacional. *Cadernos IHU Idéias*, São Leopoldo, ano 2, (24):.
- SOARES, L. E. 2000. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: C. A. M., PEREIRA, et al. (Orgs.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco.
- SOBCHACK, V. 2004. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: F. P., RAMOS (Org.) *Teoria contemporânea do cinema*, **2**:127-157. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo, SENAC.
- SODRÉ, M. 1992. *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo, Cortez.

\_\_\_\_\_. 1999. *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, Vozes.

VALLADARES, L. 2005. A gênese da favela carioca: A produção anterior às ciências sociais. *Rev. bras. Ci. Soc. Out.* 2000, **15**(44):05-34. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=isso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=isso), acesso em: 20/08/2005.

WACQUANT, L. 2001. *Os condenados da cidade: estudo sobre marginalidade avançada*. Rio de Janeiro, Revan.

#### **WEBSITES:**

Citados

Estética da Fome/Glauber Rocha. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm/>

Wikipedia. Disponível em: <http://wikipedia.org/>

Observatório da Cidadania. Disponível em: <http://www.socialwatch.org/>

Pesquisados

Favela tem Memória. Disponível em: <http://www.favelatemmemoria.com.br/default2.asp>