

## ÉTICA, ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO: A REALIDADE SOCIAL NO CINEMA BRASILEIRO

Regina Maria Rodrigues Behar\*

**Resumo:** Esta comunicação tem como pressuposto o importante papel do cinema na representação das sociedades contemporâneas, numa dimensão que se revela em discussões de grande impacto cultural a propósito do presente ou do passado histórico. Assim, voltando-nos para o debate da cena cultural contemporânea, utilizaremos três filmes de nossa cinematografia que têm a favela como lócus de suas narrativas: *Rio, 40 Graus* (1955), *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), voltados para a análise das perspectivas ideológicas e políticas, com as quais os filmes dialogam. A discussão em torno da(s) leitura(s) da realidade social que os filmes legitimam é do interesse dos historiadores/professores de história considerando seu papel na constituição/disseminação da cultura histórica.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, representação, cultura histórica.

**Abstract:** This communication has as assumption the important part of the cinema on contemporaneous societies representation. Dimension that reveals to be culturally impelling on discussions about the historic past and present. This way, getting back to the contemporaneous cultural scene debate, we will use three movies from our cinematography that takes place at the slum with it's narratives: *Rio, 40 graus* (1955), *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (1007). We intend to analyze the ideology and politic perspectives that are shown in the films. The debate around the reading(s) of the social reality that the movies legitimize is interesting to historians/professors of history considering it's part on historic cultural dissemination and constitution.

**Key words:** Brazilian movies, representation, historic culture.

O inegável impacto do cinema na constituição e veiculação de representações de níveis diversos, faz dele, além de objeto do campo artístico, mercadoria de um sistema de produção simbólica industrial e discurso-representação, cuja experiência para o espectador tem sido de fundamental importância em sua percepção do mundo, desde o choque inicial provocado nos espectadores pela *La Arrivée d'un train à La Ciotat*, dos Lumière.<sup>1</sup>

Objeto de diversas áreas do saber, desde a psicologia, à antropologia, sociologia, filosofia, história e educação, o cinema, por suas características narrativas associadas à “impressão de realidade”, acaba nos proporcionando a experiência pelo simulacro, por meio de narrativas significativas que nos atingem, simultaneamente, os sentidos da visão e audição,

---

\*Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História e Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB.

de modo a nos transportar da sala escura para a grande tela, provocando no espectador um processo que Christian Metz sugere ser “ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (METZ,1972:16), situação que aproximaria mais o espectador da experiência narrada do que aquela proporcionada pelo teatro ou pelo romance.

Quando esses filmes se baseiam ou reconstituem fatos reais, principalmente envolvendo as tragédias da vida cotidiana, seu apelo comercial se multiplica. Um filme que tematiza fatos reais é sempre um bom produto de mercado. Por isso a História é um grande arsenal de narrativas para o cinema que a descobriu bem antes dos historiadores se interessarem, como hoje, pelas versões de história veiculadas pelos filmes. Hoje cada vez mais os historiadores investigam as possibilidades de diálogo com o cinema, conforme podemos constatar no próprio mercado editorial brasileiro. (CARNES, 1997; SOARES e FERREIRA, 2001; CAPELATO, MORETTIN, 2007; NAPOLITANO, 2007)

Para Julio Cabrera (2006) os filmes filosofam e, do ponto de vista de uma discussão sobre a cultura histórica das sociedades contemporâneas, podemos considerar que os filmes reforçam, legitimam ou contestam versões e discursos históricos instituídos a partir de lugares sociais, acadêmicos, ideológicos e políticos. Eles contribuem para o reforço, a disseminação ou a contestação da cultura histórica do seu tempo, gerando por parte dos receptores uma gama enorme de reações que também precisam ser compreendidas a partir de lugares sociais, acadêmicos, ideológicos e políticos.

### **O cinema brasileiro e a leitura social dos anos 1960**

Na conjuntura dos anos 50-60, o engajamento das artes em torno de lutas sociais conquistou adeptos e, entre eles, muitos cineastas. As possibilidades de transformar o mundo encontravam-se abertas. O clima revolucionário já se delineara com a revolução chinesa (1949), e se reafirmara com a revolução cubana (1959). Vivíamos, desde o fim da segunda guerra mundial, a divisão ideológica do mundo em dois campos, demarcados pela Guerra Fria, e o acirramento das lutas políticas e culturais em todos os espaços nacionais no ocidente capitalista.

Durante esse período, percebemos a emergência das questões sociais no cinema latino-americano, vinculadas a um contexto no qual a afirmação terceiro-mundista de uma via antiimperialista conquistou um setor significativo da elite intelectual brasileira. Intelectuais e artistas que atuavam no ISEB, no CPC, no Teatro de Arena, no Cinema Novo. Essa afirmação terceiro-mundista, em sua vertente brasileira, ganhou do cinema um manifesto em texto, *Eztetyca da Fome* (1965), de Glauber Rocha (ROCHA, 1981:28-33).

Do manifesto de Glauber Rocha apreendemos o sentido desse projeto: um cinema comprometido politicamente, na contramão do cinema industrial, disposto a correr o risco de colocar na tela seus atípicos personagens:

(...) personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias escuras: foi essa galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. (ROCHA, 1981: 30)

Dialogando com a idéia de violência estética, preconizava-se um cinema da precariedade, cuja escassez técnica não fosse obstáculo, pelo contrário, fosse reveladora, tornando visíveis aspectos da pobreza do país de terceiro mundo que não dava face aos seus excluídos. Associava-se à arte, neste caso o cinema, uma função política como instrumento de denúncia social, como arma de intervenção, impulsionadora das transformações sociais almejadas. Uma parcela significativa dos artistas de diversos campos defendia esse engajamento, influenciados, em grande medida, pelo marxismo e pela proximidade de muitos intelectuais ao PCB, ainda que muitos não tivessem militância partidária (RIDENTI, 2000).

Discutir arte engajada implica não ignorar os problemas que a acepção do conceito carrega. No caso dos produtos culturais vinculados à produção artística do CPC, foram apontados certos aspectos de excessivo didatismo e vanguardismo, tendências que revelavam certo viés autoritário, objeto das críticas de Heloisa Buarque de Holanda (2004). Sobre a conjuntura da década de 1960, tão propícia ao engajamento, recorreremos à análise de Marcelo Ridenti:

Foi uma época em que o cinema era encarado como a ‘consciência nacional, é o espelho intelectual, cultural, filosófico da nação’, na asserção de Glauber Rocha ao Programa Abertura, da TV Tupi, em 1979. Daí ter atraído tanto a juventude nacionalista de esquerda. (RIDENTI, 2000:91)

Aqueles eram tempos revolucionários, nos quais projetos coletivos davam o tom de uma forte vertente da produção artística brasileira, tempos ainda em revisão pela história por sua dimensão contemporânea, por sua proximidade com o nosso presente. Como enfatiza Ismail Xavier:

“Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas daquela década trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho – ideológico no sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes. (XAVIER, 2007: 15)

Assim, como projeto coletivo, o Cinema Novo estava imerso nas feridas de seu tempo e deixou marcas fortes como herança cinematográfica. Se em sua busca do povo e da revolução cometeu os equívocos, marcados pela associação a um nacional-popular cuja linguagem, em muitos momentos, não alcançava o povo por sua própria negação do popular, não há como negar a importância dessa geração no embate político travado com as forças conservadoras, com as elites econômicas e políticas. É necessário reconhecer que sua expressão cinematográfica engendrou filmes que seguiam na contramão dos padrões impostos pela indústria cultural e pelas exigências do mercado.

### **O cinema brasileiro recente e os dilemas do tempo presente**

O cinema brasileiro recente acabou sendo denominado de “cinema da retomada”, referência ao da produção nacional após a *débâcle* da Embrafilme, durante o governo Collor, estimulado pela edição das leis de incentivo à cultura iniciadas nos governos Sarney-FHC (ORICCHIO, 2003). Essa produção tem como marca, para alguns de seus analistas, a diversidade e o descolamento em relação a projetos políticos de nação, de intervenção ou de transformação social, como afirma Ferreira Leite :

Os filmes da “retomada” mesmo quando têm como cenário de seus roteiros ambientes socialmente degradados, especialmente o sertão ou a favela, desenvolvem uma narrativa melodramática. O enfoque recai sobre dramas individuais, os aspectos sociais mais amplos são obliterados ou colocados em plano secundário. (LEITE, 2005:130)

Para o analista, o cinema pós anos 90, é um cinema “pragmático”, que se exime de “debater projetos políticos alternativos”, abrindo-se, inclusive pela própria indução das leis de incentivo, às “parcerias e patrocínios da iniciativa privada.” (LEITE, 2005:130)

Esse cinema brasileiro contemporâneo caminha na direção das exigências do mercado e, de mãos dadas com ele, busca inserções na perspectiva da globalização. Um bom indicativo dessa adesão se revela no grande número de filmes que se voltam para o olhar do estrangeiro como observador privilegiado, demarcando nossa busca de aceitação pelo mercado internacional.<sup>2</sup>

Entre os temas de interesse desse novo cinema brasileiro, têm se destacado os conflitos do cotidiano urbano, um filão cuja aceitação internacional têm se ampliado, conforme Leite:

---

<sup>2</sup> A propósito dessa tendência a privilegiar o olhar estrangeiro sobre o Brasil e a problematização desse ponto de vista Luiz Zanin Oricchio realiza uma análise a partir da relação entre o eu e o outro. (ZANIN, 2003).

Assim, têm predominado nas novas produções, os dramas, as tensões e os conflitos do cotidiano, pois, de uma forma geral, os espectadores europeus e norte-americanos esperam que os filmes brasileiros exibam a violência que marca o dia-a-dia das grandes cidades brasileiras. (LEITE, 2005: 134-135)

### **Leituras cruzadas: as questões sociais no cinema brasileiro**

Um tema privilegiado por este cinema recente é representação do cotidiano problemático nas grandes cidades, e nelas, o drama das favelas, como lócus mais evidente da violência urbana. Numa leitura cruzada com os anos 1960, trazemos um filme considerado precursor do Cinema Novo, mas que expressa fortemente o choque da estética da fome do manifesto glauberiano, *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. O enredo do filme é neo-realista: a câmera acompanha num domingo tipicamente carioca, o dia de trabalho de cinco garotos, vendedores de amendoim, nos cenários de cartão postal do Rio de Janeiro, revelando as profundas desigualdades sociais daquele centro urbano. Nelson Pereira dos Santos revelava o outro lado da era desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek e, sobre o filme, Glauber Rocha atesta sua vinculação visceral com a estética e o projeto do Cinema Novo. Suas imagens davam visibilidade a um outro Rio de Janeiro:

Realismo. Crítica social. Uma crítica realista da realidade – social porque econômica, política, cultural, etc... Rio, quarenta graus. Um tema: Rio. Uma metáfora explosiva: 40 graus. Rio é quente. 40 graus de tensão social. Favela. Copacabana. A cara subdesenvolvida de JK. Enquanto todo mundo festeja Brasília e vê no monumento oscariano todo o Brasil – viva o Movimento! Mas não se pode rezar Missa no Planalto enquanto o povo morre de fome, Nelson mostra um Brasil antibossa nova. (ROCHA, 1982: 284-285)

Necessário comentar que a historiografia brasileira consolidou uma interpretação sobre o período JK, largamente aceita sem problematização, de vivermos nesses “anos dourados”, um período de pleno desenvolvimentismo econômico e estabilidade política. *Rio 40 graus* foi objeto de um embate acirrado, decorrente da proibição de sua exibição pelo Departamento Federal de Segurança Pública, sob os argumentos de privilegiar a presença de ‘delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida’, bem como a acusação de expor ‘situações para desmoralizar instituições nacionais’ (FABRIS, 1994: 140-141). Liberado em 1956, o filme teve apenas um relativo sucesso de público, pois, de acordo com seu diretor: ‘as pessoas achavam que o filme tinha sido proibido porque tinha mulher nua, coisas incríveis. Então, saíam decepcionadas do cinema, dizendo que o filme era ruim, um documentário’ (FABRIS, 1994: 146-147). O filme de Nelson Pereira dos Santos colocava em pauta os limites do desenvolvimentismo nos marcos do capitalismo excludente num país terciomundista.

Voltando ao foco de nossa discussão, no drama da violência urbana revisitado em filmes recentes, o sucesso de público caminha paralelo à guerra de posições sobre as dimensões político-ideológicas a eles associadas, pois o peso simbólico da representação filmica no mundo contemporâneo, recoloca suas narrativas frente às questões-chaves, jamais resolvidas, sobre o papel da arte e dos artistas como produtores de cultura simbólica, cujos significados interferem na apreensão do mundo pelos receptores, tornando problemática a simplificadora tese de que a arte e o artista estão isentos do mundo no qual interferem com suas obras/discursos.

Considerando esse ponto de vista, recorreremos a Marc Ferro para reafirmar que os filmes, como produtos culturais de seus tempos, revelam as sociedades que os produzem e, pois, nesse sentido todos os filmes são históricos e sua historicidade é sempre a do contemporâneo, seja quando tematizam presente, seja quando tematizam o passado.(FERRO, 1992)

Sobre o tema da violência urbana elaborado sobre o tripé: trafico de drogas, favela e violência, indicamos dois filmes de nossa recente cinematografia frente a seu sucesso de mercado: *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007). *Cidade de Deus*, provocou algumas reflexões sobre significados incorporados à representação cinematográfica e toda atualização de conteúdos e de forma, que estabelecem diferenças fundamentais com a perspectiva do cinema dos anos 50/60.

Em *Rio, 40 graus*, a representação da favela descortina as mazelas da pobreza, da moradia sem infra-estrutura, do desemprego, do trabalho infantil, no entanto, a comunidade também se constituía como espaço do lúdico, do carnaval popular e da paixão pelo futebol e, como lembra Miriam Rossini, “é também o lugar da família, da amizade, onde os vizinhos apóiam uns aos outros em seus afazeres e sofrimentos.” (ROSSINI, 2003: 30). Comparada à representação da favela de *Cidade de Deus* era quase um espaço idílico. O elemento mais perigoso era o malandro representado por Jece Valadão, um ex-operário sindicalista, grevista, desempregado, que se fazia respeitar por imposição de sua fama de valentão.

A favela que emerge em *Cidade de Deus* aponta transformações cruciais desse quadro, uma vez que no percurso histórico dos anos 50 aos anos 80, o país aprofundou o problema das desigualdades sociais. A ditadura militar promoveu um fantástico retrocesso nas conquistas populares, na capacidade de organização e pressão da sociedade civil sobre os poderes públicos; intensificou-se a concentração de riquezas e renda; aprofundou-se o fosso que separa o ápice e a base da pirâmide social, multiplicando as estatísticas da exclusão.

As favelas refletiram essa realidade e o filme *Cidade de Deus*, mantendo-se num viés documental, representa os novos padrões de sociabilidade dos excluídos e também sinaliza para a crise de projetos de povo e nação, tão claros e caros aos intelectuais e artistas engajados dos anos 50 e 60, mas em profunda crise nos anos 90.

Sendo nosso objetivo trabalhar com a dimensão dos filmes como expressão da sociedade que os produzem, há que se pensar nos termos em que essa representação reflete sobre esse espaço de exclusão. A principal questão envolvendo esse ponto de vista, é o fim das possibilidades de uma saída coletiva para os problemas sociais que levaram à representação desse urbano articulado: favela igual ao binômio tráfico de drogas e violência. Obviamente Fernando Meireles não inventou essa “realidade”, ela foi uma construção social, lentamente urdida por uma sociedade que trilhou, desde o período colonial uma trajetória na qual se cristalizaram desigualdades extremas. Evocamos o instigante artigo de Miriam Rossini a propósito dessa análise:

Esta visão sem saídas para os moradores da periferia também é abordada no filme de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus*. Se a cena inicial, da galinha fugindo aos seus perseguidores, é uma alegoria sobre o personagem principal da trama, Buscapé, e suas tentativas de viver longe do envolvimento com o tráfico de drogas, o filme como um todo é uma representação da impossibilidade de os moradores da favela, atualmente, viverem sem se envolver com o tráfico e suas conseqüências. (ROSSINI, 2003: 33)

Em *Tropa de Elite*, de José Padilha, narrado a partir do personagem Capitão Nascimento (Wagner Moura), o foco é a violência do tráfico de drogas nas favelas do Rio de Janeiro. Nele representa-se o ponto de vista do BOPE e sua avaliação do mundo no qual está imerso pode ser assim sintetizada: A polícia convencional é corrupta, a classe média consumidora das drogas é responsável pela manutenção da violência e do tráfico, as ONGs reforçam o poder dos traficantes nas favelas, realizando um trabalho inócuo, sob sua tutela. Coloca-se, ainda, no centro da crítica, a defesa dos “direitos humanos”. Ao final salvam-se os heróis, os incorruptíveis agentes do BOPE.

O que distancia *Rio 40 graus* de *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, distancia os tempos da utopia revolucionária dos artistas dos anos 50-60, derrotados pela ditadura militar, e o Brasil dos anos noventa e desse início do século XXI, tempos marcados pelo desencanto com os rumos do processo de redemocratização, com uma exacerbada e justificada desconfiança em relação aos poderes públicos e às possibilidades de qualquer justiça a favor dos despossuídos; um tempo de crises paradigmáticas.

As favelas retratadas por *Cidade de Deus* e *Tropa de elite* são universos de uma violência sem saída, nos quais nenhuma solidariedade entre os excluídos se afirma. Os filmes, ambientados no Rio de Janeiro, se constituem numa visão da cidade em estado de guerra, expressão usada recorrentemente pela mídia. A espetacularização do tema, seu apelo como mercadoria de valor simbólico, também revela nossa incompetência histórica em construir espaços de cidadania mais justos para os vastos contingentes humanos que ao longo de nosso percurso republicano se viram negados do direito a uma cidadania plena. De certo modo, não lhes foi dada a chance de representar um outro papel na história contada pelo cinema que não fosse o de vilões. Nada mais cinematográfico que o nosso novo padrão de leitura das favelas, cartografadas como espaço sem lei e sem Estado, paraíso da contravenção, reino absoluto do tráfico, onde impera uma violência cotidiana que se reafirma a cada chacina produzida pela luta entre os grupos de traficantes ou no embate com a polícia.

Assim, temos que reconhecer que essa representação artística carrega o eco de condições da realidade objetiva, ainda que esvaziada em sua dimensão mais reflexiva por seus pontos de vista simplificadores, e por seus compromissos maiores com uma indústria do entretenimento, que transforma nossas tragédias em um rico filão a explorar, como parte do esforço para emplacar o cinema brasileiro no mercado nacional e internacional.

Vivemos tempos sombrios, imersos na ausência de projetos que recoloquem os termos de qualquer utopia para esse lugar, cartografado para representar o extremo da violência em nossas metrópoles excludentes. A cidade em questão, o Rio de Janeiro, passou a lugar real e simbólico da guerra. A “cidade maravilhosa”, é verdade, jamais foi maravilhosa para todos; suas elites condenaram os ex-escravos e seus descendentes à periferia do sistema sócio-econômico. Eles foram subindo os morros sem infra-estrutura urbana e sem equipamentos públicos e, ironicamente, pelas características da geografia física, as elites e classes médias foram obrigadas a viver, de forma mais evidente que em outras urbes, um confronto cotidiano com o Rio das favelas que as observam do alto.

Uma discussão necessária, consequência histórica das escolhas de nossa República excludente é reconhecer nesse lugar, a favela, uma população cujo fenótipo não deixa dúvidas sobre a herança histórica da escravidão. A abordagem de nosso cinema recente parece não nos direcionar para uma reflexão mais densa desses dilemas; eles ficam latentes, mas, fora dos filmes, torna-se possível vislumbrar um Rio da violência social em *Trabalho, Lar e Botequim*, de Sidney Chalhoub, percebê-lo na reforma urbana ou na Revolta da Vacina, descritas por José Murilo de Carvalho em *Os bestializados* por Sidney Chalhoub em *A Cidade Febril*. Os traços dessa violência estão claros na rebelião dos marinheiros negros, na Revolta



da Chibata. Para discutir em termos históricos é necessário ultrapassar o discurso da “cidade maravilhosa” onde a calma escondeu a violência sob o samba e as chanchadas, imagens somadas ao prolapado caráter pacífico da gente hospitaleira, tão integrada e tão miscigenada, cuja democracia racial, como discurso de encobrimento esconde tudo, menos a cor dos favelados e encarcerados.

Os filmes de favela feitos hoje, em nossa contemporaneidade, se constituem a partir do padrão narrativo de mais ação e menos reflexão, mas suscitam reações imediatas e viscerais, diante dos dilemas de uma situação tão complexa, e não podem explicar essa violência urbana sem expor o sistema econômico e a sórdida desigualdade de classes, que promoveu em tempos globais um fantástico exército de desempregados, ou de trabalhadores submetidos a um regime salarial degradante. Mas essa perspectiva, exigiria um novo tipo de engajamento, ao qual o cinema digestivo da retomada não tem como responder, frente à prioridade seus compromissos com o mercado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CARNES, Marc C. (Org.) *Passado Imperfeito. A história no cinema*. Trad. José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)*. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação liberdade, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- FABRIS, Rosamaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorealista?* São Paulo: EDUSP, 1994.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ROSSINI, Miriam de Souza. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. *Sessões do Imaginário*, FAMECOS-PUCRS, Porto Alegre, nº. 10, p. 29-34, novembro de 2003.