

O povo nas telas de cinema: de uma proposta estética e ideológica do Cinema Novo à criminalização e espetacularização do Cinema Contemporâneo

CLEONICE ELIAS DA SILVA*

Apresentação

Marc Ferro foi o primeiro teórico a sistematizar os métodos de utilização dos filmes como documentos históricos. A partir da década de 70, o cinema torna-se mais um dos objetos da história, ampliando, dessa forma, o campo de análise do historiador.¹

Essa fonte de pesquisa, por sua vez, possui características diferentes das fontes tradicionais (os documentos escritos.) Ela requer que o pesquisador no decorrer de seu trabalho empregue métodos de análise capazes de “extrair” desse documento – o filme – as informações e dados necessários para se estudar de forma crítica e coerente determinado contexto histórico social.

A obra fílmica não deve ser encarada como um “retrato da realidade”, por mais que a primeira vista as imagens gere nos espectadores um efeito de realidade² (NAPOLITANO, 2006:236). Cada filme deve ser analisado de forma específica, pois conjunturas diferentes inferem nos processos de produção da obra, no de circulação e no de assimilação por parte do público. Sendo assim, no ato de análise do filme o historiador deve, sobretudo, considerar as circunstância associadas ao filme desde o momento de sua realização ao momento de exibição, assim como as particularidades estéticas e ideológicas presentes na obra com um todo.³

¹ Existem obras anteriores a esse período que refletiram sobre o uso do cinema como fonte histórica: um documento publicado em 1898 na revista *Culture*, e o livro de José Honório Rodrigues, cuja primeira edição data de 1952. (MORETTIN, 2003: 11-12)

² Roland Barthes em, *La chambre claire: note sur la photographie*, publicado em 1980, analisa os efeitos que as imagens originam nos indivíduos (espectadores). Em 2003, Ismail Xavier publicou o livro, *A experiência do cinema*, no qual é possível encontrar uma compilação de artigos, publicados em diferentes revistas internacionais, que discutem, entre outros aspectos, a relação do espectador com o cinema, e os efeitos originados a partir dessa relação.

³ No capítulo “A história depois do papel”, do livro *Fontes Históricas*, Marcos Napolitano elenca uma série de procedimentos que devem ser seguidos nas pesquisas históricas que adotam os meios audiovisuais como fontes.

* Graduada em História pela Universidade de São Paulo (2009), Mestranda em História Social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações especiais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal (...) (FERRO, 1992: 17)

O filme, assim como as outras obras de artes, é dotado de complexidades, as intenções iniciais do cineasta podem assumir novos aspectos no decorrer das filmagens e montagem.⁴ Em síntese, está em jogo, não apenas o que o cineasta quer retratar, mas também as formas pelas quais ele irá fazer isso e as diferentes interpretações criadas pelo público.

Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después una redistribución: reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste (...) *el filme crea un mundo proyectado (...)* La tarea del historiador consiste en sacar luz algunas de las leyes que regulan esta proyección (...) (grifo meu) (SORLIN, 1985: 170-171)

A adoção por parte dos historiadores do cinema como fonte histórica, pode ser vista com uma dentre outras mudanças do estatuto do historiador na sociedade (MORETTIN, 2003:21). Sendo necessário que ele, em alguns momentos de suas pesquisas, dialogue com outras áreas de conhecimento, como por exemplo, a sociologia e a teoria da comunicação.⁵

A análise crítica do historiador, no que diz respeito à relação entre cinema e história, assume uma significativa importância no nosso contexto. Nos últimos anos, nos deparamos com uma ampla difusão dos meios audiovisuais, e paralelamente a essa tendência, a “realidade”, ou melhor, dizendo, as “representações da realidade”

⁴ Serguei Eisenstein definia as montagens como “montagem de atrações”, era a partir delas que ele pensava a relação entre obra e espectador.

⁵ Menciono alguns, dentre outros autores, cujas reflexões podem contribuir com o desenvolvimento das pesquisas: Pierre Sorlin, Paulo Menezes, Jesús Martín Barbero.

toraram-se um dos principais alvos de interesse do cinema e de parte da programação televisiva.

Proponho aqui, uma breve discussão sobre um dos âmbitos dessas representações – a produção cinematográfica contemporânea. Nas quais predominam um discurso em torno das classes populares. A discussão proposta é um dos desdobramentos da minha pesquisa de mestrado sobre o filme *Rio, 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos.

Considero incoerente estudar essa obra de Nelson Pereira dos Santos, sem refletir as novas dimensões e perspectivas presente no cinema brasileiro ao retratar “o outro”. O intuito não é esgotar as análises, apresento apenas um breve panorama. Muitos trabalhos vêm problematizando essa postura do cinema brasileiro atual. Entre as principais constatações, estão as de Esther Hamburger e Fernão Pessoa Ramos. Algumas das principais premissas desses autores serão mencionadas adiante.⁶

Tento demonstrar também que essas representações não são um “fenômeno recente”, representar a classes populares condiz com uma proposta estética e ideológica, que há décadas atua em nosso cinema. Nesse sentido, o interessante é perceber os novos aspectos assumidos por essas representações.

O que vai acontecer é a favela carioca, mas aí *glamourizada* por uma espécie de folclore, o berço de samba, onde não há violência propriamente, e a própria ideia de exclusão ali é um pouco adocicada, sobretudo na chanchada. O cinema carioca, a partir dos anos trinta e quarenta, começa a penetrar no espaço da pobreza, do excluído e da violência. A favela e os cantos mais precários da cidade começam a ser tematizados, principalmente nas chanchadas e filmes, não da Atlântida, mas da Cinédia, que eram chanchadas mais mambembes, mais improvisados. E Cinédia é uma produtora carioca cujos filmes se perderam ou, em grande parte, continuam inacessíveis. O pouco que dá para ver, eu, por exemplo, vi quatro ou cinco, *BERLIM NA BATUCADA*, de 1944, aproveitava as manchetes de

⁶ Os conceitos *criminalização* e *espetacularização* são empregados respectivamente, por Ramos e Hamburger.

jornais, com Berlim sendo bombardeada pelos aliados e improvisou um teatro de revista, o Procópio Ferreira fazendo o papel de um malandro, que leva um gringo para conhecer a favela, para conhecer a música brasileira, o samba, etc. Mas ainda está naquele registro do “folclore”, uma visão mítica da favela. É curioso, por que a gente vê que isso continuando décadas depois dos anos quarenta, nos cinquenta e sessenta, não é? O cinema brasileiro, só mesmo com o Cinema Novo é que começa a ter um real interesse. E os documentários que começam a ser feitos a partir dos anos sessenta, com o advento do Cinema Novo, começam a mostrar e a se interessar por esse personagem depauperado, as condições concretas de vida, a mentalidade do pessoal que mora nestes bairros.⁷

Principais características das representações das classes populares no cinema contemporâneo

Não há como ignorar o fato de as produções audiovisuais contemporâneas virem demonstrando um grande interesse pelas classes populares. Os filmes de ficção e documentário tentam a partir de estratégias variadas levar às telas aspectos ligados ao cotidiano, à história de vida e ao contexto social desses indivíduos que vivem nas periferias dos grandes centros urbanos.⁸

As abordagens partem de diferentes perspectivas, todavia, prevalecem em uma parcela significativa dessas obras temáticas relacionadas à violência e à criminalidade.

⁷ Trecho da fala de Rubens Machado Júnior, na conferência “Os espaços de exclusão e violência no cinema e na TV brasileira”, realizada pelo Sesc Pompéia, São Paulo, em 14 de setembro de 2001. Nesse excerto Fonseca demonstra como foi surgindo no cinema brasileiro o interesse em “representar” o povo.

⁸ Ananda Stücker menciona na apresentação de sua dissertação de mestrado, *A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antônia*, (Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação na ECA-USP, 2009), que a partir das década de 70 passam a ser realizados estudos acadêmicos sobre o crescimento das periferias nos centros urbanos brasileiros, entre outros, são citados os trabalhos que refletem sobre o contexto paulista como o artigo, “Periferias: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho”, de Nabil Georges Bonduki e Raquel Rolnik, publicado em 1979, nos *Cadernos de Estudo e Pesquisa 2*, os livros *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*, publicado em 1997, escrito Raquel Rolnik; *São Paulo: crise e mudança*, de 1990, de Rolnik, Lúcio Kowarik e Nadia Somekh; *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*, de Ermínia Maricato, publicado em 1996; *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*, de Teresa Caldeira, publicado no ano 2000.

Esses problemas que há décadas atuam sobre nossa sociedade, deixam de ser apenas atrativos de um jornalismo sensacionalista, e ganham novos enfoques através das câmeras cinematográficas. Apesar de a violência e a criminalidade serem problemas de longa data em nosso contexto, na concepção de alguns pesquisadores⁹ é consideravelmente recente o interesse dos cineastas e documentaristas de abordar em suas obras as implicações ocasionadas tanto por uma quanto por outra.

Nas décadas de 70 e 80, não havia espaço na televisão brasileira para aqueles que viviam em favelas e eram afetados diretamente pelos problemas que constituem a dinâmica social desses espaços. Os negros, que compõem a nossa identidade étnico-cultural, estavam ausentes das programações. Como afirma Esther Hamburger (2005: 198), prevaleceu durante esse período na televisão brasileira uma invisibilidade perante as classes populares.

Cabe fazer um adendo que as representações da favela e das classes populares no cinema brasileiro marcaram momentos de sua história, filmes como *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) e *Cinco vezes Favela* (1962), entre outros, protagonizaram uma nova tendência cinematográfica no Brasil, entretanto, essas representações distanciam-se em alguns aspectos das que passaram a ser realizadas em décadas posteriores.¹⁰

As distinções entre essas obras realizadas entre as décadas de 50 e 60, e as da década de 80, por exemplo, são expressivas. Essas diferenças podem ser notadas tanto no campo estético como na perspectiva temática: a forma como alguns problemas dos sujeitos que habitam a periferia é retratada. Entretanto, semelhanças também podem ser atribuídas.

Cito aqui dois filmes produzidos na década de 80, que discutem questões relacionadas à periferia e alguns problemas sociais que eram latentes nesse contexto, os

⁹ Esther Hamburger (2005) e (2007), Ananda Stücker (2009), Luiza Cristina Lusvarghi (2007), Fernão Pessoa Ramos (2008).

¹⁰ Um dos objetivos específicos da minha pesquisa é perceber se *Rio, 40 graus* exerce uma influência em algumas produções cinematográficas contemporâneas.

considero como filmes emblemáticos para a discussão pretendida nesse trabalho.

Pixote - a lei do mais fraco (1980)¹¹, de Hector Babenco, pode ser considerado com uma obra importante na história “recente” do cinema nacional, o filme foi prestigiado no exterior, ganhando alguns prêmios. Mesmo diante do fato de o enredo do filme não estar centrado na “temática” periferia, é pertinente considerar essa obra dentre as demais, que retratam os problemas vivenciados pela população periférica, pois os problemas apresentados no filme afetam, principalmente, essa camada da sociedade.

O enfoque predominante no filme é a criminalização do menor de idade, sendo que boa parte de sua trama desenrola-se dentro de uma prisão para menores, a extinta Febem (Fundação Estadual do Bem Estar do Menor). O filme nos apresenta de forma gritante o quanto essa instituição não cumpria com os seus propósitos, compartilhando conosco – meros espectadores – as ações violentas das quais os jovens infratores eram vítimas.

Aspecto que reserva ao filme um grau de complexidade, pois ao mesmo tempo em que encaramos esses jovens como hábeis criminosos, nos comovemos e, sobretudo, nos indignamos diante da arbitrariedade de um sistema que teria como objetivo “reformá-los”.

Sem dúvidas, o filme de alguma forma contribuiu com os debates públicos de finais da década de 80 e de toda década de 90, não apenas no que diz respeito aos dilemas em torno da menoridade no Brasil, mas principalmente sobre a “falência” e violações promovidas pelas instituições do sistema prisional para menores no país.

¹¹

A editora Paz e Terra, em 2000, publicou o livro *Cinema Brasileiro Moderno*, de Ismail Xavier, a obra trata-se da compilação de três artigos do teórico escritos em diferentes momentos, todavia, que possuem análises que se complementam. No primeiro capítulo, “O cinema brasileiro moderno”, é feita uma explanação sobre o Cinema Novo no Brasil, no segundo, “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”, Xavier demonstra as transformações sofrida pelo Cinema Moderno no período de 1964 a 1984 e no terceiro, “Glauber Rocha: o desejo da história”, é apresentado um panorama sobre a atuação de Glauber Rocha no movimento cinemanovista brasileiro. Na formulação de algumas ideias para a apresentação desse trabalho o segundo capítulo da obra mencionada foi de grande importância, uma vez que o autor constrói uma explanação muito rica sobre as principais tendências (estéticas e temáticas) na produção cinematográfica nacional a partir do golpe militar até abertura democrática. É tecida uma breve análise sobre os principais filmes produzidos durante essas décadas, as transformações e novas posturas adotadas pelos cineastas ao realizar cinema. Os dois filmes, lançados na década de 80, citados por mim, não constam nessa relação, uma justificativa possível para o filme de Reichenbach não ser mencionado é fato de ele ter sido lançado em 1986, ou seja, não se encontra no recorte temporal escolhido por Ismail Xavier para desenvolver a discussão.

Pixote – a lei do mais fraco gerou uma repercussão na sociedade da época.¹² Um dos pontos marcantes da obra, é que o personagem principal não foi representado por um ator, mas sim por um menino de uma comunidade carente, o jovem Fernando Ramos da Silva. Este foi assassinado aos 19 anos pela polícia após ter cometido um assalto. Em 1996, foi lançado o filme *Quem matou Pixote?* de José Joffily, uma cinebiografia de Fernando que não conseguiu permanecer durante muito tempo no mundo da fama e acabou na criminalidade.

As diferenças entre os filmes citados acima e de Hector Babenco são relevantes, uma premissa que não pode ser negligenciada é a afirmativa de que essas produções estão inseridas em contextos históricos específicos, apesar de existir tanto na nossa história política quanto na social algumas permanências. As especificidades desses contextos não podem ser desconsideradas.

Os dois meninos vendedores de amendoim, negros, que perambulam pelos pontos turísticos da cidade do Rio Janeiro do filme de Nelson Pereira dos Santos, apesar de estarem sujeitos a situações¹³ muito próximas das do jovem morador da cidade de São Paulo do filme de Babenco, não são afetados diretamente pela violência e criminalidade como ocorre com Fernando. Os meninos do filme *Rio, 40 graus* não têm suas infâncias destituídas.¹⁴

Com relação às semelhanças entre os dois filmes, menciono ligeiramente os debates que as obras originaram em suas respectivas épocas, *Rio, 40 graus* e *Pixote – A lei do mais fraco* foram consideradas como retratos de uma realidade histórica social, e o fato de os dois cineastas recorrerem a atores não profissionais, tendência que será seguida por Fernando Meirelles ao escalar o elenco de *Cidade de Deus*.¹⁵

No que diz respeito ao debate público incitado pelas obras, as discussões em

¹²

A partir da consulta aos acervos dos jornais Folha de São Paulo (acervo.folha.com.br- acessado em 22/03/2013) e o Estado de São Paulo (acervo.estadao.com.br- acessado em 23/03/2013) é possível analisar alguns aspectos dessa repercussão.

¹³ Tais situações são promovidas pela condição de pobreza vivenciada por essas crianças, as quais são vítimas de uma exclusão social.

¹⁴

Esse aspecto da infância dos vendedores de amendoim é discutido na análise formal do filme, que é uma das etapas do desenvolvimento da pesquisa.

¹⁵ O filme *Central do Brasil* (1998) uma coprodução entre Brasil e França, também contou com a participação de um jovem ator não profissional, Vinicius de Oliveira.

torno do filme de Nelson Pereira dos Santos foram motivadas pela censura instituída à obra, sendo que existiram também reflexões em torno da estética e questões sociais abordadas pelo filme, aspectos que representam um marco importante para o cinema brasileiro, sobretudo, devido à fomentação de um discurso e conscientização acerca de uma produção cinematográfica nacional.¹⁶

O filme de Hector Babenco impulsionou uma discussão na esfera pública sobre a situação do menor em São Paulo e sobre as arbitrariedades cometidas pela Febem. *Pixote – a lei do mais fraco*, é uma obra cinematográfica que pode ser entendida dentro de uma conjuntura de crescente atuação de movimentos sociais e políticas que visavam à defesa dos Direitos Humanos, as quais começam a atuar de forma expressiva após a abertura democrática, em 1985.

O filme pode ser visto com uns dos primeiros estágios de um processo que resultará progressivamente em políticas e medidas em prol à defesa dos direitos das crianças e dos adolescentes no Brasil. Infelizmente, esse processo foi demorado, o Estatuto da Criança e do Adolescente, ECA, entrou em vigor em 1990, dez anos após o lançamento do filme, e a Febem no decorrer dos anos até a sua extinção em 2006, tornou-se alvo de críticas sociais e de estudos acadêmicos.¹⁷

A extinção da Febem ocorreu após a publicação da lei 12.459, em 12 de dezembro de 2006, a Fundação Casa – SP, Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente tornou-se a nova instituição responsável pela tutela de

¹⁶ Textos publicados em revistas e jornais constituem, juntamente com o filme, o *corpus* documental da minha pesquisa de mestrado. Uma quantia significativa desse material foi copilado pela professora livre-docente da ECA-USP Giselle Gubernikoff, na década de 80, ela teve acesso ao acervo pessoal de Nelson Pereira dos Santos, e organizou esses textos cronologicamente. Nos acervos do Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira e dos jornais *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e *O Globo* é possível consultar, artigos, reportagens, ensaios e entrevistas que fazem menção ao filme, a princípio estou trabalhando não apenas com os textos publicados em 1955, como também os publicados posteriormente. Acredito que o mapeamento da constituição de um “discurso” e até mesmo “memória” acerca do filme podem ser um eixo norteador para reflexões que estão sendo desenvolvidas nesse meu trabalho.

¹⁷ Entre os trabalhos realizados, menciono a tese de doutorado desenvolvida na USP, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social de, Erich Montanar Franco, *Uma casa sem regras: representações sociais da FEBEM entre seus trabalhadores*. Nesse trabalho é discutida as representações sociais da instituição entre os seus trabalhadores, é seguida uma perspectiva psicanalítica sobre os processos grupais. *Padecer no Paraíso? Experiências de mães de jovens em conflito com a lei*, dissertação de mestrado da pesquisadora do Núcleo de História Oral da USP (NEHO-USP) Marcela Evangelista Boni, na qual é analisada, entre outros aspectos, a militância de mães de jovens detidos na Febem. Esses dois trabalhos representam apenas uma parcela dos trabalhos realizados até o momento sobre a instituição, têm apenas função ilustrativa.

jovens em conflito com a lei.

Anjos do Arrabalde (1986)¹⁸ de Carlos Reichenbach, o Carlão, é um filme cujo enredo desenvolve-se na periferia de São Paulo, centrado nos dramas pessoais de Dália (Bety Faria), Rosa (Clarisse Abujamra), Carmo (Irene Stefania) e Ana (Vanessa Alves), as três primeiras professoras de uma escola pública, cujo o nome é uma homenagem ao cineasta Luís Sérgio Person, e a última uma manicure.¹⁹

Nessa obra de Reichenbach, a violência se manifesta em algumas situações, todavia, os conflitos que compõem o enredo não se restringem a ela. As personagens são dotadas de complexidades e as representações das mesmas não se dão a partir de arquétipos e estereótipos.²⁰ Assim como Nelson Pereira dos Santos, Reichenbach demonstra que a pobreza não elimina os valores e as virtudes dos indivíduos.

A Cinemateca Brasileira realizou entre os meses de janeiro e março de 2013 uma mostra em homenagem a Reichenbach²¹. O cineasta iniciou sua carreira em meados da década de 60, e realizou boa parte de seus trabalhos na fase Boca de Lixo do cinema paulista.²²

(...) Carlão, como se sabe, filmou na chamada Boca do Lixo paulistana e lá dirigiu alguns dos seus melhores trabalhos. Em um prodígio de contorcionismo criativo, conseguia colocar reflexões políticas em meio a pornochanchadas, e assim viabilizava suas produções, fazendo um cinema de guerrilha e de contrabando. Quer dizer, entre um nu feminino e outro atravessava a alfândega mental dos produtores escondendo ideias de alta voltagem, que não estavam nos planos nem da turma que investia dinheiro

¹⁸

Tive a oportunidade de assistir ao filme pela primeira vez em novembro de 2011, no curso *Centro Pelas Margens: Rumores e Inquietações das Metrôpoles Cinematográficas Brasileiras*, ministrado pelo professor livre-docente Rubens Machado Júnior, na Cinemateca Brasileira.

¹⁹ O filme foi premiado no Festival de Gramado como melhor filme de 1987.

²⁰ O ideal seria apresentar uma análise mais detalhada e como maior embasamento sobre o filme, entretanto, pretendo apenas fazer menção à obra.

²¹

A programação da mostra pode ser consultada em <http://www.cinemateca.gov.br/programacao.php?id=286> (acessado em 23/03/2013).

²²

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo. Cinema e Classes Populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. O livro é resultado da pesquisa de doutorado de Abreu, realizada no Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. Em síntese, na obra é possível encontrar um levantamento bibliográfico e da filmografia referentes à geração de cineastas da Boca de Lixo, pretendeu-se refletir acerca do papel desse “movimento” na cultura brasileira.

dos filmes, bastante pragmática, nem da censura.²³

O intuito de apresentar algumas das principais características dos filmes de Babenco e Reichenbach foi demonstrar que as representações das classes populares se manifestam em nosso cinema há alguns anos. A partir da década de 90, essas representações assumem maiores projeções e visibilidades e se diferenciam em vários aspectos daquelas produzidas pelos cineastas do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Em 1990, a “vista grossa” da televisão brasileira perante aos pobres começa a ser alterada, o programa jornalístico, *Aqui Agora*, passa a ser exibido no SBT. Com uma postura sensacionalista o programa tinha como centralidade em suas coberturas os fatos ocorridos nos espaços urbanos periféricos, dando preferência para casos que diziam respeito aos crimes cometidos. A prática desse tipo de jornalismo ganhou adeptos em outras emissoras.²⁴

Uma tendência crescente de produções cinematográficas, sejam elas de ficção ou documentais, sobre os grupos mais pobres da sociedade pode ser notada em finais da década de 90 e inícios dos anos 2000. Entre os filmes de ficção estão, *Quanto vale ou é por quilo?* (1995), *Quem matou Pixote* (1996), *Como nascem os anjos* (1996), *Quem matou Pixote* (1996), *Orfeu* (1999), *Palace II* (2000), *O invasor* (2001), *Como uma onda no mar* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Contratodos* (2004), *Carandiru* (2003), *De Passagem* (2003) *Cidade dos Homens* (2007), *Antonia* (2007), *Tropa de Elite* (2007), *Última parada 174* (2008), *Bróder* (2010), *Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro* (2010). E entre os documentários, *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Babilônia 2000* (2000), *Ônibus 174* (2002), *Aparte* (2002) *O prisioneiro da grade ferro: auto-retratos* (2003), *À margem da imagem* (2003), *Estamira* (2005), *O cárcere e a rua* (2005), *Favela Rising* (2005) e *Falcão, meninos do tráfico* (2006).²⁵

²³ Publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 23 de janeiro de 2012. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,mostra-na-cinematoteca-homenageia-carlos-reichenbach,986918,0.htm> (acessado em 23/03/2013).

²⁴ Os programas comandados pelos jornalistas José Luiz Datena e Marcelo Rezende, por exemplo, seguem uma linha de cobertura sensacionalista.

²⁵ *Favela Rising* é uma produção norte-americana e *Aparte* uruguaia. (RAMOS, 2008: 209)

Esther Hamburger (2007: 114), acredita que entre os estudos realizados é dada pouca atenção para o papel desempenhado pela visualidade televisiva e cinematográfica nas dinâmicas dos espaços ocupados pelas classes populares, as quais são o principal eixo temático dos filmes mencionados acima.

(...) Na fronteira das ciências sociais com os estudos de cinema e televisão, a ideia é especular sobre os jogos simultaneamente políticos e estéticos que vão definindo os contornos do universo do que merece se tornar visível.

Filmes tão diversos como *Noticiais de uma guerra particular* (1999), *Palace II* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *O invasor* (2003), *Ônibus 174* (2003), *Cidade dos Homens* (2003), entre outros, e recentemente, *Falcão – meninos do tráfico* (2006), documentário concebido e dirigido por MV Bill e Celso Athayde, moradores de Cidade de Deus, são alguns exemplos de obras de ficção ou documentário que acentuaram a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia no cinema e na televisão brasileiros. Ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificam e estimulam o que chamo de *disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde*, elemento estratégico na definição da ordem e/ou da desordem, contemporânea. (grifos da autora)

Nesse sentido, um pressuposto básico para analisar essas produções cinematográficas contemporâneas, segundo a autora, seria perceber os jogos tanto políticos quanto estéticos, que influem diretamente nos contornos que definem o universo do que deve ou não se tornar visível.

Dessa forma, não podemos simplesmente encarar esses filmes, mesmo os documentários, como representações fies e imparciais de realidades que condizem com a esfera dos excluídos socialmente.²⁶

Fernão Pessoa Ramos (2008: 206), intitula o cinema brasileiro dos últimos vinte e um anos como “O burguês e sua má consciência, violenta e exasperada”.²⁷ Para ele, há

²⁶ Paulo Menezes em, “O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento”, sugere que para o entendimento da relação entre cinema, real e espectador o termo representificação deve ser empregado.

²⁷ Ramos trabalha com o conceito de narcisismo às avessas para explicar essa condição do cinema brasileiro. Esse conceito foi apresentado a primeira vez pelo autor no texto “Má consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo”. Esse texto também foi publicado em inglês, “Humility, Guilt and Narcissism Turned Inside Out in Brazil’s Film Revival”.

no cinema brasileiro contemporâneo um movimento “autoflagelatório na consciência de culpa”, sendo a classe burguesa – a responsável pela representação do outro – a representante desse movimento. Na tentativa de captar através de suas câmeras aspectos que atuam nas dinâmicas sociais dos grupos excluídos de nossa sociedade, os cineastas de alguma forma podem “distorcer” as imagens esses indivíduos.²⁸

(...) A flagelação, em um momento de superação, pode voltar-se sobre aquele que se deseja poupar, ou louvar, na forma do que vamos chamar figura *criminalizada do outro popular*. A *criminalização do popular* não implica necessariamente a visão negativa *do outro de classe*. Na realidade, a representação negativa do popular ficou para trás, perdida nos anos 1920 e nos editoriais da revista *Cinearte*. Respiramos hoje uma nítida clivagem do popular, que continua aparecendo como *outro*, estranho e distante, mas fazendo parte – “cara metade”- da afirmação do *mesmo*, o universo do diretor burguês, sua equipe, seu público. (RAMOS, 2008: 206)

Os burgueses, na concepção de Ramos (2008:207), são os responsáveis pela apropriação da representação do “outro popular” através da linguagem cinematográfica. Nessa representação cristalizou-se a figura do “popular criminalizado”, em síntese, é possível perceber que “a expressão da violência e a criminalização do popular são, contraditoriamente, a representação da culpa de uma parcela da burguesia pela exclusão social”. Nesse sentido, Esther Hamburger (2005: 203), comenta que José Padilha em seu documentário, *Ônibus 174*, constrói a imagem de Sandro como uma vítima da sociedade injusta e desigual na qual vivemos.

Na atualidade prevalece na representação das classes populares uma dicotomia, elas são mostradas nas telas através de um discurso de louvação e elegia, entretanto, as mesmas são criminalizadas.²⁹ Nos diferentes registros dos filmes de ficção e documentário (HAMBURGER, 2005:209) podem ser notadas as diferentes maneiras de

²⁸ Calvin Pryluck em, “Ultimately we are all outsiders: the ethics of the documentary film”, analisa algumas situações nas quais as representações dos indivíduos em documentários podem de alguma forma prejudicá-los. Questões relacionadas aos procedimentos éticos que devem ser seguidos pelos cineastas e a perda de privacidade daqueles que são representados nos filmes são discutidos pelo autor.

²⁹ As tomadas dos documentários possuem uma grande intensidade ao representar o universo popular (RAMOS, 2008: 208), criando imagens que tangenciam dimensões de horror.

apropriação dos mecanismos de produção da representação.³⁰

De uma proposta estética e ideológica do Cinema Novo e do Cinema Marginal à criminalização e espetacularização do Cinema Contemporâneo

O Cinema Novo, que marca uma ruptura com um estilo de produção pautado no cinema clássico, traz a cinematografia brasileira uma série de inovações, uma nova postura de jovens intelectuais e realizadores que almejavam que o cinema atingisse proporções nas esferas política e social. Glauber Rocha formula “a estética da fome”, uma espécie de manifesto norteador do movimento por um cinemanovista, entre as propostas vigentes nessa época, a ideia de câmera na mão³¹ foi a premissa que se manteve constante na proposta estilística do Cinema Novo (XAVIER, 2001:59).

Conforme mencionado anteriormente, o Cinema Novo é um precursor de uma abordagem de temáticas que condizem com aspectos relacionados às classes populares no Brasil, desta forma o sertão e as favelas passam a ser retratadas por essa geração de cineastas.³² Todavia, a produção nesse período não se restringiu a esses espaços, alguns filmes realizados tinham como enfoque os centros urbanos, nos quais eram tecidas críticas às classes médias, a pequena burguesia é apresentada como “medrosa”, “cega”, “imediatista”. A obra que desenvolve essas críticas é o filme de Luís Sérgio Person, *São Paulo S/A*, de 1965. O seu enredo estrutura-se em torno dos personagens do mundo da pequena indústria da fase desenvolvimentista ao governo de Juscelino Kubitschek demonstrando o “clima neurótico da grande cidade” (XAVIER, 2001: 62).

O filme, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), conforme destaca Ismail Xavier (2001: 67), é a referência para a implementação do rótulo “estética do lixo”, que definiu toda uma produção cinematográfica pautada em um discurso e estética agressiva que

³⁰ Essa discussão é iniciada por Hamburger, em 2005, no texto “Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*” - publicado no livro, *O cinema do Real*, organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki. Em 2007, a autora dá continuidade para a discussão no artigo “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente”.

³¹ O autor demonstra que a câmera na mão foi um traço estilístico dos anos 60, estendendo-se das produções do cineasta francês Godard ao *underground* norte-americano. No Brasil, ela condiz com uma tendência que marcará o percurso do cinema brasileiro.

³² Ivana Bentes no artigo, “Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, discute como os cineastas contemporâneos lidam com temáticas do legado do Cinema Novo.

consolidou uma forma de representação do grotesco e da violência no cinema brasileiro.

(...) O *Bandido* descentra tudo, ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico. Na jornada picaresca de seu anti-herói, a Boca do Lixo é o lugar alegórico de um Terceiro Mundo à deriva, e o desfile grotesco da corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo do civilizado. Viver no Brasil é encarar a violência, grossura, tolice onipresentes; um mundo onde a lucidez possível é o riso paródico. (XAVIER, 2001:68)

É possível considerar que as representações da violência e das zonas periféricas no Cinema Marginal estejam em consonância com a proposta estética e ideológica desse movimento, tal como a “estética da fome” norteou em um primeiro momento as produções do Cinema Novo. Ismail Xavier (2001:70), por sua vez, considera que a estética de agressão (a estética do lixo) assumida pelo Cinema Marginal “é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação como os valores de produção dominantes no mercado”.³³

Com relação ao cinema contemporâneo, existe uma grande dificuldade de definir precisamente um conjunto estético e ideológico homogêneo. Existem de fato nessas produções, conforme discutido nesse trabalho, uma predominância de temáticas ligadas aos espaços de exclusão social. Entretanto, as abordagens dessas temáticas resultam em representações diversificadas, mesmo sendo a violência e a criminalidade os principais enfoques. Por essa razão, os filmes produzidos entre os anos 90 e os anos 2000 devem ser analisados a partir de uma perspectiva que considere além das tendências comuns entre eles, as particularidades e estratégias que norteiam os seus “discursos” acerca dos indivíduos que habitam as periferias.

³³ Ismail Xavier em entrevista concedida à revista *Praga*, no ano de 2000, menciona que os filmes realizados entre as décadas de 60 e 70 são marcados por uma diversidade de posturas e estilos.

Para Fernão Pessoa Ramos (2008: 210), as pedras angulares na representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo, são a *criminalização* e o *miserabilismo*.³⁴

(...) Se o povo aparece criminalizado, não aparece como vítima. Pelo contrário, o popular nesses filmes possui uma imagem que provoca medo e horror. Primeiros planos de menores encapuzados, ou fora de foco, consumindo drogas, posando com armas e com fala ameaçadora são figuras recorrentes (...)

Essas imagens retratadas tanto no documentário como ficção condizem com uma realidade histórica social - a violência e a criminalidade são problemas que afetam direto ou indiretamente os membros de nossa sociedade. Elas, a partir de recortes específicos, apresentam leituras sobre esses problemas. Representações que se legitimam através do cunho realista, no qual se estruturam. Diante disso, as discussões não devem apenas centrar-se na verossimilhança dessas representações, mas principalmente, na maneira de como elas são produzidas e as aceções geradas em nossa sociedade por elas.

No Cinema Novo a violência era retratada a partir de uma chave alegórica (HAMBURGER, 2007: 117), no Cinema Marginal ela pode ser entendida como um dos desdobramentos do posicionamento de uma geração de cineasta diante de um contexto político social. Na atualidade a violência é um fato que se manifesta em várias dimensões de nossa sociedade, sendo assim, o cinema contemporâneo a partir de perspectivas variadas, traz à tona expressões dessas dimensões, as quais em sua maioria estão centradas no universo popular.

O predomínio da violência e da criminalidade nas representações do universo popular, que caracteriza uma parte da produção do cinema brasileiro contemporâneo, é entendido por Esther Hamburger (2005: 209) como um cenário de disputa pelo controle das representações. Em síntese, vários atores podem intervir nesse processo, por

³⁴ Ramos (2008:211) menciona que o popular também é representado a partir de outra ótica, “uma representação bem mais positiva do popular” que pode ser notada no programa *Central da Periferia*, no qual é dada centralidade para a dimensão comunitária que caracteriza os espaços de vivências populares.

exemplo, existem oficinas de produção de cinema que têm como público alvo os jovens moradores da periferia, em alguns poucos casos, o “outro” que desperta o interesse “burguês”, acaba participando do processo de realização do filme.

Esses filmes contribuíram e contribuem para que conflitos e problemas vivenciados por indivíduos pobres venham à tona e ganhem visibilidade pública. Entretanto, os mesmos promovem uma *espetacularização da realidade* e uma *banalização da violência*.³⁵ Tanto uma quanto outra, de alguma forma, colaboram com a manutenção de antigos estereótipos sobre as classes populares e com a criação de novos. Fatos que acentuam ainda mais a nossa clivagem social.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Nunes Celso.. **Boca do Lixo. Cinema e Classes Populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BARTHES, Roland. **La chambre Claire: note sur photographie**. Paris: De l'Étolle/Gallimard/ Le Souil, 1980.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: **Alceu**, v.8, nº 15, jul./dez. 2007.
- BONI, Marcela Evangelista. **Padecer no Paraíso? Experiências de mães de jovens em conflito com a lei**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- MACHADO JUNIOR, Rubens R. L. Os espaços de exclusão e violência no cinema e na TV brasileira. In: **Conferência As linguagens da Violência**, 2001, Sesc Pompéia, São Paulo. Disponível em < www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/143.rtf>
- FRANCO, Erich Montanar. **Uma casa sem regras: representações sociais da FEBEM entre seus trabalhadores**. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2008.

³⁵ Esther Hamburger (2007) sugere que a ampla representação das classes populares na nossa contemporaneidade, seja analisada a partir de uma releitura da ideia de “sociedade do espetáculo” proposta por Gay Debord. Pretendo desenvolver melhor no capítulo da minha dissertação as premissas de “espetacularização da realidade”, assim como, a de “banalização da violência”.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora; LABIKI, Almir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac e Naif, 2005.

_____. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. In: **Novos Estudos**, nº78, julho 2007.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. **Cidade de Deus e Cidade dos Homens: pos-modernidade, exclusão social e novas tecnologias**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como *representificação*: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAIS, Caiuby, *et al.* **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: **História: Questões e Debate**, nº 38, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PRYLUCK, Calvin. Ultimately we are all outsiders: the ethics of the documentary film. In: ROSENTHAL, Alan (ed). **New Challenges for documentary**. Berkeley: University of California Press, 1988.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STÜCKER, Ananda. **A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antônia**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. Humility, Guilt and Narcissism Turned Inside Out in Brazil's Film Revival. In: NAGIB, Lúcia. **The New Brazilian Cinema**. Londres: I.B. Tauris, 2003.

_____. Má consciência, crueldade e “narcisismo às avessas” no cinema brasileiro”. In: **Críticas Marxistas**, nº 19, Rio de Janeiro: Revan, 2004.

_____ **Mas afinal o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro nos anos 90. In: **Praga: Estudos Marxistas**, nº 9, junho 2000.

_____ **O Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001

_____ **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrasil, 2003.