

Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome

Ivana Bentes

Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram o “outro” do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de “tipicidade” e “folclore”, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade.

O sertão, as favelas e subúrbios foram cenários de obras importantes do cinema brasileiro dos anos 1960: *Vidas secas*, *Rio Zona Norte* e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Câncer* e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha; *Cinco vezes favela*; *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; *A grande cidade*, de Cacá Diegues, entre outros.

Territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada.

Na passagem do Brasil rural ao urbano, tematizada no cinema dos anos 1960, os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos, “ignorantes e despoliticizados”, mas também rebeldes primitivos e revolucionários, capazes de mudanças radicais, como nos filmes de Glauber.

O cinema brasileiro dos anos 1990 vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios da pobreza e seus personagens, com filmes que transformam o sertão ou a favela em “jardins exóticos” ou museus da história como em *Guerra de Canudos*, de Sérgio Resende ou a refilmagem meramente folclórica e folhetinesca de *O cangaceiro*, de Massaini. Mas também renovando essa iconografia, e trazendo

novos personagens e discursos: como em *Baile perfumado*, de Lirio Ferreira e Paulo Caldas; ou nos documentários *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho ou *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles, enfocando os novos sujeitos do discurso (o favelado, o policial, o traficante). Um documentário experimental, como *Sonhos e histórias de fantasma*, de Arthur Omar escolhe o *funk* e seu sensualismo violento e palavras de ordem político-musical para entrar nesse mesmo território.

Esses filmes funcionam como índices da diversidade de estilos e propostas do cinema brasileiro hoje. *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr. cruza o sertão glauberiano com a tradição do melodrama latino-americano; o *Sertão de memórias*, de José Araújo, renova a linha mítica e fabulosa; *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles e *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral, voltam à favela e aos subúrbios com um olhar desprovido de pieguice ou dessa “bondade” redentora. *Orfeu*, de Cacá Diegues, dá visibilidade ao personagem do *pop-star* e do traficante.

Como são representados esses territórios e personagens no cinema dos anos 1990? O que mudou na passagem do cinema dos anos 1960 aos 1990?

Antes de fazer esse mapa é preciso voltar atrás e entender como essa questão aparece no contexto do Cinema Novo, e especialmente na obra de Glauber Rocha. Pois esses são temas caros ao cinema brasileiro. Sem esquecer as diferenças de contexto, políticas e estéticas entre os filmes e as décadas. Marcando, de cara, a tênue perspectiva política dos filmes contemporâneos e as cada vez mais raras experimentações estéticas.

A chave para introduzir algumas dessas questões ainda é o manifesto “Estética da fome”, escrito por Glauber Rocha, em 1965. Um texto seminal e radical.

Nesse texto, escrito por Glauber para ser apresentado num encontro na Itália, em Gênova, ele fazia uma torção radical. Abandonava o discurso político-sociológico corrente na década de 1960 e 1970 de “denúncia” e “vitimização” diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas. Buscando reverter “forças auto-destrutivas máximas” num impulso criador, mítico e onírico.

Temos em Glauber um dos mais belos esforços de pensamento e de intervenção política do cinema moderno brasileiro. Em “Estética da fome”, Glauber tematizava com urgência e virulência, com raiva até, sobre “o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo”. Analisava a “linguagem de lágrimas e mudo sofrimento” do humanismo, um discurso, político e uma estética incapaz de expressar a brutalidade da pobreza. Transformando a fome em “folclore” e choro conformado.

Um texto corajoso contra certo humanismo piedoso, contra as imagens clichês da miséria que até hoje alimentam o circuito da informação internacional. Glauber coloca uma questão, que a meu ver não foi superada nem resolvida nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional.

Uma questão ética-estética que está diretamente relacionada ao tema dos sertões e das favelas, ontem e hoje.

A questão ética é: “como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?”

A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina?

São questões complementares e Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: através de uma *estética da violência*. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais.

Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis.

Dando um salto abrupto de 1964 para 2001, encontramos o sertão e a favela inseridos em um outro contexto e imaginário, onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer.

Destaco um momento extra-cinematográfico importante que ilustra esse novo imaginário e suas ambigüidades: a vinda de Michael Jackson ao Brasil, quando decide filmar seu novo videoclipe numa favela do Rio, em 1998, colocando os favelados como figurantes num super-espetáculo visual.

Signo desse novo contexto, um *pop star* internacional usa imagens da miséria como um *plus* que incrementa sua própria imagem, jogando as imagens da favela Santa Marta no circuito visual internacional como algo típico e original. No título do clipe, Jackson ainda fazia um apelo vagamente político: “*they don't care about us*”.

Há algo extremamente ambíguo nesse discurso, algo que aponta para os novos mediadores da cultura e da política nos cenários da pobreza – tema de um filme como *Orfeu*, de Cacá Diegues, como veremos. O que é interessante na estratégia de Michael Jackson é o modo eficiente pelo qual dá visibilidade à pobreza e a problemas sociais em países como o Brasil, sem usar um discurso político tradicional. O que é problemático é que essa visibilidade midiática não implica uma real intervenção no estado de pobreza, que se torna o centro de um discurso humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade e *fait divers*.

Como não se pode fazer tábula rasa e esquecer o passado, como querem alguns cineastas que rejeitam qualquer comparação entre propostas atuais e experiências

históricas, como a do Cinema Novo, achamos produtivo entender as mudanças estéticas e de linguagem dentro de contextos mais amplos. Principalmente quando os filmes de maior bilheteria do cinema brasileiro foram todos beber em temas caros ao Cinema Novo (*Central do Brasil*, *Orfeu*, *Eu, tu, eles* e recentemente *Cidade de Deus*) obtendo assim uma aceitação e entrada internacionais. Mas o que mudou?

O sertão como museu e história

Pode-se dizer que filmes como *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol* inventaram uma estética e “escrita” do sertão. Estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão. Estética cinemanovista que tinha como objetivo evitar a folclorização da miséria e que colocava uma questão fundamental: como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta?

A idéia, rejeitada nesses filmes, de expressar o sofrimento e o intolerável em meio a uma bela paisagem, ou de glamourizar a pobreza, ressurgiu em alguns filmes contemporâneos, filmes em que a linguagem e fotografia clássicas transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser “resgatado” pelo grande espetáculo. É o que encontramos em filmes como *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, baseado em *Os sertões*, livro de Euclides da Cunha e em *O cangaceiro*, refilmagem de Aníbal Massaini do filme clássico de Lima Barreto, que se propõe, em plena década de 1990, a retomar os valores da Vera Cruz dos anos 1950, sem o brilho e a novidade do filme original. A nova estética também está presente em filmes de qualidade como *Eu, tu, eles*, de Andrucha Waddington, sobre a relação de uma sertaneja com seus três maridos.

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. O sertão torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo” pronto para ser consumido por qualquer audiência.

O sertão romantizado

A glamourização do sertão e de seus personagens como grande espetáculo cinematográfico tem como contrapartida o sertão dos pequenos afetos e de um reencontro com o humanismo. É o que vemos em *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr. O filme contrapõe o mundo urbano de afetos em dissolução veloz, da solidão e da liquidação dos valores éticos ao cenário rural de afetos duradouros, mundo das

trocas e da fala, onde a palavra ainda vale algo, mundo da memória, das imagens sacras e fotográficas e das cartas que registram todas as promessas.

Apesar do diálogo com toda uma tradição do Cinema Novo, o transe do personagem de Dora (Fernanda Montenegro) na procissão com a câmera girando, as filmagens em Milagres e Vitória da Conquista, “turismo” cinéfilo no mesmo sertão glauberiano, e o lado “documental” da ficção, *Central do Brasil* se diferencia por retratar não o sertão violento e insuportável do Cinema Novo, mas um sertão lúdico, rude, porém inocente e puro, como os irmãos que acolhem o menino Josué. A pobreza monótona e rude do sertão, sua violência surda, seria mais “suportável” que o inferno urbano da Central do Brasil, com seus camelôs e cafajestes como o filme parece apostar?

Central é o filme do sertão romântico, da volta idealizada à “origem”, ao realismo estetizado, e a elementos e cenários do Cinema Novo, e que sustenta uma aposta utópica sem reservas, daí o tom de fábula encantatória do filme. O sertão surge aí como projeção de uma “dignidade” perdida e como a terra prometida de um inusitado êxodo, do litoral ao interior, uma espécie de “volta” dos fracassados e deserdados que não conseguiram sobreviver nas grandes cidades. Não uma volta desejada ou politizada, mas uma volta afetiva, levada pelas circunstâncias. O sertão torna-se território de conciliação e apaziguamento social, para onde o menino retorna – a cidadezinha urbanizada com suas casas populares – para se integrar a uma família de carpinteiros.

Um sertão multicultural e pop aparece em filmes como *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas,¹ releitura *pop* do sertão clássico, onde o que está em questão é menos a violência do cangaço do que a sua construção mítica através do olhar de um estrangeiro, o fotógrafo e cinegrafista libanês Benjamin Abraão que acompanhou, fotografando e filmando, o bando de Lampião.

O filme, narrado pelo fotógrafo em libanês e com legendas, traça esse momento em que o cangaço cruza com a cultura de massas nascente e a arte de reprodução técnica, capaz de eternizá-lo e mitificá-lo. Cruzamento do arcaico e do moderno, num sertão verde e estilizado, virtuoso, embalado pela música *pop* do Recife, o *mangue-beat* de Chico Science. O filme busca a estilização nos movimentos de câmera, na fotografia, na música, na representação dos atores, e mostra o cangaço como estilização da violência e estética da existência (a vaidade de Lampião, sua preocupação com a imagem, sua auto-mitificação pelo cinema). Uma representação do sertão que não traduz nenhuma busca de identidade ou brasilidade última, mas que se abre a diferentes leituras e construções do sertão por um olhar “estrangeiro”, o sertão tomado já como iconografia e imagem, que a cultura *pop* urbana brasileira vem se apropriar.

Favelas: folclore, violência e estética *pop*

O fascínio que a geografia e a paisagem do sertão exercem sobre nós tem como contrapartida urbana o fascínio pelos territórios dos subúrbios e favelas. Fascínio

combinado com expressões de horror e repulsa, sentimentos contraditórios que o cinema nunca deixou de apontar e expressar.

Em grandes linhas poderíamos colocar de um lado o cinema da romantização da miséria e sua contrapartida, a “pedagogia da violência”, que marca alguns filmes do Cinema Novo, até chegarmos ao contexto contemporâneo, em que a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade e a imagem das favelas é pensada no contexto da globalização e da cultura de massas.

A romantização tem como base a cultura do samba e dos morros em filmes como *Orfeu Negro*, *Favela dos meus amores* e *Rio, Zona Norte*. A relação de pilhagem entre o litorâneo e o sertanejo, entre a gente do asfalto e a da favela ganha um tom lírico e romântico da miséria produzindo uma saída pela arte, pela cultura popular, pelo carnaval ou pelo samba.

Os dois Orfeus: 1959 e 1999

Em *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus (1959), que é posterior a *Rio, Zona Norte*, filme de Nelson Pereira dos Santos que já tinha subido o morro, abandona-se completamente qualquer contexto histórico ou social. Daí, talvez, a estranheza do filme e a reação furiosa dos cineastas do Cinema Novo nascente em relação a este Rio de Janeiro “mítico” e turístico do filme de Camus. O filme trabalha com uma miséria já transubstanciada em “primitivismo”, “arcaísmo”, simplicidade. A miséria não aparece no filme, os personagens vivem de forma “primitiva”, mas não de forma miserável. A miséria desaparece sob a capa de uma segunda natureza e de uma pobreza não-problemática.

Orfeu (1999), de Cacá Diegues, dialoga como o filme de Camus, mesmo que para negá-lo e também como o *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira. O filme, apesar de nitidamente ter optado por uma narrativa mitológica, se volta para o presente e para o atual, o mito funcionando quase como um pretexto para apresentar e mapear questões sociológicas, políticas, estéticas.

O filme cria ainda um discurso sobre esse herói popular, órfico, dionisíaco, altamente positivado, utilizando uma narrativa realista que afirma o mágico, e uma estética, a fotografia espetacular do Rio de Janeiro cartão-postal, que reafirma toda uma série de discursos em que o Rio de Janeiro surge como microcosmo e alegoria nacional.

Uma primeira diferença fundamental entre o Orfeu, de Diegues, esse herói popular em relação ao Espírito da Luz (personagem de Grande Otelo em *Rio, Zona Norte*) e ao Orfeu do Carnaval é que o Orfeu do Cacá já está integrado. O Orfeu de Diegues é um herói nacional, que trafica sua própria imagem, como capital simbólico e real. Ele tem consciência desse seu valor como “signo” da brasilidade e da nacionalidade. Ele é um “mito” da cultura de massa consciente da sua imagem e zeloso da sua auto-imagem. Ele se coloca como modelo e alternativa possível ao modelo de Lucinho, o traficante.

Ele tem uma consciência do seu papel local e nacional na construção de um outro imaginário do popular. Orfeu também tem consciência que só é respeitado pela polícia e venerado pelo pessoal do morro porque tem mídia, sua arte é reconhecida fora dali. Orfeu é uma figura mítica e da mídia.

Nesse filme a favela já aparece como território do mito e dos conflitos sociais, de tensões e violência, mas também de criação de arte e de modas (o samba, o pagode, o *funk*, o *rap*). O Rio de Janeiro e o morro surgem no filme como uma espécie de microcosmo, de miniatura de uma série de questões nacionais que vão aparecer melhor nos conflitos dos personagens secundários. A história de amor entre Orfeu e Eurídice acaba interessando menos e fica em segundo plano, diante de outros dramas.

A fissura e fascínio dos meninos pelas armas e pelo exercício do poder pela violência decorrem do prazer de ser alguém, de ser temido, de ser respeitado e se não se é respeitado como cidadão, que seja como figura da mídia, artista ou criminoso.

Se não deixa de romantizar a miséria, com uma saída pelo ideal midiático da fama e da popularidade, o filme não foge da violência e das tensões daquele território, mostra também os diferentes agentes e mediadores desse território: polícia, a mídia, os religiosos, os traficantes, o artista popular. Se há uma redenção é pela mídia. A TV aparece no filme onipresente. O casal ressuscita na TV. A redenção da pobreza pela celebridade e pelo midiático é um signo do contemporâneo.

Os filmes brasileiros contemporâneos que falam da favela refletem um momento de fascínio por esse “outro social”, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (*funk*, *hip-hop*), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente.

O cinema ético de Eduardo Coutinho (*Santo Forte*, *Babilônia 2000*) apontou um outro caminho, ao colocar na tela personagens que fabulam sobre sua própria existência, sem demonizar ou glamourizar os personagens e territórios da miséria. Filmes como *Um céu de estrelas*, *Como nascem os anjos* e *O invasor* conseguem tratar essa brutalidade de forma realmente inquietante, certo cinema documentário (*Notícias de uma guerra particular*) consegue fazer um novo mapa desses personagens e questões. Mas ainda lidamos com um terreno difícil e movediço.

Pobreza consumível

Para além do discurso midiático do medo difuso e demanda de repressão encontramos ainda outras diferentes formas de consumir a pobreza, ligadas ao circuito do turismo e das trocas culturais.

A favela é o cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não-superada, do capitalismo e os pobres, que deveriam, dada toda pro-

dução de riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte dessa estranha “reserva”, “preservada” e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, “ameaçando” a cidade.

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano que englobaria filmes que iriam de *Amores perros* a *O invasor*, trabalhando, nos dois casos com a ironia e humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas. Um cinema ácido que se distingue do mero gozo espetacular da violência, como acontece frequentemente em *Cidade de Deus*.

Com exceção de *O invasor* e *O matador*, a maioria dos filmes não relaciona nem a violência e nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média e aponta para um tema recorrente: o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si.

A violência surge ainda como o novo folclore urbano, história de crimes, massacres, horrores. Nesse novo brutalismo podemos constatar que nenhum desses filmes trabalha com a idéia de cumplicidade ou piedade. São filmes do confronto.

Essa violência randômica, destituída de sentido, vai chegar à pura espetacularidade, e marcar a produção audiovisual contemporânea. Nos anos 1990, o cinema de ficção apresenta raros cenários de reconciliação ou integração entre a favela e o restante da cidade, o contexto é o confronto ou a cumplicidade apenas no crime, cada vez mais explícito. Também está ausente qualquer discurso político explicativo da miséria e da violência, como nos filmes sobre a favela dos anos 1960. É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente.

Falência ética e dissolução dos pactos sociais que surge na boca de personagens como o Vítor e Dalva de *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral, no comportamento anárquico-pulsional dos meninos de *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, ou nas decisões do jovem à deriva de *O matador*, de Beto Brant. Um cinema que destrói o paternalismo e lirismo que ainda poderiam povoar os sonhos da classe média diante dos que estão à margem, da mesma forma que destrói a imagem de uma classe média tolerante e impermeável à violência cotidiana, disposta a “compreender” a miséria.

Em *Como nascem os anjos*, a câmera cinematográfica toma distância e não julga mais seus personagens, torna-se quase contemplativa. Em *Um céu de estrelas* trata-se

de colocar o espectador no ponto de vista desse outro, menos como possibilidade de uma real identificação com esses personagens e mais como experiência existencial ou antropológica dessa alteridade radical. Aproximar-se e perseguir os personagens em tenso planos-seqüências, penetrar nesses territórios como um cirurgião penetra num corpo moribundo, com curiosidade e até paixão, mas sem esperanças de uma real intervenção.

Em *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles ou em *Um céu de estrelas* monta-se uma espécie de “laboratório” social, violento *huis-clos*, onde o intolerável emerge de um cotidiano explodido. No filme de Murilo, seis personagens de universos distintos são colocados numa situação de confronto dentro de uma mansão. De um lado, duas crianças da favela (Branquinha e Japa) e um adulto meio bronco ligado ao tráfico de drogas (Maguila) e de outro, um empresário americano (Willian), sua bela filha e uma fiel empregada. O filme começa quando os seis personagens tornam-se reféns uns dos outros. Mesma lógica de *Um céu de estrelas*, Dalva e a mãe entram com Vítor em uma situação de impasse, num *set* fechado, um espaço sem saídas e cujas saídas virtuais (viajar e recomeçar tudo em Miami para a cabelereira) ou a chegada da polícia para resolver o impasse, são falsas soluções que precipitam ou falseiam a tragédia.

Nos dois filmes, a ambigüidade dos personagens e ausência de moralismo é o ponto de partida. O fato de duas crianças do morro se tornarem circunstancialmente marginais, “sequestradores” e exercitarem sua dose de crueldade cotidiana não os torna abomináveis. Da mesma forma que o Vitor de *Um céu de estrelas* produz repulsa e tensão em Dalva. Em muitos momentos o espectador se pergunta se o sofrimento de algum desses personagens (os ricos, cidadãos americanos seqüestrados e os pobres, reféns da própria situação) poderá comovê-lo. Ao espectador não é dado julgar ninguém, quando a situação é de possível cumplicidade, logo se estabelece um corte pelo cúmulo e exasperação.

Nenhum dos filmes trabalha com cumplicidade ou piedade. Em *Como nascem os anjos*, a câmera é frontal e fria. A fotografia neutra. Não há virtuosismo cinematográfico nenhum. O *set* é teatral. O filme não esconde seu artificialismo e racionalismo do roteiro. *Como nascem os anjos* não faz hipóteses sobre o que narra, se contenta em contar de forma distanciada o conflito entre excluídos e incluídos. É sintomático que no filme os pobres se matem entre si. Constatação que tem algo de sinistro socialmente. O filme não chega a se indignar com isso, simplesmente narra e constata, na sua impotência.

Nos dois filmes, a violência é mediada pelas imagens da mídia que dão existência e visibilidade aos fatos e dramas sociais, sem qualquer contextualização ou tentativa de entendimento. É o próprio espetáculo da impotência e do “sem saída” que interessa, uma transformação e banalização do trágico tornado *fait divers* e folhetim.

Não há mais sentido, só imagens. E é através das imagens que esses personagens e seus territórios podem desejar uma fugaz existência, sem qualquer promessa de redenção ou de integração.

O cobrador e O invasor: violência e hedonismo

A relação empresarial e mercadológica, sistêmica, entre a violência do tráfico, a filosofia empresarial predadora e o Estado corrupto só muito recentemente começa a surgir nas telas. Uma referência importante, nos anos 1970, é a literatura de Rubem Fonseca, que só agora se torna mais “popular”, chegando ao cinema e influenciando a cultura audiovisual. Quando surge, traz a brutalidade do submundo numa linguagem áspera e implacável. Em *O cobrador* (1979), de Rubem Fonseca, o marginal é um proletário que odeia os que lhe devem (“Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio”). Descobre no exercício do ódio um “sentido” e sai cobrando a sociedade, matando e assassinando seletivamente seus devedores: “está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo.”

Em *O invasor*, filme de Beto Brant (2002) começamos a perceber esse trânsito complexo, com valores compartilhados, entre um marginal “gente boa”, amante do conforto e dos bens de consumo, capaz de compartilhar música, droga, sexo, “atitude” com a filha adolescente da sua vítima (um executivo assassinado por encomenda), e a cultura empresarial paulista. Esse novo “cobrador” e “invasor” não se contenta em matar os que lhe devem algo, quer se apossar do seu mundo, quer se aburguesar, ascender socialmente, freqüentar as festas e *raves*, tomar *ecstasy* e dançar a noite inteira na boate dos Jardins paulistanos. Menos que ganhar dinheiro, quer expandir seu capital “simbólico”. No mesmo *drive*, compartilhando um desejo de ascensão e multiplicação, os empresários não se incomodam em tornar-se criminosos para aumentar seu capital.

Outros filmes brasileiros contemporâneos já apontavam para essa falência ética e dissolução dos pactos sociais que, nos anos 1990, surgem na boca de personagens como Vítor e Dalva de *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral, que se passa numa periferia paulista, ou no comportamento anárquico-pulsional dos meninos de *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, que elege como território de confronto entre a favela e o asfalto uma mansão na Barra da Tijuca. O cinema penetra nesses territórios como um cirurgião penetra num corpo moribundo: com curiosidade médica e até paixão, mas sem esperança de uma real intervenção.

Cidade de Deus: pulsão de morte e campos de concentração

Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles, adaptado do romance de Paulo Lins, é o supra-sumo desse novo brutalismo, aqui tendo como referência, entre outros, o filme de *gangster*, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV. Trata-se sem dúvida de um filme marco e realmente importante, por relatar a história modelar do tráfico no Brasil. Mas sua narrativa tem outras implicações.

Se o livro retratava, quase em forma de colagem, relatos brutais e diferenciados do surgimento e desenvolvimento do tráfico de drogas na favela carioca Cidade de Deus, o filme vai homogeneizar essas falas e criar uma narrativa na primeira pessoa. Conta essa história do ponto de vista de um personagem já clássico no cinema, o “sobrevivente”, o garoto Buscapé, irmão de um ladrão morto e que decide ter outro destino, o que não é tão natural como suporíamos. Sua história de conquista desse lugar, o garoto quer se tornar fotógrafo, é o tênue fio condutor de uma série de outras biografias, bem diferentes da sua. As histórias dos jovens traficantes: Zé Pequeno, Bené, Mané Galinha e Cenoura.

Para todos eles, a maioria e o “respeito” social vão ser obtidos pelo exercício da violência e do crime. Uma frase funciona como palavra de ordem desse ritual de iniciação à barbárie: “não sou criança, não. Fumo, cheiro, matei, roubei. Sou sujeito-homem”. Todo o filme, trabalhado numa linguagem super ágil, com elipses virtuosas: passagem de tempo com a câmera girando 360 graus, alteração da linguagem e das cores na passagem da década de 1960 para a de 1970.

As cenas de violência são espetaculares e siderantes, com uma quantidade de assassinatos e violência marcantes. Vinganças pessoais, massacres estratégicos de um bando pelo outro, violência gratuita, violência institucional, todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso. A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. Esse fora não existe no filme. Entre as cenas mais violentas estão a que mostram um grupo de crianças obrigados a matarem-se uns aos outros para provar fidelidade ao bando dominante e hombridade.

Rituais de iniciação à violência e ao ódio são descritos de forma realista. Em alguns momentos a coreografia da ação e dos corpos que tombam sucessivamente lembra o filme de gangster dos anos 1930 e suas regras.

Nesse filme mostra-se a fissura e o fascínio dos meninos das favelas pelas armas, pelo exercício do poder e pelo prazer de ser “alguém”, de ser temido, de ser respeitado. Se não forem respeitados como cidadãos, serão como figuras da mídia, como criminosos.

“Uma arma na mão e uma idéia na cabeça”, brinca um personagem. Cidade de Deus é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si. É claro que os discursos “descritivos” sobre a pobreza (no cinema, TV, vídeo) podem funcionar tanto como reforço dos estereótipos quanto abertura para uma discussão mais ampla e complexa, em que a pobreza não seja vista somente como “risco” e “ameaça” social em si. Esse talvez seja o viés político, extra-cinematográfico que o filme pode provocar. Já a narrativa nos remete frequentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o “turismo no inferno” em que

as favelas surgem não como “museu da miséria”, mas novos campos de concentração e horrores. O cinema do massacre dos pobres nos prepara para o massacre real, que já acontece e por massacres por vir, como o cinema americano de ação antecipou e produziu o clima de terror e controle internacional e o clamor por “justiça infinita”? Esperemos que não.

A questão é que não estamos mais lutando contra o olhar exótico estrangeiro sobre a miséria e o Brasil que transformava tudo “num estranho surrealismo tropical”, como dizia Glauber em 1965. Somos capazes de produzir e fazer circular nossos próprios clichês em que negros saudáveis e reluzentes e com uma arma na mão não conseguem ter nenhuma outra boa idéia além do extermínio mútuo.

Contra-discurso: transvalorando a pobreza e a violência

Para além das imagens do jornalismo e do cinema, a novidade na representação da pobreza e da violência no audiovisual brasileiro e os discursos sobre elas surgem no campo da música e do videoclipe. Quando o rapper MV Bill canta em ritmo hipnótico sua canção de guerra, *Soldado do morro*, falando na primeira pessoa, torso nu, um cordão de ouro no pescoço, uma arma pendurada no ombro e um tênis “de marca” no pé, capitaliza numa só postura a rebeldia juvenil em estado puro, a moda, a virilidade, a “atitude” *rapper* e *hip hop* vendida no mercado, e o mais legítimo discurso político. Uma música e imagem de “protesto” criadas por jovens vindos das favelas e periferias e que funcionam hoje como um contra-discurso.

Agressividade juvenil traduzida não apenas nas letras das músicas, na moda – gorros enterrados na cabeça, “manos” e tatuagens no estilo “Carandiru” –, mas encarnada num discurso comunitário e coletivo carregado de legítima ira social, que exige e canta mudanças.

Da moda ao ativismo, da “atitude” à música e ao discurso político, vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem dos territórios reais, morros, periferias, guetos e ascendem à esfera midiática, trazendo o germe de um discurso político renovado, fora das instituições tradicionais: o Estado, o partido, o sindicato, o movimento estudantil, etc. e próximos da cultura urbana jovem: música, *show*, TV, internet, moda.

MV Bill é apenas um dos representantes desse novo discurso, de uma militância midiática que pode até lançar mão das formas mais tradicionais de fazer política, mas não se reduz a ela. No seu caso, concilia a música com a constituição de um coletivo de produção audiovisual, a CUFA (Central Única das Favelas), que tem um nome paródico ao velho sindicalismo e a criação de um “partido”, o Partido Popular Poder Para Maioria (PPPOMAR) com manifesto, programa e projetos com ênfase nas questões raciais e na relação entre raça e pobreza, usando, como forma de discurso e atuação o rap, o *show*, a performance, os videoclipes, atuações na MTV brasileira e agora o cinema (o documentário *Di menor*, sobre a participa-

ção de crianças no tráfico). A proposta é fazer do *hip-hop* plataforma de produção cultural, sem “mediadores”.

MV Bill brinca com os discursos tradicionais e se auto-intitula MV, mensageiro da verdade, podendo se apresentar encarnando um traficante-pensador, como no polêmico clipe *Soldado do morro*, como líder político, nos debates sobre as “cotas” para negros nas universidades, como *performer*, exibindo um revólver na cintura durante o Free Jazz, lembrando que vem da favela Cidade de Deus e colocando o revólver num lenço branco sob o grito-slogan “Eu sou da paz!”.

Estamos diante de um discurso político “fora de lugar” (que se vale de toda uma iconografia da violência para combatê-la), e que coloca em cena esses novos mediadores da cultura: *Rappers*, funkeiros e *b-boys*, mas também outros grupos e discursos marginalizados: favelados, desempregados, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que aparece na mídia de forma ambígua, mas que podem assumir esse lugar de um discurso político urgente.

A mudança decisiva é a dimensão política dessas expressões culturais urbanas e estilos de vida vindos da pobreza e da violência, forjadas na passagem de uma cultura letrada para uma cultura audiovisual e midiática. Talvez uma política inteligente de Estado devesse necessariamente incluir essas experiências culturais que explodem nos grandes centros: música, teatro, vídeo produzidos em parceria com as favelas e vitalizando as periferias, “culturas” periféricas que se afastam do impulso meramente assistencialista e afirmam uma “qualidade” político-estética (certo *rap* e *hip-hop*, a companhia de teatro Nós do Morro, a Companhia Étnica de Dança, a Coopa Roca, da Favela da Rocinha, a Rádio Favela, entre outros).

Esses novos sujeitos do discurso na música, na literatura (o escritor Paulo Lins e os demais intelectuais e artistas saídos da periferia) destituem os tradicionais mediadores da cultura e, mais do que isso, disputam as mesmas verbas e financiamentos para projetos de cunho social, passam de “objetos” a sujeitos do discurso, outra novidade irônica que acaba com qualquer “paternalismo” remanescente. Os novos marginalizados, os sujeitos e vítimas privilegiados da violência urbana, lutam para obter o *copyright* sobre sua própria miséria e imagem, sabendo que a “mediação” e os mediadores entre essas diferentes esferas e discursos não podem ser descartados e continuaram concorrendo entre si ou se associando em parcerias produtivas.

São muitas as estéticas da violência, com diferentes éticas e conseqüências: afirmativas, reativas, resistentes elas podem ser sintoma e expressão de formas de viver, valorar e pensar.

Ivana Bentes é professora da UFRJ.

Notas

1. Na verdade estamos diante de propostas e narrativas bem distintas que devem ser analisadas na sua singularidade. Filmes que incluem já todo um campo: *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, *O matador* e *O invasor*, de Beto Brant, *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral, que descrevem um contexto social explodido e onde a violência freqüentemente está associada a grupos sociais bem específicos: pobres, classe média baixa, miseráveis.

Entrevista com Paulo Caldas e Lírio Ferreira. “A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião”. In: *Cinemais* n.4, mar./abr.1997.

Resumo

Diferentemente de alguns cineastas que rejeitam qualquer comparação entre propostas atuais e experiências históricas, este texto oferece uma análise para se compreender o que muda em relação à estética e à linguagem cinematográficas do Cinema Novo para o cinema brasileiro recente, quando os filmes contemporâneos de grande sucesso foram apostar em temas caros ao Cinema Novo, como o sertão, para obter aceitação internacional.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Cinema Novo; sertão; estética cinematográfica; linguagem cinematográfica.

Abstract

Differently from some cineasts who reject any comparison between present proposals and historical experiences, this text offers an analysis to comprehend what changes in relation to cinematographic aesthetics and language from the period of *Cinema Novo* to the recent brazilian cinema, in the sense that the contemporary movies of success bet in the Cinema Novo's main themes, as the sertão, in order to obtain international recognition.

Key-words

Brazilian cinema; *Cinema Novo*; sertão, cinematographic aesthetics; cinematographic language.