

Um olhar sobre a violência no cinema documental brasileiro contemporâneo

Adriana Benedikt

Introdução

Em uma conjuntura na qual a violência alcança patamares apenas comparáveis a situações de guerra declarada, torna-se cada vez mais importante investigar como o cinema documental brasileiro aborda o tema. Meu objetivo neste artigo é analisar as múltiplas formas através das quais alguns documentários relativamente recentes trabalham o tema da violência política, articulando-o em torno da construção de seus personagens. As entrevistas e/ou depoimentos coletados situam-se como importantes instrumentos para a apresentação e, em alguns casos, a contextualização dos personagens, constituindo-se como elementos imprescindíveis para a abordagem do tema.

Ao longo da década de 1990, observa-se, em âmbito internacional, a intensificação de uma tendência que prioriza, de um lado, a abordagem de temas vinculados às histórias de vida particulares, e, de outro, narrativas organizadas a partir de um ponto de vista subjetivo. Esta tendência, que remonta aos anos 1970, foi responsável por uma mudança significativa na produção documental independente, caracterizando o que alguns autores denominam de uma *virada para a subjetividade* (Renov, 2004: 11). Mais recentemente, a partir dos anos 2000, é possível observar a convergência entre as formas experimentais e as documentais no cinema independente, crescentemente voltado para a produção de autobiografias e para a problemática de temas vinculados à identidade cultural ou pessoal. Em muitos filmes brasileiros contemporâneos, essas tendências se expressam no modo com que esses filmes abordam alguns temas críticos da sociedade brasileira a partir do recurso à construção subjetiva de personagens

(Baltar)¹. Por essa razão, o modo pelo qual essas vidas são construídas e o lugar da entrevista e dos depoimentos em sua construção são especialmente importantes para a análise dos filmes em questão (Xavier, 2003: 222).

Entre nós, a *virada para a subjetividade* se intensifica em função da experiência relativamente recente da ditadura militar que levou muitos cineastas a tratar dos acontecimentos políticos, tradicionalmente relegados à esfera do público, a partir da esfera do privado, centrando-os em torno da presença de personagens. Se mundialmente é possível detectar o deslocamento de uma política dos movimentos sociais para a política das identidades (Renov, 2004: 177), no Brasil, esse deslocamento é intensificado por importantes fatores políticos locais, relacionados à censura vigente no período da ditadura militar. Se a idéia que *o privado também é político* é uma bandeira deflagrada pelo movimento feminista mundial a partir dos anos 1970, em nosso país essa palavra de ordem se torna muito mais visível e expressiva quando nos aproximamos do universo das camadas populares, pleno de carências, injustiças e desigualdades. No Brasil, falar da vida privada das camadas populares é apontar seu lugar precário no espaço público; é falar diretamente do político.

Selecionei para este trabalho, três documentários relativamente recentes, *Notícias de uma guerra particular* (1999) de João Moreira Salles e Kátia Lund, *Ônibus 174* (2002) de José Padilha e *Falcão, meninos do tráfico* (2006) de Celso Athayde e MV Bill. Em todos os três, observa-se a tendência apontada acima de discutir o tema da violência social e política a partir da ótica de diversos personagens. O que vai diferenciá-los, nesse aspecto, é o modo pelo qual esses personagens são construídos, como são contextualizados e enquadrados, sua *performance* frente à câmera e o tipo de imagens privilegiadas por cada filme.

Notícias de uma guerra particular

Em *Notícias de uma guerra particular* (1999), João Moreira Salles e Kátia Lund buscam compreender a expansão do tráfico, fato apontado pelo filme como diretamente responsável pelo aumento dos homicídios na cidade do Rio de Janeiro a partir de meados da década de 1980. Diferentes depoimentos costumam o filme e alinham o tema, de acordo com o ponto de vista de cada um dos entrevistados. Três vezes se alternam ao longo do filme: a voz da locução, uma narração tradicional em *off*; a voz dos personagens diretamente envolvidos, policiais, traficantes e moradores; e a voz dos debatedores, o escritor Paulo Lins, o detetive Hélio Luz, então chefe da Polícia Civil, e Carlos Gregório, o Gordo, um dos fundadores do Comando Vermelho. Estes últimos ocupam um lugar privilegiado, pois desempenham a função de encontrar explicações e contextualizar historicamente o fenômeno em questão. Há uma diferença visível no tratamento dos depoimentos dos personagens com relação aos depoimentos dos debatedores. O policial, os traficantes e os moradores se apre-

sentam em seus locais de trabalho e/ou moradia, enquanto os debatedores, embora identificados, são retirados do contexto que poderia demarcá-los como pertencentes a um dos lados do conflito. O enquadramento dos personagens tende a ser mais fechado, contribuindo para sua contextualização quase imediata e produzindo imagens em que o pano de fundo torna-se um elemento caracterizador do personagem em questão: o policial é filmado no quartel, uniformizado, armado e preparando-se para entrar em ação; os traficantes, ora com máscaras, ora com o rosto borrado pela computação gráfica (os menores), depõem no morro, local de exercício do tráfico, ou ainda nos presídios e instituições para menores; os moradores, em seu trabalho ou em suas casas no morro.

Ao longo do filme, a sucessão dos depoimentos vai gradualmente construindo os personagens que, num jogo de revelação e ocultamento, expõem fragmentos de suas histórias de vida e seus posicionamentos frente à câmera. Aos nossos olhos, tornam-se personagens com suas histórias singulares, que se identificam com suas comunidades e profissões, suas mazelas e potencialidades, que justificam suas ações e opções em função de uma inserção social. O filme acentua a dimensão dramática da vida de seus personagens, visível na edição, e, principalmente nos seus dois últimos blocos, “Caos” e “Cansaço”, que enfatizam o estado emocional desses personagens. O policial Rodrigo Pimentel confessa sentir apenas a sensação de dever cumprido ao matar, enquanto o traficante Adriano relata não sentir nada, “sinto normal”. Cabe ainda ao policial sintetizar o conflito em toda sua dimensão dramática ao afirmar: “não vejo luz no fim do túnel”, como também ao declarar que “(se trata de) uma guerra quase particular” – entre policiais e traficantes, que agem como se efetivamente estivessem em guerra contra um inimigo cuja morte deve ser festejada e comemorada. A violência da guerra é vista pelos dois lados, policiais e traficantes, como inerente à vida urbana na cidade do Rio de Janeiro. Não se trata de algo a ser superado, muito menos de buscar formas alternativas de lidar com o conflito. Trata-se de algo a ser enfrentado com as ações, as armas e as emoções características de uma guerra.

No último bloco, os debatedores Helio Luz e Gordo justificam o caos e o cansaço dos envolvidos. Luz afirma que “as forças do Rio perderam a guerra”. Apenas uma vez em seu discurso, o policial Rodrigo, desta vez alçado à condição de debatedor, introduz uma possibilidade alternativa de atuação que não seja a da guerra. Ao tecer o comentário que o único braço do Poder Público que penetra na favela é o aparato policial, e assim mesmo, apenas como aparato repressor, “o único segmento do Estado que vai ao morro é a polícia, e só a polícia não resolve”, parece reconhecer remotamente um outro caminho para o tratamento da questão da violência. Um caminho alternativo que, no entanto, não é levado suficientemente em consideração tanto por ele mesmo como pelo filme. Os diretores endossam a afirmação do policial de que vivemos em uma situação de guerra particular tanto ao incorporá-la ao título do filme como na composição visualmente impactante

do depoimento final. O desabafo do policial Rodrigo Pimentel, “tô cansado desse serviço”, transforma-se em gatilho para as cenas finais: montagem paralela de dois enterros, de um policial e de um traficante. A câmera inicialmente focaliza a lápide, voltando-se posteriormente para uma tela em branco, gradualmente preenchida pelo nome de todos os mortos dessa guerra, policiais e traficantes, até se tornar completamente negra.

Ônibus 174

Em *Ônibus 174* (2002), o cineasta José Padilha produz um documento sobre o seqüestro do ônibus 174 em 12 de junho de 2000 que, não apenas busca reconstituir o evento em seus mínimos detalhes, como reconstruir a história de vida de seu personagem principal, o seqüestrador e ex-menino de rua Sandro. O recurso utilizado por Padilha foi o de recorrer à reconstrução da história pessoal de Sandro para produzir uma significação alternativa à versão dominante veiculada pela mídia na época para um evento que foi considerado um dos mais traumáticos da história da cidade do Rio de Janeiro. Essa versão apenas reiterava o lugar-comum associado à cobertura midiática sobre a violência: seqüestrador violento, com antecedentes criminais, pertencente às chamadas “classes perigosas”, etc. e tal. Ao buscar contextualizar o seqüestro a partir da reconstituição da história de vida de Sandro, José Padilha, por um lado, rompe com a lógica midiática dominante, por outro lado, endossa a versão produzida pelo próprio Sandro que se auto-declara, menino de rua sobrevivente da chacina da Candelária, testemunha aos cinco anos do assassinato de sua mãe, e assume, frente às câmeras, a postura do “monstro” produzido pela própria sociedade brasileira, desigual, excludente e injusta². Em sua reconstituição do evento e da história de Sandro, o diretor utiliza diferentes tipos de imagens: arquivos televisivos, jornalísticos e fotográficos, imagens feitas no próprio local durante o seqüestro, fotos de jornais, autos de polícia e diversas entrevistas. O recurso da locução com voz-em-off também é adotado para narrar as diferentes ocorrências policiais registradas em nome de Sandro. O filme reconstrói a história da vida de Sandro a partir de depoimentos dos personagens que conviveram com ele, a assistente social, o professor de capoeira, os companheiros de rua e de prisão, o traficante de drogas, seus familiares, a tia e a mãe de adoção. Adota também o recurso dos debatedores que buscam desvendar o lugar que figuras como ele ocupam em nossa sociedade, como é o caso do sociólogo Luis Eduardo Soares. As entrevistas possuem um lugar central, pois compõem, junto com os dados de sua vida enunciados aos berros pelo próprio Sandro durante o seqüestro, um outro olhar sobre o seqüestrador ou sobre o seqüestro.

A narrativa se organiza em torno dos depoimentos coletados pelo filme e busca, não apenas explicitar as engrenagens sociais que fizeram do seqüestro um

episódio sangrento, como acompanhar a transformação do menino pobre e órfão em um seqüestrador. Através da reconstrução da vida de Sandro, o filme aborda um dos temas mais violentos de uma sociedade desigual como a nossa: o destino das crianças e especialmente das órfãs. A estrutura dramática se orienta para desvendar as razões do seqüestro a partir da compreensão da história de vida do personagem central. Como partes constituintes desta trajetória, são abordados temas como as condições precárias da vida dos meninos de rua, a violência nas instituições para menores, as condições desumanas das penitenciárias e a estrutura policial e repressiva que é praticamente a única a lidar com essas crianças em nosso país. Na voz de Luis Eduardo Soares, a explicação sociológica: o que move essas crianças e, posteriormente, esses jovens, é a luta pelo reconhecimento social e pela visibilidade numa sociedade que só se relaciona com eles sob a dupla forma da exclusão e da violência. Trata-se de um pacto perverso: a sociedade exclui essas crianças e jovens do espaço público, cabendo à polícia a sua execução final, socialmente autorizada e legitimada. O filme adota claramente este ponto de vista. A cena da população invadindo a área isolada aos gritos de “lincha, lincha”, ávida por agredir Sandro e contida pelos policiais – que, longe das câmeras, batem e sufocam-no até matá-lo –, expressa o desejo perverso de exclusão e eliminação em parcelas significativas da sociedade brasileira. De algum modo, o filme reforça o argumento de Hélio Luz no documentário *Notícias de uma guerra particular* sobre a responsabilidade da sociedade na manutenção de uma polícia violenta, assassina e corrupta. Mas o faz tangencialmente, na linguagem intelectualizada e de difícil compreensão do sociólogo; como se o filme assumisse esta fala como também excludente, voltada para as elites de uma sociedade que, mesmo quando critica a exclusão, a reproduz em seu discurso.

“Isso não é um filme!”

A atuação midiática, da mídia e para a mídia, é uma questão bastante presente no filme. Como nos esclarece a refém Luana, então estudante de Comunicação da PUC-Rio, existia um jogo entre o que era encenado para as câmeras, com o seqüestrador e as reféns atuando e desempenhando seus papéis, e o que efetivamente acontecia dentro do ônibus. Por um lado, para as câmeras, os passageiros do ônibus demonstravam acentuado desespero e, no caso de Sandro, a postura de ser capaz de tudo; por outro, as reféns e especialmente o seqüestrador manipulavam ativamente o jogo de imagens. É sintomático que Sandro frequentemente utilize a frase, “Isso não é um filme”, explicitando que, embora esteja encenando para uma câmera, ele não é um mero ator, pois o roteiro e o desenlace estão sob seu controle e não nas mãos da polícia. É precisamente a presença da câmera, da imprensa e da TV, que garante a Sandro a possibilidade de dirigir o espetáculo, ainda que por breves momentos. Frente às câmeras e os milhões de espectadores que assistem ao evento em tempo real e em

todo território nacional, Sandro declara “não ter nada a perder”, representando com maestria o personagem que lhe coube no drama em questão: o monstro criminoso e seqüestrador, capaz de torturar e matar. Suas constantes referências a episódios de sua história de vida, como o testemunho do assassinato de sua mãe e o fato de ser um sobrevivente do massacre da Candelária, demonstram seu grau de consciência e sua capacidade de manipulação de uma engrenagem que transforma a vítima em algoz. Suas atuações para a câmera são guiadas pelo repertório imagético adquirido ao longo de sua vida, confirmando a hipótese levantada por Esther Hamburger. De acordo com a autora, na sociedade de espetáculo atual, o repertório imagético individual e coletivo é constantemente negociado e renegociado entre diferentes segmentos numa disputa pelo controle sobre as imagens que “é estratégica na urbe contemporânea” (Hamburger, 2005: 214).

A cidade em imagens

Ambos os documentários apresentam tomadas aéreas panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro, um tipo de imagem que já aparece na apresentação de um filme como *Rio, 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos (Fabris, 1994). No caso de *Notícias*, imagens de traficantes encapuzados e fortemente armados circulando pelos becos e vielas do morro pontuam o filme em sua primeira metade, se somando a imagens que simulam uma continuidade entre os morros da Rocinha, na Gávea, e Dona Marta, em Botafogo. A beleza dos morros cariocas, muitas vezes, surge como pano de fundo e cenário para as entrevistas, por exemplo, do traficante Adriano.

No caso de *Ônibus 174*, o plano inicial começa no mar e vai gradualmente para as favelas, mostrando uma cidade muito diversa daquela tradicionalmente vendida nos pacotes turísticos. A câmera atravessa a cidade acompanhando o desenho dos morros e seus barracos, para finalmente alcançar as piscinas das coberturas da Gávea até o Jardim Botânico, onde ocorre o seqüestro. Em *off*, moradores de rua, ex-companheiros de Sandro, relatam sua difícil rotina. O roubo, para eles, não aparece como apropriação do bem alheio, mas como forma de assegurar a sobrevivência numa situação extremamente precária. O contraponto entre as imagens de riqueza das coberturas dos edifícios de luxo da Zona Sul e o depoimento dos moradores de rua parece atribuir a essa “desigualdade visual” um lugar proeminente na violência que caracteriza o Rio de Janeiro. É como se a desigualdade presente em todo o Brasil, no Rio, adquirisse uma dimensão irrefutável precisamente por se traduzir em imagens visuais (a imagem das favelas, dos morros, *versus* as imagens dos edifícios e coberturas com suas piscinas). O filme introduz esse olhar alternativo sobre a cidade em suas cenas iniciais, apresentando-a através de imagens que contradizem frontalmente sua vocação ao título de “cidade maravilhosa”. As tradicionais imagens da cidade deixam de ser meramente turísticas, se contrapondo a outras imagens da

mesma cidade que revelam e denunciam o conflito que toma conta de suas ruas, seus becos e vielas.

Falcão, meninos do tráfico

Falcão, meninos do tráfico, iniciado em 1997 pelo ex-menino de rua Celso Athayde e o rapper MV Bill, ambos ligados à Central Única das Favelas, CUFA, é um documentário montado a partir de 90 horas de filmagem. O filme foi transmitido nacionalmente pela TV Globo no programa *Fantástico* em 19 de março de 2006, e causou intensa comoção nacional. Ao longo de seis anos, de 1997 a 2003, nos intervalos dos *shows* que fizeram pelo Brasil afora, os diretores percorreram inúmeras cidades brasileiras *com uma câmara na mão*. Neste período, entrevistaram 17 meninos que trabalhavam no tráfico em diferentes periferias de grandes cidades de um mesmo país, produzindo um total de 200 horas de gravação. Dos 17, apenas um sobreviveu. *Falcão* foi ao ar tendo sido montado por uma equipe do programa *Fantástico*, um dos programas mais assistidos em todo país. Ao longo de uma intensa estratégia de propaganda do que seria veiculado, o filme foi exibido dentro do padrão dos programas da emissora com paradas para os comerciais e com os entrevistadores do programa, Glória Maria e Zeca Camargo, introduzindo para o espectador o que seria visto posteriormente. O recurso aos debatedores, ausente das filmagens, retorna na exibição televisiva como meio para conduzir a leitura e a interpretação das imagens. Embora o modo de exibição do filme se configure como significativo para a análise do evento *Falcão*, um acontecimento que envolve não apenas filme, mas também um livro, um CD, e um projeto de outro filme que ainda não se realizou, quero deslocar o foco da análise para as imagens veiculadas e o que elas parecem nos mostrar.

Desterritorialização e desglamourização

Diversamente dos dois filmes anteriormente discutidos nesse trabalho, *Falcão* não começa com imagens do Rio, mas sim com imagens de Brasília, o centro do poder nacional, atestando que não se trata de um problema local do Rio de Janeiro, nem apenas da Cidade de Deus, mas de uma questão nacional. Sentado numa *kombi* em direção à periferia de Brasília, MV Bill relata que o objetivo do documentário é “mostrar a vida de pessoas que não fazem parte da estatística enquanto vivas, talvez apenas quando mortas” (Bill, MV). Seu objetivo é fazer isso de forma não-*glamourizada*. Não se trata de um filme “que as pessoas vão assistir para aplaudir, achar que é (...) tudo belo”, mas sim da exposição de um problema que, até esse momento, permanece escondido, sem visibilidade. Para Bill, assim

se revela às pessoas (os espectadores), “quem vende, quem compra, quem morre, quem mata” (Bill, MV).

Com esse depoimento, logo no início do filme, Bill busca, por um lado, se distanciar do efeito *Cidade de Deus* e de sua forma *glamourizada* de retratar a vida e o tráfico na favela, e, por outro lado, incluir as classes médias e altas das grandes cidades do país no processo, pois são elas as grandes consumidoras das drogas. Trata-se de uma possível demarcação de território com relação aos cineastas oriundos das classes médias que, por um lado, tendem a tratar a violência nas cidades brasileiras como um problema restrito às periferias, favelas ou comunidades; por outro, tendem a retratá-la de forma *glamourizada*, utilizando seus recursos, financeiros e tecnológicos, para tornar essa violência palatável ao espectador comum. Sempre é bom lembrar o quanto MV Bill reclamou, após o sucesso do filme *Cidade de Deus*, das repercussões negativas que o filme trouxe para a comunidade e seus moradores. Em entrevista nos extras do DVD de *Falcão*, MV Bill relata toda a sorte de medidas discriminatórias sofridas pelos moradores da Cidade de Deus depois do lançamento do filme. Nessa perspectiva, torna-se pertinente levantar a questão de que *Falcão* é a resposta de MV Bill e Celso Athayde, a uma série de filmes, produzidos por cineastas das classes médias sobre a violência nas cidades brasileiras, entre eles, *Notícias de uma guerra particular*, *Ônibus 174* e *Cidade de Deus*. E mais particularmente a esse último filme de Fernando Meirelles, por inúmeras razões: por ter sido o filme que obteve maior repercussão nacional e internacional; por ser a adaptação de um livro escrito por Paulo Lins, morador da Cidade de Deus, comunidade de origem de MV Bill e de adoção de Celso Athayde; por se tratar o problema do tráfico como restrito a essa comunidade; por narrar essa história de forma *glamourizada*, em sua fotografia, iluminação, enquadramentos e, acima de tudo, na edição do filme; e pela questão ética anteriormente apontada, ou seja, os efeitos do filme na vida das pessoas. Por todas essas razões, a ênfase na des-*glamourização* com relação ao tratamento do tema e sua *nacionalização* ou des-territorialização, são aspectos fundamentais para a compreensão do filme em questão. Do ponto de vista expresso pelo filme, a participação dos menores no tráfico e na criminalidade não é um fenômeno específico da Cidade de Deus, muito menos do Rio de Janeiro, mas, um fenômeno brasileiro que ocorre em todas as periferias das grandes cidades. Trata-se de um fenômeno que merece ser compreendido dentro de uma outra ótica na qual os menores deixam de ser os únicos culpados. Passam a integrar nossa “comunidade imaginada”³ não mais como os “monstros”, que rompem com a harmonia e a coesão da vida social, mas como o elo mais frágil de uma das sociedades mais desiguais do planeta. Mais do que isso, tanto MV Bill como Athayde, expressam a convicção de que, por serem membros de uma comunidade, e terem vivido essa história, essa seria a “sua história”. Logo, teriam maior “legitimidade” para narrá-la. Como MV Bill aponta, em depoimento, seu propósito é contar uma história pelo ponto de vista daqueles que a vivem. É o ponto de vista desses jovens que o filme pretende adotar.

Porque eu vivo perto dessa realidade e sempre vi este problema analisado por antropólogos, sociólogos, especialistas em segurança que não vivem essa realidade. A idéia é permitir que o país faça uma reflexão sob um novo ponto de vista, que é a visão dos jovens sempre considerados os grandes culpados (MV Bill).⁴

Minha questão, nesse trabalho, incide exatamente nesse ponto: por um lado, investigar o modo pelo qual o filme constrói o ponto de vista de seus “personagens” a partir das imagens, das entrevistas e depoimentos coletados, e, por outro lado, colocar em questão o estatuto dessa “legitimidade”, investigando de que modo essa suposta legitimidade pode se expressar em termos de imagens e de linguagem narrativa.

Primeiras imagens, primeiras cenas: a estética dos borrões

As primeiras cenas do filme mostram crianças brincando com pipas, pessoas indo e vindo. Imagens de um dia comum numa favela de periferia, talvez para atestar que há algo na favela além de violência e criminalidade. Uma das queixas recorrentes em muitas comunidades incide precisamente sobre essa questão: a associação entre favela, morro, criminalidade e violência. A presença dessa associação seria a expressão viva da discriminação e do caráter classista de muitas abordagens sobre as periferias produzidas por cineastas das classes médias. O filme começa rompendo com essa vinculação e apresentando em suas imagens, uma outra associação possível: pessoas que circulam, pipas ao alto, crianças, enfim, um dia comum numa comunidade como qualquer outra. Ao fundo, um cantor de *rap* (que não é o MV Bill) expressa em seu canto o ponto de vista a ser adotado pelo filme, o dos jovens traficantes que convivem cotidianamente com a possibilidade seja da prisão, seja da morte. A música lamenta o destino dos traficantes, a morte ou a prisão e reivindica “liberdade já”.

Em seguida, uma criança percebe a presença da câmera: “estão filmando”. Com tal procedimento, o filme parece assumir uma postura reflexiva anunciando que “isto é cinema” e levando o espectador a reconhecer nas imagens, o recorte de um pedaço do mundo representado na tela. Gradativamente, a câmera se afasta das vendinhas, do movimento ordinário das pessoas em seu dia a dia, das crianças que brincam, focalizando o comércio de drogas e finalmente o já clássico menor das favelas e periferias – encapuzado, carregando um fuzil quase do seu tamanho. Ao longo do filme, os diversos personagens entrevistados ou focalizados pela câmera nas ruas, becos e vielas, menores ou não, traficantes ou não, aparecem com alguma parte do rosto borrada pela computação gráfica. Além de MV Bill, o único outro personagem que não tem seu rosto esfumado, é Betinho, ex-ladrão e ex-presidiário, que, parálítico e preso a sua cadeira de rodas, conseguiu largar o crime após sair da prisão. Os demais personagens, tanto os menores como as mães entrevistadas, todos

estão marcados com os borrões, talvez, para enfatizar essa dimensão de quase um “estigma”⁵ que caracteriza essa população das comunidades, periferias ou favelas do país. Tal procedimento se justifica em função de inúmeras razões: a proteção com relação principalmente à polícia (o tráfico, provavelmente, pela proximidade, deve poder identificar esses entrevistados); a proteção com relação à privacidade dos depoentes, e, principalmente, a marca de um estilo ou presença estética. O uso do borrão, além de dar proteção e marcar um estilo, demarca um universo comum a essas pessoas, unificando-os como membros de uma mesma comunidade, sujeita em maior ou menor grau aos mesmos riscos e perigos de criminalização, as chamadas “classes perigosas”. Uma população excluída do espaço público, sem acesso a serviços como saúde e educação, sem emprego estável, que é estigmatizada como potencialmente criminosa, e que, por residir nas favelas e periferias, vive em fogo cruzado, sujeita tanto à violência dos traficantes como à violência policial.

A presença do borrão introduz também uma outra estética que busca se contrapor à *glamourização* dos personagens e imagens característica do filme *Cidade de Deus*. De algum modo, traz para dentro da imagem seu paradoxo constituinte: trata-se de uma imagem que nem tudo mostra ou revela. Uma imagem que expressa visualmente o paradoxo presente em toda produção imagética, ocultar e revelar ao mesmo tempo. Ao retratar os jovens traficantes com os borrões ou acentuando fragmentos de partes dos seus rostos, principalmente olhos e bocas, o filme, por um lado, cria um personagem estereotipado, não contextualizado, típico; por outro lado, ao apresentar meros estereótipos e não seres singulares, atesta, não apenas a morte simbólica do outro, do singular, mas sua morte *real*.

Produzindo um diagnóstico social

De acordo com os depoimentos dos entrevistados, também recolhidos e editados em fragmentos, as crianças, em especial as órfãs, são as principais vítimas da dinâmica de exclusão social e posterior eliminação física que caracteriza a vida nas periferias e favelas. As que possuem pai e mãe têm alguma proteção, as demais lutam pela sobrevivência. É esta luta que legitima a atuação no tráfico para essas crianças que se sentem excluídas de qualquer atenção do poder público. Aos seus olhos, a criminalidade não aparece como uma escolha, mas surge como uma necessidade de sobrevivência. Os entrevistados não se vêem como criminosos, e sim como desamparados. Muitos demonstram saber que não há futuro no tráfico, mas recorrem a ele por uma suposta falta de opção. Revelam ainda consciência de sua exclusão social e da desatenção do Estado, “não fumo, não cheiro, não bebo (...) sou um cara que nem era pra estar aqui. Mas é isso que o governante quer... ele não liga pra nada”; “não sou bandido não, tô aqui porque preciso ajudar dentro de casa”. O discurso é o da vítima que responsabiliza o outro por suas próprias ações, no caso, a ausência do Poder Público, da sociedade ou

dos pais. A consciência de seu destino trágico se traduz na relação que estabelecem com a morte, sempre próxima, e pela noção da vulnerabilidade (“esculacho”) de seu estilo de vida, “se eu morrer, nasce outro, pior ou melhor”, “se eu morrer, eu vou descansar, é muito esculacho nessa vida”, “inferno é onde nós ‘tamos’, né? Onde nós ‘vive’”, “hoje tu ‘tá’ vivo, amanhã tu pode não estar”.

A grande maioria dos entrevistados parece ter alguma consciência, mesmo que grosseira, dos mecanismos sociais que perpetuam a desigualdade, “nós ‘tem’ pouco estudo, tem uns ‘amigo’ que nem estudou, pra trabalhar é difícil por conta da discriminação. Então, nosso único recurso é isso aí, a boca do fumo. Pra nós ‘sobreviver’, sustentar nossa família. Se não ‘tiver’ aqui, ninguém vai correr atrás”, “‘tô’ ligado que essa vida é sem futuro, mas ao menos aqui estou sendo bem tratado, ‘tô’ ganhando meu pão”. O tráfico surge como último recurso para a sobrevivência, e como alternativa à política repressiva do Poder Público, levada a cabo por seu braço policial, “com dez anos, tomei um tapa na cara de um polícia que não esqueço até hoje, me deu uma mágoa, (...) me fez entrar para o crime”. Aparece também como o único grupo capaz de absorver essas crianças, fornecendo alguma segurança e sentimento de pertencimento (“dá dinheiro, fortalece [ajuda] à vera”). Este parece ser o único vínculo, mesmo instável, que elas estabelecem ao longo de suas curtas vidas.

A ausência da figura paterna pode ser considerada o traço comum entre todos os entrevistados, e muitos deles sequer o conheceram. A figura materna, por outro lado, é ambígua. Muitas vezes surge como única fonte de apoio (“amigo é só minha mãe e esse cospe-chumbo [fuzil] que ‘tá’ na minha mão”); outras, como o motivo pelo qual eles estão nessa vida (“‘tô’ aqui porque preciso ajudar dentro de casa, porque não quero ver minha coroa sofrendo”). A figura paterna, por sua vez, se confunde com o policial e os governantes, na medida em que são todos (“eles”) considerados responsáveis pela situação de abandono e precariedade em que vivem. Muitos contam casos de violência cometidos pelo pai, que se sobrepõem à violência sofrida nas mãos de policiais e provocam os mesmos sentimentos de revolta e ódio.

O filme reconhece a difícil linguagem utilizada pelos entrevistados ao trazer legendas, traduzir algumas gírias e usar aspas para sublinhar os erros gramaticais. A ausência do debatedor como responsável por explicar os problemas abordados no filme é um traço característico deste documentário que o diferencia dos outros dois aqui comentados. Se existe alguma conexão a ser feita, ela, ou é introduzida por MV Bill, que aparece em cena em várias partes do filmes e cuja voz em *off* ajuda a esclarecer o que as imagens e as palavras dos entrevistados vão confirmar depois, ou pelos próprios entrevistados que relacionam os diversos problemas apontados, o tráfico, as drogas, a falta de emprego e de oportunidades. E o fazem com o seu limitado repertório de vida e com seu amplo repertório televisivo, produzindo uma leitura do social que reproduz a dualidade do bom e do mal tão recorrente nas encenações melodramáticas veiculadas na televisão.

A repressão policial é vista como parte da estratégia de exclusão social promovida pelos governantes e responsável pela condução das crianças pobres [eles] a uma situação em que o tráfico e a criminalidade são a única alternativa. Os policiais são vistos como “safados” (“a gente paga eles pra poder trabalhar e arrumar nosso dinheiro”), alguém que se compra, se suborna, se “arrega”, que está mais interessado no dinheiro da droga do que na prevenção do crime (“se acabar o crime, acaba a polícia, porque quem dá dinheiro pros ‘polícia’ somos nós”). A consciência do papel da polícia na manutenção do tráfico é expressa através de uma narrativa que reencena a luta entre o bem e o mal comum aos melodramas. A propina, o suborno, o “arrego”, torna-se moeda de troca entre os entrevistados e os policiais. A aliança da polícia com o crime é anunciada por crianças que sequer escrevem seu próprio nome, mas percebem o papel repressor e controlador exercido pelo aparato policial que, ora reprime, prende e mata, ora incentiva o próprio crime ao se corromper. Anunciam, de seu modo, a “guerra particular” que se espalha pelas regiões periféricas e nas favelas das grandes metrópoles desse país.

Corpos e personagens em fragmentos

A câmera, ao longo do filme, enquadra sempre alguma parte do corpo do personagem, como se essas crianças fossem compostas por fragmentos, que, juntos, já não formam um corpo orgânico unificado. São crianças que dormem de dia e trabalham à noite, se alimentam das drogas que as mantém acordadas e “alegres”, como diz um entrevistado: “eu não fico triste com nada; sempre ‘tô’ se drogando”. Os enquadramentos fechados evitam qualquer contextualização maior, o que só se tornou possível porque os próprios entrevistados carregaram as câmeras e microfones, posicionando-os em suas metralhadoras. Nenhum entrevistado é identificado, muito menos localizado geograficamente. Em alguns casos, a idade, anunciada na tela, é o único dado que temos. Não há nomes ou referências além do contexto da favela e do tráfico. Às vezes, uma outra informação aparece na tela, a data da morte.

A ausência de contextualização dos diferentes personagens, traço que também diferencia *Falcão* dos outros dois documentários, reforça o sentimento da vulnerabilidade que permeia os entrevistados. Desprovidos de seus nomes, com mini-histórias semelhantes para contar (ausência do pai, falta de condições maternas de sustentá-los, baixa escolaridade ou nenhuma, ausência do Poder Público), esses meninos parecem encarcerados num aqui e agora que traça uma linha divisória bastante tênue entre a sobrevivência e a morte. São meninos que se encontram em um estado que dificilmente podemos chamar de vida, embora a morte não os tenha alcançado *ainda*. São sobreviventes, como nos propõe Giorgio Agamben, para quem, “o biopoder contemporâneo já não se incumbe de fazer viver, nem de fazer morrer, mas de fazer sobreviver. Ele cria sobreviventes (Pelbart, 2006).

As imagens reforçam a sensação de vulnerabilidade proporcionada pela ausência de contextualização, apresentando um enquadramento de câmera que realça partes fragmentadas dos corpos dos entrevistados, muitas vezes, focalizando bocas, mãos (em geral carregando metralhadoras ou outras armas), olhos e borrando o restante. A fragmentação dos corpos perpassa as imagens e a própria edição, acentuando ainda mais a sensação de vulnerabilidade. Parece apontar para a impossibilidade de constituição subjetiva dos próprios entrevistados. Estes são apresentados como fragmentos de uma individualidade que não chegou a se constituir. Os diversos trechos de depoimentos, se não formam singularidades, contribuem para a composição do personagem arquetípico: traficante, órfão de pai, quase nenhuma escolaridade, que vê a si próprio como sobrevivente e não criminoso, vítima da repressão policial e de uma sociedade que só oferece o lugar da exclusão e da invisibilidade. Acorrentados ao presente, são meninos que perderam ou nunca tiveram a condição de escrever sua própria história, de se inventar, “meu destino é corrido, só olhar pra frente. Nunca olhar pra trás”. Vêem a si próprios como indivíduos sem opções, impossibilitados de escolhas subjetivas, “se for de ser, eu não conseguir uma batalha (trabalho), ajudar a mãe dentro de casa, eu tenho que virar bandido”. Um ousa escolher, “quero ser bandido”, e justifica: “(bandido) dá dinheiro, fortalece (ajuda) à vera”. Este é um dos únicos entrevistados que a câmera focaliza diretamente nos olhos, mesmo que dissociados do resto do rosto.

Os demais mantêm rostos e corpos cobertos, olhos esfumados, o que reintroduz a fragmentação na própria encenação corporal, acentuando o jogo de palavras. No entanto, mesmo descontextualizados e impossibilitados de externar corporalmente gestos e expressões, seus corpos atuam para a câmera com os fragmentos e as poucas palavras que possuem. À impossibilidade da fabulação⁶, da invenção, respondem com dramatização verbal, “só tem dois caminhos, do bem e do mal. O mal ‘tá’ mais fácil, a gente caminha para o mal”, acionando um repertório melodramático do qual se apropriam e reinterpretam a partir de suas condições de existência. É esse repertório que também acionam quando tentam responder às repetidas perguntas dos entrevistados que, muitas vezes, trazem questões morais que parecem relativamente distantes de seu universo, como é visível no diálogo seguinte: P. “como você se sente em vender o mal para as pessoas?”; R. “o pessoal compra porque gosta”; P. “Você acha certo?”; R. “Achar certo ninguém acha, mas e agora? Só tem dois “caminho”. Um é o caminho do bem, outro é o caminho do mal, fazer o que? O do mal tá mais fácil, a gente caminha pro do mal”. Ou ainda: P. “Mas às vezes você chora?”; R. “Não”; P. “E quando você fica triste?”; R. “Eu não fico triste com nada, sempre to se drogando. Não penso em nada, só a rir, só alegria enquanto tem dinheiro”.

Os enquadramentos em sua maioria focalizam os meninos, seja na atividade de preparar e arrumar a droga, seja na função de “falcões”, aqueles que vigiam o

morro a noite, e os “foguinhos”, aqueles que avisam soltando fogos na chegada dos policiais no morro. Mas, principalmente, com as suas armas, fuzis, metralhadoras, revólveres. Em geral, o enquadramento focaliza-os sentados ou curvados com a arma na mão ou ainda circulando pelo morro, um morro visto de cima, por quem tem a função de vigiar do alto. Alguns são filmados tendo uma parede de tijolos ao fundo ou ainda nas laterais, talvez, como forma de dificultar a identificação das locações. Outro recurso fartamente utilizado ao longo do filme é o contraste entre a iluminação, que acentua determinadas cores, especialmente vermelha, verde, e os cenários que se repetem ciclicamente. A impressão que fica é que a intensificação e a alternância do uso da cor foi o recurso utilizado para compensar a ausência de contextualização geográfica e histórica dos personagens e cenários do filme. O filme foi alvo de grandes debates, sendo, inclusive, acusado de falta de ética com o espectador e com os entrevistados, por despersonalizá-los e identificá-los apenas ao crime e à violência⁷.

Considerações finais

É possível apontar algumas semelhanças e diferenças na abordagem do tema *violência* nos documentários discutidos acima. Com relação às semelhanças, os três filmes: 1. abordam o tema *violência* a partir de uma narrativa que se organiza em torno dos depoimentos e entrevistas dos personagens, cada qual apresentando seu ponto de vista com relação ao tema; 2. produzem um diagnóstico da sociedade brasileira como uma sociedade violenta e desigual, rompendo com um imaginário social que historicamente sempre associou o caráter nacional brasileiro a uma suposta *cordialidade*. Com relação às diferenças: 1. enquanto os dois primeiros filmes, *Notícias* e *174*, apresentam a figura do debatedor como aquele que conduz a leitura e a interpretação dos eventos apresentados nas imagens, o filme *Falcão* faz com que essa interpretação seja conduzida pelos próprios entrevistados ou enunciada por um dos diretores, MV Bill. Esse fato é responsável por uma intervenção mais direcionada das entrevistas e dos depoimentos pelos entrevistadores, que, muitas vezes, introduzem questões morais que aparecem como relativamente distantes do universo existencial de seus entrevistados; 2. enquanto *Notícias* e *174* abordam a violência no Rio de Janeiro, *Falcão* des-territorializa o tema, apontando o seu caráter nacional; 3. enquanto os dois primeiros filmes apresentam personagens que vão se construindo ao mesmo tempo em que discutem seus pontos de vista particulares sobre o tema, em *Falcão* temos a produção de um personagem estereotipado, o jovem traficante, cujo destino trágico, a morte ou a prisão, parece já estar inscrito na própria impossibilidade de sua constituição subjetiva.

Outro aspecto importante relaciona-se à *performance* dos personagens frente às câmeras que, na maioria das vezes, atualiza a crescente espetacularização da sociedade

contemporânea, eliminando qualquer possibilidade de “inocência” na relação do sujeito com a imagem. Como conseqüência, o sujeito, ao ser entrevistado ou prestar depoimento, ainda que inicie um processo de autofabulação frente à câmera, simultaneamente aciona seu repertório de experiências imagéticas acumuladas ao longo de sua história de vida, mediadas tanto através de sua experiência como espectador cinematográfico, mas principalmente como espectador da televisão. Muitas vezes esse repertório contagia a própria possibilidade de fabulação produzindo um tipo de *performance* mais próxima a uma espécie de “impregnação imagética” do que à fabulação propriamente dita. A afinidade entre a experiência de *impregnação imagética*, fruto da sociedade do espetáculo, e o melodrama, forma de teatro popular característica da imaginação moderna presente na cinematografia clássica e dominante nos programas televisivos de maior audiência como as novelas, torna-se um traço característico dessas *performances*. A tendência à dramatização que acompanha a narrativa melodramática – com seus excessos, polarizações do bem-e-do-mal, discursos e gestos afetados – tangencia o modo de atuação dos personagens que, através desse recurso ficcional, buscam produzir um sentido para sua experiência de vida. Para esses personagens é possível reproduzir o comentário de Peter Brooks em relação a Balzac: para eles, “a realidade é tanto a cena do drama como a máscara do verdadeiro drama que jaz oculto” (Brooks, 1995: 2. Tradução minha).

Por outro lado, a proposta de MV Bill de apresentar em seu documentário um outro ponto de vista supõe uma concepção de luta entre duas perspectivas, a “de dentro”, no caso, dos jovens traficantes das comunidades, que estaria em oposição a uma perspectiva “de fora”, os cineastas das classes médias que historicamente inauguraram a reflexão cinematográfica sobre a violência nas periferias brasileiras. A perspectiva “de dentro”, por sua maior proximidade com a realidade a ser retratada, possuiria tanto um maior comprometimento com a verdade como uma maior legitimidade para documentá-la. Tal visão pressupõe a crença numa certa “verdade” e na maior capacidade de uns, aqueles que “vivem perto dessa realidade”, de apresentarem uma versão mais fidedigna da mesma (realidade). Por ter sido realizado por homens da comunidade, o documentário de MV Bill e Athayde, conseqüentemente, nos forneceria uma visão mais próxima da realidade.

A posição de MV Bill pode ser melhor compreendida a partir da perspectiva apontada por Esther Hamburger em *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174* (2005:196-216), texto no qual analisa uma série de produções cinematográficas contemporâneas, entre elas os filmes *Notícias sobre uma guerra particular* e *Ônibus 174*. Para Hamburger, esses filmes são “expressões de diferentes modos de apropriação dos mecanismos de produção da representação” (2005: 209). Nessa perspectiva, os três documentários discutidos nesse trabalho se inserem na disputa pelo controle sobre as imagens na cidade contemporânea, cada um de seu modo particular (2005: 214). Como aponta Hamburger, na sociedade de espetáculo atual,

muito mais do que uma separação entre produtores e consumidores das representações, o que se encontra são “interações desiguais e distorcidas” caracterizando “as relações entre realizadores e representados” que disputam palmo a palmo o controle das representações produzidas. Nessa disputa, o que se observa é a luta de diferentes grupos sociais pela maior legitimidade das representações por eles produzidas. Uma luta que se trava no resultado concreto dos filmes, no processo de filmagem das cenas e na sua edição e montagem final.

De modo geral, os filmes aqui discutidos apontam para um fato novo: o surgimento, a partir de meados dos anos 1990, de uma nova política de representações que enfatiza a diferença e aglutina diversos atores sociais, a mídia dominante, os movimentos sociais, a cultura consumista e espetacularizante, os cineastas, os diversos núcleos comunitários, numa negociação e disputa intensa pelo controle sobre as representações.

No caso específico do documentário *Falcão*, os autores buscam simultaneamente se apropriar dos mecanismos de produção da sua representação no universo de imagens televisivas, e assegurar sua inclusão social e audiovisual na sociedade e no mundo do espetáculo. Se, como propõe Guy Debord, uma das características da sociedade de espetáculo é a separação entre os produtores e os consumidores das imagens, o que se observa com a expansão das imagens e das tecnologias digitais é que essa separação passa a ser questionada na prática, ainda que de forma limitada. Com o surgimento das câmeras digitais, cada vez mais a educação audiovisual e a produção de auto-imagens torna-se uma reivindicação e uma realidade nas comunidades, periferias e favelas do país. Com isso, essa separação, apesar de ainda ser verdadeira e a tônica das imagens mediáticas dominantes, (mesmo que atravessada por uma série de “interações desiguais e distorcidas”) passa a ser contornada na prática nas margens do mundo do espetáculo. Nessas margens, uma visibilidade ávida por diferenças vem se gestando. Mesmo que ainda se encontre em seus primeiros contornos, esse novo olhar tem produzido imagens capazes de nos fazer sonhar em desbravar novos mundos possíveis. São imagens que potencialmente entrelaçam, constroem pontes, atravessam na prática as fronteiras que nos separam uns dos outros, possibilitando-nos *ver* o que até a bem pouco permanecia invisível.

No entanto, cabe a questão: como vimos, nas entrevistas dos meninos do tráfico, o repertório acionado por eles ainda é profundamente marcado pela imaginação melodramática que caracteriza a linguagem predominante na televisão brasileira.

Falcão, meninos do tráfico, o documentário, surge como uma expressão paradoxal da associação entre a Rede Globo de televisão e membros organizados da comunidade de Cidade de Deus. Se os últimos foram responsáveis pelas filmagens e coleta do material, os segundos foram responsáveis pela roteirização e edição (Carlos Eduardo Salgueiro, Frederico Neves e Rafael Dragaud, misto de fundador da CUFA e funcionário da emissora). Se, em muitos casos, as filmagens foram feitas

pelos próprios meninos que carregavam a câmera junto com sua arma, é delicado se referir ao resultado que vimos na tela como expressando *apenas* o ponto de vista dos jovens traficantes. Sabemos, no entanto, que das mais de 200 horas de filmagem, apenas foram divulgados o programa de uma hora e meia editado pela Rede Globo, transmitido primeiro pelo *Fantástico* em âmbito nacional e posteriormente lançado em DVD. De algum modo, essa foi a negociação que tornou possível a divulgação do resultado desse trabalho de seis anos.

Falcão surge também como expressão do quanto as oposições binárias, “de dentro” e “de fora” das comunidades, por exemplo, pouco contribuem para o estudo das diferenças em jogo na política das representações. As exclusões ou rejeições se revelam como insuficientes para caracterizar o processo de construção tanto das singularidades como das identidades culturais, seja ao nível dos significados que circulam, seja ao nível das imagens. Os “de dentro” são, não apenas dependentes de seu outro, “os de fora” (e vice-versa), como também *incluem simbolicamente* o outro rejeitado e eliminado que ressurgem como um elemento *constituente* básico de sua vida imaginária. Como resultado produzem uma *fusão móvel e conflitiva de poder, medo e desejo* que repercute na construção da identidade cultural desses artefatos audiovisuais, traduzindo sua dependência daqueles outros que são excluídos da vida social. O que é socialmente periférico, sejam as periferias, favelas, os “de dentro” e/ou os “de fora”, ressurgem como simbolicamente centrais (Stallybrass e White, 1983: 3).

Não se trata aqui de compactuar com a crença numa maior ou menor capacidade de uns e outros em função de suas origens sociais representar mais fidedignamente determinada realidade. A questão a ser levantada é a importância da pluralidade dos pontos de vista que passam a circular no universo social e a diferença que eles potencialmente introduzem no mundo das representações. É essa diferença que deve se constituir no foco das discussões sobre o tema. Ainda que dificilmente possamos reconhecer no documentário *apenas* o ponto de vista dos menores traficantes, *Falcão* cumpriu a função de incluir essas crianças no imaginário da sociedade brasileira, não apenas como “culpados”, mas como expressão da violência máxima cometida por uma das sociedades mais desiguais do planeta.

Para concluir, gostaria de apontar que, de algum modo, o cinema brasileiro contemporâneo produzido por cineastas profissionais e pelos núcleos audiovisuais comunitários, tem cumprido a sua parte na tarefa de *mostrar a nossa cara*, por mais dura, bruta e crua que essa possa ser. Independente das limitações, esse cinema tem se revelado um instrumento em potencial para atravessar fronteiras, construir pontes, produzir novas visibilidades que fazem circular no universo social uma pluralidade de pontos de vista, introduzindo potencialmente a diferença no mundo das representações.

É essa diferença que deve se constituir no foco das discussões sobre o tema. Os filmes aqui discutidos parcialmente cumprem a função de incluir ima-

gens e uma reflexão sobre a violência no imaginário da sociedade brasileira. Ao cumprir essa função, unem-se a uma série de outros filmes que buscam *mostrar a nossa cara*, e que ao fazê-lo, não apenas desconstroem o mito da “cordialidade brasileira”, solapando um dos alicerces de nossa “comunidade imaginada”, como promovem uma reflexão sobre o tipo de sociedade que estamos construindo e pela qual somos responsáveis. Mesmo que apenas por uns poucos momentos. E até o próximo filme.

Adriana Benedikt
Professora da PUC-Rio.
abenedikt@uol.com.br

Notas

1. Baltar, Mariana, em aula no curso de “Historia do Documentário Brasileiro” organizado pela Tela Brasilis no MAM entre 14/10 e 9/12 de 2006.
2. Sabemos hoje que esta versão não foi comprovada, pois alguns testemunhos contradizem a afirmação inicial de Sandro.
3. “Comunidade imaginada” é um termo introduzido por Benedict Anderson que se refere à dimensão imaginária da identidade cultural da comunidade e da nação.
4. MV BILL em entrevista publicada no site www.pt.wikipedia.org.
5. Estigma é um termo criado pelos gregos para se referir a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mal sobre o *status* moral de quem os apresentava. Eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisavam que o portador era um escravo, criminoso ou traidor (Goffman: 1975: 11-13).
6. A fabulação é um conceito formulado por Henri Bergson em *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), retomado por Gilles Deleuze no capítulo “As potências do falso” do livro *A Imagem-tempo* (1985). A fabulação aponta, segundo Deleuze, para as transformações significativas que atravessam o campo do documentário a partir dos anos 1960. A função *fabuladora*, para Bergson, não é uma simples atividade da imaginação, mas uma faculdade do espírito, a faculdade de *criar os personagens dos quais nós contamos a nós mesmos a história* (Bergson, 1932: 105).
7. Labaki, Amir em debate no Itaú Cultural em 28/03/2006. Publicado na Folha de S. Paulo em 29/03/2006.

Referências bibliográficas

- AUTRAN, Arthur. *O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo*. Texto divulgado no site www.mnemocine.com.br;
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FABRIS, Maria do Rosário. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

HAMBURGER, Esther. Políticas de representação. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004.

STALLYBRASS, Peter & WHITE, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

PELBART, Peter Pál. *Vida nua, vida besta, uma vida*. Texto no endereço http://utopiainamente.blogspot.com/2007/05/falando-em-vida_23.html.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho. In: *CINEMAIS* 36, outubro/dezembro de 2003.

Resumo

Este trabalho busca discutir o modo pelo qual o cinema documental brasileiro contemporâneo aborda o tema da violência. Buscamos investigar as semelhanças e diferenças entre o cinema documental produzido por profissionais e por núcleos audiovisuais comunitários como a CUFA, *Nós do Morro* e *Nós do Cinema*.

Palavras-chave

Cinema-documental; Violência; Público-privado.

Abstract

The aim of this essay is to discuss the way the contemporary brazilian documentary cinema deals with the issue of violence. We search to investigate the differences and the similarities between documentary films produced by professionals filmmakers and by audiovisual communities like CUFA, *Nós do Morro* e *Nós do Cinema*.

Key-words

Documentary cinema; Violence; Private-public.