

*Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico*¹

*Esther Hamburger*²

Universidade de São Paulo

RESUMO: Este trabalho discute as interlocuções possíveis entre *Cidade de Deus* – filme ficcional dirigido por Fernando Meirelles em 2002 – e os documentários *Notícias de uma guerra particular*, dirigido por João Moreira Salles em 1999 e *Falcão, meninos do tráfico*, dirigido pelo rapper MV Bill e seu agente e produtor Celso Athayde em 2006. O trabalho compara as diferentes formas pelas quais uma ficção e dois documentários revelam diferentes “apropriações dos mecanismos de produção de expressão visual” sobre as desigualdades sociais contemporâneas no Brasil, que são perversamente associadas à violência e aos poderes paralelos que atuam nas favelas e bairros das periferias.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, violência, pobreza, desigualdade social.

O atrito entre uma lâmina de metal prateado liso e brilhante e a superfície áspera e fosca de uma pedra de afiar gera um ruído agudo. A montagem rápida alterna planos da tela negra com planos próximos e curtos

de fragmentos da faca em movimento. A imagem estática mais distanciada de um menino negro, máquina fotográfica em punho, interrompe por uma fração de segundo o movimento da lâmina. A referência ao narrador, ainda que sem apresentação, prepara o tom testemunhal do filme. Logo, outros fragmentos de objetos, sons, pés, mãos, pedaços de corpos de cor, ampliam o escopo da narrativa, que parte de um foco quase microscópico para atingir uma contundência pouco vista no cinema brasileiro. O som instrumental precede imagens de fragmentos dos instrumentos. Planos próximos de detalhes de peças e órgãos que produzem uma batucada enfatizam o ritmo acentuado pela montagem intensa de planos curtos. O tom da fotografia é de um azulado sombrio. Imagens de outros elementos da cena sugerem uma atmosfera descontraída: samba, caipirinha, churrasco e galinhas.

Galinhas presas assistem assustadas à morte de outras galinhas degoladas, depenadas, pés arrancados, entranhas retiradas, a caminho da panela fervente. Uma galinha, assustada, se rebela e foge. A primeira fala, proferida em *close*, breca a montagem por um instante, enfatizando as feições perversas do homem de rosto negro que se revelará o personagem que conduz a narrativa do filme: “a galinha fugiu, pega a galinha!”. A ordem anuncia o início de uma perseguição inusitada. Em seguida ao breque, o filme retoma o ritmo acelerado para descrever uma perseguição nos becos e vielas. O bando de jovens do sexo masculino, na maioria negros e armados, se diverte na corrida atrás da galinha.

Os planos nessa segunda parte da seqüência de abertura são mais abertos e alongados, deixando entrever espaços de alguma periferia urbana. Há pouco horizonte nessa paisagem saturada de caminhos estreitos. A câmera alterna perspectivas diversas. De cima ela revela o deslocamento em fila indiana dos meninos armados. Na altura da galinha, rente ao chão, em movimento, ela participa da perseguição.

A conhecida seqüência da galinha introduz e sintetiza o filme *Cidade de Deus* em apenas cinco minutos, densos em proposições de forma e conteúdo. O filme, dirigido por Fernando Meirelles, participa de uma vertente do cinema brasileiro da retomada³ que continua a reverberar no Brasil e no mundo, no cinema e na televisão. Essa vertente reverbera também na realização audiovisual ligada a movimentos sociais, o chamado “cinema da quebrada”.⁴ As interlocuções entre diversos desses filmes ajudam a problematizar as relações entre expressões estéticas e relações de classe, gênero e raça na vida brasileira contemporânea. Este artigo discute possíveis interlocuções entre *Cidade de Deus*, um filme de ficção, *Notícias de uma guerra particular*, documentário que lhe antecede mas que dá o tom de denúncia que perpassa diversos títulos dessa vertente, e *Falcão, meninos do tráfico*, que pode ser interpretado como uma resposta ao filme de Fernando Meirelles a partir de moradores da própria Cidade de Deus, também em chave documental. O intuito é comparar as diferentes maneiras pelas quais um filme de ficção e dois documentários expressam diferentes apropriações dos mecanismos de produção de expressões visuais de uma mesma problemática, a da desigualdade social brasileira em sua versão contemporânea, associada de maneira perversa à violência e a poderes paralelos atuantes em regiões de habitação popular.

Cidade de Deus é um filme de ficção cuja verossimilhança está calcada em elementos como a gíngua corporal, a gíria e o depoimento escrito de um ex-morador do bairro, Paulo Lins, autor do livro em que o filme se baseia e entrevistado no documentário *Notícias de uma guerra particular*. O depoimento do ex-morador letrado que se tornou escritor e roteirista enfatiza a denúncia, que é também a tese do documentário, de que o tráfico de drogas alterou a sociabilidade nas favelas cariocas. *Falcão* estende o panorama descrito nos dois primeiros filmes do Rio de

Janeiro, para as periferias das grandes cidades do Brasil inteiro. Ao reconhecer e denunciar a associação entre pobreza e violência urbana, essa vertente cinematográfica revela facetas ocultas em versões hegemônicas e clássicas da nacionalidade brasileira, até o início dos anos 90, tida como “pacífica”, avessa a guerras e conflitos armados. A denúncia fílmica acompanha outras formas de manifestação cultural e artística, como o *hip hop* e a literatura marginal, e contribui para desconstruir a visão idílica do país do futuro, da sensualidade, do samba e do futebol. Em sintonia com o repertório que encontra eco em outras partes do planeta, essa vertente insere-se na “*favela situation*”, que se afirma como corrente cinematográfica transnacional.

O assunto é provocativo, como sugere a série de filmes que sucedem *Notícias*. Cada um desses trabalhos pode ser lido como expressão de uma forma de apropriação dos mecanismos de realização audiovisual. A questão que permanece sem resposta é: como expressar situações de violência e discriminação sem contribuir para reforçar estereótipos? Ou melhor, como contribuir visualmente para desarticular estereótipos, especialmente os que associam jovens homens negros e pobres à violência?

Realizadores e críticos se dedicam ao esforço de engendrar novas formas de lidar com monstruosidades cotidianas. Estudos de cinema encontram na busca do “real” – entendido como composto de singularidades que escapam a estereótipos generalizantes construídos e reforçados nos marcos do jogo midiático – alternativas ao espetáculo, entendido como lógica dominante na indústria audiovisual e construído em geral a partir do embate maniqueísta entre forças pressupostas.⁵

Procuramos aqui contribuir com essa discussão problematizando o estatuto dos estereótipos na “sociedade do espetáculo”.⁶ Se consideramos cada filme como um jogo de interlocuções mediadas, reconhecemos a possibilidade de apropriações de estereótipos por parte de singularidades emergentes e vice-versa. Com isso, pretendemos compreender

uma vertente do cinema da retomada como um jogo de apropriações dos mecanismos de construção de visualidades que se diferenciam umas das outras de acordo com diversas formas de articulação estética.

Para isso, vale chamar a atenção para alguns paradoxos. É sabido que as relações sociais e culturais, bem como os vínculos que estabelecem com a economia, não são deterministas. Os desencontros entre tendências díspares ressaltam especificidades históricas relevantes, especialmente no caso da acentuada visibilidade que o universo das favelas vem recebendo no Brasil contemporâneo.

Há uma discrepância entre a multiplicação de filmes, e mais recentemente, também de obras de ficção televisiva, que abordam a pobreza nas favelas brasileiras e a inegável melhoria nas condições de vida da maioria da população brasileira nos últimos quinze anos. Embora a situação de desigualdade tenha se alterado pouco, a diminuição da pobreza nesse período pode ser verificada em índices como o aumento de poder de consumo de alimentos e bens duráveis, na queda de mortalidade infantil, no aumento da expectativa de vida e de níveis de escolaridade.⁷ A melhora nas condições de vida vem junto com o dilaceramento da vida cotidiana pela violência aberrante.

Há também um contraste entre essa hipervisibilidade conferida a universos retratados de maneira relativamente reducionista, como violentos, masculinos e pretos e a efervescência cultural que se verifica nas periferias e que inclui diversas formas de expressão escrita e visual. Nessa produção cultural, fazer cinema passa a ser compreendido em termos das perguntas *quem faz, sobre o que faz e onde faz*, perguntas estas cujas inter-relações adquirem uma relevância inédita, o que não significa que respostas estejam dadas.

Vale voltar aos filmes aqui tratados para discutir formas visuais específicas de lidar com esses embates.

A câmera acompanha a corrida do bando de Zé Pequeno, bandido sádico e enlouquecido pelos becos e vielas da favela. São jovens homens negros em sua maioria. Ao final, o confronto com a polícia mediado por Busca-Pé, narrador, também negro, morador cauteloso, que busca no ofício de fotógrafo uma saída para o dilema pessoal-social que o filme define como o drama de uma geração. A fuga da galinha funciona como metáfora, pois “na favela é assim, se ficar o bicho pega, se correr, o bicho come”. A frase proferida pelo narrador acompanhada de um impressionante movimento giratório da câmera que percorre 360 graus em torno do corpo do personagem, introduz a elipse de tempo que leva a narrativa aos primórdios da história do conjunto habitacional Cidade de Deus, nos anos 60.

Nessa época, o bairro periférico de ruas de terra vermelha amplas, largas e paralelas, não tinha luz, água encanada ou esgoto. A luz é intensa e amarelada. A narrativa caminha em direção aos anos 80, quando sombria e adensada com prédios do BNH, escadarias e vielas, a favela é dominada pelo tráfico. A narração subjetiva de Busca-Pé alinhava o filme de montagem acelerada considerado “brutalista”⁸ e chocante, especialmente as seqüências da matança no motel levada a cabo por um menino; a violência da turma da “caixa baixa”; a pressão para que um menino atirasse em outros meninos etc.

Busca-Pé narra, mas o protagonista é Zé Pequeno⁹, o bandido que percebe a oportunidade que o tráfico oferece, supera a malandragem inofensiva, que marcou a prática dos ladrões das gerações (e dos filmes) anteriores, toma conta da favela, negocia com a polícia e assombra a sociedade brasileira. A câmera – de Busca-Pé na diegese, e de César Charlone no filme – mergulha no microuniverso de uma favela carioca, constata e revela para o público de cinema – que não mora na favela, onde não há cinemas – o crescimento da violência como energia incontrollável, linguagem da barbárie.

A apresentação sintetiza o potencial provocador de *Cidade de Deus*. O filme gerou polêmica, envolvendo a crítica, moradores do local que dá nome ao filme e o público em geral. Repercutiu também na cena internacional, onde ficou conhecido como inspirador de uma corrente do cinema mundial contemporâneo: “*favela situation*”.

Cidade de Deus faz parte de uma vertente do chamado cinema da retomada, que aborda a desigualdade social brasileira em situações urbanas de violência endêmica. Essa vertente inclui, entre outros, filmes como *Orpheu* (1999); *Santo forte* (1999); *Notícias de uma guerra particular* (1999); *Cidade de Deus* (2002); *O invasor* (2002); *Uma onda no ar* (2002); *Ônibus 174* (2002); *Carandiru* (2003); *O prisioneiro da grade de ferro* (2003); *Falcão, meninos do tráfico* (2006); *Tropa de elite* (2007). Cada um desses filmes pode ser considerado elemento de interlocução em um debate ainda não concluído sobre como abordar o cotidiano aberrante das periferias brasileiras, dominadas por poderes discricionários paralelos, ligados ao tráfico de drogas e armas em redes transnacionais que envolvem a corrupção policial.

Em *Cidade de Deus*, a ficção bebe no documentário que lhe antecede. O documentário que a sucede, por sua vez, responde à interpelação da ficção hiper-real na chave do real e da realização autóctone.

Cada um desses filmes participa de um movimento, que, ao romper o padrão de invisibilidade anterior, afirma a imagem de uma sociedade cindida, justamente quando diversos indicadores sugerem a melhoria das condições de vida da maioria da população.

Os diferentes filmes citados oferecem respostas diferentes a essas perguntas, alguns no registro da ficção, outros no registro do documentário.

Nos anos 70 e 80, a TV se consolidou no Brasil como meio popular, de vocação comercial e industrial. Uma grade de programação calcada em um sanduíche de novelas e telejornal ajudou a construir uma comunidade nacional imaginária em torno dos ideais do “país do futuro”.

Em verde e amarelo, o drama romanesco de personagens atualizaram sucessivamente um repertório-vitrine de um mercado de consumo que crescia vendendo a idéia de um Brasil urbano, moderno, liberal, veloz, branco e afluente. Telejornalismo e teleficção compartilhavam convenções de linguagem que favoreciam a invenção de um Brasil branco, rico, moderno, glamoroso, liberal.¹⁰ O cinema testemunhou a expansão da televisão, que não “fonciona”,¹¹ procurando se diferenciar do meio televisivo, identificado com alienação. Durante esses anos o cinema brasileiro realizou filmes experimentais na chave do cinema marginal, do super 8 e do curta metragem, além de filmes que buscavam o contato com o público produzidos pela Embrafilme. Ambas as vertentes produziram obras que se estabeleceram por sua densidade poética. Sobre a temática urbana contemporânea, merecem destaque, por exemplo, *A margem*, de Candeias, e *Pixote*, de Hector Babenco. Mas a iniciativa estava com a televisão. O meio de comunicação eletrônica detinha, durante esse período, forte apelo de novidade. Enquanto a TV foi expandindo seu raio de alcance geográfico, o cinema reduziu o seu, com o fechamento de salas e a redução de financiamentos que precedeu a intensa penúria do início dos anos 90, ficando reduzido a um meio de elite, a ponto de se tornar um elemento de distinção social nos termos de Bourdieu.

Nos anos 70 e 80, novelas de televisão se tornaram assunto de conversa cotidiana. Frequentemente elas catalisaram polêmicas que repercutiram também em outras mídias. Durante esse período elas carregaram um senso de “estar por dentro”, que problematizava temas relacionados a comportamento, moda e consumo, em geral na chave de uma atualidade sempre renovada. Durante esse período, novelas muitas vezes foram caixas de ressonância de temas polêmicos.

O cinema da retomada, especialmente na vertente que trata da desigualdade social brasileira em chave associada à violência urbana, reto-

mou a iniciativa. *Notícias de uma guerra particular*, documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund,¹² de 1999, pode ser visto como inspiração de uma série de filmes que tratam do assunto. É possível construir uma seqüência de interlocuções que, desencadeada por esse filme, abarca ficções e documentários. *Cidade de Deus*, *Uma onda no ar*; *Ônibus 174*, *Carandiru*, *Prisioneiro*, *Falcão*, *meninos do tráfico*, *Antonia*, *Tropa de elite*, entre outros. A partir de perspectivas muito diferentes, fazendo usos diferentes do dispositivo cinematográfico, envolvendo relações diferenciadas entre os universos retratados e os cineastas autores de cada registro, além de circularem em meios diferentes, cinema, TV, DVD, essa seqüência de filmes oferece material privilegiado para o debate sobre o estatuto da imagem midiática no Brasil contemporâneo. De uma forma ou de outra, esses filmes colocam o dedo em uma ferida que a televisão ignorara até o início dos anos 90, quando surge o *Aqui, Agora*, primeiro de uma série de telejornais vespertinos em chave sensacionalista. Mas recentemente, nos anos 2000, e especialmente a partir de 2006, a TV absorve a temática em novelas e seriados na Globo e na Record, mas essa presença vem a reboque.¹³ Os programas repercutem pouco. Não geram discussão como acontece com os filmes que se dedicam ao assunto.

O cinema vem abordando o aumento da violência cotidiana como conseqüência do fortalecimento do tráfico num momento em que o assunto é tabu na política e não comparece aos programas eleitorais gratuitos, mesmo porque gestores e técnicos não propõem soluções. Cadernos especiais de jornais diários, publicados, por exemplo, por ocasião dos ataques do PCC em São Paulo, em maio de 2006, entrevistaram cineastas considerados especialistas em assunto estratégico para a vida pública. Essa sucessão de filmes traz para o primeiro plano da discussão pública o caráter de espetáculo da aproximação midiática. Até que ponto esse cinema se confunde com a mídia sensacionalista? Há filmes e filmes. Equipes diferentes se propõem a encontrar soluções

diferentes para um *conundrum* onde desigualdade e discriminação de classe, cor e gênero encontram expressões estéticas politicamente significativas. Em que medida a noção de “sociedade do espetáculo” cunhada por Guy Debord pode nos ajudar a pensar um universo em efervescência em que sujeitos nas mais variadas periferias estão aptos a desenvolver performances mais ou menos autônomas que conquistam espaços na mídia? Além da televisão e do cinema, plataformas na Internet como o *You Tube*, difundem imagens de celebrações promovidas pelo PCC em São Paulo.

A análise de *Cidade de Deus* desenvolvida no âmbito dessa apresentação dá continuidade à discussão desenvolvida em outra parte sobre a ânsia pela participação no universo midiático que se manifesta no Brasil da maneira específica.¹⁴ Identifico diferentes formas de “apropriação dos mecanismos de produção da visualidade” pelos sujeitos habitantes dos universos que esses filmes trazem à tona. Essas formas de apropriação se encontram em estado latente na realização de telenovelas, e se manifestam de maneira específica na textura de cada filme engendrando uma dinâmica de definição e redefinição de sentidos de pertencimento ao universo das periferias urbanas.¹⁵ De alguma maneira elas questionam as relações entre palco e platéia, produtor e receptor, permitindo-nos imaginar um cenário em que a lógica do espetáculo se generaliza, incorporando o universo dos espectadores, anteriormente pensado como separado. Os participantes desse jogo incorporam de alguma maneira, mesmo que fictícia, as convenções que definem o que merece e o que não merece se tornar notícia, como e onde.

As reações críticas intensas geradas especialmente por *Cidade de Deus* podem ser associadas à ênfase com que o filme altera o padrão por meio do qual o cinema brasileiro vinha tratando a desigualdade social. Nas palavras de Ivana Bentes, que reagiu no calor da hora com artigo na imprensa diária, seguida por participação em debates, o propósito a

um só tempo, estético e ético que o Cinema Novo criara para tratar dos dramas da pobreza estaria

sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós MTV, um novo realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas doses de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens. Ou seja, as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência. (Bentes, 2002)

Além da crítica cinematográfica, *Cidade de Deus* incomodou moradores do bairro e de outros bairros periféricos. O rapper MV Bill – que mais tarde faria *Falcão, meninos do tráfico*, para mostrar que aquilo que o filme de Meirelles situava na Cidade de Deus acontece também em outras periferias urbanas brasileiras, e que colaborara no projeto do longa pioneiro de Meirelles, tendo por exemplo participado de *Palace II*, curta realizado como laboratório do longa – questionou o resultado. *Cidade de Deus* escancara um mito secular na cultura brasileira, que sobrevive recolhido às sombras das alcovas, ausente de manifestações públicas, o mito que associa homens, especialmente jovens, negros e pobres à violência. Mitos não possuem definições históricas claras, mas livro e filme adéquam a narrativa a referências bem específicas de tempo e espaço. A chegada do tráfico à favela nos anos 80 é a explicação para a irrupção da violência e do medo, associados à emergência do bandido monstro.

Cidade de Deus rompe a convenção difundida na cultura brasileira, que trata a malandragem do morro em chave positiva. A ruptura é também estética. *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, filmes de Nelson Pereira do

Santos que anunciaram o cinema moderno no Brasil, homenagearam as ruas, o morro e o povo do Rio de Janeiro, que respira a poesia e a pureza do samba. Fizeram-no em chave que busca captar espaços abertos, pontos turísticos, ícones da cidade maravilhosa, como Copacabana, o Cristo, a Quinta da Boa Vista. Os planos são longos e abertos. *Cidade de Deus* não tolera o bandido. Rompe o tabu da expressão pública da democracia racial. Reconhece o poder e denuncia o terror que perigosamente cresce associado ao tráfico na favela. Em vez das rimas visuais de *Rio 40 graus*, com seu roteiro solto, em torno da perambulação dos meninos na cidade, o filme apresenta uma narrativa altamente amarrada pela montagem rápida de planos curtos e próximos, sem alusões às paisagens que servem de cartão-postal ao Rio de Janeiro.

Em sua participação no debate que se seguiu ao lançamento do filme, como o artigo de Ivana Bentes, escrito na mesma chave candente do momento, também em *O Estado de S. Paulo*, Jean Claude Bernardet retira a discussão do terreno moral (Bernardet, 2002). Coerente com sua crítica ao que denominou “modelo sociológico” do documentário brasileiro dos anos 60,¹⁶ e estimulado pela referência de Bentes a *Um céu de estrelas*, filme de Tata Amaral, do qual o autor é co-roteirista, ele rebate a cobrança por elementos que contextualizam a violência em *Cidade de Deus*. Bernardet interpreta o que Bentes qualifica como “brutalismo” do filme de Meirelles como um “cinema do espanto”, feito de filmes que “nem mais conseguem colocar pontos de interrogação, mas sim pontos de exclamação, sem julgamento”. Onde poderia haver sociologia misturada com culpa, Bernardet identifica simples descrição, possivelmente relacionada à constatação de um potencial ameaçador, que cineastas de elite percebem em situações periféricas, dominadas por organizações armadas que atuam em conluio com a polícia corrupta e que corroem o Estado nacional. A descrição seria convincente e contundente, mas não aventura nenhum voo. Uma alternativa para Bernardet es-

taria na pesquisa dramatúrgica, na proposição de personagens capazes de agir para além dos papéis sociais dados. *O invasor*, filme de Beto Brandt, lançado no mesmo ano que *Cidade de Deus*, também referido por Bentes e Xavier, oferece um exemplo. A trajetória de Anísio escapa das teias da tese sociológica e da descrição factual para realizar um percurso surpreendente. O bandido, personagem secundário, contratado para executar um crime planejado por dois empresários, alcança o estatuto de protagonista do filme.

A reavaliação desse debate é sugestiva para a discussão proposta nesse seminário, sobre estéticas de gênero e raça. *Cidade de Deus* estabeleceu novos patamares de realização para o cinema nacional. A abordagem da desigualdade social em uma linguagem de planos entrecortados chocou. *Cidade de Deus* é um filme de montagem, que não dispensa planos-sequência, mas reserva-os para momentos de respiro, em que o combate está suspenso, ou para momentos de confronto, quando a instabilidade sinalizada pela montagem em outros momentos é substituída pelos movimentos intensos da câmera na mão, chicotes, tremores e desfoques.

Eventualmente o filme recorre à ausência de movimento de câmera e planos relativamente longos separados por fusões. É o caso na sequência dos apês, para contar a história de um “muquifo”, que ao longo do tempo pertenceu a diversos traficantes, até ser tomado por Dadinho na ação em que o personagem passa a encarnar Zé Pequeno, o traficante violento que dominaria a favela. Aqui *flashbacks* de fragmentos da vida dos donos sucessivos daquela boca mostram os momentos de transição testemunhados por aquelas paredes, anunciando mais uma passagem de poder.

Em *Cidade de Deus*, uma gramática complexa e precisa de movimentos de câmera se alia a uma fotografia que enfatiza contrastes. O contraste da lâmina na pedra; o contraste da luminosidade colorida de antes com os tons escuros que fazem a atmosfera tenebrosa de agora; o con-

traste entre a pele negra que brilha encerada e a pele branca opaca, sem graça. O excesso de contrastes e detalhes em alta velocidade, que transmitem uma sensação de hiper-realismo. Intensos movimentos de câmera associados à edição elaborada são recursos que contrastam com a tradição do cinema moderno brasileiro. A complexidade inquieta no plano da imagem é costurada pela narração subjetiva, em *over*, recurso de resto usado em outros filmes brasileiros contemporâneos, como sugere Ismail Xavier, produzindo um filme que funciona, um cinema de resultados (Xavier, 2006). A voz *over* explica, atenua, oferece olhar distanciado, introduz algum humor e ironia.

A forma especialmente imagética do filme se distancia do padrão realista, tendo recebido adjetivos como “televisivo”, “pós-MTV”, “publicitário”. Os termos são pouco claros. A televisão da época se distanciava bastante, como já foi dito, da proposição de um filme carregado de violência, sangue, feito por atores, em sua maioria, estreantes e de cor. Esses qualificativos contrastam com ênfases também críticas como as de Bernardet, que chama atenção para a dimensão descritiva do filme, e de Xavier, que em espírito semelhante e enfatizando a narração *over*, caracteriza o filme como “naturalista”. Em um caso como no outro, os dois autores chamam a atenção para o quanto o filme se desenvolve rente a um real que se revela terrível. Para além de rótulos, essa convergência crítica me permite chamar atenção para as maneiras específicas pelas quais o filme se deixa penetrar ou penetra no universo retratado, expressando formas específicas do que chamo de apropriação dos mecanismos de produção da visualidade.

Fiel ao livro em que se baseia inclusive no título, *Cidade de Deus* identifica e conta a história de um conjunto habitacional específico, durante um período histórico definido em fases bem marcadas. A definição de tempo e espaço ajuda a construir a verossimilhança do filme, que se apresenta, de maneira bastante didática, como a história de um lugar ao lon-

go do tempo, de sua fundação nos anos 1960 aos anos 1980 (com sensação de contemporâneo). A verossimilhança do filme é reforçada pela ênfase em atores desconhecidos e pela presença física documental de corpos com cor, ginga e linguajar da “perifa”.

Cidade de Deus reforça a descoberta pelos cineastas, através de aproximações e relatos de pessoas pertencentes ao universo retratado, da degradação da vida nos bairros da periferia brasileira, dominados pelo tráfico. O filme constrói imagem terrível com estatuto quase documental legitimado pelo testemunho do autor do livro e dos atores que emprestam seus corpos e sua fala para atestar a degradação da vida, reduzida a pó, na mira casual de espectros de gente, meninos que, como os entrevistados de *Notícias de uma guerra particular* e depois, de *Falcão, meninos do tráfico*, expressam a ausência de perspectiva de futuro que marca suas vidas.

Cidade de Deus conta a história da mudança de qualidade no crime carioca: da malandragem simpática, e em certo sentido comunitária, que romanticamente inspirou outros filmes que lidam com o assunto, para o padrão profissional implacável e cruel das redes do tráfico. *Cidade de Deus* foi baseado no livro, porém não é do romance que saem os diálogos do filme, embora o livro lide com um dialeto cuja existência o *rap* revelara em outra escala e para outro público.

Segundo Fernando Meirelles, o roteiro do filme foi reescrito onze vezes durante o processo de preparação dos atores, a partir de elementos retirados da fala dos próprios atores, personagens de si mesmos.¹⁷ É como se a fabulação de autoria de Paulo Lins, retrabalhada por Meirelles e Bráulio Mantovani, ganhasse corpos e vozes “reais” na pele dos atores locais. A narração *over* se limita à voz subjetiva do herói que, como se viu nos trabalhos citados, realiza a mediação entre o público e os protagonistas da diegese, oferecendo pontes que facilitam a compreensão das elipses e temporalidades interrompidas no plano da imagem. Em *Cida-*

de de Deus, a tensão no plano das imagens contrasta com o tom uniforme e distanciado da voz do narrador. Busca-Pé ajuda a explicar as regras que regem a sociabilidade nesse lugar a um só tempo próximo e distante, regras que não estão inscritas nas leis que governam, ou deveriam governar, o território brasileiro.

A interferência da mídia na situação de violência que domina especialmente a vida dos meninos negros das favelas e bairros de periferia urbana é assunto comum nos filmes que tratam dessa temática. Os diversos tratamentos que ela merece em cada filme ajudam a destrinchar e questionar a idéia de espetáculo.

Em *Cidade de Deus*, a mídia aparece como um elemento que perturba a ordem existente. O jornal e a TV são espaços que podem atribuir visibilidade, e a visibilidade pública altera a situação local. A polícia enquanto instituição é omissa: só entra na favela quando alguma atrocidade “vaza” na mídia. Cenoura é poupado para ser entregue à imprensa. A mídia aparece também como possibilidade de redenção para Busca-Pé, que aceita atuar na mediação entre o jornal e a favela, tornando-se com isso estagiário em fotografia do jornal.

A mídia não é problematizada em *Notícias de uma guerra particular* (1999), o que pode ser considerado como primeiro elo em uma cadeia. O filme de João Moreira Salles e Kátia Lund captou, elaborou e expressou uma situação em larga medida restrita aos morros cariocas e aos bairros de periferia das grandes cidades brasileiras, que já viera à tona dois anos antes, em 1997, com a publicação de *Cidade de Deus*, romance de Paulo Lins. O depoimento de Paulo Lins no documentário contribui para a identificação do tráfico como elemento responsável pela mudança de qualidade do crime na periferia. Tese defendida pelo filme na introdução, narrada por uma voz *over*, que depois desaparece, mas que informa dados do tráfico. O trajeto de um veículo policial em direção a uma central de incineração de drogas, na periferia do Rio de Janeiro, a

chegada ao local e a queima do pó – com destaque à fornalha em chamas – é o motivo visual que ilustra a fala que denuncia o tráfico de drogas como causa da situação de violência que o filme vai dissecar. A partir dessa introdução, o filme contrapõe visões de moradores, pressionados no meio de campo do conflito entre traficantes e policiais. A seqüência de entrevistas é apresentada em capítulos com títulos temáticos, um dispositivo que *Cidade de Deus* também adota. O uso de imagens de tiros captadas e exibidas por telejornais sensacionalistas permite que se pense sobre as maneiras pelas quais a situação é veiculada. Mas o filme em si não discute o problema.

Em *Notícias*, entrevistas editadas por tema e intercaladas com material de arquivo realçam a complexidade envolvida no convívio de partes desiguais, mediadas pelo porte disseminado de armas. A necessidade de preservar a identidade dos entrevistados envolvidos com o “movimento” justifica a exibição de mascarados, no caso dos adultos, ou de rostos com feições diluídas eletronicamente pelo efeito vaselina, no caso de crianças. O som de música instrumental, em tom grave, realça a dramaticidade da situação que evolui em direção ao cemitério, com enterros em montagem paralela de um policial e de um jovem – negro.

Diversos realizadores e sujeitos que aparecem nos filmes posteriores se dedicam a confirmar ou contestar versões de *Notícias*. O tema é candente e o cinema se estabelece como veículo privilegiado para dar visibilidade a uma chaga até então oculta. O cinema se beneficia de uma liberalidade para exibir uma brutalidade que a TV não suporta. Filmes sucessivos podem ser entendidos como proposições de novas formas de contar uma história trágica e ameaçadora. Com esses filmes, o cinema recupera a capacidade de gerar polêmica. Uma vez visível, o universo da favela provoca diferentes padrões de visualidade. Em 2002, em *Cidade de Deus*, *Ônibus 174*, *O invasor*, *Uma onda no ar*, a **forma** filmica se torna motivo de debate.

Ônibus 174 reconta a história do seqüestro que capturou a atenção da mídia em 12 de julho de 2000. O documentário, dirigido por José Padilha, acrescenta um elemento aos três que estruturam *Notícias de uma guerra particular*: a mídia. O documentário de longa metragem feito para as salas de cinema propõe uma abordagem distanciada que retire o evento da suposta chave maniqueísta com que a cobertura ao vivo teria brindado Sandro do Nascimento, o bandido, como Zé Pequeno, protagonista. Sandro foi protagonista do evento e do documentário, no primeiro como algoz, e no segundo, como vítima da situação social brasileira. O filme apresenta a mídia como duplamente culpada, pela invisibilidade a que ficam relegados os meninos de rua e pelo reforço do estereótipo em ocasiões, como a do seqüestro, em que esses meninos logram conquistar alguma visibilidade, uma visibilidade que é confundida com existência.

Uma onda no ar, de Helvécio Raton, é explicitamente um filme sobre o cruzamento entre desigualdade social e controle sobre as concessões públicas de rádio e televisão. Inspirado na experiência histórica da Rádio Favela de Belo Horizonte, uma emissora pirata que se consolidou no morro, transcendeu os limites da comunidade de origem, ganhou a audiência da juventude de classe média-alta, e depois de sofrer a repressão e a pressão das emissoras comerciais detentoras legais de espaços no *dial*, foi premiada pela Unesco e finalmente adquiriu o direito de legal de existência. O filme do diretor mineiro não obteve repercussão de crítica nem de público, embora esteja entre os filmes mais exibidos nos circuitos alternativos de periferia. *Uma onda no ar* se aproxima do docudrama ao contar uma história positiva de apropriação do controle de meio de produção e difusão radiofônica. A narrativa convencional não provocou a atenção crítica. O serviço de difundir uma experiência bem sucedida ocorrida em uma favela é bem vista na periferia, que não reage contra o diretor questionando sua legitimidade para dirigir um filme que se passa fora de seu universo social.

Filmes que tratam da violência, como *Cidade de Deus*, são questionados na periferia por transmitirem imagem negativa do universo popular. Esses filmes inspiraram uma onda de oficinas audiovisuais e uma série de esforços de consolidação de um “cinema de periferia” ou “cinema da quebrada”, por mais difícil e polêmica que essa conceituação seja. Ao tematizar o universo da periferia, o cinema sintonizou uma efervescência cultural que já estava latente e que vai além desse meio específico de manifestação. Sujeitos – jovens negros e pobres – descontentes com a maneira como usualmente sua imagem aparece no cinema e na televisão, lançaram-se como atores, autores, músicos ou *videomakers* no fazer audiovisual alternativo. A análise comparativa desses filmes sugere a existência de uma esfera pública virtual onde formas de apresentação do mundo são formatadas e reformatadas.

Diversos coletivos e associações se dedicam ao que uma delas, o *Nós do cinema*, definiu em seu site como a “reconstrução de sua própria imagem – estereotipada pelos meios de comunicação”.¹⁸ Experiências de oficinas audiovisuais nas periferias, das quais a Kinoforum em São Paulo é talvez a mais conhecida, indicam a disseminação da demanda por inclusão no universo da produção e da difusão audiovisual. Diversos núcleos de produção e difusão de filmes na periferia surgiram a partir dessas experiências e se equilibram ao longo dos anos com verbas escassas de programas públicos. Núcleos de produção se multiplicam Brasil afora. O interesse do trabalho realizado também.

O trabalho de MV Bill e Celso Athayde situa-se em uma posição intermediária. O *rapper* e seu produtor, moradores do bairro da Cidade de Deus, participaram do início do projeto de *Cidade de Deus*. Insatisfeitos com o resultado que teria reduzido a favela ao tráfico e situado o tráfico especificamente nessa favela, rotulando seus moradores e reforçando estereótipos a ponto de provocar demissões e rompimento de relações amorosas, os dois se dedicaram à pesquisa e gravação de entrevistas

tas que resultaram em um filme e dois livros. O material que resultou em *Falcão, meninos do tráfico* foi realizado ao longo de anos, aproveitando as viagens e os contatos profissionais de Bill, *rapper* conhecido nas periferias do Brasil afora. Um resultado foi exibido, depois de extensas negociações, no *Fantástico* da Rede Globo em março de 2006. O filme se apresenta como a situação que ele expressa, um “embaço”.¹⁹ O efeito vaselina, usado em abundância para proteger a identidade dos entrevistados, oculta referências de lugar. Rostos manipulados pelo efeito eletrônico se apresentam deformados, em contraste às vezes com órgãos dos sentidos que permanecem nítidos. Bocas ou olhos transmitem a lucidez da expressão verbal assustadora. As figuras monstruosas desses meninos disformes proferem frases terríveis sobre seu universo sombrio e de baixa expectativa de vida. Bill é o único personagem que aparece nítido, de corpo inteiro. Um intermediário solidário que se dispõe a revelar que “está tudo dominado”. Aquilo que o filme de Meirelles sugeria para Cidade de Deus estaria em vigor em qualquer periferia urbana brasileira. Realizado por membros da comunidade, especificamente por um *rapper* que ficou conhecido por músicas que denunciavam a postura discriminatória da mídia, o filme foi bastante contestado por ter sido veiculado na televisão, especialmente na maior emissora de televisão do país. Críticos também apontaram a redução operada pelo filme do universo cotidiano ao embate armado entre traficantes e entre traficantes e policiais. Assim como *Notícias* e *Cidade de Deus*, *Falcão* explica as etapas de processamento da droga. Explica também os termos do terrível código de conduta em vigor na “perifa” e, no limite da visibilidade, propõe quase que um não-cinema, ou uma não-televisão. Um documentário que prescinde de imagens ontológicas.

Falcão expressa talvez o momento mais ousado da televisão no que tange à exposição da chaga social brasileira. O filme, no entanto, reforça o tom. Com a exibição de *Falcão* e com outras iniciativas – especial-

mente no campo da teleficção (como seriados e novelas) –, a televisão procura inserir-se no debate audiovisual instalado pelo cinema.

Notícias trouxe o assunto à tona. Apenas alguns anos depois diversos filmes de longa-metragem, no registro da ficção ou do documentário, deram continuidade ao tratamento visual do assunto, optando por diversas formas de tratamento das relações entre pobreza, violência, estereótipos de cor, classe e gênero. Focalizando lugares, cores e assuntos que a televisão em geral ignorou, o cinema chama a atenção para uma complexidade sobre a qual pouco se falava e que quase não se via. Ao abordar uma situação controversa, o cinema chamou a atenção para a diversidade de interpretações possíveis da situação contemporânea. Vistos em perspectiva comparativa, esses filmes chamam a atenção para a relatividade, para o caráter de construção cultural – ao invés do caráter “real” que a aparência ontológica da imagem cinematográfica e televisiva poderia sugerir.

É possível imaginar um jogo que se estabelece entre os pontos de vista preponderantes em um filme e nos outros. A disposição para participar do universo do espetáculo televisivo e cinematográfico, presente no cenário de efervescência que caracteriza a periferia hoje, pode ser interpretada como uma disposição por participar da disputa em torno do controle de quem representa o quê, como e onde.

Esse é um jogo, ainda sem desfecho definido, (se é que haverá um só desfecho), em que convenções estéticas da linguagem cinematográfica, protagonismos estabelecidos e pontos de vista convencionais são questionados e redefinidos. A abordagem aqui sugerida procurou detectar diversas vozes presentes. Parte do trabalho crítico consiste em mapear a constituição de interlocuções simbólicas, não necessariamente fixas ou materiais. Trata-se de verificar o jogo de tensões que informa e carrega cada filme de sentido, constituindo, em interlocuções específicas, subjetividades, sempre relativas, umas às outras, em momentos específicos e em lugares determinados.

Em formatos audiovisuais diversos, essas disputas pelo controle do que irá à qual tela, como e onde, ou essa disposição de espectadores, em debater e se engajar na construção de sua própria singularidade, nem sempre gera resultados originais.

Para compreendermos os significados diversos que a seqüência de filmes mencionados assume ao longo do tempo, é imprescindível reconhecer que no Brasil as interlocuções que se estabelecem via forma audiovisual estão imbricadas com a desigualdade social. Diversos “outros” que se relacionam pela forma fílmica, participam da feitura – atuando, emprestando sua ginga corporal, participando da roteirização, criando a trilha sonora etc. – e expressam diferentes formas de apropriação dos mecanismos de construção da visualidade.²⁰ Cada uma dessas formas se expressa de maneira singular na textura do filme. A disposição de participar da definição dos termos em que seu universo aparece distingue as realizações contemporâneas daquelas realizadas no âmbito do cinema moderno.

É possível captar a expressão de jogos de força entre sujeitos que se querem constituir na imanência de cada filme. Esses sujeitos buscam se constituir de maneira singular, mas sua singularidade se articula nos interstícios dos estereótipos. Em outras palavras, há repertórios de sons e imagens que são de amplo conhecimento público. Os diversos objetos fílmicos aqui tratados elaboram de maneiras diferentes esses repertórios.

Essa ação performática, individual, singular, está sintonizada com inúmeras outras performances que marcam a ação política contemporânea com um tom intrinsecamente cultural. Em formatos audiovisuais diversos, essa disputa pelo controle da visualidade, ou essa disposição para debater e realizar sua própria expressão por parte de quem estava na posição de espectador, ou ainda, acumulando as posições de espectador e objeto da representação fílmica, nem sempre gera resultados originais. No Brasil, essa vocação performática assume significados especí-

ficos, uma vez que o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social.

O florescimento desse cinema que intervém na vida pública, em alguns casos, como o de *Cidade de Deus*, na forma de um cinema de resultados, para citar texto já referido de Ismail Xavier, denuncia o enfraquecimento das instituições democráticas. O fato de que esse enfraquecimento e a sua expressão visual acontecem justamente num momento em que a pobreza diminui e o nível de escolaridade aumenta, acrescenta mais um paradoxo ao problema da complexa relação entre desigualdade social, visibilidade e visualidade. O contraste entre índices de pobreza e índices de visibilidade em chave visual espetacular configura mais uma dimensão do debate sobre as relações entre a mídia e a desigualdade social brasileira.

A falta de futuro ronda a vida desses “outros”, moradores de comunidades no morro e na periferia, onde não há sala de exibição de cinema. Mas é justamente pelo cinema que a falta de futuro dos moradores desses guetos assombra o universo restrito de realizadores e público de cinema, o que vem acompanhado de um discurso agressivo e contundente sobre as discriminações e desigualdades, em tom de ameaça que o *rap* expressa bem. Talvez também por intermédio do cinema possam surgir formas estéticas que ajudem a desarticular os estereótipos que aprisionam sujeitos discriminados em papéis sociais cujas condições de superação estão dadas. Não pelas pequenas benesses oferecidas pelo tráfico, mas pelas conquistas democráticas acumuladas ao longo de décadas por movimentos sociais e políticos que não estão organicamente presentes. Resta saber se haverá energia política e estética para inventar novas formas compatíveis com os desafios postos pelas atuais crises.

Notas

- ¹ Texto apresentado no 1º Simpósio Internacional, Diálogos Brasil - Estados Unidos na Mesa Redonda: “Estéticas de Gênero, Raça e Sexualidade”, FFLCH-USP, 2008. Este artigo é uma versão de capítulo de minha tese de Livre Docência, *Sobre a política e a poética de certas formas audiovisuais*, defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em março de 2008.
- ² Esther Hamburger é PhD em Antropologia pela Universidade de Chicago, professora e atualmente chefe do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP. É autora de *O Brasil antenado: a sociedade da novela* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005) e de diversos artigos e ensaios publicados em revistas especializadas e na imprensa diária.
- ³ A literatura especializada usa a expressão “cinema da retomada” para se referir a filmes brasileiros produzidos de meados dos anos 90 em diante, em geral com estímulo de leis de incentivo. Ver, por exemplo, Lins & Mesquita (2008).
- ⁴ Sobre o “cinema da quebrada” ver, entre outros: Hamburger (2006) e Hikiji (2009).
- ⁵ Ver por exemplo: Lins & Mesquita (2008), Ramos (2008), Guimarães (2006).
- ⁶ A expressão “sociedade do espetáculo” foi cunhada por Guy Debord para designar a sociabilidade marcada pela mediação das imagens que emergira a partir do pós-guerra nos anos 60. A expressão, 42 anos depois, continua a repercutir. Debord reconheceu talvez de maneira visionária a substância das imagens na sociedade de seu tempo. Sua abordagem busca um foco relacional de maneira a inserir as imagens em dinâmicas que estabelecem públicos espectadores. A força da conceituação proposta se dissolveu nas décadas seguintes de uso generalizado. Hoje vale a pena olhar de novo para Debord e, a partir de sua abordagem pioneira, pensar os embates em torno das formas que os espetáculos midiáticos assumem. Ver Debord (2002[1967]).
- ⁷ Para o caso da região metropolitana de São Paulo, ver Marques, Gonçalves & Saraiva (2005).
- ⁸ O termo “brutalista” serviu para descrever o filme na época de seu lançamento por autores com pontos de vista diferentes, como é o caso de Bentes (2002) e Bernardet (2002).
- ⁹ Ver Xavier (2006).

- ¹⁰ Para mais sobre a comunidade nacional imaginada nos marcos da televisão brasileira do período ver meu livro *Hamburguer* (2005).
- ¹¹ Bernardet analisa a imagem pejorativa que diversos filmes dos anos 60 e 70 apresentaram da televisão, que simbolizava comércio, alienação, mentira, poder. O autor sugere que essa recusa dos principais filmes do período em dialogar com a indústria cultural não facilitou sua “afirmação no mercado cinematográfico”. Durante os anos 80, muitos filmes continuaram a apresentar versão negativa da TV, embora o meio tenha ganhado ao menos função positiva na condução da narrativa. Ver Bernardet (1995).
- ¹² Kátia Lund trabalhou na produção do clipe de Michael Jackson de 1996, filmado em favela carioca e no Pelourinho em Salvador. A diretora declara que esse trabalho lhe propiciou constatar a discrepância entre o que imaginava do universo das favelas e o que encontrou, tensão que a diretora trabalhou no clipe *Minha Alma* e depois como co-diretora de *Notícias de uma guerra particular*, *Cidade de Deus*, episódios de *Cidade dos homens*. Sobre o clipe de Michael Jackson, ver Vieira (2004). Sobre clipes exibidos pela MTV que tratam do universo da periferia ver Bentes (2006).
- ¹³ Para um apanhado desses programas recentes ver Kornis (2007). *Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico*: sobre as representações televisivas da realidade brasileira.
- ¹⁴ Para uma análise dos elementos de apropriação em jogo em fenômenos midiáticos como o atentado de 11 de setembro de 2001 em Nova York ver meu artigo *Hamburger* (2003).
- ¹⁵ Ver também a idéia de “de dentro” e de “pertencimento” como elementos de reforço da noção de realidade em Kornis (2007).
- ¹⁶ Publicado originalmente em 1985, não por acaso reeditado em 2003, Bernardet (2003).
- ¹⁷ Fernando Meirelles em entrevista concedida a Tata Amaral na revista eletrônica *Trópico* (www.uol.com.br/tropico).
- ¹⁸ www.nosdocinema.org.br
- ¹⁹ Sobre esse filme ver *Hamburger* (2007).
- ²⁰ Em obra já citada aqui, Bernardet examina a relação entre documentário e alteridade no Brasil. O autor analisa documentários dos anos 60 cunhando o termo “sociológico” para caracterizar, em alguns filmes, a distância que separa os cineastas de classe média do universo do povo, sobre o qual possuem teses que explicam

sua condição de classe e que, se bem compreendidas, poderiam desencadear ações liberadoras. Bernardet destrincha o estilo dos documentários do período procurando mostrar que os cineastas não chegam a penetrar o universo daqueles com quem pretendem se solidarizar. Ver Bernardet (2003).

Bibliografia

BENTES, I.

- 2002 “Cidade de Deus promove turismo no inferno”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 31 ago.
- 2006 “Videoclipe, Cinema e Política”, in PEDROSO, M. G.; MARTINS, R. (orgs.), *Admirável Mundo MTV Brasil*, São Paulo, Saraiva, pp. 175-181.

BERNARDET, J.-C.

- 1995 *A TV não funciona. Historiografia clássica do cinema brasileiro*, São Paulo, Annablume, pp. 173-203.
- 2002 “A prática da dramaturgia como laboratório social”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 set.
- 2003[1985] *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Companhia das Letras.

DEBORD, G.

- 2002[1967] *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto.

GUIMARÃES, C.

- 2006 “A singularidade como figura lógica e estética no documentário”, *Alceu*, vol. 7: 38-48.

HAMBURGER, E.

- 2003 “Políticas da representação”, *Contracampo*, vol. 8: 49-60.
- 2005 *O Brasil antenado, a sociedade da novela*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- 2006 “Políticas da representação: interações audiovisuais nas quebradas”, Trabalho apresentado no Encontro Nacional da Sociedade de Estudos de Cinema – SOCINE, Ouro Preto.
- 2007 “Violência e Pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo”, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, vol. 78: 113-128.

- HIKIJI, R. S.
2009 “Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga”, in GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. (orgs.), *Devires imagéticos – A etnografia, o outro e suas imagens*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- KORNIS, M.
2007 “*Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico*: sobre as representações televisivas da realidade brasileira”, in GOMES, Â. C., *Direitos e cidadania*, Rio de Janeiro, Ed. FGV.
- LINS, C. & MESQUITA, C.
2008 *Filmar o Real*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- MARQUES, E.; GONÇALVES, R. & SARAIVA, C.
2005 “Assimetria e descompasso: As condições sociais na metrópole de São Paulo na década de 1990”, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, vol. 73: 89-108.
- RAMOS, F. P.
2008 *Mas afinal ... O que é mesmo o documentário?*, São Paulo, Senac.
- VIEIRA, J. L.
2004 *Cidades brasileiras na globalização: Michael Jackson e o corpo transnacional*, Intervenção no colóquio “Representações da Metrópole: Brasil/França”, CEM/ECA-USP, São Paulo.
- XAVIER, I.
2006 “Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento”, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, vol. 75: 139-155.

ABSTRACT: This paper discusses possible interlocutions between *City of God* – a feature fiction film directed by Fernando Meirelles in 2002 – and documentaries *News from a Private War*, directed by João Moreira Salles in 1999 and *Falcon, boys of drug traffic*, directed by rapper MV Bill and his agent and producer Celso Athayde in 2006. The paper compares different ways in which a fiction and two documentaries express different “appropriations of the mechanisms of producing visual expression” about Brazilian contemporary social inequality, which is perversely associated with violence and parallel powers that are active in favelas and peripheric neighborhoods.

KEY-WORDS: cinema, violence, social inequality.

Recebido em agosto de 2008. Aceito em dezembro de 2008.