

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**RIO DE JANEIRO E PARIS:
*A JUVENTUDE APACHE DO CINEMA NA PERIFERIA***

Giovana Aparecida Zimmermann

**Florianópolis
2015**

Giovana Aparecida Zimmermann

**RIO DE JANEIRO E PARIS:
*A JUVENTUDE APACHE DO CINEMA NA PERIFERIA***

Tese submetida ao
Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de
Santa Catarina para a
obtenção do Grau de
Doutor em Literatura.
Orientador: Prof. Dr.
Cláudio Alano da Cruz.

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Zimmermann, Giovana Aparecida

Rio de Janeiro e Paris : a juventude Apache do cinema
na periferia / Giovana Aparecida Zimmermann ; orientador,
Claudio Alano Cruz - Florianópolis, SC, 2015.
375 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Conflitos urbanos na literatura e no
cinema. 3. A história como montagem de imagens . 4.
Conceito de juventude Apache. 5. A periferia na
cinematografia . I. Alano Cruz , Claudio . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

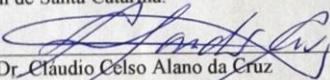
Giovana Aparecida Zimmermann

**RIO DE JANEIRO E PARIS: A JUVENTUDE APACHE DO
CINEMA NA PERIFERIA**

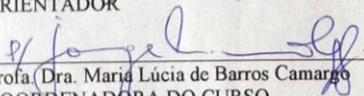
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma
final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade
Federal de Santa Catarina.

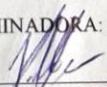


Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz
ORIENTADOR

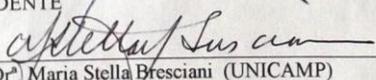


Profa. (Dra.) Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

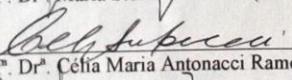
BANCA EXAMINADORA:



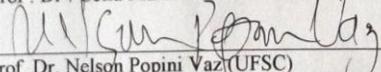
Prof. Dr. Pedro de Souza (UFSC)
PRESIDENTE



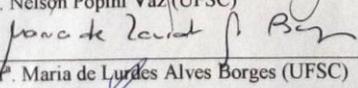
Prof.ª Dr.ª Maria Stella Bresciani (UNICAMP)



Prof.ª Dr.ª Célia Maria Antonacci Ramos (UDESC)



Prof. Dr. Nelson Popini Vaz (UFSC)



Prof.ª Dr.ª Maria de Lurdes Alves Borges (UFSC)



Prof.ª Dr.ª Cleia Maria de Mello e Campigotto (UFSC)

Aos meninos invisíveis

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, pela inestimável dedicação durante o doutorado, chamando-me para um café com carinho e uma pausa necessária para a mente. À minha filha, por sua coragem, lucidez e serenidade. Ao meu irmão, por todos os livros que me presenteou ao longo da vida, à minha irmã, por me levar ao cinema para assistir *Oliver Twist*, onde tudo começou.

Agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pela oportunidade da realização de meu doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, bem como a todo o Corpo Docente e Corpo Discente pelas oportunidades de interlocução. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Educação Superior (CAPES/PDSE), pelo financiamento de meus estudos no Brasil e de meu estágio no exterior. Ao Prof. Pascal Dibie, por receber-me na Université Didero Paris 7; a Raquel Wandelli, pela generosa interlocução; a Andrea Eichenberger, Christine Fayot e Claudia Generoso, pela recepção e pelas dicas preciosas em Paris. A Christophe Dravet, pela amizade e pelas aulas de francês; a Neusa Thomasi, por apresentar-me Chanteloup-les-Vignes. Aos colegas da Associação dos Pesquisadores e Estudantes Brasileiros na França (Apeb-Fr), entre eles Marina Melo, Vinicius Kauê Ferreira Leonardo Meirelles e Ana Paula Marcante Soares, parceiros na realização do *Colloque international Penser la ville aujourd'hui dans la littérature et les arts*, e Daniele Novelli, pelas errâncias nos rastros de Olympe de Gouges e outros franceses que nos inspiram.

Ao Professor Robert Moses Pechman, do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPUR), no Rio de Janeiro, pela interlocução fundamental. A Margareth Zanchetta (carioca-canadense), que conheci em Paris e prontamente colocou uma rede de amigas no Rio de Janeiro para me receberem em Cidade de Deus. O pedido foi atendido por Antonia Gama Costa, a quem agradeço por receber-me durante sua pesquisa de campo. Ao Eric Barbosa, pelo acesso ao grande acervo de filmes pesquisados. A Judith Müller, pela revisão inicial; a Zulma Borges, pela revisão final.

Agradeço aos professores da banca examinadora, pelas preciosas contribuições.

Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressonando por muito tempo.

Walter Benjamin, 2006

RESUMO

A urbe sofre uma vertiginosa transformação que expõe as diferenças econômicas, sociais e culturais, cada vez mais acentuadas, tornando o seu equacionamento um grande desafio. Na interpretação desse processo, destacam-se as manifestações artísticas, especialmente nos campos da literatura e do cinema, que tratam da dimensão simbólica do convívio na cidade. Em um exercício de pensar a história como montagem de imagens sob o ponto de vista de Walter Benjamin, a presente Tese aborda uma arqueologia de filmes para investigar a expressão da periferia na cinematografia brasileira e francesa e chegar à identificação dos “sujeitos” representados, para então investir em uma análise mais detalhada nos filmes: *La Haine* (O Ódio), de Mathieu Kassovitz, 1995, em Paris, e *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, no Rio de Janeiro, os quais denunciam a crise na cidade contemporânea, que ameaça eclipsar-se diante da crescente intolerância humana e social. A intenção foi estabelecer uma zona de contato, com o intuito de trazer à discussão dois países com suas diferentes implicações, porém apresentando características semelhantes no comportamento dos jovens em uma sociedade do espetáculo, do consumo, da fama súbita. Capturados pelo desejo promovido e difundido na “cidade espetacular”, esses jovens são confrontados com a exclusão dentro do próprio país, com a falta de oportunidade e a repressão policial desde muito cedo. São fatores que favorecem a adesão à criminalidade como alternativa dessa juventude aqui denominada *Apache*. Se em Paris no século XIX o perigo estava em qualquer esquina, os proletários eram considerados os Apaches da civilização, no Rio de Janeiro era da mesma forma, porém com fator determinante de que os negros eram o perigo para a cidade. O conceito *juventude Apache* afirma-se na dialética benjaminiana entre o passado mais longínquo e o futuro emancipado, já que o jovem oriundo das classes populares continua exercendo um enfrentamento, um embate com a cidade, porque ele deseja vivê-la intensamente, mas é lido por ela como uma ameaça, como um selvagem.

Palavras-chave: Cidade. Cinema. Conflitos urbanos. Periferia. *Juventude Apache*.

RÉSUMÉ

L'urbe subit une transformation vertigineuse exprimant des différences économiques, sociales et culturelles de plus en plus accentuées, ce qui rend l'évaluation de son équation un grand défi. Dans l'interprétation de ce processus, se démarquent les manifestations artistiques, appartenant particulièrement aux domaines de la littérature et du cinéma, qui s'intéressent à la dimension symbolique de la convivialité dans la ville. Notre réflexion conçoit l'histoire en tant que « montage d'images », selon le point de vue de Walter Benjamin, et aborde une « archéologie » de films afin d'observer l'expression de la périphérie dans la cinématographie brésilienne et française dans le but d'identifier les « individus » qui y sont représentés. Nous pouvons, de cette façon, investir dans une analyse plus approfondie des films suivants : *La Haine*, de Mathieu Kassovitz (Paris, 1995) et *Cidade de Deus* (Rio de Janeiro, 2002), de Fernando Meirelles et Kátia Lund. Ces deux films dénoncent la crise dans la ville contemporaine, et menacent son éclipse face à l'intolérance humaine et sociale croissante. Il s'agit d'établir une zone de contact et de mettre en lumière deux pays, que, malgré leurs différences, se montrent similaires en ce qui concerne le comportement des jeunes dans une société du spectacle, de la consommation et de la célébrité soudaine. Capturés par le désir promu et diffusé dans la « ville spectaculaire », ces jeunes sont confrontés à l'exclusion dans leurs propres pays, au manque d'opportunité et à la répression policière depuis leur plus jeune âge. Ce sont des facteurs qui favorisent l'adhésion à la criminalité comme une alternative à cette jeunesse, ici dénommée *Apache*. Si à Paris, au XIX^e siècle, le danger était omniprésent et les prolétaires étaient considérés les *Apaches* de la civilisation, à Rio de Janeiro il se passait la même chose, en tenant compte du fait que les noirs étaient considérés comme synonyme de danger pour la ville. Le concept de *jeunesse Apache* s'affirme dans la dialectique benjaminienne entre le passé le plus lointain et le futur émancipé. Le jeune issu des classes populaires continue à exercer un affrontement, un choc avec l'espace urbain. Il désire vivre la ville intensément, mais celle-ci l'interprète comme un être sauvage.

Mots-clés: Ville. Cinéma. Conflits urbains. Périphérie. *Jeunesse Apache*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– (C.R.S.) Policiais da França e criança afrodescendente, 2010.....	38
Figura 2 – Fotografia de Bouna e Zied.....	40
Figura 3 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	41
Figura 4 – <i>Frames</i> do filme <i>L'embrasement</i> , 2006.....	49
Figura 5 – <i>Frames</i> do filme <i>L'embrasement</i> , 2006.....	50
Figura 6 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	57
Figura 7 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	58
Figura 8 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	61
Figura 9 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	61
Figura 10 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	63
Figura 11 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	63
Figura 12 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	67
Figura 13 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	70
Figura 14 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	70
Figura 15 – <i>Frames</i> do filme <i>Rien que les heures</i> , 1926.....	71
Figura 16 – <i>Frames</i> do filme <i>Nogent, eldorado du dimanche - Partie 1</i> , 1929	72
Figura 17 – Foto do filme <i>Notre-Dame de la Mouise</i> e fotografia de George Rolin do mesmo filme	75
Figura 18 – <i>Frames</i> do filme <i>Pour Mieux comprendre Paris</i> , 1935.....	77
Figura 19 – <i>Frames</i> do filme <i>Aubervilliers</i> , 1945.....	79
Figura 20 – <i>Frames</i> do filme <i>Une histoire d'eau</i> , 1958.....	82
Figura 21– <i>Frames</i> do filme <i>Mon Oncle</i> , 1958.....	83
Figura 22 – <i>Frames</i> do filme <i>Terrain Vague</i> , 1960.....	84
Figura 23 – <i>Frames</i> do filme <i>L'amour existe</i> , 1961.....	85
Figura 24 – <i>Frames</i> do filme <i>L'amour existe</i> , 1961.....	85
Figura 25 – <i>Frames</i> do filme <i>L'amour existe</i> , 1961.....	86
Figura 26 – <i>Frames</i> do filme <i>L'amour existe</i> , 1961.....	91
Figura 27 – <i>Frames</i> do filme <i>L'amour existe</i> , 1961.....	89
Figura 28 – <i>Frames</i> do filme <i>Mélodie en sous-sol</i> , 1962.....	91
Figura 29 – Cartaz do filme <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> , 1967.....	94
Figura 30 – <i>Frames</i> do filme <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> , 1967.....	97
Figura 31 – <i>Frames</i> do filme <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> , 1967.....	98

Figura 32 – <i>Frames</i> do filme <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> , 1967.....	98
Figura 33 – <i>Frames</i> do filme <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> , 1967.....	99
Figura 34 – <i>Frames</i> do filme <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> , 1967.....	99
Figura 35 – <i>Frames</i> do filme <i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> , 1967.....	101
Figura 36 – <i>Frames</i> do filme <i>La ville bidon</i> , 1975.	101
Figura 37 – <i>Frames</i> do filme <i>La ville bidon</i> , 1975.....	103
Figura 38 – <i>Frames</i> do vídeo da implosão de parte do “4000 cité de La Courneuve”	105
Figura 39 – <i>Frames</i> do filme <i>Terrain Vague</i> , 1960.....	108
Figura 40 – <i>Frames</i> do filme <i>Casque d'or</i> , 1952.....	110
Figura 41 – <i>Frames</i> do filme <i>Terrain Vague</i> , 1960.....	110
Figura 42 – <i>Frames</i> dos filmes <i>Rien que les heures</i> , 1926, e <i>Terrain Vague</i> , 1960.....	111
Figura 43 – <i>Frames</i> do filme <i>La Battaglia di Algeri</i> , 1966.....	116
Figura 44 – <i>Frames</i> do filme <i>De bruit et de fureur</i> , 1987.....	122
Figura 45 – <i>Frames</i> dos filmes <i>La Jetée</i> , 1962 e <i>La Haine</i> , 1995.....	134
Figura 46 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995... ..	134
Figura 47 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	136
Figura 48 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	136
Figura 49 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	137
Figura 50 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	139
Figura 51 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	141
Figura 52 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.	142
Figura 53 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	142
Figura 54 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	143
Figura 55 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	145
Figura 56 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	146
Figura 57 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	148
Figura 58 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	149
Figura 59 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	151
Figura 60 – <i>Frames Storyboard</i> e do <i>making off</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	151
Figura 61 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	152
Figura 61A – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	152
Figura 62 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.	153
Figura 63 – <i>Fotografia de Clanteloup-les-Vignes</i>	153
Figura 64 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995.	154

Figura 65 – Fotografias de Chanteloup-Les-Vigne, 2013, e frames do filme <i>La Haine</i> , 1995.....	155
Figura 66 – Place de La Coquille Chanteloup-Les-Vigne, 2013.....	157
Figura 67 – Obra de arte de Jack le Black.....	159
Figura 68 – <i>Frames</i> do documentário <i>La Saga des Immigrés 1 Partie: 1960 - 1980. 2007</i>	160
Figura 69 – <i>Frames</i> do <i>La Saga des Immigrés 2 Partie:</i> <i>1960 – 1980, 2007</i>	162
Figura 70 – <i>Frames</i> do <i>La Saga des Immigrés 2 Partie:</i> <i>1960 – 1980,2007</i>	164
Figura 71 – <i>Frames</i> do filme <i>Mektoub?</i> , 1979.....	165
Figura 72 – <i>Frames</i> do filme <i>Le Thé au Harem d' Archimède</i> , 1985.	167
Figura 73 – <i>Frames</i> do filme <i>Le Thé au Harem d' Archimède</i> , 1985.	167
Figura 74 – <i>Frames</i> do filme <i>L'esquive</i> , 2004.....	173
Figura 75 – <i>Frames</i> do filme <i>L'esquive</i> , 2004.....	173
Figura 76 – <i>Frames</i> do filme <i>L'esquive</i> , 2004.....	173
Figura 77 – <i>Frames</i> do filme <i>Wesh wesh,</i> <i>qu'est-ce qui se passe ? 2001</i>	174
Figura 78 – <i>Frames</i> do filme <i>Wesh wesh,</i> <i>qu'est-ce qui se passe ? 2001.</i>	176
Figura 79 – Foto de Ladj Ly com sua câmera.....	179
Figura 80 – <i>Frames</i> do filme <i>365 jours à Clichy –</i> <i>Montfermeil, 2007</i>	180
Figura 81 – <i>Frames</i> do filme <i>365 jours à Clichy –</i> <i>Montfermeil, 2007</i>	180
Figura 82 – <i>Frames</i> do filme <i>365 jours à Clichy –</i> <i>Montfermeil, 2007</i>	183
Figura 83 – <i>Frames</i> do vídeo da Central da Periferia na zona de conflito da França.....	187
Figura 84 – <i>Frames</i> do documentário <i>Ônibus 174, 2002</i>	193
Figura 85 – <i>Frames</i> do matéria sobre o Sequestro do Ônibus 174, 2000.....	194
Figura 86 – <i>Frames</i> do documentário <i>Ônibus 174, 2002</i>	196
Figura 87 – <i>Frames</i> do filme <i>Boca do lixo</i> , 1992.....	197
Figura 87 A – Fotografias realizadas em Cidade de Deus, 2013.....	208
Figura 88 – <i>Frames</i> do filme <i>Orfeu Negro</i> , 1959.....	215
Figura 89 – <i>Frames</i> do filme <i>Rio, 40 Graus</i> , 1955.....	218
Figura 90 – <i>Frames</i> do filme <i>Rio, 40 Graus</i> , 1955.....	219
Figura 91 – <i>Frames</i> do filme <i>Rio Zona Norte</i> , 1957.....	220
Figura 92 – <i>Frames</i> do filme <i>Rio Zona Norte</i> , 1957.....	221
Figura 93 – <i>Frames</i> do filme <i>Rio Zona Norte</i> , 1957.....	222

Figura 94 – <i>Frames</i> do filme <i>Rio Zona Norte</i> , 1957.....	222
Figura 95 – <i>Frames</i> do filme <i>Cinco vezes favela</i> , 1962.....	226
Figura 96 – <i>Frames</i> do filme <i>Cinco vezes favela</i> , 1962.....	227
Figura 97 – <i>Frames</i> do filme <i>Cinco vezes favela</i> , 1962.....	228
Figura 98 – <i>Frames</i> do filme <i>Cinco vezes favela</i> , 1962.....	229
Figura 99 – <i>Frames</i> do filme <i>Cinco vezes favela</i> , 1962.....	230
Figura 100 – <i>Frames</i> do filme <i>Cinco vezes favela</i> , 1962.....	230
Figura 101 – <i>Frames</i> do filme <i>Cinco vezes favela</i> , 1962.....	238
Figura 102 – <i>Frames</i> do filme <i>Macunaíma</i> , 1969.....	241
Figura 103 – <i>Frames</i> do filme <i>Macunaíma</i> , 1969.....	242
Figura 104 – <i>Frames</i> do documentário <i>Rocinha 77</i> , 1977.....	246
Figura 105 – <i>Frames</i> dos filmes: <i>Rocinha 77</i> , 1977 e <i>Pixote, a lei do mais fraco</i> , 1980.....	248
Figura 106 – <i>Frames</i> do filmes <i>Pixote, a lei do mais fraco</i> , 1980.....	250
Figura 107 – <i>Frames</i> do filme <i>O Primeiro Dia</i> , 1998.....	255
Figura 108 – <i>Frames</i> do filme <i>O Primeiro Dia</i> , 1998.....	256
Figura 109 – <i>Frames</i> do filme <i>Adão - Ou Somos Todos Filhos da Terra</i> , 1999.....	257
Figura 110 – <i>Frames</i> do filme <i>Notícias de uma Guerra Particular</i> , 1999.....	258
Figura 111 – <i>Frames</i> do filme <i>Notícias de uma Guerra Particular</i> , 1999.....	260
Figura 112 – <i>Frames</i> do filme <i>Batismo de Sangue</i> , 2007.....	262
Figura 113 – <i>Frames</i> do filme <i>400 contra um</i> , 2010.....	263
Figura 114 – <i>Frame</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	269
Figura 115 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	275
Figura 116 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	276
Figura 117 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	277
Figura 118 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	281
Figura 119 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	283
Figura 120 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	285
Figura 121 – <i>Frame</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	288
Figura 122 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	289
Figura 123 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	291
Figura 124 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	292
Figura 125 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	293
Figura 126 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	294
Figura 127 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	297
Figura 128 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	299
Figura 129 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	302

Figura 130 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	303
Figura 131 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	304
Figura 132 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	305
Figura 133 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	306
Figura 134 – <i>Frame</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002	308
Figura 135 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	310
Figura 136 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	311
Figura 137 – <i>Frames</i> do filme <i>Cidade de Deus</i> , 2002.....	313
Figura 138 – <i>Frames</i> do filme <i>A Última Parada - 174</i> , 2009.....	313
Figura 139 – <i>Frames</i> do filme <i>A Última Parada - 174</i> , 2009.....	316
Figura 140 – <i>Frames</i> do filme <i>A Última Parada - 174</i> , 2009.....	318
Figura 141 – <i>Frames</i> do filme <i>Notícias de uma Guerra Particular</i> , 1999.....	319
Figura 142 – Fotografias realizadas em <i>Cidade de Deus</i> , 2013.....	322
Figura 143 – <i>Frames</i> do filme <i>La Haine</i> , 1995, e do vídeo realizado no bairro <i>Cidade de Deus</i> 2013.....	323
Figura 144 – Documentário <i>Cidade de Deus – 10 Anos Depois</i> e <i>La Cité de Dieu</i>	324
Figura 145 – Cartaz do 1.º Festival de Filme Franco-Brasileiro.....	327
Figura 146 – <i>Frames</i> do filme <i>5x favela agora por nós mesmos, 2010</i>	328
Figura 147 – <i>Frames</i> do filme <i>5x favela agora por nós mesmos, 2010</i>	329
Figura 148 – <i>Frames</i> do filme <i>5x favela agora por nós mesmos, 2010</i>	330
Figura 149 – <i>Frames</i> do filme <i>5x favela agora por nós mesmos, 2010</i>	331
Figura 150 – <i>Frames</i> do filme <i>5x favela agora por nós mesmos, 2010</i>	332
Figura 151 – <i>Frames</i> do filme <i>5x favela agora por nós mesmos, 2010</i>	333
Figura 152 – <i>Rio de Janeiro e Paris: a juventude Apache no cinema da periferia</i> . Montagem de Giovana Zimermann, 2014.....	341
APÊNDICE	
Figura 1 – Instalação <i>O lugar do outro</i> , 2004.....	369
Figura 2 – Fotografias 1 e 2 da série <i>O lugar do outro</i> , 2004.....	369

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	23
1.1	APRESENTAÇÃO.....	23
1.2	A PESQUISA.....	29
2	PARIS	35
2.1	<i>VIOLENCE ET SOCIETE AUJOURD'HUI</i>	37
2.2	PARIS, IMPRESSÕES SOBRE O TEMPO.....	52
2.2.1	<i>Do gamin ao grosse - flâneur ou Apache</i>	66
2.3	O IMAGINÁRIO DA <i>BANLIEUE</i> NO CINEMA.....	72
2.4	A <i>JUVENTUDE APACHE</i>	105
2.4.1	<i>O bluson noir</i>	107
2.4.2	<i>Intelligentsia e barbárie I</i>	114
2.4.3	<i>A juventude Apache da cité</i>	117
3	LA HAINE	127
3.1	ENTRE FICÇÃO E REALIDADE - <i>JUSQU'ICI TOUT VA BIEN</i>	130
3.1.1	<i>Blanc, noir, beur</i>	136
3.1.2	O urbano em <i>La Haine</i>	142
3.1.3	<i>Chanteloup-les-Vignes</i>	153
3.2	UM OLHAR SOBRE A IMIGRAÇÃO.....	159
3.2.1	O cinema <i>beur</i>	165
3.2.2	<i>Cinéma: la banlieue à l'affiche</i>	169
3.2.3	Nos limites do <i>Ban</i>	170
4	RIO DE JANEIRO	189
4.1	VIOLÊNCIA E SOCIEDADE HOJE.....	190
4.2	RIO, UM CENÁRIO CIVILIZADO.....	198
4.3	<i>CITÉ</i> CRUZADA SÃO SEBASTIÃO.....	205
5	A MIRADA DO TERCEIRO CINEMA	211
5.1	O IMAGINÁRIO DA FAVELA NO CINEMA.....	217
5.1.1	<i>Cinco Vezes Favela do CPC</i>	223
5.2	UM CINEMA DE GUERRILHA.....	231
5.3	“PANORAMA” FAVELA.....	244
6	A JUVENTUDE APACHE NA “RETOMADA”	253
6.1	O FECHAMENTO E O BOM TREINAMENTO.....	258
6.1.1	<i>Intelligentsia e barbárie II</i>	260
7	CIDADE DE DEUS	271
7.1	O DEVIR ANIMAL EM <i>CIDADE DE DEUS</i>	275
7.1.1	<i>Buscapé na figura do narrador</i>	281
7.1.2	<i>O malandro Apache</i>	285

7.1.3 Bandido “responso”	291
7.1.4 Devir-lobo	297
7.1.5 Devir-galinha	305
7.1.6 Zé Pequeno para crescer	308
7.2 O NASCIMENTO DO “MINOR”	313
7.2.1 O desejo do “minor”	317
7.3 CITÉ CIDADE DE DEUS	321
7.4 AGORA É POR NÓS MESMOS	325
8 CONCLUSÃO	335
REFERÊNCIAS	343
APÊNDICE A – O lugar do outro	369
APÊNDICE B – Vídeo: Rio de Janeiro e Paris: a juventude Apache no cinema da periferia (DVD)	Contracapa interna

1 INTRODUÇÃO

O que nos motiva a escrever uma Tese?

Podemos dizer que o tempo da pesquisa é uma incrível viagem, por vezes solitária, e mesmo o pesquisador mais pragmático deve ter dificuldade de imaginar a visão do conjunto. Talvez o maior mérito ou contribuição seja menos defender a Tese e mais comunicar aos leitores a alegria da modesta descoberta, a julgar pelo investimento do tempo empregado. Há sem dúvida uma angústia e um desejo de organizar todos esses detalhes concretos numa estrutura, inicialmente abstrata. E, apesar do desejo, há sempre a dúvida da possibilidade de uma história do comportamento humano ser contada por alguém que não seja da antropologia, da sociologia, da psicologia ou psicanálise, mantendo-se à distância das teorias, do vocabulário, dos métodos e, ainda assim, interessar os profissionais dessas áreas.

Essa dúvida levou-me a dividir a introdução em duas partes.

A primeira parte, que chamo de apresentação, é, em certo sentido, um olhar pessoal na minha história de interesse por esse tema, que me trouxe até aqui. Nela há indícios de uma busca muito anterior à iniciada oficialmente em 2010, data do meu ingresso ao doutorado em Literatura. Em *Arqueologia do Saber*, Michael Foucault (1991) lembra-nos de que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história é a diferença dos tempos, que nosso eu é a diferença das máscaras. Nessa medida, um pesquisador pode tentar elaborar uma pesquisa que tenha sido observada por inúmeras disciplinas e, ainda assim apresentar, com algum frescor, quando observada com outras lentes.

A segunda parte dedico a introdução ao tema propriamente dito, meu investimento na observação dessa “arqueologia” de filmes. O termo emprestado de Foucault não está associado às explorações geológicas, “designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte” (FOUCAULT, 1991, p. 149). Meu exercício foi somente perseguir os rastros deixados pelos jovens rebeldes, que atemorizam a cidade e são atemorizados por ela.

1.1 APRESENTAÇÃO

Dotada de uma gama diversa de interesses no campo das artes, sobretudo relacionadas à cidade, minha estratégia foi pensar a história

como uma montagem cinematográfica, na articulação entre texto e imagem, numa perspectiva benjaminiana.

No livro *Passagens*, mais precisamente na *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*, Benjamin assume um método cujo percurso não é linear, ao contrário, é o método do desvio, segue por percursos laterais, numa metáfora entre a arquitetura e a montagem cinematográfica. Uma maquete imaginária, a miniatura do mundo é aos olhos do historiador um fragmento. Segundo o filósofo, o desvio é inspirado na arte, porque a arte passa uma “verdade” por meio dos elementos estéticos (BENJAMIN, 2006). Na tese XVII sobre a Filosofia da História, Benjamin (1992, p. 168) fala que, “quando o pensamento se fixa de repente numa configuração saturada de tensões, comunica-lhe um choque que cristaliza em mônada”; assim, em um questionamento sobre a ideologia do progresso, identifica o anjo da história em um quadro de Klee, intitulado *Angelus Novus*. Ele, o anjo, é obrigado a olhar o passado e nada fazer, pois tem suas asas presas pela tempestade avassaladora que acumula ruínas. “Esta tempestade é aquilo que nós chamamos progresso.” (BENJAMIN, 1992, p. 162).

Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2002, p. 72) encoraja-nos afirmando que “não há conhecimento verdadeiro se não pela intuição, isto é, por um ato singular da inteligência pura e atenta, e pela dedução, que liga entre si as evidências”. Nisso acredita Pascal Dibie, que, depois de presentear-me com livros e filmes singulares à pesquisa, sugeriu-me “farejar” a velha Paris, cuja magia poderia atuar sobre meu olhar antropológico, ou, já que falamos de magia, torná-lo antropológico. “*Double constrution, le regard ethnologique qui m'importe ici, propose de voir le mond non pas tel qu'il est, mais tel qu'il est lorsque je m'y ajout.*” (DIBIE, 1998 p. 26).¹ Reparámos que Dibie sugere-me uma habilidade animal, “farejar”, um devir animal. Em Deleuze e Guattari (1997, p. 24), encontro: “Os homens-lobos, os homens-ursos, os homens-feras, os homens de toda animalidade, confrarias secretas, animam os campos de batalha”.

Partindo desse princípio, é possível pensar em outros devires, há também o devir-vegetal ou devir-mineral. Ao buscar um elemento da natureza para sintetizar o tempo da pesquisa, que é doloroso e maravilhoso também, o devir-árvore parece de todo o mais adequado. Não pelo simbolismo de solidez, segurança e profundidade, o que seria

¹ Dupla construção, o olhar etnológico, que me importa aqui, propõe olhar o mundo não somente como ele é, mais também como ele é quando eu me junto ele. (Tradução nossa).

pretensioso, mas, se observarmos que uma árvore precisa ir às profundezas desconhecidas, percebemos que suas raízes, ainda jovens, cavam o solo às cegas, mergulhando em terrenos lodos e movediços (impressões que nos solicitaram nessa busca aventureira), mas também escavando terrenos áridos e pedregosos. Sabemos que o mergulho no subterrâneo (embora obscuro) não é em vão para o devir-árvore, é um percurso necessário para sustentar o corpo inicialmente jovem (ingênuo), que amadurece no percurso e cria uma casca mais sólida, mais rústica (carapaça). Só assim poderá atingir as alturas e só de lá ter a visão do todo, da “sua floresta”. Agora, olhando a partir dessa imagem, é possível perceber que ela se assemelha à outra imagem já formulada para simbolizar essa busca; a do filósofo que procura escalar os finos pelos do coelho, de modo a fixar nos olhos o grande ilusionista (GARDER, 1995).

O que nos move ao devir-escritor envolve compromisso com temas que sempre nos foram caros, essenciais, ou abissais: a dor, o medo, a morte. Então me vejo sentada em uma cadeira de veludo do único cinema de minha cidade. Na tela um garotinho com a minha idade (seis ou sete anos) vive em um terrível orfanato, passa por maus-tratos, frio e fome, até fugir para uma grande cidade. Lá é resgatado por um bando de jovens delinquentes e se vê obrigado a cometer pequenos furtos para manter-se no bando. Uma clássica tragédia, uma força com a qual o pequeno Oliver não consegue lutar, uma experiência autêntica de choque para minha condição de infante. Mal podia compreender a dimensão daquela grande tela que me capturava para dentro do espaço diegético. Benjamin aponta uma distinção quanto à aprendizagem da criança que mergulha no espaço lúdico, penetra nas coisas do mundo de modo a elaborar uma certa experiência intensa (*Erfahrung*), a ponto de perder a própria identidade. Com os olhos arregalados, torcendo pelo pequeno, ou fechando-os quando a maldade era insuportável, lembro de sentir raiva daquele miserável senhor, que vestia roupas puídas e luvas com os dedos expostos, para maior agilidade do mestre dos punguistas. O cortiço habitado por todos era uma precária construção de madeira, com passarelas também de madeira sobre o lamaçal. Sempre povoou meu imaginário todas aquelas joias guardadas pelo avarento senhor, que ficaram soterradas junto ao seu corpo velho, quando a arquitetura desabou.

Raros foram os filmes que pude ver na infância, nunca havia elucidado a origem desse “arquivo” que resistiu até aqui. *Oliver Twist*, de Charles Dickens, é uma das primeiras novelas sociais da história da literatura. No Brasil, na década de 1930, um grupo composto de crianças

e jovens também vive em um ambiente hostil, mas os meninos reagem de forma agressiva e exercem certa liberdade; têm por refúgio um velho trapiche (espécie de armazém) abandonado, numa das praias da capital baiana - de onde vem o nome do grupo e do livro: *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, meu favorito da adolescência. Somados ao “gamin de Londres”, os *Capitães da Areia* são como joias soterradas, é como pensar a história com “certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p.107).

Na década de 90, ainda “vivendo na pele do coelho branco”, ensaio uma modesta escalada com uma investigação a que chamei *O corpo e o padecer físico na arte* (ZIMERMANN, 1999). Despertou-me o interesse o suplício dos corpos na história da arte, imagens carregadas de signos que trazem na sua gênese significados diversos, mas reafirmam o fascínio que esse tema vem exercendo ao longo da história. Na antiga Grécia, as tragédias mostravam que nenhuma “cidade” pode proteger o mortal contra a morte que nele habita: “Páthos é o que sofre, o sofrimento, mas também a experiência que, para os humanos se adquire somente na dor [...] É por ter sofrido que se compreende mas, tarde demais, se é verdade que a revelação só ocorre no fundo do desastre” (LORAU apud ZIMERMANN, 1999, p. 2). E nos perguntamos: quem tira proveito do ensinamento do *páthos* trágico? O espectador, talvez?

Por que Paris e por que o Rio de Janeiro? São perguntas necessárias, pois, conforme afirmado anteriormente, o caminho é longo, e cada decisão, embora não percebida durante o percurso, tenha em si uma potência singular à pesquisa, o que afirma minha identificação com o principal autor desta caminhada, Walter Benjamin, encontrado brevemente na graduação de arte, buscado avidamente no Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Na realidade foi ele que me conduziu ao Doutorado em Literatura, ainda na observação da cidade. Benjamin acreditava que tudo o que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Nesse aspecto, identifica-se com o trapeiro, um parâmetro para sua concepção de fragmento. “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos [lixo]: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.” (BENJAMIN, 2006, p. 502).

Quando estive pela primeira vez em Paris, fui como a maioria dos turistas, movida pelo imaginário construído por uma campanha publicitária que data de 1890, e que a transformou na cidade mais

desejada de todos os tempos. O cinema contribuiu fortemente para a construção desse imaginário que cabe dentro de uma bola de cristal, um souvenir, simulacro visual, tomado por Alberto Cavalcanti em seu filme *Rien que les heures*, conforme abordo em *Paris, impressões sobre o tempo*. Mas o cineasta rasga todos os simulacros e aponta para a periferia. Um lugar que não estava previsto na minha viagem de 2001. Foi a potência da música miscigenada do grupo Zebda que despertou minha atenção; pode ter sido nesse momento que eu comecei a reunir os fragmentos desta Tese. A letra da música falava de impossibilidades e brincava com a divisão de classes: “Je crois que ça va pas etre possible!” [Eu acho que não vai ser possível]. Trouxe na mala aquele álbum intitulado *Le Bruit et l’Odeur*, 1995 [O barulho e o cheiro], que colocava em questão a dominação cultural do “modelo” de civilização evidenciando o racismo vigente na França, que desconhecia e só voltei a pensar sobre ele em 2005. A “revolta” dos *jeunes de banlieue* despertou questionamentos mundiais: Quem são esses jovens envolvidos nessa “revolta”? Por que exercem violência e incêndios perto de suas casa e não nos bairros mais ricos?

O interesse cresce com a conexão, quando podemos pensar sobre o nosso lugar (integrantes de um país da periferia do capitalismo), a partir do lugar do outro, ou seja, pensar sobre o Brasil, em comparação com a França. *O lugar do outro* compôs uma mostra coletiva intitulada *As palavras e as coisas*, que fez parte de um evento em homenagem aos 20 anos da morte de Michael Foucault em 2004. Abordando o sistema prisional, utilizei uma frase do pensador francês, que resumia o sentimento que havia experimentado ao visitar o Centro Educacional São Lucas, a extinta instituição para menores infratores da região metropolitana de Florianópolis, que mais se assemelhava a uma casa de detenção, conforme fotografias da série que leva o nome da exposição (figura1-Apêndice). Parte do trabalho teve início durante uma estadia no Rio de Janeiro, quando apresentava a exposição *Invólucro*, 2004, cujo questionamento era o nascimento e a morte. Abria com uma frase do carioca Vinícius de Moraes: “Outra carne virá. A primavera / É carne, o amor é seiva eterna e forte. / Quando o ser que viveu unir-se à morte / No mundo uma criança nascerá”. A frase escolhida já reservava uma potência premonitória (infância dos mortos), embora não percebida no período.

Era “maio de 2004”, houve uma sangrenta rebelião na Casa de Custódia de Benfica. As mídias jornalísticas abordavam o tema, espetacularizando a tragédia e reforçando o estigma da perversidade dos presos, responsabilizando-os. Fragmentei a matéria e coloquei em

papeis dobrados, acondicionados em dispositivos (assépticos de acrílico), diante de um nicho (uma janela, uma televisão, uma jaula), nele fixei uma foto que fazia parte da matéria, na qual muitos jovens (todos negros e pardos) estavam comprimidos contra uma grade de uma das celas da Casa de Custódia de Benfica (figura 2- Apêndice).

A intenção era tirar o espectador da zona de conforto, de uma ampla matéria falando quanto custa para os bolsos do contribuinte a “escória da sociedade”. Como no biscoito da sorte “às avessas”, o visitante era convidado a pensar somente sobre o fragmento que escolhera. Num deles havia uma frase de Foucault.

[...] A animalidade escapou à domesticação pelos valores e pelos símbolos humanos; e se ela agora fascina o homem com sua desordem, seu furor, sua riqueza de monstruosas impossibilidades, é ela quem desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens. (FOUCAULT, 2004, p. 18).

O objetivo era cercar o espectador, proporcionar uma imersão em uma “instalação”, em um espaço arquitetônico, para alertar a que ponto chega nossa história de exclusão social. Ao fazer uma aproximação da arquitetura com o cinema, Benjamin fala da arquitetura como “protótipo de uma obra de arte”, com a vantagem de uma recepção intuitiva, distraída e coletiva. O filósofo estava atento à necessidade de novas formas de percepção, não apenas visual, através da contemplação. E, quando associa a arquitetura ao cinema, reivindica uma habilidade de recepção tátil, porque ocorre uma imersão física desse corpo ao lugar, que, no exemplo, era então *O lugar do outro*. A intenção era assumidamente “capturar” esse espectador (atraí-lo para contar algo relevante), porém utilizando-se de outros meios (não esperando o recolhimento dele diante de uma obra), provocando-o. “Aliás, como para cada indivíduo existe a tentação de se furta a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as de maior peso e importância se conseguir mobilizar as massas. Concretiza-o no cinema atual.” (BENJAMIN, 1992, p.110). Essa ligação leva a um indício social importante, quando bem empregado conceitualmente, porém é evidente que o pensador referia-se ao “suporte cinema”, que é diferente das outras artes, pois a potencialidade do aparelho cinematográfico altera a relação das massas com a arte, como afirma: “reacionários diante de um Picasso, transformam-se nos mais progressistas frente a um Chaplin”

(BENJAMIM, 1992, p.100). A condição arquitetônica de imersão propiciada pelo cinema promove uma vivência, uma ligação íntima com a atitude do observador “especializado”, diz Benjamin, que, embora crítico, não deixa de ser um examinador distraído.

1.2 A PESQUISA

Embora existam inúmeras pesquisas consistentes das ciências sociais, esta Tese investiga as complexas e tensas relações sociais de Paris e do Rio de Janeiro pela literatura e pelo cinema, que tratam da dimensão simbólica, do convívio da cidade.

Inicialmente, é importante traçar algumas considerações acerca da metodologia, pois marca uma distinção em relação às intenções estabelecidas em projeto inicial, cujo *corpus* seria composto somente por dois filmes franceses e dois filmes brasileiros. Foi necessário ir além, para investigar a expressão da periferia na cinematografia brasileira e francesa e identificar os “sujeitos representados”. Optou-se por uma arqueologia de filmes que pudessem fornecer um referencial abrangente sobre o imaginário das periferias das duas localidades, para uma análise mais detalhada nos filmes: *La Haine*, 1995, de Mathieu Kassovitz, em Paris, e *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, no Rio de Janeiro.

As relações entre *La Haine* e *Cidade de Deus* não são priorizadas ao longo da Tese. A intenção foi estabelecer uma zona de contato, com o intuito de trazer à discussão dois continentes com suas diferentes implicações, porém apresentando características semelhantes no comportamento de seus cidadãos: a violência, o egoísmo, a banalização das relações pessoais, o esvaziamento e a “despolitização” da esfera pública, como novas modalidades de sociabilidade e como novo padrão de urbanidade. Estes são fatores que favorecem a entrada dos jovens na criminalidade, sobretudo no tráfico de drogas, e, por consequência, na violência como alternativa desse *povo*, aqui denominado *apache*.

É instigante a possibilidade de uma contribuição no desenrolar desse assunto complexo, porém urgente, já que estamos enfrentando nova crise da idade “adolescente-juvenil”, como outrora atribuiu Edgar Morin, nas obras *Cultura de Massa no Século XX, O Espírito do Tempo I e II*. Na observação das revoltas juvenis, cujo ápice foi entre 1967 – 1968, o sociólogo constata que os estudantes (uma fração da juventude e outra fração da *intelligentsia*), por um lado produziram revoltas e rebeliões, e por outro produziram reflexões críticas e ideologias que

marcaram definitivamente um contexto histórico. Para Morin, a adolescência e a juventude são períodos do indivíduo que deveriam ser levados a sério, tanto do ponto de vista antropológico, como sociológico e também histórico.

A observação nos dois contextos não está focada somente nas semelhanças; a intenção é marcar as diferentes posturas políticas de cada país. Para tanto, os distintos capítulos que tratam sobre Paris e sobre o Rio de Janeiro contam com subcapítulos introdutórios que são aproximados na adoção do mesmo título no respectivo idioma: *Violence et société aujourd'hui* aborda a crise que se instalou em 2005 em Clichy-sous-Bois, contexto em que o filme *La Haine* volta à discussão, e a *banlieue* francesa emerge com o tema retórico da salvação da juventude. Os discursos vão desde a “infância em perigo” até o “jovem perigoso”.

Em *Paris, impressões sobre o tempo*, a questão é observada à luz da literatura e do cinema. *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, parece “adaptar às emoções líricas da alma”, como ambicionava Baudelaire com seu *Spleen de Paris*.

O imaginário da banlieue no cinema foi uma estratégia para revisitar a história do urbanismo como técnica de separação, um processo que desenha a exclusão das classes populares ao longo da história e que pode ser claramente observado em filmes como *L'amour existe*, 1961, de Maurice Pialat. Não por acaso, a maioria dos filmes que trata sobre *banlieue* compartilha de um tema comum, uma “viagem” a Paris. Por meio do sistema ferroviário, era possível fazer um mapeamento dos assentamentos nos subúrbios da capital francesa.

Em *Juventude Apache*, a expressão, embora do século XIX, é recuperada na medida em que o jovem oriundo das classes populares exerce um enfrentamento, um embate com a cidade, porque ele deseja vivê-la intensamente, mas é lido por ela como uma ameaça. Filmes como *Terrain Vague*, 1961, de Marcel Carné, aprofundam o debate sobre a delinquência juvenil e o espaço urbano. Indesejados, estigmatizados, os jovens são expulsos do centro de Paris, empurrados e contido na *banlieue*.

Em *La Haine*, observamos como a televisão vai favorecendo a manutenção da figura do jovem *banliusard* como o selvagem e, ao mesmo tempo, passa a apresentar um panorama exótico das *cités des banlieue*, como o último lugar de habitação do selvagem, o “*jeune de cité*” [jovem de *cité*]. O filme dedica-se a denunciar o racismo vigente na França.

Em *Um olhar sobre a imigração*, a investigação passa por

documentários que vão elucidando a construção do racismo entre os cocidadãos. O imigrante pobre, o colonizado, o trabalhador, o desempregado, poderiam também ser o infrator, o "selvagem". Novamente uma alusão às "classes perigosas", surgidas no século XIX.

O cinema beur é uma reação independente da segunda geração de ascendência norte-africana estabelecida na França, ligado ao movimento *beur*, que passa a fazer sua própria apresentação dos conflitos e tensões nas experiências pós-coloniais dos imigrantes na França, mudando a cinematografia de ficção francesa que vinha tratando o assunto até então.

Na seção *Nos limites do ban*, filmes como *L'esquive*, 2004, de Abdellatif Kechiche, também evocam a imagem da *cit * como aldeia fechada, porém mostra um outro olhar sobre as rela es dos jovens com sua localidade, apesar do controle e conten o policial. Finalmente, *365 jours   Clichy – Montfermeil*, 2007, de Ladj Ly, marca o esforço de triunfar pela arte, a “vontade de potência” no sentido nietzscheano, que   exercida no documentário que acompanha um ano dos desdobramentos do caso Clichy-sous-Bois, local que marca a identifica o dos jovens da *cit * com o protagonista do filme *Cidade de Deus*, de certa forma aproximando o contexto para o início do capítulo brasileiro.

No capítulo sobre o *Rio de Janeiro*, observamos que, desde que a cidade assumiu o ideário da *haussmanniza o*, no início do século XX, importado por Pereira Passos, convive com uma clara divisão, na qual a elite vive a “cidade maravilhosa”, e a popula o pobre vive a exclusão e a violência nas inúmeras favelas com altos índices de violência, cuja principal vítima   o jovem homem negro e pobre. *Violência e sociedade hoje* aborda a espetaculariza o da violência contemporânea, que, em uma inversão de valores, responsabiliza unicamente o jovem *Apache*, que se torna o bode expiatório. Sua morte reconcilia a comunidade. Tomando como ponto de partida o documentário * nibus 174*, a inten o   refletir sobre a anestesia social brasileira quanto   invisibilidade dos “meninos de rua”.

Em *Rio, um cenário civilizado*, torna-se necessário consultar nossa literatura, a qual espelha uma consciência urbana que nasce junto com a metrópole moderna no início do século XX, segundo Wille Bolle. Numa perspectiva da literatura, a insegurança generalizada pairava sobre a cidade do Rio de Janeiro. Os “perigos” e os “perigosos” ganhavam forte tonalidade nos artigos de jornais e na literatura, que abraçava a questão da miserabilidade urbana. Em contrapartida, a denomina o “favela”   revestida de um forte conteúdo simbólico, que remete   resistência,   luta dos oprimidos do Arraial de Canudos,

descrito em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, segundo *A gênese da favela carioca*, de Lícia Valadares.

Em *A Mirada do Terceiro Cinema*, o mundo rural na literatura de Euclides da Cunha, de Guimarães Rosa, de José Lins do Rego e de Jorge Amado é retomado pelos cineastas que participavam do Cinema Novo, para os quais a favela e o sertão eram os lugares em que os problemas estavam mais radicalmente colocados na história.

O imaginário da favela no cinema foi favorecido pelas produções cinematográficas de baixo custo, trazidas pelo Novo Realismo italiano, e possibilitou autores como Nelson Pereira dos Santos a enaltecer em grande formato o que Carlos Lacerda encarava como “problema”. A favela para Santos aparece como um lugar de trabalhadores, pessoas de valor, e os jovens encaram o trabalho com otimismo.

Cinco vezes favela do CPC, subcapítulo dedicado ao filme *Cinco vezes favela*, mostra que no Brasil, como em grande parte do mundo, em nome de uma ideologia revolucionária proletária, o movimento estudantil ensaiou um ato revolucionário, mostrando que trabalhava no interesse geral. *Cinco vezes favela* é um filme claramente militante, considerado precursor do Cinema Novo.

Um cinema de guerrilha foi uma resposta à frustração do sonho da revolução da esquerda, nutrida por uma geração da *intelligentsia* brasileira, conforme abordou Zuenir Ventura em *1968: o ano que não terminou*, 1989, e de acordo com as *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde*, 2005, de Heloísa Buarque de Hollanda. Ao contrário das iniciativas coercivas do regime militar, os que estavam à margem no desvio das normas, dos cânones eram “mobilizáveis” pela contracultura, que preserva o espírito contestador da juventude brasileira apesar da repressão infligida pela ditadura.

Cabe mencionar o tropicalista *Macunaíma*, 1969, de Joaquim Pedro de Andrade, um filme totalmente comprometido, como convém à arte (política); sua fruição é completamente distinta das outras obras do Cinema Novo.

Em *O panorama favela*, a intenção é a de colocar o leitor como eixo óptico na passagem do real para o ficcional, observando as imagens deixadas por Sérgio Péo no documentário *Rocinha 77*, 1977, para retomar em outra favela, esta de uma área industrial de São Paulo, locação da abertura do drama *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980, filme ícone sobre a juventude que representa perigo para o urbano.

Em *A juventude Apache na “Retomada”*, observamos que, apesar de não possuir uma proposta política nem uma unidade estética, a

comparação entre o Cinema da Retomada e o Cinema Novo foi inevitável, pois trouxe de volta às telas as temáticas sociais, agora no limiar do real, tendo a favela como cenário e a *juventude Apache* no elenco. Entre os filmes (alguns de extrema relevância), está o documentário: *Notícias de uma Guerra Particular*, 1999, de João Moreira Salles e Kátia Lund, e a ficção *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Em Cidade de Deus, aborda-se a adaptação do romance de Paulo Lins, que está atravessado por um dos mais polêmicos períodos da História da juventude no Brasil e no mundo, dos anos 60 aos anos 80, período que inaugura uma forte relação com o real na qual vida e ficção se tornam indiscerníveis. Lins exerce um devir minoritário, lembrando Deleuze e Guattari e toma para si a responsabilidade de falar desses jovens, desse *povo Apache*. Seu romance *Cidade de Deus*, 1997, teve o fundamento da pesquisa *A Máquina e a Revolta. As Organizações Populares e o Significado da Pobreza*, 2000, da antropóloga Alba Zaluar, referência primordial para esta Tese. Mas foi necessário buscar uma obra específica para pensar sobre esses sucessivos jogos que incluem poder, violência, força, autoridade, a vontade de dominar, o desejo de tornar-se senhor, de atingir o topo, de fazer parte do espetáculo das potências do devir. Isso nos remete à obra *Mil platôs*, que possibilita um questionamento em relação ao hegemônico, ao padrão majoritário da cultura, considerando os devires minoritários e moleculares capazes de desfazer nosso rosto demasiadamente humano, abrindo um espaço para pensarmos sobre o devir-animal, sobre o devir-rato, o devir-galinha, o devir-lobo.

Em *Agora é por nós mesmos...*, os sujeitos, os jovens negros e pobres descontentes, com a maneira como são apresentados, tomam posse de sua imagem e resolvem lançar-se como artistas e produtores em uma onda de oficinas de audiovisual, uma série de esforços de consolidação de um “cinema de periferia”.

A ótica é do materialismo histórico benjaminiano, na qual nada deve ser considerado como perdido para a História. De modo que a bibliografia não privilegia uma narrativa-mestra, que oriente definitivamente o objeto. Ao contrário, faz uso plural de teorias, conforme sugere Robert Stam, quando problematiza o cinema como objeto de estudo com possibilidades estéticas, antropológico, psicológico e social. Em outras palavras, constrói um sistema coerente de relações com o objeto pesquisado, estabelecendo um diálogo entre as obras de referência e os distintos conceitos. Invertendo a “noção” de “problema”, a presente Tese pretende suscitar a importância de pensar

sobre a juventude como potencial da *intelligentsia* na autorreprodução social.

2 PARIS

Desde a reformulação urbana empreendida por Georges-Eugène Haussmann, a “cidade luz” vive encapsulada em si própria, como uma “cidade souvenir”, e as diferenças sociais entre os bairros ricos e pobres na periferia de Paris são cada vez maiores. A *Ville Lumière* convive com o temor de que as revoltas que incendiaram os subúrbios em 2005 voltem a acontecer a qualquer momento, porém dez anos antes o jovem cineasta Mathieu Kassovitz já alertava para essa realidade. Ele encerra seu filme *La Haine* com uma premonitória: “*C’ est l’histoire d’un société qui tombe d’un building de cinquante étages. A chaque étage, au fur et à mesure de sa chute, Il se répète pour sans cesse se rassurer: jusqu’ici tout va bien, jusqu’ici tout va bien, jusqu’ici tout va bien...*” [É a história de uma sociedade que cai, e que repete durante a queda, como para se reconfortar: Até aqui está tudo bem. Até aqui está tudo bem. Até aqui está tudo bem].²

Iniciamos a reflexão pela expressão *banlieue*, diretamente relacionada aos subúrbios franceses [*faubourgs*], mas que difere dos subúrbios das outras grandes cidades, a começar pelo nome. *Ville* e *banlieue*, ambas as palavras são relativas ao urbano, e vêm do vocabulário rural. A palavra *ville* é um termo galo-romano, aplicado para indicar uma grande fazenda, uma grande área rural. Uma villa, não vem da *urbs* e de toda a tradição latina, tampouco da *polis* grega.

O *Dictionnaire des dominations* alerta que, para entender *banlieue* é preciso olhar para a história da classe trabalhadora (e para a imigração). O termo, de fato, remete a uma área de submissão. “*Le banlieue*” é, literalmente, “*lieu soumis au ban*” [lugar submisso ao “*ban*”] - “*ban*” é um termo franco que designa o direito de comando do rei sobre esses temas administrativo e militar.

Em seu livro *A Condição Humana*, Hannah Arendt elabora um percurso que vai à raiz das relações humanas, nas quais estão implicadas liberdade e dominação, para então pensar o surgimento da *polis*. Arendt ressalta que o mundo onde nascemos não existiria sem a atividade humana, e que as ações, ou atividades humanas foram condicionadas ao fato de que é preciso viver juntos, porque a ação não pode ser imaginada fora da sociedade dos homens, pelo simples princípio de que ela depende da presença do outro.

² Narrado por Hubert (*voz off*), personagem narrador do filme *La Haine*, 1995. (Tradução nossa).

Essa relação entre a ação e a reunião (estar juntos), para Arendt, está diretamente ligada ao sentido político e social do homem. A autora recupera o termo “*animal laborans*”, utilizado para nomear os escravos na Antiguidade Clássica, e retoma o *labor* como condição comum a todos os homens sujeitos à necessidade de prover a própria subsistência, e que somente a violência, o ato de subjugar outros homens tornando-os escravos, ou serviçais, poderia levar o homem para a “boa vida” na *polis*. Ou seja, o indivíduo precisava ter condições, patrimônio, para poder desfrutar da liberdade da *polis*. O homem só poderia estar livre para ocupar-se dos assuntos públicos se conseguisse subjugar escravos que, com o seu labor, lhe satisfizesse suas necessidades. (ARENDR, 2010).

A construção do direito ao domínio público esteve fundamentada em outra forma de poder, o discurso. Encontra-se na *polis* a ideia de poder alicerçada no discurso, na capacidade de oratória para o exercício da política, e a *polis* era o lugar da política, e o ser político deveria valer-se da palavra, do livre discurso e não da violência. Mas todos estavam de acordo que a liberdade situava-se no âmbito da política, e sendo as necessidades um fenômeno pré-político, a violência e a força eram justificadas no domínio do lar (*oikia*), por serem os únicos meios de vencer-se a necessidade, de modo que o chefe de família tinha o direito de ser despótico, de utilizar da opressão e violência, para o êxito no atendimento das suas necessidades. “Sem a vitória, no lar, sobre as necessidades da vida, nem a vida nem a ‘vida boa’ é possível, mas a política jamais existe em função da vida. No que tange aos membros da polis, a vida no lar existe em função da vida boa na polis.” (ARENDR, 2010, p. 45).

Na Antiguidade Clássica, a igualdade estava longe da ideia de justiça, que adquiriu nos tempos modernos. A igualdade, isto é, a liberdade pretendida na *polis* grega, sempre conviveria com a força exercida no “lar” - o lugar de onde se supriam as necessidades. A “ascensão da sociedade com o declínio da família indica claramente que o que ocorreu, na verdade, foi a absorção da unidade familiar por grupos sociais correspondentes”. (ARENDR, 2010, p. 48-49.) A construção de cidades foi instrumento decisivo para o “campo de poder”³, ou seja,

³ Para clarear o conceito *campo de poder*, cito Bourdieu: “[...] empregarei o termo campo de poder (de preferência a *classe dominante*, conceito realista que designa uma população verdadeiramente real detentora dessa realidade tangível que se chama poder) entendendo por tal as relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um *quantum* suficiente de

grupos hegemônicos, com possibilidade de entrar nas disputas desse monopólio.

Legalmente, *banlieue* já não existe desde as reformas administrativas da Assembleia Constituinte de 1790, porém o termo é comumente utilizado por geógrafos, historiadores e economistas. Na mídia e nos discursos políticos, *banlieue* é referido como "*quartiers sensibles*", "*quartiers difficiles*", "*cités*". Sempre como representações sociais voltadas para a dimensão de "problema", "perigo", de "decomposição", etc. (BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012, p. 56-57.).

2.1 VIOLENCE ET SOCIETE AUJOURD'HUI

*La violence est partout
et nulle part.*

(Yves Michaud)

O filósofo Yves Michaud (2011) lembra que a violência não poupa qualquer tipo de sociedade ou civilização, e que a história e a literatura atestam, ao longo dos tempos, o modo como a violência afeta tanto pessoas jovens como pessoas mais velhas, homens ou mulheres. "Et, dès que l'on cherche à la contenir ou à la canaliser, elle resurgit ailleurs sous une autre forme." (MICHAUD, 2011, p. 5).⁴

Michaud introduz os ensaios da recente publicação francesa *Violence et société aujourd'hui*, um livro que oferece olhares cruzados de especialistas de todas as origens - sociólogos, psicólogos, filósofos, cientistas políticos, criminologistas, historiadores, médicos. As violências são inúmeras, porém há um encadeamento de fatores, especialmente os maus-tratos e as rupturas familiares que envolvem os indivíduos na infância e adolescência, classificados como *enfantce en danger*.

força social – ou de capital – de modo que estes tenham possibilidade de entrar nas lutas pelos monopólios do poder, entre os quais possuem uma dimensão capital as que têm por finalidade a definição da forma legítima do poder (penso, por exemplo nos confrontos entre 'artistas' e 'burgueses' no século XIX)". (BOURDIEU 2007, p. 28-29 apud ZIMERMANN, 2009, p. 18).

⁴ "E, assim quando se tenta conter ou canalizar, ela reaparece em outra forma." (Tradução nossa).

Figura 1 – (C.R.S.) Policiais da França e criança afrodescendente, 2010



Fonte: ZUZEEKO, 2010.

A imagem (figura1) retrata simbolicamente os discursos sobre a população juvenil, que aparecem como um termômetro do clima social, político e cultural da França contemporânea: da *enfantce em danger* ao *jeune dangereux*. Os assuntos são divididos em categorias, sendo uma delas associada à violência urbana, mas em um lugar específico. *Violence urbaine, violence dans les Banlieues...* Divulgada internacionalmente, essa categoria de violência marcou os arredores de Paris entre outubro e novembro de 2005. Foram quinze noites de “revolta” promovida por jovens da periferia da “cidade luz”. Parte da juventude francesa saiu para as ruas e, revoltados, os jovens atearam fogo em carros, causaram danos contra instalações públicas. A “revolta” dos *jeunes de banlieue* despertou questionamentos mundiais: Quem são esses jovens envolvidos nessa “revolta”? Por que exercem violência e incêndios perto de suas casa e não nos bairros mais ricos?

A revolta aconteceu depois que dois adolescentes, Zied Benna e Bouna Traoré, foram eletrocutados em uma subestação de energia em Clichy-sous-Bois, onde pensavam ter encontrado proteção, fugindo do controle da Brigada Polícia Nacional. O Ministro do Interior na época, Nicolas Sarkozy, foi em defesa dos policiais e declarou que “os adolescentes fugiam de outros jovens” e não da polícia.

Numa operação a que Sarkozy denomina "tolerância zero contra a violência urbana", o ministro prometeu erradicar os traficantes destes "bairros sensíveis". Sarkozy chegou mesmo a chamar de "ralé" a população das áreas suburbanas mais carentes. Como resposta, a mesma população apelou à reflexão do ministro: “Podemos habitar num bairro destes sem sermos bandidos”. (REVOLTA..., 2005-2010).

Em vez do restabelecimento da paz pública, com um policiamento eficaz, o então Primeiro-Ministro Dominique Villepin e o Ministro Sarkozy decidem adotar o toque de recolher, usar *l'état d'urgence*, a lei de estado de urgência que data de 3 de abril 1955, escrita durante a guerra na Argélia, ou seja, essas autoridades confirmam a “administração colonial” praticada na *banlieue parisienne*.

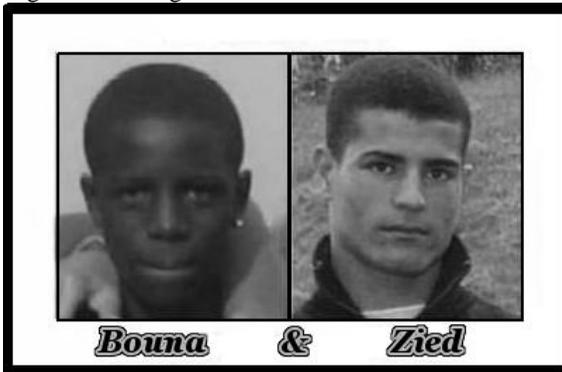
L'état d'urgence peut être déclaré sur tout ou partie du territoire métropolitain, de l'Algérie, des départements d'outre-mer, des collectivités d'outre-mer régies par l'article 74 de la Constitution et en Nouvelle-Calédonie, soit en cas de péril imminent résultant d'atteintes graves à l'ordre public, soit en cas

*d'événements présentant, par leur nature et leur gravité, le caractère de calamité publique.*⁵

A medida desperta curiosidade, suscitando outros questionamentos: Por que o problema entre jovens e policiais é um desafio para um Ministro do Interior? Em que consiste a *banlieue* para justificar essa medida de *apartheite*?

Conforme apresentado anteriormente, a *banlieue* é, desde a origem, um espaço estigmatizado e segregado, onde não são somente os jovens “*jeunes de banlieue*”/“*jeunes de cite*”, que, além de conviverem com inúmeros estereótipos, são submetidos ao *l'état d'urgence* (toque de recolher), mas também os adultos, porque são pertencentes ao lugar. Em virtude da descendência estrangeira, mesmo nascidos na França, enfrentam constantes investigações, obrigando-os a portar documentos, mesmo nos arredores das casas, motivo que levou os jovens a fugirem da perseguição policial, conforme declarado pela vítima sobrevivente Muhittin.

Figura 2 – Fotografia de Bouna e Zied



Fonte: HOMMAGE, 2006/ 2013.

Em *site* desenvolvido em homenagem aos adolescentes, Muhittin conta que eles saíam de uma partida de futebol, por esse

⁵ A Lei *L'état d'urgence* [estado de urgência] é declarada em toda ou parte da França metropolitana, a Argélia, aos departamentos ultramarinos, as comunidades no exterior regidos pelo artigo 74 da Constituição e na Nova-Caledônia, ou em caso de perigo iminente resultante de violações graves de ordem pública, ou quando os eventos que têm, pela sua natureza e gravidade, a natureza de calamidade pública. (Tradução nossa). Disponível em: <<http://www.legifrance.gouv.fr>> Acesso em: 24 abr. 2012.

motivo não tinham sua documentação, então eles, Zied e Bouna (figura 2), esconderam-se no “transformador”. A preocupação, inclusive, quando estavam escondidos, era de não perder a hora da quebra do jejum do Ramadã (informação verbal)⁶, precisavam estar em casa no horário da única alimentação do dia. Muhittin conta que ouviram a sirene do carro de polícia e o latido de um cão, e que, dos três, Zied estava mais preocupado, pois era o único que já havia tido um “incidente com a polícia”, e, se voltasse a ter problemas, seu pai o enviaria para a Tunísia. “[...] *Bouna et Zied, je me souviens de vous jouant au foot et sachez le, si la France brule ce n'est pas de votre faute.*” (HOMMAGE..., 2006/2013).⁷

A repercussão do caso favoreceu um cruzamento entre realidade e ficção, levando o cinema a ocupar um espaço de debate social.

Dez anos depois de lançar seu filme *La Haine*, Mathieu Kassovitz volta ao assunto, e, em 7 de novembro de 2005, publica diretamente em seu *blog: La France d'en bas*. Com a frase, Kassovitz sugere a existência de duas distintas França e de uma clivagem entre elas: uma, ocupada e representada pelo Ministro do Interior, sendo *la France d'en haut*; e a outra, *la France d'en bas*, povoada por aqueles que Sarkozy havia classificado como “*la racaille*” [a ralé].

Figura 3 – *Frames* do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

⁶ Ramadã - O mês Muçulmano de Jejum. O Ramadã é o nono mês do calendário Muçulmano, um tempo de renovação da fé da religião, da prática mais intensa da caridade, e vivência profunda da fraternidade e dos valores da vida familiar. Nesse período pede-se ao crente maior proximidade dos valores sagrados, leitura mais assídua do Alcorão, frequência à mesquita, correção pessoal e autodomínio. (Informação verbal fornecida por um muçulmano de nome Adam Ahmed).

⁷ Fragmento da canção em homenagem aos adolescentes Bouna e Zied. “Bouna e Zied, eu me lembro de vocês jogando futebol e vocês sabem, se a França queimar não é vossa culpa”. Disponível em: <<http://zied-bouna.skyrock.com/>> Acesso em: 3 abr. 2014.

Indignado com a publicação, o então Ministro do Interior Nicolas Sarkozy responde no próprio *blog* sobre a frase que chamou de grotesca e provocante. Acusa o cineasta, a quem atribui vasto conhecimento da crise da *banlieue*, de servir de porta-voz de uma minoria de bandidos e menciona, claramente, o filme *La Haine* (Figura 3) como sintoma.

Vous connaissez, semble-t-il, suffisamment "les quartiers" pour savoir, au fond de vous-même, que la situation est tendue depuis de longues années et que le malaise est profond. Votre film, "La haine", qui date de 1995, évoquait déjà ce malaise que des gouvernements, de droite comme de gauche, ont dû gérer avec plus ou moins de réussites. Limiter cette crise aux faits et gestes du Ministre de l'Intérieur, c'est, d'une certaine façon et une fois encore, passer à côté des vrais problèmes. Je mets cela sur le compte d'un coup de cœur mal placé. (NOUYRIT, 2005-2014).⁸

Ao final, Sarkozy complementa dizendo: “*Je mets cela sur le compte d'un coup de cœur mal placé*”, significa, basicamente, que a crise não é somente culpa dele. O “*coup de coeur*” é uma forma irônica que Sarkozy utilizou para reclamar de um foco sobre ele (o Ministério do Interior), e que esse foco é “*mal placé*” [fora de lugar], porque ele não é o único culpado. Nesse debate percebemos o cruzamento entre realidade e ficção, despertando um questionamento: Sarkozy estaria respondendo a questão levantada pelo filme *La Haine*, dez anos antes?

Muitas vezes os eventos importantes produzem vibrações que são perceptíveis apenas a longo prazo, mas é importante reconhecer que o passado faz um apelo ao presente. Em sua terceira Tese sobre a Filosofia da História, Walter Benjamin afirma que o cronista que narra

⁸ Você conhece, parece que suficientemente, ‘os bairros’, e por conhecer profundamente, você mesmo sabe que a situação é tensa por muitos anos e o mal-estar é profundo. Seu filme, “*La haine*”, que data de 1995, já evocava este mal-estar com que os governantes, tanto da direita quanto da esquerda, tiveram que lidar com mais ou menos sucesso. Limitar a crise para as ações do Ministro do Interior é, de alguma forma, e mais uma vez, perder os problemas reais. *Je mets cela sur le compte d'un coup de cœur mal placé.* (Tradução nossa).

os acontecimentos, seja grande ou insignificante, deve ter em conta a seguinte verdade:

Nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história. Certamente só a humanidade redimida pertence plenamente ao seu passado. Isto quer dizer que apenas para ela, em cada um dos seus momentos, o passado se tornou citável. Cada um dos instantes que ela viveu torna-se uma *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é precisamente o último. (BENJAMIN, 1995, p. 158).

A identificação do artista com as injustiças e o sofrimento infligido ao povo é um paradigma romântico cuja genealogia provém de autores como Victor Hugo, Charles Baudelaire, Émile Zola, entre outros. Mas a revolta popular motivou inúmeras publicações virtuais e em periódicos franceses, e, em 15 de dezembro de 2005, um dossiê foi reunido por iniciativa do *Initiatives pour un autre monde* (IPAM), cujo prólogo fazia uma pergunta: *A qui la faute ?* [quem é o culpado?] seguido da expressão utilizada por Sarkozy para referir-se aos moradores da *banlieue*: *La Racaille* [A ralé].

O dossiê teve o claro objetivo de mostrar que a luta contra a discriminação era de toda a sociedade francesa na continuidade das lutas sociais no país. Lutas iniciadas por Olympe de Gouges, Louise Michel, André Breton, Daniel Guérin, Claude Bourdet. Eles queriam dizer que a luta contra a escravidão, contra o colonialismo, contra o racismo sempre foram lutas da sociedade francesa, pelos membros dessa sociedade. *Le Soulevement Populaire dans les Banlieues Françaises D'octobre Novembre 2005* (A Revolta popular nos subúrbios franceses de outubro a novembro 2005) reuniu documentos de diferentes teores, algumas notícias com declarações do poder público, que provocaram a cólera da população e outros artigos de intelectuais e militantes do IPAM em resposta às medidas arbitrárias e as declarações ofensivas de Sarkozy para a população da *banlieue*.

O dossiê abre com uma citação que data de junho de 1871, em que Victor Hugo faz uma reflexão sobre o direito à cidade, sobre a necessidade de dar a parte da cidade ao povo; fala das consequências do egoísmo, da mesquinha. *Que votre aveuglement produit leur cécité. D'une tutelle avare, on recueille les suites. Et le mal qu'ils vous font, c'est vous qui le leur faites.* [A cegueira produz a cegueira, e o mal que fazem a você, é o mal que você lhe fez. Eles são o seu medo e você os teme, porque eles não sentiram sua fraternidade]. Victor Hugo encerra

com uma pergunta válida ainda hoje: Em caso de catástrofes é suficiente que nós os expulsemos? (INITIATIVES... , 2005/2013).⁹

Muitos artigos sinalizam para a construção de um estereótipo do jovem da *banlieue* como perigo urbano. Em *Du “gamin de Paris” aux “jeunes de banlieue” Évolutions d’un stereotype* (2011), Sébastien Le Pajolec e Jean-Jaques Yvorel fazem um mapeamento da evolução do estereótipo do jovem que vai do herói ao anti-herói na história da França. “*Nous devons nous demander de quelle façon Le gamin, ce personnage rieur et courageux, a été remplacé par des silhouettes hostiles. Comment l’espoir s’est-il métamorphosé en menaces?*” (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 223).¹⁰

Essa figura fez-se sobre a *Monarquía de Julio*, e seu aparecimento dá-se independentemente da insurreição de 1830; esses autores supracitados (2011, p. 201) citam Balzac como um autor que identifica o personagem em *La Caricature du 11 novembre 1830*. Nas palavras de Balzac: “*ce petit figure enfantines dont l’artiste peut Seul deviner la sauvage poésie. C’est un gamin, mais un vrai gamin de Paris.*”¹¹ Mas parece ter sido Victor Hugo o responsável por consolidar o heroísmo ao “*gamin de Paris*” com a figura de *Gavroche*. Em virtude do impacto de sua obra, *Les Misérables* (Os Miseráveis), Victor Hugo

⁹ “*Étant les ignorants, ils sont les incéléments
Hélas combien de temps faudra t-il vous redire
À vous tous que c’est à vous de les conduire
Qu’il fallait leur donner leur part de la cité
Que votre aveuglement produit leur cécité
D’une tutelle avare, on recueille les suites
Et le mal qu’ils vous font, c’est vous qui le leur faites.
Vous ne les avez pas guidés, pris par la main
Et renseignés sur l’ombre et sur le vrai chemin,
Vous les avez laissés en proie au labyrinthe
Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte
C’est qu’ils n’ont pas senti votre fraternité.
Comment peut-il penser, celui qui ne peut vivre ?
Quoi! Pour que les griefs, pour que les catastrophes,
les problèmes, les angoisses, et les convulsions s’en aillent,
suffit-il que nous les expulsions ?”
Victor Hugo, Juin 1871, Pour les communards.*

¹⁰ “Devemos nos perguntar como o *gamin*, o personagem de caráter e corajoso, foi substituído por silhuetas hostis. Como a esperança é metamorfoseada em ameaça?” (Tradução nossa).

¹¹ “Esse pequeno rosto infantil que o artista só pode adivinhar é um *gamin*, mas um verdadeiro *gamin* de Paris.” (Tradução nossa).

coloca, na voz de *Gavroche*, uma ousada canção. A letra é um ponto de encontro entre as pessoas do povo revolucionário, contra a determinação do Clero em impedir que os fiéis ouvissem os filósofos do Iluminismo, como Voltaire e Rousseau. Ou seja, ao povo era negado o acesso às ideias iluministas que pregavam *Liberté, Égalité, Fraternité*.

*On est laid à Nanterre,
C'est la faute à Voltaire,
Et bête à Palaiseau,
C'est la faute à Rousseau.*

*Je ne suis pas notaire,
C'est la faute à Voltaire,
Je suis petit oiseau,
C'est la faute à Rousseau.*

*Joie est mon caractère,
C'est la faute à Voltaire,
Misère est mon trousseau,
C'est la faute à Rousseau.*

*Je suis tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire,
Le nez dans le ruisseau,
C'est la faute à... [Rousseau]
Victor Hugo, Les Misérables (1862)*

Gustave Massiah, militante do *IPAM*, constata que não se devem chegar a conclusões precipitadas, porém acredita que a crise da *banlieue* desperta uma pergunta: “*quelles leçons tirez-vous de la révolution française de 1789?*”, *Mao Tsé-Toung ne répondait-il pas «il est encore un peu tôt pour se prononcer complètement* (INITIATIVES..., p. 14, 2005/2013).¹²

Sobre a articulação histórica com o passado, é possível identificar, na sexta Tese sobre a Filosofia da História, um relevante comentário de Benjamin.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi efectivamente’. É muito mais um apropriar-se de uma recordação

¹² "Que lição você tira da Revolução Francesa de 1789? "Mao Tse-tung não respondeu" ainda é um pouco cedo para dizer completamente" (Tradução nossa).

que brilha num momento de perigo. Cabe ao materialismo histórico reter firmemente a imagem do passado tal como ela se impõe, sem que ele o saiba, ao sujeito histórico no momento de perigo. O perigo ameaça tanto a existência de tradição como aqueles que a recebem. Para ela como para eles, o perigo está em entregá-los como instrumento à classe dominante. (BENJAMIN, 1992, p. 159-160).

A literatura pode lembrar as vozes dos fantasmas do passado, já que a memória que entra nos livros de história, muitas vezes, é transmitida por alguns atores envolvidos, que podem sancionar uma cadeia de acontecimentos privilegiando os vencedores, retomando a perspectiva benjaminiana, anunciada na sua sexta Tese. Ao assumir o papel de contar a história do “*gamin de Paris*”, Victor Hugo nos lembra a imagem do “materialista histórico” benjaminiano, cuja missão é, justamente, salvar os oprimidos do esquecimento.

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. O Messias não vem apenas como um redentor, ele vem como o vencedor do anticristo. O dom de aticar através do passado a chama da esperança pertence apenas ao historiógrafo perfeitamente convencido de que diante do inimigo, e no caso deste vencer, *nem sequer os mortos* estarão em segurança. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1992, p. 160, grifo do autor).

Tal qual o materialista histórico, o protagonista da historiografia redimida benjaminiana, ao ocupar-se de acontecimentos históricos à sua maneira, é capaz de trazer à tona memórias esquecidas e possibilita “aticar através do passado a chama da esperança”, impedindo que os mortos sejam esquecidos. Desse modo, a literatura, ao contrário do pretensão historiador neutro, que representa o passado “tal qual ele foi”, pode confrontar a ordem estabelecida pelo esquecimento, apagamento ou controle do passado. Para Benjamin, o “historiador neutro” estabelece uma relação de empatia (*Einfühlung*) com o vencedor, confirmando a visão dos dominadores.

Retomando o episódio *Clichy*, 2005, observamos que a “revolta” dos “*jeunes de banlieue*”, mesmo que ineficaz, e considerada,

por muitos, como *niilista*, parece ter sacudido a lógica da ordenação social e urbana francesa, que corre o risco de desabar. Sob a ótica do materialismo histórico benjaminiano de que nada deve ser considerado como perdido para a História, e esta deve ser escovada a contrapelo, observamos que a música cantada por *Gavroche*, o heroico *gamin de Paris*, é retomada com certa irreverência em 1995 pelo grupo Zebda: “*L'égalité mes frères N'existe que dans les rêves*” [Igualdade meus irmãos, existe apenas em sonhos].

Sob o título *Le bruit et l'odeur* [O barulho e o cheiro], a música que deu nome ao álbum do grupo coloca em questão a dominação cultural do “modelo” de civilização e evidencia o racismo vigente na França. A princípio, a adoção da frase pelo grupo Zebda, composto unicamente por imigrantes e descendentes, podia parecer uma “assimilação”, mas a negação na frase “*Si j'suis tombé par terre / C'est pas la faute à Voltaire*” [Se eu caí aqui/ não é culpa de Voltaire] resulta numa forma de subversão e da seguinte constatação: “estamos aqui porque vocês estiveram lá”. Stam (2003, p. 322) destaca: “A própria imitação por Homi Bhabha do estilo de Derrida e Lacan, dessa perspectiva, poderia ser tomada como uma forma de subversão, embora uma subversão não mais exigida na era pós-colonial”.

O próprio nome do grupo desafia a estigmatização: Zebda (manteiga em árabe), que brinca com a palavra *beur* (franco-árabe), pronúncia de *beurre* (manteiga em Francês), surge nos anos 90, quando houve uma afirmação da juventude de imigrantes na cultura *hip hop*. Com letras engajadas, esteve sempre comprometido com a denúncia sobre as condições sociais dos imigrantes. A letra aborda um encadeamento de fenômenos que se desenvolveram ao longo dos anos e, especialmente, da difusão de valores abstratos, como igualdade e liberdade, sobrepostos às diferenças – sociais, religiosas, sexuais, culturais, econômicas.

“*Si y'a pas plus d'anges / Dans le ciel et sur la terre/ Pourquoi faut-il qu'on crève dans le ghetto ?*” [Se não há mais anjos / No céu e na terra /Por que devemos morrer no gueto?]. Sobre a perseguição sofrida, principalmente pelos jovens imigrantes, diz a letra. “*La peur est assassine / Alors c'est vrai je pénalise*” [O medo é assassino / Embora seja verdade que penaliza] (ZEBDA, 1995/2013).

Le bruit et l'odeur [o barulho e o cheiro] foi uma expressão retirada de um discurso de Jacques Chirac, proferido em 19 de junho de 1991, que tratava de um eventual reajuste na política de imigração francesa. Diz a letra: “*Plutôt que d'être issu d'un peuple qui a trop souffert J'aime mieux élaborer une thèse qui est de pas laisser à ces*

messieurs qui légifèrent” [Ao invés de oriundo de um povo que sofre muito, eu preferia desenvolver uma tese, que é para não deixar esses senhores legislarem].

A música incluía um trecho do pronunciamento de Chirac, no final da canção.

Jacques Chirac:

[...] *Comment voulez-vous que le travailleur français qui travaille avec sa femme et qui ensemble gagnent environ 15 000 FF et qui voit sur le palier à côté de son HLM entassée, une famille avec un père de famille, trois ou quatre épouses et une vingtaine de gosse et qui gagne 50 000FF de prestation sociale sans naturellement travailler[...]*¹³(ZEBDA, 1995/2013).

Em 1995, Jacques Chirac foi eleito presidente da República com a campanha de “fratura social”. O pano de fundo era a pauperização acelerada da classe trabalhadora e, por consequência, a ascensão do voto de extrema-direita. O pronunciamento de Chirac deu forma, odor e ruído em algo que estava explícito na segregação do olhar: “*J’en ai bavé de la peur que j’ai lu dans les yeux*” [Eu babava de medo com o que eu lia nos seus olhos] (ZEBDA, 1995/2013).

Siegfried Kracauer (1985) admite que as publicações populares, o rádio, os *best sellers*, os anúncios, os modos idiomáticos e outros produtos sedimentares da vida cultural também fornecem informações valiosas sobre as atitudes predominantes e as tendências íntimas difundidas, mas considera que o meio cinematográfico excede amplamente essas fontes. No mesmo ano, o filme *La Haine* é lançado e atinge dois milhões de espectadores, chegando às manchetes e suscitando debates em torno da representação midiática do *jeunes des cites*, que constituem a última versão do estereótipo de um jovem perigoso no imaginário parisiense (PAJOLEC; YVOREL, 2011).

A morte dos adolescentes Zied e Bouna, Clichy-sous-Bois, deu origem ao filme *L’embrasement*, 2006 (figura 4), com roteiro de Marc Herpoux e direção de Philippe Triboit, tendo como referência o livro

¹³ “Como você quer que o trabalhador francês, que trabalha com sua esposa e, juntos, ganham cerca de 15.000 FF, veja no patamar ao lado de sua residência HLM, empilhados, uma família com um pai de família, três ou quatro esposas e uma vintena de “gurisões” e 50 000 FF do benefício social sem, naturalmente, trabalhar?” (Tradução nossa).

L'affaire de Clichy, morts pour rien, 2006, escrito pelos advogados Jean-Pierre Mignard e Emmanuel Tordjman, que advogaram o exercício do direito das famílias Benna, Traoré e Altun de receberem a abertura de informação judicial sobre o caso que gerou repercussão mundial. “*Ce film est une fiction inspire de faits reels. Excepté les victims, leurs familles et leurs avocats, tous les personages sont imaginaires*”. [Este filme é uma ficção inspirada em fatos reais. Exceto as vítimas, suas famílias e seus advogados, todos os personagens são imaginários], (Figuras 4 e 5).

Figura 4 – Frames do filme *L'embrasement*, 2006



Fonte: L'EMBRASEMENT, 2006 .

Mais para além do contexto jurídico, o filme propõe um inventário, dando voz às vítimas, e incluindo o sobrevivente Muhittin, que esteve junto com os dois outros jovens até o final do trágico acidente e foi alvo de interrogatório tendencioso por parte da polícia francesa.

La reconstitution s'est poursuivie dans le cimetière voisin. C'est là que les adolescents s'étaient réfugiés avant de pénétrer sur le terrain EDF, après avoir aperçu un nouvel équipage de police. Cette fois, la magistrate s'est également intéressée à l'endroit précis où se trouvaient les fonctionnaires présents ce soir-là, lorsque les jeunes ont escaladé les grillages du site dangereux [...].¹⁴(HOMMAGE..., 2006/2014).

¹⁴ A reconstrução continuou no cemitério próximo. Este é o lugar para onde os adolescentes fugiram antes de entrarem no campo FED, depois de ver uma nova equipe de polícia. Desta vez, o magistrado também estava interessado no paradeiro preciso dos funcionários da FDE naquela noite, quando os jovens subiram a cerca de um local perigoso. (Tradução nossa).

No filme, Alex é um jornalista belga que chega em Clichy-sous-Bois, no dia 28 de outubro, um dia depois da tragédia que levou à morte os dois adolescentes Zied Benna, de 17 anos, e Bouna Traoré, de 15 anos, e vai descobrindo informações que não apareciam na mídia. O filme investiga se eles foram ou não perseguidos pela polícia durante o Ramadã, o que foi fácil descobrir porque o Ramadã de 2005 durou de 5 de outubro a 3 de novembro.

Assistido por um defensor das famílias das vítimas, o repórter tenta reconstruir a sequência dos eventos. Nos seus encontros, ele conhece Ahmed, um jovem envolvido com negócios ilegais, uma realidade constatada por Luc Bronner (2010), que classifica a *banlieue* como um “deserto social”, cuja falta de renda torna os negócios ilegais mais atraentes, como a revenda de roupas falsificadas e o comércio de drogas. Sua investigação revela algumas estatísticas surpreendentes, e uma delas é a constatação de que a proporção de jovens de origem estrangeira é superior a sessenta por cento, em vinte *cites* francesas, e dezenove dessas vinte cidades estão na Ile- de-France (*banlieue parisienne*).¹⁵

Figura 5 – Frames do filme *L'embrasement*, 2006



Fonte: L'EMBRASEMENT, 2006.

Le 10 juillet 2006, la Commission nationale de déontologie de la sécurité, présidée par Pierre Truche, ancien premier président de la cour de Cassation, a caractérisé es conditions de l'interrogatoire de Muhittin Altun de

¹⁵ Luc Bronner, jornalista do Le Monde, mudou-se para a *banlieue pasisiense* em 2005 e lá permaneceu por quatro anos para realizar sua pesquisa que resultou no livro *La loi du ghetto, enquête dans les banlieues françaises* (BRONNER, 2010).

“manquement à la déontologie.
(L'EMBRASEMENT..., 2006).¹⁶

L'embrasement é um título *sui generis*. Tal com escrito, está relacionado à queima, destruição, *l'embrasement d'un pays par la guerre* [a queima de um país pela guerra]. A mesma palavra, porém, escrita com duplo “S” *embrasser* (que dará origem a *l'embrassement*) significa *prendre et serrer entre ses bras, accoler, enlacer, étreindre, spécial pour marquer son amour ou son affection*. [tomar e apertar entre os braços, acolher, abraçar, especial para mostrar o seu amor ou seu carinho] (REY, 1981). Como o anjo furioso da poesia *Le rebelle* de Baudelaire, que vem do céu como uma águia, e contesta o coração blasé de que lhe roga pedidos pessoais: Sabe amar, sem rosto, os pobres, os maus, o torto, o aturdido, estende a eles um tapete triunfante com seu amor? Isso é amor!, diz o anjo.

VIII. – *Le rebelle*

*Un ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux,
Et dit, le secouant : « Tu connaîtras la règle !
(Car je suis ton bon Ange, entends-tu ?)
Je le veux ! Sache qu'il faut aimer, sans faire la grimace,
Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété,
Pour que tu puisse faire, à Jésus, quand il passe,
Un tapis triomphal avec ta charité.
Tel est l'Amour ! Avant que ton cœur ne se blase,
À la gloire de Dieu rallume ton extase ;
C'est la Volupté vraie aux durables appas ! »
Et l'Ange, châtié autant, ma foi ! qu'il aime,
De ses poings de géant torture l'anathème ;
Mais le damné répond toujours : « Je ne veux pas ! »*
(BAUDELAIRE, 2003/2013).¹⁷

¹⁶Em 10 de julho de 2006, a Comissão Nacional de Ética de Segurança, presidida por Pierre Truche, ex-chefe de Justiça do Tribunal de Cassação, caracteriza as condições do interrogatório de Muhittin Altun de “inapropriadas”. (Tradução nossa).

¹⁷ VIII. – O rebelde

Charles Baudelaire (1821-1867)

Um Anjo em fúria tal qual uma águia vem do céu

Segura, vigorosamente, os cabelos do ateu

2.1 PARIS, IMPRESSÕES SOBRE O TEMPO

Os experimentos cinematográficos, inicialmente, buscavam os assuntos do cotidiano, os registros da natureza, da indústria, da estrada de ferro, como em *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895. O filme de Louis e Auguste Lumière, que tem a duração de apenas 50 segundos, consta de um único plano em perspectiva diagonal, a partir da estação de *La Ciotat*. Depois, vieram as experiências das grandes cidades, inscrevendo-se no gênero “Sinfonias Urbanas”, que apareceram durante a década de 1920. *Manhatta*, 1921, de Charles Sheeler e Paul Strand, narra um dia na vida de Nova York, começando com o *ferryboat* de Staten Island, que traz grandes levas de trabalhadores à cidade, e terminando com o pôr do sol sobre o Rio Hudson. A maioria das “Sinfonias” tem um interesse especial pela arquitetura da cidade e pelo ritmo acelerado da vida urbana, assim é *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927 (Berlim: sinfonia da metrópole), de Walter Ruttmann. A mais famosa do gênero, talvez, seja a do russo Dziga Vertov *Cheloveks kinoapparatom*, 1929, (O homem da câmera). O olhar estrangeiro dos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig realizam a *São Paulo, sinfonia da metrópole*, 1929, e o brasileiro Alberto Cavalcanti, filma Paris em *Rien que les heures*, 1926.

Alberto Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro, em 6 de fevereiro de 1897, e morreu em Paris, em 23 de agosto de 1982. O artista brasileiro participou ativamente do movimento vanguardista europeu, tendo sido responsável por uma revolução na iniciante escola documentarista inglesa, liderada por John Grierson. Lá, ele defendeu que a linguagem documental poderia ser mais experimental do que pretendia Grierson. Em seu livro *Theory of Film (1960)*, Siegfried Kracauer, que também partilhava da mesma opinião de Cavalcanti,

E, sacudindo-o diz: “Você conhece a regra!
 (Sou teu Anjo guardião, compreende?) És meu!
 Pois é preciso amar sem olhar os rostos,
 O pobre, o aleijado, o mendigo, o boçal,
 Para que estendas a Jesus, quando ele passa
 Com tua caridade um tapete triunfal.
 Eis o amor! Antes que a alma tenhas em ruínas,
 Teu êxtase reaviva à glória e à luz divinas;
 Esta é a verdadeira Volúpia dos encantos celestiais!”
 E o Anjo, que a um tempo nos exalta e nos lamenta,
 Com punhos de gigante o anátema atormenta;
 Mas o ímpio sempre responde: “Eu não quero mais!” (Tradução nossa).

valoriza a postura de Grierson, que, mesmo pensando diferente, abriu espaço para as contribuições dos diretores que ele considerou como estetas, porém impressionistas, entre eles Alberto Cavalcanti.

Perhaps Grierson's greatest merit is that his uncinematic documentary idea did not blind him to the contributions of film directors whom he considers impressionists or "aesthetes"; Night Mail and Song of Ceylon were made under his auspices. "I may say", he remarks in retrospect, that we soon joined forces with men like Flaherty and Cavalcanti... They were concerned with the film patterns which went deeper than the newsreel . . . and arrived perhaps at the idyll and the epic. (GRIERSON apud KRACAUER ,1997, p. 221).¹⁸

Kracauer formulou uma Teoria Realista para o cinema, na qual manifesta sua crença na capacidade que esse meio possui de revelar nas telas o que chama de "realidade física". Herdeiro da fotografia, o cinema é utilizado pelos interesses de sua época, e, para Kracauer, responde ao desejo do homem em compreender os fenômenos da natureza. Ou seja, o crítico valoriza as qualidades fotográficas do cinema, considerando que são propriedades (visuais) particulares ao meio, e devem ser preservadas e exaltadas pela capacidade de registrar as coisas do mundo na sua materialidade. Valoriza, ainda, as propriedades técnicas, desde o posicionamento de câmera até a montagem e os efeitos, ressaltando que estes últimos devem estar a serviço das primeiras.

Embora reconheça a liberdade de expressão do realizador, mesmo nos documentários, Kracauer considera a facilidade de alguns se afastarem dessa via realista e avançarem para um excesso de formalismo. Cita *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* de Ruttman, como um filme intrigante porque, mesmo com os ingredientes de um

¹⁸ Talvez o maior merito de Grierson foi não se deixar cegar pela sua ideia de documentário nao cinematico para as contribuiçõs dos diretores de cinema que ele considera como impressionistas ou "estetas"; *Noite Mail* e *Canção de Ceilão* foram feitas sob seus auspícios. "Eu posso dizer", observa ele, em retrospecto , "que logo se juntou forças com homens como Flaherty e Cavalcanti... Eles estavam preocupados com os padrões de filmes mais profundos do que os noticiários... e chegaram talvez no idílio e no épico. (Tradução nossa).

documentário, com uma fotografia admirável, distrai o espectador com suas características formais indiferentes à “realidade material”.

Berlin, with a complete lack of playfulness, emphasizes resemblances and contrasts of phenomena, and thus superimposes upon them a network of ornamental relationships that tend to substitute for the things from which they are derived. (KRACAUER, 1997, p. 207).¹⁹

Kracauer acreditava também que Serguéi Eisenstein superestimou o poder significativo das imagens; o crítico valoriza a liberdade do autor de manifestar sua opinião, mas acredita que ele deveria equilibrar o uso das técnicas cinematográficas, sendo, ao mesmo tempo, realista e formalista. Mesmo que a experimentação das formas seja a principal motivação, isso não deve impedir o realizador de avançar para uma via mais realista. O crítico lembra que os experimentos de vanguarda em linguagem cinematográfica, com edição rítmica, e a representação do processo quase inconsciente beneficiaram muito a cinematografia em geral. Kracauer (1997) cita Buñuel e muitos outros artistas de vanguarda que se tornaram realistas de espírito, entre eles Joris Ivens e Cavalcanti, por exemplo, que se voltaram para os documentários sociais.

Sendo um estrangeiro, Cavalcanti abre seu filme *Rien que les heures* com o mapa de Paris, mas não planifica sua obra, utiliza a perspectiva “voo de pássaro” para mostrar a cidade-monumento, o simulacro visual da “cidade-luz”, que se distingue das outras pelos seus monumentos. Os impressionistas mudam as regras da pintura acadêmica: criavam pinturas com pinceladas livres, excluindo, assim, as linhas e os contornos; também usaram cenas realistas da vida moderna como tema e que eram, na maioria das vezes, pintadas ao ar livre, e o cinema impressionista parte daí para novas formas técnico-estilísticas. Nas palavras de Cavalcanti, *Rien que les heures* é uma sucessão de impressões sobre a passagem do tempo. No impressionismo, os cineastas contavam histórias por meio da linguagem universal das imagens, mesclando narração e visualidade, ou seja, a ênfase é dada ao

¹⁹ *Berlim*, como uma completa falta de ludicidade, destaca semelhanças, contrasta fenômenos e, assim, sobrepõe-lhe uma rede de relações ornamentais que tendem a substituir por coisas a partir das quais elas [as relações] são derivadas. (Tradução nossa).

componente visual em sua carga afetiva, poética e misteriosa, tendo sempre um significado. *Rien que les heures* é um filme que não porta uma história propriamente dita, nem pretende sintetizar a cidade eleita.

Paris, uma rota ambicionada por turistas do mundo todo, a cidade mais sedutora e desejada de todos os tempos, cujo cinema contribuiu fortemente para esse desejo coletivo de beleza de *glamour* e de romance - 100 filmes sobre Paris foram citados na exposição *Paris vu par Hollywood, 2012* - são exemplos dessa construção do imaginário que teve início em meados do século XIX, quando a área central da capital francesa foi reformada, tornando-se um centro de intensa vida urbana. Em 1890, um guia turístico, ilustrado com quarenta e quatro imagens, textos e um mapa, informava as etapas de um turista na França: *Paris promenades dans les vingt arrondissements*. O prefácio desse guia deixava claro que a cidade dispensava comentários, já que sua curiosa e dramática história teria sido descrita por muitos eruditos, mais em razão de que o tempo passava e as transformações eram vertiginosas, de que a cada seis meses surgiam grandes edifícios onde antes havia lama, de que a cada dia havia um novo embelezamento e uma atração. Era preciso enfatizar: “A Paris de 1889 já não é mais a Paris medieval de 1830” (MARTIN, 1890/2013).

Tratava-se da história dos “vencedores”; o guia turístico suprimia um período fundamental para a história política de Paris. Foi justamente o período entre 1848 e Hausmann que a vida de Paris atingiu sua maior intensidade, segundo Henri Lefebvre (2009, p. 22), “não a ‘vida parisiense’, mas a vida urbana da capital, que entra para a literatura, para a poesia com uma potência e dimensões gigantescas”.

A batalha social, porém, deixou ruínas.

Em *Paris à l'image de Pompéi*, Daryl Lee (2011) trata do imaginário que as ruínas da Comuna deixaram para a cultura parisiense. Segundo Lee, essa herança constitui duas bases que estão interligadas: uma que inclui o uso de ruínas poéticas no legado Romântico, e outra para o desenvolvimento de novos discursos sobre as ruínas, que atrai particularmente a fotografia, prolongando a imagem da cidade em ruína perpétua pelo trabalho do Segundo Império. A velocidade da destruição - maio 1871 - havia despertado a imaginação de escritores que encontram nos escombros dos incêndios da Comuna uma estética mesmo que bizarra, sempre comparando as convulsões sociais de Paris a uma erupção vulcânica, e falam de um desastre natural, mesmo se esse desastre foi criado por uma utopia social.

Ces ruines réalisées si rapidement évoquent une sensation étrange. C'est comme si Mille ans se sont écoulés em une seule nuit et que le poete dans as rêverie regarde Paris comme une ville morte, dont il ne reste que dès débris éparpillés sur les bords de la Seine abandonée. (LEE, 2011, p. 38).²⁰

Para Lee, quando Cavalcanti apresenta os monumentos do poder, as imagens dos monumentos congelados remetem a Pompeia. Borrarr a imagem é como mostrar o lugar como uma ruína.

Cavalcanti met l'accent sur le quotidien et traque le monde ambiant. Il présente les monuments parisiens et la culture des élites, puis les brise pour pouvoir des images de la Concorde puis de la Tour Eiffel se figent (Pompéi), comme s'il s'agissait de carte postales. (LEE, 2011, p. 57).²¹

Vale lembrar aqui que o efeito devastador da Primeira Guerra Mundial coincide com o surgimento do cinema impressionista francês. Depois do “borrão”, recurso da *photogénie*, o artista pode dar um outro registro ao mito de Paris, então destruída. “*C'est La destruction, non de la ville, mais plutot d'une image fausse de la ville*” (LEE, 2011, p. 57).²²

Nesse sentido, Cavalcanti inicia seu filme servindo-se do imaginário sobre a *Ville Lumière*, expressão que carrega duas hipóteses de origem - a primeira teria sido ainda no século XVIII, quando o aumento da criminalidade nas ruas de Paris levou o prefeito a pedir aos moradores que colocassem velas ou lâmpadas a óleo nas bordas de suas janelas, a fim iluminar totalmente a cidade; e a segunda, a mais divulgada, teria surgido na década de 1820 com Philippe Lebon, criador

²⁰ Essas ruínas fizeram evocar tão rapidamente uma sensação estranha. É como se mil anos se passassem em uma noite e o poeta em sonho olha Paris que parece uma cidade morta, de onde restam apenas detritos espalhados pelas margens do Sena abandonado. (Tradução nossa).

²¹ Cavalcanti se concentra no cotidiano e no mundo circundante. Apresenta os monumentos parisienses da cultura das elites e depois o poder das imagens da Concorde e depois da Torre Eiffel, (Pompéia), como se fossem o cartão-postal. (Tradução nossa).

²² Esta é a destruição, não a cidade, mas sim uma falsa imagem da cidade. (Tradução nossa).

da iluminação a gás, que possibilitou, na década de 1830, a bela iluminação da Paris do segundo Império.

Figura 6 – Frames do filme *Rien que les heures*, 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

Cavalcanti joga com a ambiguidade de Paris e vai conduzindo o espectador a um passeio pela cidade. Em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, Paris do segundo Império*, Walter Benjamin (1994) fala do caminhante na cidade, do *flâneur* que pode se “estagnar na estupefação – nesse caso, o *flâneur* se torna um basbaque” (BENJAMIN, 1969, p. 69); ou concentrar-se na observação, resultando em um detetive amador. É nesse personagem que Cavalcanti investe para, então, provocar o choque da consciência, e o faz com uma frase contundente:

*Ce n'est pas la vie mondaine et élégante...*²³

Rien que les heures parece “adaptar às emoções líricas da alma”, como ambicionava Baudelaire com seu *Spleen de Paris*. Em dedicatória ao redator-chefe de *La Presse*, o poeta declara, segundo Benjamin, suas ambições com sua prosa poética:

Quem dentre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima; bastante flexível e resistente para adaptar-se às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à trama de suas inúmeras relações entrecortantes. (BENJAMIN, 1969, p. 68).

²³ Não é a vida mundana e elegante. (Tradução nossa). Legenda do filme *Rien que les heures*, 1926.

Cavalcanti apresenta um novo plano frívolo, são jovens mulheres bem vestidas que sobem uma escadaria elegante. A imagem é congelada e convertida em fotografia. (Figura 7). Estrategicamente, o artista escolhe um instante banal e fortuito do cotidiano para trazer de volta a realidade ao espectador. Uma mão entra em quadro e rasga a “demoníaca”²⁴ fotografia, num gesto de ruptura com o sentido ornamental da fotografia, ou uma negação ao arranjo da decupagem clássica da cinematografia, para os que estavam esperando algo digerível. Não é a vida mundana e elegante.

Figura 7 – *Frames* do filme *Rien que les heures*, 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

Assim, como Baudelaire, o artista tem em mira a imagem da “estranha esgrima”, que é tudo, menos a do observador; Cavalcanti age como um esgrimista e, como o poeta, reage a partir de sua própria obra, rasgando vigorosamente a fotografia.

Na metáfora do esgrimista, Baudelaire apresenta como artísticos os traços marciais. O poeta observou esse ímpeto no trabalho de Constantin Guys, a quem teria visto em momento criativo.

Ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha de papel com a mesma aquidade com que, durante o dia espreita as coisas a sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu corpo respingar o teto, enxugando a pena em sua camisa; perseguindo o trabalho rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugisses. E assim ele luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes. (BENJAMIN, 1994, p. 64).

²⁴O termo foi utilizado por Kracauer, quando se refere à fotografia que demanda significação, no caso da representação da sociedade burguesa, como modelo de vida parisiense. (KRACAUER, 2009, p. 630).

É essa, segundo Baudelaire, a batalha em que todo artista se envolve quando está intimamente ligado com sua obra, e deseja duelar com o mundo, com as imposições do mundo. As cenas concebidas pelo poeta retomam um instrumento arcaico (a esgrima) para o período moderno, porém atualizam a luta do artista desse modernismo, o que o torna contemporâneo também. Nas palavras de Marshall Berman:

Por vários motivos, o modernismo das cenas modernas de Baudelaire é notavelmente fresco e contemporâneo. Por outro lado, sua rua e seu espírito parecem constrangedoramente arcaicos. Não porque nosso tempo tenha resolvido os conflitos que conferem vida e energia a *Spleen de Paris* – conflitos ideológicos e de classe, conflitos emocionais entre pessoas íntimas, conflito entre o indivíduo e forças sociais, conflitos espirituais dentro do indivíduo –, mas, antes porque nosso tempo encontrou novos meios de mascarar e mistificar conflitos. (BERMAN, 1986, p. 196).

A atitude de Cavalcanti rasgando a fotografia é mais do que simbólica; a fotografia também estava fortemente vinculada à linguagem, para Kracauer, para o qual a “significação das imagens da memória está acoplada ao seu conteúdo de verdade”.

Não importa quais cenas um indivíduo recorda: elas querem dizer algo que se relaciona a ele sem que precise saber o que ela quer dizer. Elas são conservadas justamente ao que querem dizer. Organizam-se, portanto, segundo um princípio que se diferencia daquele da fotografia da sua essência. A fotografia apreende o que é dado como um contínuo espacial (ou temporal), as imagens da memória conservam-no na medida em que este quer dizer alguma coisa. (KRACAUER, 2009, p. 67).

E isso justifica o gesto de Cavalcanti, que, com essa atitude vigorosa e até violenta, quer desmascarar, cortar o fluxo das representações frívolas, da superficialidade da burguesia, colocando em cheque os conflitos entre o indivíduo e as forças sociais. Sua ação

experimental na cinematografia atualiza as armas para esse duelo. De forma muito precoce, ele exerce a crítica ao melodrama cinematográfico, que exercia influência na sociedade. O artista utiliza o cinema como uma nova ferramenta de luta, uma nova esgrima para as mesmas questões do *Spleen de Paris*.

Assim como Baudelaire, Cavalcanti é um artista comprometido com o seu tempo; alguém que reage frente à anestesia social, e, com sua obra, responde às necessidades coletivas. Articulando formalismo, experimentalismo e realismo, como valorizou Kracauer, os fragmentos da fotografia parecem ser emblemáticos para o cineasta, tanto quanto foram para o crítico de cinema. Os fragmentos aludem ao mosaico da história, à fragmentação do indivíduo moderno, são mostrados em um quadro específico para, então, surgir uma nova frase contundente, mostrando ao que veio: *C'est la vie quotidienne des humbles, des déclassés...*²⁵

Com essa atitude, Cavalcanti deixa claro que seu foco não é a vida elegante do centro de Paris, mas a vida cotidiana, a vida dos humildes, dos trapeiros, das prostitutas, das velhinhas, dos deserdados, dos que estavam à margem. Abre espaço para os diversos olhares de pintores e desenhistas que registraram a capital francesa, para retornar ao cinema, sua linguagem, que melhor atualiza o gesto do esgrimista no duelo com as massas. Benjamin observou que a reprodutibilidade técnica da obra de arte alterava a relação das massas com a arte. “Reacionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin” (BENJAMIN, 1992, p. 100). O autor referia-se ao comportamento do espectador que experimentava uma ligação íntima e imediata com a vivência e o prazer do espetáculo cinematográfico.

Em *Passagens* (2006), Benjamin olhou para a Metrópole Moderna na ótica dos marginalizados. Em sua base histórica, na época da Revolução Industrial, em que já havia observado os marginalizados de Berlim, Moscou e Nápoles, o crítico alemão focaliza a periferia de Paris nas imagens fornecidas pela intuição e lógica imaginativa de Baudelaire, cuja poesia foi referência para o historiador compreender a modernidade. Nela aparece a corrosão mercantilista da cidade moderna, materializada na “vitrine do desejo”.

²⁵ É a vida dos humildes dos “desclassificados...” (Tradução nossa), legenda do filme *Rien que les heures*, 1926.

Figura 8 – Frames do filme *Rien que les heures*, 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

A vitrine é um ponto alto no filme de Cavalcanti, as manequins também aparecem nas sinfonias de Ruttmann e de Vertov, mas, na lente de Cavalcanti, elas atuam. É verdade que sua atuação é estática, mas potencializa toda uma reflexão sobre o fetiche em torno da mulher na cinematografia, inclusive sobre a passividade, frente aos movimentos feministas que tiveram início no final do século XIX e início do século XX (Figura 8). Sobre essa abordagem, podemos dizer que Cavalcanti percorre imagetivamente o caminho de Baudelaire, que depois também será inspiração para Benjamin investigar a metrópole moderna.

Figura 9 – Frames do filme *Rien que les heures*, 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

O trapeiro que aparece no filme de Cavalcanti fascinou sua época, mas, com o passar dos anos, tornou-se cotidiano (Figura 9). Modificaram-se apenas as denominações para esses trabalhadores, que ainda figuram no cenário da cidade contemporânea. Foram chamados de trapeiros, sucateiros, carroceiros e, atualmente, catadores.

Em *Le Vin de chiffonniers [O Vinho dos Trapeiros]*, Baudelaire fala de um personagem da cidade que, sem melhor opção, vive a recolher os produtos descartados da iniciada sociedade industrial. O trapeiro é o indivíduo potencialmente temido, pois ele está no limiar da marginalidade, esta entendida pelos burgueses que associam a necessidade ao furto, ao irreparável dano que a “boa sociedade” sofre com os indivíduos miseráveis que deambulam pela cidade. Nessa poesia, Baudelaire fala do “trapeiro que vem movendo a frente

inquieta”, pela preocupação em prover a necessidade da subsistência. E recolhe tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que despreza, tudo o que destrói.

Os deserdados da sociedade, em geral, eram indivíduos de idade avançada, aqueles “que a vida tornou tão brancos, bigodes a tombar como velhos pendões. Desta velhice atroz”. Mas, exultante de sua honestidade, “abominando o crime embriaga-se à luz de seu próprio valor” e do vinho que podem restar nas garrafas recolhidas: “O vinho é o ouro a rolar, fascinante Pactolo”. Embriagado, ele “reina por seus dons como os reis mais perfeitos”. Na casa, estão os desenganos e os montes de detritos, por ele recolhidos, “Confuso material que vomita pária” (BAUDELAIRE, 2003/2013).

Em sintonia está Benjamin, cujas reflexões sobre a fotografia, suscitadas especialmente pelas imagens de Eugène Atget, uma apreensão simultânea da velha Paris, remete-nos a Cavalcanti, com a transição do veículo motorizado para o carroceiro. Nas fotografias de Atget, os habitantes dos velhos bairros que desapareceram servem aqui de elementos disparadores. O que diz Benjamin sobre Atget? “Ele procurava o desaparecido, o escondido e, assim, estas fotografias também se opunham ao tom exótico, esplendoroso e romântico dos nomes das cidades: elas aspiram a aura através da realidade [...]. Mas o que é a aura?”, ele próprio responde:

Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que possa estar. Descansando numa tarde de Verão seguindo a linha de uma montanha no horizonte, ou um caminho que lança as suas sombras sobre o observador, até que o instante ou a hora participem sua aparência – é isto a aura da respiração desta montanha, deste caminho. A questão consiste em sublinhar a ‘aproximação’ entre as pessoas e os objetos, tendência tão apaixonante como a de querer ultrapassar o único, em cada situação, através da sua reprodução. (BENJAMIN, 1992, p. 127).

Nas fotografias de Atget, as paisagens exibem um vazio, e, é a partir delas que a fotografia surrealista exercita uma “salutar” aproximação entre ambiente e pessoa. “Liberta o campo ao olhar politicamente elaborado, de forma a que todas as intimidades cedam o lugar à iluminação do pormenor” (BENJAMIN, 1992, p. 127).

Figura 10 – Frames do filme *Rien que les heures*, 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

Não é só o objeto, “o relógio”, mas a velhice e a juventude (Figura 10), que fazem a transição do tempo no filme de Cavalcanti, “*errante une vieille femme*” [vagando uma velha mulher]. *Mais l'espace et le temps échappent tous les deux à notre possession...* [Mas o espaço e o tempo escapam, todos os dois, a nossa possessão].²⁶

...*La fille* [a garota]. Assim Cavalcanti denomina a jovem prostituta, mas, para ela, não há hipocrisia; ela assume seu papel na sociedade mercantilizada, negocia seu preço com o proletário, que, sem recursos, segue deixando-a para uma nova tentativa. Como Benjamin, Cavalcanti opera no sentido de evidenciar a aproximação das relações mercantis que coisificam o ser humano, permeado pelo valor abstrato, ou seja, o valor de troca, do dinheiro. E materializa essa percepção ao aproximar a prostituição do sistema capitalista, tendo em vista que a prostituta é a mercadoria que se vende.

Figura 11 – Frames do filme *Rien que les heures*, 1926.



Fonte: RIEN..., 1926.

A prostituta e o proletário unidos em mesmo plano (Figura 11). Ambos eram um mal necessário para a sociedade industrial, desde que restritos no âmbito do *labor*. Segundo Benjamin, a origem dos proletários esteve vinculada ao “cruzamento” de ladrões com prostitutas - descrita em *História das Classes Operárias e das Classes Burguesas* (BENJAMIN,

²⁶ Legendas do filme *Rien que les heures* 1926. (Tradução nossa).

1994, p. 16). Pajolec e Yvorel também encontram essa associação, vinculando a origem do *gamin* como o filho ilegítimo, gerado pelo vício, o alcoolismo, a impiedade e a miséria. “*Le gamin de Paris parfois du prolétariat au lumpenproletariat et Il devient alors un enfant naturel, né dans une mansarde, engendre par le vice, l’alcoolisme, l’irréligion et la misère.*” (BOURGET apud PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 205).²⁷

Vincular violência à pobreza parecia uma razão lógica para o burguês que recebia como documento social, um recenseamento da miséria, que não deixava alguma desumanidade sem o seu parágrafo de observação.

Com o título *As Classes Perigosas*, Frédéric Le Play lançava a pergunta fatídica: “Onde seria alcançado o limite da miséria humana?” (BENJAMIN, 1994, p. 16), e deixava implícito o perigo e a justificativa para o burguês afastar-se do infortúnio de ser usurpado em seu patrimônio. Na poesia *Abel e Caim*, Baudelaire atualiza o conflito dos irmãos bíblicos, no qual Abel representa o burguês e Caim o proletário, duas classes eternamente irreconciliáveis.

Raça de Abel, frui, come e dorme,

Deus te sorri bondosamente.

Raça de Caim, no lado informe

Roja-te e morre amargamente.

(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p.19).

Ironicamente, o poeta contrapõe as duas figuras bíblicas para exemplificar os conflitos entre as duas classes antagônicas que convivem na cidade. “Caim tem a supremacia sobre o manso Abel – o rude, o faminto, o invejoso, o selvagem Caim, que se foi para as cidades a fim de sorver o fermento do rancor que aí se acumula e de participar das falsas ideias que aí vive o seu triunfo” (BENJAMIN, 1994, p. 21). O poema elucida a condição do proletário, a qual teria sido fundada por Caim, e que não poderia ser mais do que a do subalterno.

A palavra escrita não apenas naturaliza como, ainda, pode defender e validar uma retórica hegemônica. Tanto que o autor, Granier de Cassagnac, foi considerado por Marx o “pensador”, um “embasamento útil” para a reação burguesa/bonapartista. Benjamin indaga-se quanto ao possível conhecimento que Baudelaire teria da obra de Granier, para associar a raça originária de Caim, sem o qual, “obviamente, ele não teria podido defini-la. É a raça dos que não

²⁷O *gamin* de Paris às vezes proletário ou *lumpemproletario* é um filho ilegítimo, nascido em um sótão, gerado por vício, o alcoolismo, a falta de religião, e a miséria.

possuem outro bem que não a sua força de trabalho” (BENJAMIN, 1994, p.19). Como poeta social, Baudelaire utiliza seu espaço para refletir sobre a justificativa para a separação das classes e a manutenção dos privilégios aos ricos. Ele viu a esperança de igualdade no sorriso do *gamin* em “*le joujou du pauvre*” [O brinquedo dos pobres], esse é o título de um poema de Baudelaire, que, em uma manhã, passeando ao longo da estrada principal, enchendo os bolsos com pequenas invenções colhidas do *Spleen de Paris* (1869), depara-se com uma cena de duas crianças, separadas por um muro, físico e social.

[...] À travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! Les parents, par économie sans doute, avaient tiré le joujou de la vie elle-même.

Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur (BAUDELAIRE, 1869/2013).²⁸

Outros poetas mencionados por Pajolec e Yvarel transformam “*les petits patriots em pâles voyous*” [os pequenos patriotas em pálidos bandidos]. Os autores identificam essa associação em um poema escrito em 1830 por Auguste Barbier. A palavra “*gamin*” não é escrita, mas algumas características do tipo são uma versão negativa bem marcada.

*Ô race de Paris, race au coeur dépravé,
Race ardente à mouvoir du fer ou du pavé !
Mer, dont la grande voix fait trembler sur les trônes,
Ainsi que des fiévreux, tous les porte-couronnes !*

²⁸ Através dessas barreiras simbólicas entre dois mundos, a estrada principal do castelo, a pobre criança mostrou seu brinquedo para a criança rica, que avidamente examina como um objeto raro e desconhecido. No entanto, este brinquedo, que sacudia agitado em uma caixa, era um rato vivo ! Os pais, por economia provavelmente, tinham puxado o brinquedo da própria vida. E as duas crianças rindo juntas como irmãos com dentes de igual brancura. (Tradução nossa).

*Flot hardi qui trois jours s'en va battre les cieux,
Et qui retombe après, plat et silencieux !
Race unique en ce monde ! effrayant assemblage
Des élans du jeune homme et des crimes de l'âge ;
Race qui joue avec le mal et le trépas,
Le monde entier t'admire et ne te comprend
pas !²⁹*
(BARBIER apud PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 200).

2.2.1 Do *gamin* ao *grosse - flâneur* ou *Apache*

O *gamin* cresceu (figura 12) e sua presença, deslizando, *flânant* em Paris, tornou-se incômoda e ameaçadora: “*C'est cet enfant criard que l'on voit à toute heure. Paresseux et flânant, et loin de sa demeure*” [É essa criança gritando que vemos em qualquer momento. Preguiçoso e *flânant*, e longe de sua casa]. (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 200).

No Manifesto do Surrealismo, 1924, André Breton identifica a transição do *gamin* de Paris para o *flâneur*, feita por Anaïs Bazin. Sob o título *Esquisses de Paris*, Bazin fornece uma imagem peculiar de Paris, no início da Monarquia de Julho (1830-1833). Utiliza um provérbio que leva consigo uma mensagem do egoísmo burguês, que faria ruir os frutos da revolução. Pergunta-se qual é o homem do antigo regime, o retrógrado que insistia em reforçar seu direito à propriedade sobre algo que ele disputou, dizia: “*Ceci est à moi comme Paris est au roi*”. [“Isto é meu como Paris é do rei”]. Aqui aparece a primeira tipologia do *flâneur* associado à imagem do *gamin*, sua agilidade transitando entre a multidão, vive a cidade, conhece os cantos e vielas, está prestes a ser o mestre. “*Le seul, le véritable souverain de Paris, je vous le nommerai:*

²⁹ [...]

O raça de Paris, raça do coração depravado,
Raça ardente para mover ferro ou pedra!
Mar, cuja grande voz tremeu os tronos
E febril, todos de porte-couronne!
Onda ousada que em três dias vai bater os céus
E depois que cai por terra em silêncio!
Raça única neste mundo! Montagem assustadora
Impulsos do jovem aos crimes da época;
Corrida joga com o mal e a morte,
O mundo inteiro te admira e eu não te compreendo! (Tradução nossa).

c'est le flâneur.” [O único verdadeiro soberano de Paris, vou nomeá-lo: o flâneur].

Donc Paris n'est pas au roi. Le gamin de Paris est bien près d'en être le maître, même le cas d'insurrection à part ; tant on le voit se multiplier, se reproduire, toujours le premier là où il y a quelque chose à voir, surtout quelque mal à faire, pénétrant partout, se glissant entre vos jambes, parfois même dans vos poches, le paresseux le plus actif, le fainéant le plus affairé qui soit au monde. Malheureusement il est en hostilité permanente avec les factionnaires. Le seul, le véritable souverain de Paris, je vous le nommerai: c'est le flâneur. (BRETON apud BAZIN, 2014).³⁰

Figura 12 – Frames do filme *Rien que les heures*, 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

Bazin vai comparando as práticas do poder, cuja superioridade legal é formada de ambiciosos que querem tirar a sua parte por qualquer meio fraudulento. A dignidade social do *flâneur* não estava mais a salvo da sua hereditariedade real. Desse modo, o *flâneur* sabe como variar suas caminhadas sem fim, sem premeditação, mas apenas pelo instinto do homem que anda na multidão. E, assim, veio a conhecer Paris melhor do que um chefe de polícia. Se fosse um vendedor ambulante de escândalo, ele teria muito a dizer (BRETON apud BAZIN, 2014).

A sorte estava lançada, e os papéis possíveis para os jovens das classes populares estavam relacionados ao âmbito de seu cotidiano

³⁰ Então, Paris, não é do rei. O *gamin* de Paris está prestes a ser o mestre, revoltas à parte, como se vê, onde havia algo para acontecer ele era sempre o primeiro, especialmente em alguns problemas, penetrando em todos os lugares, deslizando entre suas pernas, às vezes até seus bolsos, preguiçoso mais ativo, vadio mais ocupado com o mundo. Infelizmente ele está em hostilidade constante com os sentinelas. O único verdadeiro soberano de Paris, vou nomeá-lo: o *flâneur* (tradução nossa).

marginal, detetive ou ladrão: “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime” (BENJAMIN, 1994, p. 39).

A multidão era para Baudelaire o pano de fundo do qual se destacava o perfil do herói. “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade” (BENJAMIN, 1994, p. 73). Para o poeta, era preciso uma constituição heroica para viver a modernidade. Quando se refere à produção poética do período, crítica os poetas que fazem do seu ofício um instrumento do poder, e alerta sobre os temas heroicos da vida privada.

A maioria dos poetas que se ocupam de temas modernos contentaram-se com temas conhecidos e oficiais – esses poetas ocupam-se de nossas vitórias e de osso heroísmo político. Mesmo assim fazem-no de mau grado e só porque o governo ordena e lhes paga os honorários. E, no entanto, há temas da vida privada bem mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma cidade grande – dos criminosos e das mulheres manteúdas –, *La Gazette des Tribunaux* e *Le Moniteur* provam que precisamos apenas abrir os olhos para reconhecemos nosso heroísmo. (BENJAMIN, 1994, p. 78).

De acordo com Benjamin, é aqui que surge o Apache, na imagem do herói para Baudelaire.

Antes de Baudelaire o Apache que, durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade e da cidade grande, não tem lugar algum na literatura. A formulação mais nítida desse tema em *As Flores do Mal*, o poema *O Vinho do Assassino*, tornou-se um ponto de partida de um gênero parisiense. (BENJAMIN, 1994, p. 78).

Ao fim do século XIX, o Apache ocupa o primeiro lugar no repertório das figuras que semeiam o pânico na sociedade. A genealogia da palavra é ao mesmo tempo clara e confusa. A expressão faz referência ao índio do Oeste americano, assunto em voga na literatura dos fins do século XIX, mas a data de sua aparição é difícil determinar. Sobre os perigos do mundo civilizado, Benjamin relembra obras como *Os Moicanos de Paris*, cuja exibição dessa figura é sugerida no próprio título. Em sua obra, Alexandre Dumas oferece ao leitor uma floresta e

uma pradaria. Antes disso, “Féval transplanta um pele vermelha para uma aventura na cidade. Chama-se Tovah e, num passeio de fiacre, consegue escalpas dos seus quatro acompanhantes brancos, de tal modo que o cocheiro nada percebe” (BENJAMIN, 1994, p. 39). Diz o autor:

O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores? (BENJAMIN, 1994, p. 39).

De acordo com Dominique Kalifa, tratou-se da denominação dada aos jovens delinquentes da capital francesa da *Belle Époque*. O historiador não consegue elucidar o enigma, mas acredita em uma criação coletiva surgida entre o fim da Revolução e os primeiros anos da Monarquia de Julho. Provavelmente, o termo Apache tem relação com os povos da América do Norte e do Novo México, mas Kalifa atribui ao enorme sucesso da obra *Mystères de Paris* publicada por Eugène Sue em 1842-1843, e que a palavra Apache estaria relacionada à delinquência e as insurreições da juventude proletários. *Disciple de Cooper autant que de Saint-Marc Girardin, Sue abat en effet les dernières cloisons entre le sauvage d’Amérique, le prolétaire et le délinquant*. (KALIFA, 2013). [Discípulo de Cooper, bem como Saint-Marc Girardin, Sue se mostra cego, na verdade, às últimas barreiras entre o selvagem americano e o proletário delinquente.] (Tradução nossa).

Pajolec e Yvrel (2011) também encontram a dissolução gradual, mas irreversível, do arquétipo do *gamin* de ouro, dando lugar a uma lenda negra da figura do Apache, que aparece como a matriz dessa visão negativa da juventude urbana suburbana. O Apache é uma figura parisiense, mais precisamente dos *faubourgs* da capital. Como para o *gamin*, Paris é seu reino, único horizonte.

O Apache aparece no filme *Rien que les heures*. Cavalcanti trabalha com atores profissionais; é como se um filme ficcional estivesse dentro de um documentário (Figura 13), uma metalinguagem, talvez para criar um elo de identificação com o espectador acostumado com a aparição desse personagem nos jornais. Na encenação, um jovem homem com um boné é auxiliado por uma jovem prostituta, que distrai os pedestres, enquanto ele, o Apache, ataca sua vítima em um beco da cidade. Os traços juvenis e o modo de vestir-se, atribuídos aos Apaches,

particularmente em caricaturas e capas de romances, aproximam-se da figura do “*gamin de Paris*”

Au tournant du siècle, la dissolution progressive mais irrémédiable de cet archétype a permis à une légende noire de la jeunesse parisienne et banlieusard de prendre le pas sur la mythologie dorée du gamin. la figure de l'Apache, qui s'épanouit à la Belle Époque, apparaît comme la matrice de cette vision négative de la jeunesse urbaine. (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 222.

Figura 13 – *Frames* do filme *Rien que les heures*, 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

Baudelaire trata desse gênero do anti-herói, que atravessou o século, mas, para o poeta, ele é a figura do “herói”. O Apache denuncia, de uma vez para sempre, o contrato social. Já percebeu que está separada do burguês por um muro intransponível. Não reconhece, no burguês, os traços da cumplicidade, só as marcas da injustiça (figura 14).

Figura 14 – *Frames* do filme *Rien que les heures* 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

Ao trabalhador só restam as marcas da injustiça, a velhice e os dejetos para recolher. É assim que os poetas da modernidade encontram seu assunto heroico no lixo da sociedade. Também Cavalcanti contrapõe constantemente a abundância e a miséria, os infortúnios e sequelas dos que estão à margem.

Em análise da topografia social de Paris, Kracauer dissolve a articulação dupla de classe e cultura de consumo em uma configuração

de centro e periferia. Ele contrasta os *faubourgs*, lugar da pobreza do valor de uso, com a abundância de mercadorias, imagens, anúncios, luzes e publicidade dos bulevares, e conclui:

As largas avenidas vão dos *faubourgs* ao esplendor do centro. Mas este não é o centro que se quer. A felicidade que almejam os pobres lá fora é acessível por outras vias do que as que existem atualmente. Devem, portanto, percorrer as ruas até o centro, pois seu vazio é hoje bem real. (KRACAUER, 2009, p. 60).

Cavalcanti sai de Paris para olhar o entorno e filma em um plano aberto a sociabilidade nas *bidonvilles*. (Figura 15)

Apesar das dificuldades, “*on s'efforce d'oublier le chômage*” [Nós nos esforçamos para esquecer o desemprego].³¹

Figura 15 – Frames do filme *Rien que les heures*, 1926



Fonte: RIEN..., 1926.

Cavalcanti consegue objetivar sua criação como uma obra de arte autônoma: um cinema documentário e um cinema experimental em uma única obra. O artista mostra uma categoria do espaço urbano ignorado por Ruttmann e Vertov, como observou Kracauer, cujas cidades têm suas qualidades enaltecidas: são novas, limpas e modernas. Cavalcanti toca em um ponto sensível quando justapõe imagens paradoxais: de um lado a cidade, rica, vital, e midiaticizada; e, de outro, a cidade em ruínas, inabitável e marginal, um mundo que não era muito divulgado pelos cineastas do período, ou até mesmo pelos livros da história dos vencedores.

2.3 O IMAGINÁRIO DA *BANLIEUE* NO CINEMA

³¹ Legenda do filme *Rien que les heures*, 1926. (Tradução nossa).

Antes da chegada da estrada de ferro, no início, a *banlieue* chegou a ser associada ao bucólico. Nas palavras de Victor Hugo e Honoré de Balzac, era um lugar de prazer, relaxamento. Thierry Paquot (2005-2006/2013) lembra que os grandes filmes que mostram a *banlieue* antes de 1950 foram feitos por parisienses. Marcel Carné era filho de marceneiro, nasceu em Batignolles (XVII e *arrondissement*), área proletária no período de 1909. Seu primeiro filme, *Nogent, eldorado du dimanche*, 1929, só foi exibido 40 anos mais tarde, mas a montagem ágil e a música alegre traduzem, sob certo sentido, a jovialidade do cineasta, que tinha então 26 anos, assim como Kassovitz quando filmou *La Haine*.

Os planos alternam-se entre perspectivas de um trem distanciando-se de Paris, a cidade do trabalho, rumo ao lazer. Máquinas de escrever encapadas, departamentos oficiais fechados, e o trem, que leva o espectador ao eldorado do domingo: Nogent-sur-Marne, primeira comuna turística sobre o vale de Marne, a *banlieue* do domingo dos passeios de barco, da diversão.

Figura 16 – Frames do filme *Nogent, eldorado du dimanche - Partie 1*, 1929



Fonte: NOGENT..., 1929.

Segundo Henri Lefebvre, a expansão da *banlieue* ocorre ainda na III República por iniciativa de alguns ideólogos (muitos marcados pelas religiões católica ou protestante), que concebem o *habitat* para os humildes. Apesar de ser uma iniciativa dotada de senso humanitário, não deixou de ser, também, uma estratégia de separação de classe.

Os subúrbios, sem dúvida, foram criados sob a pressão das circunstâncias a fim de responder ao impulso cego (ainda que motivado e orientado) na industrialização, responder a chegada maciça dos camponeses levados para os centros urbanos pelo “êxodo rural”. Nem por isso o processo deixou de ser orientado por uma estratégia. (LEFEBVRE, 2009, p. 24).

As ferrovias facilitaram o crescimento da periferia parisiense, ou seja, quanto mais se estendia a rede ferroviária, mais a *banlieue* crescia. Por meio do sistema ferroviário, era possível fazer um mapeamento dos assentamentos. Não por acaso, o trem aparece no filme *La Haine*, já que a maioria dos filmes, que trata sobre *banlieue*, compartilha de um tema comum, uma “viagem” a Paris. A linha férrea funciona como um cordão umbilical entre a *banlieue* e o *centre ville*.

No entendimento de Lefèbvre, a relação “urbanidade-ruralidade” não desaparece, pelo contrário, intensifica-se, criando uma relação de dependência do entorno com o centro comercial. “O núcleo urbano torna-se, assim, produto de consumo de uma alta qualidade para estrangeiros, turistas e pessoas oriundas da periferia, suburbanos. Sobrevive graças a este duplo papel: lugar de consumo e consumo de lugar.” (LEFEBVRE, 2009, p. 24).

A burguesia, solidamente instalada em Paris no século XIX, se vê cercada pela classe operária, alojada, de forma precária, ao redor das fortificações nas periferias próximas de Paris. Conforme já mencionado, ainda na primeira metade do século XIX, a obra de Luiz Chevalier (1950-1958) destaca a extrema pobreza dos habitantes desses bairros “*classes laborieuses, classes dangereuse*” (CHEVALIER, 1958), levanta temores e discurso moralizante e a conclusão higienista na administração de Georges-Eugène Haussmann, justificando a remoção das classes populares do centro da cidade para as *banlieues*.

Si le terme de “faubourg” est dominant au XIX siècle, les discours sur les faubourgs ouvriers compotent tous les ingrédients du discours contemporain sur les banlieues. Le faubourg d’hier et la banlieue d’aujourd’hui révèlent un regard négative convergent sur les milieu populaires. (BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA (Dir.). 2012, p. 56-57).³²

Em 1864, de acordo com Benjamin, Haussmann assume seu ódio pela população instável das grandes cidades, quando, em um discurso na Câmara, profere: “*Cette population va constamment en augmentant du fait de ses entreprises. La hausse des loyers chasse le prolétariat dans les faubourgs’. Par là les quartiers de Paris perdent*

³² Se o termo *banlieue* é dominante no século XIX, o discurso sobre a *banlieue* das classes trabalhadoras comportam todos os ingredientes do discurso contemporâneo sobre as *banlieue*. A *banlieue* de ontem e a *banlieue* de hoje revelam um olhar negativo, que convergem para o meio popular.

leur physionomie propre. La « ceinture rouge » se constitue”. (BENJAMIN, 1982/2014, p. 17.³³ No intento de decifrar a História da cultura, com o fim de resgatá-la da revolta, Benjamin identifica o surgimento da “*ceinture rouge*”. De fato, ainda no século XIX, os discursos dominantes sobre a *banlieue* foram elaborados, entre outros motivos, em consequência do medo do comunismo, suscitados pelo avanço eleitoral do Partido Comunista Francês, consolidado em 1935.

A “*ceinture rouge*”, apontada por Benjamin, foi a reunião da classe trabalhadora suburbana parisiense, o mito estratégico político intitulado “*Banlieue Rouge*”, que nasceu, oficialmente, em meados de 1920. A força do PCF, durante este período, permite-lhe uma luta real sobre a imagem da “*banlieue rouge*” e dos seus habitantes, especialmente no sentido de desfazer o estigma social ligado aos trabalhadores, aos *banliusard*. *La banlieue devient “rouge” et commence à prendre le visage d’un territoire à “reconquérir” à “re-contôler”, à pacifier*” [a *banlieue* se tornou “vermelha” e começou a tomar a imagem de um território a “reconquistar” a recontrolar, a pacificar]. (BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012).

De acordo com Annie Fourcaut, os antigos militantes que seguiram carreiras municipais foram fundamentais para o sistema funcionar durante um longo período, pois eles estavam mais próximos da identificação com as comunas, fazendo com que permanecessem por muito tempo no cargo. Além de outros autores, como Edward White, com *Red Belt* (1927); Gustave Bautherot, com *The Mond Comunista* (1927), Fourcaut (2013) cita, como importante referência, as pesquisas desenvolvidas pelo Padre Lhande *Le Christ dans la banlieue* (1927).

³³ “Esta população vai constantemente aumentando por causa das indústrias. O aumento dos aluguéis ‘caça do proletariado nos subúrbios’. Assim, os bairros de Paris perdem a sua própria face’. O ‘cinturão vermelho’ é constituído” (Tradução nossa).

Figura 17 – Cartaz do filme *Notre-Dame de la Mouise* e fotografia de Georges Rolin, do mesmo filme



Fonte: NOTRE-DAME..., 2014.

Os escritos do padre Pierre Lhande inspiram o filme *Notre-Dame de la Mouise* [Nossa Senhora da penúria] (figura 17), filmado por Robert Péguy, em 1941, o qual mostra a evangelização dos párcos nas periferias insalubres e ainda pouco urbanizadas de Paris, ou, como o próprio nome diz, mostra seus infortúnios e suas penúrias.

Il est parti enquêter dans la banlieue parisienne et il a expliqué que la banlieue était une terre d'évangélisation encore plus dramatiquement absente de Dieu que la plupart des colonies de l'empire français. Il fallait donc envoyer des missionnaires et construire des églises, d'où la création du Chantier du Cardinal. (PAQUOT, 2005-2006/2013).³⁴

Por outro lado, Thierry Paquot (2013) acredita que uma imagem negativa da *banlieue* foi promovida pelo filme *Notre-Dame de la Mouise*. Segundo o crítico, vai permanecer por um longo tempo, no imaginário popular, “*une banlieue un peu triste, un peu grise, où les gens vivent dans des logements exigus et inconfortables, où l'alcoolisme et parfois pire encore le communisme sont fréquents. C'était donc terrible!*” [Um subúrbio um pouco triste, um pouco cinzento, onde as pessoas vivem em habitações apertadas e desconfortáveis, onde o

³⁴ Ele passou a investigar a *banlieue* de Paris e explicou que a *banlieue* era um lugar de evangelização ainda mais dramaticamente ausente de Deus, que a maioria das colônias do império francês. Era preciso enviar missionários e construir igrejas, e daí a criação do Chantier du Cardinal. (Tradução nossa).

alcoolismo é, às vezes, o pior e, ainda, o comunismo mais frequente. Era tão terrível!] (Tradução nossa).

Segundo Paquot (2013), Pierre Lhande foi o primeiro padre a transmitir sua celebração pelo rádio, ainda na década de 1920. Durante uma noite de inverno rigoroso, em fevereiro de 1954, fez um comovido apelo na Rádio Luxemburgo sobre o trágico falecimento de um bebê em uma *bidonville* parisiense. Com esse ativismo, ele atingiu a opinião pública e a classe política. E esta, apesar da retomada do crescimento econômico do país, foi obrigada a reconhecer a crise habitacional e a engajar-se na construção das *cités de transit* por Lhande preconizadas; ou seja, conjuntos habitacionais destinados a acolher, em caráter “provisório”, famílias recém-saídas das ruas ou das *bidonville*, como Aubervilliers, que está no limiar de Paris.

Os pesquisadores brasileiros Rafael Soares Gonçalves, Soraya Silveira Simões, Letícia de Luna Freire identificam a conexão entre o urbanismo social capitaneado pelo Abbé Pierre Lhande na França e a iniciativa de Dom Hélder Câmara, que teria na década de 1950 se mobilizado em benefício dos milhares de habitantes do Rio de Janeiro, vulneráveis ao drama da “remoção” do Morro de Santo Antônio, quando, segundo os autores, houve uma contribuição da Igreja Católica na transformação da habitação popular conforme aconteceu na França. Em ambos os contextos, a mobilização da Igreja encontra aceitação do Estado como forma de contratacar a “ameaça comunista”.

No prefácio de seu segundo livro, *Le Dieu qui bouge* (1930), Pierre Lhande fez um balanço da militância católica em meio operário.

No capítulo *Les paradis de Moscou*, Lhande apresentou a proposta e o contexto de atuação da igreja militante no período pós-guerra, dedicando boas páginas ao trabalho do padre Jules Ferret que, no mesmo ano de publicação da encíclica *Rerum Novarum*, assumiu a paróquia de Bobigny, passando a acompanhar o desenvolvimento urbano do lugar que passou a contar com a presença cada vez mais eminente dos comitês e das mobilizações comunistas. (LHANDE apud GONÇALVES; SIMÕES; FREIRE, 2010/2014, p. 99).

Pour Mieux comprendre Paris, 1935, é um documentário de Hetienne de Lallier, que tenta, de forma pedagógica, explicar a lógica do urbanismo de Paris, composto de fortificações e um contorno periférico

(figura 18). Lallier tenta estabelecer uma comparação com outras grandes cidades do mundo. Mas esse invólucro, até os dias de hoje perceptível na capital francesa, está ligado justamente à sua configuração medieval e, provavelmente, remonta ao tempo da Revolução Francesa, quando a cidade recebeu um cerco fiscal composto de uma parede contínua com um tráfego interior e uma grande avenida em torno, pelo lado de fora, conhecido como *l'enceinte des fermiers généraux*, um invólucro, uma muralha, cujo objetivo era separar Paris dos agricultores e, posteriormente, dos proletários. O último invólucro físico foi *L'enceinte de Thiers* (BELLEVILLE..., 2013), construído entre 1841 e 1844, e que abrangeu cerca de 80 km² da capital, incluindo os *vingt arrondissements*, mantidos até a contemporaneidade.

Figura 18 – *Frames do filme Pour Mieux comprendre Paris, 1935*



Fonte: POUR..., 1935.

São bloqueios espaciais e históricos que nos ajudam a compreender a representação da periferia na cinematografia francesa. Para entender como é importante a separação física entre Paris e o subúrbio, observamos que o Metrô parisiense foi inaugurado em 1900, mas somente em 4 de outubro de 1979 recebeu uma linha que ligou Paris a *Aubervilliers*, que está no limite metropolitano. “*Le fort d’Aubervilliers fait partie des 16 forts de la première ceinture de défense de Paris, édifiée vers 1840.*” [Fort d’Aubervilliers é um dos 16 fortes da primeira cintura de defesa de Paris, construída por volta de 1840.] (FORT, 2013, p.35). De acordo com Thierry Paquot, foi em virtude disso que a população que morava fora de Paris passou a ser discriminada com o nome de *banlieusards*. A expressão demonstra, na escala do urbano, a discriminação fundamentada na superioridade cultural do estilo de urbanidade burguesa em detrimento da vida dos que moravam nas margens. (PAQUOT, 2005-2006/2013).

No pós-guerra, teóricos como André Bazin e Siegfried Kracauer motivam uma interação entre a teoria e a experiência fílmica, baseada no

momento histórico, fato que se concretizou nos anos 60, com os movimentos do Novo Realismo e do Cinema Novo.

Em 1945, Eli Lotar filma vários planos do Sena, em Paris, em que circula a barca, com o intuito de passar pelos canais pobres de Aubervilliers, que deu nome ao documentário. O documentário *Aubervilliers* inicia com uma legenda (Figura 19), definindo bem seu objetivo.

[...] un film realise dans la banlieue parisienne au cours de l'été 1945 et don't le but est d'altirer l'attention sur les conditions d'existence des habitants dès "ilots insalubres" dès grands Villes. L'auteur de CE film n'a pás jugé utile de montre les quartiers plus modernes et plus hospitaliers de la petite cite d'Aubervilliers – Ce n'était pas l'objet de ce documentaire.³⁵

Lotar filma alguns jovens tomando banho em água poluída; depois, os trabalhadores mutilados pelas condições inadequadas do trabalho industrial e crianças brincando em locais perigosos e insalubres. A expressão “gamin” não é escrita, mas faz referência as crianças gentis são referenciadas nas canções do filme sobre a *banlieue* limítrofe:

*Gentils enfants d'Aubervilliers
Vous plongez la tête la première
Dans les eaux grasses de la misère
Où flottent les vieux morceaux de liège
Avec les pauvres chats crevés
Mais votre jeunesse vous protège
Et vous êtes les privilégiés
D'un monde hostile et sans pitié
Le triste monde d'Aubervilliers...³⁶*

³⁵ ...um filme realizado na *banlieue parisienne*, no verão de 1945. O filme pretende atrair a atenção para a vida dos habitantes sobre as "ilhas insalubres" das grandes cidades. O autor deste filme não se preocupa em ver as áreas mais modernas e mais hospitaleiras da pequena *citée* de Aubervilliers. Este não foi o tema deste document ario. (Tradução nossa da legenda de abertura do filme *Aubervilliers*, 1945. Legendas do filme *Aubervilliers*, 1945, (tradução nossa).

³⁶ Gentil criança de Aubervilliers. Voc e mergulha de cabeça. Em seus olhos a graça da mis eria. Onde flutuam os antigos pedaços de cortiça. Com os pobres gatos mortos. Mas a sua juventude o protege. E voc es são os mais afetados. De um mundo hostil e sem piedade. O triste mundo de

Figura 19 – Frames do filme *Aubervilliers*, 1945



Fonte: AUBERVILLIERS,..., 1945.

Lotar expõe a realidade paradoxal entre Paris e Aubervilliers. Seu filme joga com as palavras e com o nome do narrador, que também escreveu os comentários. Aubervilliers, nessa época, é, de fato, ruínas, como descreve Jacques Prévert, não ruínas da guerra, mas de um tratamento desigual em relação ao tratamento da capital.

Aubervilliers à cette époque-là, ce sont effectivement des "ruines anciennes" comme Jacques Prévert le lui fait fait dire en jouant sur les mots. Ce ne sont pas des ruines de guerre, il y a juste un traitement inégal par rapport à l'urbanisme de la capitale, qui n'est pas totalement glorieux non plus, avec ses poches de misère, ses quartiers surpeuplés ou insalubres. Dans Paris, il y a des endroits qu'on ne veut pas trop voir, comme la zone ouvrière tout autour de la capitale.³⁷

Não se pode afirmar que a clivagem entre as classes foi unicamente para a divisão socioespacial, mas, segundo Lefebvre:

O caráter de classe parece tanto mais profundo quanto diversas ações coordenadas, centradas

Aubervilliers, (tradução nossa). Legendas de abertura do filme *Aubervilliers*.

³⁷ Aubervilliers, a essa época, são de fato "ruínas antigas", como Jacques Prévert disse, jogando com as palavras. Estas não são as ruínas da guerra, há um tratamento desigual em relação ao planejamento da capital, que não é um glorioso, não mesmo, com seus bolsões de pobreza, ou seus bairros superlotados e insalubres. Em Paris, há lugares que você não quer ver, como a área de trabalho em torno da capital. (Tradução nossa). Áudio do filme *Aubervilliers*, de Eli Lotar.

sobre objetivos diversos, convergiram no entanto para um resultado final. Evidente que todos esses Notáveis não se propunham a abrir caminho para a especulação; alguns deles homens de boa vontade, filantropos, humanistas parecem mesmo ao contrário. Nem por isso deixaram de estabelecer, em torno da Cidade, a mobilização da riqueza da terra, a entrada do solo e do alojamento sem restrição para a troca e o valor da troca. Com as implicações especulativas. (LEFEBVRE, 2001, p. 24).

Os “Notáveis”, mencionados pelo sociólogo, talvez espelhados nas ideias de Charles Fourier, que pensava o cooperativismo como alternativa (criador do Falanstério), não estavam pensando na especulação imobiliária; os idealizadores dos subúrbios não se propunham a desmoralizar a classe trabalhadora, ao contrário, pretendiam “moralizá-la”, e dar a ela uma vida melhor, “ordenar” a vida dos proletários segundo o seu julgamento de princípios.

Ontem e hoje, o mesmo duelo desencorajante e negativo: o discurso sobre a *banlieue* e o discurso sobre seus habitantes. No caso, os habitantes são contruídos como culturalmente inadaptados para a vida urbana. E essa visão culturalista, de dificuldade social veiculada, tem conduzido ao apelo para a “educação do povo” para melhorar sua moralização; e, o que é pior, moralizar em vez de reduzir as desigualdades sociais foi o *leitmotiv* do “*jardin ouvrier*” na *banlieue* de ontem, e hoje, em vez de o discurso ser sobre educação para a cidadania ou a saúde, este permanece focado no consumo e na venda de drogas nas *cités* (BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012).

A princípio, eram os “pavilhões” que, apesar de afastados da cidade, ainda conservavam uma característica de vila, e com a vantagem de estarem próximos da natureza. “O habitat tipo pavilhão proliferou ao redor de Paris, nas comunas suburbanas, ampliando de maneira desordenada o setor construído. Única lei deste crescimento ao mesmo tempo urbano e não urbano: a especulação sobre terrenos.” (LEFEBVRE, 2001, p. 26).

Posteriormente foi a solução urbanística desenvolvida pelo modernismo para oportunizar uma maior taxa de ocupação do solo. Segundo Lefebvre, a construção de conjuntos (blocos de apartamentos) foi, em princípio, uma maneira de lidar com a especulação imobiliária. Assim surgiram as novas *cités*, complementa Lefebvre:

Como Engels previa, a questão da moradia, ainda que agravada, politicamente, desempenhava apenas um papel menor. Os grupos e partidos de esquerda contentam-se com reclamar ‘mais casas’. Por outro lado não é um pensamento urbanístico que dirige as iniciativas dos organismos públicos e semipúblicos, é simplesmente o projeto de fornecer mais moradias o mais rápido possível pelo menor custo possível. Os conjuntos serão marcados por uma característica funcional e abstrata: o conceito do *habitat* levado à sua forma pura pela burocracia estatal. (LEFEBVRE, 2001, p.26).

O período entre 1955 e 1959 foi tomado pela necessidade de resolver a crise da habitação. Os artigos publicados no período estavam centrados na eficácia das soluções adotadas pelo urbanismo modernista, e os novos edifícios foram tomados como solução para a crise. Este “novo mundo” intriga particularmente os cineastas, que, desde o princípio, voltavam suas reflexões para o fenômeno urbano que estava fadado a mudar para sempre. A visão mais comum da época era a de estranhamento quanto às transformações do tecido urbano.

A Paris canteiro de obras é registrada pelos cineastas da *nouvelle vague*. As tomadas aéreas em estilo documental, filmadas por Truffaut, serão utilizadas posteriormente por Jean-Luc-Godard em *Une histoire d'eau*, 1958, um filme que também evidencia a separação de Paris e sua *banlieue*. As imagens de uma inundação nas imediações de Paris, na primavera de 1958, foram gravadas por François Truffaut, que, conforme declaração, tratou-se de um experimento, mais em nível estético do que com finalidade documental de um problema social:

Todos os anos no mesmo período, a televisão mostra imagens de gente abandonando suas casas em barcos. [...] Então, parto com Jean-Claude Brialy e uma moça e tentamos improvisar alguma coisa sobre as inundações! Ele me deu a película. (GILLAIN, 1990, p.86).

De acordo com Truffaut, trabalharam por dois dias, ele e Michel Latouche, um fotógrafo (câmera) que já havia trabalhado com Jean-Luc

Godard. Eles não tinham um enredo, apenas a improvisação, então, ele abandonou o projeto. Em entrevista, François Truffaut conta que as pessoas sempre querem saber como foi essa parceria, porque, posteriormente, o material foi retomado por Godard.

Godard pediu para ver o copião. Nessa época ele se interessava muito por montagem. [...] Considerando que era um filme de nós dois, nós o assinamos juntos. Foi lançado com *Lola, a flor proibida*, e ganhou vaias retumbantes! (GILLAIN, 1990, p.86).

A obra resulta interessante justamente por conter características muito precisas dos dois cineastas. As filmagens denotam uma produção simples, mas bela, em um estilo documental feita por Truffaut, e uma montagem um tanto caótica que, justamente, empenha-se em desconstruir o realismo, sobretudo na narração, característica de Godard.

Esses contrastes resultaram em uma montagem paralela, na qual foram utilizadas tomadas aéreas de Paris sob as águas justapostas às cenas de uma jovem, interpretadas por Caroline Dim, que habita a *banlieue* parisiense, mas quer ir à cidade-luz, apesar das inundações. A jovem, que consegue uma carona com um jovem homem, interpretado por Jean-Claude-Brialy, segue por caminhos sempre bloqueados pelas águas, até que, ao final, enxerga em um relance a Torre Eiffel (figura 20).

Figura 20 – Frames do filme *Une histoire d'eau*, 1958



Fonte: UNE..., 1958

Entre as inúmeras referências históricas, aparentemente não relacionadas, que vão do Romantismo alemão ao Impressionismo francês, algumas frases sobre as contradições da França são colocadas no discurso da personagem: *Donc la France est un pays libre. mais on pouvait toujours repasser pour être libre d'aller à Paris* [Portanto, a

França é um país livre, mas a gente poderia ser livre para ir à Paris.]³⁸, diz a jovem *banlieusarde*.

Outros filmes mostram que os grandes conjuntos prejudicavam a tradição viva de bairros populares. No filme *Mon oncle*, 1958, Jacques Tati coloca os créditos nas placas da construção civil, que estava em franca expansão, mas os novos conjuntos habitacionais permanecem como pano de fundo, como na cena inicial em que os cães saem dos bairros populares e cruzam os novos conjuntos chegando até a casa da família Arpel.

O filme tornou-se emblemático por vários motivos: de uma forma bem-humorada, Tati expõe as diferenças sociais do período, e, através da família Arpel - seus hábitos, objetos de consumo e sua casa, o diretor mostra a influência da cultura americana na França, após a Segunda Guerra Mundial. *Mon Oncle* faz uma crítica bem humorada à arquitetura modernista, que pregava a rejeição de qualquer tipo de ornamento ou referência aos estilos clássicos. Os arquitetos modernistas acreditavam que a casa deveria ser um local econômico, limpo e útil. A casa modernista da família Arpel é num bairro de classe alta, também na *banlieue*, numa demonstração do estilo modernista e americanizado de “bem viver”, contrastando com a precariedade da *banlieue* (figura 21).

Figura 21– Frames do filme *Mon Oncle*, 1958



Fonte: MON..., 1958.

O contraste é marcado com a inserção do apartamento do Sr. Hulot (o tio), situado num bairro popular de Paris, onde o estilo de vida francês ainda predomina. Mas é lá que o pequeno Gerard Arpel desfruta do convívio com o tio, e de maior liberdade com as crianças *banliusers*, nos terrenos baldios [*Terrain Vague*]. Inspirado nesses espaços, Marcel Carné filma *Terrain Vague*, 1960 (figura 22), (que será amplamente abordado no próximo subcapítulo). Ele faz, literalmente, uma captura da transição de um momento para o outro. Em uma

³⁸ Legenda *Une histoire d'eau*, 1958, de François Truffaut e Jean-Luc Godard.

panorâmica, iniciando com as torres vistas ao longe, aos poucos vai mostrando os interstícios dos terrenos vagos até chegar ao bairro antigo, com seus barracos e o comércio local.

Figura 22 – Frames do filme *Terrain Vague*, 1960



Fonte: TERRENE..., 1960.

Nesse período, as opiniões ainda estavam divididas entre os que compartilhavam das iniciativas para acabar com o pesadelo das habitações precárias, e outros que viam com preocupação e temor da gigantesca área de renovação urbana, um lugar apartado de Paris, tentando se construir. Para alguns cineastas, os grandes conjuntos refletiam por si só uma cinematografia; ela mesma transtornada pelas rápidas mudanças da sociedade do pós-guerra.

Em *L'amour existe*, Maurice Pialat tem um propósito bem definido para a condição do operário francês. A retomada econômica para a reconstrução da França no pós-guerra foi favorecida pela mão de obra barata de imigrantes, especialmente de Portugal, Espanha e Maghreb (norte-África). Esses trabalhadores imigrantes somam-se à população operária francesa nas periferias de Paris e, em razão da baixa renda, eram obrigados a instalar-se de forma precária nas periferias, muitas vezes barracos improvisados, o que favoreceu a proliferação de *bidonvilles* (favelas).

A França prosperava, mas a condição de vida da população operária francesa piorava a cada dia. Para falar desse trabalhador, Pialat parte da estação do trem rumo a *banlieue*, em um final de dia. Os trabalhadores empurram-se em trens lotados, com uma multidão que volta para casa, enfrentando corredores de correspondência intermináveis e congestionamentos na autoestrada.

A paisagem é vista, primeiro, da janela do trem, e, depois, da janela de uma casa em frente da qual o trem passa. É dessa janela que Pialat fala sobre suas memórias, de quando habitou a *banlieue*. Na voz de Jean Loup Reynold, o narrador, que discorre inicialmente sobre a vida *banlieusards*: os tipos de casas (pavilhão); os jardins, de paisagens

humildes, mas com mensagens amistosas; o interior de uma casa proletária, cuja dona da casa demonstra zelo e orgulho com seus pertences, abre o relicário onde guarda as coisas de valor. O filme mostra que os trabalhadores, mesmo depois de muitos anos, mantinham-se simbolicamente organizados econômica, social e culturalmente.

Figura 23 – Frames do filme *L'amour existe*, 1961



Fonte: L'AMOUR... 1961.

Ces mondes populaires organisés offraient un cadre de référence solide et digne pour bâtir, à partir d'une place sociale du collectif. Un rapport au monde proper avec ses norms et valeurs a permis aux ouvriers et leurs enfants de se constituer en classe-sujet et pas en classe-objet (pensés et parlés par d'autre selon leurs interest). (BOURDIEUE apud BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012, p. 59).

Figura 24 – Frames do filme *L'amour existe*, 1961



Fonte: L'AMOUR... 1961.

As comunas, que ficaram conhecidas como “*banlieus rouges*”, constituíam-se como “fortalezas” operárias e mantinham-se (relativamente) emancipadas da tutela da classe burguesa. Com a chegada dos imigrantes, os trabalhadores franceses foram atingidos, sofrendo uma desestabilização econômica, social, política, sindical e cultural. (BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012).

Aos poucos, Pialat vai deixando os pavilhões e apresentando a natureza sendo devastada para o surgimento dos "grand ensemble" [grande conjunto], a desumanização, a precariedade, característica da sociedade que se estava constituindo, como os materiais pobres, facilmente degradáveis. "Não existe paisagem, por isso se vão suprimir as janelas", diz o narrador.

Pialat lança uma questão sobre a possibilidade do amor, como a possibilidade do *bien-être*. Fatiha Belmessous define a imagem do "grand ensemble", como "La ville mal Aimeé", e explica que, para designar os "grandes conjuntos", os títulos das manchetes dos jornais passam a expressar os aspectos negativos dessas construções. A pesquisadora cita manchetes do jornal L'Humanité e Le Figaro: "Que penser des grands ensembles?" (Le Figaro, 3 avril 1962) [que pensar dos grandes conjuntos?]. "Ce qu'on ne vous dit pas sur les grands ensembles" (L'Humanité, 18 decembre 1960) [O que eles não lhe dizem sobre grandes conjuntos] (BELMESSOUS, 2007, 2013).

O novo conceito do *habitat*, levado à sua forma pura pela burocracia estatal, é recuperado por Lefebvre, que, assim como Pialat, acreditava que os pavilhões possibilitavam variantes, certa individualidade, plasticidade, embora limitada. "No novo conjunto, instaura-se o *habitat* em estado puro, soma de coações." (LEFEBVRE, 2001, p.26).

Isso fica bem ilustrado por Pialat, que, em uma panorâmica, filma muitas pequenas janelas e deixa o barulho dos moradores se misturarem: barulho de reparos sendo feitos; de crianças chorando; de pessoas discutindo. Todos vivendo juntos. As imagens sugerem as dificuldades desse agrupamento "le bruit et l'odeur", parafraseando Jacques Chirac³⁹.

Figura 25 – Frames do filme *L'amour existe*, 1961.



Fonte: L'AMOUR... 1961.

³⁹ Ver em subcap. 1.1, a abordagem sobre a expressão "le bruit et l'odeur", de Jacques Chirac, que deu nome à música do grupo Zebda, em 1995.

Por trás de um espaço urbano e arquitetônico, o filme de Pialat acaba denotando uma nova separação, agora entre os habitantes dos pavilhões e os habitantes dos conjuntos, que é a disputa pelo mercado de trabalho. A classe trabalhadora francesa, que havia lutado por melhores condições de vida e trabalho, estava tendo de disputar o mercado com os imigrantes, que se sujeitavam aos baixos salários e às condições precárias de habitação.

Para Lefebvre, “os habitantes não têm consciência de uma ordem interna ao seu setor, mas as pessoas dos conjuntos veem a si mesmas e se percebem como não pavilhonistas. E reciprocamente” (LEFEBVRE, 2001, p.26). Ainda de acordo com enquetes realizadas pelo sociólogo,

A lógica do *habitat* só é percebida em relação ao imaginário, e o imaginário em relação à lógica. As pessoas se representam a si mesmas através daquilo que lhes falta ou que acreditam faltar. Nesta relação, o imaginário tem mais poder. Ele sobredetermina a lógica: o fato de habitar é percebido por referência aos pavilhonistas, nuns e noutros (as pessoas dos pavilhões lamentam a ausência de uma lógica do espaço, as pessoas dos conjuntos lamentam não conhecer a alegria dos pavilhões). (LEFEBVRE, 2001, p. 26).

Para Yuri Deschamps, o título *L'amour existe* é um ponto-chave para Pialat, ele próprio um *banlieusards*, um cineasta marginal, que nunca havia frequentado a escola de cinema, e consegue, com seu filme, passar ao espectador o que é ser da *banlieue*, que, para Deschamps, é a proibição do lugar.

Car, en effet, qu'est-ce que la banlieue si ce n'est la mise au ban du lieu ? Qu'est-ce que vivre en banlieue si ce n'est être banni du lieu qui compte, c'est-à-dire le centre ville, le site historique, là où se dépose « la mémoire officielle et où se localise le passé certifié » ? Les banlieusards, nous montre Pialat, ce sont des gens que l'on enferme à l'extérieur de la ville. (DESCHAMPS, 2013).⁴⁰

⁴⁰ Porque, na verdade, o que são os subúrbios que não a proibição do lugar? Os que vivem nos subúrbios, se não os banidos do lugar que importa, ou seja, o

Trancados do lado de fora da cidade, tinham no entroncamento ferroviário a solução para chegar a Paris. Essa solução é amplamente divulgada, as pessoas poderiam comprar seus terrenos mais baratos para construir a casa dos sonhos. Pialat, porém, alerta que, cada vez mais, a publicidade prevalece contra a realidade.

A televisão mostra os senegaleses que morreram asfixiados no bairro de Aubervilliers, porque tentavam aquecer-se do frio. O jornal televisivo entra nos quartos dos imigrantes e a França se dá conta das condições em que viviam os trabalhadores estrangeiros.⁴¹ Pialat também coloca imagens da precariedade das instalações desses trabalhadores que viviam em barracas, amontoados; depois, em um plano aberto, mostra uma *bidonvilles* e declara: “Eles existem a 3 km da Champs-Élysées”. “Eles” eram os trabalhadores imigrantes, até então invisíveis para a sociedade francesa.

Figura 26 – Frames do filme *L'amour existe*, 1961



Fonte: L'AMOUR..., 1961.

Por trás do discurso poético, *L'Amour existe* é também um filme político, que faz uma crítica urbana. Está longe de ser uma afirmação, mais parece uma pergunta. O cineasta não se isenta do lugar do *banlieusard*, conforme declara Deschamps; está pessimista e deixa claro sua desesperança nos índices que afastam as possibilidades da população operária de acesso à cultura. É final do dia, enquanto os trabalhadores voltam para casa, o bonde segue e o narrador descreve os índices e o déficit da população *banlieusards*:

Número de liceu nas *commune de la seine* 9, a Paris 29. Déficit de áreas de esporte 75%, déficit de jardim de infância 39%, filhos de trabalhadores em universidade 4%, filho de trabalhadores na

centro da cidade, o local histórico onde está depositada a "memória oficial, onde se localiza o passado Certificado"? Os *banlieusards*, mostra Pialat, são as pessoas que são colocadas para fora da cidade. (Tradução nossa).

⁴¹ Documentário *La Saga des Immigrés 1960 – 1980*, será abordado na seção 1.6.

escola de medicina 0,9%, na faculdade de letras 0,2%, teatro Odeon de Paris 0, sala de concerto 0.⁴²

Amanhece e os trabalhadores pegam novamente o trem, 2 horas, 3 horas, 4 horas de trajeto todos os dias, cada dia mais difícil o acesso à cultura. “[...] quando termina o trabalho também fecharam os museus”, conclui o narrador. Hannah Arendt fala das expectativas marxistas sobre a redenção do *animal laborans* através da cultura.

A esperança que inspirava Marx e os melhores homens dos vários movimentos de operários – a de que o tempo livre finalmente emanciparia os homens da necessidade e tornaria produtivo o *animal laborans* – baseia-se na ilusão de uma filosofia mecanicista que supõe que a força de trabalho, como qualquer energia, não pode ser perdida, de modo que, se não for gasta e exaurida na labuta da vida, nutrirá automaticamente outras atividades ‘superiores’. (ARENDR, 2010, p.165).

O diretor volta ao trabalhador estrangeiro, que se sujeita às condições precárias. Pialat dedica um grande espaço, mostrando a angústia da população, que tenta salvar seus pertences de um incêndio ocorrido em uma *bidonvilles* em Nanterre. A população vinda da Argélia havia dobrado entre 1949 a 1953 e, curiosamente, aumentou com o início da Guerra entre os dois países. Mesmo depois da conturbada libertação da Argélia, as dependências econômicas e culturais, bem como da cidadania francesa, levam grande parte dos argelinos a imigrarem para a França, muitos deles instalando-se em Nanterre, quando chegaram a Paris.

Figura 27 – Frames do filme *L'amour existe*, 1961



Fonte: L'AMOUR..., 1961.

⁴² REYNOLD, Jean. Narrador do filme *L'amour existe*, 1961.

O narrador fala da construção precária das barracas, da efemeridade dos materiais, facilmente inflamáveis; levanta a hipótese de incêndio criminoso enquanto filma um bombeiro apagando o incêndio em uma longa exposição de uma nuvem de fumaça do incêndio, tendo, em segundo plano, os grandes conjuntos em construção, ao fundo. O documentário *Nanterre, Une Mémoire En Miroir*, 2006, com direção de Cheikh Djemaï, aborda o incêndio que aconteceu em 17 de outubro de 1961, cujos depoimentos confirmam que o incêndio foi criminoso. Um homem conta que chegou, ainda criança, da Argélia e passou pelo Arco do Triunfo, monumento localizado na Champs-Élysées, para então chegar à *bidonvilles* em Nanterre.

Paul Delouvrier foi nomeado Delegado Geral da *banlieue parisienne*, distrito da região de Paris, em 1962, e recebeu a missão de “restaurar a ordem”. Em 1965, o General de Gaulle, então presidente da República, aprova o Plano Diretor de Planejamento Urbano na região de Paris (SDAU), desenhado por Delouvrier, que é comparado, por Thierry Paquot, com Haussmann, pois também teve um poder absoluto em outra transformação bastante radical, dessa vez na Île de France.

Il a été présenté à l'époque comme le Haussmann de De Gaulle, celui qui a transformé la capitale, qui a délocalisé les Halles à Rungis, qui a lancé, avec d'autres, le périphérique, et qui surtout a choisi la localisation des cinq villes nouvelles de la région parisienne. (...) Là aussi, ce sont des missionnaires, mais pas pour aller porter la parole religieuse dans une banlieue déshéritée, mais pour apporter la modernité à ceux qui ne savent pas très bien à quoi elle ressemble. (PAQUOT, 2005-2006, 2013)⁴³.

Mélodie en sous-sol, 1962, filme franco-italiano do diretor Henri Verneuil, inicia-se com o personagem interpretado por Jean Gabin chegando, de trem, a Sarcelles, que aparece quase como uma extensão da cidade grande. Nesse aspecto o filme parece uma espécie de elogio

⁴³ Sobre Paul Delouvrier: “Ele foi apresentado na época como o Haussmann de De Gaulle, que transformou a capital, que mudou o les Halles à Rungis, que lançou com os outros, o dispositivo, e, especialmente, escolheu o local das cinco novas *cités* na região parisiense. [...] Novamente, eles são missionários, mas não para ir usar o discurso religioso em um subúrbio privado, mas para trazer a modernidade para aqueles que não sabem muito bem do que se trata”. (Tradução nossa).

ao espírito da modernidade, exemplificada no gigantismo do "grand ensemble" [grande conjunto].

O personagem é um ex-presidiário que retorna a Sarcelles, depois de cinco anos de detenção. Sobe a escadaria da estação e depara-se com um lugar totalmente diferente, parece perdido. Incapaz de encontrar sua própria casa, vai até o jornaleiro e pergunta onde fica determinada rua. O jornaleiro informa que ela não existe mais, e ele discorda afirmando ser seu endereço. Então, o jornaleiro, importunado, conclui que ele, sendo morador, deveria saber. Com isso, o filme salienta o desaparecimento da rua, que é justamente o lugar de encontro e da sociabilidade. Lefebvre (2009) explica a lógica da dependência que a *banlieue* conservou do centro urbano e comercial de Paris e também a formatação de uma ordem preconcebida para a ocupação dos conjuntos. "Se definirmos a realidade urbana pela dependência em relação ao centro, os subúrbios serão urbanos. Se definirmos a ordem por uma relação perceptível (legível) entre a centralização e a periferia, os subúrbios serão desurbanizados" (LEFEBVRE, 2001, 27).

Talvez por razões de custo, a qualidade foi negligenciada na organização das *cités*; as pessoas tinham de deslocar-se muito para encontrar uma creche ou uma agência de correios. Novamente encontramos ressonância em Lefebvre. Corroborando com o filme *Mélodie en sous-sol*, o sociólogo afirma que toda a realidade urbana "perceptível (legível) desapareceu: Ruas, praças, monumentos, espaços para encontros. Nem mesmo o bar, o café (o bistrot), deixaram de suscitar o ressentimento dos "conjuntistas", o seu gosto pelo ascetismo, sua redução do habitar para o habitat" (LEFEBVRE, 2001, 27).

Figura 28 – Frames do filme *Mélodie en sous-sol*, 1962



Fonte: MÉLODIE..., 1962

A realidade das *banlieues*, que antes era constituída de pavilhões, foi alterada com a chegada dos grandes conjuntos, como já foi evidenciado. O filme traz a marca de um período de forte transformação urbana e, por consequência, a transformação da categoria popular, porque perde a rua como lugar da vitalidade, da sociabilidade.

Mas, *Mélie en sous-sol* também aponta para a questão da marginalidade. Não é por acaso que o protagonista retorna para casa depois de cinco anos de reclusão (figura 28).

Na realidade, a escolha de Sarcelles para a locação do filme pode ter sido motivada pelas publicações do período. Conforme Belmessous (2007), a partir de 1959, a imprensa passou a interessar-se pelo desenvolvimento psicológico dos habitantes da *banlieue*, identificado, no *habitat* e nas condições de vida, como resultante dos desajustes. É a falência das expectativas marxistas sobre a redenção do *animal laborans* com a conclusão, segundo Arendt, de que o tempo excedente do trabalhador “jamais é empregado em algo que não seja consumo, e quanto maior é o tempo de que ele dispõe mais ávidos e ardentes são seus apetites” (ARENDR, 2010, p.165). Complementa Arendt:

A verdade bastante incômoda de tudo isso é que o triunfo do mundo moderno sobre a necessidade se deve à emancipação do trabalho, isto é, ao fato de que o *animal laborans* foi admitido no domínio público; e, no entanto, enquanto *animal laborans* continuar de posse dele, não poderá existir um verdadeiro domínio público, mas apenas atividades privadas exibidas à luz do dia. O resultado é aquilo que eufemisticamente é chamado de cultura de massas. (ARENDR, 2010, p.166).

A população passa a perceber-se pela cultura de massas, os grandes conjuntos estimularam muitos artigos, bem como pesquisas sociais. Belmessous acredita que muitos desses aspectos negativos, apontados pelos artigos, tenham contribuído para desenvolver um imaginário em torno desses lugares, como evidenciado pelo próprio termo “sarcellite”, uma espécie de síndrome. *Em effet, au début des années 1960, la presse se fait l'écho de l'apparition d'un maladie propre au grand ensemble, la "sarcellit", qui cristalliserait l'ensemble des maux dus à cette forme urbaine.* [De fato, no início dos anos 1960, a imprensa fez eco à aparência de um grande conjunto específico de doença, "sarcellite", que cristalizam todos os males devido a essa forma urbana.] (BELMESSOUS, 2013).

Malgré les caves, l'alcool et les ouvriers étrangers, les Sarcellois souffrent d'un curieuse

épidémie : je ne plaisante plus. La sarcellite n'est pas une maladie imaginaire : la sarcellite existe. Cette qui est un "état dépressif" particulièrement aux habitants des grands ensembles, atteint surtout quelques jeunes femmes en mal d'oisiveté. R. Miquel, L'Aurore, (26 avril 1965). (BELMESSOUS, 2013).⁴⁴

Ainda, segundo Belmessous, em 1955, a Assembleia para os assuntos da habitação ainda não estava bem definida e era quase desconhecida do público, raramente citada como um exemplo para resolver a crise dos projetos habitacionais. Novos edifícios foram muitas vezes denominados pelo seu número de habitações, como foi o caso de La Courneuve. Em 1957, um inquérito público foi realizado para a construção de uma nova *cit *, que levaria o nome da sua capacidade de alojamentos: *Cité 4.000 La Courneuve*, com 4.000 unidades de alugueis acessíveis, oferecidos   classe trabalhadora, que deveria deixar os bairros antigos de Paris, que seriam "restaurados". Para Jacques Girault, "Esses movimentos também têm um significado político: Paris esvaziada de sua classe operária aliviaria o peso do Partido Comunista" (GIRAULD, 1998, p.1998). Sarcelles junto La Courneuve eram as duas principais comunas da *banlieue rouge*. Em plena guerra fria, a imprensa comemorava a forma o de um *ceinture vert* (cinturão verde) em torno de Paris, com a "*Inauguration des 112 premiers logements de la ceinture vert*" (*Le Figaro, 01^{er} décembre 1955*) ["Inaugura o das primeiras 112 habita oes no cinturão verde"] [...] *414 logements de la ceinture vert mis em locations, ce premier groupe a été inaugure hier   la port d'Ivry*" (*Le Figaro, 01^{er} décembre 1955*) ["414 casas alugadas no cinturão verde, o primeiro grupo foi inaugurado ontem na Porte d'Ivry] (GIRAULD, 1998, p.1998).

⁴⁴ "Apesar das adegas, o álcool e os trabalhadores estrangeiros, Sarcellois sofre de uma epidemia curiosa: Eu não estou brincando. O sarcellite não   uma doença imaginária: sarcellite existe. Esta condi o   uma 'depressão', especialmente para as pessoas em grandes grupos, especialmente algumas jovens mulheres que sofrem do mal da 'preguiça'". R. Miquel, L'Aurore (26 de abril 1965) (tradu o nossa).

Figura 29 – Cartaz do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967



Fonte: CINEBEL, 2014.

É justamente a *Cité 4.000 La Courneuve* que Godard elege como locação para retornar, com um olhar mais crítico, em seu filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, o qual marca uma nova etapa na representação dos subúrbios parisienses. A abordagem do filme deve

muito ao ambiente cultural marcado pelo estruturalismo, que questiona os disparates da sociedade de consumo. Godard reage dentro do próprio sistema, pois, como observou Edgar Morin (1977), a cultura de massas certamente nasceu dos meios de comunicação de massa, como o cinema, para, então, desenvolver a indústria capitalista e expandir a cultura burguesa moderna. Para o sociólogo, a cultura de massas extrapolou o campo dos meios de comunicação e passou a envolver um vasto universo de consumo e dos lazeres, associado, também, ao microuniverso do lar. A cultura de massas torna-se policêntrica, uma indústria do *bien être*.

A mitologia eufórica do indivíduo privado dá lugar, por um lado, à construção de utopias concretas como os clubes de férias, nos quais podem desabrochar virtualidades abafadas na vida cotidiana urbana dedicada ao trabalho e às obrigações, e, de outra parte, à problemática da vida privada, em que a cultura de massa apresenta os problemas da casa, da sexualidade, da solidão, etc. (MORIN, 1977, p. 109).

Godard amplia a reflexão iniciada por outros cineastas e consegue realizar um filme mais crítico quanto à cultura de massas, também do ponto de vista da indústria cultural. Essa preocupação está expressa, literalmente, no cartaz do filme (figura 29). Trata-se de uma colagem: a foto de Marina Vlady é cercada por fotos de edifícios, embalagens de produtos e material de publicidade.

Como observou Morin,

É sobre esses microuniversos que se concentram, doravante, as energias práticas da cultura de massas. A televisão, a imprensa, o rádio a ela trazem não apenas os conselhos, os incitamentos de toda ordem, relativos à arrumação da residência. A publicidade assegura a mediação entre a indústria de grande consumo e a casa, mantém vivo o tema obsessivo da vida doméstica, fundada sobre o bem-estar e a multiplicação dos objetos, que são também sinais, símbolos e instrumentos do bem-estar. (MORIN, 1977, p. 111-112).

Com uma dimensão claramente experimental, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* é feito de partes desconexas, com suas justaposições, características do diretor que recusa a coerência da narrativa. O filme é formado de histórias que se cruzam, mas que não se misturam, necessariamente. Influenciado pelas teorias de Roland Barthes, que valoriza uma contiguidade de episódios, cada um absolutamente significativos, como no teatro de Brecht e na cinematografia de Eisenstein, destaca Barthes.

Brecht frisou bem que, no teatro épico (que atua em quadros sucessivos), toda a carga, significativa e divertida, incide sobre cada cena e não sobre o conjunto; ao nível da peça, não há desenvolvimento, não há amadurecimento, apenas um sentido ideal (para cada quadro), mas não um sentido final, simplesmente recortes de que cada um possui uma potência demonstrativa suficiente. (BARTHES, 1984, p. 83).

O título sugere que o espectador ficará sabendo de “duas ou três coisas” que o autor, supostamente, conhece sobre a protagonista. Os estudos sociológicos que atestavam uma nova neurose, que afetaria, principalmente, às mulheres, habitantes da *banlieue*, pode ter estimulado Godard para a realização de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Por outro lado, quando insere o “ela”, Godard vai além, pondo em causa o lugar da mulher na sociedade como um todo e, ao mesmo tempo, referindo-se ao fetiche da “Paris”, que funciona em nome de uma transcendência da figura “mulher”, que recebe toda a carga fetichista.

Como Pier Paolo Pasolini que vincula o nome da cidade com sua personagem Mamma Roma, talvez para falar de uma cidade prostituída, assim Godard parece falar de Paris com sua Île-de-France, devastada, manipulada, prostituída por um sistema voraz de especulação imobiliária, cujas empreiteiras desonestas, assim como em *Mamma Roma*, foram os principais beneficiários, enriquecidos por décadas de corrupção. O cineasta aborda o ponto de vista dos tecnocratas e pensadores da modernidade, e, no início do filme, faz uma crítica específica a Paul Delouvrier (figura 30).

Figura 30 – Frames do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967



Fonte: DEUX..., 1967.

Dois dias depois, Paul Delouvrier tornou-se Delegado Geral da região parisiense, a qual, conforme comunicado oficial, agora se tornou uma nova e distinta unidade administrativa. Eu concluo que o governo gaulês, sob uma máscara de modernização e reforma, está apenas normalizando as tendências naturais do capitalismo. Também isso em sistematizar planejamento e centralização. O governo está, além disso, transtornando a economia da nação. Sem mencionar sua fibra moral básica.⁴⁵

Godard mostra-se inquieto e interessado em investigar como essas mudanças no contexto de reurbanização da *banlieue parisienne* afetariam o modo de vida das pessoas; aborda o mal-estar e a desumanização das relações sociais através dos planos de desenvolvimento e construção dos “grandes conjuntos”; examina e questiona o espectador sobre o próprio filme; e, por meio da *voz over*, articula suas observações. Isso fica mais ou menos claro quando o cineasta determina os textos a serem repetidos pelos atores e, depois, sussurra ao público as “verdades”, como quando apresenta sua protagonista Juliette: “Ela: é Marina Vlady, uma atriz, ela veste um suéter azul com duas listras amarelas. Ela é de origem russa”.⁴⁶

Como se estivesse em uma entrevista, Marina Vlady fala sobre sua profissão e repete as falas previstas pelo diretor: “Sim, fale como

⁴⁵ *Voz over* de Godard (legenda do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967).

⁴⁶ *Voz over* de Godard (legenda do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967).

citando a verdade. O velho pai Brecht disse que atores devem citar”⁴⁷. Indagada por Godard, sem que disso soubesse o espectador, ela responde sobre a condição financeira da família. “Sim, eu me viro. Robert acho que ganha 110.00 francos por mês”⁴⁸, esse valor corresponde ao salário de uma classe média francesa do período.

Juliette deixa sua pequena filha com Gérard, um morador da *cité*, o qual subloca seu apartamento para a prostituição e, ao mesmo tempo, cuida das crianças do conjunto (figura 31), para a maioria dos pais que trabalham distantes do condomínio.

Figura 31 – *Fames* do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967



Fonte: DEUX..., 1967.

Figura 32 – *Frames* do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967



Fonte: DEUX..., 1967.

Para Godard, a última forma de desumanização das relações sociais é a banalidade da prostituição. Ela aparece em *Deux ou trois choses que je sais d'elle* como uma manifestação de um sistema em que as necessidades são plantadas. Promessas de comodidade divulgadas em revistas de arquitetura e de moda entram nas mentes das pessoas, cooptando-as em uma lógica capitalista de gastar sem ganhar o

⁴⁷ Voz de Marina Vlady (legenda do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967).

⁴⁸ Marina Vlady (legenda do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967).

suficiente e, assim, de um modo ou de outro, prostituírem-se. Nesse sistema, as mulheres são, particularmente, prejudicadas, e a prostituição é uma forma de escravidão, negada no contexto do casamento pela hipocrisia burguesa. A própria Juliette também sai em busca de dinheiro e se prostitui agenciada por uma amiga (figuras: 31-32). *Il faut qu'elle se débrouille* [É preciso que ela se vire], diz Godard.

Para a arquiteta Sandra Parvu, que habitou a *Cité 4.000 La Courneuve*, o que Godard critica não é somente “a impossibilidade deste modo de vida, mas o imaginário desenvolvido para fazer as pessoas o desejarem” (PARVU; CHABER, 2006, p. 97).

É ainda no excelente artigo sobre *Deux ou trois choses que je sais d'elle* que a artista Inês Chaber (debatedora do filme junto com Sandra Parvu) chama a atenção para a relação feita pelo cineasta entre Paris e sua nova periferia, conectadas pela protagonista: uma cena gravada no centro de Paris e outra na *banlieue*. Juliette cruza uma praça no centro de Paris por três distintas vezes. A repetição é experimentada de forma significativa, porque cada vez que ela o faz é tão imprevisível como na primeira vez. No entendimento de Parvu, essa relação não é facilitada, pois elas estão distantes, a relação se dá pelos pensamentos da protagonista. Porém as “condições específicas da rua, que se modificam ligeiramente de cena em cena, influenciam a ação e levam Juliette a revelar seus pensamentos: ‘um sentimento que [ela] procurou durante todo o dia’” (PARVU; CHABER, 2006, p.98), o que, para a arquiteta, pode reafirmar a intenção da personagem em decifrar o mundo, e que, com as cenas repetidas, Juliette é levada a expressar isso de forma mais clara, conclui Parvu.

Numa panorâmica dentro da *cité* (figura33), Juliette fala para a câmera de Godard, conta brevemente sua história, mas a câmera do cineasta começa a girar em torno do eixo para capturar os 360° da *Cité 4.000 La Courneuve*, e, depois de uma volta completa, a câmera volta para a atriz.

Figura 33 – *Frames* do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967



Fonte: DEUX..., 1967.

Inês Chaber aposta na hipótese de que Godard retoma o panorama, que tal como desenvolvido no século XIX, é a expressão de um ponto de vista burguês, especificamente moderno, para afirmar novamente a condição do indivíduo engendrado pelos mecanismos de captura do capitalismo, na observação entre discurso e imagem.

Sua narração começa do pondo onde tinha acabado no centro de Paris, onde ela fala sobre a coerência entre ela e o resto do mundo. Em continuidade sua sequência de pensamentos se dissolve e na incoerência do seu discurso que nos alerta sua desorientação. No final ela está perdida, não sabe mais onde está. Essa é uma situação interessante para mim, uma vez que o panorama – num entendimento clássico – deve fazer o oposto. (PARVU; CHABER, 2006, p. 98).

Figura 34 - Frames do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967



Fonte: DEUX..., 1967.

Em um sentido, o consumo cultural corresponde bem ao que dizia Marx: O produto cria o consumidor. [...] Não cria apenas o objeto para a pessoa, mas uma pessoa para o objeto. Mas, como implicitamente observa Marx, a pessoa, o homem consumidor, não é integralmente criado pelo produtor. É o produto de uma longa e dialética histórica que desenvolve o individualismo moderno do quadro burguês. (MORIN, 1977, 112).

No entendimento de Arendt, “somente o animal laborans, e não o artífice nem o homem de ação, sempre demandou ser ‘feliz’ ou pensou que homens mortais pudessem ser felizes”(ARENDDT, 2010, p. 116). Godard encerra seu filme com embalagens de produtos emoldurando

uma ilustração de um casal, à sua frente uma embalagem de biscoito com o nome Hollywood (Figura 35).

Figura 35 - Frames do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967



Fonte: DEUX..., 1967.

La ville bidon, 1975, também inicia com um casal feliz em seu novo apartamento. Os diretores franceses Jacques Baratier e Bernadette Lafont trabalham no limiar entre o documentário e a ficção. *Les Choux - Maisons-fleurs*, é um grande conjunto habitacional na região de Créteil, divulgado por um casal, exatamente como em um comercial imobiliário, que lança o desejo da casa, lugar de pausa e recuperação, como previu Morin: “A casa, transformada em local em que sofremos fortes assédios de natureza psico-afetiva e no qual se situa a microeconomia pessoal, é o lugar em que o indivíduo moderno quer retomar sua raiz: ele aspira a tornar-se seu proprietário [...]” (MORIN, 1977, p.111).

Figura 36 - Frames do filme *La ville bidon*, 1975



Fonte: LA VILLE..., 1967.

Para Lefebvre, o urbanismo passou a ser vendido com ou sem ideologia, o que o sociólogo chamou de “urbanismo dos promotores de vendas”. Concebido e realizado para um mercado, visando ao lucro, “O projeto dos promotores de vendas se apresenta como ocasião e local privilegiados: lugar de felicidade numa vida cotidiana miraculosa e maravilhosamente transformada”. (LEFEBVRE, 2001, p. 32).

O filme acaba apontando para uma problemática da vida privada, o lar. A casa é o oásis, como a residência dos Arpel, muito bem equipada, liberando a mulher para o mercado de trabalho. “Dota-a de robôs escravos, de criados elétricos e precisa fazer dela um pequeno paraíso de conforto, de bem-estar, de status, lindamente decorado e arrumado” (MORIN, 1977, p.111). Cada personagem fala das vantagens da vida em um condomínio como Les Choux - Maisons-fleurs: o marido fala das 20.000 vagas de estacionamento e do amplo passeio para pedestres, o que também tranquiliza a esposa quanto ao trajeto dos filhos para a escola, que, aliás, fica muito perto, o que a deixa tranquila, porque ela pode trabalhar, já que possui uma cozinha muito bem equipada de aparelhos modernos. Fala das atividades culturais cinema, arte moderna, enfim: “tudo é previsto para uma vida em família, harmoniosa”. O homem ainda tranquiliza: “nós podemos ir a Paris em 20 min. por metrô ou por autoestrada”, e a esposa reforça, “mas por que iríamos?, nós temos tudo aqui”⁴⁹.

La ville bidon prossegue o debate iniciado por Godard sobre a manipulação do mercado imobiliário e sobre a manipulação da sociedade de consumo, mas introduz a questão da imigração. Conforme observado anteriormente, em meio à desconstrução-reconstrução: edifícios modernos na periferia, disputando pedaços de território com os bairros antigos, barracos e ruínas de indústrias, um condomínio será construído em terras ocupadas por imigrantes em uma *bidonville*. O filme abre espaço para depoimentos reais dos moradores, fala da forma fraudulenta como a desapropriação aconteceu.

Em outubro de 1968 o Ministro da Habitação, na França, obrigou os organismos responsáveis pela construção dos conjuntos habitacionais da região parisiense a reservarem 6,75% das novas moradias para famílias oriundas das *bidonvilles*. (GONÇALVES; SIMÕES; FREIRE, 2010, 2014).

Os bastidores desse mercado imobiliário foram apresentados no filme *La ville bidon*. Diante da forte resistência das empreiteiras em atender a medida, muitas das famílias removidas tiveram de permanecer, durante anos, nos conjuntos construídos para seu alojamento provisório.

Muitos historiadores e sociólogos admitem que as pessoas, em geral, apreciavam o conforto e a modernidade dos conjuntos populares

⁴⁹ Áudio do filme. *La ville bidon*, 1975.

HLM, em comparação com as condições materiais anteriores. Deixar uma *bidonville*, mesmo que para morar em um apartamento muito pequeno das HLM, era como que subir um degrau da escada social.

Figura 37 - Frames do filme *La ville bidon*, 1975



Fonte: LA VILLE..., 1967.

O filme *La ville bidon* vai apresentando a condição dessas famílias com algumas cenas construídas e outras documentais, como as realizadas em um apartamento de uma *cit  de transit*, em que vivia uma família de muçulmanos. A cena tem início com a voz do pai dando instruções aos seus filhos, todos em torno de uma mesa. A mãe serve comida aos filhos, que respondem afirmativamente aos “conselhos” do pai: “*la nourriture que Dieu lui a donné, remercie Dieu [...] bien qu'ils soient tous musulmans [...] nous croyons en Dieu, pour la science que nous sommes p cheurs*” [A comida que Deus lhes deu, agradece a Deus [...] bem que somos todos muçulmanos [...] nós acreditamos em Deus, pela consciência de que somos pecadores].⁵⁰ Em um plano diverso está o detalhe da mesa, em que   possível ver um gravador, de onde vem a voz desse pai, que se divide em conservar os valores muçulmanos e estimular a assimilação cultural, para poder conviver na França. Ao lado, estão duas jovens. Uma delas parece estar passando roupa, outra está deitada muito próximo da tábua de passar; depois,   possível ver que se trata de um alisamento de cabelo, que poderia ser aqui analisado como forma de assimilação de “branqueamento” [*blanchit *] (BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012, p. 70).

Um depoimento, em *site*, confirma o contato dos diretores com realidade. A declaração   de uma pessoa que participou das filmagens.

Bonjour, Je me souviens de Jacques BARATIER et toute l' quipe du tournage du film ' la d charge'. que je remercie pour les bons souvenirs qu'ils

⁵⁰ Voz *off*, voz do pai da família muçulmana no filme *La ville bidon*, 1975. (Tradu  o nossa).

m'ont laissés, pour leur simplicité et leur gentillesse. (À l'époque du tournage on nous avait recruté ma famille et moi-même, pour participer à la réalisation du film 'la décharge'. Certaines scènes furent réalisées dans l'appartement qu'on occupait à l'époque, situé dans une cités de transit à Créteil. Je ne suis pas surprise que ce film ait dérangé certains politiciens et de ce fait censuré. [...] Personnellement, j'ai mené un dur combat pour me sortir de ce ghetto. J'ai dû lutter contre le système mis en place. Celui de démoraliser les gens et les pousser ainsi à régler leurs problèmes seuls. Peu importe qu'ils emploient des moyens illégaux, cela fait parti du système.) Rien n'a changé. Les menteurs sont toujours présents sur le marché et les défavorisés crient encore et encore - ayez pitié de nous !! Je souhaite bon courage à tous ceux et celles qui mènent avec amour et sincérité leur combat contre l'injustice à tous les niveaux. (PREMIERE, 2014).⁵¹

Havia uma relação de dependências econômica, administrativa e social das *cités* com Paris. Os grandes conjuntos são propriedade do Estado Francês que fixava os aluguéis e decidia quem iria habitá-los. De acordo com a arquiteta Sandra Pavru, as quatro maiores ondas de imigração na França tiveram significativo impacto na *Cité 4.000 La Corneuve*, que recebeu comunidades étnicas muito diferentes para conviverem.

⁵¹ Olá, eu me lembro de Jacques BARATIER e da equipe de filmagem. Agradeço as memórias que eles deixaram por sua simplicidade e bondade. Na época das filmagens estavam recrutando minha família e a mim mesma para participar da produção do filme. Algumas cenas foram feitas no apartamento que ocupávamos na época, localizado em uma das *cités de transit* em Créteil. Eu não estou surpresa que este filme tem perturbado alguns políticos e, portanto, seja censurado. [...]. Pessoalmente, eu lutei muito para sair do gueto. Eu tive que lutar contra o sistema em vigor. Desmoralizam as pessoas e, assim, empurram para resolver os seus problemas sozinhos. Independentemente de saber se eles usam meios ilegais, é parte do sistema. Nada mudou. Os mentirosos estão sempre presentes no mercado e grito desfavorecidos novo e de novo - haja piedade de nós. Desejo boa sorte a todos aqueles que conduzem com amor e sinceridade a sua luta contra a injustiça em todos os níveis! (Tradução nossa).

Houve um desenvolvimento significativo na relação do Governo com os residentes em 1981. Após atingir um impasse político naquele ano no qual a administração local de *La Courneuve* encorajou os habitantes a não pagarem o aluguel para a cidade de Paris, foi aceito que o Grand Ensemble seria administrado pela administração local de *La Courneuve* ao qual pertencia fisicamente. E essa transferência foi aplicada a todos os *Grands Ensembles* na região de Paris. (PARVU; CHABER, 2006, p.99).

Figura 38 – *Frames* do vídeo da implosão de parte do “4000 cité de La Courneuve”



Fonte: INSTITUT..., 2013.

Em 1986, cerca de 200 metros de “4000 cité de La Courneuve” (Quatre Mille cité de La Courneuve), foram destruídos por implosão em oito segundos, com 600 quilos de explosivos (figura 38).

2.4 JUVENTUDE *APACHE*

“O mundo é injusto, então é preciso se virar: faz-se o que se deseja, mesmo que isso seja proibido”
François Truffaut, 1959⁵²

No século XX, o universo juvenil é a sede potencial de contestações e agitações, mas também de manifestações revolucionárias de natureza política, cujo ápice ficou conhecido como Maio de 68. Para Deleuze e Guattari, “qualquer coisa da ordem do desejo se manifestou à escala do conjunto da sociedade, e depois foi reprimido, tanto pelas forças do poder como dos partidos e sindicatos ditos operários, pelas

⁵² Em entrevista a Gillain (1990), Truffaut fala sobre sua motivação em realizar o filme *Les 400 coups*, um filme autobiográfico, que aborda o comportamento do jovem na entrada da puberdade, o sentimento de inferioridade, característicos do período. (Tradução nossa).

próprias organizações esquerdistas” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 277).

Edgar Morin (1977) lembra que, antes disso, as agitações liberais-nacionais-sociais na Europa foram lideradas pela juventude de 1848, mais precisamente as explosões revolucionárias na França, entre 1830 e 1848 (as revoluções de 1830 - a revolução de julho e as revoluções de 1848 — a primavera dos povos). Foi nesse período da História que surgiu uma figura juvenil e lendária - o *gamin* de Paris, um revolucionário potencial. “*Les Républicains ou socialistes l’expliquent par l’amour quasiment inné de liberté et la haine vicéral de l’injustice qui sont le propre du gamin.*” [Republicanos ou socialistas têm explicado seu amor a liberdade quase inata e o ódio visceral da injustiça, que são próprios do gamin] (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 212).

Com as mudanças políticas, o filho heroico transforma-se em “criança ameaça”. Os *petits gamins*, cujo tédio e pobreza muitas vezes os empurravam para a criminalidade, são, então, chamados de “*loulous*” [gatinhos], vivendo em ambiente insalubre onde a violência é alta, e a morte não está distante. Assim são os personagens de *Enfants des courants d’air* (1959), de Édouard Luntz, um dos precursores na abordagem sobre as vidas dos jovens na *banlieue*, para a qual utiliza seu próprio conhecimento dos subúrbios para fornecer uma visão cinematográfica pessoal e relevante. Dedicou sua atenção às questões de exclusão da infância e adolescência, contribuiu para um olhar poético e realista dos jovens habitantes dos subúrbios franceses. Nos anos 50, a câmera de Édouard Luntz filma um dia de uma criança de dez anos que brinca com seus amigos espanhóis e norte-africanos (Magrebe). Eles vivem com suas famílias em uma favela de predominância espanhola, em Saint-Denis (em Cornillon), e de predominância de argelinos, em Aubervilliers. É tênue a fronteira entre documentário e ficção, evocando o Novo Realismo, como o de Vittorio De Sica. O diretor filma, longamente, as crianças brincando nos terrenos baldios [*Terrain Vague*], próximos do *grand ensemble* [grande conjunto] ainda em construção.

Sabemos por Fatiha Belmessous (2007) que, desde 1958, o termo *grand ensemble* [grande conjunto] é adicionado à lista de formas urbanas designadas como *ville nouvelle* [nova cidade] ou *cité*. Grandes demais para pertencer ao mundo da habitação, para ser um edifício, e sem equipamentos para evocar a cidade, uma resposta às demandas da crise imobiliária e uma solução para afastar as classes populares de Paris. A constituição do imaginário em torno do grande conjunto vai sendo associada às figuras dos seus jovens habitantes.

2.4.1 O *bluson noir*

Filmado três anos antes de *Mamma Roma*, de Pier Paolo Pasolini, Marcel Carné aprofundou esse debate sobre a delinquência juvenil e o espaço urbano em seu filme *Terrain Vague*, que reserva certa semelhança com o filme do cineasta italiano, o qual também denunciou a especulação imobiliária, o enriquecimento de alguns em detrimento da miséria de outros e apresentou as condições desumanas dos edifícios nos arredores de Roma em 1962.

Os dois filmes são inspirados no Novo Realismo, e têm a figura da mãe ligada ao filho no limiar da delinquência, embora a *Mamma Roma* (Anna Magnani), que dá nome ao filme, denuncia uma cidade “prostituída”, é sensual e até arrogante; a mãe (Denise Vernac) em *Terrain Vague* é uma mulher recatada, quase sem brilho, exausta de tanto trabalhar. Esta aparece humilhada dentro de um “tribunal pour enfants”, ao lado do seu filho Marcel. Uma citação à cena em que os pais de Jim Stark (James Dean) vão resgatá-lo de uma delegacia para menores infratores no filme *Juventude Transviada*, 1955 [Rebel without a case], o ícone do gênero do diretor Nicholas Ray, um dos mais cultuados entre os críticos franceses da *Nouvelle Vague*.

Em 1959, François Truffaut já havia conquistado o prêmio de melhor direção com o filme *Les 400 coups*, cuja tese também era a delinquência juvenil, mas a importância do filme *Terrain Vague*, 1960, é definida justamente porque ele apresenta essa transição, que se dá em dois níveis: o social e o urbano.

Se Antoine interpreta Truffaut (adolescente), Carné empresta seu primeiro nome para o jovem rebelde que veste jaqueta preta. Pajolec e Yvrel (2011) encontram na imprensa regular a rebeldia desses jovens, associada ao seu estilo de vestir, por sua vez, inspirados nos personagens rebeldes interpretados por Marlon Brando e James Dean, que, na década de 1950, vestem jaquetas de couro pretas. Segundo os autores, o estereótipo é, mais uma vez, o recalque da França que descobre a prosperidade econômica, mas precisa “ordenar” sua periferia e encontrou, no *grand ensemble*, um depósito afastando para os “perigos urbanos”. (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 229).

Conforme abordado anteriormente, de acordo com Belmessous (2007), a partir de 1959, muda o tom da imprensa, que passa a interessar-se pelo desenvolvimento psicológico das pessoas em relação à forma, ao *habitat* e às condições que resultariam nessa habitação. As críticas passaram a ser constantes sobre as condições desumanas dos grandes conjuntos, praticamente sem espaços para as crianças que

permaneciam autônomas, longe dos pais. Indagada sobre sua responsabilidade em vigiar o filho, a mãe de Marcel declara ao oficial de justiça que precisa trabalhar longe de casa, o dia todo.

Ela volta para casa e, interpelada sobre o destino do seu filho, conta com tristeza que ele ficou detido, mas em um lugar com áreas abertas com jogos para as crianças e um grande parque. “Tudo que não há aqui!”, responde animada a moça da portaria. Depois de subir os degraus intermináveis do seu conjunto habitacional, é vista pela janela, beijando as luvas de box de Marcel.

Satisfazendo o voyeurismo do espectador, Carné *plonge* sua câmera nas *células vivas*, de acordo com a terminologia modernista. De maneira indiscreta, o diretor leva o espectador às janelas para que visualize o momento da vida das famílias acomodadas, verticalmente, no *grand ensemble* (figura 39).

Figura 39 – *Frames* do filme *Terrain Vague*, 1960



Fonte: TERRAIN..., 1960.

As luvas de Marcel ajudam o cineasta na construção da imagem desse jovem, que já tinha quase maior idade e algumas passagens pelo reformatório, características que poderia aproximá-lo do perfil do Apache. Conforme Pajolec e Yvrel (2011), o estereótipo do Apache confirma uma evolução já evocada do *gamin ao grosse* (marmanjo). O conjunto habitacional onde reside Marcel aparece em fase de acabamento, deixando claro que a mudança era recente. Vindo o jovem de um antigo bairro, talvez Belleville ou da Cité Jeanne d'Arc, trazia consigo antigos hábitos, justificando seu histórico apresentado pelo oficial de justiça.

No dia do trabalhador de 1934, HBM d'Alfortville e a Cité Jeanne d'Arc, no 13^o *arrondissement*, foram palcos de violentos confrontos com a Guarda Republicana. Em 1929, o município Alfortville tornou-se comunista, e muitos trabalhos foram feitos, como alojamentos sociais e escolas. A revista *Histoire & Histoire... du 13^e* trata sobre a degradação da Rue Jeanne d'Arc, que ficou conhecida como Cité Jeanne d'Arc. Junto com Belleville, foram nos bairros

proletários e insalubres onde surgiram os primeiros *ghettos*. Segundo a revista, em 1935, durante a reforma do *XIIIe arrondissement*, a jornalista Jeanne Danière realizou um retrato pouco lisonjeiro, mas fiel, da Cité Jeanne d'Arc e sua difícil reputação.

Ces jours dernier, la vieille cité Jeanne-d'Arc dont on a tant parlé lors de l'émeute du 1 de mai 1934, revenait au premier plan de l'actualité. Que s'est-il donc encore passé dans ces taudis infects qui s'élèvent dans Paris même et qui forment comme un monde à part au coeur du XIIIe arrondissement ? (DANIÈRE, 2012, p.41).⁵³

Sobre os habitantes, a jornalista, como de costume, iniciou informando que há pessoas honestas, mas que a maioria era de marginais. “*On a dit que la cité Jeanne-d'Arc était un repaire de repris de justice, de voyous, de voleurs, de clochards.*” [Dizia-se que a Cité Jeanne d'Arc era um antro de prisioneiros, bandidos, ladrões, vagabundos]. (DANIÈRE, 2012, p. 42). Os moradores da *banlieue* eram, constantemente, marcados por rótulos que iam agravando-se com a chegada dos trabalhadores imigrantes, reforçando a estigmatização constante, alimentada pelas representações jornalísticas e ficcionais e justificando o muro social.

Em vias de concluir, a jornalista faz uma pergunta. “*Et maintenant?*” [E agora?]. Ela própria responde. “*Après avoir été tant de fois annoncée et autant de fois retardée, la démolition est enfin commencée. C'est la seule solution.*” [Depois de tantas vezes anunciada e repetidamente adiada a demolição finalmente começou. Esta é a única solução.] (DANIÈRE, 2012, p. 42).

O filme *Casque d'or*, 1952, de Jacques Becker, faz referência a um bando de Apaches oriundos de Belleville (figura 40). “*Les Apaches de la bande à Leca, des voyous qui hantent le quartier de Belleville*” [Os Apaches do bando Leca, bandidos que assombram o bairro de Belleville. O Apache era do subúrbio, mas se mobilizava na capital, o que o tornava mais assustador]. Depois do desaparecimento do Apache, o estereótipo do jovem parisiense ou *banlieusard* perigoso desapareceu

⁵³ Estes últimos dias, a velha cité Jeanne d'Arc. de que muito já foi dito durante o motim de 1 de maio de 1934, retornou ao primeiro plano das atualidades. O que ainda se passava nas favelas insalubre que se erguem em Paris como um mundo à parte no coração do XIIIe arrondissement? (Tradução nossa)

por algumas décadas, mais tarde reaparece já em um contexto urbano específico, os conjuntos habitacionais da *banlieue* parisiense (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 223).

Figura 40 – *Frames do filme Casque d'or, 1952*



Fonte: CASQUE..., 1952.

Segundo Morin (1977), antes de 1950, em diversos grandes centros, existiam bandos fechados de adolescentes que se constituíam em clãs, que negavam o universo dos adultos. Esses bandos, chamados “a-sociais”, “podiam nutrir-se intensamente de cultura de massas (sobretudo o cinema), mas, ao contrário da sociedade adulta, encontravam seus heróis nos personagens “negativos”, que, nos filmes de crime, travavam um combate sem trégua contra a sociedade” (MORIN, 1977, p.138).

Figura 41 – *Frames do filme Terrain Vague, 1960*



Fonte: TERRAIN ..., 1960.

Marcel Carné leva o espectador a um grupo de meninos, curiosamente liderados por Dan, uma garota bonita da *citée*. O diretor   moderado nas a oes do bando, e a própria organiza o dos jovens remete muito mais ao vandalismo do que a uma organiza o marginal. Eles tomam o trem e v o a Paris em busca de aventura, cometem atos de vandalismo e pequenos furtos que, depois, serão receptados por um comerciante do bairro antigo.

Morin identifica nesses bandos o surgimento da cultura juvenil moderna:

De maneira sempre crescente, e em uma idade cada vez mais precoce, afirma-se, no jovem, uma

tendência à emancipação, não uma emancipação que permitirá que ele se torne adulto, mas uma emancipação que lhe permitirá ser igual aos adultos, isto é, a eles em direito e em liberdade. (MORIN, 1977, p. 140-141).

Na mesma cena, o comerciante vende um casaco para outro jovem imigrante (figura 42). Quando este vai abotoar o casaco, Carné põe em destaque as mãos queimadas do jovem (provavelmente por acidente de trabalho). Depois de observar as queimaduras, o comerciante pergunta há quanto tempo ele trabalha. O jovem responde que ainda não tem 14 anos, e que trabalha há dois anos. Encontramos imagens semelhantes em *Rien que les heures*, 1926, conforme abordado anteriormente. Carné então atualiza, com uma nova denúncia, agora das condições de trabalho a que os recém-chegados imigrantes estavam sendo submetidos.

Figura 42 – Frames dos filmes *Rien que les heures*, 1926 e *Terrain Vague*, 1960



Fontes: RIEN..., 1926 e TERRAIN..., 1960.

Com a chegada do anti-herói Marcel ao bando, os golpes tornam-se mais ousados. A mãe recebe a notícia de sua fuga por um agente do tribunal *pour enfants*, que a aconselha a mantê-lo na *cité*, dizendo que ela “precisa persuadi-lo a não retornar ao centro, acredite em mim, é a única solução”. A mulher, que estava de cabeça baixa, reage: “por que ele não pode ir lá? não ouvi dizer que isto aqui é uma prisão!”⁵⁴ Trata-se, esse diálogo, de mais uma postura corajosa e consciente do diretor de colocar, na voz de uma mãe trabalhadora, um questionamento sobre a condição dos jovens reclusos na *banlieue*.

O grande conjunto era uma nova forma de agrupar e de “ordenar” a *juventude Apache*, que, em novo endereço, nem ao menos

⁵⁴ Diálogo dentro do filme *Terrain Vague*, 1960. (Tradução nossa).

tinham consciência do estereótipo. “*Pourtant, en ne rattachant le ‘bluson noir’ qu’au Seul context duquel Il emerge on risque de ne pás voir les traits qu’il empruntent aux stéréotypes précédemment évqués*” [Portanto relacionado a “*bluson noir*” de cujo contexto não podem sair, eles correm o risco de não ver os estereótipos que a eles são imputado]. (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 231).

Carole Milleliri (2014) identifica a aparição do termo “*bluson noir*”, pela primeira vez na imprensa, em fins de julho de 1959, em um artigo no *France-Soir*, tratando de um violento confronto na Praça Saint-Lambert, no *XVème arrondissement* de Paris, que envolveu duas gangues de jovens *banlieusard* que vestiam jaquetas de couro pretas (24 de julho de 1959).

Com a mudança, a circulação entre centro e periferia passou a ser um problema para esses jovens, que, confinados nos “grandes conjuntos”, não tinham tantas oportunidades como no centro da cidade. Delinquentes ou não, os jovens estavam condenados a permanecerem ociosos e desempregados nas calçadas das novas *cités*, o que fazia com que tentassem ir para o centro de Paris. E esse fato passou a ser recorrente nas representações ficcionais até o momento contemporâneo.

Nesse período, as opiniões ainda estavam divididas quanto aos efeitos patogênicos das habitações, até então desconhecidos, mas já considerados ambientes sem nenhum espaço social, por assim dizer.

Os fenômenos psicológicos relacionados aos jovens e ao seu futuro nas novas *cités* de habitação social despertou pesquisadores, resultando uma gama de estudos sobre o tema. Citado por Belmessous, um artigo de Jean Royer, publicado na revista *Urbanisme*, em 1959, inaugura uma série de artigos dedicados à “*maladie des grands ensembles*” [“síndrome do edificio doente”], apresentado como “*enfèrs climatisés*” [“inferno climatizado”], onde a vida das famílias seria impossível. As mulheres e os jovens são particularmente apresentados como os mais afetados pelos ambientes urbanos da *banlieue*. (BELMESSOUS, 2007, 2013)

Les jeunes et les mères de famille dans les grands ensembles.” (*le Figaro*, 12 février 1963). [Os jovens e as mães em grandes conjuntos.] ‘*Delinquance juvénile accrue dans certains grands ensembles.*’ (*Le Figaro*, 11 juin 1963). [Delinquência juvenil aumentou em alguns grandes grupos.”] (BELMESSOUS, 2007, 2013).

Com idade cada vez mais precoce, os jovens apresentam uma tendência à emancipação, não no sentido das responsabilidades, mas no sentido de se tornar igual aos adultos em liberdade e direitos, como nos lembra Morin (MORIN, 1977).

Combinado à angústia provocada pelo aumento na estatística da delinquência juvenil e a uma real emergência da população de adolescentes querendo a emancipação, o fenômeno “*bluson noir*” confronta os adultos cara a cara com a violência. No filme *Terrain Vague*, Carné fecha os créditos com uma “moral” acerca do assunto: “*Pour que les adultes prennent leurs responsabilités envers la jeunesse*”. [Para que os adultos assumam as suas responsabilidades com a juventude].

Com o tempo, novas imagens estigmatizantes surgiram nas representações jornalísticas e ficcionais. É o caso dos “zoulous” (numa referência aos imigrantes da África negra), que também são associados ao termo “loubard”, derivado de “loulou de barrière” [gatinho da barreira] (os jovens delinquentes das barreiras/fortificações), passando pelos “*blusons noirs*” [jaquetas pretas] para chegar aos “*jeunes des cités*” [jovens das cités], associando os jovens diretamente aos grandes conjuntos:

*Dans la lignée de l'Apache, la jeunesse populaire résidant en banlieue parisienne, des “blusons noirs” aux “jeunes des cités” en passant par les “loubard” et autres “zoulous”, a vécu tout au long du XX siècle une stigmatisation constant, alimentée par les représentations journalistiques et fictionnelles.*⁵⁵ (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 223).

Em *Les coeurs verts*, 1966, o diretor Édouard Luntz filmou o cotidiano do “*bluson noir*” em Nanterre e Gennevilliers. Segundo Carole Milleliri (2014), Luntz trabalha com um estilo que é, ao mesmo tempo, poético e documental, oscilando entre cenas puramente poéticas e naturalistas, em que a câmera parece estar timidamente à distância, como para não alterar a espontaneidade do comportamento dos adolescentes, já que os atores não são profissionais. O filme é centrado

⁵⁵Em linha com o Apache, a juventude popular residente na *banlieue* parisiense, dos “blusons noir” para “a juventude da cité”, de “bandidos” e outros “zulus”, viveu ao longo do século XX uma estigmatização constante, alimentada pelas representações jornalísticas e ficcionais. (Tradução nossa).

nas trajetórias dos personagens masculinos, a vida de dois jovens, Zim e Jean-Pierre, que retornam de um curto período na prisão. De volta à sua *cit *, eles escolhem caminhos diferentes. Zim quer encontrar trabalho, mas tem que lidar com as restri es em virtude da reclusão. Jean-Pierre prefere ficar no caminho do crime e do dinheiro fácil. Ainda de acordo com Milleliri, com esse filme, Luntz, diferentemente das matérias jornalísticas que difundiam novos estereótipos a cada dia, oferece um espaço para a juventude *banlieusard* expressar-se, e revela um rosto humano no personagem social “*bluson noir*”.

Para Pajolec e Yvorel (2011), o filme *Les coeurs verts* assinala uma situa o diferente para os *blusons noir* e também para os habitantes do centro de Paris, que ficam inquietos com o olhar dos jovens. A segregac o do olhar, forçosamente, empurra esses jovens de volta para os bairros de origem, deslocando-os para a periferia, prenunciando os filmes sobre os “*jeunes des cit s*” “*Les Coeurs verts montre les “bluson noir” se faisant arr ter dans la capital ou tuer dans le centre-ville d’une municipalit  de banlieue*” [*Les Coeurs verts* mostra os “*bluson noir*” sendo presos na capital, ou mortos em um município de *banlieue*]. ((PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 231). O termo “*bluson noir*” caiu em desuso, mas o personagem e o vestuário (jaqueta de couro) continuam aparecendo nas obras de fic o.

2.4.2 Intelligentsia e barbárie I

Segundo Morin (1977) desde o princípio, a *subcultura*   ambivalente porque, mesmo que promovesse uma fruic o individualizada da civiliza o burguesa, teve, ao mesmo tempo, os “fermentos” de uma não adesão ao mundo adulto, do tédio burocrático, da mentira, da repeti o e da morte. O sociólogo levanta uma questão a se destacar: “como esta ambivalência progressivamente se radicalizar  e provocar  uma marginaliza o e uma segregac o crescente de uma parte da cultura juvenil no curso do último dec nio?” (MORIN, 1977, p.133).

Essa ambivalência foi provocando uma tomada de consciência crítica por parte da juventude sobre a cultura de massas. E, mesmo não alterando o curso dos meios de comunica o, que continuaram a ser os mesmos, promoveu o consumo do que ficou conhecido como *contracultura* (filmes de “autores jovens”, novas tendências musicais, roupas “fora de moda”), significou uma tomada de posi o e funcionou como uma denúncia para não mais participar da mitologia do prazer e do lazer, vendido pela sociedade de “consumo”, impondo, assim, com seus

valores, uma ética, uma maneira de viver, que, segundo Morin, foi até o seio da *intelligentsia* (MORIN, 1977, p.134).

Muitos desses jovens que entraram para as universidades faziam parte da classe operária francesa que havia se organizado durante muitos anos nas “*ceinture rouges*”, para conquistar um quadro confiável, que permitisse aos trabalhadores condições mais adequadas e garantisse aos seus filhos acesso à cultura. Esse temor é expresso por Maurice Pialat em *L'amour existe*, quando percebe e denuncia os índices, mostrando que as possibilidades culturais da classe trabalhadora estavam diminuindo.

De acordo com Bourdieu (1977), “*Un rapport au monde proper avec ses norms et valeurs a permis aux ouvriers et leurs enfants de se constituer en classe-sujet et pas en classe-objet (pensés et parlés par d'autre selon leurs interest)*” [Um relatório ao mundo, adequado, com suas normas e valores, permitindo aos trabalhadores e seus filhos se constituírem como classe-sujeito e não como classe-objeto (pensar e falar com outros, de acordo com o seu interesse)] (BOURDIEUE apud BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012, p. 59).

*Les ‘banlieus rouges’ parisiennes et autres quartiers et villes ouvrières se son constitutes en “bastions” ouvriers. On a ainsi parlé de l’époque fortement traverses par une ‘contre-culture’ affirmée et constituant des sones (relativement) émancipées des tutelles des classes bourgeoises et moyennes.*⁵⁶ (BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012, p. 59).

É essa juventude que fez o movimento cultural francês mediante uma problemática cultural e política, que, historicamente, pode-se datar de Maio de 68, e que, segundo Edgar Morin, assume excepcional originalidade.

Reúne em si quase todos os caracteres esparsos, não apenas das revoltas estudantis, mas também das revoltas existenciais, [...] Na França, como em grande parte do mundo, exceto nos países do

⁵⁶ As “*banlieus rouges*” parisienses e em outras cidades operárias se constituem em “fortalezas” operárias. Assim, fala-se da época fortemente atravessada pela “contracultura”, afirmada e constituída, (relativamente) emancipada da tutela da classe burguesa e da classe média. (Tradução nossa).

Leste, a bandeira do marxismo é aquela pela qual o movimento revolucionário estudantil quer mostrar que trabalha no interesse geral. (MORIN, 1977, 149).

De acordo com Morin, a Conferência Nacional Estudantil, em 1968, para a solução dos problemas argelinos na França, marcou o início de uma resistência progressiva dos estudantes franceses à guerra da Argélia. No entanto, entre os estudantes argelinos, residentes na Argélia, houve numerosos militantes na luta revolucionária nacional (MORIN, 1977, p. 147). Lançado três anos depois do final da ocupação, que durou 130 anos, *La Battaglia di Algeri*, 1966, de Gillo Pontecorvo, misturando realidade e ficção, mostra os dois lados do conflito: os jovens rebeldes, que lideraram a Frente de Libertação Nacional da Argélia; e o exército Francês (figura 43). Saadi Yacef, um dos jovens rebeldes que liderou a Frente de Libertação Nacional, procurou Pontecorvo para realizar o filme e interpretou o guerrilheiro Diafat.

Figura 43 – *Frames do filme La Battaglia di Algeri, 1966*



Fonte: LA BATTAGLIA..., 1968.

A postura arrebatada do jovem, que toma a frente e reage às hierarquias, repressões, inibições, desestabiliza, no bom sentido, um sistema muitas vezes viciado. No entendimento de Edgar Morin, porém, ele tem dois polos: a “dissidência” e a “revolta”, como partes de uma bipolaridade que promove algo misto, e que se difunde em um mercado juvenil.

Nesta zona mista, a dissidência e a revolta são integradas no sistema, depois de terem sido mais ou menos filtradas sem que, entretanto, sejam eliminados todos os fermentos corrosivos. O sistema utiliza a criatividade dos meios marginais, como no plano adulto utiliza a criatividade dos artistas, mas traz os padrões de produção, as censuras e acomodações. (MORIN, 1977, 139 - 140).

Morin (1977) alerta para a ambivalência dessa cultura adolescente-juvenil, que procura diferenciar-se do conjunto da sociedade, mas que, ao mesmo tempo, sem *intelligentsia*, é cooptada pelo sistema, levando a juventude novamente a consumir produtos materiais e produtos espirituais, incentivando os valores da modernidade, felicidade, lazer, amor, etc. (MORIN, 1977, p.140).

No início da década de 1970, o mercado central Les Halles de Paris deu lugar a um centro comercial e de lazer, denominado Forum des Halles, onde está situado o Forum des Images e a Bibliothèqu du cinéma François Truffaut. Localizado no coração de Paris, o Forum des Halles passou a abrigar uma grande estação subterrânea, RER Châtelet - Les Halles, que permitiu o acesso da *banlieue* a Paris. Favorecidos pelo acesso viabilizado pelo RER, na década de 1980, os jovens da *banliusard* encontraram, no *Forum*, uma possibilidade de acesso aos bens culturais e de consumo.

Um século depois do livro *Ventre de Paris*, em que Émile Zola conta as aventuras de Cadine et Marjolin, as crianças pobres (*gamins* de Paris) se encontram perto do *Marche dès innocents*, (o lugar abrigava ao mesmo tempo o cemitério dos indigentes e um mercado da cidade medieval. Meados do século XIX toda ossada do cemitério foi transferida para as *Catacombes*). Tudo ao longo desses personagens circula no entorno do Les Halles, como se um laço vital vinculasse os jovens deserdados a esse mesmo lugar (PAJOLEC; YVOREL, 2011).

2.4.3 A juventude Apache da cité

Os jovens da *banlieue* chegam ao “ventre de Paris”, como chamou Zola, por meio da estação do RER Châtelet - Les Halles. A representação dos espaços interiores do *Forum* atíça uma percepção angustiante da juventude da *banlieue*, que recebe então o nome de “*zonards*”. Para convencer sobre os perigos do *Forum* e, conseqüentemente, para a necessidade de “limpeza”, as representações audiovisuais concentram-se sobre a oposição entre a superfície e a superficialidade. As obras audiovisuais, segundo os autores, apresentam um Fórum como um lugar autossuficiente. Logo que se adentra mais para o interior do prédio, a ameaça aumenta, e o destino dos jovens “*zonards*” é selado com a entrada para a marginalidade. Mostram a obscuridade para reforçar a sensação de enterramento, mesmo ao meio dia, que parece já noite. “O velho e o novo, cópias e originais são amontoados numa massa confusa como ossadas numa catacumba” (KRACAUER, 2009, p. 304).

Em *O mundo de calicó*, a cidade-cinema da UFA, em Neubabelsberg, Kracauer fala das naturalidades [Natürlichkeiten] do lado de fora.

O mundo certamente aí reaparece, sim, todo o macrocosmo surge reunido nesta nova Arca de Noé: mas as coisas que aí se encontram não pertencem à realidade. São cópias e bonecos que foram arrancados do tempo e estão confusamente misturados; permanecem estaticamente imóveis; pela frente, cheios de significação e, por trás, nulidades vazias. Um sonho ruim acerca de objetos que foram extirpados do mundo material. (KRACAUER, 2009, p. 303).

Nesse sentido, o Fórum aparece como cenário da realidade do *zoneur* ou de um sonho ruim, favorecido pelo imaginário associado a esse indivíduo. Na fala de Pajolec e Yvorel (2011), o *gamin* é expulso de uma imagem luminosa; o “*zoneur*”, então na linha do “Apache”, é uma criatura noturna. Os pesquisadores mostram que a televisão exhibe numerosos lugares para manter a reputação de *coupe-gorge* [degola] do Fórum, remontando aos perigos do selvagem da *belle époque*. Essa profusão identifica o espaço do prédio a um espaço de rejeição, abandono. As filmagens apresentam um ambiente paranoico em oposição às galerias decoradas para o consumo de mercadorias, divulgadas em múltiplas telas de televisão.

Parallèlement, les représentations audio-visuelles complètent l'opposition entre la surface et la profondeur par une dichotomie entre le mouvement et l'inertie. On constate la présence de ce clivage aussi bien dans les stations de métro et de RER, qu'aux différents niveaux du centre commercial. Les images de circulation contrastent avec les plans de jeunes zoneurs, assis sur des marches ou à même des sol, dont la sédentarisation parasite le flux des voyageurs et des consommateurs, et permet à la représentation menaçante du Forum des Halles de prospérer. (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 237).

O *zoneur* é, então, desprovido de passado e de futuro, sua origem social é dissolvida na representação do jovem marginal do

Fórum, que recaiu sobre a figura masculina. Sua presença é sinônimo de violência e de droga, fazendo do Fórum um lugar perigoso, infrequente. Mas os jovens excluídos são irremediavelmente atraídos pelo Fórum. “*Il les protège autant qu’il les enfonce, c’est en même temps un abri et un tombeau - impression renforcée para l’obscurité des espaces souterrains, Le fait de vivre sans voir Le jour*” (Ele os protege tanto quanto os afunda, é também um abrigo e um túmulo - impressões reforçadas pelos espaços subterrâneos escuros, o fato de viver sem ver o dia) (tradução nossa). (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 238).

O estereótipo do *zoneur* desaparece das imagens audiovisuais e também das matérias da TV que, segundo Pajolec e Yvorel, irão voltar-se para os “*junes de banlieue*”, retornando para a *cité* como o  nico alvo da estigmatiza o social.

*Les ‘jeunes des cités’ constituent l’ultime version du stéréotype d’une jeunesse dangereuse dans les imaginaires parisiens. Comment le gamin, les Apaches, et les ‘blusons noire’, cette figure offre un lieu de rencontre entre une représentation spatiale et une inscription sociale spécifique aux jeunes de classe populaire. Leur apparence extérieure, épousant les modes, demeure un facteur determinant dans l’identification de cette menace.*⁵⁷ (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 239).

Ainda de acordo com Pajolec e Yvorel, o filme *La Rage au poing*, 1975, de Eric Le Hung, faz um esclarecimento sobre os problemas da criminalidade e do desemprego dos jovens da *cité*. Filmado dois anos depois de *Laranja Mec nica (A Clockwork Orange)*, 1971, de Stanley Kubrick, *La Rage au poing*, que poderia ser traduzido por “A raiva em punho”, teve problemas para ser lançado, conseguindo isso somente dois anos depois das filmagens e, apesar de tratar da vida dos adolescentes, foi proibido para menores de dezoito anos. Trabalhar, consumir, procriar, não   para eles, que preferem refugiar-se na rua e na violência. Desempregados e rejeitados pela sociedade de consumo, passam   criminalidade: roubos, estupros e sequestros.

⁵⁷ Os “*jeunes des cit s*” constituem a última versão do estereótipo de um jovem perigoso na imagem parisiense. Como o *gamin*, os apaches, e os “*blusons noire*”, essa figura oferece um lugar de encontro entre uma representa o espacial e uma inscri o social específica para os jovens das classes populares. Sua aparência exterior casada com a moda continua a ser um fator determinante na identifica o da ameaça juvenil. (Tradu o nossa).

De bruit et de fureur, 1987, de Jean-Claude Brisseau, como o próprio nome anuncia, reforça o imaginário dos "jeunes des cités" como selvagens. Numa alusão ao "buson noir", um dos protagonistas, Jean-Roger, veste jaqueta de couro e calça *jeans skinny* rasgada, rouba mobiletes para andar pelos terrenos vagos, faz parte de um bando de adolescentes, cuja liderança, assim como em *Terrain Vague*, também é feita por uma garota. Mas os delitos liderados por ela são muito mais graves. O imaginário de selva já está consolidado em 1987, e o polêmico Brisseau aborda o estupro coletivo, cometido pela gangue na garagem da *citée*, em plena luz do dia.

O filme inicia com o pré-adolescente Bruno chegando de trem na estação de Montreuil, onde irá morar com sua mãe, que nunca aparece. Segundo o etnólogo David Lepoutre, muitas histórias retratam o adolescente "autônomo", sem qualquer supervisão de um adulto. Bruno chega ao apartamento e o encontra com uma pobre decoração para o seu aniversário, mas recebe os parabéns de sua mãe pelo telefone, quando ela também justifica ser o trabalho excessivo o motivo de sua ausência, ser a solução para que eles mudem para um lugar melhor. Bruno conhece Jean-Roger e passa a conviver com sua família: uma mãe omissa, completamente dominada pelo marido; o pai de Jean-Roger, um homem perturbado que passa os dias fazendo "tiro ao alvo" dentro da própria casa, agride professores e assistentes sociais que se arriscaram a reclamar de seu filho, que porta arma livremente dentro do conjunto habitacional.

Thierry Paquot fala sobre o incômodo que o filme *De bruit et de fureur* causou entre os críticos de cinema, por ocasião do seu lançamento.

*De bruit et de fureur a profondément dérangé les critiques de cinéma, qui bien souvent habitent Paris et ne connaissent pas la banlieue, et qui découvraient une réalité, exagérée selon eux. Mais comme le réalisateur était un professeur de lycée de banlieue, on a commencé à prendre cela au sérieux, surtout que c'était corroboré par des études de sociologues et de géographes. Ces films introduisent une nouvelle dimension qui va de pair avec le contexte social. Désormais, les notions de banlieue et de violence sont associées.*⁵⁸(PAQUOT, 2005-2006, 2013).

⁵⁸ *De bruit et de fureur* incomodou profundamente os críticos de cinema, que muitas vezes vivem em Paris e não conhecem os subúrbios, e que

Jean-Claude Brisseau foi professor de ensino médio na periferia de Paris, e, provavelmente, utilizou dessa experiência para compor o roteiro do filme *De bruit et de fureur*, que é dividido entre a vida no conjunto e a vida na escola. David Lepoutre, que lecionou História e Geografia em um colégio de La Courneuve, confessa que também ignorava a realidade dos adolescentes que viviam e cresciam nos grandes conjuntos da *banlieue*. O etnólogo fez uma imersão total quando residiu no “4000 cité de La Courneuve”, suas impressões resultaram em uma obra intitulada *Coeur de banlieue: Codes, rites et langages*, na qual descreve, com riqueza de detalhes, o dia a dia dos pré-adolescentes e adolescentes, em sua maioria oriundos do Magrebe e da África negra. A questão da imigração não aparece claramente no filme *De bruit et de fureur*, mesmo os nomes dos protagonistas, são tipicamente franceses. O etnólogo descreve o modo de vestir, de falar, a maneira de ver o mundo, ações que refletem o completo isolamento da cultura francesa. Em suas lições de casa, por exemplo, eles atribuem uma grande importância para a guerra na Argélia. No entendimento do etnólogo, a “identidade imaginada” dos adolescentes mistura elementos modernos aos emprestados de origens fantasiadas do passado. Em matéria de violência, em seu trabalho de campo, identificou várias formas de enfrentamento, que ele denominou *Rixes, duels et batailles rangées* [lutas, duelos e batalhas]. Segundo Lepoutre (2001, p. 245), os enfrentamentos acontecem de modo mais ou menos frequentes, mas são, geralmente, sem armas. Os combates são mais ritualizados do que violentos, o que o autor designa como *rixes* [lutas]. Pode haver, também, conflitos entre grupos rivais, de conjuntos diferentes. “*Les terrains vagues qui séparent la cité des Quatre-Mille de celle des Fracs-Moisins sont ainsi le théâtre, à longueur d’année, d’affrontements rituels entre bandes d’adolescents des deux grands ensembles*” [O terreno vago que separa a cité des Quatre-Mille da cité Fracs-Moisins, ao longo do ano, foi palco de ritual de confronto entre bandas de adolescentes dos dois grandes conjuntos] (LEPOUTRE, 2001. p. 247).

descobriram uma realidade exagerada. Mas, como o diretor era um professor do ensino médio nos subúrbios, começamos a levar a sério, especialmente no que foi corroborado por estudos de sociólogos e geógrafos. Estes filmes introduzem uma nova dimensão que se passa pelo contexto social. Daqui em diante as noções da *banlieue* e violência estarão associadas. (Tradução nossa).

Ao tratar de duelos de pré-adolescentes e jovens adolescentes que estavam entre o perfil buscado pelo etnólogo, este concluiu que, em geral, os embates se desenvolviam sem armas. Se eram utilizadas, geralmente, isso acontecia de forma lúdica ou simbólica. Lepoutre complementa, atribuindo a influência dos modelos de gangues americanas. Esse etnólogo acredita que heróis e anti-heróis do cinema e da televisão possam inspirar os adolescentes encenando violência, mas não descarta a possibilidade de armas serem, eventualmente, utilizadas, se estiverem de fácil acesso no ambiente familiar, como era o caso de Jean-Roger.

[...] *Sous l'influence du modele des gangs américains surarmés, peut-être aussi inspire's par les héros de fictions télévisuelles et cinématographiques mettant em scène la violence adolescente et également parce que la présence de plus em plus frequente de ces armes au domicile familial rend possible leur emprunt momentané, Il arrive, exceptionnellement, que des adolescents se munissent d'armes à feu pour régler leurs affaires*⁵⁹. (LEPOUTRE, 2001, p. 252).

Figura 44 – *Frames do filme De bruit et de fureur, 1987*



Fonte: DE BRUIT..., 1987.

O estereótipo do “*jeune de cité*” mostra que os *quartiers de banlieue* são autônomos com relação ao resto da cidade, estão sem lei, ou melhor, com leis próprias. De acordo com Lepoutre (2001), os espaços públicos dos grandes conjuntos estão, de fato, abertos a todos os

⁵⁹ [...] Sob a influência do modelo de gangues americanas fortemente armadas, talvez o jovem, inspirado pelo drama de televisão do herói e do cinema fazendo cena de violência adolescente e também porque a presença mais frequente de armas nas casa das famílias, é que se torna possível o seu empréstimo temporário [da arma], o que acontece, excepcionalmente, é que os adolescentes munam-se com armas de fogo para resolver os seus assuntos. (Tradução nossa).

olhares, mas, geralmente, fechados à presença e ao controle policial. Nos filmes, as torres (dos prédios) são a única decoração urbana a que os adolescentes têm acesso. Essa imagem testemunha o corte radical entre centro e periferia e permite compreender melhor os investimentos simbólicos a que a *cit * está sujeita. Para Pajolec e Yvarel (2011), a estigmatização serviu de elemento-chave para a representação cinematográfica dos grandes conjuntos da periferia, que até os anos 90, vai servir-se desse imaginário social degradante. Os autores citam outros filmes, como *Le Plus beau métier du monde*, 1996, de Gérard Lauzier, que visa ao mesmo grande público dos noticiários televisivos, mostra um bando realmente constituído, que coloca medo nos habitantes da *cit *. Essa produção cinematográfica interv m em dois níveis diferentes, de acordo com os filmes: o visual (a degradação) e a dramaturgia (a morte violenta provocada pela droga ou por balas, como destino implacável para os jovens da *banlieue*). Os autores analisam a lógica do imaginário veiculado pelas m dias sobre os grandes conjuntos e insistem sobre a dificuldade encontrada para reabilitar uma imagem negativa, referindo-se a esta que foi propagada depois dos anos 60.

Martine Fournier (2011) conta que em uma noite de verão de 1987 (ano de lançamento do filme *De bruit et de fureur*), quatro adolescentes saem da *cit * de Montconseil (Cidade Fruit Basket - Essonne) e fazem um pacto de honra, decidindo montar seu bando, formado por Lamence, Joker, Mek's e Papayou. Os quatro companheiros cresceram juntos na *banlieue*, estão   procura de uma identidade e compartilham um sonho da revolta. Descobrem juntos o espaço parisiense e a cultura da rua, o movimento *hip-hop* e o mundo dos bandos. A história contada por Lamence Madzou virou um livro, *J' tais un chef de gang*, e o autor recebe inúmeros convites para entrevistas na televisão, junto com a socióloga Marie-H l ne Bccqu , que assina o livro junto com ele. "*Le récit de vie de ce Français noir d'origine congolaise (aujourd'hui age de 36 ans), devenue Le chef des Fright Boys Durant els annes 1990, fascine.*" [A história de vida desse francês negro de origem congoleza (agora 36 anos), que se tornou chefe *Fright Boys* durante os anos 1990, fascina]. (FOURNIER, 2011, p. 64, tradu  o nossa).

Au début des anſes 1990 c'est en effet une véritable guérilla urbaine qui oppose des groupes banlieusards sur la scène parisienne,   la gare du Nord, dans le quartier des Halles,   la Defense ou   la gare de Lyon. C'est ce que Lamence appelle la

guerre des trois ans, entre 1989 et 1991.
(FOURNIER, 2011, p. 65).⁶⁰

Em seu livro, Lamence Madzou narra sua jornada a partir de sua descoberta, em Paris, da cultura de rua, o movimento *hip-hop*. Depois aborda a violência e os códigos urbanos até sua iniciação no mercado das drogas e a prisão. Embora francês de nascimento, ele é deportado para o Congo em 1997, lá, entra em contato com as atrocidades da guerra civil. Segundo Fournier, o livro oferece uma nova perspectiva, a partir de dentro, uma iniciativa da sociologia e mais precisamente da etnologia. No entendimento de Fournier, o livro não é complacente nem faz uma demonização, ao contrário, ilumina um fenômeno social que continua alimentando as fantasias midiáticas, e centra-se em discutir a solução do problema.

Mon père a perdu son boulot et c'est devenu une galère. Mes parents s'embrouillaient, ma mère pleurait. Résultat: je me suis mis à cambrioler des magasins de bouffe... Voler c'est devenue une routine. On ce moquait des consequences. Il n'y avait plus d'interdit; un sentiment de puissance et d'ivresse [...] Il fallait toujours aller plus vite, taper plus fort; alors, on s'est mis à braquer. On avait besoin d'argent. avec l'argent, es besoins augmentent et par conséquent les appétits. La belle vie quoi. Tout cela nous donnait le sentiment d'être quelqu'un, d'être fort. Cette assurance nous donnait un ascendant sur les autres, un sentiment d'impunité..."⁶¹ (COLINS apud FOURNIER, 2011, p. 8).

⁶⁰ No início dos anos 1990, foi realmente uma verdadeira guerrilha urbana entre grupos *banlieusards* na cena Parisiense na Gare du Nord, Les Halles, Defense ou estação de Lyon. Isto é o que Lamence chama guerra de três anos, entre 1989 e 1991. (Tradução nossa).

⁶¹ Meu pai perdeu o emprego e surgiu uma galera [de desempregados]. Meus pais ficaram confusos, minha mãe chorando. Resultado: comecei a roubar lojas de comida ... Roubar se tornou uma rotina. A gente zombava das consequências. Não havia interdição; uma sensação de poder e de intoxicação [...] Ele falava sempre para ir mais rápido, bater mais forte; então começou a brilhar. Nós precisávamos de dinheiro. Com o dinheiro, as necessidades aumentam e, por consequência, o apetite. A vida bela, e isso! Tudo isso nos

A “*belle vie*” e o “*bien être*” são apelos de consumo para as massas de consumidores, mas são desejos que atingem também a *underclass* ou *subclasse*, conforme observado por Zygmunt Bauman (2009).

Ser *underclass* significa estar definitivamente fora do sistema de classes; portanto não é alguém de uma classe inferior, alguém que está lá embaixo, para quem – observem – ainda existe uma escada, e podemos acreditar que conseguirá subi-la, se receber ajuda, ser *underclass*, significa estar fora, excluído, não servir para nada. (BAUMAN, 2009, p. 83).

Fournier conta que em sua história Lamence elucida a importância da expressão de um “capital guerrier” [capital guerreiro], descrito no livro de Thomas Sauvander, *Le capital guerrier — Concurrence et solidarité entre jeunes de cité*, 2006. Mostra que os grupos de jovens de *cites*, sentindo-se excluídos desse universo altamente competitivo, investem no confronto físico. Nesse contexto, a *underclass* investe no acúmulo do “capital do guerreiro”, faz todos os tipos de recursos simbólicos e materiais. Os grupos de jovens insistem na importância do reconhecimento e de um código de honra viril, pois, no contexto, a bondade se torna perigosa, ao contrário, o ódio [*la haine*] aparece como força moral decisiva, daí a frequente expressão de um cunho utilitário a esses sentimento, que Arouna, personagem de *Le capital guerrier*, utiliza: “*Ma colère, c’est mon carburant, ma haine, je la soigne, j’en ai besoin, elle me maintient en éveil*” [Minha cólera é meu combustível, meu ódio, eu o cuido, eu preciso dele, ele me mantém acordado]. (Tradução nossa, grifo nosso) (COLINS, 2006, 2014).

deu a sensação de ser alguém, de ser forte. Essa segurança nos deu uma ascendência sobre os outros, uma sensação de impunidade... (Tradução nossa).

3 LA HAINE

*Le cercle vicieux de la Haine est en place. C'est le propôs principal du film.*⁶² (KASSOVITZ, 1995).

O filme *La Haine*, de Mathieu Kassovitz, foi lançado em maio de 1995, no mesmo mês em que Jacques Chirac foi eleito presidente da República, conforme abordado no item 1.1 deste capítulo. O pano de fundo era a pauperização acelerada da classe trabalhadora e, por consequência, a ascensão do voto de extrema-direita. *La Haine* atingiu dois milhões de espectadores, chegando às manchetes e suscitando debates em torno da representação midiática do que identificamos como “juventude Apache” da cité.

Mathieu Kassovitz nasceu em Paris, filho de Chantal Rémy (francesa, católica, montadora de cinema) e de Peter Kassovitz (judeu nascido na Hungria, diretor de cinema), convívio que justifica sua precoce carreira. *La Haine* é seu segundo longa-metragem, dirigido quando tinha 26 anos. *Metisse*, seu primeiro longa-metragem, é de 1993, conquistou alguns prêmios, mas teve uma modesta recepção com relação a público pagante. O Impacto de *La Haine*, ao contrário, foi enorme, considerado pela crítica como um filme geracional sobre a cidade francesa e também um filme de *auteur*. Segundo o jornal *Le Figaro*, 2013, Kassovitz foi cogitado como possível herdeiro de François Truffaut, que ganhou o mesmo prêmio, também aos 26 anos, com o filme *Les 400 coups*, 1959 [Os Incompreendidos], cuja tese do filme também era uma aventura adolescente. Em entrevista, Truffaut fala sobre sua motivação, o comportamento do jovem na entrada da puberdade, o sentimento de inferioridade, característicos do período. “O mundo é injusto, então é preciso se virar: faz-se o que se deseja, mesmo que isso seja proibido.” (TRUFFAUT apud GILLAIN, 1990, p. 90).

Com essa irreverência, Truffaut inspirou cineastas, como Brian De Palma e Martin Scorsese, cujas referências são diretas no filme *La Haine*.

Em depoimento, Kassovitz conta como iniciou seu interesse em realizar *La Haine*: “Eu pensei esse filme na verdade entre 1988 e 1994, mas tudo começou com a morte de Malik Oussephine, jovem de 22

⁶² O círculo vicioso do *Ódio* está em vigor. É o propósito principal do filme. (Tradução nossa).

anos”⁶³. Malik Oussekiné morre em 1986, durante os protestos estudantis contra a lei Devaquet (que previa a concorrência dos alunos para a entrada na universidade). Na ocasião, Kassovitz tinha 17 anos. Em 1992, o motim foi em Los Angeles, também motivado pela morte de um jovem negro Rodney King, vítima da violência policial, assuntos recorrentes na *banlieue* parisiense e que reforça o interesse do jovem diretor.

No mesmo documentário, o produtor Christophe Rossignon conta que Kassovitz procurou-o, indignado com uma matéria tendenciosa da TV sobre o comportamento do jovem Makomé, que acabou sendo morto a tiros em uma delegacia de polícia. “Mathieu falou, vamos reagir! Vamos fazer um filme sobre isso [...] um filme social como os americanos fazem filmes sociais. O cinema francês é muito pessoal e não se faz muitos filmes sociais na França. Muito poucos realizadores falam do social na França.”⁶⁴

Com essa afirmação, Kassovitz parece desconsiderar algumas produções cinematográficas, mencionada em capítulo anterior, e, a julgar pelas inúmeras citações de *Taxi Driver*, 1976, de Martin Scorsese, e *Scarface*, 1983, de Brian De Palma, o jovem cineasta sinaliza como “filmes sociais” os filmes de gângster de Hollywood.

No mesmo ano, Jean-François Richet lança *État des lieux*, que, apesar de ser um filme referência para outros jovens cineastas, não tem o mesmo êxito de *La Haine*. Com forte ideologia marxista, o filme *État des lieux* é uma espécie de instrumento de luta social, assumida publicamente por seu diretor. Richet cresceu em um conjunto habitacional em Meaux, comuna parisiense, e sua própria vivência foi a base de inspiração para seus filmes. Inicialmente, ele trabalhou em fábricas, o que explica seu engajamento político; depois teve influência do cinema russo, de cineastas como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, o que reforça a ideologia marxista, que ele assume declaradamente. Richet, que era ele próprio um proletário engajado no movimento socialista, encerra seu filme com um fragmento da *Déclaration universelle des droits de l'homme: Art 34: quand le gouvernement viole les droits du peuple, l'insurrection est pour le peuple et pour chaque portion du peuple, le plus sacré des droits e les plus indispensable des devoirs*. [Artigo 34: quando o governo viola os direitos do povo, a

⁶³ Depoimento de Mathieu Kassovitz, o diretor de *La Haine* para o documentário sobre *La Haine*, 10 anos depois, 2005.

⁶⁴ Depoimento de Christophe Rossignon, o produtor de *La Haine* para o documentário 10 anos depois, 2005.

rebelião é para o povo, e para cada porção da população o mais sagrado dos direitos e o mais indispensável dos deveres] (Tradução nossa).⁶⁵

De acordo com Frédéric Bas (2013), *État des lieux* foi considerado pobre, enquanto *La Haine* foi considerado rico, “não no sentido de produção cara”, reforça o teórico, e sim no investimento estético, uma tradição francesa. “Tem o espírito da *Nouvelle Vague*: não é *Nouvelle Vague*, mas tecnicamente remonta a *Nouvelle Vague*”, explica o crítico. Sobre a adoção do preto e branco, Kassovitz declara em documentário: “O p&b é sempre uma maneira de criar a homogeneidade, de uma forma simples, mas bela. É a melhor maneira de fazer um filme artístico, e eu não queria só fazer um filme sobre cité”⁶⁶. Nota-se, nesse depoimento, uma preocupação estética que, de certa forma, se sobressai à preocupação social. Da mesma forma, nas perspectivas da arquitetura, tira partido de algumas tomadas, incluindo as obras de arte que fazem parte da *Cité* de La Noé. Um dos planos tem como pano de fundo um mural inspirado no afresco *Criação de Adão*, criado por Michelangelo Buonarroti. O que se encena à frente é uma cena de Hubert comercializando drogas, com diálogos dos outros dois protagonistas que estavam em segundo plano. As tomadas são puramente estéticas; Frédéric Bas acredita que o preciosismo técnico e a beleza da fotografia, associados ao forte assunto, podem ter favorecido *La Haine* em se tornar, imediatamente, um filme *Cult*, ganhador de três *Cesars du Cinéma* (melhor filme, edição, melhor produtor). Diferentemente de Richet, a influência sofrida por Mathieu Kassovitz é do cinema de Hollywood, como vimos. Além de Martin Scorsese e Brian de Palma, de acordo com Ginette Vincendeau, que publicou um livro dedicado ao filme, em 2005, nomes como Spielberg, Lucas, e Spike Lee também foram importantes referências para Kassovitz, bem como o gosto pelo horror e pela ficção científica (não são gêneros normalmente franceses). Seus gostos são típicos de uma geração de jovens da década de 1980, quando o cinema norte-americano, pela primeira vez, ultrapassou o cinema francês na bilheteria francesa. Vincendeau fala sobre a “americanophilia”, que fez com que Kassovitz colaborasse para a chegada do primeiro restaurante McDonald em Paris, por exemplo. Este foi também o momento em Kassovitz começa a

⁶⁵ Texto de encerramento do filme *État des lieux*, de Jean-François Richet, França, 1995.

⁶⁶ Depoimento de Mathieu Kassovitz, o diretor de *La Haine* para o documentário 10 anos depois, 2005.

demonstrar interesse na cultura *hip-hop*, que ganha espaço significativo em seu filme.

Em *site* oficial, Kassovitz declara ter feito o filme acreditando que a violência policial da época deveria não só ser denunciada, mas também ser compreendida. “*J’ai fait ce film avec la conviction que la violence policière de l’époque devait être dénoncée et montrée du doigt, mais aussi disséquée pour comprendre qu’elles en sont les rouage*”. [Eu fiz esse filme com a convicção de que a violência policial da época deveria ser denunciada e mostrada, mas também dissecada para compreender que eles [os policiais] são parte de um sistema]. (KASSOVITZ, 2014).

3.1 ENTRE FICÇÃO E REALIDADE - JUSQU’ICI TOUT VA BIEN...

Convicto de que a diferença engendra o ódio, Mathieu Kassovitz abre o roteiro do seu filme com uma citação do romance *Le Rouge et le Noir* “*J’ai assez pour voir que la différence engendre la haine*” (STENDHAL) e, posteriormente, publica a notícia da morte de Makomé, que motivou o roteiro.

En 1992, à Paris, un jeune homme de dix-huit ans du nom de Makome a été abattu à bout portant par un inspecteur dans un commissariat.

Comment un jeune homme, attaché à sa chaise par des menottes, a-t-il pu amener un policier à sortir de ses gonds?

Makome aurait-il, à ce point, manqué de respect et provoqué l’ordre public de telle façon qu’il ait entraîné une réaction incontrôlée?

La réaction funeste du policier n’est-elle pas le résultat déplorable d’une journée trop dure faisant suite à trop de journée trop dures confrontées au mépris?

Quand, dans les quartiers, un policier se fait insulter toute la journée par des enfants de dix ans il n’a, le soir, qu’une seule envie: se défouler, rendre la pareille, en finir.

Quand des jeunes de seize ans, au cours d’un contrôle d’identité ou d’une interpellation, se font, gratuitement, gifler par des policiers, ils n’ont plus aucune raison de respecter l’uniforme.

*Et ainsi de suite.*⁶⁷ (KASSOVITZ, 1995, p. 7).

Ninguém da equipe conhecia o universo das *cités*. Até os dias de hoje, essa é uma incógnita para muitas pessoas que vivem em Paris. Dizem que não há por que visitá-las porque não há o que fazer nesses espaços, os quais são praticamente condomínios-dormitórios, ligados a Paris pela linha férrea. Sobre essa realidade, Morin (1977) utiliza uma expressão jocosa cujo sentido só é familiar à língua francesa pela rima entre as palavras que de certa forma fecham um círculo de rotina diária da vida dos *banlieusard*, que se resume no “métro-boulot-dodo” [tomar o metrô, trabalhar, dormir] (MORIN, 1977, p.131).

Kassovitz tinha a intenção de fazer uma denúncia social, queria contar a versão dos jovens *banlieusards*, mas ele mesmo não pertence à *banlieue*. Então, decide permanecer residindo na Cité de La Noé em Chanteloup-Les-Vigne, por seis meses, antes das filmagens, junto com os três protagonistas que emprestam seus nomes para seus respectivos personagens: Vincent Cassel que, ainda desconhecido, empresta seu apelido para Vinz o judeu; Saïd Taghmaoui é Saïd beur (franco-árabe); e Hubert Koundé é o boxeador Hubert, de ascendência africana. “Utilizar nossos nomes reais parece que nos colocava mais próximos daquela realidade, era como se nossas vidas estivessem sendo contadas.”, diz Hubert.⁶⁸

Sobre sua permanência, Kassovitz explica: “Minha intenção não era fazer um filme violento e sim fazer um filme político. E para isso meu trabalho era chegar até eles”. Em outro momento, declara: “Se não fossem pessoas como Abdel Moulah Boujdouni et Sofiane Bensikhaled, nós não estaríamos lá”. Em *site*, declara: “*La Haine se situe clairement*

⁶⁷ Em 1992, em Paris, um jovem de 18 chamado Makomé foi morto a tiros por um inspetor de polícia. Como pode um jovem amarrado a uma cadeira com algemas, como poderia deixar um policial fora de controle? Makomé teria, neste momento, desrespeitado e provocado a ordem pública de maneira tal que levou a reação descontrolada? A reação funesta do policial não é o resultado deplorável de um dia muito difícil mas ele terá em seguida um novo dia duro e confrontado com o desprezo? Quando, nos bairros, um policial é insultado todos os dias por crianças de 10 anos, e à noite, tem apenas um desejo: para desabafar, e acabar. Quando os jovens de desses seis anos de idade, durante uma verificação de identidade ou de um inquérito, recebem tapas gratuitamente pela polícia, eles não têm nenhuma razão para respeitar o uniforme. E assim por diante. (Tradução nossa).

⁶⁸ KOUDÉ, Hubert. Depoimento em documentário sobre *La Haine*, 10 anos depois.

du coté des jeunes tout en essayant de conserver la distance et le recul nécessaire. [O ódio se situa claramente do lado dos jovens ao tentar manter a distância e retrospectiva].⁶⁹

Com o título provisório *Droit de cite*, Kassovitz ganhou a confiança de algumas pessoas da localidade, entre elas Sophiane (ex-boxeador), que foi o principal articulador das relações entre a população de *La Noé* e a equipe do filme. Em roteiro publicado, Sophiane deixa sua mensagem sobre o que é viver na *banlieue*. “*La banlieue c’est un trou... Des fois on te donne une corde pour remonter et puis quand tu arrives en haut on te donne un coup de pied et tu retombes*”. [o subúrbio é um buraco... Às vezes dá-lhe uma corda para subir e depois quando tu chega no alto dão-lhe um pontapé e você cai]. (KASSOVITZ, 1995, p.12).

Com um grafite ao fundo com a palavra LEGALITE, Rachid Djaidani deixa o seu depoimento sobre a abordagem policial aos imigrantes. Mesmo mediante a apresentação de sua identificação, o policial lê seus direitos para você imaginar que atrás das grades existem direitos de igualdade.

LÉGALITÉ: *Une fois qu’il enfle son uniforme sa frousse se défile et il te file une fouille même sur présentation de tes pièces d’identité. Et le gars te lit tes droits qu’il imagine pour toi derrière des barreaux parallèles et droits.* (KASSOVITZ, 1995, 11).⁷⁰

Outra mensagem, essa mais descontraída, deixada por Djibril, um adolescente que ficou responsável pelos figurantes e acabou se tornando o “mascote” da equipe. O bilhete abre o roteiro.

*Cher Jean_Claude, Sid, Hubert, Vincent, Ludovic,
Eric, Mathieu, Gilles et enfin Nicolas,
Chères Sophie, Clémentine et tout le rest,
Je vous écris pour vous donner de mes nouvelles.
Ici, tout va bien pour le moment et j’espère que
vous tous vous allezz bien. Ça m’a vraiment plu le
film Droit de cit. Jái été content de faire, ou
tourner, ce magnifique film. Est-ce que vous
pouvez me donner de mon tournage des*

⁶⁹ Depoimento de Mathieu Kassovitz, o diretor de *La Haine*, para o documentário *10 anos depois*, 2005.

⁷⁰ Uma vez que ele coloca seu uniforme, seu nervosismo se manifesta e ele vai te dar uma busca até mesmo na apresentação da sua identificação. E o cara lê os direitos que ele imagina para você atrás das grades. Direitos paralelos... (Tradução nossa).

“mercredis” (*je suis libre tous les mercredis*) ? *je vous donne mon nouveau numéro de téléphone et mon adresse.*

Je espere que vous m'enverrez tous des lettres. Je vous quitte em vous faisant à tous um Gros bisou.

Votre copain

DJIBRIL. (DJIBRIL apud KASSOVITZ, 1995, p. 10).⁷¹

Em *making of*, durante as filmagens, Kassovitz assume um compromisso com os moradores: “o filme será positivo para a *cit *, será um filme 100% desse lado de c ”⁷².

La Haine   um filme com diversas referências logo no plano de abertura, associando a narração ao filme *La Jet e* (1962) (figura 45). Com esse filme, o francês Chris Marker realiza um trabalho inusitado, considerado por críticos como uma obra-prima. Com exceção de um único plano filmado em movimento, todo o restante do filme   de uma sequência de *slides* de fotografias. *La Jet e* tem conteúdo poético, mas nem por isso deixa de remontar ao “real”; ao contrário, as fotos aludem a uma possível “realidade”. As memórias vêm com “saltos no tempo”.

Em *La Haine*, a justaposição de imagens, sons, e ângulos de câmera, juntamente com a própria narrativa, evidenciam relações veladas entre espaço e tempo, estimulando o público a questionar os vários níveis de mediação entre ficção e realidade. Com uma est tica pós-moderna fragmentada, o jovem diretor assume um assunto complexo, que marcou sua adolescência, e devolve para a burguesia francesa um assunto que estava “contido” do lado de fora. *Ceci est l’histoire d’un homme...* [Esta   a história de um homem...].

⁷¹ Caro Jean-Claude, Sid, Hubert, Vincent, Ludovic, Eric Mathieu, Gilles St Nicolas finalmente,

Caras Sophie, Clementine e todos os outros

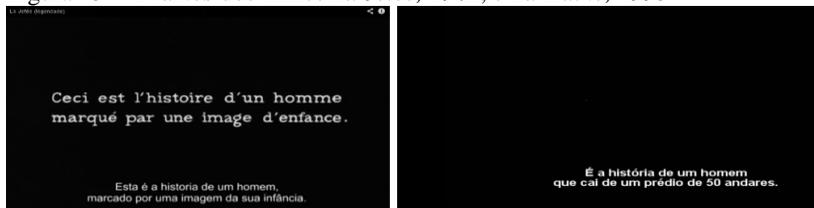
Estou escrevendo para lhes dar minhas notícias. Aqui, tudo está bem no momento e espero que todos vocês estejam bem. Realmente gostei do filme *Droit de cit*. Fiquei feliz em fazer, da gente gravar este filme magnífico. Será que vocês poderiam me dar o meu dia de filmagens nas "quarta-feira" (eu sou livre toda quarta-feira)? Eu dou-lhes o meu novo número de telefone e endereço.

Eu espero que todos vocês me enviem cartas. eu lhes deixo um grande beijo.

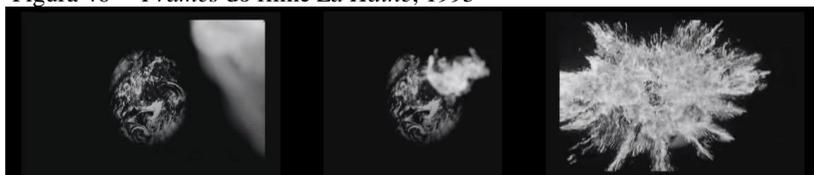
Seu amigo

DJIBRIL. (Tradu  o nossa).

⁷² KASSOVITZ, Mathieu. *making of La Haine*, 1995.

Figura 45 – Frames dos filmes *La Jetée*, 1962, e *La Haine*, 1995

Fonte: LA JETÉE, 1962 e LA HAINE, 1995.

Figura 46 – Frames do filme *La Haine*, 1995

Fonte: LA HAINE, 1995.

Na abertura do filme, aparece o planeta Terra (figura 46), com uma narração do *leitmotiv* na voz de Hubert: “*C’est l’histoire d’un homme qui tombe d’un immeuble de cinquante étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute se répète sans cesse pour se rassurer : jusqu’ici tout va bien, jusqu’ici tout va bien, jusqu’ici tout va bien.* [Entra em quadro um *coquetel Molotov* que é arremessado em direção à Terra, e a frase é finalizada] *Mais l’important c’est pas la chute, c’est l’atterrissage.*” (KASSOVITZ, 1995, p. 17).

A tela dissolve-se rapidamente em uma montagem de imagens documentais de cenas de um motim. De acordo com Frederic Bas, a intenção do diretor era filmar um motim do lado dos manifestantes, mas acabou utilizando arquivos da televisão, alterando sua intenção, porque as câmeras estão sempre distantes e protegidas pela polícia. Mas Kassovitz compensa na montagem, utilizando uma canção extremamente política de Bob Marley, a música *Burning and Looting tonight*, [Queimando e pilhando hoje à noite].

Uma belíssima canção... Um grito de guerra! É dessa maneira que Mathieu Kassovitz apresenta seu filme. A música embala imagens de arquivo de manifestações de jovens, lembram os protestos de Maio de 1968. Embora os jovens, em sua maioria, que protestam hoje são cidadãos franceses, eles estão reagindo contra a evidência de que socialmente estão segregados. Os créditos são colocados todos no início

do filme, desde o chefe de equipe até pessoas da *cit * de La Noé em Chanteloup Les Vigne, que, de alguma forma contrib ram para que o filme se concretizasse. Para Frederic Bas, essa foi uma atitude de Kassovitz para deixar claro que esse era um filme de equipe.

As imagens das revoltas v o recebendo a narra o de uma repórter que aparecerá em est dio, referindo-se   *cit * de Muguets (La Noé), que viveu um clima de revolta até a madrugada, quando uma centena de jovens, literalmente, tomou a delegacia de polícia, que fica na *cit *; informa que houve quatorze feridos do lado da polícia, e que trinta e três rebeldes foram presos. Informa também que a revolta foi motivada por um incidente envolvendo o delegado de Muguets, que dois dias antes havia ferido um jovem da *cit *, que estava detido para investiga o.

Abdel (Abdel Ahmed Ghili), assim como no filme *La Jet e*, somente será visto em uma fotografia, porém alude a uma “realidade”.

O tempo na tela:10:38.

O cinema   a arte de organizar um fluxo de eventos audiovisuais no tempo, que, neste caso, serve para dar a informa o para o espectador do tempo diegético. A essa vida dupla espaçotemporal experimentada pelo espectador, Kracauer (2009) atribui a *desfigura o* da vida real. Para o teórico, o homem real opõe-se   dissolu o no espaço e no tempo, e o tempo, muito menos, abarca-o como percurso vivido ou que   medido pelo relógio; mais do que isso, está apto   eternidade. Ele pergunta: “De qual outra maneira tudo o que transcorre no tempo e no espaço poderia atingir tal nível de realidade, senão através das rela o es do homem com o incondicionado, mais do espaço e acima do tempo?” (KRACAUER, 2009, p. 84).

Nessa iniciativa de prolongamento infinito da di g se, a interse o entre tempo e espaço desempenha um papel essencial na narrativa, que gira em torno do percurso de cerca de 24 horas vivido pelos protagonistas após uma noite de revolta em sua *cit *, mas a aten o ao tempo emprestaria um elemento de previsão para o “real”. O filme renuncia as revoltas em julho do mesmo ano na *banlieue* parisiense e, 10 anos depois, em Clichy-sous-Bois, no outono de 2005.

A tensão pré-explosão permanece no decorrer do filme. Os três amigos vagam pelo bairro periférico, sem emprego, ocupa o ou perspectiva, espacialmente segregados e politicamente imobilizados. Além dos protagonistas, outros jovens parecem estar desempregados e indesejados por uma República que prefere negar ou, na melhor das hipóteses, conter a sua existência nas *cit s* da *banlieue* (figura 47).

Figura 47– Frames do filme *La Haine*, 1995

Fonte: LA HAINE, 1995.

3.1.1 *Blanc, noir, beur*

Criticado por não recorrer a um “remapeamento social” e não problematizar seriamente as diferenças étnicas, Kassovitz declara que “*La Haine* é uma fábula, é um filme-símbolo, não é exatamente sobre uma *cit * ou sobre determinadas pessoas”⁷³, mas nem por isso deixa de tocar um ponto sensível da “realidade” francesa. Parecia ter em mente o objetivo de enaltecer a imagem multiétnica desses jovens, para, então, projetar a realidade da “nova” França.

Outro prenúncio de *La Haine* que se consolida, mesmo que momentaneamente,   conferido durante a Copa do Mundo em 1998. De acordo com Vincendeau (2000), a França motivou-se na inversão das cores da bandeira francesa *bleu-blanc-rouge*, pelas cores das  tnias *blanc-beur-noir*. Essa legenda foi popularizada depois da vitória contra o Brasil, quando muitos jogadores de descendência  rabe foram saudados pela representa o da França multicultural, cujo líder foi Zinedine Zidane. De pais argelinos, Zidane nasceu e cresceu em uma *banlieue* de Marseille. Para muitos, imigrantes e descendentes não eram apenas uma conquista esportiva, mas uma “conquista” social. De acordo com Vincendeau, com *blanc-beur-noir*, projetou-se, no período, a no o de unifica o da na o francesa (figura 48).

Figura 48 – Frames do filme *La Haine*, 1995. Vinz, Hubert and Said. “*Blanc, noir, beur*”



Fonte: LA HAINE, 1995.

⁷³ Depoimento de Mathieu Kassovitz no documentário *La Haine 10 anos depois*, 2005.

Com *La Haine*, parece que Kassovitz tenta promover a junção das etnias da juventude *banlieusard*. Em documentário, ele explica como compôs esses personagens: “Pensei em reunir esses três amigos de descendências diferentes para bem representar, quero dizer, fazer uma fábula, pensei que se os jovens ficassem com uma arma, o que fariam... o que iriam imaginar?”⁷⁴

Não podemos esquecer que Kassovitz é filho de judeu, embora ele não privilegie a etnia e a cultura tradicional judia no filme. Menciona brevemente a avó de Vinz, lamentando por que o neto não vai à sinagoga, porém “penteia a História” com importantes cenas sobre o holocausto e o neonazismo. O judeu não é mais um cordeiro aguardando para ser imolado, ele está armado, defendendo o Estado de Israel em 1995. Então Kassovitz cria Vinz, de descendência judia, porém apaixonado pela cultura norte-americana, sonha em ser um gângster, é obcecado pelo filme *Taxi Driver*. Uma das cenas mais famosas do filme é quando Vinz (Vincent Cassel) aponta uma arma para o espelho e repete a fala de Travis (Robert de Niro). É assim que essa figura irreverente é apresentada para o espectador. « *C'est à moi que tu parles ?* »

Figura 49 – Frames do filme *La Haine*, 1995, “Vinz diante do espelho” “Vinz em Paris”



Fonte: LA HAINE, 1995.

Para ele, a criminalidade é a única possibilidade de alcançar *status* social. Ressentido por ser o único que ainda não tinha passagem pela prisão,⁷⁵ Vinz exercita um estilo rude, mas também se assusta

⁷⁴ Depoimento de Mathieu Kassovitz no documentário *La Haine 10 anos depois*, 2005.

⁷⁵ Na França como no Brasil, o tempo que os jovens passam na prisão coloca-os em contato com novas possibilidades de negócios, principalmente com a possibilidade de venda de drogas, por ocasião de sua liberdade. (FOURNIER, 2011, p. 69).

constantemente com as condições estipuladas pelo mundo marginal. Esse conflito entre fragilidade e luta pela sobrevivência torna o personagem cada vez mais confuso. Então, mesmo armado, ele só consegue alimentar essa guerra em sua mente, e, mesmo tendo oportunidade de torná-la real, ele só é capaz de fantasiar sobre esse ato de vingança claramente exemplificado nos frames da figura 49.

Esse tipo de expressionismo perturbador opera tanto no conteúdo como na forma do filme. A arma na vida de Vinz representa a solução dos seus problemas, uma comunicação com o mundo, uma comunicação por meio da violência, como se o revólver fosse capaz de resolver todos os seus problemas, no entanto Kassovitz faz com que muitos problemas sejam criados justamente a partir dessa mesma arma. E, nessa medida, o filme não espetaculariza a violência, ao contrário, propicia reflexão sobre o comércio ilegal de armas, por exemplo.

Lepoutre fala sobre a utilização lúdica e simbólica das armas; sobre a influência dos filmes nessa ritualização.

[...] *Sous l'influence du modele des gangs américains surarmés, peut-être aussi inspire's par les héros de fictions télévisuelles et cinématographiques mettant em scène la violence adolescente et également parce que la présence de plus em plus frequente de ces armes au domicile familial rend possible leur emprunt momentané, Il arrive, exceptionnellement, que des adolescents se munissent d'armes à feu pour régler leurs affaires.* (LEPOUTRE, 2001, p. 252).

Para Lepoutre (2001), as formas de enfrentamento que acontecem de modo mais ou menos frequente são combates, geralmente, sem armas. Os combates são mais ritualizados do que violentos. O etnólogo cita como um enfrentamento entre uma gangue de Chanteloup-les-Vine e uma gangue de Mantes-la-joli (localidade próxima), publicado no jornal Libération, no dia 27 de setembro de 1993. *La GARE de Chanteloup-Les-Vigne a été le théâtre d'a affrontements entre deux bandes rivales samedi soir.* [A estação de Chanteloup-les-Vine foi palco de um confronto entre duas gangues rivais de sábado à noite]. (LEPOUTRE, 2001, p.25). Para Lepoutre, essas brigas respondem bem à lógica da apropriação territorial e, geralmente, dão-se entre grupos de *cités* próximas.

Na ausência de pertencimento, e como efeito de deslocar o hostilidade, os temas que figuram sobre raça são, geralmente, carregados

de uma ansiedade muito grande, em virtude de defender a “alteridade”. Então o *beur*, o africano e o judeu não são metas explícitas de estigmatização racial devido à sua “alteridade” biológica, mas, sim, à sua “alteridade” cultural, justamente a forma desconsiderada por Kassovitz. Quando Vinz observa, por exemplo, que não quer ser o próximo árabe a morrer em uma delegacia de polícia, Saïd brinca com a etnia árabe adotada por Vinz. Isso é fábula, a “alteridade” cultural, diferente do que o filme tenta promover, acaba sendo geradora de divisão entre os jovens, e que aparecem nas brigas entre *cités* próximas.

Lepoutre lembra que o discurso da “alteridade” aparece nas lições de casa (por exemplo, quando os alunos atribuem uma grande importância para a guerra na Argélia), um fenômeno que o pesquisador chama de “*ethnicité bricolée*”, que mistura elementos modernos com o passado alegórico de suas origens: “*L’ethnicité se traduit ensuite par l’identification, dans les limites de la conscience adolescente, aux différents nationalisme*” [A etnicidade se traduz, em seguida, pela identificação, no limite da consciência adolescente, dos diferentes nacionalismos] (LEPUTRE, 2011, p. 90).

Figura 50 – Frames do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

Hubert é um jovem boxeador originário da República do Benin (figura 50). É o mais ponderado dos três amigos, apesar de fazer pequeno tráfico de haxixe. Como nos relatos no bairro Cidade de Deus, o comércio de drogas entra no cotidiano das pessoas e não é discutido; aparece como “solução” de subsistência, porque é justamente o comércio de drogas que resta como oportunidade de trabalho na *banlieue*. E não são somente os jovens, muitas vezes, esse comércio é tocado por toda a família. Hubert aparece preparando a droga dentro do quarto, vendendo, e dando dinheiro à sua mãe, que não discute a origem do dinheiro, pergunta se Darty é o traficante do bloco B e Hubert responde, simplesmente, que é do bloco D.

No filme *Ma 6-T va crack-er*, 1997, Jean-François Richet é mais contundente e firme na denúncia de que é o comércio de droga, sobretudo do *crack*, que está destruindo as *cités*. Joga com uma gíria 6-T, para a palavra *cité*, e também faz uma alusão à destruição pelo *crack*. *Ma 6-T va crack-er* [Minha *cité* vai rachar] assume a questão com outra postura, diferente de *La Haine*. A tese do filme é que a violência atinge todas as pessoas da *cité*; que está enraizada nos problemas econômicos e sociais. Assim como em *Cidade de Deus*, Richet coloca o tráfico de drogas como a principal agenciadora dos jovens, e mantém sua base nos condomínios, junto com os trabalhadores. Enquanto mostra o vandalismo intransigente, o diretor tenta sinalizar que esses jovens estão cientes da natureza sistêmica dos seus problemas. Os motins são uma forma de reação, porque estão enfrentando a representante do Estado, que é a polícia. Em *La Haine*, Kassovitz não inclui claramente os três amigos no motim da noite anterior; Hubert acredita que Vinz participou, mas eles demonstram certa indignação com os destroços da sala de Box onde Hubert treina. Eles reagem por serem nivelados, julgados, mas não legitimam o motim na noite anterior, enquanto em *Ma 6-T va crack-er*, Richet coloca, na voz dos protagonistas, a consciência da ineficácia dos seus atos de vandalismo dentro da *cité*, cientes de que a repressão do Estado superaria qualquer uma das suas ações, simplesmente porque, ateando fogo dentro da própria *cité*, não bloqueiam a economia francesa, por exemplo.

Alguns críticos comparam os dois filmes porque a narrativa também envolve três amigos em uma *cité* de *banlieue*, que se rebelam com sua condição de vida, mas, na verdade, o filme *Ma 6-T va crack-er* aborda uma gama de outros pontos deixados de lado por Kassovitz: as relações dos jovens na escola e os conflitos de gangues rivais, e a efetiva participação das mulheres.

A presença feminina com questões próprias do gênero vai aparecer mais tarde, em filmes como *L'Esquive*, 2004, de Abdellatif Kechiche, e *La Journée da la Jupe*, 2008, de Jean-Paul Lilienfeld. Não é o caso dos filmes dos anos 80 e 90, nos quais o elemento masculino foi, significativamente, representado, como no filme *La Haine*, por exemplo. A figura feminina aparece em contextos secundários: irmãs, mães e avós, porém não há um roteiro que as coloque, de fato, com uma problemática feminina. Em documentário, Kassovitz, quando questionado sobre a ausência das meninas, declara que pretendia trabalhar justamente com o estigma do “*jeunes de banlieue/jeune de cité*”, que está associado à figura masculina. As contradições da cultura muçulmana e a submissão da mulher árabe aparecem sutilmente, em

diálogos com o personagem *keur*. Saïd (figura 51) é conservador com tudo que envolve sua irmã e compartilha suas aventuras sexuais com os dois amigos.

Figura 51 – Frames do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

Parece que Kassovitz resolveu apaziguar a imagem do jovem árabe com a França contemporânea. Saïd é anti-herói, como os outros dois protagonistas; ele pratica pequenos furtos no comércio local, porém, sob certo ponto, é “ingênuo”, esperançoso para um *keur*, justamente o contrário das divulgações da mídia do período. Ele reivindica sua nacionalidade francesa; é romântico, como na cena em que aguarda a Torre Eiffel acender, como em um passe de mágica, enquanto os outros o ridicularizam o tempo todo por seu jeito “otimista”. É atribuída a ele a liderança do possível “bando” dos três amigos, quando entram em confronto com a polícia ao tentarem visitar o amigo Abdel, que está em coma. Vinz olha para Hubert, sem acreditar que eles estão falando isso. “*O Saïd. Le chef?*”[*Saïd o chefe?*]

Em Paris, os protagonistas passam por um *outdoor* com a frase: *le mond est à vous* (O mundo é seu). Trata-se de uma frase afirmativa que esconde uma pergunta: De quem é o mundo? Saïde grafita o N, transformando a frase em: *le mond est a nous* [o mundo é nosso], mas os amigos já estão muito distantes para perceberem sua homenagem otimista (figura 52).

A frase é simbólica. Para Kassovitz, Hubert enxerga essa mesma imagem do trem, e estava prevista em roteiro: “*l’affiche avec la planète aperçu au début Du filme. Nous découvrons que cette affiche est une publicité pour une société et que sous la planète est inscrit Le slogan suivant: LE MONDE EST A VOUS.* [o cartaz com o planeta do início do filme. Nós descobrimos que este cartaz é uma publicidade de uma empresa e que sobre o planeta está escrito o seguinte slogan: O MUNDO É SEU] (KASSOVITZ, 1995).

Com essa imagem associada à frase, Kassovitz trabalha o sentido de exclusão dos jovens e, ao mesmo tempo, faz uma referência ao subtítulo de *Scarface: The World Is Yours*, 1983, de Brian de Palma. Sua intenção era que a garrafa de um coquetel Molotov atingisse o *outdoor*, em edição ele estende o ódio para o planeta.

Figura 52 – Frames do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

3.1.2 O urbano em *La Haine*

Kassovitz investe visivelmente em abordar seu pessimismo com o urbano, com as relações e com a intolerância na França e no mundo. Resolve, então, dar ao espaço um papel central na estética do filme. *La Haine* está dividido em duas partes: A primeira é o olhar da *banlieue* para a própria *banlieue*. Cité de La Noé, em Chanteloup Les Vigne, é o local de locação escolhido para figurar o Cité des Muguets (muguet é uma flor que simboliza a amizade, para o dia do trabalhador). Kassovitz despreza a *decoupage*, abusa dos planos sequenciais pelo espaço disponível e para dar mais liberdade para os atores, afirma. Em documentário, conta que investiu praticamente todos seus recursos nas gravações na *cité*, a mais cara de todas foi um voo sobre a *cité* de La Noé Chanteloup-Les-Vigne. O diretor explica que cada espaço requer um tratamento específico: “Fazer essa cena com o helicóptero era uma das razões que eu tinha para filmar em Paris com uma câmera no meu ombro” (KASSOVITZ, 2005). O diretor quer apresentar a *cité* como um lugar aberto, amplo e com pouca ou nenhuma hostilidade.

Figura 53 – Frames do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

A cena emblemática do helicóptero inicia-se com um DJ que coloca o alto-falante para fora da janela do seu quarto. Cut Killer [cortar matar], cujo nome verdadeiro é Anouar Hajoui, é um DJ francês de origem marroquina (figura 53). A mixagem é o entrelaçamento de referentes musicais de dois gêneros distintos, e contém uma memória para a cultura francesa. Em um “voou” sobre a *cit *, a cena remonta   histórica luta de classes, revivida pela juventude da *banlieue*. Na voz de Edith Piaf (ela própria uma *banlieusard* de Belleville, que vence Paris com sua arte): *Non! Rien de rien, Non! Je ne regrette rien*, com um brusco corte, Cut Killer cumpre o choque e d  espaço para os jovens estigmatizados gritarem: *Assassin de la Police!* A música eleita por Killer   do grupo de *rap Assassin*, cujo integrante, conhecido como Rockin' Squat,   Mathias Kassel, irmão de Vincent Kassel.

O filme funciona para mostrar como as no es convencionais de racismo na França foram recalibradas para o momento contemporâneo, da histórica classe trabalhadora francesa para a cultura pop norte-americana. Anouar Hajoui conserva a imagem de sua participa o no filme *La Haine* em seu *site* oficial até os dias de hoje, conforme figura 54.

Figura 54 – Frames do filme *La Haine*, 1995, “voou” musical sobre a *cit *”



Fonte: LA HAINE, 1995, e CUT ..., 2014.

Nos anos 90, houve uma afirma o da juventude de imigrantes na cultura *hip hop*, mas a influência da cultura popular se estende para além da esfera musical, o cinema e a televis o americana s o incorporados na vida da juventude da *banlieue* francesa. Segundo Lepoutre,

Ainsi, même s'ils en ignorent l'historique précis, les jeunes Noirs sont sensibles aux destinées des mouvements noir en Afrique du Sud et aux  tats-Unis (beaucoup ont vu les films de Spike Lee, se coiffent comme Malcolm X et portent des

casquettes et des tee-shirts à son effigie)⁷⁶
(LEPOUTRE, 2001, p. 90).

Pajolec e Yvorel, que investigaram essa evolução na segregação social, perguntam-se: *D'un stéréotype à l'autre ou comment troquer un bluson de cuir contre un survêtement et une casquette?*” [De um estereótipo para outro ou como uma troca de um casaco de couro por um agasalho e um boné?] (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 239).

Les "jeunes des cités" constituent l'ultime version du stéréotype d'une jeunesse dangereuse dans les imaginaires parisiens. Comment le gamin, les Apaches, et les "blusons noire", cette figure offre un lieu de rencontre entre une représentation spatiale et une inscription sociale spécifique aux jeunes de classe populaire. Leur apparence extérieure, épousant les modes, demeure un facteur déterminant dans l'identification de cette menace juvénile censée penser sur la capitale depuis plus d'un siècle. (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 239).

Conforme abordado no primeiro capítulo, Pajolec e Yvorel (2011) caracterizam a forte estigmatização das *cités* nos anos 90, em virtude de as representações cinematográficas investirem no visual degradado e na dramaturgia focada na violência provocada pelas drogas. Veiculado pelas mídias, esse imaginário sobre os grandes conjuntos insiste na dificuldade encontrada para reabilitar uma imagem negativa propagada depois dos anos 60. A rejeição à *cité* manifesta-se nas ficções pelo desejo de deixá-la, como quando Hubert fala para sua mãe: *“il faut que je pars, il faut que je pars d'ici”* [é preciso que eu parta, é preciso que eu parta daqui]. Com base nos estudos de Bachmann e Basier (1989), Pajolec e Yvorel acreditam que a rejeição à *cité* pode ser interpretada como um marco de transição para a idade adulta, como uma ruptura simbólica mais ou menos assumida.

⁷⁶ Mesmo não tendo conhecimentos históricos precisos, os jovens negros são sensíveis aos movimentos negros na África do Sul e nos Estados Unidos (muito por ter visto os filmes de Spike Lee, cortam os cabelos como Malcolm X e usam bonés e bermudas à sua semelhança). (Tradução nossa). (LEPOUTRE, 2001, p. 90).

Figura 55 – Frame do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

Kassovitz parece investir em reverter esse imaginário convencional midiático em cada um dos espaços. Tudo na *cité* acontece durante o dia, com uma bela fotografia, evidenciando que a imagem da doença social é construída pelas mídias televisivas de um modo voyeurista (para uma audiência global). Na mesma cena em que Hubert conversa com sua mãe sobre planos que tem de ir embora, e sua mãe fala de tarefas diárias, brinca com a ansiedade do filho, enquanto na televisão aparece a *cité de Mugets* em chamas, reduzindo a vida dos *banlieusards* num produto espetacular (figura 55).

O filme demonstra como a televisão vai construindo uma imagem do jovem habitante da *banlieue*, como perigoso e, principalmente, nos anos 80 e 90, apresentando um panorama exótico das *cités des banlieue*, como o último lugar associado à última figura perigosa que é “*jeunes des cites*”. Esse procedimento fica mais claro ainda quando uma jornalista, acompanhada de um cinegrafista, tenta captar imagens dos protagonistas dentro de uma área cercada, justamente como animais em um zoológico. A jornalista não está interessada em saber a versão dos jovens, ela busca material para a pauta “*violence dans les Banlieus*”, exemplificado na figura 56.

A hostilidade dos jovens com a equipe da TV reflete o enfrentamento constante dessa situação. Assim como não confiam na polícia, também não confiam nos veículos de comunicação, que estão, constantemente, construindo uma imagem das *cités* como lugares separados, e, nessa medida, Paris está protegendo-se do que representa

ser uma selva, um lugar habitado por selvagens, que, no caso, são chamados “*jeunes des cites*”.

Figura 56 – Frames do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

Hubert pergunta: “Por que você não sai do carro?” E acrescenta: “isso não é THOIRY!”, fazendo referência ao parque safari Thoiry (localizado em Yvelines, perto de Paris); trata-se de uma reserva africana contendo 800 animais em liberdade.

Le Vaux foi outro zoológico (peculiar), projetado por Jeremy Bentham para Versalhes. Sugere Foucault que Bentham talvez tenha se inspirado em Le Vaux para a concepção da arquitetura do Panóptico, cujo programa também tem a preocupação da observação individualizante. “O Panóptico é um zoológico real; o animal é substituído pelo homem, a distribuição individual pelo agrupamento específico e o rei pela maquinaria de um poder furtivo.” (FOUCAULT, 1987, p.168). Portanto, assim funciona o mecanismo de vigilância, por meio de um conjunto de técnicas e de instituições que assumem como tarefa medir, controlar e corrigir.

Mesmo ciente de sua condição de encarceramento, Hubert defende o território. A *cit * é, às vezes, rejeitada e, às vezes, referendada, porque deixá-la é também se expor à hostilidade do mundo exterior, um espaço onde os jovens não possuem mais a dimensão “protetora” do grande conjunto.

Dans la représentations, la circulation des jeunes gens du peuple dans Paris est donc devenue au fil du XXe siècle, de plus en plus restreint. À travers le stéréotype du "jeune cité" le quartiers des banlieues autonomisent du reste de la ville. Dans le films, les tours apparaissent comme le seul décor urbain de ces adolescents. Cette imagerie surenchérit sans dout sur la réalité des pratiques, mais elle témoigne d'une coupure radicale entre

*centre et périphérie et permet de mieux comprendre les investissements symboliques ambigus dont les cités font l'objet.*⁷⁷ (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 241).

Apesar de a *banlieue* ser o lugar de preocupação original de Kassovitz, praticamente todas as definições acontecem em Paris, porque é lá que a construção desse imaginário, que justifica a exclusão, é alimentada. De acordo com Pajolec e Yvorel (2011), os filmes, as ficções insistem em denunciar todos os esforços para afastar os jovens de Paris, mantendo-os nas *cités*. Os autores lembram que os personagens de *La Haine* e os de *Raï*, filme de Thomas Gilou, lançado no mesmo ano, por não possuírem automóvel, encontram no trem uma maneira de sair da *banlieue*, mas com um problema de horário: encontram-se assim em Paris, sem a possibilidade de retornar imediatamente.

Quando os protagonistas chegam a Paris, o diretor promove uma sucessão de situações para que as histórias recorrentes dos *banliuards* apareçam. Logo de início, Saïd surpreende-se com a gentileza dos policiais dentro de Paris, mas isso não perdura, porque depois de uma apreensão e de um interrogatório injustificado (figura 57), descobrem as dificuldades do anonimato em território urbano, porque eles não têm mais as redes relacionais. Na *cité*, Samir (um policial de origem árabe, mas também uma espécie de “*grand frère*”, por exemplo, uma figura típica das *cités*, um homem mais velho que costuma ajudar os mais jovens, mediar os conflitos), é hostilizado pelos protagonistas, mesmo tendo-os ajudado. Quando Samir fala: “*La majorité des flics dans là rue sont pas pour vous taper, ils sont là pour vous protéger!*” [A maioria dos policiais da rua não está lá para agredir, eles estão lá para proteger vocês]. E Hubert, muito calmo, pergunta: “*Mais qui nous protege de vous?*” [Mas quem nos protege de vocês?].

⁷⁷ Nas representações, no fim do século XX, a circulação dos jovens em Paris, então, torna-se mais e mais restrita. Através do estereótipo do “jovem de *cité*”, os *quartiers des banlieue* tornam-se autônomos do resto da cidade. Eles constatam que esta imagem é superada, sem dúvida, sobre a realidade das práticas, mas ela é testemunha de um corte radical entre centro e periferia e permite compreender melhor os investimentos simbólicos a que a *cité* está sujeita. Experimentada por jovens como um território que lhes pertence, a *cité* é, às vezes, rejeitada e referendada. (Tradução nossa).

Figura 57 – Frames do filme *La Haine*, 1995

Fonte: LA HAINE, 1995.

Eles, então, recordam que “Paris torna-se o lugar simbólico, significativo de sua exclusão” (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 241). Eles perdem o último trem para o subúrbio e perambulam por uma cidade estranha, inóspita. Retornando para o primeiro obstáculo, isto é um meio de transporte para o retorno para casa, tentam roubar um carro, como em outros filmes também acontece, evidenciando a importância de estar motorizado para a vida dos jovens da *banlieue*, para poder ter uma autonomia de movimento.

Pajolec e Yvorel lembram que esses personagens ficam, então, condenados a reproduzir uma situação de exclusão. Citam Saïd, quando fala uma frase aparentemente paradoxal: “Estamos fechados para fora”.

*Ils sont donc condamnés à reproduire à l'extérieur une situation (l'enferment) ressentie dans La cite et laquelle devait originellement répondre le phenomena de la sortie émancipatrice. Saïd (La Haine) résume ce retour à la case par départ par une phrase apparemment paradoxale: “On est fermé dehors”*⁷⁸ (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 240).

Paris é o lugar da história oficial, os protagonistas vivem em um mundo à parte da cultura cosmopolita.

Acostumados à violência policial, em Paris, os protagonistas deparam-se com outras barreiras. Vagando pelas ruas, eles encontram, por acaso, no caminho, uma *vernissage*; entram e, de forma bem-humorada, brincam com as obras; na verdade não se sentem atraídos pela arte exposta. Ao investirem em uma conversa com duas mulheres,

⁷⁸ Eles estão condenado a reproduzir uma situação de (confinamento) resentidos na cité impedidos de sair, para atender ao fenômeno originalmente emancipatório. Saïd (*La Haine*) resume o sentimento, com uma frase aparentemente paradoxal: “Estamos fechados para fora” (Tradção nossa).

as diferenças aparecem rapidamente, de modo especial, quando uma delas evidencia a dificuldade no diálogo: “estamos dispostas à conversa, mas “vocês” (no caso os *banlieusards*), são agressivos”. O trio assume a diferença e resolve encarar com agressividade e vandalismo. Vinz joga o copo de vinho no chão, Hubert derruba de propósito um vaso e se desculpa ironicamente. Resultado: são, literalmente, empurrados para fora pelo anfitrião, que justifica “*c'est mal des Banlieue*” (é o mal do subúrbio), conforme figura 57.

O filme contempla a histórica associação dos jovens *da banlieue*, que circulam em espaços específicos (Fórum Les Halles e estações do RER), tornando-os estigmatizados. Kassovitz tira partido de uma publicidade para aproximar os personagens do estigma, como na cena em que se encaixam em uma publicidade, que anuncia o retrato falado de um assassino: *portrait-robot d'un tueur* (figura 57), reafirmando o estigma construído pela televisão ao longo da década de 80.

Impedidos de voltar para casa, os protagonistas encaixam-se no perfil do “zonard” que deambula pelo Fórum e pela estação do RER como uma peça inserida na geografia da capital, que representa ameaça para a população parisiense. Mais do que o *blusons noire*, a dificuldade de mobilidade do jovem “zoners” traduz sua rejeição social.

Figura 58 – *Frames* do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

A imagem negativa do Forum des Halles é uma revelação da grave crise econômica e social que atravessa a sociedade francesa, segundo Annie Romillat, que faz uma associação dos jovens marginais com o lugar da mercadoria: “*lès [jeunes] marginaux viennent zoner dans ce trou dès Halles pour signifier à La société marchande qu'ils en sont Le produit*” [Os jovens marginais vem *zoner* neste buraco do Halles para mostrar para a sociedade da mercadoria que ele são o produto] (ROMILLAT, apud PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 239).

Não por acaso, Kassovitz escolhe o Fórum des Halles para exemplificar a “extraterritorialidade” dos protagonistas. Em *Ornamento da massa*, Kracauer vislumbra o processo de racionalização do capitalismo como reflexo estético da racionalidade, aspirada pelo sistema econômico dominante. Na coletânea que é precedida por um ensaio de Miriam Hansen, a autora chama esse fenômeno da modernidade como duplo desabrigo, isto é, o espaço “entre a farsa do mundo burguês e a alteridade da rua moderna” (KRACAUER, 2009, p. 9), tensão denominada por Kracauer como “extraterritorialidade”. Kassovitz coloca, na voz de Hubert, esse ódio ante todo racismo disfarçado da classe média francesa que elege a extrema direita.

Enquanto um homem desce a escada rolante, Hubert fala para Saïd sobre o racismo mascarado.

*Regarde-les tout ces veaux qui s'laissent porter par l'système... Regarde-le çui-là! Il a pas l'air méchant tout seul dans son cuir en peau d'fesse de chèvre. Mais c'est la pire des races! Tu vois ceux qui s'arrêtent de marcher dans les escaliers mécaniques? Ceux qui s'laissent porter par l'système? C'est les même qui votent Le Pen mais qui sont pas racistes. C'est les même qui font les grèves pour protester dès qu'les escalators y tombent en panne. La pire des races!*⁷⁹(KASSOVITZ, 1995, p.158).

E quando o homem passa por Hubert, ele sussurra: *raciste!* (figura 59). A atitude assumida pelo diretor, de certa forma, responde ao estereótipo dos “zonards” vinculados ao espaço do Fórum Les Halles.

É no Fórum Les Halles que Vintz manifesta seu ódio aos policiais. Os três amigos assistem a uma matéria sobre a guerra na Bósnia, que é interrompida pela notícia da morte de Abdel. É um momento importante do filme, porque Vintz distancia-se de Hubert e Saïd, e, em última análise, ao longo do filme, ele promete “matar um policial” para vingar-se, caso seu amigo Abdel morresse.

⁷⁹ Olhe para todas essas ovelhas que seguem o sistema. Olhe só esse aí! Ele não parece mau, em seu casaco de couro de cabra. Mas é a pior raça! Esses que seguem as escadas rolantes, que seguem o sistema, que votam na extrema direita, sem serem racistas. Também são eles que protestam quando a escada quebra. É a pior raça. Racista! (Tradução nossa).

Figura 59 – Frames do filme *La Haine*, 1995

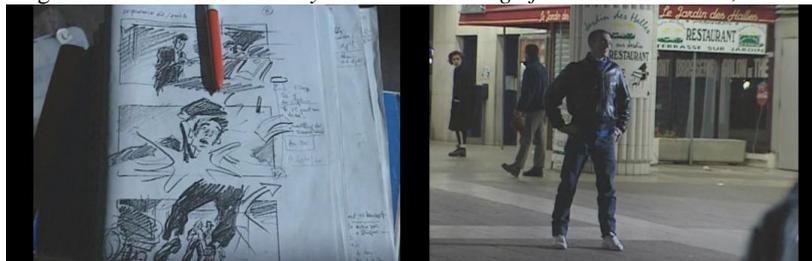


Fonte: LA HAINE, 1995.

Em documentário, Kassovitz mostra o *Storyboard* e fala desse conflito como o motivo principal do seu investimento no filme *La Haine* (figura 60). “É um círculo vicioso porque os policiais detestam os jovens e os jovens detestam os policiais!”, e complementa, “e quem são os mais selvagens e quem são os mais perigosos?”, indaga o diretor.

O Fórum Les Halles não é apenas o espaço social, é um espaço cheio de significação para o jovem que vem da “zone”.

Figura 60 – Frames do *Storyboard* e do *making of* do filme *La Haine*, 1995.



Fonte: LA HAINE, 1995.

A rua é o lugar das experiências para os protagonistas. Atravessados pela cidade, eles ameaçam e são ameaçados. No momento em que Hubert, Saïd e Vinz são abordados violentamente por *skinheads*, não estão apenas de frente para uma disfarçada sociedade racista. Ao longo do filme, Kassovitz reforça a questão do racismo, que é retomada na história constantemente para pensar sobre o racismo contemporâneo na França. Um banheiro público em Paris foi o lugar escolhido pelo diretor para rememorar os três jovens sobre a história, que não está tão distante da geração de Adolf Hitler; ela é contada por um sobrevivente, como uma memória espontânea, fruto de uma conclusão fisiológica, a história de seu tímido amigo Grunwalski, juntos deportados para a Sibéria pelo Terceiro Reich.

Figura 61 – *Frames* do filme *La Haine*, 1995

Fonte: LA HAINE, 1995.

No confronto com os *skinheads*, o racismo é explícito, visceral, e faz com que o filme caminhe para o ápice de sua tragédia. Não há mais máscaras. Então, é o momento de Vinz, finalmente, usar sua arma, promovendo a cena mais densa do filme, ou seja, quando Kassovitz faz uma aparição no papel de um *skinhead* (figura 61). Nessa *performance*, explosiva do “ator”, Kassovitz não só interroga a todos quanto a sua porção de racismo, mas interroga também sobre a “realidade” e a representação, sugerindo como essa realidade é transformada - e mascarada - através de práticas de representação.

Finalmente Vinz entrega a arma para Hubert, no coração da *cité de La Noé* na *Place de la Coquille* (figura 61A), com o testemunho do retrato de Baudelaire.

Figura 61A – *Frames* do filme *La Haine*, 1995

Fonte: LA HAINE, 1995.

O relógio marca 06:01, e o som é de uma bomba prestes a explodir.

Figura 62 – *Frame do filme La Haine, 1995*



Fonte: LA HAINE, 1995.

Novamente o *leitmotiv* na voz de Hubert: “*C’est l’histoire d’une société qui tombe*”. [Esta é a história de uma sociedade que cai]. (KASOVITZ, 1995, p.17).

3.1.3 Chanteloup-les-Vignes

Figura 63 – Fotografias de Chanteloup-Les-Vigne, 2013



Fonte: ZIMERMANN, 2013.

Chegar a Chanteloup-les-Vignes é como pegar carona em um dos filmes aqui mencionados, mais precisamente *Mélodie en sous-sol*, 1962. Da mesma forma que Jean Gabin chegando a Sarcelles, ao sair do trem, é preciso subir uma grande escadaria que dá acesso para uma passarela sobre a Av. Charles de Gaulle. A praça da estação está em

frente ao portão da *cit * de La Noé, último grande conjunto construído na *banlieue* parisiense, projetado por Emile Ailleaud e concluído em 1973. O arquiteto criou algumas praças que se mant m até os dias de hoje, com pequenas altera es.

L  se encontra o mesmo “cenário”, uma espécie de mobiliário urbano (figura 64), em que, no período do filme *La Haine*, podia-se ver um grafite com a frase *l'avenir c'est nous! la ville c'est nous tous*, numa linguagem coloquial e juvenil sobre o amanhã, sobre o futuro, sobre o direito   cidade [“o amanhã somos nós”, “a cidade   de todos nós”].

Figura 64 – *Frames* do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995.

Desconsiderando o nível *informativo* do que seria uma comunica o de Kassovitz sobre o direito   cidade e, o imponderável, sobre a juventude como o futuro da França, retomando o sentido *simbólico* que a frase tem dentro do quadro, observamos que, inicialmente, o plano   aberto e aproxima para um enquadramento com os três protagonistas (Vinz, Sa d e Hubert) e um pré-adolescente da *cit *, que narra para Vinz, detalhadamente, um t pico “enlatado” a que assistiu na televisão, denominado: “cam ra cach e” [câmera oculta].

O contexto do quadro remete ao “sentido óbvio”, identificado por Roland Barthes na obra de Eisenstein, que enfatiza uma inten o pelo acréscimo do valor est tico. “A est tica eisensteiniana não constitui um nível independente: ela faz parte do sentido óbvio, e o sentido óbvio   sempre, em Eisenstein, a revolu o.” (BARTHES, 1982, p. 46). Reafirmando a est tica eisensteiniana, Kassovitz finaliza a cena com o rosto de Hubert em primeiro plano, com ênfase na frase *l'avenir c'est nous!*, que retoma o contexto “político” da narrativa e afirma a fun o de “enunciar a verdade”.

Figura 65 – Fotografias de Chanteloup-Les-Vigne, 2013, e Frames do filme *La Haine*, 1995



Fonte: LA HAINE, 1995; ZIMERMANN, 2013.

Dezoito anos separam o filme do contexto atual (2013), e o mobiliário está lá; mudou o grafite (figura 65), mudou também o sentido quando guiados pela análise de Barthes; enquadrando-se agora no “sentido obtuso”. A julgar pelo gesto do “personagem” que ilustra o mobiliário, podemos pensar na famosa cena de Vinz (Vincent Cassel) diante do espelho (figura 49), no filme *La Haine*; ela própria postição do gesto de Travis (Robert De Niro), de *Taxi Driver*, mas o postição eisensteiniano, diz Barthes, tem o sentido do disfarce, embora o disfarce não destrua o outro, em se tratando de *Ivan, o Terrível*, “é ao mesmo tempo postição de si próprio, isto é ‘pastiche’ e ‘fetiche’” (BARTHES, 1982, p.46).

No filme *La Haine*, Vinz apropria-se do gesto simbólico do enfrentamento proposto por Travis, portanto óbvio. No grafite (figura 65) é o sentido obtuso, o “pastiche” de Vinz.

O sentido obtuso parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação: analiticamente algo de irrisório; por causa de se abrir ao infinito da linguagem, pode parecer limitado ao olhar da razão analítica; é da raça dos jogos de palavras, das brincadeiras, dos gastos inúteis; indiferentes às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postição e o ‘pastiche’), está do lado do carnaval, Assim, o obtuso *serve muito bem*. (BARTHES, 1982, p. 49, grifo do autor).

Voltando a observar as praças construídas pelo arquiteto Emile Ailleaud, encontramos a principal delas: a praça de La Coquille (figura 66), no coração da *citée* de La No e, locada para a filmagem da cena final do filme *La Haine*. La Coquille   inspirada no Capitólio de Roma, ilustrada com mosaicos de seis poetas do século XIX: Mallarmé, Valéry,

Rimbaud, Baudelaire, Victor Hugo e Gérard de Nerval; uma proposta do artista plástico Fabio Rieti, desenvolvida junto com o projeto arquitetônico. Foi justamente em virtude das obras de arte pública que encontrei *la Compagnie des Contraires* [a Companhia dos Contrários], uma prática de arte que mistura teatro e circo envolvendo ações coletivas; uma prática mais aproximada da arte pública de novo gênero (ZIMERMANN, 2009), voltada especialmente para o resgate da cidadania, da população juvenil. Surpresa ainda maior, para mim, foi encontrar uma brasileira na direção da Companhia dos Contrários.

Neusa Thomasi descobriu um verdadeiro deserto cultural em Chanteloup-les-Vignes, sobretudo na *cit  * de La No  ⁸⁰, um espa  o completamente marginalizado. No Brasil, ela havia enfrentado situação semelhante, como professora de educação art  stica nos sub  rbios, uma vez que, conforme sabemos, n  o h  , em nosso pa  s, hist  ria de investimento para as aulas de educação art  stica, relegadas a segundo plano. Intuitivamente e com sua experi  ncia de improviso, Neusa resolveu chamar de «*ici, maintenant et avec...*». [aqui, agora e com...], express  o que comp  e o t  tulo do livro que re  ne as experi  ncias de pr  ticas art  sticas nas *banlieues*, contadas pela diretora da Companhia dos Contr  rios. Essa express  o define as ações de algu  m que age com os meios que tem    m  o, envolvendo pessoas, sobretudo crian  as e adolescentes em estado de emerg  ncia. Essa atitude pedag  gica para abordagem cultural foi por ela denominada «*la mise en sc  ne d'urgence*» [a encena  o de urg  ncia], um per  odo de vinte a trinta dias somente. Conhecida como “general Neusa”, a diretora explica que a

⁸⁰ “Ce quartier populaire   rig   dans les ann  es soixante par l’  tat a boulevers   les   quilibres d  mographiques, sociologiques et   conomiques de la ville. Essentiellement constitu   d’habitats sociaux, il concentre en effet les trois quarts des 9.535 habitants (en 1999) de Chanteloup-les-Vignes. Cette population, principalement d’origine   trang  re, se compose d’une cinquantaine de nationalit  s, pour majorit   des familles d  munies, fragiles, qui cumulent les difficult  s (insertion, ch  mage, d  linquance...).” [Este bairro popular, constru  do na d  cada de sessenta, pelo Estado, perturba o equil  brio demogr  fico, sociol  gico e econ  mico da cidade. Composta essencialmente de habitats sociais, concentra-se no fato de tr  s quartos dos 9.535 habitantes (em 1999) de Chanteloup-les-Vignes. Essa população, na sua maioria de origem estrangeira,    composta por cinquenta nacionalidades, a maioria das fam  lias pobres, fr  geis, que combinam as dificuldades (a inserção, o desemprego, a criminalidade ...)] (Tradu  o nossa).

disciplina é uma condição necessária para o êxito das atividades, conforme declara:

La discipline quasi militaire est utilisée sciemment par les intervenants, sans quoi il est concrètement impossible de mener le projet à terme. Le temps court confère à l'autorité une légitimité nouvelle. Et l'atteinte de l'objectif apporte aux jeunes la preuve de leur capacité d'action individuelle qui est, faut-il le rappeler, généralement sous-estimée.⁸¹ (LAUMÔNIER, 2011).

Figura 66 – Place de La Coquille Chanteloup-Les-Vigne, 2013



Fonte: ZIMERMANN, 2013.

Em entrevista (vídeo apêndice B), Neusa relata que, em 2002, realizou uma atividade com o fim de contar a história da Place de La Coquille. Seu objetivo era falar sobre os mosaicos dos seis poetas, porque ninguém sabia quem eles eram, nem que o projeto da praça era uma espécie de “réplica” (pavimentação) da Praça do Capitólio, em Roma. Segundo a diretora, os artistas, com roupas típicas e pernas de pau, ficavam em frente aos mosaicos e declamavam uma poesia do respectivo poeta. Depois da crise de 2005, a imagem do poeta Victor Hugo foi destruída junto com o edifício (derrubado em virtude de uma reformulação urbana). Para a diretora, a criação teatral foi uma oportunidade de as pessoas descobrirem seu ambiente cotidiano. Noventa pessoas, entre crianças e adolescentes (5-18 anos), participaram

⁸¹ [A disciplina quase militar é usada deliberadamente pelas partes interessadas, caso contrário é realmente impossível realizar o projeto. O curto espaço de tempo dá a autoridade uma nova legitimidade. E a realização do objetivo dá aos jovens prova de sua capacidade individual de agir que, deve ser lembrado, geralmente é subestimada.] (Tradução nossa).

da realização de dois desfiles de rua e de diversos entretenimentos. Cerca de setecentas pessoas participaram da *performance*, um recorde na Chanteloup, comemora Neusa, que, nesse período, já colhia os resultados do trabalho corajoso de enfrentamento das adversidades. No mesmo período, apareciam reações como ameaças verbais, mas, no verão de 2006, se revelaram uma “guerra”.

Em 10 de julho de 2006, Neusa conta que circulava com sua caminhonete, e, com um alto-falante, informava à população os locais onde aconteceriam as oficinas, como fazia há onze anos, mas, dessa vez, foi cercada por um carro ocupado por dois jovens adultos, que a interpelaram com gestos agressivos e ameaças explícitas. Na manhã seguinte, ela estava, junto com Clara Chardavoine (cenógrafa), passeando no mercado, no intuito de sensibilizar as pessoas para o espetáculo que aconteceria em 28 de julho, quando foi abordada de forma ameaçadora: «c'est toi la femme du camion?» [é você a mulher da caminhonete?] Neusa concordou e explicou que a companhia estava lá para acompanhar uma criação teatral, que no dia 20 de julho se instalaria na praça do mercado como nos anos anteriores. O jovem homem então a ameaça: «Si tu reviens je me charge de faire exploser ton camion» [Se você voltar, eu vou explodir sua caminhonete]. Sua caminhonete foi queimada, mas ela não desistiu: quando recebeu uma nova do seguro, logo saiu divulgando um evento aberto que seria para um artista plástico Arnaud Rabier cobri-la de flores.

Florir o mundo parece ser o compromisso dessa artista brasileira que teve uma infância difícil, o que, provavelmente, lhe permite aproximar-se do “outro”, da ferida do “outro”, especialmente das crianças. O perfil de Neusa Thomasi é do “artista civilizador”; ela cita Francis Ponge em seu livro, e leva a sério o compromisso proposto pelo autor: “La fonction de l'artist est fort claire: il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le mond, par fragments, comme il lui vient”. [A função do artista é muito clara: deve abrir um atelier, e ir consertando o mundo, por fragmentos, como ele se apresenta.] (LAUMÔNIER, 2011, p. 43). Apesar das dificuldades de plantar flores em terreno árido, Neusa segue convicta como nas primeiras atividades que desenvolveu. Um bom exemplo foi uma oficina realizada em fevereiro de 1998, dois anos após *La Haine*, cuja proposta era levar um índio para a cidade (vídeo apêndice B). Com o título *Un Indien dans la ville*, Neusa trabalhou em conjunto com a artista plástica Magali Lotufo, que construiu uma grande marionete (três metros). As duas partiram para a estação Saint-Lazare, onde distribuíram papéis com a frase: “A Chanteloup, Il n'y a pás que des loups, Il y a aussi des moutons!” [Em

Chanteloup, não existem só lobos, existem ovelhas também!]. A brasileira chegou a Chanteloup no mesmo ano do filme *La Haine*, porém o título do seu primeiro espetáculo pedia uma frase contrária: Dis-moi des mots d'amour [Diga-me uma palavra de amor]. (LAUMÔNIER, 2011, p.).

Jack le Black é um artista parisiense que expressa suas ideias em suportes diversos que vão de camisetas a cartazes colados nas paredes de Paris. Uma de suas principais obras (a julgar pelo destaque que o próprio artista confere em *site* oficial) é justamente a obra cuja interferência atua sobre a fotografia do *La Haine*. A intervenção suscita uma leitura peculiar, que vai desde o enfrentamento proposto por Kassovitz até o apelo promovido por Neusa Thomasi: de arma em punho (nesta foto pelo jovem *keur*), os três “*jeunes des cites*”: Vinz, Saïd e Hubert, com a intervenção do artista Jack le Black, mesmo que de forma subliminar, impõem a frase proposta por Thomasi: “Diga-me uma palavra de amor”. O trabalho ganha uma dimensão significativa para esta Tese, pois na fotografia de Jack le Black, sua obra é então observada por três policiais, conforme figura 67.

Figura 67 – Obra de arte de Jack le Black



Fonte: LE BLACK, 2014.

3.2 UM OLHAR SOBRE A IMIGRAÇÃO

Le regard sur l'immigration devient regard sur la France. La France est-elle raciste ? (AFFIF e RIEGEL, 2007)

La Saga des Immigrés, 1960 – 1980 é um inventário crítico, com pesquisa baseada nos arquivos do Instituto Nacional de Audiovisual (INA), realizado por Edward Mills Affif, doutor em

História e especialista em imigração e questões sociais, e Anne Riegel, que realizou uma seleção de 350 horas de arquivos de revistas de notícias e documentários da televisão sobre a imigração no período de 1960 até 1990.

Os cineastas Affif e Riegel, imersos nos arquivos de TV, trabalharam no intuito de identificar as formas como os produtores de televisão e os jornalistas. Por meio dos documentários, retrataram os imigrantes ao longo de trinta anos, para compreender como se construiu o racismo entre os cocidadãos. Kracauer, inicialmente, considera os documentários “verdadeiros para com o meio”. Seja qual for a sua finalidade, eles têm uma propensão para a realidade, realçando a presença de não atores, por exemplo, e que dão preferência por “material não manipulado”. Mas alerta que, após uma inspeção mais detalhada, é possível verificar que “[...] os documentários não exploram inteiramente o mundo visível e diferem fortemente perante a realidade física” (KRACAUER, 2009, p.201).

No entendimento de Kracauer, parte dos documentários manifesta uma preocupação sincera com a realidade em estado bruto, levando mensagens que, palpavelmente, emanam de seu trabalho, isto é, as imagens em sua câmera. Mas lembra também que inúmeros documentários parecem ser motivados por outras preocupações. Essa denúncia também se percebe no filme *La Saga des Immigrés*, que inicia com imagens de uma tragédia envolvendo cinco trabalhadores senegaleses que morrem asfixiados em seus alojamentos no bairro de Aubervilliers, quando tentavam se aquecer do frio. As imagens são fortes e, até certo ponto, levam à comoção popular, mas o tipo de vida, a habitação precária, são expostos de modo voyeurístico, tornando-se o símbolo de uma suposta maldição eterna: “o imigrante é mau”. O jornal televisivo entra nos quartos dos imigrantes, e a França dá-se conta das condições em que viviam os trabalhadores estrangeiros.

Figura 68 – *Frames do documentário La Saga des Immigrés I Partie: 1960 – 1980, 2007*



Fonte: LA SAGA..., 2007.

Affif e Riegel concluem que, até a década de 1970, o imigrante era “invisível”, sem rosto; era somente a peça de uma engrenagem na máquina industrial francesa, no seio da qual ele trabalhava como operário, e na qual a integração era extremamente limitada, especialmente pela falta do domínio da língua francesa. Tudo isso reduz o trabalhador a um número de registro, cujas condições salariais são discutidas fora do alcance da câmera. Os pesquisadores alertam para uma representação do miserabilismo, que se estava construindo, em que o imigrante pobre, o colonizado, o trabalhador, o desempregado, poderia também ser o infrator, o “selvagem”. Novamente uma alusão às “classes perigosas”, surgidas no século XIX.

Em 1968, o movimento político estudantil na Europa contribuiu para uma revolução em muitos níveis, um deles foi a propagação da imagem do trabalhador imigrante como representante do então Terceiro Mundo, explorado pela burguesia e pelo patronato capitalista. Jacques Chaban-Delmas ocupava o cargo de Primeiro-Ministro da França, em 20 de junho de 1969 até ser retirado do cargo em 6 de julho de 1972, pelo presidente Georges Pompidou.

De acordo com o documentário, a proposta da “*nouvelle société*” [“nova sociedade”], defendida pelo então primeiro Ministro Jacques Chaban-Delmas suprime o Ministério da Informação e permite mais liberdade para invocar as dificuldades dos imigrantes. A morte dos cinco trabalhadores africanos, que ocorreu no início de 1970, foi noticiada e gerou debates dentro do programa intitulado “*Les Dossiers de L’Ecran - Les Travailleurs étrangers en France*”, cuja composição pretendia refletir uma situação da população imigrante como um todo, na França da época. As estatísticas mostravam que a predominância desse grupo eram pessoas do sexo masculino e oriundas dos países como Argélia, África, Portugal e Espanha.

O programa teve como apresentador Armand Jammot, que anunciava para um debate sobre o assunto entre os convidados: o diretor do ministério dos trabalhos sociais, um empresário responsável por empregar oitenta por cento dos imigrantes, além dos trabalhadores imigrantes: um italiano, um português, um algeriano, um mauritano, um espanhol e um iugoslavo. Pela primeira vez, a imigração tornava-se um assunto de utilidade pública na França. Ninguém contestava a necessidade da mão de obra estrangeira, os imigrantes eram vitais para a França, a economia não poderia retornar ao que era. Logo a seguir, a televisão sofreu uma pressão e perdeu a liberdade de divulgar tudo o que

estava acontecendo com os imigrantes. Somente no início de 1980, houve a ruptura da relação entre TV e poder, como vinha sendo mantida.

La Saga des Immigrés mostra que os trabalhadores estrangeiros foram sempre filmados como vítimas de acidentes, atos de racismo, os locais em que eram filmados eram sempre espaços confinados, geralmente separados da sociedade: *bidonville*, projetos habitacionais. Os discursos tendiam a ser substituídos, dando ênfase à desigualdade social, mas encaminhando-se para os movimentos sindicais. O que estava em jogo era, sobretudo, uma nova forma de olhar para a pobreza urbana, e os discursos discorriam, paradoxalmente, todos enfatizando a gravidade do “problema”, mas tendo como principal característica ofuscar a original dominação social, econômica ou racista.

Ainda sobre documentários, a partir de Kracauer, entendemos que, mesmo que os autores/diretores recorram ao “material natural” como “coisa natural”, este pode ser manipulado, isto é, o que importa é a implementação de seus objetivos. Nesse caso, as imagens realizadas pelo impulso de capturar a realidade física acabavam por mobilizar uma imagem negativa do imigrante sempre associado com problema.

Estigmatizada, a população de imigrantes e seus filhos (nascidos na França), sentindo-se excluídos da cultura francesa, acabavam defendendo-se da exclusão no reconhecimento da etnia, conforme vimos com Lepoutre, reforçando os valores étnicos, paradoxais aos valores franceses, e ampliando a clivagem entre os cidadãos.

Os argelinos, em particular, tornam-se “indesejáveis” durante as greves em 1973, em virtude das demissões em massa que ocorreram na fábrica da Renault no período. *A representação do jovem “árabe”, ou descendente nascido na França, perdurou como indivíduos incontroláveis, “selvagem”*.⁸²

Figura 69 – Frames do *La Saga des Immigrés 2 Partie: 1960 – 1980*, 2007



Fonte: LA SAGA..., 2007

⁸² Legenda do filme *La Saga des Immigrés*, 2007.

O início de 1980 marcou a ruptura entre TV e poder, que vinha sendo mantida desde o início da década de 1970, quando a televisão sofreu uma pressão e perdeu a liberdade de divulgar tudo o que estava acontecendo com os imigrantes.

O filme mostra que, na década de 80, um *jovem beur*, que aparece em debates públicos na televisão, provoca irritação entre os espectadores franceses, pela sua arrogância. O termo BEUR se refere aos jovens de origem árabe, argelinos e norte-africanos, que nasceram e cresceram em bairros de subúrbios das *banlieues* francesas. Apesar de vestir uma jaqueta com as cores da França, ele não sente pertencimento, quando um dos participantes fala que todos vivem juntos e precisam conviver com isso, ele responde. “Nós não vivemos juntos, o Sr. vive aqui e nós vivemos no *gueto*”⁸³, conforme figura 69.

No entendimento dos documentaristas Affif e Riegel, esse comportamento foi uma resposta ao tratamento que vinham sofrendo desde o princípio; uma defesa que se transforma em agressividade, e que, conforme é apresentado, mobiliza a indignação dos espectadores, gerando mais separação.

A imigração torna-se, então, um produto de audiência, e logo surgem as pautas para essa audiência emergente: *Ces étrangers bien intégrés* [os estrangeiros bem integrados]. São, então, amplamente divulgadas as iniciativas para a integração, tais como a campanha que ganhou as ruas, *Touche pás a mon pot*, [não toque no meu “amigo”], mas também os *Jeunes délinquants*, [jovens delinquentes], conforme figura 69.

Alguns canais privatizados exploram a dramatização da vida dos imigrantes na televisão: utilizam histórias ainda de 1960 associadas aos relatórios em tempo real, entrevistas quase clandestinas da juventude *Beurs* das *cités*, imagens e depoimentos emocionados, como o de uma jovem que fala: “Nós somos comuns, somos absolutamente comuns, somos feitos da mesma carne, feitos do mesmo sangue, por que não somos como irmãos e vivemos juntos?”⁸⁴

O *beur*, a *beurette*, filhos de imigrantes, aparecem na cena pública, dizendo que não querem ser fechados em um único debate em torno do racismo. Em outras entrevistas, mostram alguns trabalhadores franceses indignados, defendendo a necessidade de seus direitos serem garantidos. Uma mulher exaltada fala que os franceses também precisam de trabalho, também precisam alimentar seus filhos.

⁸³ Legenda do filme *La Saga des Immigrés*, 2007.

⁸⁴ Legenda do filme *La Saga des Immigrés*, 2007.

Nas marchas contra o racismo, algumas famílias carregavam cartazes, protestando contra agressões e assassinatos de imigrantes (como exemplo a faixa de Mechta Saïd, assassinado aos 44 anos), conforme figura 70.

Figura 70 – *Frames do La Saga des Immigrés 2 Partie: 1960 – 1980, 2007*



Fonte: LA SAGA..., 2007.

Foi um período de crescentes distúrbios em áreas urbanas de Paris e *banlieue*: motins em Venissieux Minguettes. Em 1981, uma série de ataques racistas dá origem ao que ficou conhecido como “verão sangrento”, em 1983, que culminou na “*marche des beurs*”, uma manifestação colocada sob o signo da não violência como uma resposta aos ataques racistas, uma resposta não só dos imigrantes, mas também da esquerda.

Il fallait cette Marche pour désamorcer la bombe de rage qui nichait en moi et dont la minuterie était d'ailleurs déclenchée. Je m'en aperçois aujourd'hui: devant les meurtres en série — 48 en dix-huit mois — frappant les immigrés, j'étais en instance de terrorisme. (LIAUZU, 2013).⁸⁵

Em resposta às ações promovidas pela extrema direita, membros da comunidade de imigrantes do Norte da África se organizam em associações de bairro e cultural, unidos pela necessidade de visibilidade para a aquisição de direitos de cidadania e direitos culturais dos jovens norte-africanos, imigrantes de segunda geração. Trata-se de um movimento não só social, mas também histórico e cultural, ou seja, em virtude dos discursos xenófobos, dirigidos à comunidade árabe, muitas vezes justificados pela crise econômica e desemprego elevado,

⁸⁵Foi em março deste ano para acalmar a bomba da raiva que se aninhava em mim e que o temporizador também foi acionado. Percebo hoje: antes dos assassinatos em série - 48 em 18 meses - imposta aos imigrantes, eu estava no processo de Terrorismo].(Tradução nossa).

surge uma produção cultural dos *Beurs*, uma população jovem, engajada em trabalho intelectual e criativo direcionado para suas situações política e social.

3.2.1 O cinema *beur*

Esse contexto “favoreceu” o surgimento do cinema *beur* e de uma série de filmes realizados por imigrantes independentes e de segunda geração de ascendência norte-africana estabelecidos na França, mudando, com isso, a cinematografia de ficção francesa. Representa um conjunto de manifestações públicas, sociais e políticas, por meios de comunicação cultural e artística, não limitada só à indústria do cinema, mas também da música e da literatura. Essa crise apresentou uma possibilidade, como observou Homi Bhabha:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividade originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contenção, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p.20.)

Figura 71 – *Frames* do filme *Mektoub?*, 1979



Fonte: MEKTOUB?, 1979.

Nesse sentido, porém, o cinema que se inscreve, neste estudo, como de nosso maior interesse, responde, com sua própria apresentação dos conflitos e tensões nas experiências pós-coloniais dos imigrantes na França, aos questionamentos sobre a situação de exclusão destes da vida social, política e cultural do país de acolhimento. Os filmes de primeira geração constituem autênticas denúncias da opressão do imigrante na

Europa. *Mektoub?*, 1979 (figura 71), um filme de Ali Ghanem, guarda, provavelmente, na história do cinema franco-árabe, o mérito de ser o primeiro a expor o peso da vida do imigrante norte-africano, na França.

Vozes como de *Mektoub?*, de pessoas socialmente marginalizadas, mais do que uma proposta de cinema, significa uma forma de chamar a atenção para a realidade dessa população. Nele, o diretor mostra-se interessado em apresentar sua ligação com o contexto, do qual emergem os entrevistados; o tema principal, que era a experiência de migração, é abordado a partir de comunidades imigrantes, ou seja, autorrepresentação da imigração. Tais filmes foram usados para interrogar as condições históricas, as identidades pessoais e coletivas, que são um tipo de “metáforas culturais”, parafraseando Homi Bhabha (1998), ou seja, são imagens a partir das quais o acesso recria a realidade, dando um papel criativo a essa realidade.

A segunda geração é caracterizada pela reivindicação da identidade, e isso está presente nos títulos como *Le Thé au Harem d'Archimède*, 1985, de Mehdi Charef. Nascido na Argélia, o autor chegou à França com 10 anos, e passou parte de sua infância e adolescência em uma *bidonville* e, depois, em *cités de transit*. Filho de operários, ele próprio trabalhou em uma fábrica, de 1970-1983, e, em 1984, transforma seu romance *The Tea harém d'Archi Ahmed* em filme, lançado em 1985. Apesar de Rémi Madjid, o anti-herói do filme de Charef, usar jaqueta de couro preta, de acordo com Pajolec e Yvrel, nesse período os jovens não estavam mais vinculados ao estereótipo do “*bluson noir*”, mas de “*jeunes de cite*”.

Évidemment, Le verlan réactive Le marquage social par La langue, déjà souligne pour les outre figures. Seule La présence massive de jeunes d'origine immigrée, maghrébine ou africaine, dans les représentations des “jeunes des cites”, les distingue pleinement du stéréotype du “bluson noir”. (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 240).⁸⁶

Mehdi Charef (2013), participando de uma mesa-redonda intitulada “*L’imaginaire de la banlieue au cinema*”, em 4 de julho de

⁸⁶ Obviamente, a gíria reativa ao rótulo social pela língua, já salientou a presença maciça de jovens de origem imigrante, Norte Africano ou Africano nas representações de “jovens das cites” ali distinguido totalmente do estereótipo de “*bluson noir*” (Tradução nossa).

2013, no *Forum des Images*, fala sobre seu filme como uma crônica da vida de dois jovens que viviam em um "grand ensemble" na banlieue parisiense, na década de 1980. Inicia com os dois amigos caminhando até a estação e tomando o trem rumo a Paris.

Figura 72 - Frames do filme *Le Thé au Harem d' Archimède*, 1985



Fonte: LE THÉ...,1985.

Figura 73 – Frames do filme *Le Thé au Harem d' Archimède*, 1985



Fonte: LE THÉ...,1985.

No enredo do filme, o protagonista Rémi Madjid é imigrante; é o filho mais velho de uma grande família (todos sustentados pela mãe). Não há diálogos, Rémi e seu melhor amigo Pat saem da *cité du Luth*, em Gennevilliers, e vão a Paris de trem, e, da mesma forma que os três protagonistas de *La Haine*, eles também chegam pela Gare Saint-Lazare (figura 73).

Charef fala do pavor de habitar nos grandes conjuntos, afirmando que, na época, não existia tanta violência, mas o sentido de angústia já era grande, pelo mesmo motivo de hoje: não havia oportunidade de trabalho, mas ainda tinham esperança, e, segundo ele, era um período que os jovens se mostravam mais gentis. Essa constatação de Charef nos remete à imagem, sobretudo, dos jovens *beurs*, que, segundo o documentário *La Saga des Immigrés*, têm sua imagem associada com a agressividade e a ousadia. A obra literária *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* é um relato supostamente ficcional, mas,

tal qual o “materialista histórico” benjaminiano, Charef retoma experiências, trazendo à tona memórias do passado como chama da esperança. É uma obra de realismo social, no sentido de que informa ao espectador sobre as forças sociais opressivas do período.

A delinquência juvenil, também, foi abordada por Charef em seu filme, por meio dos personagens, que utilizam o racismo em seu benefício “como na cena em que roubam um portfólio”, afirma o diretor. Trata-se, ainda, de um filme muito otimista, de sentimentos humanos, em que a amizade entre os dois triunfa, e que dá muito espaço para que se mostre a vida dos dois jovens da *banlieue*. Charef lamenta o processo de empobrecimento cultural, segundo o qual ampliou a separação e, por consequência, o sentimento de não pertencer à cultura francesa.

A dificuldade era justamente a disparidade, o sentimento de não pertencimento, porque não havia como consumir a cultura da França, não havia livros em casa, não podiam comprar livros e, na escola, os professores falavam de autores que desconhecíamos. A cultura, é a cultura que muda tudo.⁸⁷

O discurso de Charef sobre a escola remete ao filme *Entre les Murs*, 2007, de Laurent Cantet, no qual os professores cobravam dos alunos o conhecimento dos clássicos franceses, embora eles não tivessem hábitos familiares, tornando-se uma barreira intrasponível para os descendentes dos imigrantes. “*Un regard ‘miserabiliste’ et carencé s’est impoé, notamment via la ‘politique de la ville’. Les classes populaires ne sont plus décrités positivement, sauf quand ells s’assimilent aux valeurs et ideologies dominante.*” [Um olhar ‘miserabilista’ e carente se impõe, claramente através da ‘política da cidade’. As classes populares já não são descritas de forma positive exceto quando assimilam os valores e as ideologias dominantes]. (BOUAMAMA; CORMONT; FOTIA, 2012, p. 60).

Charef emite sua opinião sobre a crise contemporânea:

Era outra época, havia menos violência, havia menos angústia, eu tive facilidade de filmar. O que faz o pânico de hoje é porque não há trabalho,

⁸⁷ Tradução nossa do depoimento do diretor Mehdi Charef no programa *L’imaginaire de la banlieue au cinema*, Mesa-redonda Forum des Images, (participação da autora como ouvinte).

os jovens não sabem como encontrar trabalho para ganhar dinheiro. Eu não tinha tanto medo como eles têm hoje. Havia mais possibilidade.⁸⁸

O filme *beur* francês envolve uma mudança na posição de enunciação que, tradicionalmente, pertencia à maioria dominante e pode trazer novas estratégias de representação cultural. “Depois, muito mais tarde, vamos ter outras pessoas da *banlieue* que conseguem trabalhar como cineastas”⁸⁹, afirma Charef, citando Malik Chibane, entre outros.

3.2.2 O *Cinéma: la banlieue à l'affiche*

A terceira geração do cinema *beur* marca o resultado das iniciativas dos movimentos culturais nas *banlieues*, filmes que vão contribuir para o desenvolvimento de uma rede independente como parte de um processo que faz a ligação entre o campo artístico e o campo político, resultando em produções mais elaboradas, em que o exílio torna-se uma realidade contundente, mas outras questões também são problematizadas.

O *Cinéma: la banlieue à l'affiche* [cinema: o subúrbio em cartaz] foi manchete da revista da administração da região Île-de-France, em maio de 2013:

Avec des films comme L'Esquive ou Tout ce qui brille, on a commencé à s'éloigner du côté 'film social' où la banlieue était présentée de façon négative: une nouvelle imagerie se développe, estime Yann Marchet. Dans ce cadre, notre travail consiste à offrir sans cesse de nouveaux terrains de jeu aux cinéastes. (VÉDIE, 2013, p. 29).⁹⁰

⁸⁸ Tradução nossa do depoimento do diretor Mehdi Charef no programa *L'imaginaire de la banlieue au cinema*, Mesa-redonda Forum des Images, (participação da autora como ouvinte).

⁸⁹ Tradução livre de depoimento do diretor Mehdi Charef no programa *“L'imaginaire de la banlieue au cinema”*, Mesa-redonda Forum des Images, em 4 de julho de 2013 (participação da autora como ouvinte).

⁹⁰ Com filmes como *L'Esquive ou Tout ce qui brille*, começou-se a afastar-se do lado “filme social”, em que o subúrbio era apresentado de forma negativa: uma nova imagem cresce, diz Yann Marchet. Nesse contexto, o nosso trabalho é oferecer constantemente novos espaços para novos cineastas.

L'esquive, 2004, de Abdellatif Kechiche, conquistou os mesmos prêmios que *La Haine*, no ano de seu lançamento. *Tout ce qui brille*, 2010, é um filme comercial, sem grande expressão, dirigido por Hervé Mimran Nakache, mas que é aqui trazido por ter-se aproximado de outros em um artigo que comemora o mercado cinematográfico da *banlieue* Île-de-France. A revista vinculada à administração da região parisiense ressalta que, depois de longo tempo trancado em um clichê de violência urbana e terra de ninguém da cultura, os bairros parisienses de classe popular tornaram-se uma fonte de inspiração para novos cineastas. Destaca, também, que a *banlieue* abriga 400 produtoras, 80 sets de filmagem com equipamentos de última geração tecnológica, e que a região concentra mais de 90% do filme francês, além de atividades audiovisuais, e mais de 115 mil empregos. É evidente que, quando se refere aos “cenários perfeitos” para os cineastas, está englobando: “*châteaux, paysages naturels ou cités urbaines*” [castelos, paisagens naturais ou *cités* urbanas...]. (VÉDIE, 2013). É bem provável que o grosso do orçamento vai para a “*banlieue du dimanche*” (do turismo).

Nivelados nos discursos, o artigo fala ainda de Georges Lautner, que utiliza para seu filme *Tontons flingueurs* (1963), uma antiga usina de gesso em Argenteuil. Conta que Benoît Jacquot instalou-se no *château* de Versailles para realizar o filme *Les Adieux à la reine* (2012), e, ao final, menciona também Mehdi Charef, que, em 1984, filma a *cité du Luth*, em Gennevilliers no filme *Le Thé au harem d'Archimède*, todos na *banlieue* Île-de-France. Não é difícil discernir quais filmes correspondem aos grandes orçamentos, e quais são produções independentes.

3.2.3 Nos limites do *Ban*

La guerre des banlieues n'aura pas lieu.
Abd Al Malik

Em *L'Esquive*, também vê-se o cotidiano de jovens que vivem em uma *citée*; a *banlieue* aparece como exílio, mas também como promessa de um futuro melhor. Inicia com uma discussão dos adolescentes, quase todos descendentes de imigrantes. O cineasta investe no realismo e dá ênfase aos gestos, às girias (verlan) mais triviais dos jovens da *citée*. Não há trilha sonora e passa uma impressão de documentário. É comum notar a utilização do “nós” por parte dos

personagens em relação a suas vidas na *cit *,   onipresente nas discussões (seja para descrever ou para defender), reforçando a ideia de uma vila para caracterizar o espaço do grande conjunto.

Abdellatif Kechiche escolhe para ser trabalhada como parte do enredo a peça *Le Jeu de l'amour et du hasard* [O jogo do amor e do acaso], do dramaturgo Pierre Marivaux, considerado como o mestre francês da máscara e da mentira. E o principal instrumento da mentira, a linguagem,   também máscara por trás da qual se escondem os personagens, que são jovens, frequentemente aterrorizados diante da vida e da ideia de revelar seus sentimentos. Abdelkrim, apelidado de Krimo, tem 15 anos, apaixona-se pela bela Lydia, que ensaia a peça *Le Jeu de l'amour et du hasard* proposta pela professora. As aventuras psicológicas dos personagens de Marivaux, ao mesmo tempo em que são complexas também são ing nuas, e sob o olhar dos mais velhos (no caso da peça, os pais), zombam deles, em uma mistura de indulgência e maldade.

O diretor enfatiza a psicologia dos personagens: Krimo tenta integrar-se na *troupe* com o intuito de declarar seu amor por Lydia.   solitário, calado, tem dificuldade para interpretar, mas, por estar apaixonado, arrisca-se para agradar a amada. Infelizmente, Krimo   pouco convincente no papel de Arlequim, ao contrário de Lydia, que está muito confortável em sua personagem, investe em um figurino caprichado e sai pela *cit * com traje de época. Cabe lembrar que o ateliê de costura funciona de forma improvisada, em um apartamento do grande conjunto.

Como em vários filmes, os personagens gastam alguns segundos para cumprimentar pessoas da *cit *, com a finalidade de mostrar uma rela o social de reconhecimento e um espaço onde eles podem ser reconhecidos entre si, apegados ao mundo da *cit *, em um sinal de amizade. Essas práticas de reconhecimento são encontradas nos discursos dos jovens sobre a *cit * onde eles vivem. A rápida propaga o das novidades na *cit * também   um fenômeno característico das vilas, e   marcado pelo filme. A *cit * vista como vila constitui, então, a melhor expressão do sentimento de pertencimento da juventude apresentada no filme.

Há um paradoxo nas representa es da juventude em rela o aos bairros em que residem, alguns consideram lugares fechados, opressores, como “*cit s-prisões*”; outros, protetores, como “*cit -refúgio*”. Foucault lembra que o panóptico   uma máquina que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homog neos de poder.

Daí o efeito mais importante do Panótico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua acção; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a actualidade do seu exercício; que esse aparelho arquitectal seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce; enfim os detentos encontram presos numa situação de poder de que eles mesmo são os portadores”. (FOUCAULT, 1987, p. 166).

Pajolec e Yvrel identificam que, além de uma rejeição, os filmes evocam também um apego da juventude aos seus bairros, identificando-se com o espaço da *cit *, talvez porque ele faz parte de suas vidas. Mas isso pode, também, manifestar-se como rejei o a outras formas urbanas. O apego residencial manifesta-se por um conjunto de práticas coletivas, próprias dos jovens que assimilam a *cit * como uma vila. A referência do espaço media-se pela sensa o de pertencimento a um grupo, mas de forma totalmente informal. Uma comunidade, de fato, de jovens que são da *cit *: “Como os Apaches se definem por pertencerem, geograficamente, precisamente (M nilmontant, Belleville, etc.) as ‘crianças’ dos grandes conjuntos se nomeiam pelo nome das suas *cit s*” (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 242).

A unidade arquitetural dos grandes conjuntos, o isolamento desses bairros   enredo permanente em *L’esquive*, não diferente da maioria dos filmes sobre *banlieue*, em que os jovens vivem em um mundo particular dentro da *cit *, e os conflitos são próprios de adolescentes, tanto que a cena da abordagem policial acaba por surpreender, tornando-se inesperada. Lydia e Primo estão dentro de um carro, na beira de uma estrada, outros três jovens estão sentados mais distantes, quando quatro policiais chegam, perguntam o que eles estão fazendo, e as respostas evasivas dos jovens faz com que os policiais fiquem mais desconfiados (em figura 74).

Em seguida, começa uma busca furiosa nos pertences dos jovens, em um clima bastante agressivo da polícia, com gritos, agressões, como se prendessem marginais procurados; o clima   muito tenso, e todos são tratados brutalmente pelos policiais (aparentemente sem motivo).

Marivaux funciona como uma metonímia de “cultura francesa” intransponível, e faz emergir a diferença cultural como categoria enunciativa: Se uma *beurette* tem um livro em suas mãos, logo ocorre aos policiais que deve ser para esconder drogas, e que merece ser seriamente interrogada. Os policiais tornam-se muito violentos, agridem os jovens sem nenhum motivo aparente (figura 74). Com esse único momento, silenciosamente, Abdellatif Kechiche explicita as noções de exílio e de contenção a que estão sujeitos os jovens *banliusard*. Na figura 75, Marivaux fica sobre o capô do carro.

Figura 74 – *Frames* do filme *L'esquive*, 2004



Fonte: L'ESQUIVE, 2004.

Figura 75 – *Frames* do filme *L'esquive*, 2004



Fonte: L'ESQUIVE, 2004.

Figura 76 – *Frames* do filme *L'esquive*, 2004



Fonte: L'ESQUIVE, 2004.

É colocando a violência do signo poético no interior da ameaça de violação política que podemos compreender os poderes da linguagem. Assim, podemos apreender a importância da imposição do imperial como a condição cultural para o próprio movimento do império, sua *logomomoção* - a criação colonial das ferrovias da

Índia e da África, como escreveu o poeta. (PAJOLEC; YVOREL, 2011, p. 242).

Sem questionar a abordagem tão violenta dos policiais, o diretor responde com arte, leva os atores para o palco e, depois de uma brilhante apresentação, eles só terão motivos para sorrir (figura 76).

De acordo com David Lepoutre, “*la notion de territoire est sans doute celle qui peut le mieux compt du rapport d’identification des jeunes à leur quartier*” [A noção de território é, provavelmente, aquela que melhor pode conter referências de identificação de jovens com seus bairros] (LEPOUTRE, 2001. p.44). Em *L’esquive*, a *cit * evoca também a imagem de uma aldeia fechada, no entanto orienta sobre outros aspectos desse “isolamento”, mais calçado na valoriza o dos jovens em habitar o espaço para fazer seu, não dando lugar   guerra na *banlieue*, mostrando para o mundo um outro olhar sobre as rela o dos jovens com sua *cit *. Parece que Kechiche, quer mostra que a gerra da *banlieue* não terá lugar em seu filme, parafraseando Abd Al Malik.

O controle policial feito nos limites do *ban*   uma marca contundente em *Wesh wesh, qu’est-ce qui se passe ?*, 2001, dirigido por Rabah Ameur-Za meche, que   o protagonista e divide o desenvolvimento do roteiro com Madj, ativista e fundador da *Assassin Productions*, uma gravadora independente de *hip-hop* (responsável pela trilha sonora do filme *La Haine*).

Devido ao orçamento precário, os diretores optaram por colocar câmeras clandestinas nas escadas e nos pátios onde permaneciam os jovens homens, o que favoreceu certa espontaneidade dos personagens. O filme não leva a uma fala política ou moralista. Não responde pergunta, mas levanta questões, “*qu’est-ce qui se passe ?*”, e, de alguma forma, as imagens respondem.

Figura 77– Frames do filme *Wesh wesh, qu’est-ce qui se passe ?*, 2001



Fonte: WESH..., 2001.

Kamel (Rabah Ameer-Zaïmeche) é um jovem *beur*, que volta de um período de cinco anos de detenção por tráfico de drogas, acrescidos de mais dois anos de proibição de entrada em Paris. Essa segunda pena denuncia o (*ban*) *banlieue* como um segundo cárcere. Um panóptico.

Esse espaço fechado, recortado, viagiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. (LEPOUTRE, 2001. p. 44).

Os diretores tiveram a sensibilidade de dar voz aos franceses que discordam das agressões dos policiais e se colocam entre estes e os jovens marginalizados. Exemplo disso é a cena da jovem “francesa de raiz”, que nutre um sentimento amoroso pelo protagonista, e que se coloca entre o policial e o irmão mais novo de Kamel, o qual está sendo agredido por suspeita de roubo de uma mobilete que ele tomou emprestada para utilizar.

Kamel tenta, com o apoio de sua família, encontrar um emprego e viver uma vida normal após o cumprimento da pena, mas tem suas perspectivas reduzidas pela dupla incriminação, embora nada seja declarado, explicitamente, a esse respeito.

Assim como o Apache e o *bluson noir*, o “*jeune de cité*” também não pode voltar a Paris. Resta-lhes as escadas dos grandes conjuntos, as filas do desemprego. Essa imagem marca a ruína do jovem homem *banliusard*, desacreditado e com baixa estima, como na recente produção *Rue des cites*, 2013, cuja pré-estreia contou com a presença dos diretores Hakim Zouhani e Carine May, que declararam ser a produção totalmente independente, por iniciativa dos cidadãos que residem em Aubervilliers.⁹¹

⁹¹ Filme e conferência visualizados no Espace Saint Michel (Paris 5^{ème}), em junho de 2013.

O filme mostra que as calçadas e os espaços públicos são espaços de ociosidade quase que predominantemente masculinos. Trata-se sempre da ocupação dos espaços intersticiais (limiar de portas, escadas, *hall* de imóvel), isto é, os espaços situados entre a esfera privada e a esfera pública. Lepoutre qualifica esse fenômeno como “*sociabilité des seuils*” [limiares de sociabilidade], “*une colonisation des espaces collectifs et publics par les groupes de jeunes*” [uma colonização de espaços públicos e coletivos para grupos de jovens] (LEPOUTRE, 2001, p. 44).

Essa ocupação se faz durante o dia todo por pequenos grupos, em toda a *cit *.

Tanto *Rue des cites* quanto em *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?*, os jovens passam o tempo sentados, discutindo, mas essa atividade (ou inatividade) também permite que eles monitorem tudo o que acontece na *cit *. Esse controle pode muito bem exercer-se de forma dura com os menores ou suas irmãs. Nos dois filmes, as meninas não compartilham da mesma cultura; ao contrário, elas são obrigadas a evitar os espaços comuns, e, quando o fazem, precisam masculinizar-se no vestuário, como também se v e no filme *Regarde moi*, 2007, dire o de Audrey Estrougo, um filme com um específico recorte de gênero; também em *La Journée da la Jupe*, 2008, de Jean-Paul Lilienfeld, que, por si só, sustentaria uma tese, ou um aprofundamento dessa pesquisa, futuramente.

Figura 78– *Frames* do filme *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ? 2001*



Fonte: WESH..., 2001.

No filme *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?*, 2001, as garotas permanecem confinadas nos espaços internos das casas, fruto da repressão fundamentalista muçulmana, apontando para elas a consciência de que a única maneira para libertar-se   por meio da escolariza o e da cidadania. O filme não se omite às contradi o es

dentro da própria cultura, mostrando a conversa de uma mãe muçulmana com sua filha vestindo calça *jeans* e blusa laranja (figura 78). A jovem reserva certa autonomia, provavelmente por independência financeira.

Com isso, o filme destaca também o papel da mãe e a atitude divergente desta, no tratamento para meninos e meninas: no filme, a mãe, uma espécie de guardiã das tradições, no que diz respeito aos filhos e aos casamentos arranjados, assume uma postura diferente com a filha, defendendo, nas meninas, o seu desejo de emancipação, a sua vontade de sair de casa o mais rápido possível para trabalhar e continuar a sua educação, mas, quando se trata dos filhos, prefere mantê-los ao seu lado, uma prática social no mundo do Magrebe.

Percebe-se implícita, na abordagem do filme, uma “política cultural de diáspora e paranoia, de migração e discriminação”, como observou Homi Bhabha, que encontra, na afirmação de Clifford Geertz e em Derrida (que problematiza a diferença cultural dentro da etnologia), fundamentos para sua insistência em “localizar o sujeito pós-colonial dentro do jogo da instância subalterna da escrita”. Segundo Homi Bhabha, Derrida percebe a natureza política do momento, mas deixa ao encargo dos textos pós-coloniais essa especificação. *You're polluting our sounds. You 're so rude. "Get back to your language", they say.* [Você está poluindo nossos sons. Mal educados. "Voltem para a sua língua", dizem eles.] (BHABHA, 1998, p. 96).

Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ? provoca certa ansiedade pela hibridização da linguagem, ativa as fronteiras vacilantes – psíquicas, culturais, territoriais – das quais fala Bhabha, e, por fim, pergunta: *qu'est-ce qui se passe?*, “Onde se traça a linha divisória entre as línguas? entre as culturas? entre as disciplinas? entre os povos?” (BHABHA, 1998, p. 97).

Propus aqui uma linha política subversiva, que é traçada em uma certa poética da ‘invisibilidade’, da ‘elipse’, do mau olho e da pessoa desaparecida - todos instâncias do ‘subalterno’ no sentido derridiano, e próximos o suficiente do sentido que Gramsci dá ao conceito: [não simplesmente de um grupo oprimido, mas também sem autonomia, sujeito à influência ou à hegemonia de outro grupo social, não possuindo sua própria posição hegemônica]. (BHABHA, 1998, p. 96).

Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ? foi filmado na *cit  des Bosquets a Montfermeil en Seine-Saint-Denis*. Sobre esse local, vale, a título de curiosidade, mencionar que “*de l’autre cot  de la colline, pr s*

de l'hôpital de Montfermeil on montrait la fontaine où Cosette, l'héroïne de Victor Hugo, allait chercher de l'eau au siècle précédent [do outro lado da colina, perto do hospital Montfermeil, foi a fonte onde Cosette, a heroína de Victor Hugo, foi buscar água, no século anterior] (INITIATIVES, 2005, 2013); foi também onde os dois *gamin* Zied Benna e Bouna Traoré morreram eletrocutados em outubro de 2005.

A *cité des Bosquets* em Clichy Montfermeil foi filmada por 365 dias, pelo jovem artista, que é também ator e diretor de um coletivo chamado Kourtrajmé e que, após a morte dos dois adolescentes Zeid e Bouna, decidiu documentar a vida da sua *cité*. Assim, durante pouco mais de um ano, tornou-se um documentário experimental, intitulado *365 jours à Clichy – Montfermeil, 2007*.

Trata-se de um documentário experimental, iniciado durante a revolta em Clichy, 2005. Ladj Ly (então com 26 anos, assim como Mathieu Kassovitz quando filmou *La Haine*) comenta que pegou sua câmera e passou a filmar de dentro da revolta, do lado dos jovens revoltosos; ele não fez julgamento; assume que também estava se rebelando, a diferença foi que ele utilizou sua câmera. Uma arte eminentemente de resistência política, funcionando como uma “máquina de guerra” (como na definição de Deleuze e Guattari).

*365 jours à Clichy-Montfermeil est un film documentaire français, réalisé par le collectif Kourtrajmé et filmé par le jeune réalisateur Ladj Ly, 26 ans, habitant de la cité des Bosquets à Clichy-Montfermeil. Ce reportage de 25 minutes est consacré aux émeutes de 2005 dans les banlieues françaises : Ladj Ly a filmé sa cité pendant et après les événements. Le documentaire est sorti en DVD en 2007.*⁹²

No cartaz do filme, Ly aparece segurando sua câmera (figura 78) como quem segura uma arma, mostra as imagens do ponto de vista de dentro do conflito “neonaturalístico”. E nisso reside toda a diferença.

⁹² 365 dias em Clichy- Montfermeil é um documentário francês, dirigido pelo Kourtrajmé coletivo e filmado pelo jovem diretor Ladj Ly, 26, morador da *cité* Bosquets em Clichy- Montfermeil. Essa reportagem de 25 minutos é dedicada às manifestações de 2005, nos subúrbios franceses: Ladj Ly filma sua *cité* durante e após a revolta. O documentário foi lançado em DVD em 2007 (Tradução nossa).

Figura 79 – Fotografia de Ladj Ly com sua câmera, 71 x 102 cm, 2011



Fonte: Fotografia de JR, 2007.⁹³

O filme experimental não é de todo eleito por Kracauer, e o mesmo acontece com o documentário. Kracauer dedica-lhe algumas páginas dentro de um capítulo intitulado: “O filme de factos” [*the film of facts*] que, considera, são alvos de uma discussão periférica, pois apresentam um uso apropriado, mas não, necessariamente, um ideal das propriedades básicas do meio cinematográfico. Para o crítico, esses filmes podem ter um extremo de realismo, sendo, portanto, importante equilibrar sua abordagem com algum formalismo.

E complementa, falando sobre a necessidade de tensão entre o realizador e a realidade a registrar e revelar. Ladj Ly utiliza, como primeiras imagens, filmes antigos que mostram a entrega de um bairro social em Clichy, chamado “Les Bosquets” (Pequenos bosques). O filme mostra um clima de alegria e cordialidade da população (provavelmente partilhada pelo diretor e sua família) pela nova habitação. Um vídeo promocional passeia pelo novo complexo, com uma narração cheia de orgulho ao descrever o lugar: “*A nouveau visage de Montfermeil, les Bosquets un grand ensemble groupes 1700 logement*

⁹³ Disponível em: <http://www.artempus.de/product.php?id_product=88>. Acesso em: 28 abr. 2013.

construit à la place d'un ancien forêts des bois”. [Um novo rosto de Montfermeil, Les Bosquetes, um grande conjunto com 1700 habitações, construído no lugar de uma antiga floresta de madeira].⁹⁴ Em uma perspectiva, que mostra a dimensão do conjunto de prédios, a câmera acompanha a chegada de um motociclista que, depois de estacionar, beija uma criança que brinca com outras tantas na calçada do prédio. O clima é de cordialidade.

Figura 80 – *Frames do filme 365 jours à Clichy – Montfermeil, 2007*



Fonte: 365 JOURS..., 2007.

As imagens, em preto e branco, são interrompidas por índices. Segundo o documentário, dos 54.000 habitantes, quarenta por cento estavam desempregados, trinta e três por cento deles eram imigrantes, quarenta por cento dos jovens com menos de 20 anos, vivendo em famílias sem recursos para transformá-los em cidadãos ativos. Sabe-se que o isolamento social produz segregação espacial, logo, as redes de relações sociais são menores e, por consequência, a estrutura de oportunidades dos indivíduos depende dessa sociabilidade.

Somando-se isso à estigmatização, abordada nos capítulos anteriores, podemos avaliar, com outros olhos, a reação dos jovens durante a revolta. Percebe-se, assim, em 2005, dez anos depois do filme *La Haine*, que os índices sociais estavam desanimadores.

Figura 81 – *Frames do filme 365 jours à Clichy – Montfermeil, 2007*



Fonte: 365 JOURS..., 2007.

⁹⁴ Áudio de arquivo sobre o lançamento da cite “Les Bosquetes”, parte do filme *365 jours à Clichy – Montfermeil, 2007*.

Afinal, os jovens destruíram suas próprias escolas, suas bibliotecas. E todos se perguntavam: de quem é a culpa? Victor Hugo também se perguntou *a qui la faute ?*, em seu poema *Biblioteca*, em 1871, quando, no exílio, após a queima das Tuileries (cerca de 160.000 volumes queimados pelos communards).

Tu viens d'incendier la Bibliothèque ?

- *Oui.*

J'ai mis le feu là.

- *Mais c'est un crime inouï !*

Crime commis par toi contre toi-même, infâme !

Mais tu viens de tuer le rayon de ton âme !

C'est ton propre flambeau que tu viens de souffler !

*Ce que ta rage impie et folle ose brûler,
C'est ton bien, ton trésor, ta dot, ton héritage
Le livre, hostile au maître, est à ton avantage.
Le livre a toujours pris fait et cause pour toi.*

*Une bibliothèque est un acte de foi
Des générations ténébreuses encore
Qui rendent dans la nuit témoignage à l'aurore.*

[...]

Le livre est ta richesse à toi ! c'est le savoir,

Le droit, la vérité, la vertu, le devoir,

Le progrès, la raison dissipant tout délire.

Et tu détruis cela, toi !

- Je ne sais pas lire.⁹⁵

⁹⁵ Você acabou de queimar a Biblioteca?

- Sim.

Eu coloquei o fogo lá.

- Mas é um crime incrível!

Crime cometido por você contra você mesmo, infame!

Mas você acabou de matar o raio de sua alma!

É a sua própria tocha que você acabou de explodir!

Para que a tua raiva ímpia e louca ousa queimar

É seu direito, o seu tesouro, o seu dote, sua herança

O livro, hostil ao mestre é a sua vantagem.

O livro sempre defendeu você.

Uma biblioteca é um ato de fé

As gerações tenebrosas que ainda usam a noite para testemunhar o alvorecer.

Além da visão subjetiva do autor e de sua compreensão do mundo em que vive, da experiência de ser jovem em Clichy – Montfermeil, Ladj Ly estabeleceu uma relação entre as imagens de arquivo, as que ele obteve no dia a dia, e as matérias da televisão. São essas imagens que estabelecem a relação de coexistência entre a população e os policiais, e que mantêm vigilância e controle de identificação permanente para toda a população.

Não se demora muito nas imagens espetaculares, porque era preciso, também, capturar o olhar de todas as pessoas que estavam no lugar, atuando, assim, como um mediador ao propiciar espaço para a voz de um homem que repreende abertamente o grupo de jovens; um pai desesperado com a revolta e com as agressões e depredações, resultando em um mosaico de visões, por vezes contraditórias, muito diferentes do ponto de vista dos meios de comunicação, em geral estruturado de forma maniqueísta.

O filme registra uma intervenção artística realizada nas paredes dos imóveis da *cit  Les Bosquetes*. Sabe-se que grafites, pichações, *stencil* e adesivos são manifestação artística inerentes aos centros urbanos; que são técnicas e suportes utilizados, inicialmente, por grupos marginais, grupelhos⁹⁶, povos minoritários que querem se fazer ouvir e proclamar a apropriação dos espaços da cidade. A intervenção nas paredes da *cit  Les Bosquetes* (figura 82) vai além, pode ser considerada como “arte pública de novo gênero”⁹⁷, como um trabalho relacionado com a população em apropriado contexto político. Os artistas do coletivo *Kourtrajmé* recolheram fotografias dos habitantes, as quais, ampliadas, foram fixadas nas paredes dos imóveis da *cit  Les Bosquetes*, sem rebelião, sem revolta. Do alto para baixo numa

[...]

O livro é a sua riqueza agora ! é o conhecimento,

Lei , a verdade , a virtude , dever,

Progresso, porque dissipar qualquer delírio.

E você destruiu-a, você!

- Eu não sei ler.

⁹⁶ A noção de grupelho pode ser associada ao conceito que Guattari forjou na década de 60, de “grupo sujeito”, contraposto a “grupo sujeitado”, à ideia de “agenciamento coletivo de enunciação” e, na década de 70, ao conceito de “molecular”, contraposto a “molar”. No entanto, é pertinente esclarecer que cada situação é singular e tais manifestações podem, igualmente, ser meramente decoração, contribuindo para uma estética consumista de outros valores. (ZIMERMANN apud GUATTARI, 2009).

⁹⁷ Discussão ampliada em ZIMERMANN, 2009.

iniciativa para elevar a estima dos moradores e promover o sentido de pertencimento como “vontade de potência” no mais alto grau, conforme esclarece Deleuze sobre a expressão nietzscheana.

A vontade de potência, em seu mais elevado grau, sob sua forma intensa ou intensiva, não consiste em cobiçar e nem mesmo em tomar, mas em dar e criar. Seu verdadeiro nome, diz Zarathustra, é a virtude que dá. E que a máscara seja o mais belo dom, isso dá testemunho da vontade de potência como força plástica, como a mais elevada potência da arte. A potência não é o que a vontade quer, mas quem quer na vontade, isso é, Dionísio. (DELEUZE, 2006, p. 158).

Figura 82 – *Frames do filme 365 jours à Clichy – Montfermeil, 2007*



Fonte: 365 JOURS..., 2007.

Ladj Ly entrevistou, de forma improvisada, o prefeito (interpelando-o quando entrava no seu carro), apresentou-se como um artista pertencente ao coletivo de arte que realizou a intervenção artística na *cité*, informou que todos os habitantes ficaram contentes, lembrou que foi divulgada na imprensa internacional, mas que souberam que o prefeito não ficou contente e mandou retirar. O prefeito falou que não foi prevenido sobre a operação, e que ele, particularmente, não é contrário, mas que essa é a política do urbanismo. Antes que o prefeito se retirasse, outra pessoa que o acompanhava (possivelmente um assessor) referiu-se às benfeitorias feitas em Montfermeil, e Ladj Ly interveio de forma categórica, dizendo; *Por la commune, pour Montfermeil et les habitant Montfermeil dans les pavillon mas tout ce qui concerne Les Bosquetes n'a rien fait* [Para a comuna, por Montfermeil e para os habitantes de Montfermeil das casas, mas no que concerne a Les Bosquetes, não foi feito nada], e complementa: *“moi j'ai un gamin, er Il y a dès ganins que son par les rues, et c'est pás normal”*

[eu tenho um *gamin*, e há *gamins* nas ruas e isso não é normal] (DELEUZE, 2006, p. 158).

Ladj Ly utiliza a expressão *gamin*, provavelmente no intuito de recuperar o afeto que essa figura conservou no imaginário social parisiense por longo tempo, pois, conforme apresentado ao longo da Tese, com o tempo, a imagem do heroico *gamin* foi dando lugar a novos estereótipos que insistem no perigo da juventude urbana da *banlieue*, já que “tem-se sempre que defender os fortes contra os fracos”, uma expressão de Nietzsche das mais polêmicas, segundo Deleuze, o qual esclarece: “Sem dúvida, no desejo de dominar, na imagem que os impotentes constroem pra si da vontade de potência, reencontra-se ainda uma vontade de potência: porém no mais baixo grau”. (DELEUZE, 2006, p. 158).

Em 2005, quando vários comentaristas, sem saber como denominar, chamaram o “evento” de “*révolte*” [revolta], de “*mouvement de colère*” [movimento de cólera], “*rébellion*” [rebelião] ou de “*émeutes urbaines*” [motins urbanos]. Esses jovens foram acusados de incendiários, envolvidos de forma generalizada quanto à criminalidade, que foi relacionada diretamente com a imigração e a religião muçulmana, e classificados como “*racailles*” [escória], “*voyous*” [bandidos], «*sauvageons*» [selvagens]. No entanto, o *Dossier d'IPAM* justifica que a escolha do termo utilizado por eles foi “*soulèvement*” [revolta], por considerar que se tratou de uma forma de “explosão” para enfrentar uma situação profundamente injusta e insuportável. (INITIATIVES..., 2013).

O documentário segue acompanhando os desdobramentos sobre a morte de Zied e Bouna: homenagens, julgamentos dos policiais, e volta onde tudo começou. Termina o filme com imagens do dia 27 de outubro de 2005, quando, depois da morte dos dois adolescentes, os jovens revoltosos incendiam Clichy-sous-Bois, *l'embrasement d'un pays par la guerre* [a queima de um país pela guerra], ganham um novo sentido quando associado ao Hino Nacional da França “*La Marseillaise*”, vem do alto mesclado com os gritos revoltosos, isso é Dionísio! Isso é a vontade de potência como afirmação, é diferente da revolta, pois conforme diz Deleuze, “querer potência” numa perspectiva nietzscheana “é a imagem que os impotentes constroem para si da vontade de potência”. (DELEUZE, 2006, p. 158).

Com efeito, Foucault mostra que todos os bons movimentos, em Nietzsche, se fazem do alto para baixo: a começar pelo movimento da

interpretação. Tudo o que é bom, tudo o que é nobre, participa do vôo da águia: propende e desce. E os lugares baixos são interpretados apenas quando são perscrutados, isto é, atravessados, revirados e retornados Por um movimento que vem do alto. (DELEUZE, 2006, p. 158).

Com as imagens da revolta associadas ao Hino Nacional da França, o vídeo vai-se aproximando do fim, que é em si um começo, um eterno retorno como o movimento de uma roda, um dotado do “movimento centrífugo, pelo qual ela expulsa tudo o que é fraco em demasia, por demais demorado para suportar a prova” (DELEUZE, 2006, p. 158).

O que o eterno retorno produz e faz retornar como correspondente à vontade de potência é o Super-homem, definido este pela forma superior de tudo o que é. O Super-homem é também semelhante ao que Rimbaud diz do poeta: aquele que é ‘encarregado da humanidade, mesmo dos animais’, e que em todas as coisas reteve tão-só a forma superior a potência extrema. Em toda parte, o eterno retorno se encarrega de autenticar: não identificar o mesmo, mas autenticar os querereres, as máscaras e os papéis, as formas e as potências. (DELEUZE, 2006, p. 165).

Dois anos depois das revoltas que incendiaram a *banlieue* parisiense, Regina Casé, então apresentadora do programa *Central da Periferia* da Rede Globo de Televisão, foi até Clichy-Montfermeil para encontrar Ladj Ly, e abre sua matéria falando:

O mundo ficou estarecido diante dessas imagens, era a periferia de Paris dizendo: “olha eu aqui, eu existo!” Acabou aquele negócio de que Paris era só a Torre Eiffel. Carro queimado, quebra-quebra, todo mundo levou o maior susto, com tanta violência com tanto ódio. Mas por que tanto ódio? (CAZÉ, 2007/2014).

A apresentadora conta que todas as pessoas falavam que eles (a equipe de reportagem) não conseguiriam entrar, que era impossível! Ele tinha um encontro marcado com um documentarista, que iria ajudá-la a entrar em Clichy, mas, quando a equipe chegou, Ladj Ly não estava no lugar marcado. Regina Casé iniciou um contato com jovens, pela janela do carro: “*Bonjour, je cherche Ladj Ly, je suis do Rio de Janeiro Brésil*” [bom-dia ,eu procuro Ladj Ly, eu sou do Rio de Janeiro, Brasil]. O jovem observou, imediatamente, a câmera filmadora e falou. “*Arrête de filmer, s’il vous plaît!*” [para de filmar, por favor!] (CAZÉ, 2007/2014).

Segundo Casé,

A chegada foi muito tensa, eles cercaram o carro perguntaram se eu tava com medo. Aí me veio uma ideia, mostra o programa da *Central da Periferia* que a gente fez na Cidade de Deus. Aí eu mostrei MC Sapão, Tati Quebra Barraco, *c’est de la cité où je suis ne!* Aí eles foram sentindo mais firmeza, fui ganhando confiança, consegui até sair do carro, porque ‘geral’ (todos) queria ver as imagens. Mas o mais incrível mesmo foi quando eles entenderam que aquela era a Cidade de Deus do filme. (CAZÉ, 2007/2014).

Quando a apresentadora mostra o programa *Central da Periferia* em Cidade de Deus, foi imediata a identificação que os jovens da *banlieue* francesa estabeleceram com o programa, por causa do filme. Um deles vai busca outro adolescente de capuz, e fala: “Dadinho, Dadinho, c’est Dadinho!” (Figura 83).

“Ele até me apresentou o Dadinho francês”, comemora a apresentadora (citado em vídeo apêndice B).

Figura 83 – *Frames do vídeo da Central da Periferia na banlieue parisienne e frames de Cité de Dieu, 2002*



Fonte: CENTRAL..., 2007 e CIDADE..., 2002.

Je ne parle pas de mon quartier, je parle du futur de mon pays.

Et j'aurais pu parler de même manière des Project aux États-Unis, des favelas au Brésil ou des townships en Afrique du sud.

Cités terre-terres similaire, jumelles: lês mêmes similitudes. [...] ⁹⁸ (MALIK, 2010, p. 22).

⁹⁸ Eu não falo do meu bairro, eu falo do futuro do meu país.

E eu poderia ter falado da mesma maneira sobre os projetos nos Estados Unidos, ou sobre as favelas no Brasil ou sobre *townships* da África do Sul. *Cité terra-terras similares, gêmeas: as mesmas semelhanças* (tradução nossa).

4 RIO DE JANEIRO

Reforço os meus temores de ontem. Não é O espelho partido. É O espelho partidíssimo. (Marques Rebelo, 1959, p. 346).

O Rio de Janeiro, desde que assumiu o ideário da *haussmannização*, no início do século XX, importado por Pereira Passos, trilhou um caminho que resultou na “cidade partida”. A expressão que se tornou título da obra de Zuenir Ventura refere-se à divisão social na qual a elite vive a “Cidade Maravilhosa”, e a população pobre vive a exclusão e a violência nas inúmeras favelas. O filme *Tropa de Elite, 2007* inicia com um índice alarmante sobre a periferia do Rio de Janeiro, narrado pelo protagonista: “A minha cidade tem mais de setecentas favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes”⁹⁹. Entre elas está Cidade de Deus, que deu nome ao livro de Paulo Lins publicado em 1997 e que descreve o processo de ocupação de um conjunto habitacional já construído à margem, sem infraestrutura, transporte, saneamento e segurança, fatores que favoreceram a violência contemporânea do Rio de Janeiro. O lugar Cidade de Deus ganhou visibilidade mundial ao tornar-se filme, dirigido por Fernando Meirelles em 2002.

O Brasil é um “país da periferia do capitalismo”, afirma Ermínia Maricato (2013) que, em sua participação na obra *Cidades Rebeldes, passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, faz um rápido balanço da crise pela qual passa o país; apesar do crescimento econômico mais acelerado e da redução da pobreza nos últimos anos, o Brasil ainda é um dos países mais desiguais da América Latina. Muitas reflexões sobre o urbanismo, observadas na cinematografia francesa em capítulo anterior, estão se repetindo aqui no Brasil, e são apontadas pela urbanista.

[...] A terra urbana permaneceu refém dos interesses do capital imobiliário e, para tanto, as leis foram flexibilizadas ou modificadas, diante de urbanistas perplexos. A disputa por terras entre o capital imobiliário e a força de trabalho na semiperiferia levou a fronteira da expansão urbana para ainda mais longe: os pobres foram

⁹⁹ Voz off – Capitão Nascimento - primeira cena do filme *Tropa de Elite, 2007*.

para a periferia da periferia. [...] Favelas bem localizadas na malha urbana sofrem incêndios, sobre os quais pesam suspeitas alimentadas por evidências constrangedoras. (MARICATO, 2013, p. 20).

Maricato lembra-nos que a “cidade formal”, simulacro do “Primeiro Mundo”, insiste em permanecer alheia à “cidade real”, omitindo-se da necessidade de coexistência, na qual a violência tem sido o único ponto de conexão. A escravidão, vigente até pouco mais de um século, aparece nos altos índices de homicídios, cuja principal vítima é o jovem homem negro e pobre, morador da periferia metropolitana. A Professora Ermínia Maricato louva a iniciativa dos jovens que ganharam as ruas do Brasil, acreditando que, com um bom trabalho pedagógico, surja uma nova geração, disposta a lutar contra a barbárie. Seu texto parece querer despertar a consciência do “cidadão da idade burguesa”, parafraseando Morin, sobre as características de uma crise da cidade, e isso ela coloca diretamente no seu título: “É a questão urbana, estúpido!” (MARICATO, 2013, p. 20).

4.1 VIOLÊNCIA E SOCIEDADE HOJE

Antigamente, os homens projetavam seus medos para o entorno do local onde moravam; era nos limites das aldeias que habitavam as feras, os dragões, o desconhecido, afirma Edgar Morin. Com o surgimento da cidade industrial (iluminada), esse medo chegou pelos meios de comunicação sensacionalistas. Os crimes e acidentes chegam pelos telejornais ou no cinema em uma cidade iluminada e vigiada. Os “cidadãos da idade burguesa”, explica Morin, “vivem uma vida cuja largura está reduzida à sua faixa central”¹⁰⁰, o que podemos traduzir, mais ou menos, pela “classe média”, anestesiada na cidade contemporânea.

Todo o resto, acima e abaixo, e espetáculo e sonho, voyeurismo permanente: A grande política, a atividade criadora, a violência, a liberdade, o crime, a desmedida. E a virulência

¹⁰⁰ Edgar Morin explica que a expressão foi cunhada por Musil e está embasada no que chama de espantosa fórmula de Hans Freyer no *Theorie des gegenwertigen Zeitalters*, Stuttgart. (MORIN, 1977. p.116).

agressiva das classes marginais parecem crescer, enquanto cresce, na faixa central, a segurança social, o Estado-providência, o conforto pacífico, o bem-estar. As necessidades agressivas que não se atualizam na faixa central são mantidas tanto pelos fatos variados dos jornais quanto pelas aventuras dos filmes [...]. (MORIN, 1977, p.116).

Entre outras perguntas formuladas por Morin, a partir dessa constatação de anestesia social, uma, em especial, pode e deve ser feita no momento contemporâneo: “Será que não há fúria latente, pronta para jorrar à primeira crise verdadeira da sociedade?” (MORIN, 1977, p.117).

No dia 12 de junho de 2000, um jovem, pobre e negro, de bermuda, camiseta e com um revólver calibre 38 à mostra, toma um ônibus em um bairro nobre do Rio de Janeiro. Antevendo um assalto, um dos passageiros desce e informa à polícia. O ônibus, então, é interceptado pelos policiais e instala-se o pânico geral. Motorista e cobrador abandonam o veículo junto com alguns passageiros que saem pelas janelas e pela porta traseira. Não houve declaração de sequestro, o que aconteceu foi a antecipação de um “medo urbano”, direcionado ao possível sequestrador, que, por sua vez, assume o papel do “cobrador”, como no conto *O Cobrador*, 1979, de Rubem Fonseca.

Os ataques do *cobrador* de Fonseca também não possuem uma lógica, vão acontecendo mediante seus impulsos. Aos 27 anos, Fonseca iniciou sua carreira na polícia, como comissário, no 16.º Distrito Policial, em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. É provável que tenha utilizado em suas obras literárias algumas situações vivenciadas, embora tenha ficado pouco tempo nas ruas. Nesse conto, a ótica é a do “marginal”, um sujeito que não tem nome próprio, narra na primeira pessoa e se intitula o “cobrador”. “A rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. [...]”. (FONSECA, 1997, p.14).

Os contos de Poe também são, geralmente, narrados na primeira pessoa, seus personagens oscilam entre a lucidez e a loucura, indícios de alguma doença. Sabemos, por Benjamin, que “Poe foi um dos maiores técnicos da literatura moderna. Pela primeira vez, como observa Valéry,

fez experiências com a narrativa científica, com a moderna cosmogonia, com a descrição de fenômenos patológicos” (BENJAMIN, 1994, p. 40).

Na selva urbana, atacar é a melhor defesa, e o Cobrador sabe manter-se distante dos outros bichos. “Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente.” (FONSECA, 1997, p.20-21).

Segundo Benjamin o apagamento dos vestígios dos crimes, na multidão da cidade grande, também foi detalhada por Poe, na novela criminal intitulada *O Mistério de Maria Roget* “[...] esse conto é, ao mesmo tempo, o protótipo do aproveitamento de informações jornalísticas no desvendamento de crimes” (BENJAMIN, 1994, p. 41).

Fonseca descreve os pensamentos do *Apache* dos trópicos que quer visibilidade, gosta de ler as notícias das mortes que cometeu, e compara seus atos como obras realizadas. Satiriza as hipóteses de autoria que não chegam até seu nome. “O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo!” (FONSECA, 1997, p18). Mas também fica indignado quando percebe que os pobres moradores do conjunto habitacional Cruzada São Sebastião (uma espécie de *citê* na Zona Sul do Rio) não têm o mesmo espaço no jornal quanto os novos ricos dos bairros emergentes. “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. Os jornais abriram muito espaço para a morte do casal que eu justicei na Barra.” (FONSECA, 1997, p. 18).

Mas, diferente do cobrador de Fonseca, o “sequestrador” do ônibus 174, na Zona Sul do Rio Janeiro, ano 2000, ganhou visibilidade em tempo real, virou mercadoria e foi “consumido”, “enxergado”, seus atos ganharam um narrador (o jornalista), que vai “elucidando” o espectador/expectador sobre o comportamento do “bárbaro”. Diz o narrador: “O drama dos passageiros desse ônibus começou pouco antes das três horas da tarde, um assaltante armado com um revólver ameaça quem chega por perto. Uma das vítimas é forçada a escrever com o batom no vidro do ônibus, que o assaltante está possuído pelo diabo”¹⁰¹ (figura 84).

¹⁰¹ Transmitido pelo Jornal Nacional Rede Globo de Televisão no dia 12/06/2000.

Figura 84 – *Frames* do documentário *Ônibus 174*, 2002



Fonte: ÔNIBUS..., 2002.

O bárbaro chegou, e, por tão esperada, sua chegada foi transmitida e espetacularizada pela televisão, que, novamente, não problematizou, nem mesmo a ausência de objetivo claro que justificasse um sequestro; limitou-se a pormenorizar as atitudes do bárbaro até o momento em que todos estão do mesmo lado e contra um único indivíduo. Em *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*, Robert Pechman fala da espera pelo bárbaro, ou seja, da utilidade do bárbaro para a cidade.

A figura do bárbaro é recorrente nas representações formuladas sobre a sociedade moderna em formação. Funcionando como um espelho no qual a sociedade dita civilizada se mira, a barbárie é percebida como tudo aquilo que está fora do mundo civilizado, mas que reflete inevitavelmente as imagens da própria civilidade. A civilização, portanto não dispensa a barbárie; faz-lhe o parto, dá-lhe de comer, e... deserda-a. (PECHMAN, 2002, p. 23).

A “programação” é digerida pelo espectador/consumidor (figura 85), entre quatorze horas e vinte minutos, e dezoito horas e cinquenta minutos, quando o “cobrador” decidiu sair do ônibus, tendo uma refém como escudo. Todos estão contra ele, e, para não consumir o linchamento unânime, transferem sua violência para um soldado do Bope com sua submetralhadora que, autorizado pela sociedade, em conjunto, pode matar esse indivíduo. O policial falhou, o tiro acabou acertando a refém no queixo. Acuado, o “cobrador” dispara outros três tiros e perde sua refém ficando à mercê do “Estado-providência”, e morre asfíxiado a caminho da delegacia.

Figura 85 – Frames do matéria sobre o Sequestro do Ônibus 174, 2000



Fonte: SEQUESTRO..., 2000.

René Girard fala do bode expiatório, do herói mítico que é uma vítima unânime: morto por todos. O personagem, que justifica o linchamento por unanimidade, cometeu um grave erro, e sua morte reconcilia a comunidade. Para o filósofo, o assassinio coletivo desempenha, em todos os textos religiosos, um papel de tal importância que suscita uma explicação, e tal explicação é o mimetismo¹⁰² e não a culpabilidade real da vítima.

Se estudarmos os mitos, o de Édipo, por exemplo, vemos que esta passagem se produz no exato momento em que se crê descobrir o culpado da crise: Édipo. Mas este, entre outras coisas, é um ‘defeituoso’, um homem diferente dos outros. Não se sabe de onde vêm os seus pais, a sua família etc. (GIRARD, 2009, p. 4).

Para compreender tudo isso, é importante retomar o “desejo mimético”, o pressuposto fundamental da teoria religiosa de Girard. A mimese pode ser encarada não só como um fator de destruição e dissolução, mas também de integração social, pois, se o objeto do desejo é comum, ele integra os indivíduos em torno dele, ao mesmo tempo em que gera rivalidade e violência. Para isso são criados os “interdits”, que são antimiméticos, condição da ordem. A indústria cultural, contudo, vive do “desejo mimético” e segue promovendo a manipulação da massa, na torcida para que desses desejos ocorram conflitos entre várias

¹⁰² “O Homem evolui num meio social que lhe impõe constrangimentos particulares que não estão presentes ao nível animal, mesmo se para os animais, na atualidade, falamos de “sociedades”. Analiso estes constrangimentos a partir da noção de “mimetismo” que os gregos denominam *mimesis* e que dava razão a Aristóteles ao dizer que o Homem é o animal mais mimético de todos. Isto quer dizer que se os animais são miméticos, os homens são-no ainda mais.” (GIRARD, 2009, p. 4).

pessoas e grupos. Depois, para reestabelecer a ordem, na teoria de Girard, existe a religião e o sacrifício.

A visibilidade midiática fez com que o episódio ganhasse projeção diante das câmeras, criando um verdadeiro *reality show*, em certo sentido dando notoriedade (mesmo que distinta), tanto para o “bárbaro” como para a “vítima”, de tal forma que o enterro da vítima Geísa Firmo Gonçalves foi acompanhado por mais de 3.000 pessoas.

Morin lembra-nos que, “paradoxalmente, existe menos identificação com o herói do fato variado do que com o herói de filmes, menos comunicação humana entre o homem cotidiano e os fatos variados de seu cotidiano, do que esse homem cotidiano e o cinema” (MORIN, 1977, p. 116-117). Dois anos depois, o episódio foi tema do documentário intitulado *Ônibus 174*, 2002, dirigido por José Padilha e Felipe Lacerda. Entrevistando os passageiros, a polícia e a imprensa, os documentaristas se propõem a recontar o caso e assim oferecer um estudo biográfico do “cobrador” do ônibus 174, cujo nome era Sandro Barbosa do Nascimento. Sandro morreu aos 22 anos como bode expiatório de uma sociedade furiosa e justiceira, mas, muito antes, conheceu as marcas da injustiça. Assistiu à mãe ser assassinada, foi viver nas ruas e lá assumiu o apelido de “Mancha”. Nunca aprendeu a ler ou escrever, tornou-se um usuário de drogas e teve inúmeras passagens por instituições para menores infratores.

Em depoimento para o documentário *Ônibus 174*, 2002, Luiz Eduardo Soares fala da incapacidade que temos (nós brasileiros) de lidar com nossos dramas: com a exclusão social, com o racismo. “Nós aprendemos a viver tranquilamente com os Sandros, com as tragédias e com os filhos das tragédias. Isso se converteu em parte do nosso cotidiano”.¹⁰³

Soares alerta para o drama de invisibilidade dos jovens excluídos. “Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência que é um grito desesperado e impotente”.¹⁰⁴ E complementa:

Esses meninos [de rua] estão famintos de existência social. Um menino negro, pobre, transita invisível pelas ruas brasileiras. Há duas maneiras de se produzir invisibilidade: esse menino é invisível porque nós não o vemos, nós

¹⁰³ Depoimento de Luís Eduardo Soares no filme *Ônibus 174*, 2002.

¹⁰⁴ Depoimento de Luís Eduardo Soares no filme *Ônibus 174*, 2002.

negligenciamos a sua presença. Ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito.¹⁰⁵

Figura 86 – Frames do documentário *Ônibus 174*, 2002



Fonte: ÔNIBUS..., 2002.

No filme, as cenas são de meninos (de rua) que fazem malabarismos em um semáforo de uma grande avenida do Rio de Janeiro (figura 86), enquanto Luiz Eduardo Soares fala da grande luta desses meninos contra a invisibilidade: “Nós não somos ninguém e nada se alguém não nos olha e nos reconhece, nos dá valor, não preza nossa existência, não devolve a nós a nossa imagem unguida de algum brilho, de alguma vitalidade ou reconhecimento.”¹⁰⁶

Eles são os meninos (de rua) donos de uma “infância culpada”, expressão cunhada pela escritora inglesa Mary Carpenter, em seu estudo sobre criminalidade na década de 1840, referindo-se às crianças, como Oliver (que dá nome à novela *Oliver Twist*, de Charles Dickens, publicada em 1838), ou Gavroche (o *gamin* de Paris, da obra *Les Misérables*, de Victor Hugo, publicada em 1862). A denominação “infância culpada” – termo do século XIX para os nossos “meninos de rua” – utiliza a expressão claramente no sentido de um grupo social formado à margem da sociedade civil. Esclarece Sidney Chalhoub (1996) que em sua obra *Cidade febril* encontra a adoção do conceito de “classes perigosas” no Brasil desde o início, associação aos negros como os suspeitos preferenciais. Duplamente penalizados, os pobres precisam justificar-se pela própria miséria, que, no Brasil, também esteve historicamente associada à doença e à delinquência.

¹⁰⁵ Depoimento de Luís Eduardo Soares no filme *Ônibus 174*, 2002.

¹⁰⁶ Depoimento de Luís Eduardo Soares no filme *Ônibus 174*, 2002.

Figura 87 - Frames do filme *Boca do lixo*, 1992



Fonte: BOCA..., 1992.

No documentário de Eduardo Coutinho *Boca do Lixo* de 1992 (figura 87), as pessoas escondem o rosto, pedem que a câmera não filme, não querem reforçar a imagem negativa que a sociedade tem deles. Deserdados, mas exultantes de sua honestidade, respondem: “todo mundo aqui está trabalhando, não tem ninguém roubando, não!”, “é melhor trabalhar aqui do que roubar!”¹⁰⁷.

Em figura 87, o contraste entre a população miserável que esconde sua face e o plano desse mesmo depósito de lixo, que tem como pano de fundo o Corcovado com o Cristo Redentor (signo do resplendor da Cidade Maravilhosa), serve-nos para repensar o nosso lugar – Uma metrópole de Terceiro mundo – no sentido de país de periferia, e, em maior escala, na relação entre os países que dominam a economia mundial e os periféricos como o Brasil. Constatando que a visão de Walter Benjamin não deixa de estar sujeita ao eurocentrismo, Wille Bolle se pergunta: “até que ponto o conceito de ‘metrópole’ é estudado pelo crítico alemão como categoria do Imperialismo?” (BOLLE, 1994, p. 30).

Bolle identifica uma iniciativa de Benjamin no sentido de pensar o “despertar” dos consumidores do “luxo” na poesia de Baudelaire, que suscita uma visão crítica e, ao mesmo tempo, certa comoção frente à insalubridade dos trabalhadores, quando o poeta se refere ao “espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, deixa-se penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os tóxicos usados na fabricação de obras-primas [...]” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p. 29). Este, porém, é um ônus pago não só pelo proletariado na periferia da cidade, mas também pelas periferias do mundo, que passariam a fornecer matéria-prima para o imperialismo industrial. Segundo Bolle, o crítico alemão

¹⁰⁷ Depoimentos dentro do filme *Boca do lixo*, de Eduardo Coutinho. Brasil, 1992.

considera apenas o operário europeu relacionado à procedência das mercadorias expostas na capital francesa, novamente marcada em uma citação feita por Benjamin, retirada do *Journal des débats*, de 1831: “Cada industrial vive em sua indústria como os latifundiários entre seus escravos” (BOLLE, 1994, p. 30).

4.2 RIO, UM CENÁRIO CIVILIZADO

Retomando o nosso lugar de recepção de Benjamin – uma metrópole de Terceiro mundo – é importante lembrar que, como sociólogo, Benjamin redigiu seus “retratos de cidades”, quando ainda não havia a megalópole do Terceiro Mundo. Desse modo, para uma compreensão adequada dos retratos urbanos do autor, alerta Bolle, é necessário “um olhar em sentido inverso: da ‘periferia’ em direção ao centro hegemônico.” (BOLLE, 1994, p.32). E principalmente consultar nosso autorretrato, nossa literatura, a qual espelha uma consciência urbana que nasce junto com a metrópole moderna no início do século XX.

Bolle relaciona a *Pauliceia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade (autor de suma importância para o Modernismo brasileiro), com uma “visão adivinhatória” do que se transformaria a cidade que vivemos hoje, com afinidade literária, liga Baudelaire a Mário de Andrade. “O que os *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, significam para Paris, *Paulicéia Desvairada* é para São Paulo” (BOLLE, 1994, p. 32).

A literatura brasileira urbana em nossos dias – ficcionistas como Loyola Brandão, João Antônio, Ivan Ângelo, Rubem Fonseca e outros – mostra como temas preponderantes a pobreza, a miséria, a violência, a degradação humana, a ausência de esperança. Um elemento comum desses autores é a consciência pessimista da história. Às esperanças de emancipação política e social, tais como formas despertadas e fomentadas pelo Modernismo, se sobrepôs, na crítica e no ensaio dos anos 1970 e 1980, um ceticismo crescente. (BOLLE, 1994, p. 35).

Nosso lugar de observação é o Rio de Janeiro, uma colônia escravista que desejou equiparar-se a uma metrópole europeia ainda no século XIX. O sentido de urbanidade que se pretendia era paradoxal, pois a dominação antes era restrita à “casa grande”. Nas

fazendas, era possível a administração repressiva; o feitor controlava o “*animal laborans*”, que era responsável pela supressão das necessidades da vida do seu senhor.

Robert Pechman lembra que um dos motivos para o aumento do aparato repressivo desde 1808 foi o crescente número de escravos que passou a conviver com os brancos na cidade do Rio de Janeiro.

Certamente que numa cidade escravista como o Rio de Janeiro, o equacionamento da desordem urbana (temor de uma revolta escrava, fuga de cativos, crimes praticados contra brancos e/ou suas propriedades) não era nenhuma novidade, na medida em que a cidade era o eixo da manutenção de todo o sistema escravista, uma premissa estrutural na sobrevivência do próprio Império. (PECHMAN, 2002, p. 303).

Numa perspectiva da literatura, a insegurança generalizada pairava sobre a cidade do Rio de Janeiro. Os “perigos” e os “perigosos” ganhavam forte tonalidade nos artigos de jornais e na literatura, que abraçava a questão da miserabilidade urbana. Conforme apresentado em capítulo anterior, obras como *Mystères de Paris*, publicada por Eugène Sue, em 1842-1843, vinculam a figura do jovem “selvagem”, o *Apache*, à delinquência gerada pela miséria proletária e impulsionado pelas insurreições. Apesar das realidades serem tão distintas das vividas pelos leitores brasileiros daquele Rio de Janeiro escravista, foi surpreendente a recepção dos folhetins europeus; as obras viraram mania entre os cariocas ao longo do século XIX, colocando-os em sintonia com as questões abordadas nas metrópoles europeias, que falavam de trabalhadores vivendo na miséria da contingência da Revolução Industrial.

Em Paris, o perigo estava em qualquer esquina; os trabalhadores eram os *Apaches*, os “selvagens” da civilização; o homem na multidão era, potencialmente, um criminoso. No Rio de Janeiro, ocorria o mesmo, porém com fator determinante de que os negros eram os bárbaros, a encarnação do mal. Conforme observou Pechman:

Se Paris ou Londres é um Dédalo de ruas, um labirinto, onde o ‘homem perigoso’ faz sua morada, no Rio de Janeiro igualmente a cidade se presta a esconderijo, só que de negros fujões,

capoeiras perigosos e toda uma malta de desvalidos que apenas aguarda na sombra para dar o bote. (PECHMAN, 2002, p. 309).

O historiador exemplifica essa construção do rechaço ao convívio entre negros e brancos no Rio, a qual vai recebendo manutenção nos discursos literários do período. José de Alencar escreve uma comédia intitulada *O Demônio Familiar*. A peça fala de Pedro, um menino negro que, com suas diabruras, desestabilizava de tal modo o lar do branco, ao ponto de decidirem por libertá-lo, para que não fosse mais influência negativa aos valores da “boa sociedade”. “Ele corrompe os brancos, como Alencar mostra na cena em que Pedro ensina ao jovem Jorge como colocar bilhetes no bolso de Carlota e, também a enganar os pais.” (PECHMAN, 2002, p. 310).

Em *Cidade febril*, 1996, Sidney Chalhoub afirma que “o contexto histórico em que se deu a adoção do conceito de ‘classes perigosas’ no Brasil desde o início, os negros se tornaram os suspeitos preferenciais” (CHALHOUB, 1996, p. 23). Chalhoub considera as influências dos autores europeus, em especial o alto funcionário da polícia de Paris, o francês Frégier, mencionado em capítulo anterior – que estabelece a relação entre miséria e delito, influência que “aparece como um eixo de um importante debate parlamentar ocorrido na Câmara dos Deputados do Império do Brasil nos meses que se seguiram à lei da abolição da escravidão, em maio de 1888” (CHALHOUB, 1996, p. 23). Sobre o debate parlamentar, esclarece Chalhoub,

Na discussão sobre a repressão à ociosidade em 1888, a principal dificuldade dos deputados era imaginar como seria possível garantir a organização do mundo do trabalho sem o recurso às políticas de domínio características do cativo. Na escravidão, em última análise, a responsabilidade de manter o produtor direto atrelado à produção cabia a cada proprietário/senhor individualmente. (CHALHOUB, 1996, p. 23).

Os negros (adultos e crianças), que então passaram a conviver como habitantes da cidade junto com as pessoas pobres, sem ofício, tornam-se potencialmente integrantes da clientela da marginalidade, ou seja, das “classes perigosas”. As principais possibilidades de moradia dessa população mais pobre, nas áreas centrais da cidade, pelo menos

até as primeiras décadas do século XX, eram os cortiços, as casas de cômodo. Exemplo disso se tem no romance *O Cortiço*, 1890, de Aluísio de Azevedo, expressão do Naturalismo Brasileiro na literatura, obra que pode ter sido inspirada pelo cortiço Cabeça de Porco, que chegou a abrigar cerca de 4.000 pessoas.

Conforme abordado em capítulo anterior, os discursos higienistas nortearam as estratégias urbanísticas desde a primeira metade do século XIX, na Europa, e, ao final do mesmo século, chegou ao Brasil. A Capital Federal ainda era um centro colonial, exposto a todos os tipos de doenças e epidemias em virtude da insalubridade.

Chalhoub mapeia a formação das políticas de saúde pública no Brasil, tendo como ponto de partida a cidade do Rio de Janeiro, com a demolição dos cortiços, em especial o “Cabeça de Porco – assim como os cortiços do centro do Rio em geral – era tido pelas autoridades da época como ‘valhacouto de desordeiros’” (CHALHOUB, 1996, p. 16).

Em Lima Barreto (um dos mais importantes romancistas e cronistas do Rio de Janeiro, que deu voz aos personagens das periferias), o leitor é conduzido para uma zona degradada do centro do Rio de Janeiro, no percurso do personagem Cassi Jones, no Capítulo IX do livro *Clara dos Anjos*, escrito em 1922.

[...] Saiu e, a fim de não ser visto por algum conhecido, procurou alcançar o largo de São Francisco, atravessando aqueles velhos becos imundos que se originam da rua da Misericórdia e vão morrer na rua Dom Manuel e largo do Moura. Penetrou naquela vetusta parte da cidade, hoje povoada de lóbregas hospedarias, mas que já passou por sua época de relativo realce e brilho. Os botequins e tascas estavam povoados do que há de mais sórdido na nossa população. Aqueles becos escuros, guarneçados, de um e outro lado, por altos sobrados, de cujas janelas pendiam peças de roupa a enxugar, mal varridos, pouco transitados, formavam uma estranha cidade a parte, onde se iam refugiar homens e mulheres que haviam caído na mais baixa degradação e jaziam no último degrau da sociedade. [...] Como em toda e qualquer seção da nossa sociedade, aquele agrupamento de miseráveis era bem um índice dela. Havia negras, brancas, mulatas, caboclas, todas niveladas pelo mesmo relaxamento e pelo seu triste fado. (BARRETO, 1982, p.109).

Sidney Chalhoub (1996) encontra veracidade na hipótese do surgimento da expressão *favela*, para a aglomeração popular, formulada por Lilian Fesler Vaz, que em dedicado levantamento sobre a história da demolição dos cortiços, ainda no século XIX, relaciona a primeira ocupação de um morro no Rio de Janeiro justamente com a expulsão dos moradores do cortiço Cabeça de Porco. Segundo a autora, os desabrigados teriam recebido do prefeito Barata Ribeiro os restos de madeira da demolição e se alojado no morro da Providência, que ficava atrás da estalagem. O termo favela teria vindo com os soldados, depois do advento da guerra de Canudos; o exército republicano atacava a partir do Morro da Favela (assim chamado em virtude da planta chamada favela que praticamente revestia o morro), vizinho ao arraial de Antônio Conselheiro. Depois de derrotar Conselheiro e seus seguidores, os soldados do Exército Brasileiro (em sua maioria escravos) regressaram ao Rio de Janeiro, pobres e sem moradia. Conforme relatado, “em 1897, foi justamente nesse local que se foram estabelecer, com a devida autorização dos chefes militares, os soldados egressos da campanha de Canudos. Lugar passou a ser chamado de ‘morro da favela’” (CHALHOUB, 1996, p. 17).

Para Lícia Valladares, a denominação “morro da favela” vem revestida de um forte conteúdo simbólico, que remete à resistência, à luta dos oprimidos.

A marca de Canudos, nesse momento fundador, é, assim, inconteste. No entanto, é bom frisar, não foi simplesmente uma povoação de Canudos qualquer que desempenhou o papel de mito da origem da favela carioca. Foi o Arraial de Canudos, descrito em os Sertões de Euclides da Cunha. (VALLADARES, 2000, p. 5-34).

No entendimento de Valladares, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, foi o livro “número um” do Brasil, lançado em 1902 e lido por todos os intelectuais do período; sem ele a Guerra de Canudos poderia cair no esquecimento.

As novidades chegavam de Paris, que havia se tornado matriz da moderna civilização urbana, e o exemplo das suas intervenções facilitava a implantação de um projeto de modernidade urbana em curto prazo. Segundo José Nunes Azevedo, houve duas intervenções urbanísticas, entre 1903 e 1906, orientadas por sentidos distintos: uma conduzida pelo Governo Federal e outra pela prefeitura do Rio de Janeiro, na gestão de Pereira Passos, que colocou em prática uma reformulação urbana, abrindo largas avenidas, margeadas por edifícios

monumentais, inspiradas no modelo parisiense, local de sua permanência em estudos entre 1857 a 1860¹⁰⁸, período das reformas capitaneadas por Georges-Eugène Haussmann, que esteve à frente da prefeitura de Paris no período de 1853-1870.

Para Renato Cordeiro Gomes, tratou-se da “montagem de uma cenografia”, cujo “epíteto – Cidade Maravilhosa – foi criado pela poetisa francesa Jenne Catulle Mendès, que visitava o Rio em 1912”. (GOMES, 2008, p.112).

As transformações não devem ser vistas apenas enquanto empreendimentos, mas pelo viés da comunicação simbólica. Tenta-se de apagar a tradição da cidade colonial, para erguer uma Cosmópolis que, ao fim, não passa de uma subcosmópolis, que gravita em torno de Paris. Transforma-se a cidade numa ‘floresta de símbolos’, para que possa ser lida como ‘moderna’. (GOMES, 2008, p.112).

De acordo com Gomes, a cenografia praticada no Rio de Janeiro foi identificada por Lima Barreto, que, embora estivesse ligado ao coração pulsante da cidade, ousou denunciar as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca que estava a caminho de um cosmopolitismo artificial identificado com o modelo parisiense.

De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia. (BARRETO apud GOMES, 2008, p.112).

Mas a imprensa, em especial a luxuosa *Revista Kosmo*, que, segundo o autor, posicionava-se como protagonista de uma “consciência urbana moderna”, apoiava, logicamente, as medidas governamentais à custa da negligência para com os subúrbios. O Rio de Janeiro se apresentava como uma cidade cartão-postal da *Belle-époque*, omitindo a imagem do Brasil pobre, negro ou mulato. A contribuição de Olavo Bilac legitimava a separação entre centro e periferia, perceptível em

¹⁰⁸ Em 1857, Pereira Passos ingressou na carreira diplomática e foi nomeado adido à legação brasileira em Paris, onde permaneceu até fins de 1860, período em que completou seus estudos de engenharia na *École Nationale des Ponts et Chaussées* - Instituto Pereira Passos.

uma crônica editada na mesma revista, em 1906, que relaciona a festa da Penha como manifestação de barbárie. Segundo Cordeiro Gomes, o poeta declara que os atores eram desordeiros e selvagens e que a festa deveria confinar-se no Arraial da Penha. “‘A encenação da orgia horripilante’ não deveria borrar a cenografia da cidade ideal, simbolizada pela Avenida Central. Teria que ser empurrada para fora desta cena: é coisa obscena!” (BILAC, 1906 apud GOMES, 2008, p.117). Complementa Bilac:

Num dos últimos domingos, vai passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha; e naquele *boulevard* esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfiam, o encontro do velho veículo em que os devotos urravam, me deu a impressão de um monstro anacronismo; era a ressurreição da barbaria, era a idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada. (BILAC, 1906 apud GOMES, 2008, p.117).

No entendimento de Gomes, trata-se aqui de uma postura escancarada de adesão de Bilac à euforia reformista de Pereira Passos. Bilac buscava exercer uma cumplicidade com o seu leitor, adotando um tom informal, vai estimulando-o na adesão de um pensamento excludente da classe trabalhadora, para que a cidade do ócio desfrute o cenário oferecido. “O texto encena a barbárie dos romeiros para expulsá-las do cenário civilizado. Seu espaço deveria ser a obscena dos subúrbios, os bastidores que o público deve emocionalmente negar.” (GOMES, 2008, p.118).

Obviamente que a ocupação dos morros, no período, tornou-se outro fator incômodo para a burguesia, que desejava manter as habitações precárias distantes do centro da cidade. A campanha contra as formações de favelas, que se avolumavam nos morros do Rio de Janeiro, era constante. De acordo com Rafael Gonçalves (2010), nos anos 50, foram abundantes as propostas políticas de remoção das favelas. Mas, estimulado por uma onda de ações judiciais de reintegração de posse de certas áreas ocupadas, o “problema das favelas” foi encarado a partir do final dos anos 1940, sobre o que o teórico destaca uma série de artigos publicados em 1948, sob o título

“A Batalha do Rio”, que constituiu um marco deste processo e que foram escritos pelo futuro governador do Estado da Guanabara, então jornalista Carlos Lacerda (GONÇALVES, 2010).

A política de erradicação das favelas ganhou novos discursos, e a solução urbanística veio novamente da França, na contratação do urbanista Alfred Agache. De acordo com Pechman:

Tornou-se hegemônico o grupo que foi capaz de demonstrar que o urbanismo era uma necessidade, não só da reordenação da cidade, mas do enquadramento da própria sociedade, já que o higienismo e os ideais de embelezamento esgotaram a sua capacidade a partir dos seus princípios de redefinir a ordem urbana. (PECHMAN, 2002, p. 408).

O ponto de vista do urbanista Agache ia ao encontro do desejo do Estado, e a solução era, novamente, a derrubada de um morro. A demolição do Morro de Santo Antônio era um projeto antigo, datado do século XIX, que, segundo Gonçalves, consolidado na década de 1950, deixou muitas famílias desabrigadas e obrigadas a deixar suas casas no morro, “despejadas” sem aviso prévio e sem que seus destinos fossem objeto de uma crítica no noticiário local. (GONÇALVES, 2010).

4.3 CITÉ CRUZADA SÃO SEBASTIÃO

Nas décadas de 50 e 60, surgiu um amplo mercado de trabalho urbano, e, com a urbanização, veio também a marginalização de alguns segmentos da população das grandes cidades, principalmente no eixo Rio São Paulo, porta de entrada para numerosa população oriunda do sertão, ampliando as favelas que passaram a ser o principal reduto das massas pobres. *A contribuição da Igreja Católica na transformação da habitação popular em problema público na França e no Brasil* é um excelente artigo que aborda a relação entre a França e o Brasil, mas dessa vez com foco no urbanismo social. Segundo os autores, a “Igreja Católica desempenhou um papel fundamental na inserção da questão da habitação popular nas agendas desses dois países, lançando muitas das bases sob as quais viriam se estruturar suas políticas sociais e habitacionais” (GONÇALVES; SIMÕES; FREIRE, 2010, p. 113).

Os autores identificam a conexão entre o urbanismo social capitaneado por Abbé Pierre Lhande, na França, com as iniciativas de Dom Hélder Câmara, que teria se mobilizado em benefício dos milhares

de habitantes do Rio de Janeiro, vulneráveis ao drama da “remoção” do Morro de Santo Antônio. O encontro das ideias teve lugar no Rio de Janeiro durante o XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, organizado por Dom Hélder, em 1955, que, ao final do evento, fundou a associação Cruzada São Sebastião, com a missão de urbanizar as 130 favelas que cercavam o Rio de Janeiro no período (GONÇALVES; SIMÕES; FREIRE, 2010).

Para Gonçalves, Simões e Freire (2010, p. 109), “Dom Hélder reconhecia que a constituição de uma favela, longe de configurar um problema local, tinha raízes em diversas causas”. Segundo os autores,

Dom Hélder intervinha localmente conduzindo não somente um programa habitacional para a população favelada do Rio de Janeiro, através da Cruzada São Sebastião, mas levando para a arena pública, através do seu carisma e popularidade, a mensagem de que o que se tratava de um ‘insulto’ não era a imagem das favelas nas colinas da cidade, mas o descaso político em relação à vida e ao destino de seus habitantes. (GONÇALVES; SIMÕES; FREIRE, 2010, p. 108).

Dom Hélder encarregou-se, pessoalmente, das negociações para o financiamento das obras da Cruzada junto ao presidente Café Filho. Com alguns recursos, fundou o Mercado São Sebastião, o Banco e a Feira da Providência, iniciativas da Cruzada para a geração de renda e financiamento das obras de construção dos conjuntos habitacionais. Segundo os autores, em 1957, dois anos após a fundação da Cruzada, havia 916 apartamentos distribuídos por um conjunto de dez prédios, que teriam acolhido quase que a totalidade das famílias provenientes da Praia do Pinto e da Ilha das Dragas.

Essas famílias passavam por uma espécie de “reeducação”, no que dizia respeito ao estado de limpeza das casas; havia uma fiscalização do número de ocupantes e dos eventuais conflitos domésticos. Assim como na França, observado por Lefebvre, não se pretendia desmoralizar a população, mas “moralizá-la”¹⁰⁹, e dar a ela

¹⁰⁹ Para receber o direito de adquirir um apartamento, além dos compromissos jurídicos (pagamento das taxas: luz, água, impostos) também tinham os civis e religiosos: os casais em regime de concubinato e os solteiros não poderiam pleitear um imóvel no grande conjunto na [citê] Cruzada São Sebastião. Segundo os autores, nos primeiros anos, um posto de Serviço Social

uma vida melhor, segundo o julgamento de princípios cristãos. Independente da instalação física, favela, barracos ou prédio com apartamentos, a “integração das classes”, preconizada por Dom Hélder Câmara, resultou “utópica”. O espectro do favelado persistia no imaginário dos habitantes da “cidade formal”, já que o favelado carioca assim como o *banliusard* são indesejáveis¹¹⁰.

No Brasil, o que era para ser um projeto ambicioso e otimista acabou com a chegada da ditadura. Em 1955, data do início dos investimentos no projeto, havia 130 favelas cariocas, (atualmente o número de favelas no Rio de Janeiro passa de mil); o prazo previsto para a urbanização de todas seria o quarto centenário da cidade: dia 20 de janeiro de 1967. No entanto, somente a favela da Praia do Pinto foi quase totalmente “urbanizada”, e muitos moradores da Ilha das Dragas receberam apartamentos no primeiro conjunto construído pela Cruzada São Sebastião, uma única *cité*, por assim dizer. Outros não tiveram tanta sorte, foram enviados para Cidade de Deus.

Mudou-se, em seguida, a política de solução para os “problemas das favelas”: a ordem era extingui-las e levar os favelados para longe dos centros urbanos, nem que para isso fosse necessário o uso da força, e foi. Como Governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda prosseguiu com a “erradicação de favelas” dos morros do Rio de Janeiro a seu modo, ou seja, retirando famílias de dez outras favelas localizadas em áreas nobres da cidade, e colocando-as em conjuntos habitacionais longínquos e precariamente instalados, sujeitos à nova favelização. A construção do conjunto habitacional Cidade de Deus aconteceu entre 1962 e 1965, em Jacarepaguá, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, e recebeu seus primeiros moradores em 1966. Populista, o Governador do Estado da Guanabara conservou duas características remanescentes da

funcionava em um dos prédios do conjunto, e a presença das assistentes sociais era constante na vida dos moradores, mediando conflitos entre vizinhos e mesmo entre marido e mulher e, às 22 h, havia o toque de recolher. (GONÇALVES; SIMÕES; FREIRE, 2010, p. 110).

¹¹⁰ A vizinhança do entorno deste conjunto da ‘Zona Sul’ do Rio de Janeiro, sobretudo moradores do ‘conjunto’ Selva de Pedra, construído sobre o terreno liberado pela extinção da favela da Praia do Pinto, também contribuía para reforçar não só a ideia de habitantes ‘inadaptados’, pois oriundos da favela, mas ainda aquela outra imagem que começava, então, a se estabelecer: a de que “a Cruzada” (o conjunto habitacional) seria não só destoante da paisagem dessa ‘parcela do espaço urbano, conhecida como Zona Sul’ (GONÇALVES; SIMÕES; FREIRE, 2010, p.110-111).

Cruzada São Sebastião, o conceito do conjunto habitacional [*cit *] e os nomes das ruas (figura 87 A) – placa da Rua Jessé – Filho de Obede, chefe da Tribo de Jud  nos dias de Moisés e de Rute), retirados da bíblia; poderíamos dizer que são os únicos resquícios da iniciativa de Dom Hélder Câmara.

Figura 87 A - Fotografias realizadas em Cidade de Deus, 2013



Fonte: ZIMERMANN, 2013.

Inicialmente, Cidade de Deus deveria suprir o contingente de habita o destinado a acomodar trabalhadores que iriam prestar serviços para os bairros emergentes que começavam a crescer ao longo do litoral, em 1965, entre eles a Barra da Tijuca. Mas as enchentes de 1966 fizeram com que a Cidade de Deus fosse invadida pelos flagelados de outras 60 favelas (algumas destruídas por incêndios criminosos, como o que ocorreu na Praia do Pinto), que foram deslocados para lá, entre eles a família Lins. Paulo Lins nasceu no bairro do Estácio, em 1958, e aos oito anos, mudou-se com sua família para Cidade de Deus, em razão das enchentes que atingiram sua antiga casa¹¹¹.

Entre 1986 e 1993, a antropóloga Alba Zaluar, que já havia desenvolvido pesquisa de doutorado sobre a rela o entre pobreza, criminalidade e organiza o popular em Cidade de Deus, recebeu Paulo Lins como um dos assistentes de campo.

Em extensa pesquisa, Alba Zaluar tentou responder a pergunta que se fez: “Por que uns e não outros viram bandidos?” (ZALUAR, 2000, p.158). A antropóloga encontra em variadas respostas (colhidas em campo), ideias fatalistas, sem grande profundidade psicológica,

¹¹¹ Informa o concedida   autora. 20/07/2014. (LINS, 2014).

porém conclui sobre a importância dos indícios de subjetividade, que ela assume querer reunir como uma “colcha de retalho”. “[...] A história da pessoa, que exige a concatenação de explicação a vários níveis, complexifica a questão. O que era sina vira acaso, erro pessoal, vingança de entidades espirituais não devidamente atingidas em suas exigências, escolha pessoal. [...]” (ZALUAR, 2000, p.158). Porém a antropóloga aponta o estigma de toda a população pobre de Cidade de Deus, como fator preponderante de uma condição semelhante ao que se passou nas grandes cidades na Europa do séc. XIX, a ponto de retomar a ideia de Louis Chevalier, quanto às classes perigosas.

É o estigma que todos carregam, sejam trabalhadores ou não, de pertencerem ao antro dos ‘vagabundos’, ‘malandros’ e ‘bandidos’. Se entre eles essa distinção é tão importante a ponto de ser em torno dela que se constroem as regras de convivência mútua, nas representações de alguns setores da sociedade mais ampla ela desaparece e dá lugar a uma noção que Luis Chevalier chamou de classes perigosas (ZALUAR, 2000, p. 167-168).

Paulo Lins lançou seu livro *Cidade de Deus* em 1997, detalhando as “vocações” dos jovens delinquentes, e associando seus dramas pessoais às injustiças cometidas pelo Estado. Lins distribuiu os argumentos entre os três personagens que dão nome aos três capítulos: “A história de Inferninho”, “A história de Pardalzinho”, e “A história de Zé Miúdo”. Todos jovens, homens e negros, oriundos de favelas cariocas. Na narrativa, o personagem Tutuca lembra quando alguns homens “chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todo lado sem que nem para quê” (LINS, 2007, p. 23). Inferninho (Cabeleira), o líder do bando “Trio Ternura”, lembra que foi nesse dia que sua avó rezadeira, a velha Benedita, morreu queimada porque, doente, não conseguiu sair da cama. “‘Se eu não fosse molequinho’, pensava Inferninho, ‘eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmitta e o caralho, mas ela não tá, morreu? To aí pra matar e pra morrer’” (LINS, 2007, p. 23).

Segundo Alba Zaluar, apesar do caráter repressivo, a política de remoção de favelas adotada na vigência do regime militar instalado em 1964 foi possível, pois “o voto dos favelados para eleger parlamentares

e, principalmente, os cargos executivos, deixaram de ter importância” (ZALUAR, 2000, p. 65-66).

O incêndio criminoso ocorrido na Praia do Pinto ficou na memória dos antigos moradores, conforme depoimentos concedidos ao documentário de Lúcio de Castro apresentador do Esporte TV Repórter, que trata do seleiro de craques do esporte brasileiro, oriundos de um “enclave” na Zona sul na “Cidade Maravilhosa”.¹¹²

No morro sim
Que é lugar de tirar onda
Tomando cerveja,
Fumando maconha
E jogando uma ronda.
(LINS, 2007, p. 30).

¹¹² “É um seleiro de craques, futebol, futsal, basquete, possivelmente nem uma outra comunidade revelou tantos atletas para o esporte brasileiro, você é o convidado do Esporte TV Repórter para entrar na Cruzada São Sebastião de Adilho, Julho Cesar, Ernani, Rui Rei, Paulinho Pereira, Almir do basquete, Cazusa do futsal, e Antunes, que jogou no Flamengo, vamos ver como o esporte recuperou a autoestima de uma comunidade que foi vítima de uma das maiores tragédias urbanas do Brasil, o incêndio da favela do Pinto, berço da Cruzada. No primeiro bloco o emocionante depoimento de Julio Cesar, o Uri Geller que passou com um raio de luz pelo esporte brasileiro. Prepare a cintura, porque afinal para entrar na usina de talentos da Cruzada São Sebastião é preciso um pouco de ginga”. (Luiz Roberto do *Esporte TV Repórter* apresenta o documentário *Cruzada São Sebastião*, direção de Lúcio de Castro.) (CRUZADA, 2013).

5 A MIRADA DO TERCEIRO CINEMA

O Feiticeiro Guimarães Rosa disse-me um dia: ‘Se tivesse a idade dos rapazes do cinema novo, creio que não escreveria mais: faria cinema.’ (Glauber Rocha)

O cinema brasileiro passou a observar o mundo rural e retomar a literatura de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Jorge Amado, que faziam parte da literatura brasileira, referenciada pelos cineastas que participavam do Cinema Novo, para os quais a favela e o sertão eram os lugares em que os problemas estavam mais radicalmente colocados na história (VALADARES, 2000, p. 37). Do encontro com escritores brasileiros, descrito por Glauber Rocha em seu livro *A Revolução do Cinema Novo*, pode ser aqui tomada esta síntese para pensarmos sobre a transição das linguagens:

Perguntei ao mestre Jorge Amado: ‘Qual é o motivo da crise da nossa literatura? Não temos jovens escritores...’ e Jorge me contesta: ‘Não temos jovens escritores porque todos os jovens artistas são músicos ou cineastas’. Em Paris, 1964, o poeta Vinícius de Moraes disse: ‘a literatura desaparecerá no Brasil. Só teremos música e cinema’. O Feiticeiro Guimarães Rosa disse-me um dia: ‘Se tivesse a idade dos rapazes do cinema novo creio que não escreveria mais: faria cinema’. (ROCHA, 2004, p. 236).

Para Ivana Bentes, na “passagem do Brasil rural ao urbano, tematizada no cinema dos anos 1960, os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos, ‘ignorantes e despolitizados’, mas também rebeldes primitivos e revolucionários, capazes de mudanças radicais, como nos filmes de Glauber” (BENTES, 2007, p. 242).

É na década de 60 que o cinema vai consolidar-se como meio para a difusão de uma mudança social, almejada pelo movimento que ficaria conhecido como “terceiro cinema”¹¹³. O termo recupera a estima

¹¹³ Segundo Robert Stam (2003), o termo “terceiro cinema” está relacionado com a raiz original do termo Terceiro Mundo, cunhada pelo sociólogo francês Alfred Sauvy, em um artigo para o jornal *L’Observateur*, em 1952.

na produção cultural do então Terceiro Mundo, quando põe em causa a visão ideológica da estética hegemônica.¹¹⁴ Robert Stam (2003) esclarece a analogia “terceiro cinema” e explica que o termo postula a existência de três esferas geopolíticas: o Primeiro Mundo capitalista (a nobreza) da Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão; o Segundo Mundo (o clero) do bloco socialista; e o Terceiro Mundo (os plebeus) das nações, cujas estruturas políticas e econômicas foram formadas e deformadas pelo processo colonial. Mas o vocabulário colonizatório conduziu o termo para um sentido pejorativo, pois descrevia essas nações como atrasadas, subdesenvolvidas e presas em uma tradição estática, fruto do próprio colonialismo cultural.

Sabemos por Stam que Fernando Solanas e Octavio Gentino formularam um esquema que retoma a divisão dos mundos na representação cinematográfica tripartida, porém com uma visão crítica da periferia para o centro. Desde o Impressionismo francês, o cinema foi elevado à categoria de arte e, por consequência, passou-se a defender o estatuto de autor para os cineastas, o chamado “autorismo” (*autorism*), bem como a autonomia do diretor, que estava sendo tratado como uma peça da engrenagem da indústria de cinematografia hollywoodiana. A semiótica do cinema do Primeiro Mundo estava preocupada com os

Ele propunha que os países do Terceiro Mundo se unissem e revolucionassem a Terra, como fizeram os burgueses e revolucionários na França. Robert Stam ressalta que, como coalizão política, como previu Sauvy, houve uma união quase que unânime do Terceiro Mundo, fruto das lutas anticoloniais no Vietnã e na Argélia, materializou em 1955, quando reuniu os países africanos e asiáticos em torno da Conferência de Bandung. (STAM, 2003, p. 114)

¹¹⁴ Cabe destacar a importância de correntes filosóficas como o estruturalismo e pós-estruturalismo, que colocaram em xeque a Europa como cultura normativa e revolucionaram o pensamento do período, influenciando, em certa medida, cada passo dado para o pensamento pós-colonial. A participação de intelectuais oriundos das colônias, e de outros europeus que trabalharam nas colônias, como Levi-Strauss, que trabalhou como antropólogo no Brasil; Foucault, que lecionou na Tunísia; Bourdieu, que realizou seu trabalho antropológico na Argélia, país em que nasceram Althusser, Cixous e Derrida. Pensadores como Roland Barthes, na França; Frantz Fanon, na França e na África; Leslie Fiedler, nos Estados Unidos; e C.R.L. James, no Caribe se dedicaram à pesquisa de novos agentes para uma mudança nas estratégias de dominação ideológica que o povo colonizado sofria. A adoção das ciências humanas na cinematografia apresentou-se como um desafio para as escolas de crítica de cinema precedentes. (STAM, 2003, p.123).

códigos especificamente cinematográficos, enquanto o Terceiro Mundo encontrava no cinema um importante meio de difusão das lutas pós-coloniais. No entendimento de Stam (2003), a vitória dos vietnamitas sobre os franceses, em 1954, a Revolução Cubana, em 1959, e a independência da Argélia, em 1962, foram importantes para a cristalização da ideologia cinematográfica terceiro-mundista, ao final da década de 1960.

A proposta do “terceiro cinema” era justamente a negação dos valores defendidos pelo “primeiro cinema” e pelo “segundo cinema”. O teórico-cineasta cubano Julio Garcia Espinosa, que já havia ridicularizado as formas congeladas do realismo socialista e considerava reacionário o cinema técnica e artisticamente perfeito, clamou por um cinema imperfeito. Ele considerava que, se o cinema norte-americano “‘nascera para entender’ e o cinema europeu ‘nascera para produzir arte’, o cinema latino-americano, para o autor, ‘nascera para ativismo político’” (STAM, 2003, p.115).

Os cineastas e teóricos do Terceiro Mundo estavam cansados da dominação hollywoodiana dos meios de distribuição e das representações caricatas de sua cultura e de sua história e, em resposta a essa caricatura, apostaram em um cinema feito para os latino-americanos. (STAM, 2003, p.114).

Pra *nouvelle-vague* o tema era o cinema.

Pro cinema novo o tema era a inexistência do mundo no Brasil.

O realismo era novitaliano.

A onda era nova francesa.

Nosso cinema era novo.

Nem *neo-realismo* nem *nouvelle-vague*. *Cinema Novo*. Cinema síntese da civilização revolucionária brasileira mundial, bandeiras nordestinas, modernistas, trintistas comunistas, internacionais, românticos, realistas socialistas. (ROCHA, 2004, p. 308).

O Brasil uniu-se, então, aos outros países do Terceiro Mundo, com o Cinema Novo que, para Glauber Rocha, deveria ser não apenas dialético, mas antropofágico – uma referência à temática canibalista do Modernismo brasileiro dos anos 20 (a *Semana de 22*, movimento de Arte Moderna que ocorreu em outra época, também cheia de turbulências), que digeriria as referências culturais do Primeiro Mundo,

mas refletia sobre o contexto das políticas sociais, econômicas e culturais no Brasil dos anos 20.

Glauber Rocha alertava que os problemas sociais do Brasil apareciam para o mundo, através da arte, como mentiras elaboradas, dotadas de um exotismo que satisfazia a nostalgia do europeu pelo sentido primitivo do colonizado.

Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA, 2004, p.105).

Desse modo, dizia Rocha (2004, p. 105), “pode-se afirmar que a política do autor precisa ter uma visão livre, anticonformista, insolente, rebelde e até violenta, precisa ter a perspicácia de que a burguesia só aplaude e premia *filmes sociais* quando eles são evasivos”. Esse comentário bem poderia estar destinado ao premiado filme *Orfeu Negro*, 1959, de Marcel Camus, que exibiu o exótico da favela carioca.

Embora produzido a partir do musical, *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, que por sua vez, inspirou-se na mitologia grega de Orfeu. Apesar de Camus filmar a poesia de Vinicius, seu olhar colonizador novamente buscou o exótico dos trópicos, o que os panoramas mostravam no século XIX. O cineasta francês valorizou os planos externos, explorando a paisagem cartão-postal da Cidade Maravilhosa, em que os favelados têm o pão de açúcar como pano de fundo, talvez, como alimento da alma feliz (figura 88). O filme inicia com os moradores em um ensaio de escola de samba, porque tudo gira em torno do carnaval, e, como em um musical, os moradores da favela dançam e cantam realizando seus afazeres domésticos. Relevante é o fato de que o elenco do filme era formado praticamente todo por atores negros, o que pode ser considerado uma revolução para os padrões da época e uma constatação de que a favela carioca, em 1959, ainda era um lugar exclusivamente de negros.

O filme dirigido por Camus não tem como preocupação mostrar a desigualdade social no Rio de Janeiro. De forma romântica, o mal vem de fora, mas não é do asfalto, é uma espécie de “anjo da morte” que mata Eurípedes, a amada de Orfeu. Os moradores da favela são pobres e negros, porém estão envolvidos com a alegria do carnaval. Reafirmando

o caráter imperialista, *Orfeu Negro* conquistou diversos prêmios: o Oscar de melhor filme estrangeiro, a Palma de Ouro no Festival de Cannes, além de ter sido considerado pelos críticos de cinema de Nova Torque e pela Academia Britânica como o melhor filme estrangeiro e, em 1960, recebeu o Globo de Ouro.

Figura 88 – Frames do filme *Orfeu Negro*, 1959



Fonte: ORFEU..., 1958.

Dizia Rocha: “Os cineastas do Tercero Mundo devem organizar a produção nacional e expulsar o cinema imperialista do mercado nacional” (ROCHA, 2004, p. 236).

O propósito do Cinema Novo era pensar na realidade a que a sociedade brasileira estava submetida. Os jovens cineastas queriam que a miséria que assolava o Brasil transparecesse nas produções, como denúncia de um mundo subdesenvolvido. Para Glauber Rocha, porém, não significava que o país tivesse de ser artisticamente subdesenvolvido, simplesmente porque era economicamente subdesenvolvido. Era necessário desenvolver culturas que escapassem das modernas formas de colonialismo, e que pudessem expressar, tanto aos “colonizados” como aos “colonizadores”, a realidade em que foram desenvolvidas. E essas são algumas das questões abordadas no manifesto *Uma Estética da Fome*, uma tese-manifesto, na qual os cineastas do Cinema Novo clamavam por um cinema faminto, filmes “que não apenas tratassem da fome como tema, mas que também fossem famintos em razão da pobreza de seus meios de produção”.¹¹⁵

¹¹⁵ Ver Glauber Rocha, “Uma estética da fome”, Revista Civilização Brasileira, ano I, n. 3, julho 1965, p. 165-170. A tese foi lida para a Mesa Redonda (sobre Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio do Columbianum).

Com esse manifesto, o Cinema Novo propunha um cinema revolucionário na forma e no conteúdo, entendendo-se isso como uma arte distante, tanto das preocupações mercantilistas quanto das puramente formais, e, portanto, uma arte comprometida com a verdade. O cineasta declarava, de forma contundente, que o miserabilismo, antes descrito pela literatura de 1930, era agora fotografado pelo cinema de 1960; e que, se antes era descrito como denúncia social, nesse momento passava a ser discutido como problema político. Com o manifesto *Uma Estética da Fome*, Glauber Rocha não examinou os filmes que compunham o Cinema Novo, preferiu exemplificá-los no panorama político-econômico-cultural da época.

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou o tema da fome. Personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. (ROCHA, 2004, p. 236).

Para Glauber Rocha, “Nelson e Godard criaram o *cinema novo*, as condições europeias montadas às condições brasileiras” (ROCHA, 2004, p. 236). Rocha define Nelson Pereira dos Santos como “o autor”, no Brasil; e *Rio, 40 graus* como primeiro filme realmente engajado, porque não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao próprio povo; sua intenção, vinda de baixo para cima, era revolucionária e não reformista. “O realismo socialista revisto pelo modernismo. O romance internacional popular que Oswald não escreveu. O romance épico como Brecht o teatro épico.” (ROCHA, 2004, p. 236). E complementa:

Rio, 40 graus sucede a *O Cangaceiro*. Duas visões do Brasil. Lima Barreto, a visão do poder. Nelson Pereira dos Santos vendo o Rio com os olhos proletários. Mas intelectual não tem classe. Superando a ideologia de classe média burguesa que era louvar o falso esplendor jotakubichista ou a cultura tecnicizada e desumana. (ROCHA, 2004, p. 236).

Segundo Glauber Rocha, *Rio, 40 Graus* foi uma tomada de posição corajosa, solitária e consequente de Nelson Pereira dos Santos. Considerado um filme comunista, gerou polêmica, e sua proibição foi contestada pelos intelectuais tanto da esquerda quanto da direita. “*Rio, 40 Graus* resgatou a frustração política de nossas artes e críticas sem um cinema que materializasse o desejo universal da fantasia brasileira. *Rio, 40 Graus* era um reflexo desta possibilidade. Nasceu o *cinema novo*.” (ROCHA, 2004, p. 311).

5.1 O IMAGINÁRIO DA FAVELA NO CINEMA

A possibilidade de realizar produções cinematográficas de baixo custo, trazidas pelo Novo Realismo italiano, provocou uma onda de otimismo nos países da América Latina. Em 1947, no jornal *O Estado de São Paulo*, o crítico de cinema brasileiro Benedito Duarte manifestou sua admiração pela maneira como o cinema italiano havia “forjado uma ‘estética da pobreza’, utilizando técnicas de documentário e equipamento leve para criar um cinema tecnicamente pobre, mas imaginativamente rico” (STAM, 2003, p. 113).

Os jovens estavam entre as preocupações de Nelson Pereira dos Santos, que iniciou um trabalho de engendrar a consciência crítica sobre o papel da cinematografia em um contingente social e político como o do Brasil do período. O ano de 1955 marcou sua estreia com o longa *Rio, 40 Graus*. Um domingo de sol escaldante, na vida de cinco garotos de uma favela do Rio. Diferente das crianças *banlieusard* de *Enfants des courants d’air* (1959), de Édouard Luntz (que brincam nos terrenos vagos), os garotos do Morro do Cabuçu, no subúrbio carioca, usam o domingo para trabalhar; vendem amendoim em Copacabana, no Pão de Açúcar, no Corcovado e no Maracanã, lugares do lazer dos cariocas e dos turistas que abrem o filme na fotografia de Hélio Silva.

Nelson Pereira dos Santos enaltece em grande formato o que Carlos Lacerda encarava como “problema das favelas”, utilizando a

mídia para captar eleitores em seus artigos publicados em 1948 sob o título *A Batalha do Rio*, conforme mencionado em subcapítulo anterior.

Em *Rio, 40 Graus* não existe essa relação direta da favela unicamente com “problema”, mas, conforme lembra Glauber Rocha, “mostra o povo nas ruas, nas favelas, problemas econômicos, políticos, sociais, psicológicos de algumas áreas do Rio de Janeiro. Tensão. Calor. Luta de Classe” (ROCHA, 2004, p. 311).

A própria letra da música *A Voz do Morro*, do compositor Zé Ketti, fala que no morro existem pessoas de valor; o sambista é quem leva a alegria para os brasileiros.

“Eu sou o samba
A Voz do Morro sou eu mesmo sim sinhô!
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei dos terreiros” (KETTI, 2013).

A música como fundo musical de um plano geral sobrevoando o Maracanã (figura 89), o que Glauber Rocha resume como “o símbolo do Fla/Flu. O Clube do Povo contra o Clube do Poder.” (ROCHA, 2004, p. 311).

Nelson Pereira dos Santos incorpora imagens reais dos integrantes da Escola Samba Unidos do Cabuçu, que recebem a Portela em seu terreiro. Durante a cena, o sambista Alvaiade faz um breve discurso falando de estreitar a amizade que já existe entre as escolas, depois o apresentador anuncia o samba-enredo daquele ano: *Relíquia do Rio Antigo*.

Figura 89 – *Frames* do filme *Rio, 40 Graus*, 1955



Fonte: SANTOS, 1955.

Segundo Daniel Caetano, em uma versão atualizada feita Nelson Pereira dos Santos aos roteiros de *Rio, 40 Graus* e do *Amuleto*

de Ogum, o cineasta explica sobre a homenagem que fez aos sambistas brasileiros e, principalmente, ao seu compadre Zé Ketti.

Nelson Pereira morou seis meses em Bento Ribeiro com Zé Ketti para conhecer seu cotidiano, até se sentir apto para escrever o roteiro. Contou uma vez que, já na época, não era muito seguro andar à noite na rua. Mas sempre que a barra parecia ficar pesada, Ketti começava a cantar: ‘Eu sou o samba/ A voz do morro sou eu mesmo sim senhor...’. Era seu passaporte, ninguém lhe tocava. Ninguém faria mal ao samba em pessoa. (CAETANO, 2014).

As escolas eram espaços de sociabilidade das comunidades populares; a importância das escolas na vida dos jovens talvez fosse maior do que se supunha no período. Segundo Alba Zaluar, era nas escolas de samba, nos blocos de carnaval e nos times de futebol onde os jovens expressavam sua rivalidade, muito diferente do que aconteceu em bairros pobres dos Estados Unidos, no início do século, onde surgiram as organizações vicinais (gangues juvenis). E complementa a antropóloga:

No Brasil, a rivalidade entre os bairros pobres e as favelas, que não excluiu totalmente o conflito violento, era expressa na apoteose dos desfiles e concursos carnavalescos [...] A pretensão à glória, apesar do comunitarismo presente nesse imaginário, nunca esteve ausente. A fama do artista ou do desportista movia e continua movendo as ambições pessoais nesses locais marginalizados (ZALUAR, 2000, p. 109).

Figura 90– *Frames* do filme *Rio, 40 Graus*, 1955



Fonte: RIO..., 1955.

Em *Rio, 40 Graus* não há violência na favela, esta aparece como um lugar de trabalhadores, pessoas de valor, e os jovens encaram o trabalho com otimismo. Já na primeira, cena, um dos garotos está lendo um jornal quando o outro chega contando que faturou duzentos cruzeiros no dia anterior (figura 90). O amigo o desafia apostando que irá faturar o mesmo valor até o meio dia. O colega duvida e afirma: “nem se fosse carnaval, seria possível faturar isso em meio dia”. Os garotos mostram-se esperançosos em seu mundo de trabalho.

O filme denuncia a total ausência do Estado em um território à margem da cidadania, sem qualquer serviço público, inclusive sem escolas. Isso fica evidente nas precárias condições das moradias das famílias dos protagonistas. A estrutura narrativa privilegia a oposição entre trabalho e lazer, aparecendo, claramente, a divisão entre morro e cidade e, por consequência, pobres e ricos. Essa oposição também é marcada no comportamento de uma família no Corcovado, ou nos banhistas de Copacabana, apresentados como fúteis. *Rio, 40 Graus* é precursor nessa abordagem relacionada com o aspecto social das classes populares e, por consequência, da favela carioca. Trata-se, sem dúvida, de uma iniciativa por um cinema “nacional” e “popular”. Nelson Pereira dos Santos, descendente de italiano, nasceu no bairro do Brás e foi criado no Bixiga, em São Paulo, onde se diplomou em Direito, mas escolheu o cinema como ofício e o Rio de Janeiro como lugar para viver.

Rio Zona Norte, 1957, abre com uma belíssima fotografia de uma avenida movimentada por carros e pedestres no centro da capital (figura 91). A Estação Central do Brasil (Dom Pedro II) é uma estação ferroviária, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Teve um prédio construído em 1858. As novidades chegavam de Paris, que havia se tornado matriz da moderna civilização urbana, cujo exemplo de intervenções facilitava a implantação de um projeto de modernidade urbana em curto prazo.

Figura 91– Frames do filme *Rio Zona Norte*, 1957



Fonte: RIO..., 1955.

Nelson Pereira dos Santos visou a marcar os dois lugares, distintamente, por meio da linha férrea: o gigantismo do centro do Rio de Janeiro e o ambiente quase rural do subúrbio (figura 92). Nesse aspecto, lembra o percurso que Carné realiza com *Nogent, eldorado du dimanche*, 1929, porque o cineasta também tira partido de um *treveling* lento, aqui favorecido pelo movimento do trem, partindo da Central do Brasil. Aos poucos, o ritmo agitado que o cineasta imprimiu para traduzir a vida da cidade vai sendo substituído por uma trilha sonora que sugere uma calmaria, enquanto o trem vai afastando-se do centro do Rio rumo ao subúrbio. O filme é, assim, constituído por uma sucessão de quadros que, quando congelados, remetem-nos às pinturas cubistas, pelas casas e barracões que formam desenhos geométricos na paisagem suburbana.

Figura 92 – *Frames* do filme *Rio Zona Norte*, 1957



Fonte: RIO..., 1955.

É evidente que o cinema, que assim se opõe ao teatro, pode ser confrontado, ainda mais elucidativamente, com o que se verifica na pintura, em seu estado de arte e movimento. Benjamin lembra que “o pintor, no seu trabalho, observa uma distância natural relativamente à realidade, o operador de câmara, pelo contrário, intervém profundamente na textura da realidade. Há uma enorme diferença entre as imagens que obtém” (BENJAMIN, 1992, p.100).

De forma dinâmica, Santos descreve o trajeto da cidade para o subúrbio (figura 93), pormenorizado por Lima Barreto no Capítulo VII do seu livro *Clara dos Anjos*. “O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea da Central” (BARRETO, 1982, p. 68). Como um viajante a bordo do trem, Lima Barreto descreve o trajeto:

Passamos por um lugar que supomos deserto, e olhamos, por acaso, o fundo de uma grotta, donde brotam ainda árvores de capoeira, lá damos com um casebre tosco, que, para ser alcançado, torna-se preciso descer uma ladeira quase a prumo;

andamos mais e levantamos o olhar para um canto do horizonte e lá vemos, em cima de uma elevação, um ou mais barracões, para os quais não topamos logo da primeira vista com a ladeira de acesso [...] (BARRETO, 1982, p. 68).

Nos créditos, o agradecimento pela cooperação da Fundação da Companhia Estrada de Ferro Central do Brasil.

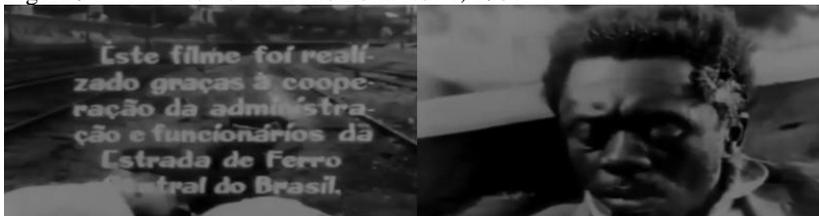
Figura 93 – Frames do filme *Rio Zona Norte*, 1957



Fonte: RIO..., 1955.

Com sua câmera, Nelson Pereira dos Santos não escreveu, não pintou, não fez música, e fez tudo ao mesmo tempo, mais principalmente fez política. Não como um romance, mas como “um telejornal urbano”, conforme observou Glauber Rocha (2004).

Figura 94 – Frames do filme *Rio Zona Norte*, 1957



Fonte: RIO..., 1955.

Quando o trem para, entra em campo um homem que parece saltar os trilhos em direção à câmera, mas, na verdade, vai ao socorro de alguém que está caído nos trilhos de ferro (figura 94). O homem resgatado chama-se Espírito da Luz Soares (Grande Otelo). O cineasta entrega ao espectador o trágico desfecho do protagonista, um compositor de sambas, antes feliz e esperançoso de que algum cantor gravasse suas músicas.

Em *Rio Zona Norte*, os pobres são ingênuos, e o sambista é o

exemplo dessa ingenuidade, é o portador de valores elevados, um “espírito de luz”, como sugere seu nome. O mal vem da cidade, trazido por Moacir (Paulo Goulart), um produtor musical, por quem o artista é enganado. Espírito vive em um morro na zona norte do Rio de Janeiro com sua nova esposa (Malu Maia), uma mulher exigente, materialista, que cobra do marido melhores condições de vida. Santos introduz uma preocupação com a criminalidade nas favelas cariocas, nas cenas do filho de Espírito entrando para o mundo do crime, num direcionamento que o levará à morte.

Nelson Pereira dos Santos tinha a intenção de realizar uma trilogia composta por *Rio, 40 Graus*, *Rio Zona Norte* e *Rio Zona Sul* (este último se passaria à noite, nas boates de Copacabana). Porém, *Rio Zona Norte* não teve uma boa aceitação, foi incompreendido no período, sendo considerado uma espécie de “involução” em comparação com *Rio, 40 Graus*, que marca o início de sua carreira. Fica, contudo, muito evidente, inclusive pela fotografia, que em *Rio, 40 Graus* o cineasta estava sentindo a força da arte, da música, como o lugar de redenção das classes populares cariocas; já em *Rio Zona Norte*, o tom é de desesperança para com as perspectivas do artista. Apesar de sua estreita relação com o sambista Zé Ketti, o filme não olha somente o outro; parece olhar a si próprio, sua postura como artista e intelectual em relação a um mercado dominado pelas grandes companhias de cinema. O fato de *Rio Zona Norte* não ser compreendido no período só reafirma seu papel como arte, consistindo mais em perguntar do que em responder.

5.1.1 Cinco vezes favela do CPC

No Brasil, como em grande parte do mundo, em nome de uma ideologia revolucionária proletária, o movimento estudantil ensaiou um ato revolucionário, mostrando que trabalhava no interesse geral. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, o engajamento do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE),¹¹⁶

¹¹⁶ O CPC surge como consequência da inquietação de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Francisco de Assis, que, depois de fazerem uma turnê do teatro de Arena no Rio de Janeiro, decidem não voltar para São Paulo. No Rio, com a ajuda de Carlos Estevam Martins, procuram a União Nacional dos Estudantes (UNE) com a proposta de criar um curso popular de filosofia, que, amadurecido, viraria o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). No final de 1961, iniciam uma intensa

que aconteceu em 1962, foi no sentido de sistematizar suas posições como artistas dentro de um quadro político e cultural do país. Diz o manifesto:

Considerando as ‘próprias perspectivas revolucionárias’ que se apresentam ao ‘homem brasileiro’, o manifesto postula o engajamento do artista que ‘em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular’. Segundo o CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos ‘por três alternativas distintas: ou conformismo ou inconformismo, ou atitude revolucionária consequente. (HOLANDA, 2005, p. 21-22).

Motivados pelo cinema russo e pelo Novo Realismo Italiano, os jovens cineastas sentiram-se chamados a repensar a arte nacional-popular como forma de comunicação com as massas para a luta política e a emancipação do povo. Discorrendo sobre as alternativas do artista, o Manifesto do CPC deixava claro que não adianta a insatisfação se não existir um engajamento, requerendo um lugar *ao lado do povo*, elegendo a atitude “revolucionária e consequente”, na qual se inscreve o CPC, cujos membros deveriam optar “por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural” (HOLANDA, 2005, p. 21-22). A isso chamam de “arte popular revolucionária”.

Sobre as referências do período, Glauber Rocha comenta: “Discutíamos muito: eu era eisensteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini, Rossellini e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a esses cineastas”. (ROCHA, 2004, p. 50). Glauber Rocha conta que logo ele voltou para a Bahia, enquanto Paulo Saraceni, Gustavo Dahl e Joaquim Pedro foram para a Europa, mas que antes realizaram *Arraial do Cabo* e *Couro de Gato*. Carlos Diegues, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges ficaram no Rio para filmarem *Cinco vezes favela*.

Cinco vezes favela é considerado o filme precursor do Cinema Novo por adotar uma proposta radical na tentativa de mostrar o Brasil no cinema, a partir de uma perspectiva popular, com poucos recursos e

produção artística, que ganha adesão de universitários, intelectuais, jovens artistas, que se propunham a rupturas estéticas e formais em todos os gêneros artísticos. Ver mais em: (HOLLANDA, 2005, p. 21).

muito influenciado pela cinematografia de Eisenstein e de Rossellini, conforme afirmou Glauber Rocha. Produzido entre 1961 e 1962, foi uma das primeiras iniciativas do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), e marcou claramente o propósito militante documentado em manifesto.

Cinco jovens cineastas, oriundos das classes média e alta, resolveram fazer o caminho inverso dos cinco garotos de *Rio 40 graus*, subindo os morros do Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e da Favela para realizar um projeto composto de cinco curtas: *O favelado*, de Marcos Farias; *Zé da cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de samba alegria de viver*, de Carlos Diegues; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Estavam motivados a repensar o Brasil e valorizar a arte nacional popular; no entanto eles sofriam influência do cinema europeu, e o filme, em seu conjunto, tornou-se um espetáculo de simbolismo, podendo ser interpretado como uma consequência da doutrina marxista que atingiu o ápice na cinematografia de Serguei Eisenstein, o cineasta que, segundo Kracauer (1997), superestimou o poder do significando das imagens.

A influência do Novo Realismo mostrava-se na formação do elenco, composto pelos próprios moradores das comunidades, mas as histórias continuavam direcionadas para uma abordagem pré-estabelecida: a pobreza das favelas e a opressão dos seus moradores. Os jovens diretores almejavam ser os mediadores entre a classe explorada e a burguesia, e demonstravam o desejo de despertar as massas para a luta política por meio da produção cultural, de modo que não estavam em busca de “encontrar uma realidade”, as histórias do povo, mas estavam motivados a contá-las ao povo, segundo a visão deles e dos moradores sobre o que poderia estar acontecendo nos morros.

Os curtas se propunham a abordar os “problemas das favelas”, com versão favorável sobre os moradores, como no primeiro episódio, que tem como título o estigma das populações humildes. *Um favelado*, logo na abertura, expõe o drama social do desemprego. João é um nordestino, que é espancado diante da família, ameaçado de despejo por não conseguir pagar o aluguel, assim como fez Vittorio De Sica em *Ladrões de Bicicleta* (1948), que mostra pessoas desesperadas em busca de emprego, fazendo qualquer coisa, inclusive entrando na criminalidade. É nisso, também, que o filme *Um favelado* se baseia, na degradação humana pela necessidade de sobrevivência.

O diretor Marcos Farias abre espaço para mostrar a expansão imobiliária do Rio de Janeiro, mercado que, em grande parte, atraía muitas pessoas vindas do campo e, por consequência, uma força de

trabalho semiqualficada, como era o caso de João, que desiste de buscar emprego na construção civil, quando percebe que as vagas ofertadas exigem algum grau de qualificação. Ao retornar para casa, o favelado vê sua mulher e seus filhos buscando alimento em um depósito de lixo (figura 95), junto com os porcos e urubus. As imagens são de uma realidade violenta e cruelmente atualizada no documentário *Boca do Lixo*, 1992, conforme, figura 87.

Figura 95 – Frames do filme *Cinco vezes favela*, 1962



Fonte: CINCO..., 1962.

Aliado à desesperança quanto ao emprego e a iminência do despejo, João sucumbe ao crime, aliciado por um morador da cidade (asfalto). Em uma iniciativa pedagógica de orientar que o crime não compensa, o assalto encomendado resulta mal-sucedido, e o favelado é punido pelas “pessoas de bem”, que se sentem autorizadas a fazer justiça com as próprias mãos. O resultado é o espancamento promovido pelos “justiceiros” que presenciaram a tentativa do crime.

Conforme apresentado anteriormente, a favela carioca era a porta de entrada do migrante do interior do país, lugar de oportunidades para melhorar as condições de vida. É desse modo o outro curta *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, inicia, justamente com a chegada de mais uma família de retirantes, que pretende instalar-se na favela. O filme toca em um ponto crucial da especulação imobiliária, aliada às políticas de remoção das favelas, voltadas para o higienismo e os ideais de embelezamento da Cidade Maravilhosa.

Parece que o diretor queria estimular uma consciência de grupo, mostrar os bastidores das negociatas lucrativas para empresários gananciosos do ramo imobiliário, que procuravam os favelados por uma onda de ações judiciais de reintegração de posse, de certas áreas ocupadas, para, ao final, receber as indenizações que, muitas vezes, não chegavam às mãos dos favelados. O personagem Zé da Cachorra é o único disposto a deixar a família entrar (figura 96, no centro). Ele é uma espécie de líder, e fica irritado com a passividade dos companheiros que

se submetem às promessas e aos subornos de um milionário grileiro, interessado somente em construir um edifício no lugar.

Figura 96 – Frames do filme *Cinco vezes favela*, 1962



Fonte: CINCO..., 1962.

Posteriormente, um grupo de moradores vai até a casa do grileiro para negociar, mas Zé da Cachorra, em virtude do seu espírito rebelde, não é convidado a participar da reunião. Na conversa, fica acordado que a família sem-teto deverá deixar o local em duas semanas. Ao tomar conhecimento do que foi decidido, Zé da Cachorra contraria o acordo e pede para o desabrigado permanecer no barraco. Este, por sua vez, diz que deixará o local para evitar confusão. Zé da Cachorra resolve ocupar o espaço, ele próprio. O episódio tem a intenção clara de mostrar as negociatas políticas e a importância da mobilização e contestação do povo.

O curta de Cacá Diegues *Escola de samba alegria de viver é*, sem dúvidas, o mais panfletário de todos. Tem no carnaval a distração do povo, um adversário contra o engajamento político. A mulher tem um papel importante na luta de classe, nesse caso representado por Dalva (Maria da Graça), a mulher do carnavalesco interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, uma operária engajada no sindicato dos trabalhadores, que trabalha em uma fábrica, mas aparece, logo no início, com panfletos e confeccionando cartazes de manifestação. O cineasta não investe somente no simbólico da imagem, recorre à palavra falada, decididamente o veículo mais adequado para o raciocínio conceitual de comunicações ideológicas. Quando o carnavalesco reclama da ausência da esposa na escola de samba, ela responde: “pra quê? Bater perna nesse barulho vazio, esquecer o que tá certo, o que está errado?” Dalva continua manuseando seu cartaz para um manifesto, enquanto o marido reforça que ela só pensa no sindicato. Ela, então, se impõe, dizendo que paga o aluguel do barraco, e ele fala que vai embora.

Figura 97 – Frames do filme *Cinco vezes favela*, 1962



Fonte: CINCO..., 1962.

Outro momento didático do filme é quando Dalva está em frente à fábrica em que trabalha, e o marido passa com a escola. Ela olha para ele, como que indecisa sobre que lado seguir, até que decide entrar para o trabalho enquanto o marido continua com sua escola. O compositor apresenta o samba-enredo, que fala de um velho Rio, com seus casarões antigos, suas mansões. Então, o carnavalesco alienado insiste para que o compositor fale dos estereótipos do carioca e da cidade oficial: dos boêmios, dos poetas, dos salões imperiais.

Fica evidente que Diegues desejava destacar que o carnaval não representa o povo, que este estava inserido como uma espécie de fantasmagoria da própria sociedade burguesa. Sabemos que Benjamin usa o termo fantasmagoria para aplicar o conceito marxista de “fetichismo da mercadoria” para suas análises culturais e, especialmente, ao consumo de massa. Aqui, o termo é empregado em razão de um contexto no qual a população se vê convertida em mercadoria para um “Rio Maravilha”, um Rio da nobreza, da riqueza, temas recorrentes nos enredos das escolas de samba até os dias de hoje. No fundo, uma alienação dos próprios valores culturais do povo em favor de um gosto burguês de luxo e realeza.

A julgar pela evolução do termo, oriundo da lanterna mágica, que data do século XVIII, na França, e que evolui para os panoramas, observamos que foram sempre meios encontrados pela classe burguesa para fazer com que as massas vissem o mundo à sua maneira. O cineasta mostra a mobilização de grande parte dos moradores da favela do Cabuçu que, apesar da extrema dificuldade, gastavam recursos próprios para fazer o carnaval para o asfalto.

Com um roteiro mais simples, *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, marca clara influência da estética eisensteinsiana, valorizando o plano como molécula de montagem e fotografia monumental, praticamente citações diretas do filme *Que Viva o México!*, 1932. É o que se vê na fotografia dos operários tendo a pedreira como pano de fundo, ou juntos, de pé, em um sol escaldante, ou

quando o líder dos operários da pedreira vai até o alto do morro avisar aos favelados que serão obrigados a dinamitar a região, oferecendo risco às suas habitações. Na conversa com uma moradora da favela, os dois ficam em primeiro plano tendo a cidade minúscula como pano de fundo (figura 98).

Apesar de ter um líder, o filme tem um elenco mais homogêneo e aborda uma espécie de “consciência coletiva”, tanto por parte dos operários, quanto por parte dos favelados, que, em um exercício conjunto, vencem o opressor (o patrão), que precisa admitir sua derrota.

Figura 98 – *Frames* do filme *Cinco vezes favela*, 1962



Fonte: CINCO..., 1962.

Em *Couro de Gato*, um grupo de garotos desce o morro com o propósito de “encontrar” gatos e vendê-los aos fabricantes de tamborins para o carnaval. O filme não se dedica a trabalhar o coletivo da favela, prioriza a criança, mais precisamente o menino que desce da favela para encontrar gatos. Tudo estará relacionado com ele, será o seu sentimento e sua experiência em relação ao mundo fora da favela.

Joaquim Pedro de Andrade foge do discurso panfletário dos outros quatro filmes que compõem *Cinco Vezes Favela*, que insistem em mostrar que o mal vem do asfalto, sua realização parece desprovida de tal propósito (o que, obviamente, não quer dizer que não tinha a intenção de fazer refletir sobre a dimensão social), porém aponta para aspectos mais complexos dessa relação, a qual é marcada pela perda da ingenuidade do menino, que rompe com a hipocrisia burguesa de uma cordialidade ilusória.

Separados por um grande portão como em “*le joujou du pauvre*” [O brinquedo dos pobres], o menino observa um lindo gato branco, animal de estimação de uma mulher que é gentil com ele, convida-o para entrar em sua casa (por um instante) e lhe oferece refresco. Mas quis o cinesta que ele não fosse ingênuo. Ele conhece o limite entre a favela e o asfalto e, quando tem oportunidade, segue seu objetivo e leva o lindo gato com ele. A dona do gato também sabe que a favela é a morada daquela criança e também o refúgio depois do delito,

e sinônimo de perigo, tanto que ela permanece com seu motorista no pé do morro, olhando para cima (figura 99).

Figura 99 – Frames do filme *Cinco vezes favela*, 1962



Fonte: CINCO..., 1962.

Figura 100 – Frames do filme *Cinco vezes favela*, 1962



Fonte: CINCO..., 1962.

O diretor investe na fotografia para mostrar a separação das classes. O filme não prioriza diálogos; alia, de certa forma, imagens documentais e algumas ficcionais com o objetivo de marcar a clivagem entre o morro e o asfalto. Lá do alto da favela o menino, em primeiro plano, tem como pano de fundo a cidade oficial e desfruta, por um momento, o sonho de ter um animal como aquele (figura 100), “o brinquedo dos ricos”¹¹⁷; assim ele consuma a ruptura, quando decide entregar o gato para o fabricante de tamborins. Mas isso não é indolor, tem um sofrimento pessoal nessa transição, quando ele derrama uma lágrima antes de entregar o animal, enxuga-a e desce o morro olhando para a paisagem da Cidade Maravilhosa.

Motivados pelo propósito revolucionário de transformação da sociedade, os jovens cineastas queriam aplicar os conceitos e a técnica em uma cinematografia a serviço da emancipação do proletariado,

¹¹⁷ Aqui faço a inversão do pobre pelo rico em uma referência ao título da poesia “*le joujou du pauvre*” [O brinquedo dos pobres], na qual Baudelaire afirma ter visto a esperança de igualdade no sorriso do *gamin*. Ver em capítulo 1.2.

propósito que os reunia, mas também os atrelava ao regimento do CPC. Para Heloísa Buarque de Hollanda (2005), ao reivindicar um lugar junto ao povo, os intelectuais estavam agindo de maneira paternalista e, de certa forma, disfarçando as diferenças das classes que se reduziam, conceitualmente, homogeneizadas. “A arte popular revolucionária do CPC parece, então, uma saída conceitual para um problema político e um nome diferente para a espécie de mecenato ideológico que, via de regra, marca as produções engajadas.” (HOLLANDA, 2005, p. 30).

Do ponto de vista da motivação dos artistas, no entendimento de Hollanda, tratou-se de uma missão assumida, uma espécie de dever para com o povo e a justiça que viria com a revolução nacional e popular. Hollanda cita Arnaldo Jabor que, ao rever sua participação junto ao CPC, afirma: “a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema” (JABOR apud HOLLANDA, 2005, p. 30).

5.2 UM CINEMA DE GUERRILHA

O golpe militar de 1964 derrotou o projeto nacional-popular, no entanto os temas urbanos seguiram sendo privilegiados pelo cinema nacional. Dizia Glauber Rocha: “os jovens devem saber que não podem ser irresponsáveis frente ao presente e ao futuro porque sua anarquia de hoje seria sua escravidão de amanhã. A única maneira de lutar é produzir: aquele que não quer ver essa realidade é cego ou idiota” (ROCHA, 2004, p. 236).

O propósito dos cineastas do Cinema Novo era denunciar as precárias condições dos indivíduos nas cidades brasileiras, um compromisso assumido no manifesto *Estética da fome*. No documento, Glauber Rocha (1965) ataca diretamente Carlos Lacerda, chamando-o de “crítico-mor da Guanabara”; ressalta que o Cinema Novo deveria opor-se ao que ele chama de “tendência do digestivo”, preconizada por Carlos Lacerda. Nesse caso, referia-se à exaltação da “Cidade Maravilhosa”, habitada por pessoas ricas, andando em automóveis de luxo.

Glauber Rocha reage às críticas de Jean-Claude, que afirma ser o Cinema Novo uma ideologia de classe média.

A classe média não vive na inércia.

Cineastas da classe média criaram o *cinema novo* revolucionário.

Como os inconfidentes perderam a *classe* tipo Joaquim Pedro de Andrade, que é aristocrata mineiro. Joaquim não queria o falso lux intelectual dos intelectuais mineiros que curtiam utopias literárias. Cinema, Luz e Ação.

O *cinema novo* não escrevia, nem pintava, nem tocava.

Fazia política e filmava porque pra se produzir cinema novo era necessário ter poder econômico e político. (ROCHA, 2004, p. 309).

Filmado entre os anos de 1966 e 1967, *Terra em Transe* tem o foco no cenário político da América Latina pré-ditaduras, aborda o cenário político do período, as razões da derrota da esquerda no Brasil.

Entre os curtas que compõem o filme *Cinco Vezes Favela, Couro de Gato* é o que mais se distancia da normativa do CPC, não parece reivindicar à força um lugar ao lado do povo, mas assume o lugar de alguém que mora na zona sul e vê a favela de sua janela. O artista revolucionário pertencia à classe burguesa, Joaquim Pedro de Andrade terminou *Couro de Gato* em Paris, para onde viajou a fim de estudar cinema. Glauber Rocha, por sua vez, conta que, em 1959, encontrou-se com Saraceni, Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges em Copacabana, levando um totem, “uma Arry Flex 35 mm”, que ele havia comprado com o dinheiro da venda de três vacas que ganhara do seu avô, e os colegas ficaram impressionados. O cineasta comemorou o êxito do Cinema Novo, dizendo que dez anos depois as coisas eram muito diferentes, pois “1969: um jovem chega e diz simplesmente que quer fazer um filme em 35mm, colorido, som *scope*”, “1969, sim, o Cinema Novo não são os camponeses de 1959” (ROCHA, 2004, p. 236). A declaração de Rocha evidencia a teoria de Edgar Morin sobre o funcionamento do mercado juvenil. Morin fala sobre a ambivalência da chamada “cultura adolescente-juvenil”, que, mesmo economicamente integrada, participa da cultura de massas, mas, ao mesmo tempo, procura diferenciar-se. “A nova cultura adolescente-juvenil tem, assim, dois polos e, a partir desta polaridade, se efetua uma espécie de eletrólise em que se cria algo de misto, que se difunde no conjunto do mercado juvenil.” (MORIN, 1977, 139). Uma nova linguagem, feita por artistas jovens, conforme declarou Rocha, era aceita e desejada pelo mercado consumidor juvenil, este, por sua vez, com relativa autonomia monetária (dinheiro dado pelos pais). Daí a constatação feita por Walter Lima Jr. de que o “maior impacto do Cinema Novo foi, sobretudo, um raciocínio e uma sensibilidade da alta classe média, da burguesia e dos

estudantes, que se deram conta da existência daquilo, daquele movimento” (LIMA JÚNIOR, 2001, p. 214). A efervescência cultural, que sinalizava tendências próprias da idade, levou a que a “dissidência e a revolta”, em última instância, acabassem sendo integradas ao sistema, o que aconteceu com o Cinema Novo.

Quando Rocha diz que um jovem cineasta simplesmente determina o equipamento que quer para fazer o filme, ele está falando da aceitação do cineasta jovem, mais do que isso, fala da aposta das produtoras nesse mercado juvenil. O Cinema Novo tornou-se um movimento, ganhou visibilidade do público jovem e atraiu novos financiadores, mas isso teve um preço, foi cooptado pela indústria cinematográfica que, de acordo com Glauber, passou a forjar diretores ajustados aos processos do cinema comercial e transformou-se em manchete promocional das grandes produtoras. “O sistema utiliza a criatividade dos meios marginais, como no plano adulto utiliza a criatividade dos artistas, mas traz padrões de produção, as censuras e acomodações.” (MORIN, 1977, p.140). Morin esclarece que as duas partes da ambivalência da cultura juvenil, que é formada: pela “ala “direita”, quase inteiramente integrada e integracionista, cuja divergência ao sistema é praticamente nula; e “a ala “esquerda”, marcada pela forte contestação política, a negação e denúncia dos valores oficiais. Em contrapartida, há uma aproximação com as drogas fortes, fato definido pelo autor como rever “a destruição supera o consumo” (MORIN, 1977, p. 140).

O título *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*, do livro de Antônio Risério, remete ao filme de Jean-Luc Godard: *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967, ao falar sobre os segmentos mais inquietos da juventude aqui no Brasil, na passagem da década de 1960 para a de 1970, que, segundo o autor, distribuíram-se em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural.¹¹⁸

¹¹⁸ “Ao aproximá-los, havia o sentimento de que os caminhos ‘tradicionais’ da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer. Daí, de resto, o antiintelectualismo e o fascínio pelo lumpemproletariado, que podem flagrar tanto no ambiente contracultural quando em meio às organizações da guerrilha urbana. Esses eram índices que apontavam, festiva ou desesperadamente, para a falência das fórmulas canonizadas. No caso da contracultura, o ânimo antiintelectualista foi alimentado, ainda, pela tradição pragmática norte-americana. Mas era isso uma jogada seletiva, já que pensadores como Marcuse e Norman O. Brown, por exemplo, tinham passe livre entre os contraculturalistas, os ‘desbundados’ como se dizia, ao lado místico dos

O que não interessava era o pensamento acadêmico, a estrada sinalizadora, o intelectual tradicional. O fascínio pelo ‘lumpen’, fundamentado pelo marcusianismo dos mais letrados era a contrapartida lógica da recusa, nem sempre meramente conceitual, do modo de vida burguês, ‘careta’, *Drop out* – cair fora do ‘sistema’ como então se dizia – era a palavra de ordem contraculturalista. Logo, o contato com os marginais era ‘natural’, pois esses já se moviam por veredas alternativas. (RISÉRIO, 2005, p. 25).

A contracultura, um movimento internacional que chegou ao Brasil em plena ditadura, dividia os jovens em duas alas, segundo Risério: “era a distância entre a metralhadora e o LSD, ‘pedra filosofal’ do contraculturalismo” (RISÉRIO, 2005, p. 26).

Enquanto o jovem terrorista se submetia aos rigores de uma disciplina bélica, a fim de arrombar a porta, saltando com os dois pés no peito do porteiro, o desbundado dava as costas ao ‘sistema’, mais interessado na *rasgar garganta* ébria de Janis Joplin, na Revolução sexual, em cintilações canábico-lisérgicas nas praias azuis de Búzios ou Arembepe. Se quisermos acentuar ao extremo as diferenças, basta ler Carlos Marighella ao som do primeiro disco dos Novos Baianos. (RISÉRIO, 2005, p. 26).

Risério fala sobre a ausência de informação da mídia brasileira quanto ao movimento, que acabou favorecendo uma produção que o autor chamou de “rede informacional alternativa, com as páginas de Maciel, em *O Pasquim* e publicações como *Flor do Mal*, *Presença*, *Bondinho* e *Verbo Encantado*” (RISÉRIO, 2005, p. 26).

No entendimento de Risério, especialmente em terreno brasileiro, a contracultura preserva o espírito contestador da juventude brasileira, apesar de a ditadura militar tentar asfixiá-la. Ao contrário das iniciativas coercivas do regime militar, os que estavam à margem no

orientais, antipsiquiatras, profetas de uma Nova Era etc.” (RISÉRIO, 2005, p.25).

desvio das normas, dos cânones eram “mobilizáveis” pela contracultura. Nessa perspectiva, João Francisco dos Santos, o transformista conhecido como Madame Satã, personagem emblemático da vida noturna e marginal carioca, somava os estigmas e as condutas “desviantes”. “Mulato, malandro, marginal, homossexual assumido, campeão de desfile de fantasia do baile dos Caçadores de Veados [...]” (RISÉRIO, 2005, p.). Inspirado na vida de Madame Satã, *Rainha Diaba*, 1979, é um filme dirigido por Antônio Carlos Fontoura, com roteiro de Plínio Marcos.

No culto à figura marginal, a frase de Hélio Oiticica, “Seja marginal, seja herói”, soa como uma espécie de homenagem provocativa para um jovem fora da lei, cujo codinome era Cara de Cavalo. O *jovem Apache* tinha apenas 23 anos quando foi alvejado pela polícia, em 1964, e os detalhes da perseguição foram acompanhados, diariamente, pela imprensa carioca. João Acácio Pereira da Costa, mais conhecido como Bandido da Luz Vermelha, apavorou o cenário paulistano. “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba!”. Essa expressão foi dita pelo “bandido”, interpretado por Paulo Villaça, em *O Bandido da Luz Vermelha*, dirigido por Rogério Sganzerla.

Para Sganzerla, cineasta ícone do cinema marginal, “o Cinema Novo começou em 1962; e, em 1965, ele chegou ao fim. Exatamente no momento em que ele acabou, ganhou uma projeção, começou a ganhar prêmios internacionais e se impôs como escola” (SGANZERLA, 2007, p. 65). O jovem cineasta, que iniciou sua carreira como crítico de cinema, parecia desejar percorrer o próprio caminho, na busca de uma cinematografia diferenciada (em seu gérmen, era próprio do Cinema Novo, mas que já apontava para algo que estaria por vir). Falava ele de “um ‘cinema de guerrilha’ em oposição ao ‘cinema novo rico’”. (SGANZERLA, 2007, p. 29).

Em 1966, Sganzerla trabalhava no roteiro do seu primeiro longa-metragem, que se chamaria *Na Boca do Lixo*, e tinha a pretensão de ser um cinema com um caráter transgressor, que funcionasse como um corte nas estratégias de poder. Sganzerla mantinha contato com Plínio Marcos, diretor de *Dois perdidos numa noite suja*, e, entusiasmado, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, manifestou sua expectativa em aprimorar seu roteiro, explorando o contato com o diretor teatral.

O Plínio conhece bem o ambiente cafajuste da chamada ‘Boca do Lixo’, tem muita vivência. Conversando com ele, posso conseguir mais

conteúdo para o filme, que será uma história ambientada no mundo da prostituição, do gangsterismo paulistano (SGANZERLA, 2007, p. 21).

A Boca do Lixo foi lugar de pesquisa e cenário para *O Bandido da Luz Vermelha*, ícone do Cinema Marginal. Boca do Lixo é um logradouro não oficial, no centro da capital de São Paulo, que, entre as décadas de 1920 e 1930, teve participação na história do cinema nacional devido ao fato de empresas, como a Paramount, a Fox e a Metro Golden Mayer, instalarem-se por lá. Ficou conhecido como o “Cinema da Boca” e chegou a ser um polo da indústria cinematográfica, mas, com o passar dos anos, tornou-se uma zona de prostituição e contravenção, como aparece no filme *O Bandido da Luz Vermelha*. Nos anos 1990, parte do quadrilátero foi chamado de “Cracolândia”, ou seja, ainda hoje é uma das regiões mais degradadas da cidade de São Paulo, de modo que o lugar, como declara Sganzerla, não é só símbolo, mas também é sintoma de uma realidade urbana brasileira. Questionado por utilizar a Boca do Lixo para falar da realidade do Brasil, Rogério Sganzerla respondeu em entrevista ao JB:

Se escolhi o bairro para falar de Brasil, é porque esse bairro se chama Boca do Lixo. Não é símbolo, mas sintoma de uma realidade. Dentro de uma sinceridade total, tentei mentir e dizer a verdade, ser triste e violento, boçal e sensível, acadêmico e criador. Enfrentei uma parada diabólica: os maiores riscos para um estreante na longa-metragem com a simples certeza de que o cinema brasileiro é o cinema do risco, onde tudo é possível. (SGANZERLA, 2007, p. 29).

No filme *O Bandido da Luz Vermelha*, Sganzerla aborda uma profusão de informações políticas e estéticas, utilizando múltiplas linguagens pós-modernas, incorporando os subgêneros da arte, o *pop*, o *kitsch* e a HQ para apresentar, de forma metafórica, os acontecimentos mundiais e locais. Utiliza-se, ainda, de *outdoors*, imitando o vocabulário da propaganda, e subvertendo-o para focalizar temas de relevância como a violência, a saúde pública e a discriminação.

Ressalta-se que essa mixagem pretendida por Sganzerla era pauta das vanguardas artísticas das décadas 1960 e 1970, tendo, muitas delas, origem com o *Situacionismo*, liderado por Guy Debord, que

reuniu poetas, arquitetos, cineastas e artistas plásticos. Fundamentava-se em teorias críticas à sociedade do espetáculo. As teorias estimulavam a visão crítica do que ocorria politicamente no mundo, reflexo das polaridades entre o socialismo e o capitalismo, alertando para a sociedade de consumo, que se estava tornando uma sociedade do espetáculo, e um produto, ela mesma. O real transforma-se em imagem, e estas transformam-se em motivações para o início de um processo hipnótico do desejo, o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2008, p.14). Para Debord,

O espetáculo é herdeiro de toda a *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do *ver*; da mesma forma, ele se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. Ele não realiza a filosofia, filosofiza a realidade. A vida concreta de todos se degradou em universo *especulativo*. (DEBORD, 2008, p. 19, grifo do autor).

O Modernismo foi um movimento de origem essencialmente urbana, cujo “*habitat* natural” deveria ser a cidade democrática, porém essa igualdade prometida não se verificou na prática, e isso pode ser observado na frustração carregada por uma grande parcela da população urbana.

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono. (DEBORD, 2008, p.19).

O “bandido” rouba da classe burguesa e consome compulsivamente, ou seja, opõe-se à sociedade capitalista, mas também é alvo da dominação da sociedade de consumo, e, nesse sucessivo jogo de apoderação em que está envolvido, fica evidente a luta entre as classes, na qual o rico domina pelo dinheiro, enquanto o “bandido”, representando os excluídos sociais, usa da agressão e da força e domina pela violência.

Era um tempo de violência, tempo do Ato Institucional n. 5 (AI-5), considerado o mais duro golpe na democracia – um retrocesso

para a produção cultural do país, e que entrou em vigor em dezembro de 1968, logo após o lançamento do filme *O Bandido da Luz Vermelha*.

Segundo Zuenir Ventura, as prisões e as censuras começaram antes de o AI-5 ser anunciado publicamente.

Na quinta-feira à noite, véspera da divulgação do ato, enquanto o marechal Costa e Silva se mantinha trancado no Laranjeiras vendo filme de banguê- banguê, ouvindo música clássica, fazendo palavras cruzadas, os seus censores invadiam as redações dos jornais, rádios e televisão de vários Estados. (VENTURA, 1989, 170).

Figura 101 – *Frames do filme Brasília - Contradições de uma Cidade Nova, 1967*



Fonte: BRASÍLIA..., 1967.

Em 1967, Joaquim Pedro de Andrade teve tempo e patrocínio da Olivetti para filmar *Brasília - Contradições de uma Cidade Nova*.¹¹⁹ Uma cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional democrático que, no seu entorno, reproduzia a desigualdade e a opressão existentes em outras regiões do país. Joaquim Pedro de Andrade acreditava que seu filme serviria como alerta de que a divisão social, marcante das grandes cidades, repetia-se em Brasília como sintoma de uma realidade brasileira. Segundo Jean-Claude Bernardet, Joaquim Pedro tentou obter o apoio de Oscar

¹¹⁹ Segundo Jean-Claude Bernardet, um dos roteiristas, *Brasília Contradições de uma Cidade Nova* foi uma encomenda de uma loja Olivetti. Depois que o filme ficou pronto, a direção da loja já não estava mais disposta a afrontar o governo (1967 foi o ano do recrudescimento da loucura ditatorial militar). O filme quase não chega a público. Uma cópia salvou-se, ficando arquivada no MAM. Com o lançamento do novo DVD do Macunaíma, em 2006, a Filmes do Serro conseguiu lançar esse curta quase inédito, como um dos extras do DVD. (BERNARDET, 2014).

Niemeyer, que participou do CPC.¹²⁰ Ocorre, porém, que Niemeyer, já inserido no sistema, recusou-se a acreditar na visão pessimista do curta, embora tenha concordado com ele, em um encontro, anos mais tarde. Joaquim Pedro foi adiante e encerrou seu filme com um texto apoteótico, definindo Brasília como a contradição modernista.

Ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira fora do alcance da maioria do povo. O plano propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais, mas, à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava conter. Na verdade, são problemas nacionais de todas as cidades brasileiras, que nessa, com generosidade concebida, se revelam com insuportável clareza, é preciso mudar essa realidade para que, no rosto de um povo, se descubra quanto uma cidade pode ser bela.¹²¹

O filme encerra com a música *Viramundo*, na voz de Maria Bethânia:

[...] Sou viramundo virado
Pelo mundo do sertão
Mas ainda viro este mundo
Em festa, trabalho e pão. [...] ¹²²

¹²⁰ Oscar Niemeyer, num apelo aos pares da classe média: “O que fez você arquiteto? O que fez você para se ver realizado? Trabalha, ganha dinheiro, anda bem alimentado. Nada disso, meu amigo, é grande para ser louvado. Você só fez atender a homem que tem dinheiro, que vê o pobre sofrer e descansa o ano inteiro na bela casa grã-fina que fez você projetar, esquecido que essa mina um dia vai acabar. Mas se você é honrado, não deve se conformar. Ponha a prancheta de lado e venha colaborar. O pobre cansou da fome que o dólar vem aumentar e vai para a luta que Cuba soube ensinar”. (HOLLANDA, 2005, p. 29).

¹²¹ Narrador do filme *Brasília - Contradições de uma Cidade Nova* de Joaquim Pedro de Andrade, 1967.

¹²² *Viramundos*, 1965, composição de Capinan e Gilberto Gil, compões a trilha sonora do filme *Brasília - Contradições de uma Cidade Nova*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1967.

Com o AI-5, o Estado mantinha estreito controle da produção cultural, tendo uma sistemática atividade de censura. Segundo Jean-Claude Bernardet (2014), depois de Joaquim Pedro de Andrade exibir *Brasília - Contradições de uma Cidade Nova* no Festival de Brasília, ele foi procurado por alguém que lhe informou que seria preferível não apresentar o filme à censura, pois não obteria o certificado e poderia haver consequências mais graves. O cineasta depositou a cópia na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e teve versão restaurada digitalmente lançada em 2006.

As experiências iniciais do Cinema Novo, que pretendia ser arte de transformação social, não atingiram o próprio povo a quem ele se dedicou a transformar; a crise que alcançou o movimento pôs em cena os paradoxos dessa experiência, num contexto de adequação à indústria cultural que, ao final dos anos 60, mostrava-se em crescimento.

Procurando diferenciar-se do meio televisivo de alienação, alguns cineastas investiam na possibilidade de uma nova relação entre indústria cultural e realização artística. Nesse contexto do Tropicalismo, Joaquim Pedro de Andrade realiza o filme *Macunaíma*, 1969, constituindo um bom exemplo para pensar sobre a problemática que envolve indústria cultural, mercado de bens simbólicos, cultura e entretenimento.

Para Willi Bolle, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, remete à representação benjaminiana, de uma historiografia da modernidade como “despertar dos sonhos coletivos”. Quando o “herói sem nem um caráter” decide ir embora para a Europa, [...] “Renegando a utopia barroca como fantasmagoria, Macunaíma sonha o sonho moderno (ou pós-moderno?) de uma volta para a Europa, onde se vive melhor que no Brasil” (BOLLE, 1994, p. 37).

Ao falar sobre *Macunaíma*, Glauber Rocha se pergunta se “é possível dizer que a tristeza tropical é bela?”, e responde, com grande admiração pelo filme de Joaquim Pedro de Andrade, que ele considera “loucamente original”:

Macunaíma não é tragicômico como um filme de Chaplin ou de Jacques Tati. *Macunaíma* não é um herói solitário, esquerdista, romântico. Nem tampouco, quixotesco: não tem o mesmo ritmo que *A Falecida*, de Hirszman, a obra-prima do intimismo tropicalista. *Macunaíma* é um samba modernista em forma de cinema. (ROCHA, 2004, p. 237).

Com o filme *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade aproxima-se da ideia formulada por Benjamin em sua XIV tese; a ideia de saltar na história para pensar o passado sob uma dupla possibilidade: uma que se relaciona diretamente, no caso, o romance-rapsódia *Macunaíma*, publicado por Mário de Andrade, em 1928; e outra que extrai o excedente de significado no interior desse mesmo passado, “formando um tempo pleno de ‘agora’” (BENJAMIN, 1992, p. 166).

Encarando as exigências de um voraz mercado de consumo de massa, Joaquim Pedro investe na disputa em uma arena da “classe dirigente”, como observa Benjamin, porém, reivindicando autonomia do campo artístico, o cineasta mostra que o passado dá poder ao presente e que não existe a sobreposição da historicidade, ele assume, dentro do espaço dado, sua responsabilidade de colocá-la novamente em pauta. Em *Macunaíma*, o canibalismo é o que define as relações na sociedade brasileira.

Figura 102 – Frames do filme *Macunaíma*, 1969



Fonte: MACUNAÍMA, 1969.

O filme *Macunaíma* é o “salto do tigre” proposto por Benjamin. O cineasta investe no trabalho de pesquisa, na sofisticação plástica, rompendo com a sobriedade das produções iniciais do Cinema Novo para explodir como um cinema bárbaro em cores, que afeta o espectador; para abordar a natureza antropofágica da relação entre indústria cultural e bens simbólicos. Como no Dadaísmo, o cineasta volta sua atenção para as relações que cercam a própria criação artística, sua política estava explícita na *mise-en-scène*: Diz Benjamin (1992, p. 196): “De espetáculo atraente para o olhar ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no Dadaísmo, um choque”. Benjamin cita o Dadaísmo como criação pioneira, que sacrificava seu valor de mercado para denunciar um período de decadência, somente reconhecido *a posteriori*, destacando: “Recentemente, tais barbarismos abundavam no Dadaísmo. O seu impulso só agora se torna reconhecível: *o Dadaísmo tentava criar através da pintura e da literatura, os efeitos que hoje o público procura no cinema*”. (BENJAMIN, 1992, p.106, grifo do autor).

Macunaíma é tropicalista, joga com o cinismo, a hipocrisia, o servilismo, a subserviência. Outra forma de guerrilha, totalmente comprometida, como convém à arte (política); sua fruição é completamente distinta das outras obras do Cinema Novo, da mesma forma que a fruição do espectador diante de uma obra de Hans Arp ou de um poema de Augusto Stramm (artistas dadaístas) é completamente diferente da fruição diante de um quadro impressionista de Andre Derain ou um poema de Rainer Maria Rilke. Lembra-nos Benjamin. “As manifestações dadaístas asseguravam, de fato, distração intensa, colocando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa ação tinha que satisfazer pelo menos uma exigência: provocar o escândalo público” (BENJAMIN, 1992, p.106-107).

Para o crítico alemão (1992, p. 107-108), quando a obra afetava o espectador, adquiria uma qualidade tátil. “Assim beneficiou a procura do cinema, cujo elemento de distração, em primeiro lugar, também é tátil, uma vez que se baseia na mudança de lugares e ação, cuja intermitência choca o espectador”. Enquanto a pintura convida o observador à contemplação, a sucessão de imagens em movimento perturba o processo de associação daqueles que a observam. “Através da sua estrutura técnica, o filme libertou o efeito de choque físico do invólucro moral em que o dadaísmo ainda se mantinha, de certo modo, envolvido.” (BENJAMIN, 1992, p. 107-108).

Figura 103 – *Frames* do filme *Macunaíma*, 1969



Fonte: MACUNAÍMA, 1969.

Em figura 103, o diretor aponta o controle do Estado quanto à chegada dos sertanejos na cidade. Com legenda de língua francesa “*Si La Police vous voit, elle vous renvoie aux champs*” [...] “*Il y a déjà trop de clochards en ville*”¹²³

¹²³ “Se o governo vir vocês chegando, vai todo mundo preso de volta pra roça”
“Já tem mendigo de mais na cidade.” (Tradução nossa).

Benjamin lembra que Duhamel contesta duramente o cinema, justamente por suscitar a participação das massas, chegando a denominar o cinema como um “passatempo para a ralé”, considerando que a arte exige do espectador um recolhimento, uma reflexão, uma imersão, e que o cinema reduzir-se-ia a mero entretenimento para as massas. Benjamin discorda de Duhamel e, para elucidar a iniciativa dessa tese, agrega a Arquitetura para o debate associado à cinematografia como condição de arte coletiva.

Depois de revisitar a história e lembrar-nos de que muitas formas de arte surgiram e desapareceram enquanto “a necessidade do abrigo é duradoura”, Benjamin tenta atualizar a relação das massas com a obra de arte, ainda pensando sobre a arquitetura e lembrando que sua recepção acontece pelos meios “tático e óptico”. E esclarece: “No aspecto tátil não há contraponto para aquilo que a contemplação proporciona no domínio visual. A recepção tátil sucede não tanto a atenção, como através do hábito” (BENJAMIN, 1992, p.109-110).

O crítico fala, ainda, sobre a percepção humana que deve acompanhar as mudanças históricas, e que não pode ser apenas visual, pois é por meio da contemplação que elas serão dominadas pelo hábito, em uma recepção tátil. Logo, “quem se distrai pode criar hábito”, afirma Benjamin, considerando a importância de novas formas de percepção. “Aliás, como para cada indivíduo existe a tentação de se furtar a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as de maior peso e importância se conseguir mobilizar as massas. Concretiza-o no cinema atual [...]” (BENJAMIN, 1992, p.111).

No seu efeito de choque, o cinema vai ao encontro dessa forma de recepção. O cinema rejeita o valor de culto, não só devido ao fato de provocar no público uma atitude crítica, mas também pelo fato de tal atitude crítica não englobar, no cinema, a atenção. O público é um examinador, mas distraído. (BENJAMIN, 1992, p.111).

Quando Benjamin afirma que a recepção coletiva da pintura não pode ser comparada com a arquitetura, com a epopeia, e, finalmente com o cinema, ele se refere não ao papel social dos pintores¹²⁴, mas à

¹²⁴ Um exemplo são as Pinturas Negras de Francisco Goya, que foram trasladadas das paredes de sua residência para telas em acervo no Museu do Prado.

condição limitada do próprio suporte, cuja aparição pública estava ligada ao poder do mecenas, nas igrejas, nos mosteiros, nas cortes da nobreza.

O realismo de Gustave Courbet, na tela *Os Quebradores de Pedras*, exposta no Salão de 1850, marca o compromisso pessoal do pintor com o programa realista e social. No entanto, o sucesso do panorama pintado por Charles Castellani, em fim do século XIX “‘Le Tout Paris’, residia na fascinação cultural por representações de celebridades nas visitas familiares de Paris moderna” (SCHWARTZ, 2004, p. 354).

5.3 O PANORAMA FAVELA

“O que caracteriza um filme é não só a forma como o homem se apresenta perante o equipamento de registro, mas também a forma como, com a ajuda daquele, reproduz o seu meio ambiente [...]” (Walter Benjamin)

Panorama favela é uma expressão aqui utilizada em dois sentidos, o primeiro deles refere-se propriamente ao formato, já que o panorama consistia de um arranjo circular de grandes pinturas para promover uma imersão do espectador “no tempo e no espaço por meio de uma representação realista” (SCHWARTZ, 2004, p.354); o segundo é o sentido propriamente espetacular dos panoramas, que, anterior ao cinema, atraíam olhares sedentos por novidades, a favela espetáculo.

Em plena ditadura, o cineasta Sérgio Pêo, arquiteto e artista plástico, usa uma lente etnológica para filmar *Rocinha 77*. Apesar de dar ênfase à favela, ilustrada no título, os seres humanos não lhe são secundários, ao contrário, são narradores de sua própria condição de vida.

No ensaio sobre o Narrador, Benjamin traz uma reflexão com base na obra de Nikolai Lesskov, para defender a tese de que a arte de narrar histórias estava em extinção. A guerra teria emudecido as pessoas, as memórias haviam se tornado poeira, restara “num cenário dominado por forças destruidoras e explosões, o minúsculo e frágil corpo humano” (BENJAMIN, 1992, p. 28). O autor, contudo, consegue discorrer sobre a importância da narrativa que traz algumas observações bastante pertinentes sobre a sabedoria, a informação e a experiência, todas transmitidas por narradores de *Rocinha 77*. Eles não têm sua identidade exposta, porque, em verdade, encontravam-se em situações de grande

fragilidade, já que as favelas eram constantemente mostradas pelos telejornais como “problemas do Rio”.

Benjamin afirma que as melhores narrativas são “as que menos se distinguem das histórias orais, contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1992, p.198). O cineasta não leva o espectador para o *arcade*, para um *panorama* favela, com fins de especulação das classes populares tão massacradas; ele inicia seu documentário pelo chão, filma os pés descalços num ensaio de escola de samba, com a bateria ao fundo, enquanto um dos narradores conta como “os favelados” são impedidos de ver o espetáculo das outras escolas, o espetáculo que eles próprios fazem para ilustrar o carnaval dos turistas e dos ricos.

O documentário convida-nos para entrar na favela da Rocinha, pelo seu chão batido, pelas vielas, o esgoto a céu aberto por onde crianças inocentes e vulneráveis caminham de pés descalços. Péo segue em um plano sequencial em direção ao alto do morro, sempre narrado pelos moradores. Um deles fala sobre a falta de vontade do Estado de retirar as pessoas e recolocá-las dignamente em outro local. Depois, reconsidera sua afirmação dizendo que “tirar o Estado tira, a qualquer momento, como fez com outras pessoas, em outras favelas como a Praia do Pinto”.¹²⁵ Ele se refere ao terrível incêndio que aconteceu na favela do Pinto, onde mais tarde foi construído um edifício, que ficou conhecido como Selva de Pedra. O discurso do morador e de outros colhidos em campo afirmam ter sido um incêndio criminoso, com o único intuito de expulsar os moradores para depois ser ocupado com um imóvel de padrão mais elevado. Alguns habitantes da Praia do Pinto conseguiram uma habitação na Cruzada São Sebastião, porém a grande maioria foi transportada para o conjunto habitacional Cidade de Deus.

Os moradores tinham consciência de que as áreas ocupadas eram muito valorizadas e que eles seriam colocados em áreas longínquas. Uma moradora, consciente dos interesses imobiliários, acrescenta: “Eles querem tirar a gente daqui, porque é pitoresco, é bom, e acham que o pobre não pode ficar num lugar bom. Eu não queria ir para Caxias”.¹²⁶ Atormentada com a ideia de ser removida, outra fala que “o jornal visita a favela e sai falando mal”¹²⁷, ou seja, não contribuía com a população, simplesmente repassava um interesse hegemônico, com fins de aumentar a audiência pela especulação do

¹²⁵ Narrador de *Rocinha 77*, de Sergio Péo, 1977.

¹²⁶ Narrador de *Rocinha 77*, de Sergio Péo, 1977.

¹²⁷ Narrador de *Rocinha 77*, de Sergio Péo, 1977.

medo urbano em relação à classe perigosa. Consciente da necessidade de cidadania, ela é porta-voz dos moradores que pedem a urbanização da favela. O último narrador esclarece o motivo de permanecer na favela. Segundo ele, os quartos eram alugados por 300, 400, 500 (cruzeiros), fala comparando com uma casa no conjunto habitacional Cidade de Deus, por exemplo, e conclui: “é bem menos, mas eu não sairia da Rocinha para ir para um lugar desses, é longe, difícil para vir trabalhar, já chega ao trabalho cansado, isso não é benefício nenhum...”¹²⁸

Figura 104 – *Frames do documentário Rocinha 77, 1977*



Fonte: ROCINHA..., 1977.

Benjamin fala sobre o papel do narrador que surge entre os mestres e os sábios, aponta a dar conselhos:

Ele sabe dar um conselho, não apenas para alguns casos como faz o provérbio, mas para muitos casos como faz o sábio. Pois pode recorrer à própria vida (uma vida, aliás que inclui em si não só a experiência própria mas também a alheia; o narrador associa a sua experiência mais íntima aquilo que aprendeu na tradição). O seu dom é a sua vida; a sua dignidade contém-la por inteiro. (BENJAMIN, 1992, p. 57).

Os narradores de *Rocinha 77* explicam que não há investimento por parte deles porque não há garantia de permanência; os moradores temiam ser expulsos da favela, mas, se lhes fossem oferecidas condições, eles fariam! “Fazem para os outros, porque não fariam para eles?” Constata o narrador (eleito pelo arquiteto Péo), “temos dentro da favela uma mão de obra especializada, os grandes edifícios passam pela mão dos operários, uma pujança da arquitetura brasileira e muito mestre dessas obras é favelado”¹²⁹.

A julgar pela coragem de Sérgio Péo, que não adere à “intropatia com o vencedor”, que “beneficia sempre, por consequência,

¹²⁸ Narrador de *Rocinha 77*, de Sergio Péo, 1977.

¹²⁹ Narrador de *Rocinha 77*, de Sergio Péo, 1977.

àqueles que dominam” (BENJAMIN, 1992, p.161), é possível pensá-lo, como esse narrador de Benjamin, que “poderia deixar consumir, com perfeição, a mecha da sua vida na sua chama narrativa” (BENJAMIN, 1992, p. 57).

O documentário vai tomando outra proporção quando o plano sequencial vai chegando ao fim, e, do alto do morro, a câmera de Péo começa a girar no próprio eixo, mas não é o destino exótico, não é o panorama da Cidade Maravilhosa que será mostrado ao espectador, é, sim, uma panorâmica da favela da Rocinha. Com sensibilidade, o cineasta leva ao espectador “a incomparável atmosfera que envolve o narrador”, que complementa o que ele quer nos mostrar com seu olhar, porque, conforme lembra Benjamin, o “narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1992, p.57). Sua câmera prossegue mostrando o morro revestido pelas habitações humildes e narrado pela voz do morro.

O favelado já é um sacrificado e, muitas vezes, o seu sacrifício se estende até para as forças de segurança nacional, se bem que aí não existe o preconceito contra o favelado. Para defender o Brasil em uma guerra com outro país (o favelado é útil) e o favelado não se sente seguro em sua residência. Nós contribuimos para a segurança da nação, quando nós não estamos seguros dentro dessa mesma nação.¹³⁰

Ao constatar que a tradição dos oprimidos é uma regra, Sérgio Péo assume a tarefa da historiografia redimida benjaminiana, e começa a criar um estado de exceção; uma posição de luta contra o sistema opressor.

São as imagens deixadas por Sérgio Péo no documentário da favela da Rocinha para retomar em outra favela, esta de uma área industrial de São Paulo (figura 105), que nos levam direto ao segundo motivo, a pensar sobre o real e o ficcional, quando se apresenta Hector Babenco, logo na abertura do drama *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980, um ícone do gênero de abordagem sobre a juventude como perigo urbano. No elenco, encontram-se vários atores amadores, com vidas muito semelhantes às dos personagens do filme, inspirado no livro *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, que também assinou o roteiro.

¹³⁰ Narrador de *Rocinha 77*, de Sergio Péo, 1977.

Figura 105 – Frames dos filmes: *Rocinha 77*, 1977 e *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980



Fonte: ROCINHA..., 1977, e PIXOTE..., 1980.

Louzeiro foi repórter de polícia durante 30 anos, no tempo em que o Rio de Janeiro era o Distrito Federal. Conta ele que, depois de conhecer muitos jovens carentes de esperança, corroídos pelo vício, verdadeiros trapos-humanos, foram “constatando que a violência que praticavam funcionava como grito de desespero, pois sofriam as dores da fome e da injustiça” (LOUZEIRO, 2001, p.122). Entre os jovens delinquentes que conheceu no Rio de Janeiro do período, Louzeiro cita um, apelidado Telê, o qual, segundo Louzeiro, falava: “No tempo em que eu gostava de dinheiro tinha esperança. Agora tenho horror dessa coisa em meus bolsos. Quando eu preciso dele vou lá e tomo. Gasto o que tenho que gastar e as sobras jogo fora ou dou para os mendigos. No dia seguinte, pego de novo e dane-se o mundo” (LOUZEIRO, 2001, p.122). Criado em uma região miserável em estrutura, mas rica em mariscos e caranguejos, sente a chegada da refinaria Duque de Caxias, quando os resíduos acabaram com a alimentação dos pobres daquele lugar, que hoje é a imensa favela da Maré. Uma das regiões mais violentas da cidade.

Telê era paraibano, e a morte de sua autoestima deve ter acontecido quando estava entre os vinte e três e vinte e cinco anos. Daí em diante, transformou-se em um monstro simpático [...] só viria a conhecer outra pessoa parecida com Telê, no início da década de setenta. Apelido: Dito, famoso entre os trombadinhas da capital paulista. Este menino, de aproximadamente quinze ou dezesseis anos, disse-me um dia: ‘Só falo com quem é meu amigo!’ A entrevista aconteceu na Delegacia de Camanducaia, para onde foram levados cinquenta e dois garotos, todos eles desovados pelos policiais da Rota, num despenhadeiro da estrada. A madrugada estava fria e chuvosa. Mas entre eles Dito só apontava um amigo: Pixote! (LOUZEIRO, 2001, p. 123).

À frente do *panorama* favela está o diretor (de prancheta na mão), e, não muito diferente de Frégier, descreve o índice de miséria que leva as crianças brasileiras ao delito em fins do século XX (figura 106). Com dados estatísticos, o cineasta se sente autorizado a informar o espectador como as classes laboriosas se convertem em “classes perigosas”.

Isso aqui é um bairro de São Paulo, grande polo industrial da América Latina, responsável por 60% ou 70% do produto nacional bruto deste país. O Brasil é um país com 120 milhões de habitantes e, aproximadamente, 50% estão abaixo dos 21 anos de idade. Dos quais, aproximadamente, 28 milhões de crianças, vivem numa situação abaixo das normas exigidas dos direitos nacionais das crianças das Nações Unidas. Existem ainda, aproximadamente, 3 milhões de crianças que não têm casa, que não têm lar, e não têm origem familiar definida. A situação da criança é tanto mais caótica quando se sabe que criança só é passível de condenação por algum delito cometido após os 18 anos, o que permite o aliciamento das crianças menores de 18 por parte de alguns adultos, para que elas possam cometer algum tipo de crime ou de delinquência, sabendo que elas não serão punidas, no máximo serão enviadas a um reformatório onde conviverão um par de meses, onde pela pressão e pela falta de vagas, serão automaticamente colocadas em liberdade. Esse bairro, por exemplo, se trata de um bairro onde vivem famílias de operários de fábricas vizinhas, fábricas muito grandes. O quadro típico é que o pai e a mãe vão trabalhar e as crianças ficam em casa, e quem toma conta, normalmente, é uma irmã ou alguma vizinha, que é paga para isso. Fernando, por exemplo, que é o personagem principal do filme *Pixote*, vive com a mãe e mais nove irmãos nessa casa e o filme inteiro é representado por crianças que pertencem a essa origem social.¹³¹

¹³¹ Narração de Hector Babenco como introdução do filme *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980.

Figura 106 – Frames do filmes *Pixote, a lei do mais fraco*, 1980



Fonte: PIXOTE, 1980.

Vanessa R. Schwartz observa que “o realismo do panorama baseou-se na noção de que, para captar vida, uma exposição tinha que reproduzi-la como uma experiência corporal e não meramente visual” (SCHWARTZ, 2004, p. 352). A corporalidade, nesse caso, não está por conta do mestre de cerimônia, o diretor, mas da família de Fernando, enquadrada no último plano da abertura do filme (figura 106).

Sendo Fernando uma criança humilde “não ator”, é possível recuperar a estranheza (inexperiência) do ator de teatro perante o equipamento, que nos primórdios do cinema tem sua imagem refletida como no espelho, porém como que transportada. “E para onde é transportada? Para diante do público.” (BENJAMIN, 1992, p. 94-95). Um acordo tácito assumido pelo ator de cinema, consciente de que, quando está diante de uma câmera, está ligado ao público.

Hector Babenco conhece o mercado de sua atuação, sabe que “o ator empenna não só sua força de trabalho, mas também todo o seu ser, é-lhe tão inacessível como qualquer produto feito numa fábrica” (BENJAMIN, 1992, p. 95). A inibição do ator diante do equipamento é aliviada pela construção de uma “*personality*” fora do estúdio, segundo Benjamin. Não foi o que aconteceu com Fernando, que teve sua vida privada exposta como perigo urbano denominado Pixote? “O culto da ‘estrela’, promovido pelo capital cinematográfico, conserva a magia da personalidade que, há muito, se reduz à magia pútrida do seu caráter mercantil.” (BENJAMIN, 1992, p. 95).

Sem êxito na arte dramática (apadrinhada por José Louzeiro), Fernando deixa de ser mercadoria consumível, e retorna ao ambiente de origem, assumindo o seu papel na criminalidade. Em 1987, aos 19 anos, Fernando Ramos da Silva foi executado à queima-roupa por policiais. Com duas perfurações no braço direito, cinco no peito, das quais três sobre o coração. O capítulo 20 do livro *Rota 66*, Caco Barcelos chama de “Pixote, Como no Cinema”. O jornalista informa que o BO sobre a morte de Fernando (Pixote) tinha um histórico idêntico ao de centenas de outros garotos: Morto ao resistir à prisão, responsabilizado pela

própria morte. “Os nomes dos matadores - sargento Francisco da Silva Júnior, soldados Walter Moreira Cipolli e Wanderley Alessi - aparecem no BO como vítimas de resistência à prisão.” (BARCELOS, 1993).

A história de Fernando Ramos da Silva, desde a época em que filmou com Hector Babenco até sua morte, foi contada em novo livro de José Louzeiro, *Pixote, a Lei do Mais Forte*.

Longe dos incentivos da chamada “Retomada”, filmado em meados da década de 90, José Joffily dirige o filme que faz a pergunta *Quem Matou Pixote?* (1996) e foi baseado no livro de Louzeiro, *Pixote, a Lei do Mais Forte*, e em *Pixote Nunca Mais*, livro escrito por Cida Venâncio, viúva de Fernando.

No Rio, bem mais violento do que São Paulo, é uma cidade sofisticada em tudo. Por exemplo: creio ser a única metrópole, no mundo, em que a ‘esfera dos endinheirados’ faz seus movimentos de rotação e de translação por baixo da galáxia dos miseráveis, formada por uma sucessão interminável de morros. (LOUZEIRO, 2001, p. 124).

A transição entre os filmes é, em certo sentido, um recurso de montagem aqui encontrado para pensar sobre uma “forma” de sintetizar essa ideia de tempo contínuo de que nos fala Benjamin. Não o tempo mecânico da linha de montagem do grande polo industrial, mencionado por Babenco, que vem a ser o tempo do capitalismo com vinte e quatro horas, dia após dia, mas para pensar sobre o a eternização do presente e de um futuro que é sempre o mesmo; pensar, segundo o materialismo histórico, que “não pode renunciar à ideia de um presente que não é passagem, mas que se mantém imóvel no limiar do tempo” (BENJAMIN, 1992, p.167).

O panorama girando rápido para pensar sobre uma ideia de uma forma de como mudar a percepção entre o tempo concreto e o tempo abstrato - como remeteu a lanterna mágica do século XVII, aos panoramas do século XIX, à arcada, ou ao fliperama e, finalmente, ao cinema, impedindo sua absorção e acentuando o caráter externo e abstrato desse tempo, “suficiente para fazer saltar o conteúdo da história” (BENJAMIN, 1992, p.168).

6 A JUVENTUDE APACHE NA “RETOMADA”¹³²

¹³² A Idade das Trevas: O Cinema Brasileiro Morreu? Izar MARSON aborda a ruptura da ligação entre o Estado e o cinema brasileiro no início da década de 90. “É possível entender esse momento da história cinematográfica brasileira através de um paralelo com o filme *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), que mostra o duro golpe que o Plano Collor representou – golpe este sentido não apenas no campo cinematográfico, mas em toda a sociedade. Esse filme, embora seja uma produção de meados da década de 1990, tem sua ação localizada durante o início do governo Collor, e retrata o desestímulo, a apatia, a falta de esperança, a solução individual encontrada pela fuga, a ausência de projetos

Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. (Glauber Rocha, 1965).

No entendimento de Ivana Bentes, o manifesto “Estética da fome”, escrito por Glauber Rocha, em 1965, continua válido para pensar sobre a passagem do cinema dos anos 1960 para os anos 1990, que, segundo a autora, muda radicalmente quanto ao discurso sobre os territórios da pobreza.

Um texto corajoso contra certo humanismo piedoso, contra as imagens clichês da miséria que até hoje alimentam o circuito da informação internacional. Glauber coloca uma questão que, a meu ver, não foi superada nem resolvida, nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional. (BENTES, 2007, p. 244).

Para Bentes (2007, p. 244), “a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer”. Perguntamo-nos: o que mudou desde o legado revolucionário deixado pelos cineastas do Cinema Novo? Quando Glauber Rocha escreveu o manifesto *Uma Estética da Fome*, que inseria o Cinema Novo no cenário da cinematografia mundial, no Rio de Janeiro, existiam em torno de 130 favelas, abandonadas pelo Estado. Em 2007, no filme *Tropa de Elite*, o oficial do Bope inicia com uma frase que resume a guerra civil no Rio de Janeiro: “a minha cidade tem mais de setecentas favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes”.¹³³ Em 2010, o Censo registrou 1.071 favelas e, de lá para cá, o número não para de crescer.¹³⁴ Apesar de não possuir uma proposta

coletivos e as frustrações que marcaram o período”. (MARSON, 2006, p. 43).

¹³³ *Voz Off* – Capitão Nascimento - primeira cena do filme *Tropa de Elite*.

¹³⁴ Um total de 1.071 favelas do Rio de Janeiro são os dados do Censo de 2010, divulgados pelo Instituto Pereira Passos no Censo 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/infograficos/upps-favelas-rio/>>. Acesso em: 6 maio 2014.

política nem uma unidade estética, a comparação entre o Cinema da Retomada e o Cinema Novo foi inevitável, pois trouxe de volta às telas as temáticas sociais, agora, no limiar do real, tendo a favela como cenário e a *juventude Apache* no elenco. Entre os filmes, alguns de extrema relevância, estão principalmente os documentários: *Notícias de uma Guerra Particular*, 1999, de João Moreira Salles e Katia Lund; *Babilônia 2000*, 2000, de Eduardo Coutinho; *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, 2000, de Marcela Luna e Paulo Caldas; *Ônibus 174*, 2002, de José Padilha; *O prisioneiro da grade de ferro*, 2003, de Paulo Sacramento; *Falcão, meninos do tráfico*, 2006, de MV Bill e Celso Athayde. Que passam a influenciar as obras ficcionais, entre elas: *Como Nascem os Anjos*, 1996, de Murilo Salles; *O Primeiro Dia*, 1998, de Walter Salles e Daniela Thomas; *Orpheu*, 1999, de Carlos Diegues; *Uma onda no ar*, 2002, de Helvécio Ratton; *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles e Katia Lund; *Carandiru*, 2003, de Hector Babenco; *Tropa de elite*, 2007, de José Padilha; *Era uma Vez...*, 2008, de Breno Silveira; *Última Parada – 174*, de Bruno Barreto, 2009.

No filme *O Primeiro Dia*, 1998, os diretores Walter Salles e Daniela Thomas investem em estabelecer as zonas de contato entre a favela e o asfalto. De um lado está João (Luiz Carlos Vasconcelos), um presidiário que recebe o “indulto” do carcereiro (Tonico Pedreira), com a infeliz incumbência de matar seu melhor amigo Francisco (Matheus Nachtergaele); de outro está Maria (Fernanda Torres), uma fonoaudióloga abandonada pelo marido, que decide suicidar-se durante a passagem de ano, saltando do alto do edifício onde morava. João não mata seu amigo e impede o suicídio de Maria. “E é nesse espaço, entre o céu e a terra, na utopia de uma única noite, que a cidade partida se abraça e o milagre (da igualdade) se produz. Até a chegada do primeiro dia”.¹³⁵

O filme *O Primeiro Dia* inicia com Francisco, ex-presidiário que aguarda o momento para entrar no galpão de armas da polícia, tendo próximo dele um usuário de drogas (*crack*) em espasmos no meio do lixo de um terreno baldio. Então, diante daquele indivíduo miserável, rastejando como um recém-nascido abandonado, Francisco se conforma: “você está pior do que eu!” Essa afirmação o distingue do outro (morto-vivo), ele é mais forte, encontra meios de sobreviver na *selva*, a cidade (figura 107).

Figura 107 – *Frames* do filme *O Primeiro Dia*, 1998

¹³⁵ Parte da sinopse *O Primeiro Dia*, 1998.



Fonte: O PRIMEIRO..., 1998.

Apesar dessa cena impactante que abre o filme, os diretores jogam com a esperança de mudança na vida do povo brasileiro, fruto do Mito Fundador, explica Marilena Chauí (2000). Com o advento da virada do século (a passagem para o ano 2000), surge um otimismo e uma esperança, não por acaso, profetizados por um prisioneiro negro e velho que espera ansioso pela mudança: “Tudo vai mudar, o nove vai virar zero e o um vai virar dois, tudo vai mudar”, diz o velho homem. Muda para ele, que morre antes da virada.

No refeitório, a câmera passa, brevemente, por um jovem negro que veste uma camiseta “canarinha” (figura 108). Apesar de breve, e de nos parecer corriqueira essa imagem, ela adquire uma potência e uma tensão capazes de nos fazer parar e, diante dela, nos tornarmos incapazes de uma síntese sobre a ilusão ao “pertencimento” desse indivíduo (oprimido) que se sente ligado a essa pátria que o exclui insistentemente. Paramos novamente diante da imagem, fruto da suspensão da dialética, que, segundo Benjamin, pode “extrair uma determinada época do curso homogêneo da história” (BENJAMIN, 1992, p. 168). Para Marilena Chauí, o “verdeamarelismo” foi elaborado, no curso dos anos, pela classe dominante brasileira, como imagem celebrativa do país¹³⁶ para uma pseudounidade, que serve como anestesia social.

Figura 108 – *Frames* do filme *O Primeiro Dia*, 1998

¹³⁶ 1958 – “A taça do mundo é nossa, porque com brasileiro não há quem possa”. “A celebração consagra o tripé da imagem da excelência brasileira: café, carnaval e futebol” [...] “quando a seleção, agora chamada de CANARINHA, venceu o torneio mundial em 1970, surgiu um verdadeiro hino celebratórios, cujo início dizia: noventa milhões em ação, pra frente Brasil do meu coração. A mudança do ritmo – do samba para a marcha, a mudança do sujeito – do brasileiro bom aos 90 milhões em ação, e a mudança do significado de vitória – de ‘a copa do mundo é nossa’ ao ‘pra frente, Brasil’ não foram alterações pequenas.” (CHAUI, 2000, p. 31).



Fonte: O PRIMEIRO..., 1998.

O filme *O Primeiro Dia* traça um esboço sobre a corrupção da polícia que depois é aprofundada por outros filmes, entre eles *Tropa de Elite*, 2007. A linguagem ficcional consegue renovar-se na investigação documental. Assim, para realizar o filme *O Primeiro Dia*, a mesma equipe realizou uma séria investigação, que deu origem ao documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, 1999 (gravado entre 1997 e 1998), com direção de João Moreira Salles e de Katia Lund.

O contexto, que coincide com as investigações que antecedem os filmes, foi em 1996, quando Michael Jackson decidiu filmar seu novo videoclipe numa favela do Rio.

Signo desse novo contexto, um pop star internacional usa imagens da miséria como um plus que incrementa sua própria imagem, jogando as imagens da favela Santa Marta no circuito visual internacional como algo típico e original. No título do clipe, Jackson ainda fazia um apelo vagamente político: ‘they don’t care about us’ [eles não se importam conosco]. (BENTES, 2007, p. 244).

Conforme bem observado por Ivana Bentes (2007), o episódio marca um discurso ambíguo, em que, como Midas, Michael Jackson toca na favela e aponta para novos mediadores da cultura de massas no cenário da pobreza. João Moreira Salles conseguiu autorização para gravar um clipe de Jackson no Morro Dona Marta, cujo líder do tráfico era Marcinho VP (Márcio Amaro de Oliveira), o jovem Apache, que teve sua biografia contada no livro *Abusado - O Dono do Morro Dona Marta*, de Caco Barcellos. Antes disso, porém, recebera uma bolsa de João Moreira Salles para que escrevesse sua biografia, evidentemente para transformar a vida do fora da lei em filme.

Morin nos lembra de que a cultura de massa se nutre “nos horizontes geográficos (exotismo) ou históricos (o passado aventuroso, o mesmo futuro de *science-fiction*), ou, ainda, nos cumes ou submundos

da vida vivida, que se desdobra, a vida que falta em nossas vidas”, porque é lá que os chefes, os que estão acima da lei gozam da “supraliberdade”. (MORIN, 1977, p.111).

João Moreira Salles conseguiu ainda autorização para filmar o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, no qual, além do depoimento de muitos garotos aliciados pelo Comando Vermelho, contou também com a participação de moradores de outras favelas, como Adão, “morador da favela de Cantagalo no Rio de Janeiro. Adão Xalebaradã é compositor de mais de 500 músicas e nunca foi gravado no Brasil”¹³⁷; sua participação no documentário foi de extrema relevância, gerando um curta de 8 mim, intitulado *Adão - Ou Somos Todos Filhos da Terra*, 1999, que teve a direção assinada pelos quatro diretores dos filmes: *O Primeiro Dia* e *Notícias de uma Guerra Particular*, Walter Salles, Daniela Thomas, João Moreira Salles e Katia Lund.

Figura 109 – Frames do filme *Adão - Ou Somos Todos Filhos da Terra*, 1999



Fonte: ADÃO..., 1999.

Em seu discurso musicado, Adão faz diversas perguntas cruciais: “que mundo é esse, cheio de preconceitos raciais, que mundo é esse, animais irracionais, a África pergunta, quando serão racionais? Para que o homem fabrica arma, AR15? é comportamento irracional?”¹³⁸.

Os diretores João Moreira Salles e Katia Lund tomam as perguntas feitas por Adão e tentam respondê-las dentro do documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, identificado aqui como o *start* de uma reação em cadeia para outros filmes que se dedicam à denúncia social.

¹³⁷ Sinopse do curta metragem *Adão - Ou Somos Todos Filhos da Terra*, 1999.

¹³⁸ Canção de Adão, em *Adão - Ou Somos Todos Filhos da Terra*, 1999.

6.1 O FECHAMENTO E O BOM TREINAMENTO

Figura 110 – *Frames do filme Notícias de uma Guerra Particular, 1999*



Fonte: NOTÍCIAS..., 1999.

O plano do filme *Notícias de uma Guerra Particular* nos remete a uma viela de uma cidade medieval (figura 110). A entrada da câmera filmando as pessoas em seu ambiente precário não deixa de mostrar a população como sobra; a insegurança quanto à sua subsistência, e, portanto, uma forma de ameaça. Maria Stella Besciani, que investigou o espetáculo da pobreza em Londres e Paris, no século XIX, lembra que a mesma forma de solidarizar o trabalho, a miséria, o crime e a ameaça política encontra-se em *La ruche populaire*, jornal operário, 1840.

A imagem de um exército de miseráveis composto por pobres e criminosos aos gritos de ‘Tenho fome! Tenho frio!’, avançando como uma miríade [quantidade indeterminada, porém grandíssima] de fantasmas pelas ruas, é solidária à representação bastante negativa da rede de instituições encarregada de acolhê-los. [...]. Na correspondência de um dos autores mais apreciados pela população trabalhadora parisiense, Eugène Sue, encontram-se vários registros dessa identificação com os personagens de seus livros. (BRESCIANI, 1994, p. 56).

No documentário *Rocinha 77*, a entrada da televisão na favela, segundo os moradores, é destinada a mostrar uma imagem negativa dos moradores, favorecendo a segregação. A miséria como “um subproduto, uma criatura, da sociedade do trabalho; um dejetto, sobra sem lugar no social e, portanto, ameaça sempre presente na forma inquietante do crime, mas também na forma mais perigosa da revolução (BRESCIANI, 1994, p. 58). Em seu livro *Vigiar e Punir*, o pensador francês Michel Foucault aborda a construção do medo urbano do outro, auxiliando e legitimando os instrumentos da “Sociedade Disciplinar”, que surge em fins do século XVII, como sistema de controle social, cuja função era: classificar, selecionar, *vigiar e punir*. “Contra a peste que é a mistura, a

disciplina faz valer seu poder que é de análise.” (1997, p. 164.) Foucault identifica na lepra o modelo de exclusão de fechamento, e na peste o esquema disciplinar.

O leproso é visto dentro de uma prática de rejeição, do exílio-cerca; deixa-se que se perca lá dentro como numa massa que não tem muita importância diferenciada; os pestilentos são considerados num policiamento tático meticuloso onde as diferenciações individuais são os efeitos limitantes de um poder que se multiplica, se articula e se subdivide. O grande fechamento por um lado, o bom treinamento por outro. (FOUCAULT, 1997, p. 164).

Peste é um termo que Foucault usa em *Vigiar e Punir* (1997) para designar desordem, indisciplina, caos, ausência de ordem, da lei. O antônimo de peste é disciplina; só a disciplina ou a ordem é capaz de refazer a cidade pestilenta e caótica. A doença sempre foi o argumento para se exercer o poder disciplinar, um contato a ser cortado. No fundo, um esquema da exclusão, lembra Foucault, que nos reporta ao século XIX, que aproxima o espaço de exclusão do leproso como o “habitante simbólico”, cuja população real era, na verdade, de mendigos, vagabundos, loucos e violentos. “Todos os mecanismos de poder que, ainda nos nossos dias, são dispostos em torno do anormal, para marcá-lo como para modificá-lo, compõem duas formas de que longinquamente derivam.” (FOUCAULT, 1997, p. 165).

Na ditadura, os jornais não informavam o que acontecia dentro das favelas, os noticiários descreviam os assassinatos, os sequestros, os assaltos, os crimes e os criminosos apartados de sua vida privada, e dos dramas dos moradores da favela. O documentário passa a fazer este trabalho de mostrar. *Notícias de uma Guerra Particular* mostra a favela como o *exílio-cerca*, e o Bope é o *bom treinamento*, uma arcaica estrutura de separação e repressão que, no Brasil, intensificou-se com a ditadura. O policial, o traficante e no meio do fogo cruzado, o morador (figura 111).

Figura 111 – Frames do filme *Notícias de uma Guerra Particular*, 1999



Fonte: NOTÍCIAS..., 1999.

Como vimos, as investigações acerca do documentário teve início em 1997, ano de lançamento do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que é uma das peças-chave para o documentário, e, por consequência, para os outros filmes produzidos após sua obra, além do próprio filme *Cidade de Deus*, 2002. A ficção de Paulo Lins recompõe as transformações sociais ocorridas no conjunto habitacional Cidade de Deus. A população, “como uma massa que não tem muita importância”, teve de conviver com a truculência dos policiais e, no período da ditadura, fez com que as alternativas fossem criadas em uma terra sem lei.

O policial Helio Luz, que entregou seu cargo logo depois do lançamento do documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, explica a lógica da repressão nas favelas:

A polícia é corrupta. A polícia foi feita para fazer segurança de estado, e segurança de elite. ‘mantém a favela sob controle’ como é que você mantém 2 milhões de habitantes sob controle? Ganhando R\$112,00, quando ganha? Como você mantém os excluídos todos, calmos? Com repressão? Claro! Com repressão, como você iria manter? (LUZ, 1999, 2013).

6.1.1 *Intelligentsia* e barbárie II

A imprensa começou a saber da violência quando ela saiu da favela, quando começaram sequestros, essas coisas. (Paulo Lins para o *Notícia de Uma Guerra Particular*, 1999).

A Falange Vermelha era a responsável pela maioria dos crimes praticados no Rio de Janeiro, depois veio o Comando Vermelho, uma das maiores organizações criminosas do Brasil, criado no Presídio Cândido Mendes, na Ilha Grande, Angra dos Reis, Rio de Janeiro, em

conjunto, pelos presos comuns pertencentes à Falange Vermelha e os presos políticos detidos durante a ditadura militar.

Senhora Liberdade é um curta-metragem que se baseia na história de William da Silva Lima, que, aos 61 anos, conta como foi um dos idealizadores do movimento denominado Comando Vermelho, na época de sua prisão, quando estava com 26 anos. William (o professor) afirma que foi a ditadura a responsável por unir os presos e gerar o Comando Vermelho.

Em seu testemunho, fala que o apelido de Professor ganhou dos policiais, e que os nomes Falange Vermelha e Comando Vermelho (um nome que eles rechaçavam), também foi denominado em um relatório do diretor do presídio, porque, dentro do presídio Candido Mendes, era conhecido como o “pessoal da lei de segurança” (uma lei determinada entre eles, para garantir a mínima segurança dentro da instituição, cujas regras eram: não estuprar, não matar banalmente, não roubar, e tinha como objetivo sair da cadeia de qualquer forma, legal ou foragido), mais tarde, se entenderam “vermelhos” (comunistas), e passaram a adotar o nome Comando Vermelho (CV). Sobre a fundação, Willian afirma:

Eu não sou fundador do Comando Vermelho, porque o Comando Vermelho não foi fundado, ele se criou, ele nasceu, a própria repressão fez com que... e a covardia e os espancamentos fez com que nos unisse, daí eles chamam ‘fundou’, fundou não, nós criamos uma resistência! (LIMA, 2004, 2013).

O professor conta que, ainda no Presídio Candido Mendes, fundaram um grupo de estudos junto com o Sargento Antônio Prestes de Paula e Marco Antonio da Silva Lima (um agrupamento inadmissível para um Panóptico de Bentham), e que, quando a administração cogitou separá-los dos presos comuns, eles não aceitaram. Denominavam-se “a massa”, “eles queriam conscientizar a massa, através de um trabalho, através das coisas concretas” (LIMA, 2004, 2013). Para Willian, a mídia informa que eles foram influenciados, mas que a organização já existia quando, na Ilha Grande, encontraram outro tipo de preso político, eram os presos intelectuais da classe média da pequena burguesia, “grupos armado imediatista.” (LIMA, 2004, 2013).

Segundo Ventura (1989), as autoridades acusavam os estudantes de utilizar “as mais modernas técnicas de guerrilha urbana”, e relata um episódio em que o presidente da UNE, na ocasião, Vladimir

Palmeira (18 anos em 64 e militava desde os 16), devolve o crédito pelo aprendizado ao regime repressor da polícia, e declara em entrevista coletiva: “Tudo o que nós sabemos, aprendemos com a polícia. Na verdade, pelo menos desde 1966, os estudantes estavam acostumados a apanhar — a apanhar ou a correr. Agora iam inverter a relação: devolver ao ‘inimigo’ o que com eles tinham aprendido”. (VENTURA, 1989, p.).

Helvécio Ratton, militante em 68, dirigiu o filme *Batismo de Sangue* em 2007, que aborda como os estudantes (alguns frades dominicanos, entre eles Frei Tito) abraçaram a causa revolucionária com o líder revolucionário Carlos Marighella, munidos do *Manual do Guerrilheiro Urbano*, que legitima a violência em nome da revolução.

Figura 112 – Frames do filme *Batismo de Sangue*, 2007



Fonte: BATISMO..., 2007.

A acusação de ‘violência’ ou ‘terrorismo’ sem demora tem um significado negativo. Ele tem adquirido uma nova roupagem, uma nova cor. Ele não divide, ele não desacredita, pelo contrário, ele representa o centro da atração. Hoje, ser ‘violento’ ou um ‘terrorista’ é uma qualidade que enobrece qualquer pessoa honrada, porque é um ato digno de um revolucionário engajado na luta armada contra a vergonhosa ditadura militar e suas atrocidades. (MARIGHELLA, 1969/2014).

As torturas são mostradas no filme *Batismo de Sangue*. O personagem Marighella aparece entre os jovens militantes que depois são torturados para dizer o seu paradeiro (Figura 113). No documentário *Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro*, 2001, do diretor Silvio Tendler, Apolônio de Carvalho fala sobre o carisma do guerrilheiro: “era um sedutor de militante, extremamente querido pelos militantes, eu nunca ouvi falar de militantes que estivessem em choque com Marighella em toda a sua trajetória” (CARVALHO, 2001, 2014).

No *Manual do Guerrilheiro Urbano*, Marighella fala da necessidade de expropriação da riqueza dos inimigos do povo, e que a

revolução brasileira foi capaz de atingir o “sistema” na rede bancária, ou seja, o sistema nervoso capitalista. Ele cita, dentro do manual, o exemplo de alguns assaltos realizados, chamando de expropriações fundamentais para o aperfeiçoamento das técnicas de guerrilha, o aparelho de segurança dos revolucionários.

Os roubos a bancos, realizados pelos guerrilheiros urbanos brasileiros, machucaram os grandes capitalistas, tais como Moreira Salles e outros, as empresas estrangeiras que asseguram e reasseguram o capital bancário, as companhias imperialistas e os governos estatais e federais, todos eles, sistematicamente, expropriados desde agora. (MARIGHELLA, 2003, p. 8).

Para Willian, “não foram os presos políticos de 64 que determinou [sic] nada, eles se juntaram a nós e nos organizamos. Tanto eles assimilaram o nosso modo de viver para sobreviver dentro da prisão, como nós assimilamos a modalidade deles” (LIMA, 2004, 2013). O documentário *Senhora Liberdade* foi dirigido, em 2004, por Caco de Souza que, em 2010, lançou o longa metragem: *400 contra 1 – Uma História do Crime Organizado*, com o ator Daniel Oliveira no papel de Willian (figura 113).

Figura 113 - Frames do *400 contra 1*, 2010



Fonte: 400 CONTRA..., 2010.

Já em *Notícias de uma Guerra Particular*, um dos entrevistados, Carlos Gregório (o Gordo, que se denomina um dos fundadores do Comando Vermelho), conta como surgiu a ideia da luta coletiva dos presos, que começaram a estruturar-se dentro da cadeia para lutar contra os crimes praticados dentro da própria instituição pelos funcionários ou por aqueles presos que gostavam de cometer crimes contra outros presos.

O projeto era Paz, Justiça e Liberdade. Paz era você viver em paz dentro da cadeia, justiça era você fazer uma justiça social, o projeto era cobrir todos os buracos deixados para poder o Comando Vermelho entrar. E fazer tudo o que o governo não faz. E liberdade é aquilo que todo mundo sabe, é sair do presídio a qualquer custo. (GREGÓRIO, 1999, 2013).

O documentário entrou na 26.^a Delegacia de Polícia, no bairro Encantado, e lá encontrou uma média de idade muito baixa. Um dos entrevistados, Kleber, tem 23 anos, repete o discurso romântico ao se apresentar orgulhosamente como membro do Comando Vermelho. “Nós somos da organização do Comando Vermelho, já ouviu falar? O que a gente faz é para nosso povo, um povo caído, um povo humilde.” (KLEBER, 1999). Os moradores e os soldados do tráfico, dentro da favela, falam dessa solidariedade, que ficou como uma espécie de troca entre os traficantes e a população, que, normalmente, é humilhada e hostilizada pela polícia. Muitos depoimentos de tortura por parte da polícia aos jovens, total desrespeito aos moradores que precisam provar o tempo todo que são honestos, que os pertences que têm em casa não são roubados. Segundo os moradores, eles dizem: “eu não quero saber se é velho, se é aleijado, eu meto o cacete em todo mundo” (XALEBARADÃ, 1999, 2013).

O Estado sempre investiu e continua investindo no aparato repressivo, conforme indica o depoimento de Rodrigo Pimentel (quando ainda era desconhecido do grande público), para o documentário *Notícia de Uma Guerra Particular*, “ninguém diz que o Brasil está em guerra, mas o que vivemos aqui é uma guerra, por esse motivo o Bope desenvolveu-se a ponto de se tornar-se uma das equipes mais bem treinadas do mundo” (PIMENTEL, 1999, 2013).

Entre os soldados do morro, um adolescente detido no Instituto Padre Severino declara os policiais como inimigos de guerra.

Quando eu vejo os policiais eu tento me esconder, se der pra esconder, eu escondo; se não der eu atiro, e daí, se morre, nós solta foguete! Se mata o inimigo é pra comemorar, não é? Da até churrasco – é uma vitória, matar o inimigo para mim é uma vitória! (SEVERINO, 1999, 2013).

O soldado do Morro finaliza com a expressão: “Terceiro comando”, deixando clara a posição da trincheira a que ele pertence, como destaca Zaluar.

Dentro da família, as divisões e afastamentos se dão pelo pertencimento a diferentes comandos (o Vermelho, o Terceiro), por posição diferente na trincheira da guerra que, às vezes, separa polícia e bandido, mas também pela versão das igrejas pentecostais que proíbem o contato com as outras religiões apresentadas via Embratel e satélite como manifestações do diabo. (ZALUAR, 2000, p.115).

O policial Hélio Luz fala sobre o quadro vicioso que faz com que os jovens entrem, cada vez mais cedo, para a criminalidade. Diz ele: “o coração vibra, não vibra? Alguém nosso que pode ser gente, alguém nosso que se deu bem. Tem alguém nosso que pode comprar um carrão, alguém de nós que pode ter cinco mulheres” (LUZ, 1999, 2013).

A lógica criada para a cidade oficial manter o *Apache* distante, que passa, obviamente, pela repressão, é escancarada por Hélio Luz, que afirma: “Isso é uma sociedade injusta e nós garantimos essa sociedade injusta, o excluído fica sob controle, ai daquele que saia disso, ele não sai, quando ele sai, nós o colocamos novamente lá. ‘trancados dentro da favela’” (LUZ, 1999, 2013).

Dentro da favela ou dentro da prisão, desde o princípio, desde a “infância culpada”.

No entendimento de Risério, o governo militar, ao tentar asfixiar a juventude brasileira durante a ditadura, acabou promovendo um encontro entre jovens economicamente privilegiados e jovens marginalizados nas grandes cidades do país. Embora inicialmente esse encontro tenha sido para o consumo da maconha, ele não deixou de promover a troca de vivência e de linguagens, e, segundo o autor, foi muito importante para romper a “couraça branca do Brasil”.

É claro que as drogas, naqueles dias, não significavam o que hoje significam: eram consumidas sob o signo do misticismo e da utopia, drogas para a expansão da consciência, instrumento para a renovação da percepção das coisas e das formas do mundo. (RISÉRIO, 2005, p. 28).

Risério pontua as diferenças entre os jovens revolucionários e os desbundados, que davam as costas ao “sistema”, e sugere que, para acentuar ao extremo as diferenças entre as duas modalidades da juventude do período, “basta ler Carlos Marighella ao som do primeiro disco dos Novos Baianos” (RISÉRIO, 2005, p. 26).

Para Paulo Lins, a década de 70 foi a dos “cocotas”; foi quando, segundo ele, houve uma democratização da cocaína. No princípio, quem vendia drogas eram as pessoas mais velhas, que não tinham meio de subsistência, e vendiam maconha porque cocaína era para quem tinha muito dinheiro. Quem usava cocaína era considerado rico, tinha mais *status*, segundo Lins, que amarra as pontas entre o consumidor do asfalto e o favelado, afirmando que “quando o espaço do rico entrou no espaço do pobre aí a coisa ficou complicada. Daí muitas pessoas queriam vender e tinha que delimitar o espaço [...]” (LINS, 1999, 2013). O mercado era tão lucrativo que precisava ser delimitado o espaço de venda, que passou a ser controlado pelo Comando Vermelho, o qual vai difundir o tráfico de drogas e de armas, alterando a criminalidade no Rio de Janeiro.

Hélio Luz não só destaca a função do policial na contenção do “selvagem”, como também responsabiliza as classes média e alta de alimentarem a corrupção em muitos níveis, além de manterem aquecido o mercado de drogas e de armas. Em uma atitude de completa revolta pelo papel deplorável da polícia do Rio de Janeiro, sugere que a cidade oficial também deveria ser interpelada brutalmente, com a mesma truculência que exercida nas favelas: “Se não quer uma polícia corrupta, para de “cheirar” em Ipanema. Daí vai ter mandado de segurança, pé na porta, na Delfim Moreira!” (LUZ, 1999, 2013). O policial Hélio Luz refere-se a Delfim Moreira, principal avenida da Zona Sul, orla da Praia de Leblon, que encontra a Av. Vieira Souto, já na Praia de Ipanema.

Com a ausência do Estado, os traficantes, especialmente depois do Comando Vermelho, passaram a garantir a ordem e a segurança nas favelas, criando, assim, a confiança da população que, apesar de continuar a conviver com altos níveis de violência urbana, tem uma ilusão de segurança. Em *Notícias de uma Guerra Particular*, as mulheres da família seguem os policiais até que os jovens sejam presos e levados com vida, para evitar o extermínio ali mesmo, o que é costumeiro. Quando os moradores das favelas têm problemas, precisam de remédios caros, ou de atender a outras necessidades básicas dentro de casa, eles recorrem aos traficantes, segundo depoimentos de Adão Xalebaradã e Janete Alves para o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*. A fila de moradores na porta de Lúcio (Murilo Benício), o

chefe do tráfico, está marcada em *Orfeu*, 1999, de Carlos (Cacá) Diegues.

Para Ivana Bentes, as produções contemporâneas que articulam pobreza e violência tratam essa parte da história do capitalismo fracassado como museu da miséria, “são parte dessa estranha ‘reserva’, ‘preservada’ e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, ‘ameaçando’ a cidade” (BENTES, 2007, p. 249).

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. (BENTES, 2007, p. 249).

Cacá Diegues parece investir nessa explicação, apesar de encontrar um universo muito mais complexo do que no tempo de *Escola de Samba Alegria de viver*, seu curta que compõe o filme *Cinco vezes favela*. Em *Orfeu*, ele contou com fortes referências sobre as dinâmicas da favela, entre elas a do escritor Paulo Lins, seguidas à risca pelo diretor do Cinema Novo (acusado de romantizar a favela) Nessa produção, ele abandona o princípio do Novo Realismo e trabalha com a maioria do elenco composta por atores profissionais. Por outro lado, na própria narrativa, a TV é onipresente no filme, como bem observado por Ivana Bentes (2007, p. 248), destacando que a redenção do Orfeu de Diegues é feita pela mídia. “O casal ressuscita na TV. A redenção da pobreza pela celebridade e pelo midiático é um signo do contemporâneo” da favela como espetáculo, e este, nos lembra Debord, nada tem de neutro.

Se o espetáculo, tomado sob o aspecto restrito dos ‘meios de comunicação de massa’, que são sua manifestação mais esmagadora, dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação, tal instrumentação nada tem de neutra: ela convém ao automovimento total da sociedade. (DEBORD, 2008, p. 21).

Lembra-nos Morin de que a “cultura de massas certamente nasceu dos meios de comunicação de massa e nos meios de

comunicação de massa, mas para desenvolver uma indústria capitalista e expandir a cultura burguesa moderna” (MORIN, 1977, 113). Diegues aposta no cantor Toni Garrido, que faz o papel do cantor Orfeu, uma espécie de mito heroico contemporâneo, consciente de seu papel social dentro da favela. É através dele que o diretor oriundo do Cinema Novo retoma seu perfil “civilizador” e insiste em ser o representante do povo, lembrando Arnaldo Jabor, sobre a ideia que eles tinham no tempo do CPC: “o povo precisava ser informado”, conforme mencionado anteriormente. Mas qual povo?

Diegues acredita nessa figura heroica como referência positiva para a juventude, porém, apesar de negro, a imagem de Toni Garrido não reflete a favela, sua música não gera a identificação, provavelmente esperada por Diegues. A cultura adolescente-juvenil é acentuada e efetivada com o processo de globalização, tendo rápida difusão dos novos estilos criados pelos jovens e apropriados e difundidos pela indústria cultural, voltando ao mercado consumidor juvenil. Outros filmes acabam mostrando a forte influência norte-americana como *hip-hop*, *funk*.

O fenômeno *funk* foi investigado por Hermano Paes Vianna Júnior em sua pesquisa de mestrado, que resultou no livro *O mundo funk carioca*. Em meados da década de 80, o autor interessou-se pela principal diversão dos jovens das camadas de baixa renda do “Grande Rio” e, a partir de uma etnografia, percorreu o histórico do mundo *funk* carioca e analisou sua organização interna.

A festa é excesso, em todos os sentidos, para não fazer sentido algum. O som muito alto, o contraste entre as luzes que piscam sem parar e a escuridão quase dominante, as danças cada vez mais intensas, os gritos de satisfação, a ameaça sempre presente da violência. A festa é loucura, uma afirmação inconsequente e irresponsável de que a vida vale a pena ser vivida. (VIANNA JÚNIOR, 1987, p140).

Mesmo entendendo o *funk* como um produto da “indústria cultural”, Vianna mostra que sua ação não é apenas homogeneizante, e que pode criar estratégias inéditas para lidar com uma realidade metropolitana heterogênea. Otimista, o autor cita Oswald de Andrade para falar do *funk* como antropofagia, “a alegria é a prova dos nove”, diz Vianna.

O funk carioca, um mundo construído em torno da alegria, também contribui para explicitar a diversidade cultural que já existe numa metrópole como o Rio de Janeiro. A 'indústria cultural não tem, como mostram, só bailes, somente um efeito homogeneizador. Os vários grupos culturais utilizam suas mensagens de formas diferentes e até mesmo podem desenvolver canais de comunicação que não passam pelas emissoras de rádio e TV 'oficiais'. Esse é o caso da ligação entre os subúrbios do Rio e os bairros negros de Nova Iorque. (VIANNA JÚNIOR, 1987, p.140-141).

O jornalista Tim Lopes também se interessou pelo *funk* como um ritmo original, chegou a ganhar um prêmio por uma série de reportagens sobre o assunto, em 1994; a partir daí passa a escrever uma coluna, no caderno de Cultura, com a programação e os destaques de personagens do universo *funk*. Desde então, os bailes mudaram, assim como o perfil dos traficantes nos morros cariocas. Em 27 de fevereiro de 1994, o jornalista Tim Lopes denunciava a violência associada aos bailes, o forte armamento dos jovens que o frequentam, o consumo de drogas e a exploração sexual de menores de idade.

Aqui, embaixo da linha do Equador, nos becos do Complexo do Alemão, o pancadão funk tem outras assinaturas, mas também está associado ao prazer, ao desabafo e à violência. Mas funk não é só música. É um modo de viver. [...] São os donos da rua, do bairro, da cidade, dos seus narizes. Estão sempre prontos a mostrar que podem vencer qualquer embate, encarar qualquer parada. Assim explodem as brigas, os confrontos entre galeras. Nos últimos três anos, mais de 50 jovens morreram nos combates entre funkeiros, centenas saíram feridos. O mundo funk guarda espaço para paus, pedras e armas de fogo, abriga tribos nômades que espalham alegria e terror. É um ritual de vida e morte. (LOPES, 1994, 2014).

Oito anos depois das primeiras reportagens, o jornalista voltou a um baile *funk* e não saiu de lá com vida.

Figura 114 – *Frame do filme Cidade de Deus, 2002*



Fonte: CIDADE..., 2002.

7 CIDADE DE DEUS

O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, teve a pré-estreia no Festival de Cannes, em maio de 2002, um mês antes da morte do jornalista Tim Lopes, assassinado no dia 2 de junho de 2002, quando fazia uma reportagem investigativa sobre exploração sexual de menores em bailes *funk*, na favela da Vila Cruzeiro, uma das doze favelas integrantes do Complexo do Alemão, no bairro da Penha, subúrbio do Rio de Janeiro. O episódio, ao ser ampla e exastivamente divulgado pela mídia em geral, amplia o destaque dado também para o filme, o qual atraiu três milhões de espectadores para as salas de cinema, que o colocou no primeiro lugar entre os recordes de público no ano do lançamento. O filme amplia, consideravelmente, o debate suscitado pelo livro de Paulo Lins, lançado em 1997.

Em depoimentos, Fernando Meirelles fala como ele, um publicitário paulistano, pretendia realizar uma adaptação do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, para o cinema, sem conhecer o universo das favelas cariocas. Meirelles assume o aspecto didático inicial do roteiro que, em princípio, deveria ser como um filme institucional a serviço da classe média. Em seu discurso, o cineasta expõe, claramente, qual era o seu lugar (publicitário bem sucedido), e foi com essa lente que ele se lançou na iniciativa de realizar um filme. Isso fica muito claro em seu discurso: “A ideia desse filme era explicar para a classe média brasileira o que estava acontecendo e como surgiu o tráfico tão forte que existe hoje em várias cidades do Brasil e, principalmente, no Rio de Janeiro” (MEIRELLES, 2002, 2013).

Em virtude da complexidade da abordagem, Meirelles foi à busca de pessoas com conhecimento no assunto. Procurou Kátia Lund para ajudá-lo a compor o elenco, pelo conhecimento do universo das favelas cariocas que ela possuía, mas, especialmente, pela experiência do documentário *Notícias de Uma Guerra Particular*, 1999, já aqui abordado, em subcapítulo anterior. Começou, assim, a formar-se uma rede com Kátia Lund, profissional plenamente estabelecida e participante de um filão cinematográfico, que ela chamava de “safra atual de filmes”. Lund aceitou o desafio na condição de codirigir o filme, e, para montar o elenco, convidou Guti Fraga, ator e jornalista, que já desenvolvia um grande trabalho no Vidigal, coordenava um grupo intitulado Nós do Morro, e era conhecido de Lund de trabalhos anteriores.

Kátia Lund conta como foi o processo de formação do grupo que fundaram, sob o título *Nós do Cinema* (com o objetivo claro de separá-

lo do filme *Cidade de Deus*). Além da seleção dos atores, Lund conta que a intenção era formar um grupo “de comunidade”, como o grupo *Nós do Morro*, para dar continuidade como que a um “projeto social”, porém integrado no mercado, conforme declara:

A intenção era formar um cadastro de atores de comunidade para trabalhar em cinema e televisão, para o filme *Cidade de Deus* e para outros filmes da safra atual, como, por exemplo: *Redentor*, *Carandiru* e *Diabo a Quatro*, além de minisséries da Globo, peças de teatro etc. (LUND, 2002, 2013).

A opção adotada por Bráulio Mantovani para o roteiro que parte de um livro como *Cidade de Deus*, 1997, que tem, pelo menos, cem histórias diferentes em uma estrutura fragmentada, consistia em assumir a soma de várias histórias justapostas, em um período dos mais polêmicos da História da juventude no Brasil e no mundo, dos anos 60 aos anos 80. Conforme abordado anteriormente, destaca-se aqui a fala de Heloísa Buarque de Hollanda sobre o procedimento da poesia “marginal” na década de 70, que inaugurava uma forte relação com o real como forma de apreensão do mundo, o que não se diferencia da criação artística, na qual vida e ficção se tornam indiscerníveis. “O binômio Arte/sociedade começa a se confundir com uma postura vitalista que definirá o binômio Arte/vida.” (HOLLANDA, 2005, p. 91).

Vale lembrar que, no século XIX, Baudelaire assumiu os personagens: *flâneur*, *Apache*, *dandy*, trapeiro, para conviver com as divergências do seu tempo, para poder habitá-lo. Da mesma forma, a Arte (especialmente a literatura) brasileira, buscou, na vida marginal, o representante do herói, e, mais do que isso, o autor ocupou esse lugar vestindo a pele marginal. “Porque herói moderno não é herói – é o representante do herói. A modernidade heroica revela-se como tragédia na qual o papel do herói está disponível”, afirma Hollanda (2005, p. 64-65). Desse modo, o autor, a exemplo de Baudelaire, pode vestir as máscaras, vir a ser, já que escrever é tornar-se menos um escritor, mais um vetor pelo qual a força da escrita se irradia. Paulo Lins, ao exercer o devir minoritário, toma para si a responsabilidade de falar dessa *juventude Apache* ainda desconhecida. Sua obra fragmentada aproxima-se do que Deleuze e Guattari chamam de “registro de devires”, em sua obra *Mil Platôs* (2004).

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. Será preciso dizer por quê. Muitos suicídios de escritores se explicam por essas participações anti-natureza, essas núpcias anti-natureza. O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 21).

Apesar de a narrativa se passar no *exílio-cerca*, no âmbito do conjunto habitacional favelizado, é importante lembrar que o jovem marginal herói/produto é atravessado pelo que estava acontecendo no país (a revolução armada, a contracultura com a revolução sexual e a difusão das drogas) em plena ditadura, e em um período que o Brasil se tornava uma das principais rotas do tráfico de cocaína para os Estados Unidos e para a Europa. O Rio de Janeiro transformou-se em um “porto central para a distribuição e transporte de drogas (principalmente cocaína), com grande parte da atividade sendo efetuada dentro do território das favelas” (PERMANN, 2005, p. 17).

Apesar da unidade narrativa, cada cena volta três vezes, em momentos e ângulos diferentes. A transição e a degradação do apartamento utilizado pelo tráfico foi um recurso primitivo de cinema, isto é, a câmera parada, as pessoas vão sumindo e vão ficando os espectros para marcar a passagem do tempo. Essas são particularidades do roteiro que explicitam a aproximação da ideia de devir, de vir a ser. Para Deleuze e Guattari (2004, p. 15), a “história das ideias nunca deveria ser contínua; deveria resguardar-se das semelhanças, mas também das descendências ou filiações, para contentar-se em marcar os limiares que uma ideia atravessa as viagens que ela faz, que mudam sua natureza ou seu objeto”.

A síntese exigida para uma espécie de saga, que inicia nos anos 60 e chega aos anos 80 (em uma adaptação cinematográfica), poderia incorrer em um caráter reducionista, o que nos obriga a observar os personagens do ponto de vista arquetípico. Quando falam sobre o devir-animal, Deleuze e Guattari (2004, p. 15) lembram que “Jung elaborou uma teoria do Arquétipo como inconsciente coletivo, onde o animal tem um papel particularmente importante nos sonhos, nos mitos e nas coletividades humanas”.

O método utilizado pela equipe de preparação dos atores combinou a adoção da espontaneidade dos jovens e, posteriormente, a

preparação específica com Fátima Toledo, que foi também a preparadora no filme *Pixote*. Toledo foi professora de teatro na FEBEM, onde, provavelmente, encontrou um vasto laboratório para desenvolver seu polêmico método de extrair do próprio ator a sua porção do personagem, conforme o comentário de Leandro Firmino da Hora (*Zé Pequeno*).

Fátima Toledo gosta de contar que, quando comecei a preparar o papel de Zé Pequeno, pedi ajuda para encontrar o ódio que precisava para o personagem. Tudo o que ela me passou eu procurava absorver e incorporar. Quando estava interpretando, pensava como o personagem, queria ter tudo, fixava a sensação de poder. (HORA, 2002, 2013).

Não é sem razão que, antes da preparação final, os jovens frequentaram seis meses de exercícios, em regime quase militar de ensaios exaustivos. “Cada trabalho, cada exercício feito com o Guti Fraga com essa equipe de 200 garotos propiciava esse exercício de estar no papel, como cada um poderia contribuir para contar essa estória.”¹³⁹ Fernando Meirelles confessa ter adotado a espontaneidade dos jovens para a conclusão do roteiro. As improvisações obtidas nas oficinas eram levadas a cada quinze dias para Bráulio Mantovani incorporá-las, sucessivamente, em doze tratamentos, mesmo assim, ao final, perceberam que “sessenta por cento dos diálogos vieram de improvisações e não estão no roteiro final” (MEIRELLES, 2002, 2013). Tal concepção se afasta de algo intrínseco ou pessoal, integrando-se a uma série arquetípica do devir, segundo Deleuze.

¹³⁹ Depoimento de Fernando Meirelles nas cenas extras do filme *Cidade de Deus*, 2007.

7.1 O DEVIR ANIMAL EM *CIDADE DE DEUS*

“Afió o facão com uma pedra especial, o pescoço daquele janota era muito duro.” *O Cobrador*, Rubem Fonseca, 1979.

Figura 115 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

A sequência de abertura, denominada em roteiros como a “Fuga do Galo”, já estava prevista desde o primeiro tratamento. Mantovani considerou interessante iniciar com uma festa e com comidas sendo preparadas. “A cena já existia no livro, mas lá pelo meio, achei que era inesperado, e assim a galinha poderia conduzir as pessoas, começar com o ponto de vista da galinha”¹⁴⁰, conta o roteirista.

Antes, porém, veio a faca como devir da morte. Mesmo depois de inserida em um contexto gastronômico, ela é ameaçadora, porque entra em campo na diagonal e produz um forte ruído, como uma terrível ameaça, porque está sendo afiada no amolador. Deleuze (2004) lembra que Hitchcock, ao fazer o som dos pássaros, “ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico com um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, 1.^a orelha). É assim o ruído atemorizante da faca, na abertura do filme *Cidade de Deus*, que, em uma “estranha dança”, entra em campo por cinco vezes “como que para conjurar ou exorcizar as supostas vítimas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, 1.^a orelha). Antes, vários planos vão se desenrolando, com detalhes de mãos tocando instrumentos, mãos descascando legumes, pés sambando, mãos batucando, mãos tocando cavaquinho, e, depois, mãos degolando galinhas.

¹⁴⁰ Depoimento de Bráulio Mantovani em extras do filme *Cidade de Deus*, 2007.

As pessoas não são vistas claramente, somente as aves, porém os sons deixam claro que se trata de momento festivo. Em roteiro, Mantovani destaca que devem ser “MÃOS NEGRAS”, para evidenciar a história de exclusão social dos negros no Rio de Janeiro, para não falar do Brasil todo.

ÁGUA FERVENDO numa enorme panela.
O galo parece reagir à imagem anterior.
Batatas sendo descascadas por MÃOS de uma mulher negra.
O galo reage como se entendesse a situação: vai virar comida.
GALINHAS MORTAS sendo depenadas por MÃOS de mulheres negras. (MANTOVANI, 2001, p.1).

Figura 116 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Todos os planos são simultâneos, e os sons convergem em um ritmo compassado de facas sendo amoladas, cortando legumes no ritmo da batucada. Uma galinha está atenta em um dos planos, seus pés amarrados são mostrados em plano detalhe. Em seguida, a penúltima galinha é colocada em uma panela de água fervente, a mesma que será apresentada em detalhe sendo depenada, posteriormente, ficando evidente para o espectador que a próxima ave precisa fugir! Legumes sendo descascados por mãos de uma mulher negra (figura 116). O samba, a caipirinha, o preparo da comida segue no ritmo da batucada. A galinha foge, cai da laje e o *close* é de um prato de sangue.

O *close* aponta também para um jovem negro de bigode, que anuncia a fuga da ave. “A galinha fugiu, pega a galinha aí, rapa!”¹⁴¹ E inicia-se a perseguição, que mais parece um jogo de Zé Pequeno e seu bando. Deleuze fala que num “devir-animal, estamos sempre lidando

¹⁴¹ Primeira fala de Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus*, 2002.

com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade”. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.19).

O bando de Zé Pequeno entra em campo, e todos correm para capturar a galinha. Poucos são brancos, a maioria é negra ou parda, são todos muito jovens e todos de armas nas mãos, como em um jogo delirante se divertem na corrida atrás da galinha - “mete o dedo na galinha!” - grita Zé Pequeno (figura 117). Ao acompanhar a trajetória da fuga da galinha, o espectador é envolvido em uma dinâmica de perseguição e, nessa medida, a favela é apresentada em seu interior, a imagem tremida, feita com câmera na mão, para dar realismo às cenas de perseguição. Isso nos remete ao início do filme *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, 2000, em que a subjetiva câmera na mão é de alguém correndo pelas vielas de Camaragibe (PE). O som é de uma respiração ofegante de alguém fugindo, acuado, que olha as casas como possibilidades de esconderijo.

Figura 117 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

No “duplo devir”, espera-se que haja uma identificação da possível vítima, como a galinha. É evidente que a vítima em questão não se torna galinha, por sua vez é o suposto devir que está em jogo. “Não se imita; constitui-se um bloco de devir, a imitação não intervém senão para o ajuste de tal bloco, como numa última preocupação de perfeição, uma piscada de olho, uma assinatura. Mas tudo o que importa passou-se em outro lugar.”¹⁴²

¹⁴² Quanto ao “duplo devir”, Deleuze e Guattari citam o exemplo da vítima que dança, identificando-se com a aranha que a picou. (Moby Dick). “Não, pois a vítima, o paciente, o doente não se torna aranha dançante a não ser na medida em que a aranha, por sua vez, é suposta devir pura silhueta, pura cor e puro som, segundo os quais o outro dança. Não se imita; constitui-se um bloco de devir, a imitação não intervém senão para o ajuste de tal bloco, como numa última preocupação de perfeição, uma piscada de olho, uma assinatura. Mas tudo o que importa passou-se em outro lugar: devir-aranha da dança, à condição de que a aranha torne-se ela mesma som e cor, orquestra e pintura.” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, contracapa).

No filme *Cidade de Deus*, a perseguição da galinha mostra as casas muito próximas, de tal forma que, em um lugar quente como o Rio de Janeiro, é possível imaginar o ar quente, o ambiente abafado, que se compõe com o cachorro magro, dilacerando a carniça, e “este cachorro magro é a rua”. O bicho é o lugar, marca a potencialidades de devir, conforme afirma Deleuze e Guattari quando descrevem a obra de Virgínia Woolf.

O clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam. E é de uma só vez que é preciso ler: o bicho-caça-às-cinco-horas. Devir-tarde, devir-noite de um animal, núpcias de sangue. Cinco horas é este bicho! Este bicho é este lugar! ‘O cachorro magro corre na rua, este cachorro magro é a rua’, grita Virgínia Woolf. É preciso sentir assim. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 43).

O devir-lobo e o devir-galinha remetem à condição dos jovens moradores da favela, vivendo no *exílio-cerca*, em que contam apenas com a própria sorte (e muitas vezes fazendo justiça com as próprias mãos).

No filme, a opção foi apresentar essa condição de “entre a cruz e a espada” logo no princípio, por meio de Buscapé (Alexandre Rodrigues), outro jovem negro que mora na favela desde a infância. Por isso acompanhou o crescimento do tráfico de drogas nas décadas de 60 a 80. Ele está no centro do fogo cruzado. Como Ladj Ly, no subúrbio parisiense, tem uma câmera na mão, vê-se diante da possibilidade de fotografar o confronto entre a polícia e os bandidos, mas pondera: “a fotografia podia mudar minha vida, mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega se ficar o bicho come.”¹⁴³ Sempre foi assim desde que eu era criança”, narra Buscapé.

Para Benjamin, os narradores dividem-se em dois tipos: o narrador que vem de longe (figura do marinheiro comerciante) e o

¹⁴³ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002. O provérbio *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* foi o nome de uma peça teatral dirigida por Oduvaldo Vianna escrita juntamente com o poeta Ferreira Gullar. A peça chega aos palcos em plena ditadura, 1966, princípio da ocupação do bairro Cidade de Deus.

narrador que vive sem sair de seu país, e conhece bem a tradição (figura do camponês sedentário). O crítico fala que a extensão real do reino narrativo só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos. A julgar pelo antagonismo entre as favelas no subúrbio e a Cidade Maravilhosa, Paulo Lins se encaixa no perfil de um “narrador que vem de longe”, não exatamente no sentido espacial, já que Jacarepaguá, na atualidade, já está muito próximo de áreas nobres do Rio de Janeiro, como é o caso da Barra da Tijuca, mas “longe”, no sentido de “realidade distante”, notícias do exílio para o leitor que desconhecia esse contexto. Ele tem a experiência, vivida desde a infância em CDD e “colhida de boca em boca” (em sua pesquisa de campo), que, segundo Benjamin, “é a fonte onde todos os narradores vão beber” (BENJAMIN, 1992, p. 28).

Perguntado sobre o Espaço público e a violência, Paulo Lins afirma ser seu cotidiano. Há muito tempo, “o espaço público da favela sempre foi do dono da violência. A rua sempre teve um dono, sempre teve um chefe”(LINS, 2001, p. 109).

No livro *Cidade de Deus*, a chegada dos moradores à CDD e sua diversidade religiosa de hábitos e costumes é narrada por Paulo Lins, que tal como o narrador benjaminiano, “conserva-se-lhe fiel e o seu olhar não se desvia do relógio, em frente do qual desfila um cortejo de gentes; nesse cortejo a Morte tem sempre o seu lugar, quer a abri-lo, quer como último miserável retardatário” (BENJAMIN, 1992, p. 43).

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães viralatas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, resto de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, [...] Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas. (LINS, 2007, p. 15).

Na ótica benjaminiana, porém, por mais familiar que seja o nome “narrador”, este não está, de fato, presente entre nós, em sua atualidade viva, e apresenta dois indícios que marcam a morte da narrativa: O romance e a informação.

A narrativa do filme *Cidade de Deus* previa três décadas: 60, 70 e 80, visto que os diretores e o roteirista pretendiam abordar um período que retratasse a entrada do tráfico nas favelas, para mostrar como era a vida das pessoas até a chegada do crime organizado envolvendo o tráfico de drogas.

Precisávamos também de um narrador que pudesse amarrar essa história, e concluímos que o melhor personagem para isso, talvez porque ele seja o mais próximo do próprio Paulo Lins, era o Buscapé. Na verdade, o Buscapé não tem mais de 60 páginas no livro, mas ganhou uma importância maior no filme. (MEIRELLES, 2002).

Houve uma preocupação de pensar esse narrador como alguém que tem um ponto de vista de dentro. “Não vindo com nossos olhos de classe média, mas vindo com os olhos de alguém de lá de dentro, do ponto de vista privilegiado do romance de Paulo Lins”, conta Meireles, e acrescenta: “por isso ele ser fotógrafo, consegue isolar fragmentos da realidade, das coisas, como no teatro épico do Brecht” (MEIRELLES, 2002).

Destaca-se, no entanto, que, embora o diretor esteja referenciando o teatro brechtiano, na realidade, o filme *Cidade de Deus* estaria mais relacionado ao cinema eisensteiniano (dedicado à adesão do espectador). Se tomarmos como base a afirmação de Roland Barthes de que tanto a cena épica de Brecht quanto o quadro de Eisenstein são *cenar postas*, “nada separa a cena épica do plano eisensteiniano (senão que em Brecht, o quadro é oferecido à crítica do espectador e não sua adesão)”. (BENJAMIN, 1992, p. 100).

A motivação na adesão do espectador fica claro também nos discursos da equipe, especialmente do diretor, que declara a absoluta fidelidade ao livro. Isso, segundo ele, garante o ponto de vista dos moradores da favela, sobretudo, do jovem. “Paulo Lins escreveu esse livro com os personagens passando sob a janela da casa dele, e minha maior preocupação foi respeitar esse aspecto: a câmera está vendo a história de dentro da favela. Esta é a razão de ser do filme.” (MEIRELLES, 2002, 2013).

No entendimento de Benjamin, o caráter do cinema, que se opõe ao teatro, pode ser mais claramente confrontado com a pintura. Com isso, ele levanta uma questão sobre como se comporta o operador de câmera em comparação ao pintor.

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são,

por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. (BENJAMIN, 1992, p. 100).

O diretor de fotografia César Charlone declara que se restringiu a documentar a atuação dos jovens, e passar o mais despercebido possível ao filmá-los. “Às vezes, esse trabalho era de tal intensidade que a gente tinha a sensação de estar vivendo aquilo [...], visor se transforma numa tela especial, em que você, praticamente, entra na ação [...]”, afirma Charlone (2002, 2013).

7.1.1 Buscapé na figura do narrador

Ficou estabelecido que Buscapé (Alexandre Rodrigues), fotógrafo narrador, atuaria como eixo óptico, cuja rotação da câmera mostraria ao espectador de um lado os “bandidos” e de outro a polícia, o que, para os moradores da favela, não se distingue muito bem. Um *travelling* circular em torno do personagem foi a maneira encontrada para fazer com que ele retornasse à infância no conjunto habitacional da década de 60 (figura 118).

Figura 118 – *Frames* do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

No primeiro tratamento do roteiro, a narração já estava prevista para Buscapé, porém não havia um posicionamento crítico sobre o contexto da chegada das famílias no conjunto Cidade de Deus. De maneira ingênua e defensiva, o narrador fala sobre sua origem humilde, mas justifica seu posicionamento (no contexto de toda a família) como contrário à criminalidade. O universo infantil configura-se marcado pela presença dos nomes dos personagens da televisão, num misto entre ficção e realidade.

A gente tinha ficado sem ter onde morar, por causa das enchentes. A gente vinha da favela.

Igual tinha vindo o Dadinho, o Bené e o Calmo. Mas a gente não era bandido que nem eles. O nosso herói era o Nacional Kid. O herói deles era o Cabeleira: o manda-chuva do Trio Ternura (MANTOVANI, 2001, p. 4).

Já na versão final do filme, o Estado aparece como responsável, favorecendo a condição em que se desenvolve a criminalidade. Buscapé passa a narrar a história da chegada à Cidade de Deus, no imaginário da criança, para depois falar da violência local.

A gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso! Um monte de famílias tinha ficado sem casa, por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar manda para Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, mas para o governo dos ricos não importava nossos problemas. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro.¹⁴⁴

A alteração entre um roteiro e outro é grande. Na primeira versão, Buscapé tem um discurso defensivo, sua família não é de “bandidos” como os membros do Trio Ternura, que, no filme, é o eixo central da década de 1960 e tem, entre os componentes, Marreco, que é irmão de Buscapé (mesmo que de forma reducionista, o filme tratou de um indício sobre os jovens que, embora participantes de famílias de trabalhadores, sem perspectivas, são facilmente aliciados pelo crime organizado, confirmado pelos depoimentos dos adolescentes no documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, conforme apresentado anteriormente).

A expectativa de futuro profissional aparece na conversa das crianças: Buscapé (Luís Otávio) e Barbantino (Emerson Gomes). O segundo fala que gostaria de ser bombeiro, e Buscapé fala que não sabe o que quer ser, mas o que não quer ser: nem bandido, nem policial. Indagado sobre o motivo, Buscapé responde que é porque tem medo de levar tiro (o filme naturaliza a criminalidade como possibilidade inerente aos jovens). Buscapé conta que Dadinho (Douglas Silva) e

¹⁴⁴ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002.

Bené (Michel de Souza Gomes) são seduzidos pelas armas e pelo dinheiro que o trio ganhava facilmente com os assaltos. De certa forma, já servia de “inspiração” para eles.

No filme, Buscapé descreve a chegada dos moradores, perdidos, com suas trouxas na mão, e as precárias condições do conjunto habitacional: “Não tem onde, morar manda para Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, mas, para o governo dos ricos, não importavam nossos problemas, como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro”.¹⁴⁵

A produção do filme *Cidade de Deus* encontrou um conjunto habitacional Nova Sepetiba, construído pelo governo do Rio, e que, apesar de inacabado, já estava parcialmente ocupado, o que foi perfeito para a locação da primeira fase do filme. No *making of* do filme, Fernando Meirelles comenta sobre os mesmos perigos que tem o Nova Sepetiba de repetir o que aconteceu com Cidade de Deus nos anos 60, observando, ainda, que o Estado continua levando as pessoas para lugares remotos, sem infraestrutura, sem oportunidade de emprego e sem policiamento, o que, de certo modo, também favorece a criminalidade, como aconteceu com CDD, assim chamada por seus moradores. Na cena em que o Trio Ternura assalta o caminhão de gás, a direção de arte introduz uma placa caracterizando o período: “Plano Nacional de Habitação – Governo Carlos Lacerda” (figura 119).

Figura 119 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Na primeira parte do filme, exceto o crime passionai, cometido pelo Paraíba contra sua mulher, a criminalidade estava restrita ao Trio Ternura, e, na cena do assalto ao caminhão de gás, tudo parece um jogo,

¹⁴⁵ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002.

uma brincadeira, as crianças correm junto com os bandidos que roubam o entregador de gás, mas distribuem botijões para a população. Percebe-se nisso uma espécie de acordo “tácito”, uma legitimação para os “atos ilegais”, em todos os níveis, em torno da “delinquência útil”, como define Foucault, porque, na perspectiva da população, realmente não existe o respeito da polícia. A corrupção policial aparece focada no personagem Cabeção (Maurício Marques). No livro *Cidade de Deus*, o personagem que tinha por apelido Cabeça de Nós Todos, um dia, decidiu que não iria mais pegar mercadoria das biroscas (como pagamento da proteção), como faziam seus colegas, e resolveu pegar dinheiro, dando flagrante (forjado) de porte de maconha no primeiro jovem que passasse por ele, e que não tivesse carteira assinada. Não satisfeito, sabendo que o rapaz tinha pai e mãe, obrigava-o a levá-lo em sua casa, “mirando extorquir dinheiro da família. E foi o que fez” (LINS, 2007, p. 15), reafirmando que, desde o princípio, sempre que o policial entrava na favela, entrava para repressão, intimidação e, muitas vezes, suborno, nunca para a proteção da população.

Os tráficos de armas, os de álcool nos países de lei seca, ou mais recentemente os de droga, mostrariam da mesma maneira esse funcionamento da ‘delinquência útil’; a existência de uma proibição legal gira em torno dela um campo de práticas ilegais, sob o qual se chega a exercer controle e a tirar um lucro ilícito por meio de elementos ilegais, mas tornados manejáveis por sua organização em delinquência. Este é um instrumento para gerir e explorar as ilegalidades. (FOUCAULT, 1987, p. 232).

Quando o Estado abandona uma parte da cidade, comum nas favelas, é evidente que novas alternativas vão surgindo, nova sociabilidade se estabelece. Mesmo as pessoas que não entram para a criminalidade acabam, em situação de emergência, recorrendo à ajuda do tráfico (muitas vezes por conhecer membros das facções, parentes ou até crianças que viram crescer). Buscapé passa, então, a descrever os componentes do Trio Ternura: além de Marreco (Renato de Souza), tinha o Alicate (Jefechander Suplino) e o Cabeleira (Jonathan Haagensen), que era o líder.

7.1.2 O malandro *apache*

Figura 120 - *Frames Cidade de Deus, 2002*



Fonte: CIDADE..., 2002.

Descreve Buscapé:

Esse cara aí é o Cabeleira, pra eu começar a contar a história da Cidade de Deus, eu preciso começar por ele. O famoso Trio Ternura fez história em Cidade de Deus. Naquele tempo eu pensava que os bandidos do Trio Ternura eram os mais perigosos do Rio de Janeiro, mas eles não passavam de um bando de pé de chinelo.¹⁴⁶

O revólver é simbólico já na primeira cena da primeira fase do filme *Cidade de Deus*, 2002. Receita antiga de Hollywood, “Uma moça e um revólver” (MORIN, 1977, P. 110); destaca Morin e esclarece serem os dois temas absorvidos de forma diferente pelos espectadores, porque os portadores dos valores femininos estão ligados ao erotismo, ao amor e à felicidade e interferem na vida nas experiências vividas, de modo que geram identificação. Já os portadores dos valores masculinos, valores viris, como a aventura, a agressão o homicídio, não podem se realizar, portanto são experimentados projetivamente. Resumindo “os temas ‘femininos’ constituem a polaridade positiva, da cultura de massa, e os temas “viris”, a polaridade negativa” (MORIN, 1977, P. 110). *Cidade de Deus* não dispensa a fórmula hollywoodiana, mas no país do futebol a paixão “nacional”¹⁴⁷ é a *bola*, também é a polaridade positiva.

¹⁴⁶ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002.

¹⁴⁷ Refiro-me à ideia de nação elucidada por Marilena Chauí “A marca peculiar da FUNDAÇÃO é a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador: a fundação aparece como emanando da sociedade (em nosso caso, da nação) e, simultaneamente, como engendrando essa

Marquês Rebelo menciona a convicção dos brasileiros de serem os “reis do futebol” que se apossou do povo, inculcado pela imprensa e rádio “porque enquanto o povo se apaixona pelas atividades esportivas, já de si tão palpitantes, não pensa no governo que o rege e na crise que o ameaça”, alerta Rebelo (2000, p. 422).

Voltamos à cena do Cabeleira (Apache), o líder do Trio Ternura é habilidoso com a bola, entra em campo com as crianças que já estavam jogando futebol e começa a fazer embaixadinhas. Cabeleira, com seu perfil atlético, poderia tentar jogar bola, já que “o brasileiro é o melhor jogador de futebol do planeta”. Na revista *Manchete Esportiva* de 1958, a crônica de Nelson Rodrigues fala da conversão dos vira-latas em “nobres”, com a chegada da taça¹⁴⁸.

Cabeleira, dominando a bola, remete-nos ao sentimento de muitos outros jovens negros e pobres do período, que não viam no futebol um lugar de *glamour* e de dinheiro (como hoje), mas como um lugar de pertencimento, de reconhecimento como indivíduos negros, que se sentem excluídos em seu próprio país.

Da Praia do Pinto (de onde poderia ter vindo Cabeleira), saíram muitos jogadores, um deles foi Julio César, que jogou no Flamengo. Sua família teve a sorte de ser transferida para o grande conjunto Cruzada São Sebastião, a *citê* enclave na Zona Sul carioca.¹⁴⁹ Alba Zaluar,

própria sociedade (ou nação) da qual ela emana. É por isso que estamos nos referindo à fundação como mito” (CHAUI, 2000. p. 10).

¹⁴⁸ “Foram 2.905 dias de cabeça baixa, ombros curvados e rabo entre as pernas. Durante 415 semanas, o jogador de futebol do Brasil zanzou pelos gramados estrangeiros sem saber ao certo do que era capaz. Temia descobrir sua própria identidade, pois acreditava que o drama de 1950 revelara sua fraqueza, sua covardia, sua inferioridade – o chamado ‘complexo de vira-latas’, conforme a célebre definição do cronista Nelson Rodrigues na revista *Manchete Esportiva*. Na tarde do último dia 29, contudo, o escrete brasileiro mostrou pertencer à mais nobre das linhagens: a dos campeões do mundo. Neste alegre junho de 1958, porém, ninguém mais duvida: o brasileiro é o melhor jogador de futebol do planeta”. [...] (RODRIGUES, Nelson, 1958, 2014).

¹⁴⁹ “É um seleiro de craques, futebol, futsal, basquete, possivelmente nem uma outra comunidade revelou tantos atletas para o esporte brasileiro, você é o convidado do Esporte TV Repórter para entrar na Cruzada São Sebastião de Adilho, Julho Cesar, Ernani, Rui Rei, Paulinho Pereira, Almir do basquete, Cazuzu do futsal, e Antunes, que jogou no Flamengo, vamos ver como o esporte recuperou a autoestima de uma comunidade que foi vítima de uma das maiores tragédias urbanas do Brasil, o incêndio da favela do Pinto,

quando compara o Brasil com outros países, afirma que a rivalidade entre os bairros pobres e as favelas era mais fortemente expressa na apoteose dos desfiles e concursos carnavalescos, apesar de não excluir totalmente o conflito violento. Apesar do “comunitarismo”, segundo Zaluar, a pretensão à glória, a fama do artista ou do desportista esteve, e ainda está, presente no imaginário do jovem marginalizado.

No esporte, nas atividades artísticas, inclusive populares, a glória imortalizada nos feitos individuais também foi o móvel da ação. Este continua sendo um modo de vencer o anonimato e transcender a obscuridade na cidade-plateia, no cenário urbano dos torneios regulamentados e desarmados. (ZALUAR, 2000, p.113).

É possível afirmar que Pelé e Garrincha tenham sido para muitos jovens negros brasileiros o que Zinedine Zidane foi para os jovens *beurs* depois da vitória contra o Brasil, que deu a Copa do mundo à França, em 1998, suscitando no país uma breve aceitação multicultural, conforme já abordado em capítulo anterior. Longe, porém, da *nobre linhagem*, a realidade *vira-latas* chama o Apache, que rompeu com o burguês e não se permite sonhar. Cabeleira chuta a bola para o alto, saca seu revólver e atira acertando-a com precisão. Isso tem uma potência dionisíaca, que é do cinema, da imagem eleita. Com essa atitude violenta, ele quer desmascarar as ilusões do jovem suburbano que, como o Apache, não se ilude, coloca em cheque os conflitos entre o indivíduo e as forças sociais.

O “Revólver” era o título do disco do grupo de *rock* inglês The Beatles, lançado em 1966, e era, também, a perspectiva do marginal, literalmente, a condição espacial dos moradores do conjunto habitacional Cidade de Deus.

A figura do malandro é associada ao Cabeleira (Jonathan Haagensen), mas praticamente já não se enquadra mais com ele, que aparece praticamente em todas as cenas de posse do revólver, o que marca uma descontinuidade na história da criminalidade tratada por

berço da Cruzada. No primeiro bloco, o emocionante depoimento de Júlio Cesar, o Uri Geller que passou como um raio de luz pelo esporte brasileiro. Prepare a cintura, porque, afinal, para entrar na usina de talentos da Cruzada São Sebastião, é preciso um pouco de ginga”. (Luiz Roberto do *Esporte TV Repórter*, apresenta o documentário *Cruzada São Sebastião*, direção de Lúcio de Castro).

Alba Zaluar em seu livro *A Máquina e a Revolta. As Organizações Populares e o Significado da Pobreza*.

Malandro é um termo usado para quem, num passado recente, recusava-se a trabalhar e usava várias habilidades pessoais para sobreviver, fosse explorador de mulheres, fosse enganando os “trouxas”, fosse jogando carteadado, fazendo samba ou dedicando-se à boemia. Não precisava de “máquina”. Usava, quando muito, a navalha nas brigas do morro e eram admirados pela sua elegância no vestir. (ZALUAR, 2000, p. 149).

Segundo Alba Zaluar (2000, p. 149), o que o malandro tem em comum com o bandido é “o horror ao trabalho”. Assim é o Cabeleira, disposto para o amor, mas não para o trabalho. Mesmo fugindo da polícia, teve tempo de viver um romance com Berenice (Roberta Rodrigues) (figura 3). Segundo os diretores, esta é uma das poucas cenas que o texto de Paulo Lins é mantido como o original do livro, visto ser um texto apreciado por Fernando Meirelles. Enquanto Berenice lava a louça, Cabeleira ensaia uma conversa, mas ela acaba tomando a iniciativa.

Figura 121 – *Frame do filme Cidade de Deus, 2002*



Fonte: CIDADE..., 2002.

Mesmo consciente, Berenice se entrega aos encantos de Cabeleira, a quem ela identifica como malandro.

BERENICE: Malandro não ama, malandro só sente desejo.

CABELEIRA: Assim não dá nem pra conversar...

BERENICE: Malandro não conversa, malandro desenrola uma ideia!

CABELEIRA: Pô, tudo que eu falo, você mete a foice!

BERENICE: Malandro não fala, malandro manda uma letra!

CABELEIRA: Vou parar de gastar meu português contigo.

BERENICE: Malandro não para, malandro dá um tempo. (MANTOVANI, 2001).

O personagem Cabeleira faz a transição entre o malandro e o bandido, que é marcada pelo revólver. Segundo Zaluar (2000, p. 149), “ao contrário dos malandros, ele não sobrevive por não ter malícia, a lábria ou a habilidade como ‘armas’ para vencer. A mesma máquina que é fonte do seu poder mata-o cedo nessa guerra implacável”.

Figura 122 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

A morte de Cabeleira é marcada pela presença do fotógrafo (que despertará em Buscapé o interesse pela fotografia), pela mídia que entra na favela (figura 122). A captura do Apache foi devidamente registrada na imprensa, como eram exibidas as perseguições dos marginais: Cara de Cavalo, ou o Bandido da Luz Vermelha, bandidos reais, divulgados pela imprensa, e que acabavam motivando as obras de Hélio Oiticica e Rogério Sganzerla, respectivamente.

Rubem Fonseca, embora seja um dos precursores da abordagem na figura marginal na literatura, difere das obras dos fins da década de 60, que “mobilizam” as imagens dos marginais da vida real, que apareciam na imprensa do período. Na década seguinte, embora ao limiar das situações reais, Fonseca tem como elemento transgressor o personagem ficcional, como nos contos: *O Caso Morel*, 1973, *Feliz Ano Novo*, 1975, e *O cobrador*, 1979, os quais marcam um desdobramento metaficcional.

Os colunistas sociais estavam consternados. Os grafas que eu despachei estavam com viagem marcada para Paris. Não há mais segurança nas ruas, dizia a manchete de um jornal. Só rindo. Joguei uma cueca pro alto e tentei cortá-la com o facão, como o Saladino fazia (com um lenço de seda) no cinema. (FONSECA, 1997, p. 23).

Como uma espécie de vingança ao sistema literário alinhado à “literatura-verdade” e, por consequência, ao leitor, ávido por esse estilo, Fonseca realiza uma obra brutal e, com uma linguagem ácida, numa perspectiva deleuziana, escreve “no lugar de”, e aproxima, de fato, a figura do escritor ao marginal, promovendo uma identificação do homem de letras com as condutas “ilícitas” do bandido.

Quando fala dos limites do escritor, Deleuze destaca que um escritor escreve não só para os leitores, mas também escreve pelos não leitores, ou seja, “no lugar de” e não “para uso de” (DELEUZE, 1988, 2014). Ele cita Artaud e Faulkner que afirmaram escrever pelos idiotas.

Ou seja, não para os idiotas, os analfabetos, para que os idiotas, os analfabetos o leiam, mas no lugar dos analfabetos, dos idiotas. ‘Escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no lugar dos bichos’. O que isso quer dizer? Por que se diz uma coisa dessas? ‘Escrevo no lugar dos analfabetos, dos idiotas, dos bichos’. É isso que se faz, literalmente, quando se escreve. Quando se escreve, não se trata de história privada. (DELEUZE, 1988, 2014).

No conto *O Cobrador*, Fonseca une toda uma geração rebelde que povoou o imaginário social brasileiro nas décadas de 60 a 70. O “marginal poeta” que subverte a moral e busca uma dimensão política para enfrentar a sociedade, e encontra, na jovem burguesa Ana, os ensinamentos da guerrilha, o fundamento para a luta armada, tornando-se um guerrilheiro. “Gosto de Ana palindrômico” diz Fonseca (1989, p. 22-23), ou seja, um palíndromo que volta em sentido inverso, que refaz inversamente o ciclo, uma diferente descoberta num sentido oposto, vindo exatamente da burguesia.

7. 1.3 Bandido “respona”

Seja marginal, seja herói.
Hélio Oiticica

Foi o período mais duro da ditadura (depois do AI-5), foi também o tempo da euforia da vitória da Copa do Mundo, da TV em cores, que investia em apagar o imaginário brasileiro, voltado para uma “consciência da miséria”, promovida pelo CPC e pelo Cinema Novo, passando a veicular a ideia de “democracia”, do “milagre econômico”, voltado para o grande público consumidor. No filme *Cidade de Deus*, a década de 70 é marcada pela cor, descrita por César Charlone como um “coloridão psicodélico”, o que nos remete à contracultura que, por sua vez, “romanceou” a figura marginal, confirmada pelo narrador Buscapé, que afirma: “o Bené era bandido mais “repona” da Cidade de Deus, distribuía maconha, pagava cerveja [...]”¹⁵⁰.

Figura 123 –Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

De certa forma, Bené desfruta da imagem do “bandido” romantizado pela contracultura, e junto com Buscapé marcam o momento histórico vivido pela juventude suburbana que, durante a ditadura, passa a relacionar-se com os jovens economicamente privilegiados. Angélica (Alice Braga) é filha de um sargento do exército e flerta com Buscapé: dá um beijinho e pede um baseado (uma atitude recorrente em muitos filmes que abordam essa relação entre os jovens da favela e do asfalto). Em geral, os moradores das favelas sempre são assediados para que tragam drogas da sua “comunidade” (como exemplo tratado em um dos episódios do filme *Cinco X Favela, Agora por Nós Mesmos*, 2010), e não foi diferente com Angélica, conforme roteiro.

BUSCAPÉ
É o seguinte, Angélica... Se tu tá mermo a

¹⁵⁰ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*. 2002.

fim de dar um catranco, eu busco um especial pra você lá na boca do Neguinho. Angélica dá um beijinho nos lábios de Buscapé. BUSCAPÉ Naquele momento, eu senti que faria qualquer negócio pra agradar aquela mina... Comprar fumo, comprar pó... Qualquer coisa...(MANTOVANI, 2001).¹⁵¹

Figura 124 – Frame do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Mas Buscapé leva a vida de “otário”¹⁵², não tem popularidade entre as garotas ousadas como Angélica que, “além de linda, era a única cocota que transava”, narra Buscapé. Angélica é o arquétipo das “cocotas” do asfalto que mergulha no mundo marginal (figura 124), segundo depoimentos dos moradores da favela, deixam o luxo de suas casas e entram nos barracos para transar com os jovens marginais, que raramente fazem o caminho inverso.

Um jovem entrevistado dentro do Instituto Padre Severino fala da emoção que sentiu quando segurou uma arma pela primeira vez, diz que se sentiu o dono do mundo, que as mulheres ficavam olhando-o, “fica dando em cima...”. Os moradores confirmam que as mulheres do “asfalto”, que eles chamam também de “cocotas”, interessam-se pelos jovens quando eles estão com armas pesadas na mão, parece que elas têm uma atração. Isso estimula a sensação de poder nos jovens. “Só quem tá armado tem direito de ficar com as ‘cocotas’, quanto maior a

¹⁵¹ MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus*, Baseado no romance de Paulo Lins, 12º tratamento.

¹⁵² Segundo Alba Zaluar, entre os jovens que, a exemplo das sacrificadas vidas dos pais, desistiram do trabalho árduo, “optando pela vida de ‘bandido’, isto é, por ganhar a vida roubando ou vendendo tóxico, a imagem do trabalhador é a de um ‘otário’”. (ZALUAR, 2000, p. 93).

arma mais elas se interessam em participar...” (XALEBARADÃ; ALVES, 1999, 2013).

No conto *O Cobrador*, o marginal é poeta e narrador, nunca se declara negro, mas, quando vê Ana pela primeira vez, estavam na praia, ele fala: “eu quero aquela mulher branca! Ela, inclusive, tá interessada em mim, me lança olhares” (FONSECA, 1989, p. 22). Assim como as “cocotas” da zona sul, Ana parece fascinada pela violência vinda do cobrador. Ele descreve o interesse da jovem do asfalto pelo mundo dele, quando, já íntimos, despertam no quarto dele, depois de uma noite intensa de amor. “Ana acordou primeiro do que eu e a luz está acesa. Você só tem livros de poesia? E estas armas todas, pra quê? Ela pega a Magnum no armário, carne branca e aço negro, aponta pra mim.” (FONSECA, 1989, p. 27).

Na atualidade, a relação com as “cocotas” não está mais baseada no *glamour* do “marginal herói” da contracultura, e sim no poder do dinheiro, na ostentação dos bens de consumo, e é aí que se unem favela e asfalto E a narração vem da música.

Qualquer roupa agora eu posso comprar.
Tem um monte de cachorra querendo me dar.
De olho grande no dinheiro esquecem do perigo.
A moda por aqui é ser mulher de bandido. (BILL, 2014).

Figura 125 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Isso é bem observado por Risério, quando afirma que a aproximação dos jovens da favela e do asfalto não se reduziu ao consumo de drogas, foi também uma troca de vivência. E podemos acrescentar que intercambiou e estimulou os comportamentos e desejos de consumo. No filme *Cidade de Deus*, a relação entre Bené e Angélica ainda é marcada pelo interesse da jovem do asfalto, fascinada pela figura marginal, mas também apresenta o Bené, fascinado pelos bens de consumo, com a imagem dos cocotas que ele pode importar da Zona Sul

(figura 125); ele encomenda tênis e roupas de grife de Thiago (Daniel Zettel), um dos jovens do grupo dos cocotas que, viciado, passou a frequentar, diariamente, Cidade de Deus, até entrar, em definitivo para o Bando de Zé Pequeno.

O intercâmbio é o que Zaluar (2000, p. 157) chamou de “circuito de trocas”; a antropóloga relata ter ouvido de moradores de Cidade de Deus: “o problema são os traficantes e os filhinhos de papai”, afirmam alguns moradores.

Uma identidade geracional entra em ação e aproxima os bandidos dos jovens ricos no consumo de certos objetos, que marcam um estilo, e no gosto pelo tóxico. Cria-se, assim, um distanciamento entre o bandido e demais moradores pobres que tende a se aprofundar à proporção que se sobe na hierarquia do tráfico. (ZALUAR, 2000, p. 157).

Bené entra na boca do Zé Pequeno se exibindo, de cabelo parafinado e camisa *Hang Tem*, e encontra Zé Pequeno sentado à mesa cercado de crianças e outros jovens trabalhando como em uma linha de montagem (figura 126).

Figura 126 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Ao contrário de Bené, o Zé Pequeno só pensava em trabalhar, conforme afirma Buscapé, que complementa explicando a hierarquia do crime organizado.

Vender droga é um negócio como qualquer outro. O fornecedor entrega o peso, e no cafofo é feita a indolação. O trabalho de indolação é a linha de montagem do tráfico, tão chato quanto apertar parafuso. A maconha é embalada no pacotinho, chamado dólar, e a cocaína em papelote e depois em trouxinhas de 10 ou pacotinhos de 100. O

tráfico tem até plano de carreira (aviãozinho, olheiro, vapor – que trabalha com a pipa do céu, soldado – que faz a contenção, e se for bom pode virar o gerente da boca, o gerente é o braço direito do patrão. A polícia também faz a sua parte – recebe o seu e não perturba. Se o tráfico fosse legal, o Zé Pequeno seria o homem do ano.¹⁵³

A frase, proferida pelo narrador, “Se o tráfico fosse legal, o Zé Pequeno seria o homem do ano”, remete-nos ao capítulo *Trabalhadores e bandidos: identidade e discriminação*, tratado por Zaluar, que afirma:

O quadro complexo das relações entre trabalhadores e bandidos em Cidade de Deus, no espaço onde não estão sob o controle do Capital – suas casas – mostra que assim colocar a questão é simplificá-la. Fora da massacrante atividade implantada nas instituições totalitárias que Foucault analisa, longe dos olhares que vigiam, disciplinam, punem e controlam todos os atos de quem nelas está, os trabalhadores criam ideias próprias acerca desses novos personagens – comparando-os com modelos antigos – os malandros – e tentam entender o que se passa hoje em seu bairro e em toda a cidade do Rio de Janeiro. (ZALUAR, 2000, p.151).

Paulo Lins conta que um dia, quando fazia uma entrevista com uma pessoa que trabalhava no tráfico, ela conversou com ele durante meia hora e depois disse que não dava para ficar mais porque tinha de trabalhar (pegar no serviço). Seu trabalho era vender drogas. Lins reforça que, mesmo fora das organizações maiores, como o Comando Vermelho e o Terceiro Comando, em qualquer boca de fumo existe a necessidade de mão de obra, seja na mistura, no empacotamento ou na venda. “A criança está trabalhando ali, mas ela não ganha muito dinheiro. Em média, na Cidade de Deus, um vapor ou segurança não tira mais de 100,00 por semana, e a polícia sempre ‘presente’” (LINS, 2001, p.111). No documentário *Notícias de uma guerra particular*, a polícia estimava, no período, que o tráfico de drogas empregava cerca de 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da

¹⁵³ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002.

prefeitura da cidade do Rio de Janeiro¹⁵⁴. Segundo Zaluar, o “*vapor* é aquele que recebe a droga no local e espera os fregueses. Ele é o homem de confiança do traficante e deve prestar conta a ele do que for vendido e dos gatos para manter a neutralidade policial” (ZALUAR, 2000, p.151).

Valendo-se das entrevistas com alguns “bandidos”, Zaluar investe em elucidar a relação entre os “bandidos” e os trabalhadores, no sentido de tentar entender a formação dessa identidade de trabalhador e sua representação no que diz respeito ao crime, à justiça, ao poder e à desigualdade social. Em uma sociedade cuja ideia de justiça é abstrata, quem comete crime e não pode pagar pela impunidade, ou seja, os pobres, o aparelho da justiça só serve para a repressão. “[...] o traficante rico, neste contexto, é identificado com os ricos, os poderosos, os verdadeiros responsáveis pela violência, no parecer dos pobres. Neste caso, o ‘inimigo’ está fora da localidade.” (ZALUAR, 2000, p.157).

Nas descrições de Paulo Lins, o comércio de drogas, inicialmente, era praticado por pessoas mais velhas que, sem muitas perspectivas de ganho, passavam a vender maconha. No filme, a primeira comerciante, segundo Buscapé, “foi a Dona Zélia, depois que o marido dela foi morto, ela precisava criar as filhas. Às vezes ela dava droga para a molecada em troca de um favorzinho especial, o favorito era um moleque chamado Grande, daí o Grande cresceu” (MANTOVANI, 2001), e tomou a boca da Dona Zélia.

Segundo os diretores, a terceira fase do filme foi filmada na própria Cidade de Deus, e em estúdio. A maneira encontrada para fazer essa passagem do tempo e de mudança de donos da boca dos apês foi instalando uma câmera parada, em um tripé chumbado no piso, de modo que as pessoas vão sumindo e vão ficando os espectros. Os responsáveis pela arte, sob a coordenação de diretor de arte Tulé Peake, transformavam o espaço, mudando a posição dos móveis e deteriorando a estrutura para que se identificasse a mudança temporal, para, então, passar a contar a evolução criminal de Dadinho. César Charlone comenta a mudança da locação para favorecer a narrativa:

No fim do filme eles ficam presos, contra a parede, como se tivessem caído numa armadilha, Cidade de Deus vira uma armadilha, uma prisão. Não há mais horizonte, não há mais perspectivas e nem a clareza do espaço não tem mais horizonte

¹⁵⁴ Informação narrada no filme *Notícias de uma guerra particular*, 1999.

porque eles também não têm mais horizonte.
(CHARLONE, 2002, 2013).

Como a última boca a ser tomada era a dos apês, o filme volta para a mesma ação que deu início ao *flash-back*, vista de um outro ângulo, em que a expressão de medo de Neguinho fica mais evidente quando ele reage à pergunta de Zé Pequeno: “Quem foi que falou que essa boca é tua?”

NEGUINHO
Qual é, Dadinho? Tu...
ZÉ PEQUENO
Dadinho o caralho! Meu nome agora é Zé
Pequeno, tá entendendo? (MONTOVANI, 2001).

Buscapé volta para o início do desenrolar de vários conflitos e rivalidades liderados por Zé Pequeno, que se tornou um dos mais temidos traficantes do Rio de Janeiro. “Zé pequeno sempre quis ser o dono de Cidade de Deus, desde os tempos de moleque quando ele ainda se chamava Dadinho.”¹⁵⁵

7. 1.4 Devir-lobo

A natureza, segundo Baudelaire, conhece um único luxo: o crime. Daí o significado do artificial. Talvez deva-se utilizar esta ideia para interpretar a concepção de que as crianças seriam as criaturas mais próximas do pecado original. Seria assim porque elas, de maneira exagerada porém, natural, não conseguem evitar o delito? (BENJAMIN, 2006, p. 286).

Figura 127 –Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

¹⁵⁵ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002.

A sociedade encontra em Dadinho a figura do psicopata, mas Dadinho é um “sintoma”, não tem o repertório de cidadão; a cidade não lhe proporcionou cidadania, então ele pode “passar ao ato” (matar). Fernando Meireles fala sobre as polêmicas que o filme despertou com o personagem que ele chama de “meu Dadinho”¹⁵⁶, e complementa: “Paulo Lins não gosta desse personagem no filme, a grande crítica dele no filme é esse personagem” (2002, 2013), provavelmente porque o filme não explora os possíveis motivos da inclinação para a criminalidade de Inho (Dadinho) como o livro. A cena em que Dadinho trabalha como engraxate com o intuito de assaltar os clientes também está no livro, porém nele a identificação da barreira que separa as classes é mais contundente do que no filme.

Lins escreve sobre “o ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles [que] eram jogados, através das retinas, na face do engraxando” (LINS, 2007, p. 158). Seu “êxito” na criminalidade é prenunciado pela frieza como agia com suas vítimas, ainda na infância, “gostava de sustentar dores alheias pelo riso, já que nada pesava sobre sua cabeça. Era o desespero das tempestades condensadas nas íris de cada vítima, a dor da bala, o prelúdio da morte, o frio na espinha, o fazedor de último suspiro ali, na humilde posição de olheiro, sentindo-se como cão de guarda” (LINS, 2007, p. 69-79).

Deleuze fala do animal à espreita e compara-o ao escritor, complementando:

O escritor está à espreita, o filósofo está à espreita. É evidente que estamos à espreita. O animal é... vê as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranquilo. Ele come e deve vigiar se não há alguém atrás dele se acontece algo atrás dele, a seu lado. É terrível essa existência à espreita. (DELEUZE, 1988, 2014).

Paulo Lins é um escritor à espreita, com um estilo criativo que problematiza a própria narrativa, o próprio contar, tomando a linguagem

¹⁵⁶ Depoimento de Fernando Meireles: “Eu fui conhecer a mãe do Zé Pequeno para saber sobre a fama, porque ele não queria só dinheiro, ele tinha requinte de crueldade. E a mãe dele... É uma família muito regular, com as irmãs, com os sobrinhos, muito em ordem, e a mãe falou que não entende por que ele ficou desse jeito, que é a famosa ‘ovelha negra da família’”. Extras do filme *Cidade de Deus*, 2007.

por um campo de diferenças, do devir minoritário dos diversos personagens que ele “veste”, assim como Baudelaire no seu tempo. Deleuze explica que “os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais” (DELEUZE; GUATTARI, 2004 8, p.18).

Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.18).

A animalidade de Dadinho é sua própria condição instintiva de reagir às coisas, as suas impossibilidades, vislumbrando possibilidades de engendrar um “outro mundo”, um mundo possível que, para ele, é puro delírio. Nessa medida, podemos pensar na peculiar admiração que Deleuze tem pelos animais, que o faz constituir um *território*, um conceito filosófico que ele divide com Guattari: “O território é o domínio do ter” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.18).

Figura 128 –Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Dadinho (Inho) é herdeiro de uma “infância culpada”, ele sabe que está separado do burguês do asfalto porque é a sua coragem que paga o seu desejo. Nunca teve vocação para “otário”, desde cedo tinha ideias, inspirações, como o plano de assaltar o motel. Revoltado por ter ficado de fora da “diversão”, como afirma, vai até o motel para dar o toque final apoteótico. Então, como que tomado por uma força delirante, sai gargalhando com a obra realizada (figura 128).

Para refletirmos sobre a ação de Dadinho, é preciso considerar o princípio de que o inconsciente “produz” desejos. A *delinquência e o*

*delírio*¹⁵⁷ do personagem nos remetem à ideia formulada por Deleuze e Guattari (2006, p. 295 – 296) sobre desejo. “O desejo não depende de uma falta, desejar não é ter falta de alguma coisa, o desejo não remete à lei alguma, ele produz.” Em *Anti-Édipo*, que tem como subtítulo *Capitalismo e esquizofrenia*, os filósofos trazem como ideia fundamental o princípio de que o inconsciente “produz” desejos. “Édipo é o efeito da repressão social sobre a produção desejante.” (2006, p. 295 – 296).

Nele Guattari explica que a passagem de um campo a outro não está ligada somente ao fato de que a sociedade moderna torna as pessoas loucas.

Mas muito mais do que isso: que, para dar conta da alienação, da repressão que o indivíduo sofre quando é envolvido no sistema capitalista, mas também para entender a verdadeira significação da política de apropriação da mais valia, devemos convocar conceitos que são os mesmos que aqueles aos quais deveríamos recorrer para interpretar a esquizofrenia. (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 296).

No filme, é Dadinho que dá a condição ao amigo Bené (bandido “resposa”) de brincar de cocota. Como a dócil Soraia, a esposa fútil de Zinho do conto chamado *Cidade de Deus*, de Rubem Fonseca,¹⁵⁸ Bené está sempre ao lado de Dadinho/Zé Pequeno, mas, apesar de exercer grande influência nas decisões do amigo, joga com seus próprios interesses, vai às compras enquanto Zé Pequeno trabalha duro, sem pensar no que irá gastar o dinheiro. Provavelmente em mais armas,

¹⁵⁷ *A delinquência e o delírio* é um tema que pretendo aprofundar em futuras pesquisas.

¹⁵⁸ Soraia Gonçalves é uma mulher dócil e calada, soube que João Romeiro, mais conhecido em *Cidade de Deus* como Zinho, era traficante, dois meses depois de estarem morando juntos num condomínio de classe média alta da Barra da Tijuca. “Você se importa? Zinho perguntou, e ela respondeu que havia tido na vida um homem metido a direito que não passava de um canalha”. Um dia arquitetou uma terrível vingança contra uma rival que lhe roubou o grande amor, e pede ao marido com jeitinho: “Antes de você dormir, posso te perguntar uma coisa? Pergunta logo, estou cansado e querendo dormir, amorzinho. Você seria capaz de matar uma pessoa por mim?” Sendo mãe, Soraia sabia que não havia castigo maior para uma mãe do que perder o filho, então, a “inocente” Soraia pede ao marido que tire a vida do filho da rival, uma criança de sete anos. (FONSECA, 1997, p.13).

porque sua redenção está aliada ao poder, ao temor que ele pode gerar, já que é desprovido de beleza ou carisma, então ele se afirma no bando, que é onde ele se distingue, exerce liderança. “Eu sou legião. Fascinação do *homem dos lobos* diante dos vários lobos que olham para ele. O que seria um lobo sozinho?” indagam Deleuze e Guattari (2006, p. 296).

Ele se torna Zé Pequeno e quer a guerra, é nela que demonstra sua força e utilidade. “Entre um tiro e outro, Dadinho cresceu. Quando fez 18 anos, Dadinho já era o bandido mais respeitado na Cidade de Deus.”¹⁵⁹ O “rito de passagem” de Dadinho para Zé Pequeno, que os diretores resolveram incluir no filme, foi uma espécie de aliança de “pacto” no cemitério, uma cerimônia de “magia negra”, em que o corpo de Dadinho foi fechado, “blindado”, porém vulnerável apenas pela “contaminação” sexual. Em *Lembranças de um feiticeiro II*, Deleuze e Guattari (2004) falam da potência anômala do feiticeiro que faz uma aliança com o demônio.

Os antigos teólogos distinguiram claramente duas espécies de maldição que se exercia sobre a sexualidade. A primeira concerne a sexualidade como processo de filiação através do qual ela transmite o pecado original. Mas a segunda a concerne como potência de aliança, e inspira uniões ilícitas ou amores abomináveis: ela difere da primeira mais ainda visto que tende a impedir a procriação, e visto que o demônio, não tendo ele próprio o poder de procriar, deve passar por meios indiretos (assim, ser súcubo fêmea de um homem para tornar-se o íncubo macho de uma mulher à qual ele transmite o sêmen do primeiro). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 28-29).

O feiticeiro apresenta-se como Exu (um orixá das religiões afrodescendentes), vai logo afirmando que Dadinho quer poder. Ele o batiza novamente com o nome de Zé Pequeno, dizendo que assim se chamará: “Zé Pequeno para crescer!”, porque foi o que ele foi buscar: poder e proteção, que ele recebe na forma material - uma guia, mas é avisado que não deve utilizá-la durante o ato sexual, pois isso o levará à morte. “Pra muda a sorte de suncê, eu vou te dar meu protetor, mas suncê num pode furunfa com a guia. Se menino furunfá com a guia,

¹⁵⁹ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002.

suncê vai morre”. Zé Pequeno sai do cemitério com a proteção da entidade: “vassuncê vá com eu que eu vá com vassuncê”¹⁶⁰ (figura 129).

Figura 129 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

A importância dessa passagem, no entendimento dos diretores, está em apresentar o contexto marcante do misticismo religioso, porém resulta reducionista quando, para tanto, ele é lançado ligado unicamente em um contexto de magia negra, como regra nas religiões afrodescendentes, diferente do que acontece no filme *Barravento*, 1961, primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, cujos cultos místicos estão ligados aos orixás de proteção e de punição; ou no filme *Orfeu*, 1999, de Caca Diegues, que coloca a divisão de credos dentro de uma mesma família (os pais de Orfeu).

Esse é, sem dúvida, um tema muito importante. Segundo Zaluar, dentro das famílias, há diversas divisões que acontecem em virtude do pertencimento a diferentes lados na trincheira da guerra do tráfico (Comando Vermelho ou Terceiro Comando), mas também das religiões, especialmente as igrejas pentecostais, que proíbem o contato com as religiões afrodescendentes: “a avó negra e mãe de santo não pode frequentar a casa dos filhos e netos pentecostais porque estaria carregada pelo ‘demo’” (ZALUAR, 2000, p.115).

O fato é que foi depois do “pacto” que Zé Pequeno consumou sua obsessão, promovendo uma matança sem precedentes para tomar posse das outras bocas. Tem-se a cena narrada por Buscapé:

Dadinho virou Zé Pequeno e caiu matando, acordou cedo e tomou logo a boca do Jerry Adriani, na 13, e ficou nessa função o dia todo. Antes de escurecer, ele já era dono de quase todas as bocas da favela, ele só não tomou a boca do 15,

¹⁶⁰ Áudio de figurante do filme *Cidade de Deus*, 2002.

porque o dono era do Cenoura, amigo do Bené, então só ficou faltando a boca dos apês, mas essa não ia dar trabalho.¹⁶¹

Zé Pequeno é um homem de guerra, no entanto ele tem uma relação de afeto com seu amigo Bené, vivem abraçados, embora Bené vá construindo outras relações: da favela e do asfalto, como com sua namorada cocota. Zé Pequeno também quer relacionar-se e, mesmo desajeitado, depois de ser intimado pelo amigo a arranjar uma namorada, ele investe numa paquera. Na festa de despedida de Bené, ele se curva para convidar uma bela jovem para dançar: “morena, você que dançar comigo?”¹⁶² Mesmo sem intenção, porque a música está muito alta, a jovem coloca Zé Pequeno em uma condição de certa forma humilhante, porque ele sai do seu território, do lugar de poder tendo de repetir três vezes, em português bem claro e gentil, embora alto (figura 130): “Você quer dançar comigo?”¹⁶³

Figura 130 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: Fonte: CIDADE..., 2002.

Ela, então, agradece dizendo que está acompanhada. Ele fica com o olhar perdido, e logo vai atrás de Bené, praticamente implorando para que o amigo não o deixe, acusa Angélica da separação: “Vai jogar fora tudo que nós conquistamos por causa dessa piranha?”¹⁶⁴

Bené é a única pessoa a quem Zé Pequeno escuta, sabe como falar com o amigo, nunca bate de frente com Pequeno, usa de certa feminilidade, como Soraia ao falar com Zinho. De forma gentil, fala o quanto gosta de Zé Pequeno, mas que precisa ir embora. Na realidade, ele quer “cair fora” do mundo sombrio de Zé Pequeno, já que ele conquistou um espaço de alegria, de harmonia e “amor”, que se

¹⁶¹ Voz off do narrador do filme *Cidade de Deus*, 2002.

¹⁶² Áudio de Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus*, 2002.

¹⁶³ Áudio de Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus*, 2002.

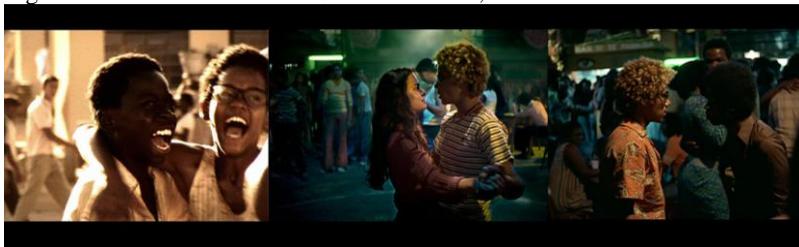
¹⁶⁴ Áudio de Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus*, 2002.

apresentou favorável à figura marginal romantizada, e, mesmo não sendo de fato o marginal herói, desfruta do espaço.

Segundo o narrador, “o Bené era tão gente fina que precisava deixar de ser bandido”, e prossegue descrevendo como ele reuniu grupos heterogêneos em sua festa. O Bené era extremamente político, ele jogava com as relações e com os interesses, deslizava por todos os lugares, batendo nas costas de todas as tribos. Frágil (menino de óculos), perdeu o grande irmão Cabeleira, mas ganhou um cão fiel Dadinho, que agora já não cabia no seu mundo. Há um rompimento da relação e Zé Pequeno se percebe excluído pelo único que realmente demonstrou afeto por ele. Ao mesmo tempo, percebe que todos estão se divertindo: Buscapé, Mané Galinha, e que ele está de fora. e então, de revólver em punho, investe em desagregar todos ao seu redor: humilha Mané Galinha, obrigando-o a tirar as roupas na frente de todos; e termina com um ciúme terrível em ver Bené abraçando Buscapé e lhe dando uma câmera fotográfica. É a única vez que os dois amigos brigam, e dessa confusão chega o Neguinho (Rubens Sabino) para matá-lo, mas acerta Bené.

Angélica corre a beijar o “amor bandido” pela última vez, mas Zé Pequeno afasta-a, reivindicando o corpo do amigo. Em *making off*, os diretores sugerem um triângulo amoroso, mas talvez não se trate exatamente de uma relação homossexual ou bissexual propriamente dita. Para Deleuze e Guattari (2004), a feminilidade do homem de guerra não é acidental, porém não se trata de uma correspondência de relações, ela é explicada pelos autores como condição no devir-mulher do guerreiro.

Figura 131 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Com o corpo fechado, a bala que trazia sua morte levou seu melhor amigo. Debruçado sobre o corpo de Bené, Zé Pequeno uiva como um lobo, a dor da sua perda, que já era anunciada, mas agora irreversível. Dispara tiros para o alto e sai como um “cão ferido”.

Enfurecido, vai destilar seu ódio na guerra contra quem se atravessar em seu caminho, contra quem, apesar da miséria, consegue felicidade. “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” (FONSECA, 1997, p.16), diz o Cobrador do conto de Rubem Fonseca.

Zé pequeno encontra a jovem que o rejeitou acompanhada por Mané Galinha, e isso despertou, ainda mais, sua ira. Buscapé, o narrador, descreve a diferença entre os dois:

O problema do Zé pequeno com o Mané Galinha era muito simples. O Pequeno era feio, o Galinha bonitão. O Mané Galinha conquistava qualquer mulher, o Zé Pequeno, só conseguia mulher pagando ou usando a força. A parada aí era entre o bonitão do bem e o feioso do mal.¹⁶⁵

7.1.5 Devir-galinha

Figura 132 – *Frames Cidade de Deus, 2002*



Fonte: CIDADE..., 2002.

Ao final do filme *Cidade de Deus*, são apresentadas fotografias reais de Bené (figura 123), Datinho (figura 127) e de Zé Pequeno (figura 134) junto com os respectivos atores. No caso de Mané Galinha (figura 132), junto com a fotografia de Seu Jorge existe um vídeo com o depoimento real de Mané Galinha ao repórter da TV (Luiz Roberto). Seu depoimento sinaliza a corrupção policial que empurrava os jovens a agirem e reagirem com as próprias mãos. Mané Galinha conta que ele e qualquer amigo seu que entrassem em Cidade de Deus era ameaçado por Zé Pequeno. O jornalista pergunta se a polícia vai à favela, e ele fala: “A polícia vai, mas sei lá! A polícia, em cima de mim ela está sempre, portanto eu fui preso três vezes, enquanto o cara, matou de montão e ainda mata, e nada de botar a mão em cima dele”.¹⁶⁶ Mané Galinha avisa

¹⁶⁵ Áudio narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002.

¹⁶⁶ Áudio do jornal televisivo, acervo incorporado ao filme *Cidade de Deus*, 2002.

que a guerra vai continuar, mas a polícia afirma que irá acabar com os dois lados da guerra, relata o jornalista à cidade oficial.

Figura 133 – *Frames* do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Alba Zaluar fala da metamorfose, da transformação de Manoel Machado da Rocha em Mané Galinha, que ocorreu em 1976, três anos antes de sua morte. De acordo com relatos de conhecidos e parentes, colhidos por Zaluar no campo em Cidade de Deus, Manoel era um bonito jovem de 20 anos, moreno-claro de olhos verdes. Apesar de ter dois irmãos envolvidos na criminalidade, era pacato e trabalhador (foi operário da indústria da construção civil), o seu problema era justamente ser bonito e fazer sucesso com as meninas, o que incomodou seriamente o verdadeiro Zé Pequeno, como na cena (figura 133).

O sucesso de Manoel com as meninas causou tremenda inveja a Zé Pequeno e seus comparsas, que não perdiam a oportunidade para provocá-lo. Um dia, Manoel estava num recanto de Cidade de Deus com uma linda garota, numa conversa sadia, quando surgiram seus invejosos adversários: além de tirarem toda a sua roupa, levaram a garota que estava com ele. Revoltado, Manoel juntou-se a seus irmãos Gilso e Gelson, Ailton Batata e mais uns 8 elementos que estavam dispostos a ajudá-lo na verdadeira guerra contra Zé Pequeno e seus comparsas. A partir dali, sumiu o pacato Manoel M. Rocha e surgiu o Mané Galinha. (ZALUAR, 2000, p. 135).

A indignação, a impaciência com a ordem estabelecida faz com que alguns jovens mais impetuosos, ou motivados por questões pessoais, acabem entrando na criminalidade, o que se transforma em um meio de vida como alternativa de suprir uma lacuna deixada pelo Estado. Os “injustiçados” ou “revoltados”, cansados das injustiças, dos roubos e das atrocidades, resolvem fazer justiça com as próprias mãos, a exemplo de

Helinho (Pequeno Príncipe, justiceiro da periferia do Recife) e do próprio Manoel M. Rocha (Mané Galinha, de Cidade de Deus). Eles são estimulados, e até pagos, pela população de vida “honesta”, desejosa de que alguém faça o serviço que o Estado não faz, e os jovens, acreditando que esse é o único caminho, pagam o preço junto com suas famílias. Zaluar (2000) conta que, quando chegou à Cidade de Deus, as pessoas se referiam ao Mané Galinha como o “falecido”, com todo o respeito. Segundo os depoimentos, a casa onde morava com seu pai, um operário “crente”, músico na igreja Assembleia de Deus, sua mãe e oito irmãos (moravam em uma casa na Praça Matusalém), transformava-se em um campo de guerra. A família foi atacada diversas vezes e, em uma das vezes, morreram o avô e o irmão de Manoel.

No entendimento de Zaluar, alguns bandidos, além de garantir a proteção de sua área, podem ser conhecidos como o defensor do trabalhador, quando este sofre ofensas pessoais que precisam ser vingadas. A antropóloga cita um depoimento de um morador respeitado, presidente de terreiro de umbanda, a propósito dos bandidos de sua área, que delarou:

...eles respeitam a gente... Qualquer coisa que me acontecer, um menino passou ou um vagabundo pegar, não será eu que vou pegar um revólver pra dar tiro: eles aí: ‘deixa com a gente porque aí a gente mata o cara, porque a gente já é perdido mesmo, mas um crime nas costas não faz diferença’, entende? É aquele negócio, tudo em qualquer área, em qualquer lugar é sempre assim, sempre tem a rapaziada local... (ZALUAR, 2000, p.141-142).

No filme, depois de ter o irmão e o avô assassinados por Zé Pequeno e o seu bando, Mané Galinha sai desenfreado atirando contra o bando que corre ficando um dos elementos caídos no chão. Assim como muitos moradores, Buscapé sai na janela do apartamento de câmera na mão. “Parecia que, de repente, a Cidade de Deus tinha encontrado um herói.”¹⁶⁷ - diz o narrador. As pessoas da rua se aproximam de Mané Galinha, dando-lhe apoio e confirmando sua atitude: “Deus abençoa meu filho. Esse tava na bola para morrer mesmo, mas esse é um deles, não é todos”, como dizendo, você terá de matar outros. E por final alguém fala: “Legal você, matou bem!”¹⁶⁸

¹⁶⁷ Narração de Buscapé no filme *Cidade de Deus*, 2002.

¹⁶⁸ Comentários dos figurantes para o ato de Manoel Galinha, no filme *Cidade de Deus*, 2002.

Para alguns moradores, “Manoel, assim como outros ‘bandidos’, estava muito mais próximo de um outro modelo surgido no seu meio: o ‘injustiçado’, o ‘revoltado’, o morto de vida trágica e morte sem sentido” (ZALUAR, 2000, p.135-136). Manoel M. Rocha morreu aos 23 anos e recebeu homenagem em versos enaltecendo sua coragem e honra.

Morreu na chegada do hospital
 Um camarada que foi tão legal
 Agora ‘Dade Deus’ ainda chora
 O camarada de outrora.
 [...]
 No campo santo a multidão
 Dando um adeus final,
 Eles diziam: Manuel,
 Ele não era um marginal.
 [...] (ZALUAR, 2000, p. 135).

Apesar da imagem de injustiça cultuada pela população de Cidade de Deus, Zaluar confirma que Manoel Galinha, Jorge Devagar e Zé Pequeno foram os mais perigosos bandidos de Cidade de Deus, no fim da década de 70 e início de 80. Segundo a antropóloga, os apelidos funcionam como uma alusão irônica aos seus limites.

7.1.6 Zé Pequeno para crescer

Figura 134 –Frame do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

O ponto crucial do filme *Cidade de Deus* é a passagem para a maioria penal, sem deixar de mencionar que, nessa “passagem simbólica” da maioria, o nome, embora exclua o diminutivo “inho”, no caso de Dadinho, confere o apelido “Pequeno”, ainda ligado ao menor. “Zé Pequeno para crescer!”, para ganhar poder.

Paulo Lins alerta que a criminalidade é uma opção feita na infância, e os apelidos confirmam isto. Segundo Alba Zaluar, essa realidade marca uma distinção entre as organizações vicinais do Rio em comparação com as gangues americanas, nas quais predominam nomes nobres ou de animais selvagens, “aquí os apelidos são diminutivos carinhosos, de longe os mais comuns (Zé Pretinho, Escadinha, Robertinho de Lucas, Marcinho VP, Buzininha, Parazinho etc) [...]” (ZALUAR, 2000, p. 118). Somam-se a estes, outros líderes das facções criminosas ligadas ao tráfico, que aparecem diariamente nos noticiários, pois a “fama de matador, em especial quando devidamente registrada no jornal com nome e, melhor ainda, foto, é comemorada como a conquista da glória, a saída da obscuridade pessoal” (ZALUAR, 2000, p. 116).

No livro *Cidade de Deus*, Paulo Lins descreve a espera de Dadinho do lado de fora do motel e a expectativa de ser reconhecido, primeiro no grupo, pela brilhante ideia, mas com o objetivo claro de ficar famoso:

Lá fora, a noite era parada aos olhos de Inho. Não estava nervoso, aliás, nunca ficava. Queria mesmo que saísse um tiro lá dentro para ele surgir como ás de trunfo na trama daquele jogo. Gostava de ser bandido, tinha sede de vingança de alguma navalha que a vida fizera em sua alma, queria matar logo um montão para ficar famoso, respeitado, assim como o Grande lá da Macedo Sobrinho. (LINS, 2007, p. 69).

No filme, Zé Pequeno faz questão de ser fotografado com seu bando armado até os dentes, depois compra praticamente todos os jornais da banca para dividir com o bando, como prêmio do “reconhecimento”. “A fama do crime notícia pode ser, de novo, substituída pela glória na cidade-espetáculo.”, destaca Zaluar (2000, p. 118).

O terreno da exclusão torna-se o lugar de proteção da *juventude Apache*. Eles querem ganhar a “cidade-espetáculo”, mas precisam da “favela-refúgio” para viver em liberdade. Conforme as declarações colhidas no documentário *Notícias de Uma Guerra Particular*, o sonho dos jovens que estão nas casas de custódia é fugir, voltar para a favela, e lá, como um “bicho solto”, trabalhar com o tráfico, ser um *Soldado do Morro*, como o título da música de MV Bill, que diz:

Minha condição é sinistra não posso dar rolé

Não posso ficar de bobeira na pista
 Na vida que eu levo eu não posso brincar
 Eu carrego uma nove e uma hk
 [...]

 É muito fácil vir aqui me criticar
 A sociedade me criou agora manda me matar
 Me condenar e morrer na prisão
 Virar notícia de televisão. (BILL, 2014).

Sabemos por Deleuze e Guattari que o devir nasce formando alianças, de um bando, de uma matilha, justamente por colocar em jogo diferenças e semelhanças, crianças, adolescentes e jovens, que adquirem um novo estatuto, à medida que são capazes de produzirem sua simbiose. A ligação de Zé Pequeno com o menor Filé com Fritas (Darlan Cunha) não é da ordem da filiação, está mais ligada a uma aproximação territorial, que favorece uma “aliança”. A dimensão do devir-animal, que é, ironicamente, autodenominada “bicho solto”, aquele que não está preso, solto no mundo, sem ninguém para proteger ou aprisionar.

O personagem Filé com Fritas é agregado ao bando de Zé Pequeno por uma questão territorial; ele deseja ser convidado para o limite do bando, porque o bando é a lei da favela. Se o tráfico tem plano de carreira, como afirmou Buscapé, a condição de parte do bando lhe confere, além de dinheiro, proteção e *status*, que ele exalta na cena ao informar em casa: “vou sair com os amigos”. Zé Pequeno, por sua vez, empodera-se quando é solicitado pelos moradores: “Na minha favela ninguém rouba, ninguém estrupa, não!”¹⁶⁹.

Figura 135 – *Frames do filme Cidade de Deus, 2002*



Fonte: CIDADE..., 2002.

E “o pior é que Cidade de Deus ficou melhor para os moradores, quase não tinha roubo, era só falar com o Zé Pequeno”,

¹⁶⁹ Áudio: Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus*, 2002.

afirma Buscapé. Foi o que fez o dono da padaria, que vai ao encontro dos bandidos (figura135). Conforme descrição do reoteiro: “Não ouvimos o que ele diz, mas entendemos que está se queixando com eles” (MANTOVANI, 2001), que teve seu estabelecimento saqueado pelos garotos do Caixa Baixa, um bando de moleques de rua que entram na Cidade de Deus para roubar.

A mais brutal e polêmica cena é quando dois garotos do bando Caixa Baixa são ameaçados por Zé Pequeno, é particularmente violenta e realista quando o menor deles leva um tiro no pé, como corretivo pelo roubo cometido na padaria. A ação de Zé Pequeno nos remete à resposta que Zinho deu à Soraia, quando esta perguntou se ele já havia matado uma criança de sete anos, no conto *Cidade de Deus*, de Fonseca. “Já mandei furar à bala as mãos de dois merdinhas, que sumiram com uns papalotes, pra servir de exemplo, mas acho que eles tinham dez anos. Por que você quer matar um moleque de sete anos?” (FONSECA, 1997, p. 13). Pergunta Zinho. “Para fazer a mãe dele sofrer”, respondeu a “doce” Soraia.

O prematuro afastamento da mãe e de outros adultos favorece para que as crianças saiam para fazer biscates ou fiquem nas ruas brincando com outras crianças, e, em suas brincadeiras, muitas vezes, repetem a criminalidade a que assistem no dia a dia nas favelas, conforme relata Zaluar:

De fato, vi também brincadeiras infantis em 1980: de revólver de pau na mão, dividem áreas, defendiam o território contra inimigos, trocavam tiros, cobravam pedágio dos passantes. Quando um fazia o papel de polícia, não vinha impor a lei: matava os bandidos, pedia dinheiro, morria. (ZALUAR, 2000, p. 155).

Figura 136 – Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

Dentro de um cercado para animais domésticos, as crianças (bando Caixa Baixa) estão reunidas, não é possível dissociar de uma brincadeira (como as testemunhadas por Zaluar), um jogo, ou uma espécie de “conferência” sobre o futuro deles e do tráfico na favela, um deles cita o Zé Pequeno como exemplo (como Inho citava o Grande) e são surpreendidos pelo líder do tráfico.

Está tudo aí: um devir animal que não se contenta em passar pela semelhança, para qual a semelhança, ao contrário, seria um obstáculo ou uma parada; um devir-molécula, com a proliferação dos ratos, a matilha, que mina as grandes potências molares [...] (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.12)

Como um *povo-rato*, as crianças fogem rapidamente, saltando ou passando por debaixo do cercado. São apanhados pelas pernas, pelos braços, encurralados na parede do barraco (figura 136).

A lógica de Zé Pequeno é de que um menor deve matar (passar) um igual, e este será o ritual de passagem de Filé com Fritas. Embora com certa dificuldade, o garoto que estava dando as costas para o local, volta e cumpre a determinação do chefe do bando, e isso causa nele um amadurecimento/endurecimento (figura 137). Quando é questionado por Mané Galinha sobre sua permanência no bando de Zé Pequeno, sendo apenas uma criança, ele reage: “Que criança! Eu fumo, eu chero, já matei, já robei. Sou ‘sujeito-homi!’”¹⁷⁰

De acordo com os depoimentos colhidos por Zaluar em *Cidade de Deus*, muitos moradores “trabalhadores” julgam que a periculosidade do *menor*, que chamam de “pivete”¹⁷¹, é mais preocupante do que de um *bandido formado*, como também designam. Isto porque a morte é um degrau para atingir a fama, então o pivete pode querer matar qualquer um, para tornar-se conhecido. “Um bandido para ter fama precisa ser um

¹⁷⁰ Áudio do personagem Filé Com Fritas no filme *Cidade de Deus*, 2002.

¹⁷¹ “Pivete é mais perigoso que o bandido formado, porque o bandido formado já é um bandido formado, então ele já sabe distinguir o bom do ruim, então ‘Eu não vou matar, eu vou atirar em fulano pra quê? Um homem casado, pai de família, não me interessa. Meu negócio é como os outros’. O pivete não, o pivete quer aparecer, então o bandido, pra poder se formar, ele tem que ter morte nas costas, uma ou duas, então o pivete mata um pai de família aí pra depois ‘ó, o pivete derrubou fulano de tal’ então ele já está nos anais da polícia como assassino.” (ZALUAR, 2000, p. 143).

‘matador’ ou ‘ter disposição para matar’.” (ZALUAR, 2000, p. 143), como o Dadinho do filme *Cidade de Deus*, 2007.

Segundo Zaluar, as opiniões são diversas e, muitas vezes, contraditórias sobre a entrada dos jovens para a criminalidade. “Pois eles percebem os sinais de mecanismos já assentados do que poderia chamar ‘reprodução da violência’, ao mesmo tempo que tentam entender por que uns e não outros caem na vida criminosa.” (ZALUAR, 2000, p.152). Todas as condições adversas e em contrapartida “favoráveis”, como é o caso da entrada de armas na favela, levam a afirmações de senso comum dos moradores de que “os vilões da violência urbana são, então, o revólver, o policial corrompido e o pivete” (ZALUAR, 2000, p.152).

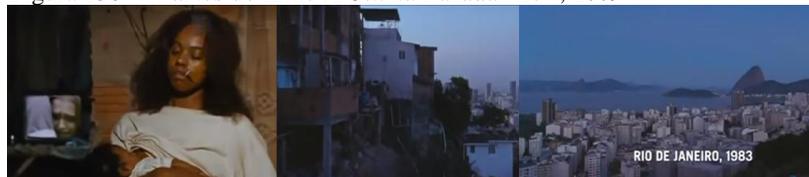
Figura 137 –Frames do filme *Cidade de Deus*, 2002



Fonte: CIDADE..., 2002.

7.2 O NASCIMENTO DO “MINOR”

Figura 138 – Frames do filme *A Última Parada - 174*, 2009



Fonte: A ÚLTIMA ..., 2009.

No filme *A Última Parada - 174*, 2009, ao contar a história de Sandro Barbosa do Nascimento com base nas investigações feitas no documentário *Ônibus 174*, 2002, de Padilha e Lacerda, o cineasta Bruno Barreto marca o nascimento do *minor*. Inicia com cenas na favela em um morro da zona sul do Rio de Janeiro em 1983. Sua câmera parte do interior de um barraco onde mora uma jovem negra (aparentemente drogada), sem brilho no olhar. Ela está com o filho grudado ao seio magro, sugando a própria vida. No mesmo contexto, em segundo plano,

a televisão está ligada e passa cenas de uma novela cujos protagonistas são brancos, de olhos azuis (figura 138).

As décadas de 70 e 80 foram mantenedoras de um meio popular de evocação comercial e industrial, favorecido por um telejornalismo e por uma teleficção que compartilhava das convenções de linguagem de um Brasil branco, rico e moderno. Segundo Esther Hamburger, uma grade que encadeava novelas e telejornal contribuiu para a construção do imaginário nacional do Brasil como “país do futuro”. “Em verde e amarelo, o drama romanesco de personagens atualizou, sucessivamente, um repertório-vitrine de um mercado de consumo que crescia vendendo a ideia de um Brasil urbano, moderno, liberal, veloz, branco e afluente.” (HAMBURGUER, 2008, p.554).

No filme de Bruno Barreto, essa brancura, esse produto de felicidade, vai sendo mostrado insistentemente na televisão, contrapondo-se à realidade da jovem sem futuro, sem perspectivas. Chamada de vagabunda, a jovem negra tem seu filho arrancado dos braços e depois é expulsa da favela, obrigada a deixá-lo com o suposto pai (Meleca), o líder do Comando Vermelho. Essa adoção, empregada pelo diretor em um plano simbólico, pode ser percebida como o destino de uma geração - a geração *di minor* - adotada pelo *fiel* (assim será Alexandre, adotado pelo “pai” Meleca, que precisa ensinar o ofício ao herdeiro porque a sucessão é rápida), mas, quando observado à luz do materialismo histórico benjaminiano, vemos que se repete, como na origem do *gamin*, quando *pâle voyou* [pálido bandido], que também foi descrito como o filho ilegítimo, gerado pelo vício, o alcoolismo, a impiedade e a miséria. É o mesmo círculo vicioso, cujos “cruzamentos” de ladrões com prostitutas foram descritos em *História das Classes Operárias e das Classes Burguesas*.

A jovem mãe sai cambaleando, e a miséria da favela vai sendo contraposta ao panorama da Cidade Maravilhosa, uma paisagem para ser apenas mirada pelos pobres (figura 138). Ao amanhecer, a “galáxia dos miseráveis” deixa de ilustrar a paisagem dos ricos, parafraseando José Louzeiro, que complementa:

Do clarear do dia ao anoitecer, milhões de olhos miseráveis acompanham o movimento dos que nasceram com direito a banho de piscina ou de mar, em praias particulares, café farto e filhos a caminho da escola em carros luxuosos, além de contingentes de empregados uniformizados, a fim de atender-lhes aos menores desejos, tal qual

acontecia na época da escravidão oficializada. (LOUZEIRO, 2001, p. 124).

À noite, os dois espaços se reconciliam, a cidade fica ainda mais maravilhosa aos olhares da favela, e para quem está no asfalto, o céu de estrelas artificiais “galáxia dos miseráveis” está logo ali, no morro, como se houvesse uma simbiose entre a favela e o asfalto, que se revela com a luz do dia. E nessa medida, é como se a imagem que os separa fosse a própria pele porque ela não está dentro e não está fora, ela é a zona de contato do corpo com o mundo, ela ainda é corpo, mas é onde há esse limiar. Servindo-me, então, do pensamento benjaminiano que, na tese XVII, abandona a proposição clássica da formulação do conhecimento de que a verdade se manifesta nas ideias, para a compreensão de uma realidade moderna multifacetária e ambivalente, adotando um pensamento por imagens. A pele é uma película limítrofe entre o que está fora e o que está dentro desse corpo doente que, quando explode, mostra a carne aberta, vermelha, igual. A cidade, então, não é só partida, mas dilacerada.

Marilene Chauí investe na compreensão das forças persuasivas da representação de nação unificada, apesar de naturalizada a divisão social das classes.

[...] cada um de nós experimenta, no cotidiano, a forte presença de uma representação homogênea que os brasileiros possuem do país e de si mesmos. Essa representação permite, em certos momentos, crer na unidade, na identidade e na indivisibilidade da nação e do povo brasileiros, e, em outros momentos, conceber a divisão social e a divisão política sob a forma dos amigos da nação e dos inimigos a combater, combate que engendrará ou conservará a unidade, a identidade e a indivisibilidade nacionais.” (CHAUÍ, 2000, p. 7-8).

Uma construção que alimenta nossa incapacidade de lidar com problemas tão sérios no nosso país, com a exclusão social e o racismo, como alertou Luiz Eduardo Soares, em depoimento também para o documentário *Ônibus 174*. “Nós aprendemos a viver tranquilamente com os Sandros, com as tragédias e com os filhos das tragédias. Isso se converteu em parte do nosso cotidiano.” (SOARES, 2002, 2013).

Figura 139 – Frames do filme *A Última Parada - 174*, 2009



Fonte: A ÚLTIMA ..., 2009.

Na cena (figura 139) do filme *A Última Parada - 174*, Meleca é o fiel, exerce a pedagogia do ódio e da violência com seu herdeiro Alessandro (Alê):

Meleca: Atira irmão!
 Alê: Não to conseguindo!
 Meleca: Imagina que ali tem alguém querendo matar teu pai.
 Ta querendo matar teu pai, não vai ter ódio no coração caralho!
 Bota no coração caralho!
 Bota no coração porra!¹⁷²

A invisibilidade das crianças e dos adolescentes em situação de rua é quebrada somente quando se tornam uma ameaça à cidade oficial.¹⁷³ Nas calçadas, o menor é invisível, sequer é um oprimido da

¹⁷² Áudio do filme *A Última Parada - 174*, 2009.

¹⁷³ Um fato mais recente, divulgado pela mídia, exemplifica essa invisibilidade a que nos referimos. No dia 31 de janeiro de 2014, um adolescente de 15 anos foi agredido e preso pelo pescoço a um poste, no bairro do Flamengo. O objeto utilizado pelos “justiceiros” da Zona sul do Rio de Janeiro foi uma tranca de bicicleta. Encontrado pela artista plástica Yvonne Bezerra de Mello, que ficou conhecida ao permanecer com os sobreviventes da Chacina da Candelária, que ocorreu na noite de 23 de julho de 1993 no centro da cidade do Rio de Janeiro. Dos oito jovens assassinados por policiais militares, seis menores e dois maiores de idade, um deles era Sandro Barbosa do Nascimento. Yvonne reaparece no documentário *Ônibus 174*, 2002, dando seu depoimento sobre o que conhecia da vida de Sandro Barbosa do Nascimento. Em *Última parada 174*, cuja narrativa ficcional tenta retomar a vida de Sandro, Yvonne inspira o personagem de uma mulher que está à frente de uma organização não governamental que atende crianças em situação de rua, entre eles Sandro Barbosa do Nascimento (Alê). Retomando o jovem, encontrado por Yvonne, que foi liberto pelo corpo de bombeiros com o auxílio de um maçarico. A tranca de bicicleta, que mais parecia uma “coleira”, um “grilhão”. Na noite do dia 17 de

hierarquia social, pois não há função para esse indivíduo que parece não fazer parte da sociedade, é um “supérfluo para o mundo oficial”. Sua “infância culpada” é atravessada pela violência nas ruas, e a passagem pelas instituições de acautelamento de menores infratores (Escola João Luís Alves recebe menores até os 12 anos e o Instituto Padre Severino, dos 12 aos 18 anos) (figura 141), rouba-lhes praticamente toda a infância, o que não resulta difícil entender o porquê da opção pela liberdade na favela. Junto ao *fiel*, a submissão do mais fraco em troca da experiência do mais forte, que aprende com a sobrevivência nas ruas das grandes cidades. Mais do que uma escalada no crime organizado, como chega para todos pelas estatísticas, para o menor é a retomada da sociabilidade e do mercado de trabalho, onde ele se tornará “útil” e responsabilizado seriamente por sua utilidade, muitas vezes pagando com a própria vida.

7.2.1 O desejo do “menor”

A cultura adolescente-juvenil é acentuada e efetivada com o processo de globalização, tendo rápida difusão dos novos estilos criados pelos jovens e apropriados e difundidos pela indústria cultural, voltando ao mercado consumidor juvenil. Lembra-nos Morin de que a “cultura de massas certamente nasceu dos meios de comunicação de massa e nos meios de comunicação de massa, mas para desenvolver uma indústria capitalista e expandir a cultura burguesa moderna” (MORIN, 1977, p. 113). No documentário *Notícias de uma guerra particular*, os garotos de 13 anos de idade contam o que gostam de comprar com o dinheiro que ganham no trabalho para o tráfico: “Não passo fome, minha família não passa fome, ando bem arrumado porque quem vive assim tem que andar bem arrumado mesmo! [...] Jeans: Toulon, Company; camiseta: Atck, Cyclone; e tênis: Nike, Reebok”.¹⁷⁴

fevereiro, alega-se que o mesmo adolescente tentava roubar um turista inglês, que reagiu. O menor foi cercado por um grupo de pessoas que, imediatamente, começou a agredi-lo com tapas. Sentindo-se acuado, para fazer com que as pessoas parassem de bater, o menor lança mão do único indício de sua visibilidade, o “reconhecimento” (embora negativo), que adquiriu no episódio de 31 de janeiro: “Eu sou o do poste! Parem de bater!” (GAZETA DO POVO, 2014).

¹⁷⁴ Depoimento de crianças e adolescentes para o documentário *Notícias de Uma Guerra Particular*, 1999.

Eles consomem e são consumidos. A favela passou a ser disputada por um mercado interessado em seu estado “bruto” e “original”, em sua música, em sua dança, e os filmes contemporâneos abordam isso, da mesma forma que a contracultura “mobilizou” a figura do marginal, aquele que estava no desvio das normas durante a ditadura, conforme visto, anteriormente, com Morin sobre a “dissidência e a revolta”, que passam a ser integradas ao sistema de consumo. É nessa medida que os filmes acabam mostrando outras formas de manifestação cultural, agora com forte influência norte-americana, como o *hip-hop*, o *funk*, entre outras.

Figura 140 – *Frames* do filme *A Última Parada - 174*, 2009



Fonte: *A ÚLTIMA ...*, 2009.

No filme *Última parada 174, o rap vem do asfalto*, de Gabriel Pensador. Com 8 anos, Sandro Barbosa do Nascimento assiste a um clipe de Gabriel Pensador pela TV da sua casa, em São Gonçalo, antes de encontrar a mãe, assassinada depois de um assalto (figura 140).

A música é *Retrato de Um Playboy*, fala da “playboyzada que se prolifera num país capitalista, pobre como o Brasil”. É desses filhinhos de papai que se tornaram cruéis e saem de carro jogando ovos nos trabalhadores; que esperam o ônibus e tiram sarro e humilham os mendigos por diversão; é a eles que Pensador se refere. Observa-se que esse comportamento não era raro entre os jovens filhos da classe média e alta, universitários, moradores de condomínio de luxo e capazes de atos de barbárie e violência.¹⁷⁵

Já morando nas ruas, Sandro Barbosa do Nascimento, conhecido como Alê, compõe rapes da sua história, mas não sabe escrever, exerce a oralidade. Quando perguntado se não quer aprender a escrever para registrar suas músicas, ele fala ingenuamente que gosta de

¹⁷⁵ O noticiário documentou que, no dia 23 de junho de 2007, cinco jovens, ou seja, delinquentes, roubaram e agrediram a socos e pontapés uma moça (empregada doméstica) que estava em um ponto de ônibus na Barra da Tijuca, bairro de elite na zona oeste do Rio. Um dos três agressores justificou o crime à polícia dizendo que acharam que se tratava de ‘uma vagabunda’. Disponível em: <www.direitos.org.br/index> Acesso em: 22 abr. 2010.

esquecer a letra para poder inventar outra. “Se eu escrever o *bagulho* não invento outro *ta ligado*, gosto de esquecer.”¹⁷⁶ Como um repentista, um improvisador que a partir de um mote vai criando, ele recita, espontaneamente, um poema em forma de *rap*.

Não é mais o samba, é o *hip hop* que dá voz ao jovem favelado, ao Soldado do Morro e, assim como acontece na França, é por meio da música que eles declaram seu ódio aos policiais. Se na França, a música de Assassins de La Police marcou a década de 90, aqui no Brasil, o ódio que o Soldado do Morro tem do policial foi cantado em *Apologia*, consciente de que é preciso difundir a guerra – *Matar polícia é nossa meta*, cantado por MC Daleste. A diferença, nesse sentido, é que Assassins de La Police, ou mesmo o grupo Zebda, ainda fazem parte de um movimento cultural que orbita em uma luta social e cultural. Ambos seguem fazendo parte do movimento *keur*, já MC Daleste (Daniel Pellegrine) teve carreira breve, tão breve como a vida de qualquer *Soldado do Morro*. Tinha 20 anos quando levou um tiro durante um *show* em Campinas (SP). Ligado ao estilo conhecido como “funkt ostentação”, o *funk* paulista tem a mesma batida do *funk* carioca, mas, em vez de ousadias sexuais, as letras são sobre bens materiais de preços altos: carros, motos, óculos, roupas, bebidas etc. Outro *funkeiro* ostentação, MC Guimê, reage dizendo: “Quantos MCs já se foram? Quantos mais vão precisar morrer pra tomarem uma providência, nossa única arma é o microfone” (MC GUIMÊ, 2013, 2014).

Figura 141 – Frames do filme *Notícias de uma Guerra Particular*, 1999



Fonte: NOTÍCIAS..., 1999.

O ódio entre o Soldado do Estado e o Soldado do Morro é marcado nos discursos falados, mas, sobretudo, nos cantados. Francisco é um adolescente de 16 anos, entrevistado no Instituto Padre Severino. Ele tem o corpo coberto de cicatrizes de queimadura (em ebulição por dentro e por fora). Perguntado pelos documentaristas no que ele pretende trabalhar quando fizer 18 anos, ele responde, rapidamente, que

¹⁷⁶ Áudio do personagem Sandro Barbosa do Nascimento. *Ultima parada 174*, 2009.

pretende ficar na favela, trabalhando no tráfico de drogas. E complementa: “Eu gosto dessa vida!” Esse depoimento confirma o prazer na vida de bandido, cantado no *Rap Das Armas*.

Morro do Dende é ruim de invadir
 Nós com os alemão vamos se divertir
 Por que no Dende eu vou dizer como é que é
 Aqui não tem mole nem pra Dre
 Pra subir aqui no morro até a Bope Treme
 Não tem mole pro Exército, Civil nem pra Pm
 Eu Dou o maior conceito para os amigos meus
 Mas morro do Dende, Também é Terra de Deus.
 [...]. (FRANCISCO apud MC CIDINHO; MC DOCA, 2014).

Sem a consciência do mecanismo da cultura de massa, o jovem Francisco, ao cantar o *Rap das Armas* dentro do documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, 1999, ajudou a promover a música de MC Cidinho e MC Doca, que foi adotado na abertura do filme *Tropa de Elite*, 2007 por ocasião de um baile *funk*:

Parapapapapapa
 Paparapapapapa
 Paraapapapapapa clak bum!
 Parapapapapa
 Fé em Deus! Dj. (MC CIDINHO; MC DOCA, 2014).

Se de um lado o filme abastece demanda popular, de outro, reflete inclinações populares. A vida marginal perscrutada pela arte na contracultura e vivenciada no dia a dia dos jovens que precisam conviver com a selvageria (fazendo as leis com as próprias mãos), com alguns poucos exemplos, conseguem “fazer do microfone sua arma” e reagir pela cultura/contracultura para sobrevivência nas periferias das grandes cidades brasileiras. Como exemplo o cruzamento da vida dos

dois jovens protagonistas do documentário *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, 2000¹⁷⁷

Observamos, portanto, que a cultura de massa é o lugar de expressão, mas também o lugar de ruína da *juventude Apache*, porque quando ela é atravessada pelo desejo é, enfim, fígada pela cultura de massa, precisa pagar por ele, então, entra para a criminalidade. Voltamos novamente à década de 60, quando os próprios jovens alertavam para a sociedade do espetáculo. Guy Debord criticou a manipulação do aparelho espetacular, na qual o espectador não encontra o que deseja, mas deseja o que encontra. No entendimento de Debord, quanto mais o espectador “aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo”. (DEBORD, 2008, p. 24).

No mundo contemporâneo, a *juventude Apache* é capturada pelo desejo promovido e difundido na cidade espetacular, e passa a responder por esse apelo como uma necessidade inerente à própria vida, como um “sonho” seu: “Eu sempre sonhei em ter tudo nessa vida”, diz a letra do rap *Os Pivetes (Discriminados)*, e prossegue descrevendo os objetos de seu sonho: “umas carreta louca dinheiro, várias minas”, e depois, vem a convicção da injustiça social e racial, a que está inserido: “fazer o quê? se a vida é desse jeito, se o sofrimento foi feito para os preto”. Diante da lei, do limite, a falta é evidenciada no desejo, e o combustível da barbárie, a abstinência do desejo é a razão da revolta: eu também mereço! “estão me devendo”, como afirma o *cobrador* de Fonseca atualizado pelo rap, que finaliza: “se a vida não tem dó, vão sentir na pele a revolta do *di menor*”.

¹⁷⁷ Sinopse: Dois personagens reais, Helinho e Garnizé, formam o eixo do documentário. Helinho, justiceiro, 21 anos, conhecido como "Pequeno Príncipe", é acusado de matar 65 bandidos no município de Camaragide (PE) e em alguns bairros de subúrbio. Garnizé, músico, 26 anos, componente da banda de rap Faces do Subúrbio, militante político e líder comunitário em Camaragide, usa a cultura para enfrentar a difícil sobrevivência na periferia. Os dois são os opostos e ao mesmo tempo iguais na condição de filhos de uma guerra social silenciosa, que é travada diariamente nos subúrbios das grandes cidades brasileiras.

7.3 CITÉ CIDADE DE DEUS

O espetáculo é o mapa desse novo mundo, mapa que corresponde exatamente a seu território. As forças que nos escaparam mostram-se a nós em todo o seu vigor. (DEBORD, 2008, p. 24).

Figura 142 - Fotografias realizadas em Cidade de Deus, 2013



Fonte: ZIMERMANN, 2013.

Em setembro de 2013, ao acompanhar o trabalho de campo da pesquisadora Antônia da Costa, por ocasião da captação de imagens no bairro Cidade de Deus para seu documentário etnográfico *The Way I See Today Realities, fictions and chains of representation in Cidade de Deus* (COSTA, 2014), fomos surpreendidos por uma divulgação *sui generis* da Igreja Assembleia de Deus. Uma faixa divulgava um espetáculo para dia 28 de setembro de 2013. “A gravadora *Súplica* apresenta o grande encontro de ex-trafficantes da CDD. Entre eles: ex-Lota, ex-Pompeu, ex-Nabo, ex-Nego Drama, ex-Zanata, ex-Marcelo, ex-Zambo e ex-Pato” (figura 142).

De fato, a interferência da mídia na situação de violência que domina a vida dos jovens marginais envolvidos no tráfico de drogas acaba por conferir-lhes visibilidade pública justificando a aposta da igreja Assembleia de Deus em revender sua imagem de ex-trafficante atual convertido, capitalizando duplamente, já que o “espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa”. (DEBORD, 2008, p. 18). Guy Debord nos lembra que, “quando o mundo real se transforma em simples imagem, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 2008, p. 18). Os jovens negros e pobres retornam ao mercado como mercadoria do espetáculo. Ocorre que, quanto mais sua vida marginal se torna produto (glamorizado), mais fascinante torna-se sua imagem marginal aos olhos

dos outros jovens, que, para reunir-se na galeria dos ex-trafficantes, precisam pertencer ao mundo do crime.

É próprio do mecanismo do espetáculo, cuja alienação do espectador está em favor do objeto contemplado, motivar uma atividade inconsciente, pois, quanto mais o jovem contempla o espetáculo, menos vive a sua vida real. No entendimento de Debord, quanto mais o espectador “aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo”(DEBORD, 2008, p. 24).

No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*. (DEBORD, 2008, p. 23, grifo do autor).

Figura 143 – *Frames* do filme *La Haine*, 1995, e do vídeo realizado no bairro Cidade de Deus, 2013



Fonte: LA HAINE, 1995; ZIMERMANN, 2013.

O cinema contemporâneo está relacionado a uma rede de comunicação midiática, marcada por diferentes tecnologias e novas formas de produção, suscitando abordagens subjetivas do espectador e refletidas num contingente a que ele está submetido. Nessa medida, a metalinguagem (figura 143) serve para pensarmos sobre as duas esferas – da ficção e do real – que se mesclam e se interpenetram nos discursos dos filmes documentais e ficcionais, e serve também para pensar sobre a significação do espectador, quando se insere como parte da narrativa ou sabe que faz efetivamente parte da vida em que se baseia a narrativa, e esta, por sua vez, está reduzindo-o a um produto espetacular.

O primeiro *frames* é de uma cena de *La Haine*, na qual Hubert conversa com sua mãe sobre seus planos de que tem de ir embora, e sua

mãe brinca com sua ansiedade. Na televisão, a cena é de um incêndio real, em uma *citê* (qualquer) para aludir à *citê* Mugets (*Cité* de La Noé na diegese), o espetáculo da vida marginal divulgado no noticiário televisivo. A segunda imagem é uma cena real, trata-se de um *frames* de um vídeo realizado durante a visita à Cidade de Deus. A pauta da pesquisadora Costa era filmar a Sra. Ângela Gomes e seu filho Márcio Gomes (colaborador de Costa em seu documentário), ambos habitantes do bairro Cidade de Deus. Mãe e filho assistem ao filme *Cidade de Deus, 2002*, e comentam a cena em que o personagem Zé Pequeno se apresenta. Como vimos, o personagem promove a identificação entre os sujeitos representados na França e no Brasil, ao ponto de um dos adolescentes ser apresentado para o Brasil como o Zé Pequeno/Dadinho francês, conforme abordado em capítulo anterior (vídeo apêndice B).

Os jovens investem em um imaginário midiático propiciando uma inter-relação entre o real e o ficcional, em um exercício de retroalimentação “metamorfoseando-se”, mas não é somente o filme que promove a identificação na exclusão, mas o lugar de agrupamento e ordenação da *juventude Apache*, Cidade de Deus, *Cité de Dieu* (figura 144), como foi chamado o filme de Fernando Meirelles e Katia Lung na França, justamente porque a lógica desse tipo de urbanização popular, conforme apresentado anteriormente, remete aos grandes conjuntos (*grand ensemble/cité*), construídos para abrigar as classes populares, em sua maioria oriundos de favelas (*bidonvilles*).

Figura 144 – Fotografia feita para o documentário *Cidade de Deus - 10 Anos Depois* e cartaz do filme *La Cité de Dieu, 2002*



Fonte: CIDADE..., 2012 e *LA CITÉ, 2002*.

Leandro Firmino da Hora é fotografado em frente a um grafite que ilustra um muro do bairro, um pastiche que lembra ser ali o cenário do filme. A imagem (figura 144) é uma reprodução da capa do filme *La Cité de Dieu, 2002*, distribuído na França, cuja legenda anuncia: “Un

film coup de poing!”, ou seja, um filme que é um soco, um golpe! Na cena, Dadinho (Douglas Silva) tem um semblante de puro delírio, com o poder que a arma lhe dá. Esse mural remete-nos ao outro encontrado em Chanteloup-les-Vignes, cuja imagem também é um pastiche da cena em que Vinz (Vincent Cassel) que, diante do espelho, ficcionaliza um enfrentamento armado. As pinturas murais têm o mesmo sentido obtuso que, segundo Barthes, está do lado do carnaval, do trivial, do fútil, como uma “brincadeira indiferentes às categorias morais ou estéticas” (BARTHES, 1982, p. 49).

Leandro Firmino da Hora, ainda permanecendo em Cidade de Deus, mantém suas relações com os moradores que conheceu desde criança, e participa ativamente de projetos culturais do bairro. A foto é um registro do documentário *Cidade de Deus - 10 Anos Depois*, no qual os diretores Cavi Borges e Luciano Vidigal encontram os jovens que atuaram no filme *Cidade de Deus* em condições diversas e paradoxais. Enquanto Alice Braga (Angélica) atinge o topo da carreira estrelando em diversos filmes em Hollywood, Rubens Sabino da Silva (Neguinho) foi preso um ano depois do lançamento do filme. Segundo Silva, roubou para comer. O ex-integrante do filme *Cidade de Deus* levanta uma questão de extrema relevância, no que diz respeito à entrada dos cineastas nas vidas das pessoas à margem.

Os caras (cineastas) vieram aqui para o Rio, montaram um grupo chamado Nós do Cinema, usaram todo mundo do morro e quando acabou o filme todo mundo foi embora e deixaram a gente aqui. O filme tem a maior bilheteria nacional e eu continuo morando na rua. Minha mãe continua catando papelão, ferro velho para vender, para comprar um quilo de arroz. [...] O Fernando está ganhando milhões nas bilheterias. Se ele pudesse me ajudar, queria pedir para ele me tirar daqui agora. (SILVA, 2003, 2014).

De fato, o projeto entra nas vidas dos jovens como uma ação colaborativa, um grupo chamado *Nós do Cinema* e depois ganha o mundo dentro do universo espetacular da indústria cinematográfica. Depois do sucesso impressionante do filme, os jovens vão seguir em suas vidas, e em alguns casos o sucesso passa a atrapalhar, ao invés de favorecer, como aconteceu com Pixote, que era perseguido pelo estigma do personagem. Darlan Cunha (Filé com Fritas) descreve o conflito que eles enfrentam em relação à imagem que passam, ou seja, a imagem que

eles têm perante os desconhecidos (do asfalto) e os conhecidos (da favela): “a galera da pista acha que é um documentário da nossa vida e a galera do morro acha que a gente ta representando muito”, conta Darlan Cunha.

Depois de brilhar na tela em grande formato, é difícil voltar à vida mediana, sem condições materiais para investir com vias de também capitalizar com o momento de fama. De forma bastante simples, Renato Souza (Marreco), que deu seu depoimento ao filme sobre o filme *Cidade de Deus* dez anos depois, resume o seu sentimento: “Eu gosto muito do pão com ovo, mas naquele momento tava sentindo o gostinho do caviar” (SOUZA, 2012, 2014).

Enquanto alguns contam que viram o filme dentro da cadeia, outros se indagavam: “como que eu faço para sair desse filme, como eu faço para ser o Jonathan ator?” (HAAGENSEN, 2012, 2014). Jonathan Haagensen (Cabeleira) percebeu uma chance para consolidar-se como ator; ele já fazia parte do projeto *Nós do Morro*, um grupo de teatro na favela do Vidigal, zona sul do Rio, dirigido por Guti Fraga, de onde saíram alguns dos principais atores do filme, como seu irmão Felipe Haagensen (Bené) e Roberta Rodrigues (Berenice). Em depoimento, além de falar da fundamental importância de Guti Fraga para o filme, Fernando Meirelles fala da importância desse tipo de projeto social para dar outras perspectivas para as crianças e jovens das comunidades carentes. Ao falar especificamente de Guti Fraga, declara: “Seria preciso espalhar uns 500 Gutis pelas comunidades do Rio e mais alguns milhares pelo Brasil” (MEIRELLES, 2002, 2014).

Em agosto de 2013, Guti Fraga assume a presidência da Funart.

7.4 AGORA É POR NÓS MESMOS...

Os sujeitos representados, jovens pobres e negros, descontentes com a maneira na qual são apresentados (nivelados e marginalizados), tomam posse de sua imagem e resolvem lançar-se como artistas e produtores em uma onda de oficinas de audiovisual, uma série de esforços de consolidação de um “cinema de periferia”. O *rapper* escritor e ativista brasileiro MV Bill e seu produtor Celso Athayde, ambos moradores do bairro da Cidade de Deus, participaram do início do projeto para o filme *Cidade de Deus*, que teve como resultado final o filme *Palace II*, 2001. Insatisfeitos com o resultado que teria reduzido a favela ao tráfico, os dois dedicaram-se à pesquisa e gravação de entrevistas que resultou em *Falcão, meninos do tráfico*, realizado ao longo de anos de viagens e de contatos profissionais de MV Bill.

Por estar no limite do real, o filme *Cidade de Deus*, de alguma maneira, mescla as relações entre palco e plateia, produtor e receptor. Segue sendo referenciado pelos seus participantes, que se reúnem em torno do filme, seja para comemorar a participação, seja pela memória que o filme lhes traz, ou pela ânsia em participação do universo midiático trazido à tona pelo filme, o que nos permite imaginar um cenário que incorpora o universo dos atores e dos espectadores, anteriormente pensado como separado.

Figura 145 - Cartaz do 1.º Festival de Filme Franco-Brasileiro, 2014



Fonte: HORA..., 2014.

O 1.º Festival de Filme Franco-Brasileiro¹⁷⁸ aconteceu nos dias 27 e 28 de setembro de 2014 em Cidade de Deus. O evento reuniu o grupo de *rap* francês *Assassin* (participou da trilha sonora do filme *La*

¹⁷⁸ 1º Festival de Filme Franco-Brasileiro na comunidade da Cidade de Deus, apoiado por LEANDRO FIRMINO DA HORA e com a participação especial de RUBEN ALVES, com show de SEU JORGE, ASSASSIN (Rockin' Squat, Dj Duke, Lyricson...) e Guests, Z'Africa Brasil, 27 e 28 de setembro 2014 Livin' Astro & Vitasco Production. Disponível em: <<https://www.facebook.com/leandro.firminodahora>>. Acesso em: 23 maio 2014.

Haine) e, entre outros brasileiros, o ator Seu Jorge, que foi o Mané Galinha do filme *Cidade de Deus*. O evento contou com o apoio de Leandro Firmino da Hora, conforme divulgado em cartaz (figura 145).

O número de oficinas de audiovisual nas periferias tem crescido gradualmente, organizadas pelas ONGs Oficina Cidadania, Cinemaneiro, Cufa, Afroreggae, Observatório de Favelas e Nós do Morro, em cinco comunidades carentes do Rio (Linha Amarela, Cidade de Deus, Parada de Lucas, Maré e Vidigal), dando espaço de resposta para as comunidades e perspectiva de redenção para os jovens. São coletivos e associações que se dedicam a uma reconstrução de sua própria imagem, estereotipada pelos meios de comunicação.

Inspirado em *Cinco vezes favela*, 1961, ou como uma forma de resgate da tentativa empregada no Cinema Novo, Cacá Diegues e Renata Magalhães investem em um projeto estimulando o cinema jovem da periferia, *5x favela – Agora por nós mesmos*. Cacá Diegues conta que depois de inúmeros contatos que fez com organizações culturais das favelas cariocas, que aconteceram desde o filme *Veja esta canção*, em 1993, foi alimentando a ideia de produzir uma nova versão do *Cinco vezes favela*, mas dessa vez não seria realizado por cinco universitários de classe média, como fizeram no passado. Essa nova versão seria escrita e totalmente realizada por jovens cineastas moradores de favelas cariocas, ou seja, a imagem da favela no cinema, em uma perspectiva neonaturalista. Foi preciso montar uma estrutura para transmitir os conhecimentos e a disciplina para realizar um longa-metragem, porém, respeitando a criação dos jovens.

Figura 146 – *Frames do filme 5x favela agora por nós mesmos, 2010*



Fonte: 5 X FAVELA..., 2010.

Os realizadores contaram com o apoio de organizações locais: em Cidade de Deus, (com a Central Única de Favelas/CUFA), Vidigal (com o Nós do Morro), Complexo da Maré (com o Observatório de Favelas), Parada de Lucas (com o Grupo Cultural AfroReggae) e na Linha Amarela (com o Cinemaneiro/Cidadela). As oficinas contaram com palestras especiais proferidas por nomes como Nelson Pereira dos Santos, Walter Salles, Daniel Filho, João Moreira Salles, Guto Graça Melo, Lauro Escorel, Cesar Charlone, Dib Lutfi e Fernando Meirelles,

entre tantos outros. Além disso, em cada sala, havia uma TV e um aparelho de DVD, para que, ao longo da semana, os alunos pudessem assistir aos filmes indicados pelos professores. (MAGALHÃES; DIEGUES, 2010, 2014).

5X favela – agora por nós mesmos. Um filme de Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Produção: Renata de Almeida Magalhães e Carlos Diegues.

1º Episódio: *Fonte de Renda*

Direção: Manaíra Carneiro e Wagner Novaes, Argumento: Vinícius Aleida e Oliveira, Roteiro Oficina Cidadela/Cinemaneiro (Linha Amarela) Maicon (Silvio Guidane), Edu (Gregório Duvivier), Dos Santos (Hugo CARvana), Sofia (Dandara Guerra, Mariete (Sarita Rodrigues), Marlon (Renzo Arouche & Carlos Eduardo Nunes).

Figura 147 – Frames do filme *5x favela agora por nós mesmos*, 2010



Fonte: 5 X FAVELA..., 2010.

Fonte de Renda conta a história de Maicon, que entra na faculdade, e, em meio às dificuldades financeiras e o assédio dos colegas, que sabem que ele mora na favela “comunidade”, precisa lidar com essa difícil escolha. Maicon sucumbe à primeira venda de droga para os colegas da faculdade. Apesar de não pretender prosseguir no comércio, sua breve entrada lhe rende uma tragédia, pois seu irmão menor acaba inalando a droga e é hospitalizado. O curta sinaliza a questão da mulher como chefe de família, pois Maicon mora somente com sua mãe e irmão menor, e marca uma iniciativa de aproximação da figura do policial com os jovens da favela (Figura 147). Sem a presença do pai, ele conta com Dos Santos, que é seu padrinho, um policial aposentado, que é a referência masculina de honestidade para o protagonista.

Uma das diretoras, Manaíra Carneiro, conta que foi a primeira da família a fazer faculdade. “Então, esse trânsito por esses mundos foi

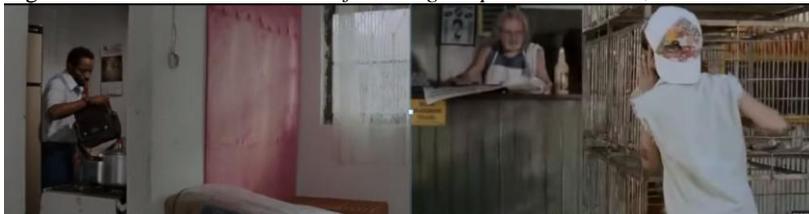
transportado para o roteiro, porque o Maycon (personagem) está transitando o tempo todo.” (CARNEIRO, 2010, 2014). Wagner Novaes, o outro diretor, conta como foi quando ficou sabendo que iriam para Cannes:

Tocou o telefone e eu atendi, pensando que era alguma coisa do filme. E ouvi do outro lado: ‘É tapete vermelho, a gente está em Cannes!’ . Desliguei o telefone e não comemorei muito na hora, continuei trabalhando. Depois, o Festival Iguacine exibiu um promo do filme. Quando cheguei lá e subi no palco, chorei, não consegui falar. Eu pensei: vou estar ao lado dos caras que são meus ídolos. Eu nunca saí do país. Aliás, nunca viajei de avião. (NOVAES, 2010, 2014).

2.º Episódio: *Arroz e Feijão*

Direção: Rodrigo Félia e Cacá Amaral. Argumento: José Antônio da Silva, Roteiro Oficina CUFA (Cidade de Deus) Wesley (Juan Paiva), Orelha (Pablo Vinicius), Seu Manoel (Ruy Guerra), Raimundo (Flavio Bauraqui), Judite (Reata Tavares).

Figura 148 – *Frames* do filme *5x favela agora por nós mesmos, 2010*



Fonte: 5 X FAVELA..., 2010.

Em *Arroz e Feijão*, é a lente da criança que, embora convivendo com uma família harmoniosa e modestamente ajustada ao mundo do trabalho, Wesley percebe a carência na reclamação do pai sem condições financeiras de variar o cardápio da família. Wesley reúne-se com seu amigo Orelha e ambos realizam diversos trabalhos para tentar arrumar o dinheiro e comprar o frango para o aniversário de seu pai. Em diversas situações, eles perdem o dinheiro recebido e acabam roubando o frango. Embora ingênua, a história aborda um ponto importante, que é a herança da miséria, que aparece no discurso do pai. Depois de jantar o frango, Maicon escuta seu pai revelar a sua mãe o motivo de ele não

comer frango: tratava-se de uma memória traumática, pois vira seu pai ser espancado por ter roubado um frango para a família comer. Com fins de uma mensagem de que o crime não compensa, ouvindo aquilo, Maicon volta a trabalhar e devolve o frango ao seu dono, com a ajuda de Orelha (figura 148).

O diretor Rodrigo Félia conta que estava em Cidade de Deus, quando soube que o filme iria para Cannes, que foi indescritível, e a diretora Cacá Amaral fala da emoção de ver o filme em película.

Quando vi pela primeira vez os cinco episódios em sequência, tive um sentimento de missão cumprida, porque desde o início a gente já tinha bem claro o que queria mostrar. Isso ainda na ilha de edição. Porque no cinema, com a cópia em película, nem se fala. É emoção demais. (AMARAL, 2010, 2014).

3.º Episódio: *Concerto para Violino*

Direção: Luciano Vidigal. Argumento: Rodrigo Cardozo da Silva, Roteiro: Oficina AfroReggae (Parada de Luca) Jota (Thiago Martins), Márcia (Cintia Rosa), Adeir (Samuel de Assis Tizil (Washington Feijão), Mãe (Edir Duqui).

Figura 149 – Frames do filme *5x favela agora por nós mesmos*, 2010



Fonte: 5 X FAVELA..., 2010.

Concerto para Violino é um dos curtas mais interessantes a esta Tese, pois ele coloca em questão a relação da juventude da favela, como cada um dos jovens vai fazendo suas escolhas, e como essas relações de amizade acabam por ser, em algum sentido, atravessadas. A história é de três jovens que, quando crianças (figura 149), fizeram um pacto de amizade. Vinte anos depois Jota está no mundo do tráfico das drogas, Ademir tornou-se policial e Márcia é uma violinista. O fato de

reunir as três possibilidades remete-nos ao imaginário das perspectivas da juventude da favela. Paulo Lins (2001) conta que um jovem declarou para ele que era bandido porque só poderia ser bandido, policial ou artista. Ele acreditava que os três não faziam nada, então resolveu virar bandido, acreditando ser o caminho mais fácil.

No curta *Concerto para Violino*, percebemos que a narrativa apresenta um painel mais complexo do que os outros curtas, joga com diversas questões prováveis nas relações dos jovens oriundos das favelas. Sem ser panfletário de uma mensagem de bem e mal, *Concerto para Violino* é uma história de luta, conforme descreve o próprio diretor Luciano Vidigal.

(A minha) é uma história de luta, sabe? Minha mãe é do interior, meu irmão é traficante... Então quando você consegue realizar um trabalho e fazer com que o mundo enxergue, é muito emocionante. Eu lembro da minha mãe falando com muita fé: meu filho, você vai longe. (VIDIGAL, 2010, 2014).

4.º Episódio: *Deixa Voar*.

Direção: Cadu Barcellos. Argumento: Cadu Barcellos. Roteiro: Oficina Observatório de Favelas (Complexo da Maré). Elenco: Vitor Carvalho, Joyce Lohanne, Luis Fernando, Luciano Vidigal, Marcelo Mello.

Figura 150 – Frames do filme *5x favela agora por nós mesmos*, 2010



Fonte: 5 X FAVELA..., 2010.

O curta *Deixa Voar* foi filmado no Complexo da Maré. Ele aborda as limitações dos jovens que vivem nas favelas dominadas pelo tráfico de drogas. Sem liberdade de ir e vir, muitas vezes eles não conseguem relacionar-se com moradores de bairros, embora muito próximos em virtude de pertencerem às localidades dominadas por facções rivais. Flávio (Vitor Carvalho) está empinando uma pipa de um amigo e deixa-a cair em uma favela vizinha, a favela do Alemão. Apesar

do medo, ele é obrigado a buscá-la, consegue chegar em segurança porque tinha um primo, interpretado por Marcelo Mello, que o ajuda a recuperá-la. Flávio aproveita para encontrar uma amiga de escola, que o devolve em segurança para o seu território (figura 150).

O curta tem uma bela fotografia e foi mantido na locação pretendida apesar de no período estar acontecendo uma “guerra na Maré”, conforme depoimento do diretor e roteirista Cadu Barcellos.

Como (a história) é muito peculiar do Complexo da Maré, eu não queria filmar em morro, mas em uma comunidade plana. Durante esse processo, estourou uma guerra na Maré que complicou as coisas. Mas eu queria muito filmar a Maré, e a galera foi junto. Aquela imagem que a gente vê lá de cima, com várias casas embaixo e a Igreja da Penha, tinha que ser lá. Se não fosse lá, não seria esse filme. (BARCELLOS, 2010, 2014).

5.º Episódio: *Acende a Luz*.

Direção: Luciana Bezerra. Argumento: Luciana Bezerra, Roteiro Oficina Nós do Morro (Vidigal), Lopes (Marcio Vito), Cimar (João Carlos Artigos), Lica (Dila Guerra), Maria (Fátima Dominges), Angélica (Josanna Vaz), Renata (Roberta Rodrigues), Angélica (Josanna Vaz).

Figura 151 – *Frames do filme 5x favela agora por nós mesmos, 2010*



Fonte: 5 X FAVELA..., 2010.

O curta *Acende a Luz* trata das dificuldades que têm os moradores das favelas, principalmente nos morros, em virtude do acesso, e posteriormente ao temor da violência. No filme, é véspera de Natal, e os técnicos da companhia de energia não conseguem retornar o serviço que foi interrompido. Temendo não ser assistido por uma nova equipe de técnicos, um morador resolve fazer de refém um dos técnicos

até que a luz do morro retorne (figura 151). O roteiro foi baseado em uma experiência vivida, segundo a diretora Luciana Bezerra.

Eu vivi essa história (do meu episódio), em boa parte ela é real. Eu morava em um pedaço da favela conhecido como 314. Fiz questão de situar a história exatamente nesse lugar, que sempre foi conhecido no Vidigal. Primeiro como o mais perigoso, depois como o mais difícil de chegar. (Na véspera de Natal), a gente estava há três dias sem luz. Parti dessa memória. Ela poderia ter nascido como um conto de Natal, se não tivesse o objetivo de ser cinema. (BEZERRA, 2010, 2013).

Para Carlos Diegues, o perfil dos jovens das favelas cariocas está mudando, estão rompendo com os estereótipos, não aceitando mais os papéis dos “fantasmas sociais” que frequentemente lhes são impostos, mas que acabam por criar uma acomodação que precisa ser rompida. Diegues fala da necessidade de percebermos que a produção cultural desses jovens já está acontecendo; cita como exemplo “o curta-metragem da Luciana Bezerra, *Mina de Fé*, que ganhou o Festival de Brasília, ou *Neguinho e Kika*, do Luciano Vidigal, premiado no Festival de Marseille, na França.” Com baixo orçamento ou praticamente nulo, os jovens têm dificuldade para realizar seus projetos, e, sabendo da dificuldade de fazer a circulação dessas produções, Diegues pensou a retomada do projeto pensado na década de 1960. “Foi com o impulso de dar visibilidade a esses talentos que imaginamos o projeto Cinco vezes favela”, afirma Diegues, e complementa.

Nele, esses jovens cineastas se tornam porta-vozes deles mesmos, testemunhando sobre suas próprias vidas e sentimentos, nos dizendo quem realmente são, construindo sua identidade muito além dos estereótipos que criamos para eles. E, ao mesmo tempo, contribuindo de maneira decisiva para a evolução do cinema brasileiro, nesse estágio tão rico e promissor. (MAGALHÃES; DIEGUES, 2010, 2014).

Trilha sonora do filme *5 x favela - Agora por nós mesmos* é composta de *reggae*, *samba*, *farró* e *funk*. Foram sugeridas pelos diretores e refletem o gosto da juventude popular. O *reggae* “5 x Favela”

é composto e interpretado especialmente para o filme por integrantes do AfroReggae e pelo *rapper* MV Bill, que afirma ter-se identificado com as cinco histórias, apesar de considerar *Fonte de Renda* muito emblemático. Com um estilo mais ácido, MV Bill se contém na letra-denúncia. Segundo o *rapper*, era preciso transmitir a esperança de que os roteiros traduzem, por isso a letra é alegre, composta pelos títulos dos curtas e frases significantes para as pessoas das comunidades carentes, tais como: “Ta no guetto ta na pista, é vilão do asfalto, mas no morro é artista” (AFROREGGAE; BILL, 2010, 2014).

“Nomes de Favelas”

O galo já não canta mais no Cantagalo
 A água já não corre mais na Cachoeirinha
 Menino não pega mais manga na Mangueira
 E agora que cidade grande é a Rocinha!
 Ninguém faz mais jura de amor no Juramento
 Ninguém vai-se embora do Morro do Adeus
 Prazer se acabou lá no Morro dos Prazeres
 E a vida é um inferno na Cidade de Deus
 Não sou do tempo das armas
 Por isso ainda prefiro
 Ouvir um verso de samba
 Do que escutar som de tiro
 Pela poesia dos nomes de favela
 A vida por lá já foi mais bela
 Já foi bem melhor de se morar
 Mas hoje essa mesma poesia pede ajuda
 Ou lá na favela a vida muda
 Ou todos os nomes vão mudar.

Paulo Cesar Pinheiro

8 CONCLUSÃO

Os dois filmes enfocados apresentam posturas políticas muito distintas por parte dos diretores: se em *La Haine*, Kassovitz assume um compromisso com os líderes comunitários de fazer um filme “cem por cento” a favor do lugar, em *Cidade de Deus* é completamente diferente. Fernando Meirelles e Kátia Lund entram em uma “terra de ninguém” e, respaldados pelo romance homônimo, que, além de fundamentado em uma pesquisa antropológica, foi escrito por um morador do lugar, Paulo Lins, se sentem autorizados a realizar uma denúncia filmica. De certa forma, uma atitude arbitrária de manipular a figura marginal, prática que vinha sendo estabelecida desde a contracultura e, em certo sentido, é mantida nessa produção, porque as mazelas da favela continuavam restritas ao exílio-cerca, ao longo da ditadura.

Enquanto no filme *La Haine* o diretor buscava uma *cité* para a locação, e a única que aceitou foi *cité* de La Noé (Chanteloup-les Vignes), a qual Kassovitz chama de *cité* Muguet com o fim de preservá-la, *Cidade de Deus* é o nome do filme, e antes foi o do livro, o que agrava a vinculação do bairro com as obras. Poucas cenas foram gravadas em locação real (diferente de *La Haine*, que teve o maior investimento do filme dentro da *cité* de La Noé), porque não era do interesse da facção que estava no comando do tráfico de drogas local no período que o filme acontecesse. No entanto, o material humano era da favela, ou melhor, o elenco foi composto por jovens que viviam em diversas favelas do Rio de Janeiro (Rocinha, Cantagalo, Chapéu Mangueira, Dona Marta, Vidigal e a própria Cidade de Deus, entre outras): as falas, os gestos, as gírias e as experiências do dia a dia eram dos seus habitantes, e isso fez toda a diferença.

O filme *La Haine* é uma forma de reação à maneira como a mídia fomentava o racismo na França. Sua relevância é confirmada dez anos depois quando o filme é retomado em 2005 por ocasião da crise desencadeada em Clichy-sous-Bois e atualizado após o atentado à redação da revista francesa Charlie Hebdo, quando o Ministério do Interior da França assume que mais de 700 mil jovens aderiram a organizações como o Estado Islâmico e Al Qaeda, embora negando que a adesão está relacionada com a perseguição ao povo argelino, de onde descendem muitos dos jovens nascidos ou naturalizados franceses que aderem à luta jihadista. Para Benjamin, nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história, e ao ocupar-se dos acontecimentos históricos à sua maneira, o historiador materialista pode trazer à tona memórias esquecidas. Desse modo, a

literatura, e no caso da presente Tese, o cinema, pode confrontar a ordem estabelecida pelo esquecimento, apagamento ou controle do passado.

Cada época com a qual o historiador materialista ocupa-se é apenas a história anterior da época que lhe interessa, o importante é reconhecer que o passado faz um apelo ao presente. Quando assistimos no noticiário a irreverência dos soldados do tráfico/soldados do morro, que vivem uma guerra real no limiar da morte nas favelas cariocas, ou o comportamento extremista dos jovens que aderem à luta jihadista, de certa forma isso nos remete à irreverência dos jovens no limiar de uma guerra atômica no início do século XX, que marcou o começo de uma ruptura entre as gerações, segundo Morin (1977). Um processo ambivalente, de um lado, os aspectos de contestação, e de outro lado, a aculturação da sociedade do espetáculo. É evidente que esse enfrentamento resultou significativo para os jovens, da década de 60, que promoveram uma revolução cultural, social e econômica, já que acabou gerando um mercado juvenil aliado à produção cultural, o que reafirma a relevância da ótica da arte, mais precisamente da literatura, do cinema e da música, já que estes foram lugares em que a juventude encontrou seu principal meio de expressão no que ficou conhecido como a contracultura, um movimento internacional que chega ao Brasil em plena ditadura.

O livro de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, 1997, é atravessado pelas décadas da ditadura na qual o governo militar, ao tentar asfixiar a juventude que queria viver a contracultura, acaba promovendo o encontro desses jovens no espaço da exclusão, seja nas favelas ou nos presídios. “Seja marginal, seja herói” era a bandeira da contracultura, que “mobilizou” a figura do marginal, daquele que estava no desvio, como signo da rebeldia cultural, que vira produto e é consumido, mas também é consumidor. Capturado pelo desejo promovido e difundido na cidade espetacular, passa a reagir contra a lei, contra o limite, a castração, a falta, passa a responder por esse apelo como uma necessidade inerente à própria vida. Isso acontece nos dois filmes, mas de maneira mais contundente em *Cidade de Deus*, com o personagem Dadinho/Zé Pequeno, o signo do *minor*, cuja animalidade “anima o campo de batalha”, parafraseando Deleuze e Guattari (1997). Mas, se o Zé Pequeno, assim como Alex do filme *Laranja Mecânica*, 1971, fosse submetido a um tratamento para por fim à “sua criminalidade”, para que mundo ele retornaria? Os marginalizados querem a remuneração pelo *show*, e a providência vem da Igreja que, ironicamente, realiza esse

desejo na Cidade de Deus, embora localizada na periferia do Rio de Janeiro, conforme o registro em campo.

Sabemos que não há ingenuidade na cultura das massas. A indústria cultural cinematográfica tem toda uma metodologia para manejar a sociedade, porque ela é uma via de mão dupla, a relação não é unilateral, simplesmente porque a cultura das massas precisa do consumidor, do público pagante, devolvendo assim a responsabilidade para a população como um todo. No Brasil, observamos que os profissionais envolvidos nessas denúncias percebem o interesse dos “cidadãos da idade burguesa” no espetáculo, como explica Morin, e buscam uma forma de capitalizar dentro desse mercado de denúncia/entretenimento junto à população da “faixa central”. Entre os nomes está, além de Fernando Meirelles e Kátia Lund, o roteirista Bráulio Mantovani, que participa do roteiro de *Tropa de elite*, 2007. O próprio José Padilha, que dirigiu o documentário *Ônibus 174*, 2002, compreendeu rápido esse filão, essa fórmula, levando poucos anos para chegar a Hollywood com *RoboCop*, 2014, já que sua primeira ficção, *Tropa de elite*, teve o maior público pagante da história do cinema brasileiro, com mais de onze milhões de pessoas, e estima-se um número semelhante de espectadores que tenham assistido ao DVD pirata que “vazou” quase dois meses antes da estreia. *Tropa de Elite* vem na carona de *Cidade de Deus*, também com o propósito de explicar à classe média sobre o tráfico e a corrupção de parte da polícia, que é apresentada com uma estrutura viciosa de manutenção da criminalidade, na chave ficcional, desde *O Primeiro Dia*, 1998. O filme, lançado em 2007, tem ênfase no soldado do Estado “confiável”, o qual aparece como resposta ao perigo anunciado pelo verdadeiro policial Hélio Luz que, no documentário *Notícias de Uma Guerra Particular*, declarou enfaticamente: “Existem morros com cem homens armados, a hora que eles resolverem descer a nível organizado, eles tomam isso aqui”.

Em *Tropa de Elite*, a direção é de Padilha, mas a lente é do “salvador” para o “cidadão da idade burguesa”; ele é o Capitão Nascimento, uma versão ficcional do próprio Rodrigo Pimentel, oficial do Batalhão de Operações Especiais (Bope), que teve uma participação especial no documentário *Notícias de Uma Guerra Particular* e que assina o roteiro junto com José Padilha, Bráulio Mantovani (roteirista de *Cidade de Deus*) e Luiz Eduardo Soares. O antropólogo foi demitido, ao vivo, no telejornal RJTV, pelo então governador Anthony Garotinho, do cargo que ocupava na segurança pública do Rio de Janeiro, entre 1999 e 2000, após uma polêmica em que teria defendido a atitude do cineasta João Moreira Salles, que supostamente pagava mesada ao traficante

Marcinho VP, conforme mencionado anteriormente. Soares, por sua vez, também divide a autoria do livro *Cabeça de Porco com o rapper*, escritor e ativista brasileiro MV Bill e seu empresário Celso Athayde. MV Bill também foi acusado de apologia ao crime, quando lançou seu primeiro CD com o título *Traficando Informação*, que contou com a faixa intitulada *Soldado do Morro*. Sua atitude é despertar a atenção pelo espetáculo (ele próprio se favorece da proximidade do mundo marginal) e reivindicar o direito da exploração da margem.

Ao elencar essa arqueologia de filmes que mostra a relação da juventude popular com a cidade, é possível observar como historicamente o jovem pobre e negro/imigrante vem sendo estigmatizado, excluído, e com o agravante de ter sua imagem expropriada pela cultura de massas. Desse modo, a contribuição dessa Tese está justamente na identificação da *juventude Apache* como uma categoria conceitual. Não como potencialmente revolucionário, como foi o caso do proletariado que fez a revolução socialista, mas como signo dessa própria sociedade falida em seus valores. Inicialmente, tratou-se de uma categoria de observação, descrevendo possibilidades na literatura e no cinema, e, finalmente revela-se como categoria conceitual filosófica, já que a expressão busca fundamentar ou justificar o comportamento da juventude popular contemporânea, com base nos documentários e ficções que estão no limiar da realidade, portanto, estruturando a construção de uma exclusão social ao longo da história. As evidências mostram que a rebeldia e a delinquência juvenil não caracterizam um “foco endêmico”, a juventude oriunda das camadas populares manifesta sua angústia e sua desesperança quanto ao futuro na percepção de que está fora de um sistema capitalista espetacular que, entretanto, não cessa de interpelar esses jovens como consumidores.

Na década de 1960, Guy Debord criticou a manipulação do aparelho espetacular, na qual o espectador não encontra o que deseja, mas deseja o que encontra. Capturado pelo desejo promovido e difundido na “cidade espetacular”, os jovens passam a responder por esse apelo de consumo, como uma necessidade inerente à própria vida, como um “sonho”: “Eu sempre sonhei em ter tudo nessa vida”, diz a letra do rap *Os Pivetes (Discriminados)*, e prossegue descrevendo os objetos de seu sonho: “uma carreta louca, dinheiro e várias minas”, e depois, vem a convicção da injustiça social e racial, a que está inserido: “fazer o quê? se a vida é desse jeito, se o sofrimento foi feito pro preto”. Diante da lei, do limite, a abstinência do desejo é a razão da revolta: eu também mereço! “estão me devendo”, como afirma o *cobrador* de

Ruben Fonseca atualizado pelo *rap*, que finaliza: “se a vida não tem dó, vão sentir na pele a revolta do *di menor*”.

O controle do desejo é exercido pela repressão, como exemplo citado pelo policial Hélio Luz, que afirma dentro do documentário “Notícias de uma guerra particular”: “Isso é uma sociedade injusta e nós garantimos essa sociedade injusta, o excluído fica sob controle, aí daquele que saía disso, ele não sai, quando ele sai, nós o colocamos novamente lá, ‘trancados dentro da favela’”. Essa situação (clausura), também é verbalizada por Saïd do filme *La Haine*, quando afirma: “Estamos fechados para fora”.

Retomando a surpreendente dialética benjaminiana entre o passado mais longínquo e o futuro emancipado, citamos a indagação de Victor Hugo sobre a expulsão dos proletários da Paris do século XIX: “no caso de catástrofes é suficiente que nós os expulsemos?” pergunta Victor Hugo.

Para Benjamin, o conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. E, se observarmos que a juventude popular é cooptada pela sociedade espetacular, difundida na “cidade plateia”, como classifica Zaluar, e, unicamente alvo da sociedade do consumo, como alertou Debord, concluímos que o jovem está impedido, portanto, de sua função original, que é a renovação dos valores sociais.

Existe um *rape*, intitulado *O Inimigo é de Graça*, que fala sobre valores: “princípios são valores, valores servem para comprar tênis Nike e camiseta Che Guevara armas e motos.”

Observamos que os valores de revolução estão no simulacro (camiseta “Che” Guevara), na imagem de um passado revolucionário da *intelligentsia*. Os ideais e os idealistas desapareceram.

Eis a catástrofe!

A qui la faute ? De quem é a culpa?

A cidade transformada em souvenir, encapsulada numa bola de cristal (figura 152), não é capaz de prever sua fragilidade diante da monstruosidade que ela própria promove.

Figura 152 – Rio de Janeiro e Paris: a juventude Apache no cinema da periferia, 2014.



Fonte: ZIMERMANN, 2014.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio. *Natureza e sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

ADÃO - ou somos todos filhos da terra. Direção: João Moreira Salles, Katia Lund, Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil, 1999. (8 min.) HD. Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/inclusao/adao-ou-somos-todos-filhos-da-terra/>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

AFROREGGAE; BILL, MV. Trilha sonora do filme *5 x favela - Agora por nós mesmos*. Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/noticia-344-trilha-sonora-tem-reggae-samba-forro-e-funk.htm>>. Acesso em: 1.º out. 2014.

AMARAL, Caca. Depoimento sobre a construção do roteiro do Episódio: *Arroz e Feijão* um dos curtas do *5X favela – agora por nós mesmos*. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/996483/DLFE-201406.pdf/PBpublicacao.pdf>>. Acesso em: 1.º out. 2014.

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

AUBERVILLIERS. Direção de Eli Lotar. Comentário: Jacques Prévert, França: 1945 (24 min.): , p&b, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S58RvflZlDA>>. Acesso em: 04 abr. 2013.

BARCELLOS, Cadu. Depoimento sobre a construção do roteiro do episódio: *Deixa Voar*, um dos curtas do filme *5X favela – agora por nós mesmos*. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/996483/DLFE-201406.pdf/PBpublicacao.pdf>>. Acesso em: 1.º out. 2014.

BARCELOS, Caco. *Rota 66*, São Paulo: Globo, 1993.

BACHMANN, Christian e BASIER, Luc. *Mis en images d'une banlieue ordinaire*. Paris: Syros/ Alternatives, 1989.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

BARTHES, Roland, BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. ; Trad. Isabel Pascoal. Paris: Seuil, 1982.

BAS, Frédéric. *La Haine* "La Haine" par Frédéric Bas, Cours de cinéma à l'INHA réalisation *Forum des Images*. 23 mai. 2007. Sala de coleções do Forum des Images, Paris, 2013. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x99fmk_la-haine-par-frederic-bas_shortfilms/>. Acesso em: 18 maio 2013.

BATISMO de Sangue. Direção: Helvécio, Ratton, *Brasil, cor, 110 min.*, 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L-SxMbWW8JE>>. Acesso em: 16 jan 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Le joujou du pauvre*. [o Le Spleen de Paris]. Disponível em: <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=pop&id=157>>. Acesso em: 24 jun. 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Vin de chiffonniers*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal, 1821-1867*. Paris: La Belle, [19-].

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal [Les Fleurs du Mal]*. São Paulo: Martin Claret, 2003. Disponível em: <<http://fleursdumal.org/poem/193/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

BAUDELAIRE, Charles, VIII. *Le rebelle*. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal [Les Fleurs du Mal]*. São Paulo: Martin Claret, 2003. Disponível em: <<http://fleursdumal.org/poem/312/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Spleen de Paris (1869), le joujou du pauvre*. Disponível em: <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=pop&id=157>>. Acesso em: 18 maio 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar, Rio de Janeiro (RJ): Zahar, 2009.

BAZIN, Anais De Raucou. Le Flâneur. Disponível em: <<http://dormirajamais.org/bazin7/>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

BEDIN, Véronique e DORTIER, Jean-François. *Violence et société aujourd'hui*, Paris, Sciences Humaines Éditions, 2011.

BELLEVILLE et Charonne Atlas Historique de Paris. Disponível em: <<http://paris-atlas-historique.fr/45.html>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

BELMESSOUS, Fatiha. *La ville mal Aimeé” L'image du grand Ensemble: de la représentation d'une forme urbaine à celle d'un territoire*. Laboratoire RIVES, ENTPE, Colloque Cerisy 5-12 juin 2007. Disponível em : <<http://www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Belmessous.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

BENJAMIN, Walter; BOLLE, Willi. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre a Filosofia da História. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIXe siècle. In: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk (le livre des Passages)*. Texte écrit directement en français par W. Benjamin. Disponível em:

<http://rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin_Paris_capitale.pdf>. Acesso em: 23 out. 2014.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*, ALCEU, v. 8, n. 242-255, ju./dez.2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Acesso em: 16 maio 2013.

BERLIN: die Sinfonie der Großstadt. Direção: Walther Ruttmann. Alemanha, pb, 69 min. 1927. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j76FNxsJlt8> >. Acesso em: 28 jun. 2011.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasília: contradições de uma cidade nova*. Homepage de Joaquim Pedro de Andrade. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp>. Acesso em: 23 maio 2014.

BEZERRA, Luciana. Depoimento sobre a construção do roteiro do episódio: *Acende a Luz*, um dos curtas do filme *5X favela – agora por nós mesmos*. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/996483/DLFE-201406.pdf/PBpublicacao.pdf>>. Acesso em: 1.º dez. 2014.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonsalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BILL, MV; REGGAE, Afro. Trilha sonora do filme *5 x favela - Agora por nós mesmos* Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/noticia-344-trilha-sonora-tem-reggae-samba-forro-e-funk.htm>>. Acesso em: 1.º out. 2014.

BILL, MV. *Soldado do Morro*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/mv-bill/68014/>>. Acesso em: 1.º jun. 2014.

BOCA do lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, cor, 50 min., 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dOE38Kmi8Ek>>. Acesso em: 13 maio 2014.

BOLLE, Wille. *A Fisiognomia da Metrópole Moderna*: representações da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOUAMAMA, Saïd; CORMONT, Jessy; FOTIA, Yvon (Dir.). Dictionnaire des dominations de sexe, de race, de classe. Collectif Manouchian. Paris: Edition Syllepse, 2012.

BRASÍLIA Contradições de uma Cidade Nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1967 (visualizado no youtube) (23 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JUGi_5LgquU>. Acesso em: 14 mar. 2013.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX*: o espetáculo da pobreza. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRONNER, Luc. *La loi du ghetto, enquête dans les banlieues françaises*, Paris: Calmann-Lévy, 2010.

CAETANO, Daniel. Rio Zona Norte, de Néelson Pereira dos Santos. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/19/riozonanorte.htm>>. Acesso em: 8 maio 2013.

CARNEIRO, Manáira Carneiro. Depoimento sobre a construção do roteiro do Episódio: *Fonte de Renda*, um dos curtas do *5X favela – agora por nós mesmos*. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/996483/DLFE-201406.pdf/PBpublicacao.pdf>>. Acesso e: 1.º out. 2014.

CARVALHO, Apolônio. Depoimento para o documentário *Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro*. Disponível em: <www.sabotagem.revolt.org>. Acesso em: 14 out. 2013.

CASQUET d'or. Direção: Jacques Becker, França, pb, 96 min., 1952. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=BCh32mUHoKQ>>. Acesso em: 15 out. 2013.

CAZÉ, Regina. *Central da Periferia: na zona de conflito da França*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PH9IHieB1zk>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARLONE, Cesar. Depoimento para as Notas da Produção do filme *Cidade de Deus*, 2002. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

CHAREF, Mehdi. Depoimento ao programa *L'imaginaire de la banlieue au cinema*, Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x11pe4r_l-imaginaire-de-la-banlieue-au-cinema_shortfilms>. Acesso em: 13 out. 2013.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2000.

CHELOVEKS kinoapparatom (Um Homem Com uma Câmera). Direção: Dziga Vertov, União Soviética, pb, 68 min., 1929. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J9BPYOnHWX8>>. Acesso em: 14 out. 2013.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles, Brasil, cor, 130 min. DVD. 2002. Imagem Filme.

CIDADE de Deus 10 anos depois, Direção: Cavi Borges e Luciano Vidigal, Brasil, 75 min, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rcUBB54Q2yM>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

CIDINHO, MC; DOCA, MC *Rap das Armas*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/mcs-cidinho-e-doca/rap-dasarmas.html#ixzz3E5rFgnrg>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

CINCO Vezes Favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Brasil, pb, 92 min., 1962.

CINEBEL, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Cartaz do filme.

Disponível em:

<<http://www.cinebel.be/fr/film/7950/Deux%20ou%20trois%20choses%20que%20je%20sais%20d%27elle>>. Acesso em: 26 out. 2014.

COSTA, Antônia Gama. C. de O. *The Way I See Today Realities, fictions and chains of representation in Cidade de Deus*. A Thesis submittes to The University of Manchester for The degree of Master of Philosophy in Etnographic Documentairy in The Faculty of Humanities – School of social Sciences, Granada Centre for Visual Anthropology, 2014.

CRUZADA, São Sebastião. Documentário do jornalista Lúcio de Castro sobre a Cruzada São Sebastião, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=35XCAWVIVkg>>. Acesso em: 25 out. 2013.

DANIÈRE, Jeanne. *Reportage à la Cité Jeanne-d'Arc*. Histoire & Histoire... du 13e Paris, n. 9, p. 41-44. Printemps. 2012.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2008. (1. ed. 1997, essa é a décima impressão 2008).

DE BRUIT et de Fureur. Direção: Jean-Claud Brisseau e François Négret, França, cor, 31 min. 1987. (visualizado na sala de Forum des Images entre março e junho de 2013). Disponível em: <<http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/browse.xhtml?query=DE+Bruit+et+de+Fureur&sf=>>. Acesso em: 18 abr. 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2004, (1. ed. 1997, 4. reimpressão 2008)

DELEUZE, Gilles. Deleuze e Guattari explicam-se: In: *A ilha deserta: e outros textos*; edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. Entrevista de Gilles Deleuze concedida para Clair Parnet em 1988, publicada em 1994, conforme [“a cláusula”], determinada pelo autor. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição integral do vídeo, para fins didáticos. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fNUG3G4zkbM>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

DESCHAMPS, Youri. Au ban du lieu. L'Amour existe (1960). Disponível em: <<http://www.maurice-pialat.net/biblio22.htm>>. Acesso em: 7 out. 2013.

DEUX ou trois choses que je sais d'elle . Direção: Jean-Luc Godard, França, cor, 95 min., 1967. (cópia de DVD) Parc Films. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NmhnH5NtEhE>>. Acesso em: 28 set. 2013.

DIBIE, Pascal, *La passion du regard: Essai contre les sciences froides*. Paris: Editions Métailié, 1998.

DORTIER. *Violence et société aujourd'hui*. Paris : Sciences Humaines Éditions, 2011.

ENFANTS des courants d'air. Direção. Édouard Luntz, França, pb, 26 min., 1959. Disponível em: < <http://collections.forumdesimages.fr/>>. Acesso em: 16 maio de 2013.

ÉTAD des lieux. Direção: Jean-François Richet, França, pb, 80', 1995. (visualizado na sala de Forum des Images entre março e junho de 2013) Disponível em: <<http://collections.forumdesimages.fr/>>. Acesso em: 16 maio de 2013.

FALCÃO, meninos do tráfico. Direção: MV Bill e Celso Athayde. Brasil, cor, 58 min., 2006. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=w6PWF1u3rhc>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

FAVIER, Gilles; KASSOVITZ, Mathieu. *JUSQU'ICI TOUT VA BIEN... Scénario et photographies autour du film La Haine Um film de Mathieu Kassovitz, ACTES SUD, 1995.*

FONSECA, Rubem, *Cobrador: contos*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Rubem. *Histórias de Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FORT D'Aubervillers. In: *AU FIL des lignes du métro: l'enciclopédie des stations l'itinérant*, Hors-série. SNCF, [2013], p. 34 – 39.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Historia da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*; Salma Tannus Mucail, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete, Petrópolis: Vozes, 2001.

FOURNIER, Martine. *Voyge au coeur des bandes*. In: BEDIN, Véronique. *Violence(s) et société aujourd'hui*. Editions Sciences Humaines, 2011.

FOURCAUT, Annie. *Balieu Rouge*, Disponível em: <<http://www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Fourcaut.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2013.

FUNKEIROS homenageiam MC Daleste, após ele morrer com tiro em show. g1. globo.com. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/07/funkeiros-homenageiam-mc-daleste-apos-ele-morrer-com-tiro-em-show.html/>>. Acesso em: 2 mar. 2014.

GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia : romance da historia da filosofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GILLAIN, Anne. *O cinema segundo François Truffaut*. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

GIRARD, René. *O Bode Expiatório e Deus*. Tradutor Márcio Meruje. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. (Textos Clássicos de Filosofia).

GIRAULT, Jacques. «*La grande saga du logement*», dans *Seine-Saint-Denis: chantiers et mémoires*. Paris: Éditions Autrement, 1998.

GLOCK, Clara. *Caso Tim Lopes mobiliza todo o país*. Disponível em: <<http://www.timlopes.com.br/casotimlopesmobilizatodoopais.htm>>. Acesso em: 1.º ago. 2014.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, a Cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GONÇALVES, Rafael Soares; SIMÕES, Soraya Silveira; FREIRE, Leticia de Luna. *A contribuição da Igreja Católica na transformação da habitação popular em problema público na França e no Brasil*. *Cuadernos de Antropología Social n. 31*, p. 97–120, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2010000100005>. Acesso em: 23 out. 2014.

GONÇALVES, Rafael Soares. *Les favelas de Rio de Janeiro: histoire et droit XIXe et XXe siècles*. Paris: L'Harmattan. 2010.

GREGÓRIO, Carlos. Entrevista concedida ao documentário *Notícia de Uma Guerra Particular*. 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

HAAGENSEN, Jonathan. Depoimento para o documentário *Cidade de Deus - 10 Anos Depois*, 2012. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npicideus.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque, *Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

HOMMAGE à Zyed & Bouna Morts Pour Rien, Clichy Sois-Bois/Paris. Disponível em: <<http://zied-bouna.skyrock.com/>> Acesso em: 3 abr. 2014.

HORA, Leandro Firmino. Depoimento para as Notas da Produção do filme *Cidade de Deus*, 2002. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npccideus.htm> > Acesso em: 10 abr. 2013.

HORA, Leandro Firmino. *1º Festival de Filme Franco-Brasileiro*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/leandro.firminodahora>>. Acesso em: 23 maio 2014.

HUGO, Victor, *Os Miseráveis*: Rio de Janeiro. Otto Pierre, Editores, 1982.

INA.F. *La Courneuve*: implosion de la barre DEBUSSY à la cité des 4000. Disponível em: <<http://www.ina.fr/video/PAC00027506/la-courneuve-implosion-de-la-barre-debussy-a-la-cite-des-4000-video.html>>. Acesso em: 16 maio 2014.

INICIATIVAS POUR UN AUTRE MONDE (IPAM). Le soulèvement populaire dans les banlieues Francaises d'octobre - novembre 2005. Paris, Disponível em: <http://www.reseau-ipam.org/IMG/pdf/Dossier_IPAM_Revoltas_urbaines.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2013.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (INA). *La Courneuve* : implosion de la barre DEBUSSY à la cité des 4000. Disponível em: <<http://www.ina.fr/video/PAC00027506/la-courneuve-implosion-de-la-barre-debussy-a-la-cite-des-4000-video.html>>. Acesso em: 15 maio 2013.

JR. Foto de Ladj Ly com sua câmera, 2007. 71 x 102 cm 2011. Numbered /180 on the left side corner Signed on the right side corner (stamp and lead) 4 colors lithography printed with Marinoni machine. Disponível em: <http://www.artempus.de/product.php?id_product=88>. Acesso em: 28 abr. 2013.

KALIFA, Dominique. *Archéologie de l'Apachisme*. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle. Disponível em: <<http://rhei.revues.org/51>>. Acesso em: 15 maio 2013.

KASSOVITZ. Mathieu. Homepage de Mathieu Kassovitz. Disponível em:

<<http://www.mathieukassovitz.com/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

KETTI, Zé. *A Voz do Morro. (música)* Disponível em:
<<http://www.vagalume.com.br/ze-kei/a-voz-do-morro.html> >. Acesso em: 14 mar. 2013.

KILLER, Cut. Homepage de Cut Killer Disponível em:
<<http://djcutkiller.com/index/biography> >. Acesso em: 28 jun. 2014.

KLEBER. Entrevista concedida ao documentário *Notícia de Uma Guerra Particular*. 1999. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo (SP): Cosac Naify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

L'AMOUR existe. Direção: Maurice Pialat, França, pb, 81 min., 1961. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SILhRO18YxI>>. Acesso em: 21 maio. 2013.

LA HAINE. Direção: Mathieu Kassovitz, França, pb, 98 min., 1995. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=IgfEnEV9N2U> >. Acesso em: 28 set. 2013.
LA HAINE, 10 Ans après. Reportage à Chanteloup les vignes. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=XuvtbNsf6f8>>. Acesso em: 28 set. 2013.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker, França, pb, 28 min., 1962. (Visualizado na sala de Forum des Images entre março e junho de 2013).

LA RAGE au poing. Direção: Éric Le Hung, França, pb, 93 min., 1975. (Visualizado na sala de Forum des Images entre março e junho de 2013).

LA SOCIÉTÉ du spectacle [A Sociedade do Espetáculo]. Direção: Guy Debord, França, DVD - PeB - Legendado INF O: Em 1967, 90 min 1973. (Visualizado dentro da exposição Guy Debord Un art de la guerre, na Bibliothèque Nationale de France, Bnf. 2013).

L'ARRIVÉE d'un train à La Ciotat. Direção: Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière, França, pb, 50 segundos, 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b9MoAQJFn_8>. Acesso em: 16 nov. 2014.

LA BATTAGLIA d'Algeri. Direção: Gillo Pontecorvo, Itália e Argélia, pb, 121 min., 1965. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X2p46EBQXlo>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

LA JOURNÉE da la Jube. Direção: Jean-Paul Lilienfeld, França/Belgica, cor, 88 min., 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eswZhtptvow>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

LARANJA Mecânica. Direção: Stanley Kubrick, Reino Unido, 1971, cor, 136 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1B-i6SW6yH0>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

LA SAGA des Immigrés 1 Partie: 1960 – 1980. Direção: Edouard Mills – Affif e Anne RIEGEL França, 2x52', 2005. Acervo da autora.

LA VILLE Bidon. Direção: Jacques Baratier e Bernadette Lafont, França, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FT1_abIteFE>. Acesso em: 16 nov 2014.

LAUMÔNIER, Marc. *Faire avec, ici, maintenant et...* Chanteloup-les-Vignes: Éditions Compagnie des Contraires, 2011.

LEE, Daryl. Paris à l'image de Pompéi. In: TSIKOUNAS, Myriam; PAJOLEC, Sébastien Le (Coord.). *Imaginaires Urbains du Paris romantique à nos jours*. Paris, Éditions Le Manuscrit/Manuscrit.com, 2011, p. 35-65.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

L'EMBRASEMENT. Direção Philippe Triboit. França, cor, 79', 2006.
Acervo da autora DVD.

LEPOUTRE, David. *Coeur de banlieue : Codes, rites et langages*. Paris, Oudile Jacob, 2001.

LES 400 coups. Direção: François Truffaut. França, 99' pb, 1959.
Visualizado na sala de Forum des Images entre março e junho de 2013.

LES COEURS verts. Direção: Édouard Luntz, França, pb, 90 min., 1966.
Visualizado na sala de Forum des Images entre março e junho de 2013.

L'ESQUIVE. Direção: Abdellatif Kechiche, França, cor, 117 min.,
2004. Disponível em:
< <https://www.youtube.com/watch?v=VI05QUPnHTc>>. Acesso em: 16 nov.
2014.

LES Tarterêt, La Banlieue sans Haine. Direção: François DUBREUIL et
PIXELS, França, cor, 57 min., 1999. Visualizado na sala de Forum des
Images entre março e junho de 2013.

LES VALSEUSES. Direção: Bertrand Blier, França, pb, 113 min.,
1974. (Visualizado na sala de Forum des Images entre março e junho de
2013).

L'ÉTAT *d'urgence* [Estado de urgência]. Disponível
em:<<http://www.legifrance.gouv.fr>> Acesso em: 24 abr. 2014.

LE THÉ au harem d'Archimède. Direção: Mehdi Charef, França, 110',
1985. Visualizado na sala de Forum des Images entre março e junho de
2013.

LIAUZU, *Claude Les banlieues identitaires. Revue Plurielles. Org 7
octobre 1995*. Disponível em:< [http://www.revues-
plurielles.org/_uploads/pdf/9_16_8.pdf](http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/9_16_8.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2013. p.
93-100.

LIMA, Barreto. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LIMA JR, Walter. *Cinemas Novos e Revolução*: In CINEMA falado. Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, 2001, p. 211-216.

LIMA, William da Silva, Entrevista concedida ao documentário *Senhora Liberdade*. 2004.

Disponível em: < http://portacurtas.org.br/filme/?name=senhora_liberdade >. Acesso em: 24 set. 2013.

LINS, Paulo, *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

LINS, Paulo. *Espaço público e violência*: In CINEMA falado. Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, 2001, p.109 – 112.

LINS, Paulo. Entrevista concedida ao documentário *Notícia de Uma Guerra Particular*. 1999. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

LINS, Paulo. Data de mudança da família Lins para Cidade de Deus [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Giovana Zimmermann. <<https://www.facebook.com/profile.php?id=1335137192>> em 20 jul. 2014.

LOPES, Tim. Caso Tim Lopes mobiliza todo o país. [http://](http://www.timlopes.com.br/casotimlopesmobilizadotodopais.htm) Disponível em: <www.timlopes.com.br/casotimlopesmobilizadotodopais.htm>. Acesso em: 14 jan 2014.

LOUZEIRO, Jose. *Espaço público e violência*: In: CINEMA falado. Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, 2001.

LUND, Kátia. Depoimento para Notas da Produção do filme *Cidade de Deus*, 2002. Disponível em:< <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm> > Acesso em: 10 abr. 2013.

LUZ, Helio. Entrevista concedida ao documentário *Notícia de Uma Guerra Particular*. 1999. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

MARTIN, Alexis. *Paris promenades dans les vingt arrondissements*. Paris: A. Hennuyer, Imprimeur-Éditeur, 1890. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1028689>>. Acesso em: 20 maio 2013.

MALIK, ABD AL. *La guerre des banlieues n'aura pas lieu*, Paris: Le Cherche Midi, 2010.

MANTOVANI, Bráulio. Roteiro do filme *Cidade de Deus*, baseado no romance de Paulo Lins, 1º tratamento, 2001. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/cidade_de_deus_primeiro_tratamento.pdf>. Acesso em: 25 out. 2012.

MANTOVANI, Bráulio. Roteiro do filme *Cidade de Deus* baseado no romance de Paulo Lins, 12º tratamento, 2001. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/banco/cidadedededeus12.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2012.

MARICATO, Ermínia. É a questão urbana, estúpido!: In: MARICATO, Ermínia (Org.). *Cidades Rebeldes, passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Boitempo, 2013, p. 20.

MARSON, Melina Izar, *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à Criação da Ancine*. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000594.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

MARIGHELLA, Carlos. *Manual do Guerrilheiro Urbano*. 1969. Disponível em: <www.sabotagem.revolt.org>. Acesso em: 14 out. 2013.

MA 6-T *va crack-er*. Direção: Jean-François Richet; 105' 1997.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GzVMRsmWLTc>>. Acesso em: 16 nov 2014.

MAMMA *Roma*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 106', pb, 1962.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=O_XMQxyBMKs>. Acesso em: 14 nov. 2013.

MANHATTA. Direção: Charles Sheeler e Paul Strand, EUA, 10', 1921.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=jSLCTIIBTdw>>. Acesso em: 16 nov 2014.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, cor 110', 1969. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=FNoga3IxPHs>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

MÉLODIE en sous-sol. Direção: Henri Verneuil. França/Itália, 118'

pb, 1962. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TEaCatMG8tE>>.

Acesso em: 16 nov 2014.

MEIRELLES, Fernando. Depoimento para Notas da Produção do filme *Cidade de Deus*, 2002. Disponível

em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>> Acesso em: 10 abr. 2013.

MEKTOUB. Direção: Ali Ghanem, França, pb, 85', 1970.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7IdpqCuWRuQ>>.

Acesso em: 16 nov. 2014.

MICHAUD, Yves. *Violence et société aujourd'hui*. In : BEDIN, Véronique ; DORTIER, Jean-François. *Violence et société aujourd'hui*, Paris: Sciences Humaines Éditions, 2011.

MILLELIRI, Carole. *L'œil de la marge*, Lieu: Saint-Denis, Date: du 13 au 22 novembre 2009. Disponível em :

<<http://www.critikat.com/panorama/retrospective/edouard-luntz>> .

Acesso em: 2 out. 2013.

MON ONCLE. Diretor: Jacques Tati, França, cor, 110', 1958. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6mtluyHcOnk>>. Acesso em: 16 nov 2014.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: O Espírito do Tempo I*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forens-Universitária, 1977.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: O Espírito do Tempo – II, Necrose*; com a colaboração de Irene Nahoum, tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

NANTERRE, Une Mémoire En Miroir. Direção: Cheikh Djemaï , France , 52', 2006.

Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xq192_massacre-d-etat-a-nanterre-17-oct-1_news>. Acesso em: 23 abr. 2013.

NOGENT, eldorado du dimanche. Direção: Marcel Camé , França, pb, 1929.

Disponível em:

<<http://vimeo.com/65517999>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Sales e Kátia Lund. Brasil, 57', 1999.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

NOTRE-DAME de la Mouise. Direção: Robert Péguy, França, pb, 90', 1941. [Imagens]

Disponível em: <<http://www.unifrance.org/film/36697/notre-dame-de-la-mouise>>. Acesso em: 23 out. 2014.

NOUYRIT, Charles. *Nicolas Sarkozy répond à Mathieu Kassovitz sur son blog* Agora Vox le média cytoien, Paris, mercredi 23 novembre 2005. Disponível em:

<<http://www.agoravox.fr/actualites/politique/article/nicolas-sarkozy-repond-a-mathieu-4778>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

NOVAES, Wagner. Depoimento sobre a construção do roteiro do Episódio: *Fonte de Renda*, um dos curtas do *5X favela – agora por nós mesmos*. Disponível

em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/996483/DLFE-201406.pdf/PBpublicacao.pdf>>. Acesso em: 2 out. 2014.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla, Brasil, 92', pb, 1968. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

O GLOBO Rio. *Mapa das favelas e das UPPs do Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/infograficos/upps-favelas-rio/>>. Acesso em: 3 jun. 2013.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha, Brasil, 150', 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4mQ2b-PE7Iw>>. Acesso em: 24 maio 2013.

O PRIMEIRO Dia. Direção: Walter Salles, Daniela Thomas, João Moreira Salles e Katia Lund, Brasil, cor, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QH_YVzh8TmI>. Acesso em: 04 out. 2013

ORFEU Negro. Direção: Marcel Camus, Brasil, França, Itália, 100', cor, 1959. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fWIwTOtvbSk>>. Acesso em: 04 jun 2013.

ORFEU. Direção: Cacá Diegue, Brasil, cor, 111', 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bVXL6C5yCD0>>. Acesso em: 10 maio 2012.

O RAP do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas. Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas, Brasil, 90', 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vgcvfXZdvbI>>. Acesso em: 12 set 2013.

OS PIVETES. Banda Pacificadores. Fonte: Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/pacificadores/os-pivetes.html>>. Acesso em: 16 maio 2014.

PAJOLEC, Sébastien Le; YVOREL, Jean-Jaques. Du “gamin de Paris” aux “jeunes de banlieue Évolutions d’un stereotype: In: TSIKOUNAS, Myriam; PAJOLEC, Sébastien Le (Coord.). *Imaginaires Urbains du Paris romantique à nos jours*. Paris, Éditions Le Manuscrit/Manuscrit.com, 2011, p. 191- 246.

PAQUOT, Thierry. Cours sur l'évolution de l'image de la banlieue dans le cinéma français des années 1930 à nos jours, qui eut lieu à l'Ecole du

Louvre dans le cadre du cycle Paris au cinéma (2005-2006). Documento pesquisado na Salle des Collections Du Forum des Images, Paris, 2013.

PARVU, Sandra e CHABER, Inês. *Ensemble*, Revista de Arquitetura e Urbanismo de Salvador, v. 1. n. 10, julho/ dezembro de 2006.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Paz e Terra, 2005.

PIMENTEL, Rodrigo. Entrevista concedida ao documentário *Notícia de Uma Guerra Particular*. 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

PINHEIRO, Paulo Cesar. *Nomes de favela*. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/paulo-cesar-pinheiro/nomes-de-favela>>. Acesso em: 20 out. 2014.

POUR Mieux comprendre Paris. Diretor: Hetienne de Lallier, França, pb, 1935. (Visualizado na sala de Forum des Images) Disponível em: <<http://collections.forumdesimages.fr/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

PREMIERE, *La ville bidon*, 1975. Disponível em: <<http://www.premiere.fr/film/La-Ville-Bidon-554184>> Acesso em: 10 mar. 2014.

REBELO, Marques. *O Trapicheiro, primeiro Tomo de o Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

REVOLTA nos subúrbios de Paris fora do controle das autoridades. *Jornal de Notícias*, Lisboa, 2 nov. 2005. Disponível em: <http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=520274>. Acesso em: 10 ago. 2010.

REYNOLD, Jean. Narrador do filme *L'amour existe*, 1961. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SILhRO18YxI>>. Acesso em: 21 maio 2013.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo Cosac &Naify, 2004.

RODRIGUES, Nelson. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/historia/copa-1958/brasil-campeao-do-mundo.shtml>> Acesso em: 10 mar. 2014.

RIETI, Fabio. Mosaicos de seis poetas do século XIX: Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Baudelaire, Victor Hugo e Gérard de Nerval, localizados na praça de La Coquille, no coração da *cit * de La Noé em Chanteloup-Les-Vigne.

RIBEIRO, Paulo Jorge. *Cidade de Deus na zona de contato*. Trabalho apresentado ao NP 13 – Comunicação e Cultura das minorias, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/17997912177829260900363425248218325398.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

ROCHA, Glauber. *Uma Est tica da Fome. Manifesto sobre o Cinema Novo*. *Revista Civiliza o Brasileira*, ano I, n. 3, jul., 1965), p. 165-170.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

REGARDE moi. Dire o: Audrey Estrougo, França 93', 2007. CYCLE DE FILMS « DÉFENSE D'AIMER » AU FORUM DES IMAGES, avril 2013. Disponível em: <<http://www.forumdesimages.fr/les-films/les-programmes/defense-daimer/les-rencontres>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

REY, Alain. Embrasser. In: REY, Alain. *Le Robert Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue francaise*. Paris: Societe du Nouveau Littre. 1981.

RIEN que les Heures. Dire o: Alberto Cavalcanti. França, 36, pb, 1926. (Visualizados pela autora na sala de Forum des Images).
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_hJA4a44SGs>. Acesso em: 16 nov 2014.

RIO, 40 graus. Direção: Néelson Pereira dos Santos. Brasil, 100', pb, 1955. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HwNJn0QMhoU>>. Acesso em: 14 out. 2013.

RIO Zona Norte, Direção: Néelson Pereira dos Santos. Brasil, 90', pb, 1957. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=leh7YlgrSeA>>. Acesso em: 16 out. 2013.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ROCINHA Brasil – 77. Direção: Sérgio Pêo. Brasil, 19', (HD) 1977. Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/cotidiano/rocinha-brasil-77/>>. Acesso em: 16 nov 2014.

RUE des Cités. Direção: Carine May e Hakim Zouhani, França, 1,8' 2013. Filme e conferência visualizados pela autora no Espace Saint Michel (Paris 5ème), em 14 junho de 2013.

SADOUL, Georges. *Dictionnaire des cinéastes*, nouvelle édition augmentée par Émile Breton. Paris: Seuil, 1990.

SÃO Paulo, sinfonia da metrópole. Direção: Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, Brasil, 90', pb, 1929. Disponível em: <Endereço>. Acesso em: 16 nov. 2014.

SAUVADET, Thomas. *Le Capital guerrier — Concurrence et solidarité entre jeunes de cité*, Paris, Armand Colin, coll.Sociétales, 2006. Extraído das paginas autorizadas pelo autor. Disponível em: <<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/thsauvadet/capguer/extraits1.html>> . Acesso em: 12 jul. 2014.

SCHWARTZ, Vanessa R. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SENHORA Liberdade. Direção: Caco Souza, Brasil, 2004. Documentário. Disponível em:

<http://portacurtas.org.br/filme/?name=senhora_liberdade>. Acesso em: 24 set 2013.

SEQUESTRO do Ônibus 174. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/sequestro-do-onibus-174-2000/2314967/>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

SEVERINO, Instituto Padre Severino, Entrevista de um menor concedida ao documentário *Notícia de Uma Guerra Particular*. 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

SGANZERLA, Rogério. Encontros. Organização Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

SILVA, Rubens Sabino da. *Ator de "Cidade de Deus" diz que fome explica furto*. O Estadão Caderno 2 Cinema, 2003. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030613p74544.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2014.

SOUZA, Renato. Depoimento para o documentário *Cidade de Deus - 10 Anos Depois*, 2012. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npccideus.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2014.

SOARES, Luiz. Depoimento para o documentário *Ônibus 174*, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4mQ2b-PE7Iw>>. Acesso em: 24 maio 2013.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello, São Paulo: Papirus, 2009.

TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese, EUA, cor, 113 min, 1976. (Produção: Julia Phillips, Michael Phillips, Roteiro: Paul Schrader). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R9A8QA2Hvxs>>. Acesso em: 16 nov 2014.

TEMPOS Modernos. Direção: Charlie Chaplin. Produção Patrícia Santans, EUA, 87 min, pb, 1936. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XFXg7nEa7vQ>>. Acesso em:

TERRA Estrangeira. Direção:Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil e Portugal, 110 min., pb, 1995. Disponível em: <
https://www.youtube.com/watch?v=xr_DJR5XsZg>. Acesso em: 16 nov 2014.

TERRAINE Vague. Direção: Marcel Carné, França, pb, 101min.,1960.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha, Brasil, 118min., 2007.
 Disponível em:
 <<https://www.youtube.com/watch?v=k8HjKZx3bd8> >. Acesso em: 16 nov 2014.

UNE *histoire d'eau* . Direção: François Truffaut e Jean-Luc Godard, França, 12 min., pb, 1961. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=JnKNkwZHAKQ>>. Acesso em: 16 nov 2014.

VALLADARES, Lícia. *A gênese da favela carioca*. A produção anterior às ciências sociais. Revista Brasileira de Ciências Sociais, V 15, n. 44, outubro de 2000.

VÉDIE, Julie. La banlieue à l'affiche. *Île-de-France* [revista], Paris. n. 46, abril 2013, p. 29-31.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 18. ed. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1989.

VIANNA JÚNIOR, Hermano Paes. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. 1987. 151 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

VIDIGAL, Luciano. Depoimento sobre a construção do roteiro do Episódio: *Concerto para Violino*, um dos curtas do filme *5X favela – agora por nós mesmos*. Disponível em:
 <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/996483/DLFE-201406.pdf/PBpublicacao.pdf> >. Acesso em: 1.º out. 2014.

WESH Wesh - Qu'est-ce qui se passé. Direção: Rabah Ameur-Zaïmeche. França, 83 min., 2001. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=KZB0TOXh1YM>>. Acesso em: 12 out. 2013.

XALEBARADÃ, Adão; ALVES Janeta. Entrevista concedida ao documentário *Notícia de Uma Guerra Particular*. 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8U-MsmTEHM>>. Acesso em: 13 out. 2013.

ZALUAR, A. *Crime e castigo vistos por uma antropóloga*. In: _____. (Org.). *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ZALUAR, Alba. A imagem da e na cidade: a superação da obscuridade. In: _____. (Org.). *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ZEBDA, Grupo. *Le bruit et l'odeur*, 1995. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/zebda/le-bruit-et-lodeur.html>>. Acesso em: 12 set. 2013.

ZIMERMANN, Giovana. *O Corpo e o padecer físico na arte*. Artigo apresentado ao Curso de Pós-Graduação, como requisito para obter o título de Especialista Lato Sensu: A Linguagem Plástica Contemporânea. Centro de Artes, Departamento de Artes Plásticas, Universidade do Estado de Santa Catarina, 1999.

ZIMERMANN, Giovana Aparecida. *Arte pública e urbanismo em Florianópolis : a Praça XV como lugar praticado*. 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Florianópolis, 2010.

ZUZEEKO, 2010. (C.R.S.) *Políciais da França e criança afrodescendente*, 2010. Fonte: <<http://www.zuzeeke.com/2010/08/france-forced- eviction-of-african.html>>. Acesso: 12 jan. 2013.

365 JOURS à Clichy-Montfermeil. Direção: Ladj Ly, França, 25', pb, 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bsp7aFhiAk>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

400 contra 1 – Uma História do Crime Organizado. Direção: Caco Souza, Brasil, 98 min., 2010. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=qohhw9_1PqI >. Acesso em: 16 nov. 2014.

5X favela – agora por nós mesmos. Palavras da produtora e dos diretores.

Disponível em:

<<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/996483/DLFE-201406.pdf/PBpublicacao.pdf> >. Acesso em: 2 out. 2014.

5X favela – agora por nós mesmos. Direção: Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu.

Brasil,cor, 123 min. 2010. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=uzs76uJuUzo> >. Acesso em: 16 nov. 2014.

APÊNDICES
APÊNDICE A – *O lugar do outro*

Figura 1 - Instalação *O lugar do outro*, 2004



Fonte: ZIMERMANN, 2004.

Figura 2 - Fotografias 1 e 2 da série *O lugar do outro*, 2004



Fonte: ZIMERMANN, 2004.

APÊNDICE B – Vídeo: *Rio de Janeiro e Paris: a juventude Apache no cinema da periferia*