

Violências individuais, ausência de estado e de conflito de classes: modelos de representação da violência no cinema brasileiro

por Newton Cannito

Uma comparação entre três dos melhores filmes brasileiros dos últimos anos – *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *O Invasor*, dois deles também grandes sucessos de público – permite observar algumas questões que os cineastas brasileiros têm se deparado para a representação ficcional da sociedade brasileira, com destaque para a questão do apartheid social e da violência urbana.

A representação do criminoso e do fato social da violência é o primeiro recorte dessa análise. A ausência da esfera pública é uma constante e a opção por universos fechados evita que os filmes tematizem explicitamente o conflito resultante dessa exclusão social, naturalizando a violência e a situação atual.

Criminosos românticos e narrativa causal

A bala perdida é o símbolo maior da violência contemporânea. O crime de hoje assusta pela completa ausência de motivos. Crianças matam por um par de tênis e assaltantes de farol atiram apenas por estarem drogados. Mas nada disso existe no mundo criado em *Carandiru*. Em pleno século XXI, Hector Babenco procurou, no meio da selva do maior presídio brasileiro, os bandidos românticos da década de 70, os Lúcius Flávios da vida, as ‘vítimas da sociedade’ ou, pelo menos, os criminosos que matam com certa lógica e certos valores.

A psicologia ajudou a humanizar os personagens e a narrativa causal se esforçou para acalmar o público, ‘mostrando’ que a vida, afinal de contas, tem certa lógica! Tal como Linha Direta, da Rede Globo, em *Carandiru* não há espaço para o acaso. Os crimes têm sempre motivações claras, geralmente vinganças pessoais. Os flashbacks explicam os motivos de cada criminoso: um matou por amor a mulher; outro, pela irmã que foi estuprada; um terceiro, por dívida de droga. Apenas

no final, na cena da cueca do varal, aparece o criminoso moderno, o que mata apenas por um briga casual. Mas ele ainda é um personagem secundário.

Preso a essa lógica causal e receoso de tocar o dedo na ferida e deixar o painel fragmentado de dramas individuais para chegar à esfera pública, o *Carandiru* de Babenco tem também grande dificuldade em explicar a irracionalidade do massacre. A passagem para o massacre é dada por uma elipse, a questão é deixada em aberto e sem solução dramática, evidência da impossibilidade do modelo dramático do filme em representar essa situação. Afinal, para um filme que optou por uma narrativa clássica, como *Carandiru*, uma loucura como o massacre só pode ser um erro de roteiro.

Cidade de Deus vai muito mais além na representação do criminoso. A primeira parte centra-se no romântico Trio Ternura e dele chegamos a Zé Pequeno, a criança que mata por prazer. *Cidade de Deus*, dessa forma, retrata a transição entre o criminoso romântico e o criminoso contemporâneo. A narrativa e a decupagem acompanham essa história. Elas começam narradas com certa lógica e continuidade típicas do cinema clássico, mas vão, durante o filme, se tornando cada vez mais descontínuas, acompanhando a loucura dos personagens e a “modernidade” da realidade. Do crime romântico chegamos ao terror contemporâneo. Uma boa representação dos dias de hoje.

Mundos fechados e ausência da esfera pública

Uma possível semelhança dramática entre *Cidade de Deus* e *Carandiru* é o fato de ambos optarem por representar universos fechados, quase independentes do restante da sociedade brasileira. Já no livro de Dráuzio Varella, o *Carandiru* é quase um universo

autônomo, quase uma nave espacial ocupada por seres que parecem estranhos à primeira vista, mas que deverão ser compreendidos pelo tolerante e humanista médico-antropólogo.

O interesse do antropólogo é entender as regras de convivência e civilidade dentro daquele mundo fechado. Eles parecem bárbaros, parecem bichos, mas são seres humanos. O que o livro mostra é que há regras sociais nesse mundo aparentemente louco. Nesse recorte, as relações do Carandiru com o mundo externo são minimizadas. O antropólogo escolheu aquele local para análise justamente pelo isolamento, por ser uma “tribo quase virgem”, cujo único contato com a civilização é a memória do passado.

O filme de Hector Babenco também segue essa linha. O mais impressionante em *Carandiru* é a ausência quase completa do poder público. Ao contrário da cadeia americana, pautada por regras impostas pelo Estado, o Carandiru deixa os presos confinados, mas livres para criarem regras próprias num sistema próximo à auto-gestão. Independente da “realidade do fato” o que destaque é o interesse do escritor, do cineasta e do público por um universo desse tipo.

O Carandiru era assim na ‘realidade’, como sabemos, mas há outras cadeias diferentes que não despertaram tanto interesse nos cineastas e escritores e nem foram representadas em ficções de sucesso. O fato é que esse universo sem poder público se prestou, ao espectador brasileiro de 2003, como um microcosmo do Brasil real. A opção se torna mais evidente se pensarmos que o filme sequer tematiza sobre a ausência do poder público. No mundo criado pelo cinema brasileiro, essa ausência tornou-se natural.

A falta do poder público é também recorrente em *Cidade de Deus*. O filme segue de forma bastante eficiente o modelo clássico da tragédia (*Zé Pequeno* cai em desgraça pela soberba e desmedida de suas ações) e a unidade de espaço é uma das regras desse modelo dramático. Há, por isso, pouco espaço para as relações da Cidade de Deus com o mundo externo. Poucas cenas mostram a interação dos bandidos com a comunidade. Nessas cenas, aliás, o filme cresce muito – um exemplo é o painel social dado na cena do baile de despedida de Benê. Em relação ao livro, a presença do policial Cabeção (única presença do estado na comunidade) é minimizada.

Apesar dessa semelhança resultante do modelo dramático, é importante enfatizar que *Cidade de Deus* é mais complexo que *Carandiru*. Com a abertura para o núcleo das cocotas, o filme mostra as relações dos traficantes com os consumidores. A história do narrador Buscapé também abre espaço para o ‘mundo do asfalto’. O apartheid social brasileiro está lá, com seus conflitos expostos.

Além disso, a opção do roteiro de *Cidade de Deus* pelo narrador distanciado e por uma infinidade de sumários são procedimentos de narração épica. Eles possibilitam ao filme fazer uma infinidade de comentários sobre a situação exposta, coisa que o modelo dramático de cenas construído no roteiro de *Carandiru* optou por não fazer, abrindo mão do estranhamento que o livro provoca no público.

O Invasor e o conflito de classes

O Invasor é o filme que se centra, justamente, no contraste entre os dois mundos, no conflito de classes resultante do apartheid social brasileiro. Em *Cidade de Deus*, o conflito entre as classes é apaziguado, os traficantes são amigos das cocotas e Buscapé consegue se inserir no mundo fora da favela. *O Invasor*, ao contrário, tematiza a impossibilidade de diálogo. A história começa com o homem que contrata um matador para eliminar seu sócio.

Esse matador, depois de cometer o crime, se envolve com a filha do milionário e invade o mundo da classe alta. E o matador de *O Invasor* não é o simpático Benê, bandido romântico, que se envolve com a mocinha, ouve Raul Seixas, quer morar num sítio e fumar maconha. Em *O Invasor* não existe conciliação possível entre as classes, o matador se envolve com a mocinha drogada e degradada, mas o conflito entre mundos permanece.

Com essa premissa, o filme tinha tudo para ser a melhor representação do conflito entre classes e visões de mundo da sociedade brasileira contemporânea. Mas não levou a proposta adiante e se perdeu no meio do caminho. Numa das cenas mais tensas do filme, a moça rica vai para a periferia e é apresentada aos amigos de seu namorado matador. Mas nada acontece. Ela volta intacta. A partir daí o filme perderá seu foco e, em vez de de ficar no conflito de classes do invasor,



dará cada vez mais ênfase ao conflito moral do personagem de Marco Ricca. O final se resume a uma crise burguesa. É decepcionante.

Uma rápida comparação com *Terror e Êxtase*, filme de 1978, dirigido por Antonio Calmon, permite entender os caminhos que *O Invasor* deixou de seguir. *Terror e Êxtase* tem a mesma premissa dramática do filme de Beto Brant: uma menina de elite envolve-se com um criminoso. Mas Calmon radicaliza a proposta. Logo de cara, a menina apanha do namorado. Mesmo assim, permanece com ele, que a convence a seqüestrar um amigo rico. Ela topa. O cativo será o próprio sítio dela, que será ocupado pela trupe de bandidos do seu namorado.

Eles não têm charme, tampouco algum tipo de pudor: matam o cachorro da família logo ao entrar no sítio e passam o dia espancando o moço seqüestrado. A mocinha fica horrorizada e decide enfrentá-los. Seu namorado avisa para não fazer isso, mas ela arrisca. Acaba sendo estuprada, numa das cenas mais violentas do cinema brasileiro. É o fim da adolescência, é a consciência de que nem todos os bandidos são charmosos, de que alguns são apenas 'bandidos malvados'.

Dessa forma, a protagonista e o público sofrem juntos o horror de entender que o apartheid social não será resolvido apenas com boas intenções e que o conflito social não tem conciliação humanista possível.

Além disso, a história individual do amor entre classes de *Terror e Êxtase* tem pretensões mais generalizantes. O filme mostra como o seqüestro de um homem da elite mobiliza a polícia e os políticos, deixando evidente que os bandidos do filme são apenas parte de uma engrenagem maior, que incorpora até mesmo o Estado e os poderes estabelecidos. A polícia, sócia inicial do seqüestro, é pressionada por autoridades e tem que agir.

Dessa forma, *Terror e Êxtase* filia-se a melhor linha do filme policial brasileiro da década de 70. Nesses filmes, o conflito privado costuma se prestar ao equacionamento do país e às discussões públicas. Já *O Invasor* opta pelo caminho contrário e, no transcorrer do filme, centra-se cada vez mais no conflito moral de um personagem de classe média. Dessa forma, *O Invasor* mostra o conflito social, mas tenta preservar os valores do público e dar uma certa ordem moral ao horror do Brasil de hoje.