

## A NARRAÇÃO DO NACIONAL EM *EL BONAERENSE* (2002) E EM *CIDADE DE DEUS* (2002).

## THE NATIONHOOD NARRATION IN *EL BONAERENSE* (2002) AND *CIDADE DE DEUS* (2002).

Eduardo Dias Fonseca<sup>1</sup> □

### RESUMO:

Buscamos refletir sobre a relação entre a narração da nação e dois filmes, *El bonaerense* (Argentina, 2002), dirigido por Pablo Trapero, e *Cidade de Deus* (Brasil, 2002), dirigido por Katia Lund e Fernando Meirelles. Através de elementos analisados nos filmes buscamos apresentar a relação entre a pedagogia e a performance do nacional presente neles. As diferentes estratégias de articulação da imagem-nação e da imagem-povo colocam em evidência os procedimentos para a construção da narração do nacional.

### PALAVRAS-CHAVE:

Cinema argentino, cinema brasileiro, narração da nação.

### ABSTRACT:

This paper aims to debate the relationship between the nationhood narration and two films, *El bonaerense* (Argentina, 2002), directed by Pablo Trapero and *Cidade de Deus* (Brasil, 2002) directed by Katia Lund and Fernando Meirelles. Through elements of film analysis, we seek to identify the pedagogy and performance relation established in the films. Different strategies when we articulate nation-image and people-image highlight the procedures for the construction of nationhood narration.

### KEYWORDS:

Argentinian cinema, Brazilian cinema, nationhood narration.

## A NARRAÇÃO DO NACIONAL

Uma primeira aproximação a um conceito de nação, para além das implicações das instituições e do aparato legal do Estado nacional, é a proposição que Ernest Renan (2010)

1 □ Professor da área de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) e doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). eduardodiasfonseca@hotmail.com

traz em seu ensaio “¿Qué es una nación?”. Para ele, a nação pode ser vista como um princípio espiritual resultante de diversas complicações da história sobre um grupo de sujeitos e determinado pelo território onde habitam (RENAN, 2010, p. 35). Esta aproximação espiritual retira a centralidade do caráter institucional da constituição da nação por intermédio dos Estados-nação, pois atrela os sujeitos a um tipo de pertencimento da ordem espiritual e do afeto, da comunhão e de recordações em comum, como o autor afirma, porém de uma forma territorializada. A partir desta proposição de Renan (2010), de uma nação além dos processos do aparato legal, podemos abrir o escopo do nosso debate para identificar os passos da construção de narrativas que podem ter a nação e os atributos do nacional impressos nas suas escrituras e articulações.

Há algo nos processos nacionais que forma um compêndio que os movimentos culturais, políticos e econômicos com frequência retomam e utilizam na produção do discurso do nacional. Talvez este “algo” resida no que Benedict Anderson (1983) chama de comunidades imaginadas. O autor ressalta que há um trabalho de imaginação constante na conformação dos processos nacionais. As comunidades imaginadas são intrinsecamente soberanas e partem do princípio de que há um elo entre os seus participantes, que os une, mais do que nada, no que seria um processo de imaginação. Os membros das comunidades nunca se encontrarão fisicamente em sua totalidade, o que potencializa o aspecto imaginário da comunhão do nacional. A materialização física é a brecha para poder pensar, imaginar e discursar sobre o que pode ser o encontro. Podemos afirmar que os encontros são categorizados e pensados de formas díspares e que, apesar da dimensão do contato corpóreo ser a base categórica e analítica da fala de Anderson (1983), outras categorias de encontro, como o cinema, por exemplo, podem ser estabelecidas para que, de alguma forma, se efetive, ou não, o trabalho de imaginação do nacional.

Timothy Brennan (2010) afirma, em conjunto com Anderson (1983), que a nação é uma construção imaginária e que a sua perpetuação está condicionada a um aparato cultural. Brennan (2010) ressalta a dimensão histórica do termo nação que se referiria tanto à constituição dos Estados-nação modernos quanto a uma noção mais antiga, a *natio*. O termo se refere a algo mais relacionado à questão de afetos e territórios, e pode ser atrelado ao que Renan (2010) postula como relação espiritual. Seria a condição do pertencimento relativa ao lugar, à família, à comunidade, enfim, a um domicílio (BRENNAN, 2010). A partir do que é apresentado por ele, o afeto, na concepção da

*natio*, se sobrepõe a qualquer forma de institucionalidade legal para os sujeitos. O lugar, a família, a comunidade e o domicílio podem ser desterritorializados, indo além do limite e da fronteira física/jurisdicional do Estado-nação, o que entra em consonância com os processos diaspóricos e de nações sem Estado-nação e se diferencia do discurso de Renan (2010)<sup>1</sup>.

Levando em conta a ideia da *natio*, que Brennan (2010) apresenta em seu trabalho, podemos fazer um paralelo com o conceito de *nationness*, cunhado por Bhabha (2013). Apesar de o termo ter sido traduzido para o português como nacionalidade, usaremos o conceito em inglês para acentuar o seu caráter distintivo, pois o uso da palavra nacionalidade pode incorrer em certa confusão conceitual. Para Bhabha (2013), *nationness* seria uma forma de afiliação social e textual pensada para além das questões do Estado-nação. Seriam linhas e “estratégias complexas de identificação cultural e de interpeção discursiva que funcionam em nome do ‘povo’ ou da ‘nação’ e os tornam sujeitos imanes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (BHABHA, 2013, p. 229). O que *natio* e *nationness* têm em comum é se referirem a uma adesão simbólica e afetiva que vai além das conformações do Estado-nação, a qual está imbricada no seio da formação do pertencimento, via conformações discursivas e textuais, presentes nas produções culturais como marcas indeléveis das formas de narrar as nações.

Na junção dos pensamentos de Brennan (2010) e de Bhabha (2013), podemos destacar que está a ambivalência temporal como uma característica marcante da forma de narrar as nações. O presente está implicado tanto no passado como no futuro, em outras palavras, a teleologia do progresso coabita com as glórias do passado, as tradições inventadas, o mito da origem do nacional e dos fatos que agenciam a conformação do cultural. Os fatos que operam para a construção histórica se tornam simbólicos e negociam com a ambivalência da temporalidade nas narrações das nações.

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação (BHABHA, 2013, p. 237).

A partir da citação de Bhabha (2013), outros dois elementos são evidenciados para podermos tematizar a construção da narração do nacional: a performance e a pedagogia. O processo de imaginação que já havíamos apresentado anteriormente se locupleta com esses dois elementos essenciais para pensar as ambiguidades da escritura das nações. Desta forma, a construção da narração da nação está em um potente “entrelugar”: entre a pedagogia do ensino do que seja a nação e os atos performáticos para com esta.

A tensão entre pedagógico e performático é convertida na referência ao “povo” (Bhabha, 2013). Quando se tematiza a questão do povo, o assunto se torna complexo, devido às várias conotações que se pode tomar. Badiou (2014) ressalta este caráter enunciando que “a verdade é que hoje em dia ‘povo’ é um termo neutro, como tantos outros vocábulos do léxico político” (BADIOU, 2014, p. 10, tradução nossa). Em seu texto “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra ‘Pueblo’”, o autor reflete sobre as mudanças de conotação, dentre as quais ressaltamos a das guerras de liberação nacional em contextos pós-coloniais, em que “povo” se alia ao adjetivo nacional. O texto de Badiou (2014) tangencia postulados de Didi-Huberman (2014) quando tematiza a questão do “povo” e a relaciona com uma minoria a qual declara e não representa. A questão dos povos expostos e as maneiras de exposição dos povos seguem como tema no discurso de Didi-Huberman (2014). Em sua filosofia da imagem, o autor analisa as questões do povo como imagem, e o cinema aparece fortemente quando seu pensamento se direciona à questão do povo como performance figurante. A ideia de performatividade e de pedagogia da nação presente no elemento “povo” apresentada pelos três autores pode ser sucintamente descrita na seguinte proposição:

O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa do nacional; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população (BHABHA, 2013, p. 238).

Nesta citação, para além da sintetização da inserção do elemento povo relacionado à nação, ressaltamos uma questão importante: a passagem de uma ideia de nação via símbolo da modernidade para uma ideia da nação como forma de sintoma de uma etnografia da contemporaneidade. O símbolo da modernidade é pensado a partir teleologia do progresso, na qual os benefícios de pertencimento a esta ou aquela comunidade imaginada estão diretamente ligados a uma melhora da condição de vida dos sujeitos. Já como forma de sintoma da contemporaneidade, o povo, como representação da

nação, seria um conjunto de linhas discursivas nas quais cabem operações próximas à etnografia para dar conta de uma aproximação da identificação desta.

Para Bhabha (2013), principalmente quando evoca outros teóricos, tais como Said (1983), Jameson (1986) e Kristeva (1986)<sup>2</sup>, a ideia de nação oferece uma espécie de sombra que acompanha os sujeitos e que os segue em todas as suas condições, seja dentro da territorialidade, seja na diáspora. Neste sentido, o autor cita uma série de nomes dados a essa sombra e os identifica tanto no ato de nomear as nacionalidades (chinês, indiano, estadunidense, brasileiro, argentino etc.) como nas narrativas literárias sobre os aspectos dados às sombras, elevando o termo a uma categoria metafórica do discurso sobre a *nationness*. Ampliamos o que é relativo aos aspectos metafóricos para o discurso das imagens em movimento, tomando o cinema como parte de um aparato discursivo para se pensar a metáfora da nação. Desta forma, pensaremos o cinema como um sintoma do evento do cotidiano (performance) e do advento do memorável (pedagogia) imbuído da potência metafórica para narrar a nação.

## IMAGEM EM AÇÃO: IMAGEM-NAÇÃO E IMAGEM-POVO

Robert Burgoyne (2002) pensa na importância do cinema para a construção da imaginação da nação e, conseqüentemente, para a sua narração, como uma potente ferramenta que, ainda assim, se encontra vulnerável em duas questões: a primeira seria a da relação ficcional com a potência histórica, e a segunda a posição do cinema como dispositivo com as linhas diretas para a articulação de sentido na construção do discurso do nacional. Vamos nos ater primeiro à questão da articulação do nacional, no dispositivo cinema, em obras ficcionais. Iremos abordar, ainda que transversalmente, a relação entre a potência histórica e os aspectos da narrativa ficcional ao longo das análises dos textos fílmicos.

Para o autor:

Os debates sobre o cinema e sua responsabilidade para com o passado obscurecem, em grande medida, o que creio serem questões mais significativas - a posição central ocupada pelo cinema na articulação da identidade nacional e a capacidade do cinema de resistir ao escrutínio e dar destino certo ao significado emocional da comunidade imaginada e de suas lacerantes inadequações (BURGOYNE, 2002, p. 19).

Esse trabalho de Burgoyne, intitulado *A nação do filme* (2002), joga com vetores relacionais que abordamos, porém a partir do olhar da indústria do cinema estadunidense.

Para ele, Hollywood é um modo de expressão sem paralelos na cultura dos Estados Unidos. Há, em Burgoyne (2002), o estabelecimento da amplitude do discurso gerado pelos filmes estadunidenses que atinge a dimensão do mercado interno e a do mercado externo. Tais dimensões se locupletam e fazem da potência global do discurso dos filmes estadunidenses uma das maiores forças para a sedimentação da indústria cinematográfica daquele país. Neste sentido, os filmes que aparecem como objeto do trabalho de Bugoyne (2002)<sup>3</sup> tiveram uma projeção interna e externa à nação, de forma a conformar um duplo discurso de nação: o discurso de nação para os que aderem à comunidade imaginada e os que imaginam a comunidade imaginada externamente. Neste sentido, temos a conformação de uma imagem-nação que trabalha tanto na conformação para a adesão direta ao seu discurso como para a imaginação dos que não aderem às formas dessa comunidade imaginada.

Uma imagem-nação são todos os dispositivos contidos na *mise en scène*, na diegese, nos atributos da narração e nas inferências extrafílmicas que armam o discurso de uma nação, contida na imagem em movimento. E vetores que coexistem na ambiguidade da nação potencializam o discurso para a conformação de adesões às comunidades imaginadas. Nesse dispositivo, podemos ver a potência da *natio* e do *nationness* para a conformação da construção do discurso do nacional.

Didi-Huberman (2014) aponta uma série de questões interessantes para podermos pensar no povo pelo viés da arte cinematográfica. Uma das primeiras que nos cabe analisar é a questão do retorno a uma suposta origem na primeira projeção dos irmãos Lumière, em 1895, mais especificamente no filme *La sortie des usines*. Na estrutura armada do discurso do autor, este retorno não se dá pela questão de um ponto de partida e sim da potência que apresenta para a abertura de muitas das questões que atravessam a arte cinematográfica, sendo uma delas a “representação” do povo:

Esta origem não tem, por mais curioso que pareça, nada de um “ponto” de partida: aparece mais como um território ainda impreciso, um campo de possibilidades abertas e relativas, não ao valor intrínseco do novo meio técnico, mas a múltiplos valores de uso dos quais pouco a pouco iam ter um investimento (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 149, tradução nossa).

Uma trajetória que o leva a explorar, de uma forma não totalizadora, o interior da história do cinema mundial, porém sublinhando momentos importantes no devir historiográfico, para uma possível história da exposição dos povos. Esse momento de origem traz a abertura para vermos a exposição dos povos e como o cinema vai tematizá-la. Neste

ponto o autor elenca a presença e o uso de figurantes (extras) e relaciona a sua questão léxica, econômica, política e de participação de construção autoral, apontando momentos em que os figurantes podem deixar de ser o fundo na concepção das imagens, apenas como figuras que conformam uma decoração de cena, para se transformar em forma estética. Os cinemas latino-americanos, nos anos 1960, podem ser um exemplo deste giro do fundo à forma, como afirma Didi-Huberman (2014). O que cineastas como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Raymundo Gleyzer, Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez, Patricio Guzman, entre outros, propõem é uma saída dessa maneira de representação do povo, como fundo, para a construção cinematográfica do povo, como forma estética. É um tema de ampla profundidade para o estudo do cinema na América Latina, como trabalham, por exemplo, Mestman (2016), Lusnich e Piedras (2011), Avellar (1995) e Paranaguá (1985), uma maneira, a contrapelo, de colocar a imagem-povo no centro da discussão do relato cinematográfico, refletindo sobre o giro da sua como forma estética e não como fundo. A imagem-povo seria, então, uma síntese de uma série de dispositivos que evidenciam a presença de um corpo político na conformação do discurso, na maioria das vezes, tido como excluído.

A crítica de Morin (2014) ao homem imaginário é o contraponto para pensar um cinema que tematiza a imagem-povo como forma e que não está dentro das categorias fuga, ilusão, irreal, desconhecimento, apolítico e indiferença ao mundo (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 150). A imagem-povo deve ser pensada como encontro, não apenas como a representação de uma massa de corpos para um fim estético/decorativo. Neste sentido a imagem-povo é o local onde podemos localizar a potência para a subversão de binômios estruturais como civilização/barbárie, dominante/dominado, fundo/forma, por exemplo. Observamos a substituição, por Didi-Huberman (2014), da questão da representação pela questão do encontro, aspecto que podemos relacionar diretamente com o que apresentamos anteriormente: o cinema como possibilidade de encontro para a construção da comunidade imaginada.

Após o debate introdutório, passemos à análise dos filmes pensando sempre no pano de fundo, que é a performance e a pedagogia da nação e as formas de encontro com a imagem-povo e a imagem-nação, como parte do processo de construção da narração da nação (*nationness* e *natio*). Os dois filmes são bem diferentes em suas propostas estéticas, narrativas e de circulação. O que nos interessa é contrapô-los a partir das extremas diferenças e averiguar os sintomas dos processos de construção da narração do

nacional via tematização das imagens-povo e imagens-nação. Os filmes foram pensados em modelos de transição, tanto no caso argentino (pós-crise econômica de 2001) como no caso brasileiro (transição retomada-criação da Ancine). Neste sentido, os sintomas apresentados pelos dois filmes nos modelos de transição são potentes para evidenciar as distintas formas sociais, econômicas e culturais de ambos países. Optamos pela heterogeneidade na escolha dos dois filmes para ressaltar a diversidade e a complexidade de elementos e formas de narrar o nacional em ambos territórios.

### **EL BONAERENSE (2002): IMAGEM-POVO COMO INTERROGANTE E A RELAÇÃO COM A FRAGILIDADE INSTITUCIONAL PRESENTE NA IMAGEM-NAÇÃO**

Há alguns componentes que podemos identificar como centrais para debater o filme de Pablo Trapero, lançado em 2002: a relação entre o poder da polícia e o Estado, para evidenciar a fragilidade institucional; centro e periferia, no sentido das territorialidades argentinas; distinções de formas de vida entre as maneiras de viver no dentro e no fora da Capital Federal; corrupção; desajuste entre o público e o privado. Esses seriam alguns dos componentes centrais para ver o delinear da nação narrado no filme.

Uma das aberturas para podermos acessar o filme de Trapero pode ser o paralelismo das formas como ele se relaciona com a formação de imagens-povo. Aguilar (2009) ressalta que:

[...] diferente do que acontecia com o cinema realizado nos anos 1960 e 1980, no *nuevo cine argentino* não se podia falar de povo. Melhor, assistíamos ao seu desaparecimento como sujeito ativo da política. No meu argumento, o povo, que em uma época havia sabido simbolizar a porta de entrada para a liberação, passa a aparecer, seja como conceito, seja como prática, como a instância da submissão à lógica do consenso (e não do antagonismo), como uma realidade cada vez mais estatística e menos política e, reafirmo, para a absorção estatal da política mediante a administração e o poder de polícia (AGUILAR, 2009, p. 1, tradução nossa).

O autor enfatiza a ressemantização da imagem-povo como artifício de construção fílmica em diferentes momentos do devir argentino. No que tange ao momento do Nuevo Cine Argentino dos anos 1990, a reversão do uso estético das construções fílmicas transporta o povo para um elemento também estético pelo ponto de vista de uma suposta etnografia contemporânea que tenta dar conta de uma visão de binômios como centro/periferia, civilização/barbárie<sup>4</sup> e dominantes/dominados. A reversão dos binômios não

seria posta em discussão em todos os momentos da construção fílmica. Quando é tangenciada como possibilidade de construção, sucumbe a uma lógica do consenso.

A identificação da lógica do consenso pode ser exemplificada, no filme *El Bonaerense*, em dois procedimentos fílmicos. O primeiro seria a construção da personagem principal, Zapa/Mendoza. Nas sequências iniciais, a temporalidade da cena, que consiste em um longo plano com enquadramento fixo, em uma esquina de uma cidade do interior da Argentina, nos dá a localização espacial para o início da narrativa. Nessa esquina, está armada uma mesa com quatro personagens masculinos, dentre eles Zapa. O espaço sonoro corrobora a tranquilidade da vida no interior, com pássaros cantando e poucos ruídos urbanos, e a luminosidade é elevada, o que nos faz crer que seja meio do dia. Depois desse plano de longa duração, aparece uma personagem feminina chamando por Zapa. Ele se dirige a ela, que diz que Polaco o está procurando. Polaco, um senhor que aparentemente é amigo e chefe, aparece em cena e diz à personagem principal que necessita da realização de um trabalho. Este consiste em abrir uma caixa-forte usando sua experiência de mais de dez anos de trabalho como chaveiro. Zapa não questiona, em nenhum momento, a natureza do trabalho. Ele obedece às diretivas de Polaco para a abertura da caixa-forte e, com este procedimento, o diretor apresenta uma das características mais importantes da personagem. Há uma mistura de ingenuidade e aceitação das situações sem questionamento das regras do poder, além da falta de consciência dos seus atos, que vai seguir Zapa durante todo o texto fílmico, no qual há pouca ou nenhuma alteração destas características da personagem. Nem com sua prisão, seu traslado para os arredores da Capital Federal, a entrada na polícia, o treinamento da academia policial e tampouco sua participação em atos ilícitos e corruptos vemos mudança nestas características da personagem. É como se ela fosse levada pela ingenuidade, pela crença nos seus chefes superiores e pela falta de consciência dos atos cometidos. Há um consentimento, por parte de Zapa, de todo o funcionamento dos dispositivos de poder que ele atravessa e, em nenhum momento, ele é modificado nessa característica da ingenuidade. Há um modo de estar conforme com as situações e um consenso de que, mesmo com as questões mais fortes que afetariam a moralidade e a condução de ações, a personagem segue sem mudanças.

Toda essa trajetória de falta de modificação da personagem é pautada pelo uso extradiegético de uma canção folclórica que nos abre para uma tematização para além do campo pró-fílmico. A letra da canção traz instruções para uma dança e a sua conexão

com as regras do baile todo. Ela aparece em momentos pontuais como, por exemplo, quando Zapa vai para os arredores de Buenos Aires, indicando uma abertura extradiegética que chama a atenção do espectador para o que está por vir. Uma canção que, em sua essência, funciona como regras para a dança no baile, ou seja, regras para “um jogo dentro de um jogo maior”. É como se fosse um alerta para a condição quase imutável das regras fixas e para a condição da personagem, que irá acatar todas elas. A canção retorna ao fim do filme, quando Zapa volta a sua cidade natal, com as marcas da experiência vivida no seu corpo (ele retorna mancando, em razão do tiro que levou no último esquema ilícito), e aparece para nos lembrar que as regras foram postas e que ninguém as modificou. A canção folclórica é o marcador sonoro do consenso.

O segundo procedimento que podemos atestar, pensando na lógica do consenso, é o uso constante de vários ângulos para a descrição dos ambientes, cenas e tematizações. O diretor joga com este procedimento em diversos momentos. Usa e decepciona o espectador nas possíveis hipóteses armadas. Como exemplo, podemos citar a sequência em que Zapa/Mendoza, após a noite de celebração de Ano Novo com seus colegas de delegacia, presencia o descontrole tanto dos cidadãos como dos policiais. Ele se encontra no interior do posto policial, em um dos acessos de uma avenida muito movimentada<sup>5</sup>, e vê todo o desenrolar da situação, estando do lado interno do posto. Temos três tomadas que mostram os policiais, em enquadramentos distintos: a primeira, bastante próximo da ação, no qual os policiais estão visivelmente bêbados e interpelam dois jovens em uma motocicleta, os quais também estavam visivelmente embriagados; a segunda funciona como um contraplano da ação, colocando, no fundo da cena, o posto policial e Zapa no interior dele; a terceira é um plano subjetivo, de Zapa testemunhando a situação. Poderia se abrir uma expectativa de ação de Zapa, seja para interpelar os motociclistas, seja para apartar a situação, por exemplo, mas ele não toma nenhuma atitude. E os planos posteriores seguem em tomadas e enquadramentos de vários ângulos, sem nenhuma modificação no sistema. Ao fim da ação, os policiais atiram nos jovens e Zapa segue no posto, sem nenhuma atitude. Nesse ponto, misturamos dois procedimentos: um relacionado com o posicionamento da câmera e dos enquadramentos, gerando a possibilidade de frustração de hipótese do espectador, e outro na contínua construção da personagem e sua imutabilidade com relação às ações. A junção dos procedimentos consiste em potentes criações no cerne do consentimento e da ausência de consciência para mudar as regras da dança e do baile.

Os procedimentos supracitados podem gerar uma possível leitura de certo tipo de lugar do espectador, proposto pelo diretor. Um lugar de observação das ações de Zapa no interior da diegese e de um possível alinhamento com a lógica do consenso, gerando possíveis perguntas, tais como “quantas vezes já não presenciei atos como esse e não fiz nada, como Zapa?” (VERARDI, 2010), também localiza essa lógica de exterioridade do espectador, como afirma Verardi:

Neste marco, o lugar que o filme autoriza ao espectador é de um observador que mantém ao longo da narração uma posição exterior, com um grau de envolvimento na história que pode ser considerado baixo ou diretamente nulo (VERARDI, 2010, p. 188).

Em *El bonaerense*, Pablo Trapero usa uma série de elementos, no interior da *mise en scène*, para compor a imagem-povo como interrogante. São elementos evidenciados, umas vezes, de maneira muito direta ao espectador e, outras, de forma bem sutil. Dentre as sutilezas que se encontram na conformação do texto fílmico, podemos citar questões presentes tanto no espaço urbano como nos espaços relacionados à polícia.

Os escritos em muros, que aparecem na *mise en scène* - como, por exemplo, por volta do minuto 25, a alusão ao peronismo ou, no minuto 28, o momento em que lemos “pátria financeira” -, além de outras passagens em que identificamos inscrições nos espaços cênicos públicos, quase geolocalizadas, com a inscrição “*La Matanza*”<sup>6</sup>, nos muros da cidade, são exemplos da demarcação de linhas políticas e sociais no ambiente público. Para além das escrituras nos muros, podemos indicar outro elemento que vai ajudar na composição da imagem relacionada às imagens-povo. Há uma manifestação política, uma marcha nas ruas, que a personagem principal Zapa/Mendoza cruza, sem se dar conta da razão que leva os sujeitos a estarem nela. Um cruzamento que aparentemente lhe é alheio, que não faz parte de sua trajetória, mas, diretamente, simboliza sua alienação em relação a manifestações públicas e imersão no despontamento com as questões sociais daquele momento.

Outra das sutilezas que podemos resgatar são os símbolos pátrios, encontrados principalmente nas cenas dos agrupamentos policiais: em geral, as cenas relativas à instituição polícia apresentam cenários corroídos pelo tempo e pelo uso, com móveis e adornos desgastados e com essa constante presença de símbolos pátrios, como a bandeira nacional, o escudo pátrio, o retrato de San Martín<sup>7</sup> e, em algumas cenas, o hino nacional. Os símbolos pátrios se posicionam em conjunto com os religiosos, como a imagem da Virgem e crucifixos. O jogo da sutileza é percebido pela centralidade nos

discursos, montados pela narrativa com a hipocrisia da presença de símbolos pátrios e religiosos que pouco funcionam na construção das relações das personagens do filme. Não há um pensamento de condução religiosa, pelo contrário, os policiais roubam, matam e desejam a mulher do próximo. Também pode-se inferir, pela sutileza da presença dos símbolos pátrios, uma comunhão de atitudes presentes na comunidade imaginada apresentada pelo filme.

Retornando ao debate sobre a construção da personagem, o que vemos na trajetória criada por Trapero é a transformação de Zapa em Mendoza. Zapa é um chaveiro que vive em uma localidade pequena e participa, sem saber, de um ato ilícito. Ele abre uma caixa-forte a pedido de seu amigo Polaco, sem a menor consciência do ato realizado. Esta característica é uma das mais marcantes da personagem: Zapa aparenta ter pouca consciência dos atos, sempre sendo levado por um poder maior. A personagem segue um esquema que a faz direcionar suas ações na via daquilo que lhe é pedido. É uma relação circular, pois Zapa é ajudado por um parente que o leva para os arredores de Buenos Aires e o insere na corporação policial. Na ação de passar para essa nova territorialidade, ele se transforma em Mendoza, mas segue as mesmas premissas de ser “levado em seus atos por um ‘poder superior’”. A circularidade se refere ao momento final do filme, no qual os mesmos policiais que o prenderam, por realizar a abertura da caixa-forte para Polaco, na sua cidadezinha, estão sentados com ele à mesa da casa de sua mãe, celebrando o fato de ele ter sido promovido para cabo no interior da corporação. Ele volta a ser chamado de Zapa e passa a ser bem-visto no seio da família e pela comunidade policial local.

Nesta dimensão da personagem, podemos notar um constructo de um sujeito que se relaciona com as diversas linhas dos dispositivos de poder, sem a consciência plena dos seus atos, nem mesmo discernimento sobre as implicações dos diversos dispositivos de poder em sua vida. Neste sentido, retornando à cena em que passa por uma manifestação social, no âmbito público, ele se torna cada vez mais potente: uma grande metáfora para a alienação social e política dos sujeitos imbricados diretamente no seio de uma malha de corrupção.

Há uma ambiguidade no questionamento dos atos que afetam a personagem e notamos pouca consciência das ações que decide tomar. O questionamento mais forte vem de seu objeto de afeto, uma policial-professora, mãe de uma criança de 10 anos. Ela, durante um tempo, mantém uma relação pessoal com Mendoza, até que o questiona sobre

o fato de ele ajudar o comissário no recolhimento das propinas de grupos fora da lei. Além desse momento, Zapa/Mendoza nunca é questionado sobre suas ações, pois todo o seu entorno o leva a corroborar sua falta de consciência dos atos ilícitos.

Há outros elementos no filme, principalmente nos diálogos, que vão dar conta de um discurso latente de alienação e de interrogantes no interior da comunidade imaginada argentina. A questão da raça é um exemplo das construções de diálogos que vão ressaltar linhas discursivas inerentes às possibilidades de composição do binômio civilização/barbárie. Em um bate-papo, durante uma celebração no distrito policial, um dos membros com uma patente superior diz que o outro policial, apesar de negro<sup>8</sup>, obteve sucesso na trajetória de vida/ profissional, chegando a se tornar um policial. Uma personagem feminina diz que não o considera negro. Este diálogo ocorre sem nenhuma contraposição de argumento do policial, foco do tema, que permanece em silêncio e aceita o debate diante de si, sem tomar nenhuma posição. Acreditamos ser uma forma de evidenciar a naturalização do tema, e do diretor afirmar que, para além das conversas nas ruas e em outros espaços da comunidade imaginada, a questão racial se institucionaliza, levando os comentários sobre etnia a serem completamente triviais.

Para finalizar, ressaltamos que os elementos citados - diálogos, construção da personagem e do universo de Zapa/Mendoza, o urbano com suas frases em muros, o urbano degradado, visualmente e moralmente - trazem à tona uma interrogação constante. Perguntas postas no cerne da construção da imagem-povo geram um incômodo constante para a construção da imagem-nação. O binômio civilização/barbárie está posto como forma de construção dessa interrogação da imagem-povo. O conjunto de elementos de construção da imagem nos leva a perguntar sempre se esta é a relação direta com a imagem-nação, em outras palavras, se a partir dessa forma de narrar a nação - corrupta, sem consciência de seus atos, transitando em um urbano degradado, onde os espaços públicos apresentam ampla violência, as instituições não são confiáveis e a hipocrisia e a traição agem como motores da condução do relato - podemos nos perguntar e nos relacionar diretamente com a comunidade argentina.

## CIDADE DE DEUS (2002): A VIOLÊNCIA COMO ESPETÁCULO

Uma maneira instigante para adentrar o filme de Katia Lund e Fernando Meirelles é o remarcado por Xavier (2006), a saber, o uso do espaço sonoro, mais especificamente, da voz *over* na construção da narrativa do filme. O autor faz um breve percurso, no qual

ressalta o uso da voz *over* como procedimento estético, para categorizar da seguinte forma: para a construção de dissonância; como expressão aguda da crise do sujeito ou da dificuldade de dizer o mundo; costura de informações para fluência narrativa (XAVIER, 2006, p. 140).

Xavier (2006) inclui o filme de Lund e Meirelles em um corpus de filmes realizados no período 2002-2004 que teriam em comum o tema do discurso do sujeito na situação e no contexto social. Os filmes citados por ele, a saber, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003) e *Redentor* (Cláudio Torres, 2004), seguem a seguinte premissa:

Todos atravessam um campo de tensões marcado por violência, expansão dos mercados ilícitos, delinquência empresarial, hegemonia do consumo, crise do Estado-nação e da família. Focalizo um cenário em que se faz presente um motivo recorrente no cinema da retomada – a figura do ressentimento (XAVIER, 2006, p. 140).

A figura do ressentimento, apontada por ele, está presente em diversos filmes brasileiros e, no caso de *Cidade de Deus*, se torna complexa pela questão de um espaço sonoro que trabalha na ilustração e costura do processo narrativo, usando o carisma do narrador para estabelecer o lugar do sujeito e o seu contexto social. A significativa presença do componente estético nas imagens em movimento, que, de alguma forma, jogam com a espetacularização do contexto social presente no filme, é um fator de chamamento de estéticas globais audiovisuais que estão tanto na publicidade como no cinema comercial estadunidense.

A voz *over* usada como estratégia narrativa no filme está atrelada a uma forma de construção de uma imagem-nação e de uma imagem-povo que a envolve de uma maneira espetacular de construir a nação. Tudo é espetacularizado (DEBORD, 1997) e coloca o texto fílmico em uma espécie de suspensão do político e forte presença do prazer estético. Este último é parte de uma discussão feita por Bentes (2007) e Hamburger (2007), na qual a dimensão da construção da linguagem audiovisual, relacionada aos elementos constituintes da publicidade, está presente. Mas, não só esses elementos fazem parte da construção: há filmes de grande atratividade comercial que usam a violência, o primor estético, a grande variedade de planos e contraplanos e o espaço sonoro como construção das informações da narração, elementos que visualizamos em *Cidade de Deus*.

A narração da comunidade imaginada se encontra delimitada e em ênfase nos discursos midiáticos sobre a violência e, a partir dos usos estéticos, o filme constrói uma versão mais *ready-made* da favela e da violência para o consumo da nação. As maneiras de narrar a conformação da favela são interpeladas por várias formas presentes em outras mídias, como a televisão, jornais e revistas. É inegável o apelo comercial das imagens produzidas, o que pode ser atestado por meio do quantitativo de público do filme no Brasil e a sua circulação e legitimação no mundo<sup>9</sup>. As relações entre as personagens do filme estão mediadas pela violência e pelo tráfico de drogas. A narração de Buscapé e a condução protagonista de Zé Pequeno são parte desse sistema. A narração, via voz *over* de Buscapé, é uma espécie de relato de manual de sobrevivência nas comunidades tomadas pelo narcotráfico. A forma de inclusão das personagens é mediada pelo tráfico.

O filme não trabalha com a violência como sintoma de questões sociais e, sim, como espetacularização da pobreza e dos aspectos relacionados ao tráfico de drogas (BENTES, 2007; HAMBURGER, 2007). É a estética se apropriando de temáticas do nacional para a construção de um relato do tipo aventura, no qual a nação é um marco da incompetência dos entes públicos e da falta de prioridade na solução das disparidades sociais. No filme, as disparidades sociais, principalmente se levarmos em conta a relação asfalto/favela (Estado/falta de Estado), se apresentam na forma da falta de habilidade dos atores sociais e governamentais na condução do processo da pobreza no país. A nação narrada é a nação estetizada, é a inclusão de formas narrativas audiovisuais, de diferentes mídias, mediadas pela virulenta violência propagada nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro.

A relação entre representação e construção do relato fílmico está nos postulados de Debord (1997), que, quando relaciona a constante espetacularização com as possibilidades de construção histórica, é enfático na questão da superficialidade:

A história que está presente em toda a profundidade da sociedade tende a perder-se na superfície. O triunfo do tempo irreversível é também sua metamorfose em tempo das coisas, porque a arma de sua vitória foi precisamente a produção em série dos objetos, segundo as leis da mercadoria (DEBORD, 1997, p. 99).

*Cidade de Deus* se localiza fortemente na lei da mercadoria, assumindo toda uma intertextualidade com outros textos fílmicos de ação e com as construções dos telejornais e da publicidade. Os flashbacks, *flashforward* e elipses temporais presentes no filme apontam, em conjunto com a narração em voz *over*, para a relação de atestar o discurso

do descaso do Estado, bem como a constituição de uma sociedade violenta sem, por exemplo, ir mais profundo na presença de outros fatores sociais que podem estar vinculados às conformações sociais. O recorte escolhido pelos diretores é para servir à construção de uma diegese que naturaliza a violência e o tráfico no interior da favela.

Esses dados são indicativos e sintomáticos de uma produção fílmica que assume a estética e a maneira de narrar de cinematografias hegemônicas, sem questionar, apenas mostrando e construindo uma representação do espaço social no espaço fílmico. Ivana Bentes (2007) enuncia:

Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram o “outro” do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de “tipicidade” e “folclore”, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade (BENTES, 2007, p. 242).

O referido cartão-postal da favela entra em um mundo globalizado economicamente e as relações estéticas apresentadas no filme são indicativos para a contraposição do “outro” Brasil moderno e globalizado. O envolvimento seria não só de um devir-Brasil, como de um devir-mundo, de acordo com os enunciados de Giuseppe Cocco (2009). Nesse sentido, poderíamos associar essa questão ao que Cocco chama de “uma das faces tendenciais da nova configuração de poder” (COCCO, 2009, p.117), ao afirmar que:

[...] é na “brasilianização” que o biopoder também se torna poder de morte, uma regulação da população que confina setores da população pobre e jovem nos campos das favelas e das periferias, na condição de *Homo Sacer*: vidas indignas de serem vividas; matáveis, mas não sacrificáveis (COCCO, 2009, p. 117).

O sacrifício não faz parte das mortes presentes no texto fílmico. Elas se apresentam no claro poder de vida, ou poder de morte, em que o poder estatal e paraestatal está configurado. Crianças e adolescentes são mortos sem piedade, por não seguir as premissas do poder, ou por tentar criar um poder paralelo ao paralelo. *Cidade de Deus* usa de estratégias do alto requinte de construção imagética e sonora para não aprofundar nas relações histórico-sociais do cartão-postal das fraturas sociais.

## CONCLUSÕES BREVES

A análise dos filmes nos evidencia algumas questões vinculadas aos modos de narrar o nacional no Brasil e na Argentina presentes neles. No caso do filme argentino, podemos

constatar que a existência do binômio civilização/barbárie é ainda produtivo para se pensar as formas do nacional. O que na cultura argentina e, por conseguinte, no cinema produzido naquele país, era visto como dois polos distintos (civilização/barbárie) se transfigura em polos paralelos. Porém a força do povo como forma estética está mais vinculada à nostalgia do que propriamente às mobilizações políticas. Em linhas gerais, podemos resumir que a imagem-nação se apresenta em uma circularidade de temas como: corrupção, corrosão social, economia em crise, hiperindividualização e desafios da memória. Neste sentido, as relações estabelecidas entre modos de presença da imagem-povo com a conformação das imagens-nação constroem o discurso de uma nação repleta de valores assimétricos na dimensão do social.

Já no texto fílmico brasileiro há uma clara noção de esvaziamento do potencial das imagens-povo, que se tornam fundo de uma construção estética sem a potência política dos momentos anteriores da cinematografia brasileira. A imagem-nação é criada espetacularmente sob a alusão a temas como corrosão social, ressentimento e falta da ação Estado na condução de temas sociais. Questões que aparecem ao identificar formas do nacional em plena ambivalência.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino. *La Fuga*, Santiago, n. 10, p. 1-4, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/351a95D>. Acesso em: 4 out. 2018.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34: Edusp, 1995.
- BADIOU, Alain. Veinticuatro notas sobre el uso de la palabra “Pueblo”. *In*: BADIOU, Alain et. al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. p. 09-19
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BRENNAN, Timothy. La nostalgia nacional de la forma. *In*: BHABHA, Homi (org.) *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. p. 65-97.

- BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**: Hollywood examina a história dos Estados Unidos. Brasília, DF: Editora UnB, 2002.
- CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Katia Lund. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. 1 DVD (130 min), son., color.
- COCCO, Giuseppe. **MundoBraz**: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- EL BONAERENSE. Direção: Pablo Trapero. Buenos Aires: INCAA, 2002. 1 DVD (105 min), son., color.
- HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 78, p. 113-128, 2007.
- LUSNICH, Ana Laura (org.). **Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano**. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo. **Una historia del cine político y social en Argentina**: formas y registros 1969-2009. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- MESTMAN, Mariano (org.) **Las rupturas del 68 en el cine de América Latina**. Buenos Aires: Akal, 2016.
- MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário**: ensaios de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.
- PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina**: longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- RENAN, Ernest. ¿Qué es una nación? In: BHABHA, Homi (org.). **Nación y narración**: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. p. 21-38.
- SVAMPA, Maristella. **El dilema argentino**: civilización o barbarie: de Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: Aguilar, 2006.
- VERARDI, Malena. **Nuevo cine argentino (1998-2008)**: formas de una época. 2010. 341 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Letras) - Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010.
- XAVIER, Ismail. Corrosão social: pragmatismo e ressentimento. **Novos estudos Cebrap**, São Paulo, n. 75, p. 139-155, 2006.

## NOTAS

- 1 Lembrando que o texto de Ernest Renan foi escrito entre 1855 e 1863, momento no qual a institucionalização dos processos de desterritorialização, como a conhecemos hoje, ainda se encontrava de maneira embrionária.
- 2 Bhabha faz menção aos trabalhos de: SAID, Edward. **The world, the text and the critic**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983; JAMESON, Fredric. *Third World literature in the era of the multinational capitalism*. *Social Text*, Durham, n. 15, p. 65-88, 1986; KRISTEVA, Julia. A new type of intellectual. In: MOI, Torii (org.) *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986. p. 298- 321.
- 3 Os filmes são: *Tempo de glória (Glory, 1989)*, dirigido por Edward Zwick; *Coração de trovão (Thunderheart, 1992)*, dirigido por Michael Apted; *Nascido em 4 de julho (Born on the Fourth of July, 1989)*, dirigido por Oliver Stone; *JFK: a pergunta que não quer calar (JFK, 1991)*, dirigido por Oliver Stone; *Forrest Gump: o contador de histórias (Forrest Gump, 1994)*, dirigido por Robert Zemeckis.
- 4 Assumimos a discussão de civilização e barbárie presente nos trabalhos de Svampa (2006) e Lusnich (2005).
- 5 Esta avenida é a General Paz, que serve de limite na cidade de Buenos Aires: o que está “dentro” é considerado Capital Federal; o que está “fora” é considerado província de Buenos Aires. São marcadores importantes que modificam muito a relação de formas de vida em Buenos Aires. Há uma lógica na cidade de considerar a Zona Oeste e Zona Sul da área metropolitana, após Avenida General Paz, locais de violência e pobreza. O filme trabalha nesta fronteira e neste marcador territorial. O posto policial se encontra em um dos acessos da Avenida General Paz.
- 6 *La Matanza* é um município da Grande Buenos Aires. Localizada no Oeste do centro metropolitano da cidade de Buenos Aires, é um dos chamados partidos que fazem parte da província. Províncias são os entes que compõem a federação que seriam correspondentes aos estados, no caso brasileiro.
- 7 José Francisco de San Martín y Matorras (1778-1850), importante personagem no processo de independência da Argentina, Chile e Peru.
- 8 Na Argentina o uso desta palavra não se refere realmente à condição de raça de um afrodescendente. Refere-se ao não branco, ao pobre, ao sujo, ao sem maneiras, enfim, ao sujeito que estaria mais conforme com o bárbaro no interior da sociedade daquele país.
- 9 O filme recebeu quatro indicações ao Oscar, no ano 2004, a saber: Melhor direção, Fotografia, Edição e Roteiro adaptado.

Artigo recebido em 17 de agosto de 2019.

Artigo aceito em 2 de novembro de 2019.