

A poética do cotidiano em curtas-metragens: os conflitos sociais entre o drama e a tragédia

Daniela Zanetti *

Resumo

O artigo traz análises de alguns curtas-metragens premiados que compõem uma amostra do que se convencionou chamar de cinema de periferia, apresentando algumas características relativas a uma parte dessa produção audiovisual, exibida em festivais variados, mas que também se encontra disponível na Internet. O conteúdo é parte de uma pesquisa mais ampla, que busca mapear esses produtos audiovisuais, examiná-los e compreender os modos de representação e de produção discursiva que engendram. A análise fílmica com foco nas estratégias narrativas foi usada como base para o estudo dos curtas-metragens, visando identificar os modos de abordagem de temas como violência e narcotráfico. Como resultado, as produções apresentam algumas características em comum, especialmente no que se refere à construção dos personagens e dos espaços representados (favelas, periferias), e à "moral" das histórias, que não trazem um final consolador. Cabe ainda ressaltar que os curtas-metragens analisados não representem a totalidade do cinema de periferia (que se mostra heterogêneo), mas uma parte dessa produção específica, especialmente àquela ligada ao contexto da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chaves: Cinema de periferia; Festivais de audiovisual; Análise fílmica.

Abstract

The article brings analyses of some award-winning short films that compose a sample of what is called the film periphery, presenting some features of this audiovisual production, shown in various festivals, and also available in the Internet. The content is part of a larger study, which seeks to map these audiovisual products, examine them and understand their ways of representation and of discursive production. The film analysis with focus on narrative strategies was used as the basis for the study of these short films, aiming to identify the ways of approach of the subjects like violence and drug trafficking. As a result, the films present some characteristics in common, specially with regard to the construction of the characters and of the represented spaces (slums, suburbs), and to the "moral" of the stories, which do not bring a comforting end. It is also important to note that the short films analysed do not represent the totality of the cinema of the periphery (which is heterogeneous), but a part of this particular production,

* Jornalista, mestre em Letras, doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista CNPq. daniela.zanetti@gmail.com

specially the one related to the context of Rio de Janeiro city.

Keywords: Film periphery; Audiovisual festivals; Film analysis.

Introdução

A produção audiovisual das favelas e periferias ajuda a configurar o que hoje pode ser chamado de "cinema de periferia": um conjunto de filmes diversos (em sua maioria curtas-metragens documentais ou de ficção) produzidos por núcleos independentes, coletivos, ONGs, oficinas de inclusão audiovisual, etc. em diversas regiões do país, gerando uma grande variedade de produtos exibidos em festivais de pequeno e médio porte e também na internet.

Esta produção audiovisual de certa forma dialoga também com o cinema e a televisão, considerando alguns aspectos relevantes: i) a tematização das periferias e favelas no cinema e na televisão, responsável pela crescente visibilidade desses espaços na esfera pública e o surgimento de abordagens variadas sobre esses territórios; ii) a presença de profissionais do cinema e da televisão em cursos, oficinas, treinamentos na área de audiovisual viabilizados por projetos sociais e voltados para jovens de baixa renda; iii) a profissionalização, ainda que "tímida", desses jovens para que também possam atuar no mercado televisivo e cinematográfico; iv) a ampliação do mercado de curtas-metragens, principal produto das oficinas de inclusão audiovisual e que dispõe de grande rede de exibição através de festivais, mostras, canais de TV específicos e da internet.

É importante perceber que o curta-metragem, como produto, ajuda a configurar essa rede de exibição que se apresenta como alternativa às grandes emissoras de televisão e às "majors nacionais" do cinema. O circuito nacional de festivais¹, que já em 2006 reunia uma média de 120 eventos anuais em todas as regiões do país, envolve não apenas festivais de grande porte exibidores de produções em longa-metragem (Leal; Mattos, 2008). Na maioria desses eventos, o curta-metragem é o principal produto. Os mais importantes desse gênero são o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo* e o *Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema*, que já existem há quase duas décadas. Outro aspecto relevante é o fato de que cada um desses festivais possui seus respectivos troféus, com premiações que contemplam diversas categorias, constituindo assim uma

importante instância de reconhecimento e consagração dos agentes que já fazem parte do campo do audiovisual ou que pretendem ingressar nele.

Neste conjunto de eventos de audiovisual, destacam-se os temáticos², dedicados a produções que tratam de temas específicos (meio-ambiente, direitos humanos, questões de gênero e diversidade sexual, etc.), ou que são direcionados a determinados tipos de produção (vídeos universitários, documentários, filmes etnográficos, animações, etc)³. Desse modo, esse circuito de exibição contribui não apenas para ampliar os espaços de visibilidade de novos produtores e produtores do campo do audiovisual, mas também para tratar de questões representativas de diversos segmentos da sociedade. Nesse contexto, se inserem os festivais de "cinema da periferia", que constituem hoje umas das principais plataformas de circulação e de reconhecimento dos trabalhos produzidos nas periferias, favelas e subúrbios, ou que têm como foco esses espaços e seus personagens. Além do *Visões Periféricas* e do *Cine Cufa* (RJ), outros festivais do gênero são o *Favela é isso aí/ Imagens da Cultura Popular* (MG) e o *Cine Periferia Criativa* (DF). Destaque também para a *Mostra Subúrbio em Transe de Cinema Suburbano* (RJ)⁴, e a *Mostra Cinema na Laje*, que é parte da programação da *Mostra Cultural da Cooperifa* (SP)⁵, ambas com edições em 2008 e 2009. A *Mostra Formação do Olhar/ Kinoforum* (SP) e o *Festival Jovens Realizadores de Audiovisual do Mercosul* (CE/ES) também incluem produções deste perfil. A circulação dos trabalhos audiovisuais das favelas e periferias não se restringe aos festivais temáticos dedicados exclusivamente a este tipo de produção. Diversos curtas-metragens também são selecionados para outros festivais, nacionais e internacionais, além de mostras eventuais organizadas para discutir temas específicos (espaço urbano, questões raciais, inclusão social, etc).

Certas prerrogativas e condições de produção podem eventualmente interferir na composição interna dos filmes realizados neste contexto, considerando-se, por exemplo, a demanda por um tipo de discurso que atribua uma dimensão política a esses produtos. Por outro lado não há como negar que se trata de trabalhos produzidos por indivíduos que, como quaisquer outros, vivem a experiência do cotidiano em contextos sociais reais. Para além das condições de produção, das eventuais imposições do campo audiovisual e dos discursos institucionais que balizam essas produções, como as experiências da vida cotidiana desses realizadores, incluindo o universo de suas relações pessoais, são traduzidas sob a forma de narrativas audiovisuais?

Frente a esta questão, este artigo traz análises de um conjunto de curtas-metragens de ficção premiados em vários festivais, e exibidos nos eventos *Cine Cufa* e *Visões Periféricas*⁶ (ambos realizados anualmente no Rio de Janeiro, desde 2007) e produzidos por ONGs e coletivos já reconhecidos no campo do cinema de periferia. Além disso, seus realizadores de alguma forma já se consagraram como artistas no campo do audiovisual, como diretores, roteiristas e/ou produtores.

Com as análises, objetiva-se examinar a poética desses curtas-metragens visando compreender como os recursos formais utilizados, as estratégias desenvolvidas por seus realizadores e os efeitos decorrentes deste processo resultam em modos de representação e de organização discursiva acerca do universo das favelas e periferias e de questões que afetam seus realizadores. Essa pequena amostra de filmes, contudo, não representa uma totalidade, mas apenas uma dimensão desse cinema de periferia, que apresenta uma produção bastante diversificada, muito embora seja pautada quase sempre pelo direito à auto-representação.

Fundamentos para uma análise de produções audiovisuais

O objeto empírico desta pesquisa se configura de modo bastante distinto dos produtos cinematográficos e de teleficção que normalmente servem de base para o desenvolvimento de metodologias de análise audiovisual.

Em primeiro lugar, uma das principais características dos produtos analisados nesta pesquisa é o fato de serem curtas-metragens, formato bastante utilizado para a construção e o compartilhamento de diferentes narrativas documentárias e de ficção. *Cinco Vezes Favela* (1962) é um exemplo clássico de como o curta-metragem já fazia parte do universo dos jovens cineastas da década de 60. Além disso, também é um formato privilegiado no campo do vídeo arte, sendo bastante propício a experimentalismos. O curta-metragem integra a programação da maior parte dos festivais de cinema e vídeo, já possui uma ampla rede de exibição e é um formato requisitado em diversos concursos e editais públicos de fomento à produção audiovisual. Portanto, tem sido o principal formato utilizado não somente pelos núcleos de produção audiovisual de favelas e periferias, mas também entre os demais jovens realizadores que, através deste tipo de produto, desenvolvem um modo próprio de contar histórias e de retratar o mundo. Contudo, trata-se de um formato bastante propício não apenas para aqueles que se iniciam no campo do

audiovisual, como parte de uma etapa de aprendizagem. Configura-se também como produto final, um tipo de obra que possui suas particularidades e regras próprias, em especial o fato de normalmente serem construídos a partir de “formas simples” ou de configurações retóricas mais evidentes. No caso de curtas-metragens de ficção, essas obras:

Exibem seus dispositivos (narrativos ou discursivos), sua estrutura dramática e rítmica, a forma-sentido que produz seu impacto de maneira mais evidente que os longas-metragens, isso porque provavelmente a apreensão desses elementos não tem tempo de ser diluída nos meandros de uma história ou distraída pela identificação com personagens ou pelas emoções que, se envolvem, fazem-no de maneira rápida, aguda, como se ‘precipitassem’ (Vanoye; Goliot-Lété, 1994:114).

Os curtas-metragens geralmente são construídos a partir de configurações retóricas bem discerníveis. As análises, portanto, devem sublinhar a figura estruturante, o conteúdo verbal ou narrativo e as formas audiovisuais preponderantes nesses trabalhos (Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

Em segundo lugar, esse tipo de produto também se caracteriza por integrar um campo de produção que cada vez mais é marcado por hibridismos de formatos, linguagens, modos de produção e de exibição, adequando-se a uma espécie de “cinema expandido”, que incluiria a “arte do movimento”, presente em “materiais audiovisuais” diversos (Machado, 1997:215).

Deste modo, nos baseamos em preceitos já de certo modo estabelecidos nos campos do cinema e da televisão para serem aplicados nas análises destes curtas-metragens que, a princípio, se inserem num processo produtivo semi-profissional e não comercial, muito embora exista um considerável circuito de exibição para esses trabalhos. Trata-se, então, de um conjunto de produções “alternativas”, de baixo orçamento, realizadas por equipes mistas de profissionais e amadores. Frente a isso, deve-se atentar para o fato de que limitações de qualidade técnica são um aspecto relevante de boa parte das produções, o que, contudo, não as torna “descartáveis”. Pelo contrário, esse é um tipo de especificidade do produto que pode ser até tomada como parte de sua proposta estética.

O que deverá conduzir as análises das produções são os modos de representação e de construção da narrativa. Isso implica em observar quais são os critérios de

distinção dos personagens envolvidos (nas "tramas" ficcionais ou documentais), a caracterização do ambiente, os acontecimentos e as transformações que se processam ao longo da narrativa, bem como seus modos de condução, e as estratégias de produção de sentido adotadas.

Análise audiovisual em perspectiva

Há uma gama de métodos de análise fílmica e de outros produtos audiovisuais, principalmente para aplicação em longas-metragens de ficção. No estudo de uma produção cinematográfica, por exemplo, existem abordagens que priorizam o contexto e a dimensão histórica da obra; a instância subjetiva e a produção de sentido na relação com o sujeito-espectador a partir de conceitos psicanalíticos; ou ainda a análise de elementos constituintes da linguagem cinematográfica, como edição, tipos de enquadramento e organização do espaço fílmico. (Casetti; Di Chio, 1991; Aumont; Marie, 1990).

Um filme pode ser lido como um "texto" elaborado a partir de um conjunto de códigos (narrativos, simbólicos, visuais), baseando-se nos princípios da semiologia. Tanto a semiologia quanto a análise textual passam a idéia de que um texto se compõe de cadeias, de redes de significados que podem ser internos ou externos ao cinema. "A análise não tem nada a ver com um *fílmico* ou um *cinematográfico* entendidos unicamente em sua 'pureza', senão principalmente com o simbólico" (Aumont; Marie, 1990:126).

A partir dessa dimensão simbólica, Casetti e Di Chio (1991), por exemplo, apresentam uma série de categorias de códigos que podem ser observadas num filme – códigos cinematográficos e fílmicos, visuais (iconicidade, composição e mobilidade), gráficos, sonoros, sintáticos. Ressaltam ainda a existência de grandes regimes de narrativa (clássica, barroca e moderna) que servem de parâmetro para a definição de quais códigos devem ser priorizados na análise.

A análise pode ainda privilegiar a instância da apreciação, que procura identificar e caracterizar os artifícios que no filme solicitam esta ou aquela reação junto ao espectador, artifícios estes que se configuram nas estratégias de produção dos programas de efeitos. De acordo com Gomes (2004c), o realizador de uma obra cinematográfica (audiovisual) dispõe de vários recursos, estratégias e programas para provocar determinados efeitos no público, que podem ser de ordem cognitiva,

sensorial e afetiva/emocional. Os recursos utilizados são meios e materiais ordenados e dispostos de forma a produzirem efeitos de apreciação. Esses recursos incluem cenografia, fotografia, montagem/edição, interpretação dos atores, composição sonora, construção do enredo, etc. As estratégias (ou programas de efeitos) são esses recursos estruturados, compostos e agenciados como programas, com o objetivo de produzir efeitos próprios à obra. Os efeitos resultam da articulação dos meios e estratégias sobre a apreciação, o que emerge da obra em sua forma final. Esse "lugar da apreciação" de uma obra construída nela mesma supõe a existência de uma combinação de recursos e estratégias que visam gerar determinados programas de efeitos, que podem ser de naturezas distintas: emocionais (ou poéticos), sensoriais e comunicacionais/cognitivos (ou de sentido). No campo audiovisual, esses programas de efeito podem ou não ocorrer de forma concomitante nas obras. O melodrama, por exemplo, se caracteriza por reunir estratégias que resultam numa maior incidência de programas de efeitos emotivos, valorizando o aspecto sentimental. Outros tipos de produções privilegiam estratégias destinadas a gerar efeitos cognitivos, através da transmissão de mensagens ou idéias, de modo a exigir do espectador compreensões de sentido e de significado, sem as quais não é possível apreciar devidamente a obra. É o caso dos filmes de denúncia. Os efeitos sensoriais, por sua vez, referem-se àqueles capazes de gerar sensações, geralmente através do investimento nas possibilidades estéticas dos recursos cinematográficos, como ocorre com os filmes de vanguarda. (Gomes, 2004c).

Outra possibilidade é a análise do filme como relato. Constitui-se numa investigação da narrativa e sua relação com os temas/conteúdos abordados na obra. Como a história (ou um fato) ganha forma e estilo na escritura fílmica? "Tanto no cinema como em todas as produções significantes, não existe conteúdo que seja independente da forma através da qual se expressa" (Aumont; Marie, 1990:132). Sem a análise da dimensão formal, cai-se no rotineiro hábito de apenas se discutir acerca do argumento do filme, de re-contar a história, esquecendo-se das estratégias específicas da linguagem cinematográfica.

Busca-se, então, identificar personagens, ambientação, contextualização dos eventos, ações e transformações decorrentes ao longo da narrativa. Segundo Casetti e Di Chio (1991), no que se refere a uma análise que privilegie a representação, deve-se atentar ainda para os temas e motivos centrais e paralelos,

modos de captação e de composição das imagens, o tipo de montagem (de construção dos nexos), a construção do tempo e espaço diegéticos.

A narrativa é uma concatenação de situações, nas quais ocorrem acontecimentos e agem personagens situados em ambientes específicos. Os três elementos da narrativa são os acontecimentos, o modo como esses acontecimentos interferem nos personagens e as transformações decorrentes desse processo, resultando numa ruptura com a situação inicial. (Casetti; Di Chio, 1991).

Os acontecimentos podem ser intencionais ou acidentais, individuais ou coletivos, momentâneos ou de longa duração, etc. Os acontecimentos se referem a personagens distintos, podendo estes serem heróis ou vítimas, definidos ou anônimos, humanos ou não, etc. O encadeamento de situações decorre do modo como as transformações provocam uma ruptura com a situação inicial. Os acontecimentos também funcionam como fatores determinantes na narrativa. Podem ser decorrentes da ação de alguém ou de algo (um comportamento); podem ser classificados de acordo com uma "classe de acontecimentos gerais", como tipos pré-definidos (privação, afastamento, viagem, proibição, obrigação, engano, prova, reparação de uma falta, retorno, celebração são algumas dessas "classes de ações" já definidas pelos estudos narratológicos); ou ainda os acontecimentos podem ter uma função definida na narrativa, provocando mudanças de estado (consumação ou disjunção, por exemplo). A partir dos acontecimentos, as transformações podem funcionar como mudança, processo ou variação estrutural na narrativa. Uma transformação pode gerar mudanças de caráter ou mudanças de atitude dos personagens, ou ainda alterar um estado de coisas no ambiente no qual se passa a ação; pode apenas ser vista como agente de melhora ou de piora na evolução na narrativa; ou ainda pode significar uma operação lógica que está na base das modificações do relato (saturação, inversão, substituição, suspensão, estancamento, etc). (Casetti; Di Chio, 1991).

No que se refere ao ambiente, ao espaço onde ocorrem os eventos, deve-se observar como se caracterizam os elementos externos, se de modo excessivo ou minimalista, contrastado, destoante ou harmônico, por exemplo. Com relação aos personagens, estes podem ser identificados e caracterizados a partir de diferentes perspectivas: pelo perfil psicológico (intelectual ou emotivo) e a "unidade psicológica" que define o personagem; pelo tipo "canônico" que encarna e pela classe que ações que caracteriza sua personalidade, de modo a classificá-lo como

um elemento codificado (protagonista/antagonista, ativo/passivo, modificador/conservador, etc.), de acordo com suas características e seus sistemas de valores; ou pelo lugar que ocupa na narração e sua contribuição para que esta avance (função actante). Essas perspectivas podem ser combinadas, mas deve-se salientar que o curta-metragem não dispõe de tempo suficiente para desenvolver e/ou aprofundar o perfil psicológico dos personagens. Dessa maneira, pode ser mais útil tentar identificar os “tipos” construídos e o modo como são codificados, para melhor compreender sua função na narrativa.

Considerando alguns aspectos dessas várias abordagens, a estratégia de análise deve incluir os seguintes passos:

- i) Identificação do tema abordado em consonância com as estratégias narrativas utilizadas para incorporá-lo a uma trama ou argumento; da construção dos conflitos e sua resolução, a composição das personagens e a caracterização do tempo e do espaço no qual se passa a ação;
- ii) Reconhecimento dos recursos audiovisuais utilizados e seus códigos específicos: composição das cenas e construção do espaço diegético, escolhas de montagem e edição, composição fotográfica e sonora, tipos de enquadramento e de movimentação de câmera, etc.
- iii) Verificação de possíveis aproximações com modos de representação recorrentes no campo da ficção e da articulação entre a composição da obra e o tema abordado. Neste caso, cabe observar, entre outros aspectos, se as obras trazem citações/referências a outras obras (intertextualidade); se há uso de imagens banalizadas, estereótipos, clichês, mistura de estilos; se o que prevalece é a crítica ou adesão ao senso comum; e se o filme adota algumas convenções e descarta outras.

Perdas e danos: as tragédias do cotidiano

A morte, como ação ou tema, é recorrente em diversos tipos de narrativa e, na tragédia clássica, pode ajudar a suscitar sentimentos de “compaixão e terror”. Como estabelece Aristóteles, o que se espera da tragédia não é o prazer, mas a imitação de “realidades dolorosas”. As tragédias são marcadas por um conflito entre uma personagem e um elemento exterior de força maior, como o destino, as leis ou a sociedade. Nos curtas-metragens de ficção analisados a seguir – *Crônicas de um fato comum*, *Neguinho e Kika*, *Mina de fé* e *7 minutos* –, a morte está

sempre à espreita dos protagonistas, todos jovens. Os conflitos sociais decorrentes do narcotráfico funcionam como elemento desencadeador de dramas pessoais, ajudando a compor um cotidiano marcado por uma espécie de “tragédia social”.

Em *Crônicas de um fato comum*, o fio condutor da narrativa é a morte de Cesinha, jovem morador de uma favela. Ao longo da narrativa de 16 minutos, tudo se passa como se assistíssemos à parte final de uma história, pois a ação (o assassinato de Cesinha) já ocorreu. O “fato comum” ao qual se refere o título do curta-metragem é o assassinato deste rapaz, cujo corpo um dia é encontrado no meio da favela onde morava. A ação está no tempo passado e de início somos levados diretamente para o dia da morte de Cesinha através de cenas de *flashback*. Mas na maior parte da narrativa, o filme mostra um tempo suspenso, no qual se desenrolam uma sucessão de especulações em torno deste fato. Os personagens centrais, o tempo e o espaço são construídos através dos depoimentos.

O curta começa com imagens em câmera lenta de algumas pessoas correndo desesperadas pelas ruas de uma comunidade. Esta seqüência inicial é composta basicamente de planos gerais conduzidos por uma câmera subjetiva, que também se desloca junto com as pessoas. As imagens são em preto e branco, com alto contraste. Na trilha sonora, ouvem-se apenas as batidas de um coração, sem nenhum tipo de som ambiente. Esses elementos, juntos, pretendem induzir o espectador à tensão, gerada por uma dúvida: Por que essas pessoas estão correndo? O que estaria acontecendo de tão grave? Fragmentos subseqüentes desse episódio, que remetem ao dia em que as pessoas recebem a notícia do crime, são inseridos ao longo do curta. Esta encenação, portanto, funciona como um *flashback*.

Um corte seco faz a passagem para o depoimento de uma senhora, apresentada como a madrinha de Cesinha. Ela reproduz um discurso comum de parentes de vítimas da violência do tráfico: que o rapaz era “um menino bom”, que cresceu indo à igreja, que fazia “uns bicos” para ajudar a família, que era querido por todos do bairro, etc. Ela diz não acreditar que Cesinha fizesse parte do tráfico e achava que ele pudesse ter sido morto por algum “amigo crocodilo” ou mesmo pelos “home” (a polícia). A madrinha diz que não entende porque fizeram isso com seu afilhado e chora.

A fala seguinte é da mãe da vítima, que repete mais ou menos o mesmo discurso, revelando ainda que o filho sempre teve um mau relacionamento com o pai, e que este sempre foi muito agressivo com o rapaz. A mãe também não achava que Cesinha fizesse parte do tráfico e desconfiava que a polícia tivesse cometido o crime. Outro depoimento é dado pelo pai, Antônio. Menos sensibilizado, ele diz que previa que "isso" acontecesse porque o filho não "escutava seus conselhos", e acabou sendo morto porque se envolveu com más companhias.

Vários depoimentos vão compondo a narrativa principal. A companheira de Cesinha, Suely, também achava que ele tinha sido morto pela polícia. Conta que ele já tinha trabalhado para o tráfico, mas que havia saído "limpo" do negócio. Não devia nada a ninguém e ainda por cima era "braço" (amigo) da turma do tráfico. Um amigo de Cesinha, Sebastião, também sai em defesa do rapaz e acusa o pai, Antônio, de ser bruto e ignorante com o filho. Ele também confirma que Cesinha já havia participado do tráfico, mas só por um tempo. Uma vizinha conta que os pais do rapaz bebiam e brigavam muito e que ele teria crescido num ambiente familiar ruim. Isso, segundo ela, teria provocado sua entrada no mundo do tráfico. Pelos depoimentos, revela-se também que Cesinha saía com outras mulheres, mesmo sendo casado com sua "fiel" (a mulher "oficial"). A amante, Djeane, também apresenta sua versão dos fatos, contando como tinha começado o romance com Cesinha. A fala de Suely, que aparece fazendo serviços domésticos, reforça as disputas que existiam entre ela e a ex-amiga, que afinal se tornou amante de Cesinha. Por fim, o traficante, que não revela seu nome, conta que as despesas do enterro de Cesinha foram pagas pelos integrantes do tráfico. Ele aparece encapuzado e portando uma arma.

Todas as cenas dos depoimentos são coloridas, ao contrário das cenas de *flashback* que retratam o dia da morte de Cesinha. As entrevistas são feitas com planos médios e *closes*, mas quase nunca as pessoas olham para a câmera. Os entrevistados, identificadas pelo nome que aparece na tela, dirigem-se a um suposto entrevistador/diretor, embora normalmente este não seja visto nem ouvido, e nem ocupa o lugar da câmera. No decorrer do curta-metragem, a montagem paralela apresenta de forma alternada as cenas dos depoimentos com as cenas em preto e branco que mostram o corpo de Cesinha na rua.

A sequência final retoma o tempo passado e as cenas em preto e branco do *flashback*, mostrando a mãe do rapaz chorando ao lado do corpo ainda estendido

no meio da rua e coberto por uma lona plástica. O uso de uma trilha sonora melancólica – música-tema do seriado televisivo *O Incrível Hulk*, de Joe Harnell –, a imagem em preto e branco, o tempo longo do plano e o choro compulsivo da mãe são elementos que reforçam a composição melodramática da cena, que também pretende passar uma sensação de desolamento, de abandono. Nas cenas de *flashback*, que reconstroem o momento da descoberta da morte de Cesinha, privilegia-se, portanto, estratégias que garantem maior dramaticidade e que envolvam o espectador nos dramas pessoais causados pela perda de uma pessoa. Intercalados com a cena final, os seguintes textos são inseridas na tela:

Esta é uma obra de ficção, qualquer fato, nome ou acontecimento com a realidade (sic), terá sido mera coincidência. Embora possa ter acontecido com qualquer família, em qualquer lugar do Brasil.

Não importa se Cesinha estava no tráfico ou não. Não importa quem matou o Cesinha. Não importa quem enterrou o Cesinha. Importa saber que mais uma jovem vida se perdeu na criminalidade.

Educai a criança e não será necessário punir o homem.
(Sócrates)

Trata-se de um recurso metalingüístico bastante didático, que prioriza o efeito cognitivo, deixando em relevo uma voz que condiciona a “conclusão” do filme, a “moral da história”. Os textos dispostos na tela funcionam como uma voz *over*, que defende um determinado argumento sobre o “mundo histórico” representado na ficção (Nichols, 1991), no caso sobre uma realidade “familiar” aos moradores da favela.

O aspecto formal desta obra é bastante relevante, especificamente no que se refere à construção da narrativa. Em sua dimensão formal, o curta-metragem se destaca por utilizar estratégias de falso documentário e do chamado docudrama.

O termo falso documentário aqui não diz respeito a uma estratégia discursiva que guardaria em si um problema ético no uso das imagens. Designa, por outro lado, obras audiovisuais de ficção que utilizam certos códigos de verossimilhança na sua construção retórica (Sanchez-Navarro, 2001), como entrevistas e depoimentos (não necessariamente verdadeiros), *voz over* (locução) e imagens de arquivo. Entre esses códigos de verossimilhança está o uso constante de cenas com depoimentos

de testemunhas e o uso de cenários reais da favela e de atores que de fato vivem neste contexto.

O docudrama, ou a ficção histórica, baseia-se num enredo e faz uso de atores, direção e cenários, objetivando reconstruir acontecimentos corriqueiros ou já documentados por testemunhas e/ou registros históricos. Desse modo, garante uma impressão de legitimidade e de fidelidade aos fatos (Sanchez-Navarro, 2001; Ramos, 2008). O docudrama se constitui numa ficção baseada em fatos históricos, que fornecem os elementos para compor a narrativa. No processo de transformação da história em trama, a narrativa original inevitavelmente irá, em certa medida, ser distorcida.

A escolha do uso de estratégias de documentário, especificamente uma composição narrativa baseada em códigos de verossimilhança para contar uma história de ficção, recorrendo a certos padrões de falas e depoimentos (muitas vezes similares aos utilizados em reportagens de telejornais e documentários), já aponta para uma percepção de certos mecanismos discursivos. Mesmo se tratando de um falso documentário, que evidencia a natureza ficcional da obra, este curta-metragem se utiliza de certas estratégias para sustentar um discurso sobre um evento presente no mundo histórico, defendendo um ponto de vista acerca da realidade.

Além do uso dos “falsos” depoimentos, o diretor recorreu também a estratégias do docudrama – misto de teledramaturgia e documentário – para compor as cenas em *flashback*, que ilustram o dia em que Cesinha foi encontrado morto. Essas passagens são marcadas pela encenação de dor e sofrimento das “mulheres” da vida de Cesinha: a madrinha, a esposa e a mãe. Estas se desesperam e se mostram inconsoláveis com a perda do rapaz. O modo de representação adotado neste curta-metragem também guarda certa semelhança com formatos televisivos que mesclam jornalismo e dramaturgia, a exemplo do programa *Linha Direta*, exibido na Rede Globo entre 1999 e 2008.

Nessa perspectiva, note-se que a construção dos personagens segue modelos estereotipados. Os traços de caráter são criados e apresentados de forma esquemática. Isso em muito se deve ao fato da obra ser um curta-metragem, pois não haveria tempo suficiente para uma grande complexificação dos personagens.

A mãe e a madrinha, que sempre aparecem em casa, representam as mulheres maternais, afetuosas, e que sempre buscam “ajudar” o filho. Elas são incapazes de julgá-lo mal e o defendem de acusações que o desmoralizam. Acreditam que o rapaz tenha morrido inocentemente. O pai, severo e pouco emotivo, é mostrado inicialmente no balcão de num bar e depois no meio da rua. Ele pretende ser a voz forte e de controle, a voz “da lei” sobre o filho, mas sua intransigência o torna um sujeito autoritário. O próprio amigo de Cesinha, Sebastião, também reforça essa imagem de Antônio. Muito embora o pai não seja totalmente ausente (pois afirma que dava conselhos ao filho), são as mulheres que parecem ser mais amáveis e presentes na vida de Cesinha. Este tipo de arranjo matriarcal, no qual se destacam as figuras femininas (mãe, avó, tia, esposa, madrinha, etc.) na sustentação da família, corrobora com as representações da família que aparecem em diversas produções recentes, como *Falcão, meninos do tráfico*, *Ônibus 174* e *Cidade dos Homens*.

A esposa, jovem e bonita, é mostrada em casa, preparando a comida e lavando roupa no tanque. É a mulher capaz de disputar o marido com a amante, de se vingar da “outra” dando-lhe um “corretivo”, como ela afirma em seu depoimento. Os amigos de Cesinha são os que o “humanizam” e enfatizam seu bom caráter, apesar da amizade com os integrantes do tráfico. O jovem traficante, como já assinalado, é caracterizado de modo bastante similar aos registros de outras produções que tratam do mesmo tema, como *Falcão, meninos do tráfico* e o videoclipe *Soldado do Morro*, de MV Bill, e o documentário *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles. O rapaz usa bermuda, camiseta e tênis, está armado com um revólver e tem o rosto coberto por uma camisa. Sua postura demonstra autoconfiança e “domínio da área”. Mas diferentemente de *Falcão, meninos do tráfico*, que utiliza imagens “esfumaçadas” e escurecidas para não revelar as identidades dos meninos entrevistados, *Crônicas de um fato comum* utiliza imagens mais nítidas e enquadramentos mais tradicionais.

Em *Crônicas de um fato comum*, a construção da narrativa apóia-se no encadeamento de vários depoimentos, assemelhando-se ao formato reportagem. Trata-se de uma câmera que (aparentemente) não “se envolve” com os entrevistados, sugerindo objetividade, principalmente pelo fato de conseguir “extrair” informações sobre a vida de Cesinha e das possíveis causas de sua morte. Não há voz *over*, mas esta se faz presente, como já assinalado, através dos textos “explicativos” exibidos ao final do curta-metragem, denunciando a existência de

uma "banalização da morte". Mesmo que algumas interpretações dos atores levem o público a crer que se trata mesmo de uma obra de ficção, com quem esses supostos "personagens reais" falam? Para quem se dirigem com tanta espontaneidade? Só poderia ser alguém de "dentro" da comunidade, alguém de confiança, que lhes garantisse segurança.

O próprio argumento apresentado ao final do curta-metragem reforça a idéia de que seu filme nada mais faz do que recontar um evento que já faz parte do cotidiano dos moradores das favelas e periferias, mas com um diferencial: ao se deter, durante 15 minutos, num crime específico, abordado sob a ótica de uma reportagem investigativa, dedica um tempo considerável a um indivíduo comum, um entre tantos meninos que são mortos em circunstâncias semelhantes. Deve-se ressaltar que em nenhum momento temos acesso à voz de Cesinha, nem a seu rosto. Ele não é apenas uma vítima, mas também é um "sem voz" e "sem rosto". Não apenas porque já não vive. Trata-se de uma escolha dos realizadores. Sendo uma obra de ficção, haveria a opção do personagem principal ser inserido em algum outro momento da narrativa (por meio de cenas em *flashback*, por exemplo). Temos apenas alguns indícios de como era esse rapaz, como vivia e com quem se relacionava. Ainda que muito seja dito sobre Cesinha, o fato de não vermos seu rosto e de não ouvirmos sua voz em nenhum momento leva a uma representação não individualizada, que traz um sujeito sem identidade definida, um caso ilustrativo do fato social retratado. Além disso, a narrativa se concentra no momento presente, imediatamente após a morte do protagonista. Toda a sua trajetória de vida se apresenta como uma grande lacuna.

Nesta pequena ficção produzida por moradores de uma favela revela-se também uma referência ao mal, conceito usado para designar algum tipo de desordem que corrói e destrói a vida real. Uma forma particular encontrada para "dramatizar" este mal foi enfatizar a morte de (mais) um rapaz "por culpa da criminalidade" - e, como é sugerido, em consequência do tráfico de drogas. Esta constante "desordem social" parece estar sempre atrelada a um "mal" que precisa ser extirpado da sociedade, mal este que é capaz de provocar ações irreparáveis. Neste contexto, não há lugar para heróis. A partir dessa lógica, *Crônica de um fato comum* evita sustentar uma lógica maniqueísta do bem contra o mal. Este "mal impune" não assume a figura de um personagem específico, mas sim de "sujeitos instituídos", como os traficantes e a polícia, que ajudam a compor o contexto de criminalidade, citada no texto final do curta-metragem. É a sociedade que se configura de forma

malévola, sem dar chances mesmo aos supostamente "bons". O fato dos depoimentos se contradizerem entre si, não esclarece muito acerca do envolvimento ou não de Cesinha no tráfico, de sua "boa" ou "má" conduta, apesar de prevalecer a ideia de que ele era inocente. Ele não é herói, nem bandido; nem bom, nem mau. E para a voz que conduz a leitura do filme através das frases colocadas no final, Cesinha é apenas mais uma vítima da "criminalidade".

Essa configuração também se revela relativamente diferenciada dos padrões dos romances populares descritos por Eco (1991), que normalmente apresentam personagens marcadamente bons e maus, configurando um universo tipicamente maniqueísta. As diversas vozes apresentam diferentes pontos de vista que não "revelam uma verdade" (a revelação final). Embora os personagens possam ser "reduzidos" em sua complexidade, as contradições do ser humano não são reduzidas a uma polaridade moral. Cesinha às vezes é julgado culpado por seu destino, por vezes é tratado como vítima. O "inimigo" por vezes é o tráfico de drogas, por vezes a polícia. O que prevalece, contudo, é a condição de "vítima" do personagem, uma vez que as condições dadas não permitiram que ele escapasse da morte ou fosse "salvo" de alguma forma, como acontece com Buscapé em *Cidade de Deus*. Não ocorreu, portanto, a superação da violência. As contradições do universo ficcional não são resolvidas, as falhas não são sanadas, como acontece na forma tradicional dos romances populares.

Por fim, a construção da narrativa, conduzida pelas especulações em torno do assassinato de um rapaz aparentemente inocente, apresenta, por um lado, uma dimensão dramática, que resulta da experiência da morte de uma pessoa vivenciada por um grupo de familiares e amigos; por outro lado, apresenta uma dimensão trágica do cotidiano, que toma este caso como um "fato social". Essa ideia é reforçada pela voz *over* que emerge dos textos apresentados ao final do curta. Trata-se de um fato que, de tão recorrente, tornou-se de certa forma banalizado pela "guerra do tráfico", devido basicamente aos constrangimentos impostos tanto pelo narcotráfico, que possui regras internas próprias e se baseia em códigos de conduta rigorosos, punindo com a morte aquele que "vacila"; quanto pela polícia, que por vezes age de forma arbitrária ou inconstante neste contexto de permanente conflito social. Talvez por isso neste universo dramático não possa existir a figura do herói desenhado e idealizado pelos romances populares, mas sim sujeitos que estão submetidos às contradições reais da vida cotidiana e às contingências de seu contexto social.

Esse contexto marcado pela violência urbana tem servido como pano de fundo em diversas produções brasileiras contemporâneas, conduzindo uma articulação entre drama moderno e tragédia, como aponta Xavier (2007):

A violência como sistema confere uma tônica de intensidade aos conflitos, e devolve ao drama moderno o tônus (mas não o significado) dos gestos associados à tragédia clássica, pois a tônica é projetar um certo *glamour* sobre conflitos urbanos que, no fundo, definem um contexto de regressão onde a morte é um subproduto da circulação de mercadorias especiais que precisam de "territórios livres" e de mão-de-obra barata (*Cidade de Deus* é a síntese disso). Estamos longe, portanto, da plena dimensão trágica de sacrifício do herói em benefício da comunidade, pois os valores em pauta são os da rentabilidade do comércio ilegal. (Xavier: 2007:259).

Este sacrifício do herói, portanto, também não se apresenta como solução narrativa em *Crônicas de um fato comum*, onde a voz que "amarra" o sentido final da história procura não apontar culpados ou inocentes, muito menos criar heróis. Atribui-se à criminalidade a causa das tragédias cotidianas das favelas e periferias, muitas vezes encaradas pela sociedade como "incidentes". Cria-se um paradoxo: por um lado, as mortes "em série" de "cidadãos comuns" tornam a morte banalizada, principalmente frente ao modo como é elaborado o discurso midiático sobre a violência urbana do cotidiano, ancorados numa espécie de "estética da violência"; por outro lado, a morte, a perda de um indivíduo, é trazida para o centro da narrativa, que investe no sofrimento e no sentimento de perda por parte dos familiares e amigos da vítima, fazendo emergir os dramas pessoais. O paradoxo, então, resulta numa tragédia em duplo sentido: uma de âmbito pessoal, e outra de âmbito coletivo, social.

Este curta recebeu o prêmio Crítica Social e o troféu ABDeC do festival *Visões Periféricas* 2008, além de ter recebido a premiação de Melhor Curta no Festival *Mostre a sua Comunidade* do mesmo ano. O diretor Paulo Silva e o produtor Julio Pecly, do Rio de Janeiro, participaram de vários cursos populares de audiovisual, como Cufa (2006), Cinema Nosso (2006) e Cinemaneiro (2004), integram a Companhia Brasileira de Cinema Barato, e são também criadores do Cinecarceragem, cineclubes que exibem filmes e curtas-metragens dentro de delegacias⁷. Segundo o diretor Paulo Silva⁸, neste filme, que contou com um patrocínio de três mil reais, optou-se por uma abordagem que priorizasse o aspecto

político da realidade nas comunidades, em detrimento da dimensão artística, ou puramente estética, dado que pode ajudar a compreender a ênfase moral reforçada pela voz *over* que emerge dos textos exibidos no final.

Os conflitos sociais na esfera dos relacionamentos amorosos

Os curtas-metragens *Neguinho e Kika* e *Mina de fé*, da ONG Nós do Morro (RJ), embora não tenham sido premiados no festival *Visões Periféricas 2007*, receberam diversas premiações em outros eventos⁹. A análise desses dois filmes se deve em parte a este reconhecimento e também ao trabalho de inclusão audiovisual desenvolvido por este grupo desde 2000.

Neguinho e Kika retrata a fase de descoberta do primeiro amor entre dois adolescentes. O filme começa com uma cena de Neguinho (Diego) sobre uma laje, numa conversa descontraída com um amigo. Eles falam sobre garotas e namoro. Nas mãos, Neguinho segura um bastão de fogos de artifício. De repente, avistam um carro da polícia se aproximando do morro. Os dois se desesperam e se atrapalham, mas conseguem acender o bastão. Um corte seco faz a passagem para outra cena: Kika está estendendo roupa no varal sobre outra laje, provavelmente distante do lugar onde está Neguinho. Ela ouve o barulho dos fogos, se amedronta e pára para ver o que está acontecendo. Uma trilha sonora incidental indica um instante de tensão. Ela sabe que os fogos sinalizam a atuação do tráfico de drogas, aviso de que alguma coisa está ocorrendo. Na seqüência seguinte, a câmera acompanha Kika caminhando pelos becos da favela. Num muro, ela escreve o nome do filme, "Neguinho e Kika", dentro de um coração. Em seguida, os dois se encontram e, pelo diálogo, percebemos que se trata de um namoro recente. Ele insinua que quer transar com ela, mas a garota é reticente, e diz que seu pai não aprovaria o namoro se soubesse que ele era um bandido. Neguinho retruca e diz que não é bandido, mas sim trabalhador. Ela se posiciona: só mantém o namoro se ele sair do tráfico. Ele se nega a fazer isso alegando que está apenas trabalhando e que os colegas do bando são seus amigos. Ouvem-se mais fogos e Neguinho se levanta para sair, mas Kika o impede de ir.

Corte para a cena seguinte, que mostra um homem conversando com a mãe de Neguinho, Marieta, na casa dela. Ele é João, é padrinho do rapaz, e está preocupado porque o viu na favela com uma arma na mão. Esta cena é bastante significativa, pois configura o contexto familiar de Neguinho. Diferentemente do que

ocorre em *Crônicas de um fato comum*, o pai de Neguinho não aparece na história e a mãe é mostrada como sendo intolerante com o filho. João diz que ela criou o filho dando “porrada” nele, e ela retruca dizendo que seu filho é um “safado” e que “não quer saber de nada” (estudar ou trabalhar). Pela discussão que tem com o padrinho, sabemos que ela criou o menino sozinha e não aceita ser cobrada. Novamente, a ausência do pai é enfatizada. É o padrinho, então, que ocupa o papel da figura afetuosa, que se preocupa com Neguinho e vai acudi-lo. A fala de João é de defesa do afilhado. Seu discurso reforça a idéia de que a “culpa” pelo garoto estar no tráfico é da mãe, que não o teria educado bem. “Você tinha que tomar uma atitude de mãe”, alerta o padrinho. A ele, afinal, cabe o papel de acolher Neguinho, de resolver seu problema e de determinar o novo rumo do personagem. Nesta cena, a mãe é mostrada dentro de casa passando roupa. Em outra parte do filme, depois que Neguinho decide que quer sair da boca, ele está em casa quando sua mãe chega. Conta que saiu do tráfico, mas sua mãe não acredita. Mãe e filho se desentendem e ela o manda embora de casa.

Essa introdução já caracteriza os protagonistas: Neguinho, um adolescente em conflito com a mãe, que entra para uma gangue de traficantes assumindo o papel de fogueiteiro para avisar a chegada da polícia no morro; e Kika, uma garota que está apaixonada, mas que quer distância do tráfico. Kika estuda; Neguinho, não. O curta-metragem, então, alterna cenas do cotidiano de Kika (indo ou voltando da escola, estendendo roupa no varal, pintando as unhas, conversando com as amigas, etc.) com cenas de Neguinho entre os colegas, trabalhando para o tráfico. Para ele, ocupar este lugar lhe confere certo *status* e o sentido de pertencimento a um grupo e, por isso, não dá ouvidos aos pedidos de Kika para que deixe a boca.

Na narrativa, diversas situações ameaçadoras antecedem o conflito final, mas Neguinho não se convence a deixar o bando. Numa ocasião, é abordado por polícias, agredido e torturado, mas não delata os companheiros, atitude que o faz se sentir orgulhoso. Não agiu como um X-9. Por outro lado, sente-se mal, pressionado, e diz aos colegas que está querendo sair da boca. “Vai abandonar os irmãos?”, pergunta um de seus parceiros. Uma montagem alternada coloca em contraposição a cena em que Neguinho aparece sendo agredido pelos policiais com o momento em que ele conta para Kika, orgulhoso, o quanto foi corajoso ao enfrentar os policiais e não revelar nada sobre a boca. Numa outra seqüência, uma mulher do bando é punida de forma violenta pelo grupo e Neguinho participa da execução. Ela paga pelo seu erro com a morte. O “vacilo” seguinte é cometido por

Neguinho, que perde uma carga de maconha pela qual ele estava responsável. É ameaçado de morte pelos colegas, que lhe pedem o dinheiro da mercadoria. O chefe do bando lhe dá um prazo e ele só consegue se salvar depois que seu João arranja dinheiro emprestado para pagar o prejuízo da droga perdida. Na cena em que o padrinho livra o sobrinho, um dos colegas o adverte: "Aí Neguinho, tu tá f. se eu te pego na pista de novo. Tu não nasceu pra ser bandido, não, rapaz". E o chefe do bando ainda aconselha a João "dar uma moral" no rapaz. Então, por exigência do padrinho, Neguinho vai morar com a avó em outra cidade, e seu romance com Kika termina.

Numa das cenas finais, Kika lê uma carta de despedida de Neguinho. Ele diz que precisa ir embora da favela, mas que nunca vai esquecê-la. "Te amo para sempre, Kika", diz a carta. A cena é embalada por uma música lenta e Kika aparece chorando. Na cena seguinte, outro garoto está na mesma laje em que Neguinho aparece no início do curta-metragem. Ele está sozinho e de repente se levanta para disparar fogos. A cena congela e há uma fusão de imagens. Na última cena, Kika passa em frente ao muro em que escreveu "Neguinho e Kika". A câmera se aproxima do texto e é inserida a música final, em tom melancólico.

Embora o protagonista tenha sido salvo, a condução da trama leva a um final que apresenta duas soluções não consoladoras, no sentido proposto por Eco (1991):

- i) Por causa da saída de Neguinho da favela (uma necessidade) o romance com Kika não se efetiva, apesar de ambos se desejarem. Também não ocorre nenhum tipo de reconciliação aparente entre mãe e filho;
- ii) A ordem inicial do universo ficcional criado é retomada, pois Neguinho é "substituído" por outro garoto, que assume seu posto no tráfico. Mais uma vez, a violência não foi superada.

A composição do espaço diegético neste curta-metragem segue um determinado estilo que se mantém durante toda a narrativa. O cenário da trama se passa basicamente numa favela. Lajes, becos, interiores das casas, escadarias compõem os cenários. A exceção é a sequência que mostra o padrinho do protagonista caminhando no centro da cidade. É a única cena que se passa fora da favela. Os becos e vielas estreitas entre as casas são os lugares de encontro de Neguinho e Kika. A mata próxima à favela é local de encontro dos traficantes, a boca. A laje é o "local de trabalho" de Neguinho, de onde pode observar o "asfalto" e a aproximação da polícia. Os conflitos familiares (Neguinho e sua mãe) e as confidências (Kika com

sua amiga, Kika lendo a carta de Neguinho) se passam dentro das casas, muito embora os encontros do casal de adolescentes sempre se passe em espaços externos.

O curta-metragem apresenta uma narrativa linear, construída com base em relações diretas de causa e efeito, e centrada nos diálogos. O tempo da narrativa apresenta um trajeto bem delimitado: começa com a inserção de Neguinho no tráfico e o início de seu namoro com Kika, e termina com sua saída da boca e da favela e o fim de seu relacionamento.

Um elemento que caracteriza este filme e o aproxima de outras produções “da periferia” é a concepção de imagem, construída a partir de uma fotografia com cores saturadas e alto contraste (semelhante a *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*), e um estilo de câmera instável, com movimentos de *zoom out* e *zoom in* abruptos. Esses elementos contribuem para aumentar a dramaticidade da representação e causar maior impacto junto ao espectador, o que é reforçado pela trilha sonora composta para o curta. As músicas e efeitos sonoros são usados apenas em momentos chaves: um samba jovial, com bases de guitarra, introduz a cena em que Neguinho e Kika se encontram; um som incidental marca a tensão na hora em que chega o carro da polícia na favela; um *funk* dá ritmo e ao mesmo tempo contrasta com a cena em que a integrante do bando é torturada pelos colegas; uma música triste é usada quando Neguinho e Kika se despedem depois que ele conta que está ameaçado de morte.

Construção semelhante pode ser vista no curta-metragem *Mina de Fé*. O filme retrata o difícil relacionamento entre Silvana e Maninho, chefe do tráfico de drogas do morro. Ela não consegue se adaptar à rotina de trabalho do marido e tem a vida constantemente ameaçada, mas ainda assim investe no seu casamento e acredita no amor que sente pelo rapaz, principalmente depois que descobre que está grávida.

A sequência inicial já antecipa o foco da história – a relação conturbada de um casal – e caracteriza os personagens principais e o contexto no qual estão inseridos. Uma edição alternada apresenta duas situações que ocorrem ao mesmo tempo. Enquanto Maninho joga bola com os amigos numa quadra da comunidade, Silvana encontra a suposta amante de seu marido e lhe pergunta se é verdade que está grávida dele. As duas começam a discutir e travam uma briga corporal. O jogo é

interrompido. Um dos rapazes dá um tiro para o alto para dispersar a confusão e as garotas são separadas à força. Corte. Na cena seguinte, Silvana e Maninho acordam de madrugada e ele sai de casa para trabalhar. Ele aparece em primeiro plano falando ao celular e colocando um revólver na cintura. Numa cena posterior, vemos Maninho e seu bando preparando papalotes de cocaína numa clareira no meio do mato. Ele está sentado, portando uma metralhadora, e dá ordens ao grupo. Silvana aparece na boca e ele a manda voltar para casa. Ela preparou um bolo para ele e quer lhe contar algo, mas ele a trata com rigidez. Silvana volta para casa e reclama com a amiga o tratamento que recebeu de Maninho. Segundo ela, as "vagabundas" podem freqüentar o local, mas ela, a esposa, não. "E por acaso ele montou casa para vagabunda? Montou pra você", ressalta a amiga. Nesta cena, Silvana está estendendo roupa no varal. Logo em seguida, ouvem-se disparos de fogos na favela e elas entram em casa. Esses detalhes endossam a condição de Silvana como mulher "oficial", "a protegida" do homem "poderoso" da comunidade, e também dedicada a casa e ao marido. Há um discurso que sentencia: ela não é uma "vagabunda", não é como as "outras", mas a esposa do chefe do tráfico. Silvana é caracterizada como uma mulher romântica e ao mesmo tempo maternal. Tem ciúmes do marido, pois sabe que ele, como chefe do tráfico, é assediado por outras mulheres. Maninho é o homem viril, provedor e protetor da mulher, capaz de construir uma casa para ela. Mas também é autoritário e controlador. Em todas as cenas (com exceção da cena final) aparece como um sujeito que ri pouco e que está sempre no comando.

Posteriormente, em outra montagem alternada, vemos Maninho discutindo com um de seus subordinados. A conversa é tensa e construída a partir de planos fechados nos rostos dos personagens. O rapaz, chamado Gambá, diz estar com medo e pede para não ser morto, tentando justificar ao chefe um vacilo que cometeu ao ser pego pela polícia e delatar o bando. Mas Maninho é irredutível e afirma que vai matá-lo. "Não adianta não. Essa é a lei do morro. Isso aqui não é bagunça, não. Tu não tinha ordem pra cumprir?". A cena do acerto de contas termina com Maninho atirando no rapaz. Em paralelo, vemos Maninho em casa conversando com Silvana. Ele quer saber o que ela tem para lhe dizer, mas ela tem medo de sua reação. "Você também tem medo de mim?", ele pergunta. Silvana conta que está grávida, mas Maninho recebe a notícia com ar preocupado, demonstrando decepção. Pelo diálogo, sabemos que havia um trato dos dois não terem filhos, pois Maninho acha que "filho de traficante" não tem futuro. Mas Silvana pede para que ele a deixe ter o bebê. No mesmo diálogo, ele conta que matou Gambá e, nesse momento, a mãe

do rapaz vai até sua casa pedir para ter o corpo do filho. Maninho não quer deixar e chama a atenção de Silvana: "Tu não aprende, não? Já falei para você não se meter onde não é chamada". Silvana tenta sensibilizá-lo: "Olha como está esta mãe. É só desta vez". Maninho cede. Ela continua consolando a mãe de Gambá na varanda e Maninho a chama para entrar. Novamente, a construção dos diálogos ajuda a compor o perfil dos protagonistas e modo como o casal se relaciona. Silvana é forte e frágil ao mesmo tempo. Ela se mantém numa condição de submissão frente à Maninho, muito embora consiga influenciá-lo em alguns momentos.

Outra edição paralela marca o início da última parte deste curta. Silvana e Maninho começam a namorar no quarto, enquanto os colegas da boca tentam avisá-lo para fugir. A polícia estava entrando na favela, procurando por ele. Maninho consegue ser avisado e foge. Logo depois policiais invadem a casa e agridem Silvana, prometendo que iriam matar seu marido. Ela passa a noite em casa chorando, ouvindo o tiroteio no morro. No dia seguinte, Silvana procura Maninho entre os corpos estendidos numa das ruas da favela. Ela parece ter reconhecido um dos corpos, mas na cena seguinte vemos os dois juntos novamente. É dia, e Silvana está olhando para o mar do alto do morro, quando Maninho chega sorridente e lhe abraça, dizendo: "Fica tranquila. Estamos em casa de novo". Ela já exhibe a barriga de grávida, o que indica uma passagem do tempo e a aceitação de Maninho em ter um filho.

Determinados acontecimentos da narrativa funcionam mais como elementos que ajudam a caracterizar o universo no qual vivem esses personagens do que propriamente "mover" a narrativa, provocar uma mudança de estado no enredo. Na verdade, apenas reforça o contexto inicial. Quando Maninho resolve matar um dos integrantes do seu grupo por este ter "traído" sua confiança, Silvana se compadece com a mãe do rapaz, que a procura para tentar convencer Maninho a deixá-la enterrar o corpo do filho. A cena funciona para enfatizar o lado "bom", "humano" da protagonista, que aceita as leis internas do tráfico (que determina a punição com a morte para quem erra), mas mesmo assim defende um enterro digno, em respeito às mães.

Sugere-se que houve um final favorável para os protagonistas: eles se "salvam" e ficam juntos (formam uma nova família), apesar do sofrimento inicial e das possibilidades reais de morte. Mas o fato de ter havido uma chacina – provocada

pela invasão da polícia na favela – não permite uma solução totalmente consoladora à história. O contexto no qual eles estão inseridos parece não ter sofrido nenhuma alteração, pois os conflitos sociais permanecem.

As duas produções recorrem a algumas representações similares dos protagonistas, com cenas que reproduzem de forma quase idêntica situações-chaves para a caracterização dos personagens e do contexto no qual estão inseridos. Alternam cenas que retratam o mundo privado, íntimo, dos relacionamentos amorosos, onde prevalece a influência das personagens femininas, com cenas de violência e perseguição nos espaços externos da favela, dominados pelos homens.

No que diz respeito às personagens femininas principais, estas são mostradas como sendo românticas, protetoras e conselheiras. São preocupadas com os parceiros e têm medo de perdê-los. Nas duas produções, as cenas em que elas aparecem sobre a laje de casa recolhendo ou estendendo roupas no varal funcionam como elementos de caracterização do trabalho doméstico que faz parte da rotina dessas mulheres. Por outro lado, enquanto Kika é uma estudante que prefere terminar o namoro com Neguinho diante da insistência dele em continuar no tráfico, Silvana, de *Mina de Fé*, se conforma em ser a “patroa”, a mulher “oficial” do traficante-chefe, a dona de casa que assume os riscos de viver com o homem que ama e de ter um filho com ele.

Para além da esfera íntima, outro elemento encontrado em ambas as narrativas são as cenas que mostram a punição de integrantes do tráfico que por alguma razão “vacilaram” com o bando e tiveram que ser castigados com a morte, pelas mãos dos próprios colegas. Imagens da polícia chegando ao morro e dos grupos de traficantes armados reunidos em algum ponto da favela também estão presentes nos dois curtas-metragens. Nas duas histórias, corre-se o risco de morrer, seja pela polícia, seja pelo tráfico, duas “instituições” tratadas como uma ameaça constante. Na narrativa, esses dois elementos funcionam quase como antagonistas: são os inimigos ameaçadores, capazes de provocar algum tipo de “castigo” por meio do “dano”, de uma “perda irreparável” (morte, prisão, separações, etc). Na perspectiva da trama amorosa, o desejo de alcançar ou manter o poder conquistado através do engajamento no tráfico de drogas funciona como impedimento para a concretização do “amor pleno”. Na esfera afetiva e na dimensão da intimidade não são as diferenças de classe social que impedem a felicidade dos relacionamentos (todos são da mesma comunidade e da mesma

classe social), mas sim as contingências do contexto social, que também funcionam como elementos dramáticos na narrativa.

Algumas cenas utilizam recursos melodramáticos para envolver emocionalmente o público, mas a atuação nem sempre acertada e pouco convincente às vezes impede esse efeito. Isso ocorre especialmente em *Mina de Fé*, onde falta vigor na interpretação dos protagonistas, que não conseguem fazer transbordar o sentimentalismo pretendido. Somente o uso da trilha musical não é capaz de gerar esse efeito. É possível afirmar que certos preceitos do melodrama estão mais presentes na concepção moral dessas histórias do que necessariamente no efeito que conseguem gerar e no poder de arrebatá-lo o público (o que se deve também ao pouco tempo da narrativa dos curtas-metragens). Um dos aspectos da tradição melodramática é a primazia do amor e da paixão, podendo estes serem legítimos e saudáveis ou ilegítimos e doentios, dependendo do tipo de conjunções amorosas que se estabeleçam. As barreiras sociais, seja no âmbito econômico (apaixonados pertencentes a diferentes classes sociais), seja no moral (um dos enamorados é casado), normalmente representam fortes impedimentos e funcionam como elementos dramáticos. Como já citado, em *Neguinho e Kika* e *Mina de Fé*, é o narcotráfico e todo o jogo de forças sociais que engendra que aparecem como entraves em direção à felicidade dos personagens.

Uma vingança e uma câmera subjetiva

Produzido e dirigido por Julio Peclý e Paulo Silva, os mesmos de *Crônicas de um fato comum, 7 minutos* foi exibido no festival Cine Cufa 2008, onde recebeu o prêmio *Governo do Rio – Na Tela da Favela* pelo júri especializado. Também foi exibido e premiado em outros festivais¹⁰.

A sinopse do filme resume a narrativa: “Numa câmera frenética, sem cortes e em subjetiva, o curta mostra os últimos sete minutos de vida de um traficante de drogas”¹¹. Os próprios realizadores ressaltam o aspecto diferencial deste trabalho, que está justamente na sua composição formal e no uso de recursos específicos da linguagem audiovisual, em especial a câmera subjetiva, que busca colocar o espectador no lugar do protagonista, reproduzindo a tensão por ele vivida.

O curta traz como personagem central um chefe do tráfico de drogas, chamado de PC, cuja imagem não aparece em nenhum momento no espaço diegético. Temos

acesso apenas ao que este personagem vê e diz e, em alguns momentos, aos movimentos de suas mãos, quando aparecem no interior do plano. Em apenas sete minutos, tempo que dura o plano-sequência, a cena construída mostra o tenso percurso de PC desde quando é chamado em sua casa até o momento da troca de tiros com Léo, seu "traidor", episódio que vai resultar em sua própria morte. Através do recurso da câmera subjetiva, acompanhamos seus passos e conhecemos as pessoas com quem interage e que se dirigem a ele olhando para a câmera. Os diálogos, curtos, rápidos e intensos, informam não apenas as intenções de PC e de seus companheiros, e as reações dos demais personagens, mas também contribuem para reforçar a dimensão emotiva da narrativa. Todas as falas, quase sempre carregadas de agressividade, refletem a tensão do momento e a impulsividade dos personagens. As razões da perseguição e as motivações de PC não são muito claras, mas indicam um desejo de vingança. Por conta de uma traição, Léo é ameaçado de morte pelo traficante.

O tratamento dado à imagem contribui para aumentar a dramaticidade da narrativa, ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera pesada. A câmera é rápida e instável, acompanhando o constante movimento do olhar e do corpo do protagonista, embora mantenha sempre um mesmo tipo de enquadramento. O episódio se passa à noite e a maioria das cenas é externa. Por isso, as imagens são quase sempre obscuras, pouco iluminadas, e cheias de sombras. A ausência de qualquer trilha musical ou som incidental endossa o tom cru dado à narrativa. Por isso mesmo, vozes e ruídos do espaço diegético são acentuados.

Na primeira cena, vemos um revólver sendo descarregado e em seguida uma moça se despindo para PC. O romance do protagonista logo é interrompido por alguém que grita seu nome e bate à porta de seu barraco. Seu comparsa lhe avisa que Léo está na comunidade. PC recarrega o revólver e os dois saem pelos becos da favela. Eles chegam a um bar e querem saber onde o traidor está escondido. Agridem o homem que está por trás do balcão, que é tio de Léo, mas ele responde que não sabe "dessa praga". "Se tu matar ele é um favor que tu me faz, pô", diz o dono do estabelecimento. Em seguida, a câmera se vira para uma mulher que, chorando, incentiva PC a matar "aquele desgraçado", pois ele teria estuprado sua filha. Essa passagem ajuda a configurar a figura de Léo como uma *persona non-grata* na comunidade, causador de problemas. Em seguida, PC vai até a casa de Val, a namorada de Léo, e a tira de casa à força. Val diz que não sabe onde ele está, mas ainda assim é ameaçada de morte. Nesse momento, outro sujeito chega e avisa

que viu Léo no campinho. PC corre em direção ao campo junto com outros rapazes armados e no caminho se inicia uma troca de tiros. Seu comparsa segue na frente e logo é atingido por um disparo, caindo no meio da estrada. Nos últimos momentos do conflito, PC está sozinho, se escondendo atrás das árvores e procurando por seu inimigo. A munição de sua arma acaba (ouvimos o revólver falhando). Logo em seguida, ele é atingido por um tiro e cai morto. A câmera se vira para o alto, encenando a queda do personagem, e um corte seco finaliza o filme.

O curta retrata a trajetória de um traficante em direção à sua morte, e poderia ser considerado a sequência final de um longa-metragem. Mas sua construção permite que se constitua numa narrativa fechada e independente, ao apresentar uma clássica cena de perseguição movida pelo desejo de vingança.

O que importa para a narrativa é o modo como a tensão é estabelecida. Além das falas e da ação dos personagens, que demonstram apreensão, o movimento frenético da câmera e a fotografia obscura, como já assinalado, intensificam a dramaticidade. Essa intensidade também é resultado do tom naturalista da produção, que se deve a um conjunto de elementos: a linguagem adotada, com muitos palavrões e gírias; as características físicas dos atores, atuação e figurino; os cenários e espaços utilizados.

Conclusão

Algumas características comuns podem ser encontradas nessas quatro produções:

- i) os dramas pessoais estão associados ao narcotráfico e a uma constante referência à violência, principalmente pelo fato de trazer imagens de pessoas armadas com revólveres e metralhadoras;
- ii) não há uma referência direta a questões como pobreza, classe social ou discriminação racial. Muito embora esses aspectos possam estar presentes ao considerar a atuação da polícia na favela, os mesmos não são problematizados;
- iii) os protagonistas são jovens e constantemente expostos a situações de conflito que podem levar à morte;
- iv) diferentemente da lógica dos romances populares, o final não é consolador (apesar de alguns se salvarem), pois as contradições do mundo ficcional não se

- resolvem e os personagens não encontram a felicidade plena em todas as esferas (íntima e social);
- v) apesar de não apresentarem personagens maniqueístas, as narrativas de certa forma associam o “mal” ao tráfico ou à polícia, e procuram não criminalizar o morador da favela/periferia, na medida em que o individualiza e o humaniza, principalmente quando ressalta as contradições dos personagens;
 - vi) em relação à dimensão formal, a composição do espaço diegético segue um padrão ao utilizar locações, cenários e atores das próprias comunidades, e valorizar os modos de expressão verbal e corporal dos moradores locais, bem como seus modos de se vestir. Esses recursos resultam num tipo de representação realista-naturalista que, embora nem sempre seja eficaz devido às falhas de atuação ou aos poucos recursos técnicos, de certa forma aproximam o espectador da realidade apresentada.

Deve-se ressaltar que a ênfase nesses aspectos, embora possa estar presentes em outras narrativas, não se constitui uma regra. Em certa medida, reflete um modo específico de tratar do narcotráfico no contexto da cidade do Rio de Janeiro. Outras abordagens diferenciadas do cinema da periferia incluem temas sobre laços comunitários, cultura, identidade, manifestações musicais e artísticas, infância, direitos humanos, crítica social, questões indígenas e quilombolas, movimentos urbanos, etc., que variam muito de acordo com cada região do país e com as propostas dos coletivos de produção. Note-se ainda que muitos realizadores já demonstram uma grande preocupação com a dimensão formal, e não apenas com as “mensagens” dos filmes, investindo em soluções criativas mesmo com poucos recursos técnicos e financeiros.

Dados dos filmes:

Crônicas de um fato comum

Ano: 2007

Duração: 16'30''

Direção e roteiro: Paulo Silva

Produção: Julio Pecly

Formato de captação: MiniDV

Disponível em: Parte 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=X0j2Qb65QGU>

Parte 2 - http://www.youtube.com/watch?v=U9Y8m_cTom0

Neguinho e Kika

Ano: 2005

Duração: 18'

Direção: Luciano Vidigal

Produção: Caetano Ruas

Produtora: Nós do Morro

Formato de captação: MiniDV

Disponível em: Parte 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=X0j2Qb65QGU>

Parte 2 - http://www.youtube.com/watch?v=U9Y8m_cTom0

Mina de Fé

Ano: 2004

Duração: 15'

Direção e roteiro: Luciana Bezerra

Produção: Branca Murat

Produtora: Nós do Morro

Formato de captação: 35 mm

Disponível em: Parte 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=iB2i0Jv5PgU>

Parte 2 - <http://www.youtube.com/watch?v=C43G5A5tRPc>

7 minutos

Ano: 2007

Duração: 7'

Roteiro: Julio Peclly e Paulo Silva

Direção: Julio Peclly, Paulo Silva e Cavi Borges

Produção: Cavídeo, Boca de Filmes, Nos Do Morro, Nós do Cinema e Virtual Filmes

Formato de captação: 35 mm

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VIKqvRJuLPc>

Referências

ARISTÓTELES. Poética. Traduzida por Antônio Pinto de Carvalho. In: **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. S/d

AUMONT, Jacques (e outros). **A estética do filme**. Campinas, SP. Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

ECO, Umberto. **O super-homem de massa**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007, indicadores 2006**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008. Disponível em www.forumdosfestivais.com.br

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2004.

XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. In: **ALCEU**, v. 8, n. 15. p.256-270. Jul/Dez 2007.

Notas

¹ O Guia Kinoforum de Festivais de Cinema e Vídeo, publicado pela Associação Cultural Kinoforum, além do calendário anual de festivais nacionais e internacionais, reúne informações sobre circuitos e projetos de exibição, mercado audiovisual brasileiro, mecanismos de fomento e formação. Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/guia/2009/index.php>

² Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual, Mostra Internacional de Filmes de Montanha, Ecocine - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, MoVA Caparaó Mostra Itinerante de Vídeo Ambiental de Caparaó, Tudo Sobre Mulheres - Festival de Cinema Feminino da Chapada dos Guimarães, Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul, entre outros.

³ Anima Mundi, FBCU - Festival Brasileiro de Cinema Universitário, Festival Mundial do Minuto, É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários, Mostra Internacional do Filme Etnográfico, forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, entre outros.

⁴ <http://mostradecinemasuburbano.blogspot.com/>. Acesso em 23 de outubro de 2009.

⁵ <http://coleccionadordepedras1.blogspot.com/> Acesso em 23 de outubro de 2009.

⁶ Informações sobre estes eventos constam respectivamente em www.cinecufa.com.br e www.visoesperifericas.org.br

⁷ Informações contidas em: <http://pauloejulio.blogspot.com>

⁸ Informações concedidas pelo diretor Paulo Silva, em entrevista concedida por e-mail no dia 14 de outubro de 2009.

⁹ Neginho e Kika: Melhor Direção Festival de Marseille/ 2006, Melhor Ficção Digital Curta Cinema / 2005, Melhor Filme Festival de São Carlos - SP / 2005. Mina de Fé: Melhor Filme 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro/2004, Melhor Filme Festival Internacional Curta Cinema/2004, Menção Honrosa ABDeC Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, Seleção oficial Festival de Curtas de Clermont Ferrand/ 2005, Seleção oficial Festival de Curtas International Film Berlin/2005. Fonte: www.nosdomorro.com.br.

¹⁰ Melhor curta de Língua Portuguesa, Cineport 2007; Melhor curta, Festival de Colatina 2007; Melhor curta, Festival Vide-Vídeo 2007; Melhor curta, Festival do Rio 2007; Melhor curta de ficção, Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras 2007; Melhor direção, Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras 2007; Melhor ator para Luciano Vidigal, Festival de Itu 2007; Menção honrosa, Festival Perro Loco 2007; Menção honrosa, Festival de São Carlos 2007. Fonte: <http://pauloejulio.blogspot.com/> Acesso em 22 de setembro de 2009.

¹¹ Fonte: <http://pauloejulio.blogspot.com/> Acesso em 22 de setembro de 2009.