Universidade de São Paulo
Programa de Pós Graduação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

URBANIDADE VIRA-LATA:

SEGREGAÇÃO SÓCIO-ESPACIAL E IMAGINÁRIO URBANO
NO CINEMA BRASILEIRO

SIRLENE MARIA CHERIATO

Dissertação de Mestrado
São Paulo, 2008

Imagens capa: *Casa de Cachorro* e *Central do Brasil* (modificadas dos fotogramas originais)

Todos os direitos reservados aos diretores dos filmes, assim como sobre todas as outras imagens aqui reproduzidas.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL: sicheriato@yahoo.com.br

Cheriatto, Sirlene Maria
C521u Urbanidade vira-lata: segregação sócio-espacial e imaginário urbano no cinema brasileiro / Sirlene Maria Cheriatto. - - São Paulo, 2008.
349 p. : il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.
Orientador: Luís Antônio Jorge.

1.Segregação urbana 2.Cinema – Brasil 3.Análise do discurso 4.Imaginário I.Título

CDU 301.162.2(1-21)

Dedico
com
Amor e
Gratidão
incomensuráveis e
irrestritos
aos meus pais,
Maria Joseli Belluzzo Cheriato
e Reginaldo José da Cunha Cheriato
e ao meu marido,
Flávio Yuji Teramatsu

Uma ideologia só “nos pega” para valer quando não sentimos nenhuma oposição entre ela e a realidade – isto é, quando a ideologia consegue determinar o modo de nossa experiência cotidiana da própria realidade (...) Uma ideologia logra pleno êxito quando até os fatos que à primeira vista a contradizem começam a funcionar como argumentos a seu favor.

Slavoj Žižek, 1996, p. 326.

imagem (fundo, modificada, página anterior): *De Passagem*. Imagens acima: *De Passagem* e *O Invasor*

A arte não reproduz o visível, torna-o visível.

Paul Klee

Agradecer pode ser contraditório. Assim como o ponto final de uma frase, o agradecimento é indispensável a toda ação, no entanto, se por um lado, parece romper a ação a que faz referência, por outro precisa ser continuidade, extensão. Precisa realizar-se para além de suas fronteiras, construir asas em pleno vôo. Precisa ser ação para consolidar seu significado. A gratidão não se basta como palavra, da qual é apenas um vago reflexo. Configura-se verdadeiramente como laço social e faz crescer no coração que habita o entusiasmo-movimento para a vida. Agradecer na palavra apenas, é portanto, uma mera formalidade. Agradecer é realizar, continuamente. Neste trabalho, realiza-se a minha gratidão por estas pessoas-movimento em meu coração e minha mente:

Prof. Dr. Luís Antonio Jorge,

Profª Drª Cibele Saliba Rizek,
Prof. Dr. Miguel Antônio Buzzar,
Profª Drª Maria Lúcia C. Gitahy,
Prof. Dr. Ulpiano T. Bezerra de Meneses,
Prof. Dr. Ismail Xavier,
Profª Drª Lucrecia D'Aléssio Ferrara,
Prof. Dr. Eduardo Morettin
Prof. Dr. Agnaldo Farias
Profª. Drª Cristiane Rose Duarte,
Profª Drª Ana Elena Salvi,
Profª Drª Esther Hamburger
Profª Drª Telma de Barros Correia,
Prof. Dr. Roberto (Mancha) de Andrade,
Prof. Dr. Nabil Bonduki,
Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins,
Prof. Dr. Gelson Pinto,
Prof. Dr. Joubert Lancha,
Profª Drª Sara Feldman

Tereza F. Teramatsu,

Sergio e Luciano Teramatsu,
Guto Requena,
Caio Neubert Weber,
Daniel Andrade,
Eduardo Gilberto,
Thamara Fernandes,
Tânia de Oliveira,
Dr. Pam Wen Lung,
Drª Célia Faelli,
Luciana Freitas,
Karina Benassi,
Aroldo Martins,
Amayton Pereira,
Fernando Moreira,
Edgard Calheiros,
Georgia Costa,
Marcos Marsulo,
Ugo Giorgetti, assim como

A todos os diretores e equipe de produção dos filmes aqui analisados.

A todos os autores das Referências Bibliográficas e Bibliografia listada ao final,

A todos os funcionários da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Comunicação e Artes
e Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP,

A todos os organizadores (encarnados e desencarnados) do Grupo Espírita Cairbar Schutel.

Para além da motivação em vários
âmbitos, direcionada a minha saúde
física, intelectual e espiritual,
imprescindíveis para a realização desta
dissertação — estas pessoas contribuem
continuamente para desenvolver em mim
A FÉ no Humano e no Urbano.

“É muito difícil falar de cidades, porque de fato atualmente as cidades são mais imagens que palavras”.

Wim Wenders. In.:
KOLLHOFF, Hans. Entrevista a Wim Wenders.
Espaço & Debates, São Paulo, nº 38, pp. 83-91, 1994. p. 90

A primeira provocação ele agüentou calado. Na verdade, gritou e esperneou. Mas todos os bebês fazem assim, mesmo os que nascem em maternidade, ajudados por especialistas. E não como ele, numa toca, aparado só pelo chão. A segunda provocação foi a alimentação que lhe deram, depois do leite da mãe. Uma porcaria. Não reclamou porque não era disso. Outra provocação foi perder a metade dos seus dez irmãos, por doença e falta de atendimento. Não gostou nada daquilo. Mas ficou firme. Era de boa paz. Foram lhe provocando por toda a vida. Não pode ir a escola porque tinha que ajudar na roça. Tudo bem, gostava da roça. Mas aí lhe tiraram a roça. Na cidade, para aonde teve que ir com a família, era provocação de tudo que era lado. Resistiu a todas. Morar em barraco. Depois perder o barraco, que estava onde não podia estar. Ir para um barraco pior. Ficou firme. Queria um emprego, só conseguiu um subemprego. Queria casar, conseguiu uma submulher. Tiveram subfilhos. Subnutridos. Para conseguir ajuda, só entrando em fila. E a ajuda não ajudava. Estavam lhe provocando. Gostava da roça. O negócio dele era a roça. Queria voltar pra roça. Ouvira falar de uma tal reforma agrária. Não sabia bem o que era. Parece que a idéia era lhe dar uma terrinha. Se não era outra provocação, era uma boa. Terra era o que não faltava. Passou anos ouvindo falar em reforma agrária. Em voltar à terra. Em ter a terra que nunca tivera. Amanhã. No próximo ano. No próximo governo. Concluiu que era provocação. Mais uma. Finalmente ouviu dizer que desta vez a reforma agrária vinha mesmo. Para valer. Garantida. Se animou. Se mobilizou. Pegou a enxada e foi brigar pelo que pudesse conseguir. Estava disposto a aceitar qualquer coisa. Só não estava mais disposto a aceitar provocação. Aí ouviu que a reforma agrária não era bem assim. Talvez amanhã. Talvez no próximo ano... Então protestou. Na décima milésima provocação, reagiu. E ouviu espantado, as pessoas dizerem, horrorizadas com ele:

- Violência, não!

Luis Fernando Veríssimo,

Provocações. Declamado no Programa Provocações 278 —TV Cultura —SP por Antônio Abujamra .Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/provocacoes/poesia.asp>>. Acesso em 07 jun. 06.

Houve tempo em que as noções de urbanidade e humanidade decorriam uma da outra. Eram idéias convergentes. Hoje, os fundamentos ideológicos e culturais que levaram a esta aproximação estão sendo brutalmente contestados pela realidade. A cidade não mais representa os valores de civilidade intrínsecos à humanidade, que um dia geraram o humanismo e, pelo contrário, tornou-se o signo mais agudo da tragédia da desigualdade social. Incapaz de promover meios para o desenvolvimento cultural e social, há quem diga que ela deixou até de fazer sentido. Pensar a dinâmica da cidade como expressão da sociedade é sempre uma atividade atual e necessária.

Luís Antônio Jorge,

A cidade sem sentido. Revista da Pós —Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, nº 12, 2002, p. 159

(...) não se trata apenas de ver as coisas (isto é, a realidade social) como “realmente são”, de jogar fora os óculos distorcedores da ideologia; a questão principal é ver como a própria realidade não pode reproduzir-se sem essa chamada mistificação ideológica. A máscara não esconde simplesmente o verdadeiro estado de coisas; a distorção ideológica está inscrita em sua própria essência. Deparamos, pois, com o paradoxo de **um ser que só consegue reproduzir-se na medida em que seja desconhecido e desconsiderado**: no momento em que o vemos “como realmente é”, esse ser se dissolve no nada, ou, mais exatamente, transmuta-se num outro tipo de realidade.

Slavoj Žizek, 1996, p. 312, grifos nossos.

RESUMO:

A segregação sócio-espacial - em sua definição, a configuração urbana resultante do conjunto de determinações e práticas que dividem e fragmentam a sociedade em parcelas e a cidade em localidades - é marca do desenvolvimento urbano no Brasil, acentuada nos tempos atuais. Os mecanismos ideológicos e práticos que são desenvolvidos —pelos “aparelhos ideológicos do Estado”; pelas empresas privadas; pelas mídias; pela produção de conhecimento científico, técnico, social, artístico, cultural; pelo “senso-comum” - para que a segregação sócio-espacial se imponha como normalidade e se legitime, são os principais objetos de investigação desta pesquisa. Acreditando que o cinema é um tipo de produção cultural privilegiado como objeto de análise histórica e crítica sobre a dialética sócio-espacial metropolitana atual no Brasil, o trabalho o toma para contribuir para o detalhamento de muitos destes mecanismos, através da análise do discurso cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE:

segregação urbana, cinema - Brasil, imaginário, análise do discurso

ABSTRACT:

In its own definition, sociospatial segregation is the urban form resulting from a set of decisions and practices that separates and breaks the society into categories and subdivides the city. Very much emphasized nowadays, sociospatial segregation is the main characteristic of the urban development in Brazil. Ideological and practical mechanisms are developed by the “ideological State departments”, by the production of technical, social, artistic, cultural and scientific knowledge; private companies, media and the “common sense”. This research aims to explore and to focus on those ideological and practical mechanisms which are developed to make the sociospatial segregation prevail as a legitimate and natural movement within social and physical context of the city. We believe that cinema is a kind of cultural production privileged as an object of critical and historical analysis on the current metropolitan sociospatial dialectics in Brazil. Therefore, this paper takes cinema through its cinematographic speech as an important contribution for a detailed analysis of most of those mechanisms cited above.

KEY WORDS:

sociospatial segregation, cinema - Brazil, urban form, cinematographic speech

imagem (fundo, pág. anterior, modificada): *Cidade de Deus*

*Em duas palavras, a idéia de cidade como growth machine pode ser assim resumida: coalização de elites centradas na propriedade imobiliária e seus derivados, mais uma legião de profissionais caudatários de um amplo arco de negócios decorrentes das possibilidades econômicas dos lugares, conformam as políticas urbanas à medida em que dão livre curso ao seu propósito de expandir a economia local e aumentar a riqueza. A fabricação de consensos em torno do crescimento a qualquer preço – a essência mesmo de toda localização – torna-se a peça-chave de uma situação de mobilização competitiva permanente para a batalha de soma zero com as cidades concorrentes. **Uma fábrica por excelência de ideologias**, portanto: do território, da comunidade, do civismo, etc. Mas, sobretudo, a fabulação de senso comum econômico, segundo o qual o crescimento como tal faz **chover empregos**. No coração dessas coalizões a classe rentista de sempre, hoje novamente na vanguarda dos “movimentos urbanos”: incorporadores, corretores, banqueiros, etc, escorados por um séquito de coadjuvantes igualmente **interessados e poderosos, como a mídia, os políticos, universidades, empresas esportivas, câmaras de comércio e, enfim, nossos dois personagens desse enredo de estratégias: os planejadores urbanos e os promotores culturais.***

Otília Arantes, 2002, p. 65-6. grifos nossos

SUMÁRIO

Introdução: Onde não está a modernidade.....	15
01. Cinema-Cidade.....	16
02. O Ressentimento e o Socorro das Luzes.....	20
03. Considerações metodológicas.....	30
01. Três dimensões solidariamente imbricadas.....	32
02. A grande demanda.....	33
03. Relação dialética entre espaço urbano e sociedade.....	33
04. O caráter polissensorial.....	34
05. Desmascarem a imagem turística.....	38
Conceituar Imaginário Urbano.....	40
O <i>Flâneur</i> e o Flanela.....	50
Capítulo I: Ainda fora do lugar.....	61
1.1. (I)Mobilidades.....	62
1.2. Ideologia e Segregação sócio-espacial.....	94
1.3. Onde não está o modernismo.....	102
Capítulo II: As Luzes Apagadas da Cidade.....	127
2.1. Assincronias e Visualidade.....	128
2.2. O Aprisionamento da razão.....	159
2.3. O mal-estar.....	169
Capítulo III: Da Alma à arma.....	180
3.1. Inversões e Ambigüidades.....	185
3.1.1. Exércitos.....	187
3.1.2. (Des)identidades.....	194
3.1.3. Cordialidade e Ressentimento.....	228
3.2. O (anti)espetáculo urbano da criminalização.....	246
3.2.1. A criminalização da pobreza.....	246
3.2.2. Os Lugares Vazios que se repetem e os quase e hiper-lugares novos.....	279
3.2.3. A privação do privado e os entre-fluxos.....	292
Considerações Finais.....	314
Referências Bibliográficas.....	325
Bibliografia.....	335

Experimentar uma sensação – estar emocionado – ser consciente dela, ter dela sua perversão, através de sua emoção, analisá-la – acordá-la – , pôr em marcha toda uma estratégia para dissimulá-la, ampliá-la, para oferecê-la melhor às outras pessoas e, sem dúvida alguma, fazê-los sentir pela felicidade do prazer compartilhado: tudo isso é ser um realizador de cinema ou ser arquiteto. E o é também, descobrir – eleger, decantar, eliminar – qualificar a visão sobre o real, na iminência... na distância... É fazer ouvir os meios para melhor conseguir seu fim: tocar o outro, o espectador, o visitante, no mais profundo dele mesmo.

Jean Nouvel, 1989

imagem (fundo, modificada): *Central do Brasil*

Trabalhando memória e reminiscência, Birman afirma que só o reconhecimento do fracasso leva à assunção desejante no presente e a uma história dirigida ao futuro. O desejo é sempre algo que só se realiza no futuro. Romper, na periferia do capitalismo, a cultura e a arquitetura do medo pressupõe transformar loucura em obra, desejar um futuro a partir de uma memória que se entrelaça no singular e no coletivo. Trata-se de acolher, radicalmente, o selvagem que tão densamente nos habita.

Vera Malaguti Batista, ., 2003, p. 8

(A referência da autora é: BIRMAN, Joel. Psicanálise, negatividade e heterogêneo: como a psicanálise pode ser obstáculo para a barbárie? In: Caderno de Psicanálise, v. 15, nº 18. Rio de Janeiro: SPCRJ 1999.)

INTRODUÇÃO

O cinema nos fez ver, com frequência, hipóteses muito mais contundentes de cidades do que aquelas que nos permitiria imaginar um olhar real. (...) Só o cinema alcança e por vezes antecipa, a história da cidade moderna, chegando ao ponto de a metrópole que se perfila para este final de século consistir na superposição das diversas possibilidades oferecidas pela cinematografia.

Rafael Argullol, 1994, p. 59

(...) que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles. Se descrevo Olívia cidade rica de mercadorias e de lucros, o único modo de representar sua prosperidade é falar de palácios... almofadas franjadas... pavões... mas a partir deste discurso é fácil compreender que Olívia é envolta por uma nuvem de fuligem e gordura que gruda na pele... na aglomeração das ruas... (...) a mentira não está no discurso, mas nas coisas...

Ítalo Calvino, 1993

O cinema, além de atualizar conteúdos míticos, valoriza tanto a representação da realidade urbana quanto a expressão do imaginário. Sua estrutura (montagem) cria as condições para que essa realidade seja representada de maneira verossímil, e contribui decisivamente para construir um espaço cultural do fílmico onde os sonhos são perceptíveis e, o que é mais importante ainda, são visíveis. (...) Segundo Jean-Claude Bernadet, “a São Paulo cinematográfica não é a São Paulo real, é uma interpretação da cidade; tanto no documentário como na ficção, é uma São Paulo imaginária reconstruída pelo cinema, é um imaginário urbano elaborado a partir de São Paulo”

Maria Dora Mourão, 1996, p. 99 e 108-9

ONDE NÃO ESTÁ A MODERNIDADE⁽¹⁾

O que existe atrás da crise da modernidade é uma crise de civilização. O que está em crise é o projeto moderno de civilização.

Sérgio Paulo Rouanet, 1993, p. 09

*Na fita Central do Brasil, há um sentido agudo da alienação, **alienação vivida como desterro no mundo urbano e industrial**. Nele, o indivíduo não é dado em sua identidade de forma que se perde, irremediavelmente, a possibilidade de seu reconhecimento no mundo. **A metrópole é semelhante em todos os lugares, pois não há mais espaços fixos que configurem uma paisagem**. Falta de centro significa a impossibilidade de considerar uma ordem em meio aos acasos da natureza e às incertezas da história. A modernidade é sem marido provedor, sem pai protetor, sem Estado dispensador*

Olgária Matos, 1988, p. 48, grifos nossos

0.1. CINEMA-CIDADE

Filmes e cidades têm lugares onde ocorrem vivências – respectivamente mentais e empíricas – das quais emanam representações em que se configuram sentimentos positivos ou negativos. Viver na cidade implica fazer-se várias perguntas. Que cidade se quer? Que paisagem se vê? Que espaço se tem? Para quem pesquisa o urbano, a temática da inter-relação entre “cinema e cidade”, muito rica, em andamento e aqui apenas esboçada, é campo fértil para a investigação destas e muitas outras questões.

Leonardo Name, 2003a.

Defender o tema cinema-cidade parece ser uma tarefa desnecessária, mas algumas considerações se tornam relevantes à medida que se atenha aos desdobramentos que este assunto toma fundamentalmente ao contato das questões sobre representação. A imitação entre arte e vida é

1. Por apresentar grande polissemia ou mesmo, como acontece em muitas mídias, uma banalização de significado, cabe reiterar do que efetivamente se trata o que se chama aqui de modernidade: Conjunto de transformações sociais, políticas, econômicas e culturais da Idade Moderna —o período da história do ocidente que teria seu início na Renascença Italiana, seu apogeu no Iluminismo, na Segunda Revolução Industrial e no Movimento Cultural Modernista (início do séc. XX). Considerada a era das transições, muitos consideram que sua formação deve-se a acontecimentos históricos que marcaram as sociedades européias desde o séc. XI, assim como ainda não há consenso absoluto sobre sua superação. Cabe no entanto, de maior relevância para esta pesquisa, considerar a modernidade em sua organização espacial e geográfica, na formação da cidade moderna industrial, baseada no desenvolvimento industrial —mais especificamente na cidade industrial brasileira, que diferentemente de suas “matrizes” européias e também estadunidenses, desenvolvem-se a partir do início do séc. XX.

mútua, constante e querida por artistas e platéia, e as interrogações sobre o que é real continuam intrigando, portanto o caminho seguramente mais estável para usufruir as luzes vindas destes embates é assumi-los.

*A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o **postulado**? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História.* (FERRO, 1988, p. 203. grifo nosso)

Ao lado do tema cinema-cidade, há outro correlato, o do cinema-história, que abrange a utilização do cinema como fonte para a historiografia em duas frentes, conforme explica Cristiane Nova (1996), uma em que o filme é abordado para o estudo da história do tempo em que ele foi produzido, nesta frente a leitura que é feita pode ser denominada “*leitura histórica do filme*”. Na outra frente ele é abordado como discurso sobre a história, e neste caso a leitura pode ser chamada de “*leitura cinematográfica da história*” e pode se dirigir à história do tempo abordado pela narrativa do filme. Nos dois casos, há que se considerar o filme como um documento, se for tomada a definição do mesmo àquela em que é documento todo material capaz de responder determinados questionamentos. Uma pista policial de um crime não deixa de ser considerado um documento sob este ponto de vista, mesmo se for um fio de cabelo.

Na maioria das vezes estas duas leituras se intercambiam e relacionam, embora uma delas acabe prevalecendo. O tema cinema-história geralmente se atém sobre filmes épicos ou cuja temática refere-se a um fato histórico. Ótimo exemplo disso são alguns filmes de Humberto Mauro como, por exemplo, *O descobrimento do Brasil* (Brasil, 1937) que, segundo Eduardo Morettin (2000) oferece toda uma gama de significações, tais como: a monumentalização dos heróis do Descobrimento do Brasil, a fim de dar respaldo ao processo de transformação política que era vivida nos anos 1930; a justificativa da formação de um Estado Nacional; a “educação” cívica de caráter nacionalista para o povo; produção de um imaginário no qual os europeus, assim chamados “descobridores”, são representantes de um futuro repleto de cultura e civilidade e o índio de um passado completamente sem cultura, mas exaltado como “naturalmente bom” porque não faz mais parte dos problemas sociais da época. Para fazer esta leitura, que não é da história brasileira no século XVI, mas do início do séc. XX, Moretin utiliza também o discurso do filme, mas fundamentalmente outros documentos relacionados com a produção do mesmo na década de 1930. Ele, portanto, faz uma leitura histórica do filme, mas não deixa de se ater à narrativa, nem a todo detalhe lingüístico do mesmo para chegar a estas conclusões. A ênfase, no entanto, está no porquê daquela produção, e porque foi feita daquela maneira.

O que se pretende com o trabalho que segue não é exatamente este porquê, estando mais voltado para uma leitura cinematográfica da história – da história da cidade contemporânea brasileira, especificamente as metrópoles paulistana e carioca na virada do século XX para o XXI. Debruçando-se sobre filmes que discursam sobre o período em que foram produzidos, a leitura cinematográfica aqui é chamada de análise crítica do discurso cinematográfico voltado para a temática urbana, através do qual se procura ver o mundo real, a cidade real. Assim como funciona com as parábolas, que transferem dados do mundo real para um mundo irreal para se fazer didático e mais profundo, a análise crítica procura ir além da informação objetiva e descobrir na obra o que muitas vezes, nem seus autores sabiam que estava lá; e acima de tudo, procurar ver a cidade por outro prisma.

A apresentação da História por imagens significa, também, teatralização cênica como maneira de revelar individualidades, discriminando-as de um indivíduo abstrato e inverificável na multidão. Neste cenário as personagens aparecem no filme como nas fábulas: o homem sai do plano da natureza destituída de sentido, instalando-se como indivíduo que com voz própria doa significado a seus mundos. (MATOS, 1988, p. 482)

A publicação recente do número 10, da revista intitulada Rua, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (CAÚLA; MUSSET; KUSTER; VAZ DA COSTA; NAME; CHERIATO; CÉSAR; OLIVIERI; 2006), traz como tema geral exatamente "cinema-cidade", com artigos de profissionais da área de arquitetura e urbanismo, geografia, sociologia, educação, entre outras. A recorrência do tema tem surgido nos últimos anos através de mostras, debates, conferências, seminários, e demonstra não apenas a eficiência da utilização desta fonte como documento, mas a instauração deste tipo de pesquisa de forma inquestionável.

*O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época. Isso nos permite afirmar que **todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento.*** (NOVA, 1996).

Na revista acima citada, Leonardo Name (2006, p. 45) comenta os vários tipos de abordagem comumente realizados, e entre eles vale mencionar o que neste trabalho se aplica:

(...) a análise intertextual normalmente se debruça sobre a escala de representação da experiência da cidade, na qual o espaço se singulariza ao ser dotado de tempo, seja a partir da realização de interações sociais e de deslocamentos por parte dos personagens dos filmes, seja por meio da própria narrativa cinematográfica que se funde e se confunde com outras práticas e narrativas geo-históricas sobre os diversos lugares e seus grupos sociais.

A análise crítica do discurso cinematográfico aqui aplicada, portanto, busca nos filmes de temática urbana, nacionais e contemporâneos, as vivências e experiências urbanas, a relação entre sociedade e cidade e de que maneira se materializa nos filmes, a segregação sócio-espacial metropolitana e suas interfaces com o sistema capitalista. Sempre um pé cá, outro lá. Sempre um olho no cinema, outro na literatura especializada que se remete ao assunto tratado pelo filme, complementando-se e iluminando-se mutuamente. Enquanto a literatura especializada se debruça de forma objetiva sobre o tema da segregação sócio-espacial, com dados estatísticos, levantamentos e entrevistas; a arte cinematográfica se debruça de maneira subjetiva, emocional, ambígua, focando um caso específico, concentrando-se nele e extraindo dele informações riquíssimas, que não estão muitas vezes em dados estatísticos, mas que podem contribuir para serem melhor entendidos.

Própria da linguagem cinematográfica é a tendência a levar a platéia a identificar-se com os personagens e os dramas vividos por eles, daí o contato mais próximo com a ambigüidade presente em muitos assuntos. Outra propriedade cinematográfica é a de reduzir ou alongar na montagem, o tempo e o espaço, conforme a necessidade expressiva, assim como dar ao espaço fundamentalmente, a força de um personagem – um personagem-espaço que poeticamente

irá dialogar com os outros personagens – fazendo saltar aos olhos a esfera sócio-espacial, com suas motivações e razões de ser, seu comportamento; trazendo à tona uma outra cidade, através da qual se procura conhecer um pouco mais ou de forma diferente a cidade da realidade histórica presente. Como Marco Pólo (CALVINO, 1993, p. 149), “a cidade para a qual tende minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa”, e pretende reiterar: “você não deve crer que pode parar de procurá-la”.

Para citar apenas os brasileiros, profissionais como Rubens Machado Jr.; Ana Elena Salvi, Andréa Cláudia M. M. Barbosa, Waldir Salvadore, Leonardo Name, Maria Helena Braga e Vaz da Costa, Roberto Noritomi e tantos outros, possuem produções que reiteram a eficiência do tema cinema-cidade. É com o objetivo de contribuir com o desenvolvimento do mesmo, que além de filmes como *Blade Runner* (1998) de Ridley Scott, *Diário de Motocicleta* (2004), de Walter Salles, e *À Margem da Imagem* (2), (2003) de Evaldo Mocarzel (cujas análises não é aprofundada), os filmes selecionados para esta pesquisa são:

1. *De Passagem* (3), (2003) e
2. *Os 12 trabalhos* (4), (2006), ambos de Ricardo Elias;
3. *Central do Brasil* (5), (1998) e
4. *O Primeiro Dia* (6), (1999), ambos de Walter Salles (este, em co-direção com Daniela Thomas);
5. *Sábado* (7), (1995) e
6. *O Príncipe* (8), (2003), ambos de Ugo Giorgetti;
7. *Como nascem os anjos* (9), (1996) e
8. *Seja o que Deus quiser!* (10), (2003), ambos de Murilo Salles;
9. *Cidade de Deus* (11), (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lung;
10. *O Homem do Ano* (12), (2002), de José Henrique Fonseca;
11. *Quase dois irmãos* (13), (2005), de Lúcia Murat;
12. *Cronicamente Inviável* (14), (1999) de Sergio Bianchi;
13. *O invasor* (15), (2001), de Beto Brant;
14. *Ônibus 174* (16), (2002) de José Padilha; e o curta-metragem,
15. *Casa de Cachorro* (17), (2001) de Thiago Villas Boas.

-
2. Produção: Ugo Giorgetti, Produção Executiva: Malu Oliveira, São Paulo: SPFilmes, (72 min.).
 3. Produção Executiva: Van Fresnot, São Paulo: Assunção Hernandez e Van Fresnot
 4. Produção e Produção Executiva: Van Fesnot. São Paulo: Politheama Filmes.
 5. Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre; Rio de Janeiro: Videofilmes, (112 min.).
 6. Produção: Beth Pessoa, Rio de Janeiro / Paris: Videofilmes / Riofilme / Haut Et Court; (76 min.).
 7. Produção: Carlos Watanabe; São Paulo: SPFilmes e Iguana Filmes, (85 min.).
 8. Produção Executiva: Malu Oliveira, São Paulo: SPFilmes.
 9. Produção: Cláudio Kahns, Romulo Marinho Jr. e Murilo Salles; Rio de Janeiro: Empório de Cinema, (96 min.).
 10. Produção: Murilo Salles e Zita Carvalhosa. Rio de Janeiro / São Paulo: Europa Filmes, (90 min.).
 11. Produção: Walter Salles, Rio de Janeiro: O2 Filmes/VideoFilmes Produções Artísticas, (135 min.).
 12. Produção: Flávio R. Tambellini e Leonardo M. de Barros. Brasil/EUA: Conspiração Filmes/Warner Bros, (115 min.).
 13. Produção Executiva: Ailton Franco Jr e Branca Murat, BR/CH/FR: Taiga Filmes / Ceneca Prodcciones / Ts Productions, (102 min.).
 14. Produção executiva: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina S. e Silva. Rio de Janeiro: Agravo Produções, (101 min.).
 15. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. São Paulo: Pandora Filmes, (97 min.).
 16. Produção: José Padilha e Marcos Prado, Rio de Janeiro, 2002. (133 min)
 17. Produção: Maria Farkas, Produção executiva: Maria Dora Mourão, São Paulo, 1 vídeo (27 min).

0.2. O RESSENTIMENTO E O SOCORRO DAS LUZES

*Se, em Rio, 40 graus, a relação entre infância marginalizada e espaço urbano, pontuada pela exclusão socioeconômica, comporta, ainda, a volta ao espaço comunitário do morro; e em Pixote há a “esquálida esperança” quanto ao destino do menino que **caminha nos trilhos**; a sensação ao final de Como Nascem os Anjos é de desalento: exclusão total, nenhuma possibilidade de redenção, ante os corpos inertes de Branquinha e de Japa, retrato da infância marginalizada que aniquila a si mesma.*

Maurício Caleiro, 2001, p. 218.

Não apenas o cinema nacional, mas o internacional tem utilizado, ao longo de sua existência, a imagem, o olhar e as características da infância, como ingrediente poético infalível para discutir questões adultas. Ingenuidade para chegar à complexidade. Contradições e jogos de opostos bem próprios das narrativas das artes cênicas, que na linguagem cinematográfica tomou dimensões mais contundentes. Desvendar, descobrir onde não se espera, a surpresa; o impasse a gerar uma revelação – elementos de roteiro que fazem parte de qualquer pesquisa, e porque não dizer, da própria vida. A pesquisa que segue assume esta condição e filia-se ao cinema como fonte inesgotável de revelações, documento ao qual se procura debruçar e fazer algumas perguntas. Se sua vocação é de fato, querer mostrar o que está latente e contar histórias nas quais o tempo, o espaço e o homem são elementos primordiais constitutivos, parece ser realmente, um veio d’água repleto de pedras preciosas para este garimpo. A preciosidade procurada se faz em elementos que aprofundem e esclareçam o espaço da cidade como um espaço social. Ou, que revele um pouco mais sobre o que se pode chamar de esfera sócio-espacial. A imagem da criança é, por este estudo, retomado em muitos momentos, não apenas porque está presente nos filmes utilizados, mas em tributo à fonte de uma virtude que é considerada por este estudo, um caminho de solução para os problemas que se apresentarão:

fig. 01

fig. 02

(...) Quando a criança era criança era o tempo das perguntas: Por que eu sou eu e não você? Por que estou aqui e não lá? Quando começou o tempo e onde termina o espaço? Será que a vida sob o sol nada mais é que um sonho? (...) Será que o que vejo, escuto e cheiro não é uma miragem do mundo anterior ao mundo? Será que o mal existe mesmo e pessoas, realmente más? Como pode? (...) Quando a criança era criança as framboesas caíam de suas mãos e ainda é assim. Nozes deixavam sua língua áspera e ainda o fazem. Chegando ao topo da montanha, queria outra mais alta. Em cada cidade, procurava outra maior e ainda o faz. (...) Quando a criança era criança arremessou uma lança de madeira contra uma árvore. Ainda balança na árvore até hoje. (fig. 01-2)

O texto acima faz parte da abertura do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders (18)– durante os anos de 1990, este foi um dos primeiros filmes a servir de incentivo para a

18. *DER Himmel über Berlin*. Produção: Anatole Dauman e Wim Wenders, França / Alemanha: Argos Films / Road Movies Filmproduktion / Westdeutscher Rundfunk, 1987, 1 vídeo.

pesquisa que aqui se realiza. E a virtude, vale antecipar: é a honestidade. Tanto a honestidade em questionar o irresponsável quanto a honestidade precisa de arremessar lanças que ficam permanentemente balançando na árvore do tempo – lanças de madeira sobre a madeira para integrar-se a ela. A honestidade tem raiz em “honor” – honra. Não à toa que as damas de honra são geralmente crianças. A criança vai à frente como a legitimar a união, dizer com lisura de caráter e plena sinceridade que a união merece ser validada. Como uma epígrafe de dignidade para conduzir a todos ao decoro, a criança é uma espécie de encarnação da angelitude. Wenders fala de um anjo que perde suas asas e passa a viver entre os homens como um homem comum. Tão antigo quanto o próprio homem, esta história fez nascer semi-deuses na antiguidade e toda a era cristã, mas na raiz possivelmente há uma razão em comum entre todos que chegam à Terra para se integrar ao mundo e à “casa dos homens”: *“a crença numa ética fundamentalmente humana”* (JORGE, 2007 (19)), a fé na viabilidade humana. Muitas crianças presentes nos filmes brasileiros no entanto, perderam asas, mas ao se tornarem ou recusarem se tornar “aviõezinhos”, “vapores” (20), mas volátil mesmo é a infância para elas. Se *“o anjo, como a vida, luta contra o caos”* (JORGE, 2007), as crianças e mais tarde será visto, também os cães, **reagem** honesta e continuamente contra ao caos de forma quase irreparável. Com muita dignidade, o cinema tem evidenciado que a criança, além de resgatar a honestidade ausente e necessária como o socorro dos anjos e deuses para o caos que se impõe, traz outras conotações também necessárias, como a universalidade e o reconhecimento da vulnerabilidade humana. Para falar de tudo isso (e suas contradições) nos dias de hoje, o próprio Wenders (1994, p 181) afirma:

*Mais que as outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de **apreender a essência das coisas**, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos **numa linguagem universalmente conhecida**. O cinema é também diversão e a “diversão” é, por excelência, uma necessidade do cidadão: a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade. (grifos nossos)*

Ismail Xavier aproxima Wenders e a produção cinematográfica nacional contemporânea exatamente no que diz respeito ao seu caráter revelatório:

*(...) como acontecia no cinema de Wim Wenders em sua primeira fase na Alemanha, quando a viagem à deriva era aposta no incerto, **mas também foco de reminiscências, visitas ao mundo da infância**. Curiosamente, em Wim Wenders também se deu essa **operação geopolítica de observação do mundo a partir de um lugar definido como fora do centro**, com uma pauta nacional de debate, como no Brasil, onde, por caminhos oblíquos, a situação estrutural do tipo centro / periferia, seja na forma do “encontro”, seja na forma dessa migração às avessas, **expressa a nova conjuntura**. (XAVIER, 2000, p. 120, grifos nossos)*

19. JORGE, Luís Antônio. **Distanciados pelo tempo** —Leitura comparada entre A felicidade não se compra (Frank Capra, 1946) e Asas do Desejo (Wim Wenders, 1987). Texto não publicado. Comunicação Pessoal, 11 maio 2007.

20. A fala da criança chamada no roteiro de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) de Lampião é: *“Eu já te falei, se tu quer entrar pra vida do crime, primeiro tu tem que ser aviãozinho. Tu quer ser aviãozinho? Bucha?”*. Otávio, outro menino lhe diz na sequência: *“Essa de aviãozinho é a maior roubada, irmão. Até eu pegar contexto com os cara, vai demorar muito, né não? (...) Cumpádi, eu não vou ficar esperando ninguém morrer, não. Vou fazer igual o Zé Pequeno faz. Vou passar geral”*. (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 112-3).

No pólo oposto da infância, temos em alguns filmes, como *O Primeiro Dia* e *Sábado*, a presença constante da velhice (21). Em discussão ainda a ser aprofundada posteriormente, esta velhice, esteja em personagens (22) esteja na estrutura da diégese, em espaço-tempo é a referência ideológica naturalizada da noção de deterioração e culpabilidade. De forma irônica e com um humor inteligente, bem próprio de Ugo Giorgetti, é a deterioração deste espaço (centro e edifício velhos), cuja culpa é posta sob a responsabilidade dos pobres que o habitam - assim como é a deterioração de um tempo cujas esperanças são quase que imediatamente desfeitas no filme de Salles e Thomas. Neste, por exemplo, há várias menções ao adormecimento, ao silêncio, à fuga e à morte do velho. Pedro, ao chegar em casa e ao encontrar Maria, ela o beija, mas ele somente lhe diz: “Você é tão moça” e ela diz: “Você que é velho...”. Sua tristeza ao olhar seu rosto no espelho (fig. 08) evidencia exatamente este sentido de estar fora do lugar, tanto que vai embora, deixa um recadinho pouco explicativo e mantém-se incomunicável.

fig. 03

fig. 04

fig. 05

fig. 06

Para além da deterioração (espacial) e da falência (temporal) a associar na mira ideológica, pobreza e culpa, os enredos destes filmes entremeiam junto aos personagens e as diégeses, a noção de que todos vivem num universo regido pela corrupção generalizada, reafirmando a noção de deterioração, confirmada pela origem etimológica da palavra corrupção, que vem do latim *corruptio*, ónis: corrupção, deterioração.

fig. 07

fig. 08

fig. 09

fig. 10

Vovô, em *O Primeiro Dia*, que não é apenas a imagem da exclusão invisibilizadora sócio-espacial institucionalizada do encarceramento punitivo - mas é também do ano e do milênio velho, do tempo que passou, do passado corroído pela amnésia pós-moderna - sem perdão, tem a esperança de que, com a mudança dos números que nomeiam (23) o ano, algo possa se modificar, e que, se João fizer o que os seus algozes (fig.09) planejam talvez ele consiga seu perdão neste mundo movido à barganha, ao suborno, à corrupção e à mentira. Ora, faz todo sentido que boa parte das relações sociais sejam movidas por princípios regidos pela mentira e pelo blefe – a ideologia

21. Também em *Copacabana* (Carla Camurati, 2001); *Urbania* (Flávio Frederico, 2001) e *Do outro lado da rua* (Marcos Bernstein, 2004).

22. Como o nazista morto, o velho morador do edifício e a mãe do Homem de Alcatraz (*Sábado*, fig. 03-5) e a de Vovô e de Pedro (*O Primeiro Dia*, fig. 06-10).

23. A mudança da identidade pela mudança das nomenclaturas, que caracteriza seja personagens, ou seja a própria diégese, é uma constante em vários outros filmes aqui utilizados para vislumbrar o quanto esta questão está inserida no contexto da segregação sócio-espacial. Em vários filmes esta discussão insere questões que agregam a identidade intimamente relacionada à apropriação sócio-espacial, que ao se enfraquecerem, contribuem para a legitimação da segregação, como componente em total coerência à falta de pertencimento, e enraizamento próprios da atual fase de acumulação capitalista.

que ajuda a mover o sistema de produção é feita de enganação. E como verdade ainda é um termo muito mais próximo da esfera religiosa, metafísica, vilipendiado nestes filmes, o mundo da vida material e das relações sociais fica entregue à fundamentalidade da troca – nem sempre honestamente estabelecida – como é exatamente o caso de João, obrigado a matar seu amigo de infância em nome da própria vida, que ao final não é poupada. Assim como em inúmeras relações expostas pelos filmes, como por exemplo, o funcionário do IML (Otávio Augusto), que precisa de alguém para ajudar a carregar o cadáver e finge ser da polícia, e o personagem interpretado por André Abujamra, que não quer ser testemunha de nada, não quer se comprometer (fig.10).

A corrupção tão recorrente pode ser considerada como prática pertinente a duas instâncias da contemporaneidade nacional que se entrecruzam, e se justapõem no cinema nacional: a do “jeitinho brasileiro” e a do “ressentimento”. O jeitinho brasileiro como sendo a procura por saídas à margem da lei, da institucionalidade, práticas inseridas com legitimação na informalidade, práticas que representam o esvaziamento ético e moral da sociedade ou simplesmente a busca da sobrevivência à revelia de todos os condicionantes. Como uma marca, ou um traço de identidade nacional, de brasilidade, o jeitinho brasileiro transcende as classes, as idades, gêneros e funções. O ressentimento, termo amplamente abordado por Ismail Xavier em várias de suas críticas e observações sobre o cinema nacional contemporâneo estará representado de forma múltipla e recorrente, apresentando “*quase um diagnóstico nacional*”. (XAVIER, 2000, p. 127).

O ressentimento se refere ao sentido que gira em torno de vinganças mal sucedidas (24), do desconcerto do erro não perdoado ou hiper-valorizado que se alastra ao longo dos anos (25); da promessa não cumprida; da confiança não correspondida; da impotência diante de engrenagens cujo funcionamento não se alcança; de experiências tipo “beco sem saída”; da incomunicabilidade; da ausência de entendimento que vai de questões das mais pueris até as mais filosófica e politicamente complexas; do desejo frustrado; do projeto que não se realiza como esperado, evidenciando a má fé ou o “mau caráter” dos envolvidos, incapazes de perdoar e confiar uns nos outros, assim como a ineficiência de seus projetos, na maioria das vezes, calcados exatamente na cartilha do “jeitinho brasileiro”. Em *O Primeiro Dia*, o ressentimento está nítido em várias passagens, mas talvez a mais contundente seja a prece verborrágica de Chico à beira da morte (fig. 11):

fig. 11

Obrigado Deus, por esta bala que vai entrar na minha cabeça... Obrigado, senhor Deus filho da puta, pai nosso que estais me vendo aqui que nem bicho... santificado seja pela vida de merda que deu prá mim... venha a nós o vosso puteiro... seja feita a vossa sacanagem... amém...

Segundo Xavier (2000, p. 131), esta fala seria como uma “liturgia do ressentimento”:

A conversa com Deus tem como pressuposto o engodo geral, funciona como uma antilouvação enunciada a partir da miséria maior de quem vê consumado um desenlace que era desde sempre quase certo, mas parecia, no entanto, evitável, porque é próprio da esperteza acreditar-se a exceção da regra, por mais enrascada e ciente da natureza implacável do jogo.

24. *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, como exemplo entre outros.

25. *Bicho de sete cabeças* (2000), de Laís Bodanzky, como exemplo entre outros.

Se o jeitinho brasileiro é a fuga das regras, ou as práticas próprias do mundo sem a institucionalidade de uma única lei, regido por um Estado-Nação soberano e assumido universalmente, o ressentimento é o conflito entre as várias leis, as várias regras dos vários jogos que se constituem à margem de uma organização maior, única, universal. Nesta ausência, há a redução infalível do ser humano enquanto ser social, pela redução dos laços possíveis de concordância. Não há pactos ou contratos sociais possíveis de constante sucesso, nem mesmo o da barganha.

Junto à fraqueza, à ineficiência ou à corrupção do Estado, une-se a contundência e a sagacidade da mídia como principal suporte do combustível da "sociedade do espetáculo", a fazer girar as engrenagens do sistema capitalista em sua versão de acumulação flexível, induzindo ao consumismo e ao esvaziamento identitário, que se desenvolve em total sintonia ao esvaziamento ético acima mencionado. Ismail Xavier (2000, p. 132), mais uma vez retoma a questão do ressentimento evidenciando estas bases:

*Proclamada uma pauta de valores centrada na igualdade, o quadro institucional promete representação democrática, a publicidade atiga o desejo e simula oportunidades de consumo, mas o mundo prático frustra as expectativas, porque nele igualdade e oportunidade são pautas de realização impossível. Diante dos obstáculos, e suposta a igualdade, resta a pergunta: **por que ele e não eu?** A disputa perde limites, compondo um mundo onde é difícil encontrar personagens portadoras de valores que transcendam o lance imediato de realização de um desejo nem sempre legítimo, de modo que **a competição, entendida como a regra geral do sistema**, define a clivagem entre vencedores e vencidos, traidores e traídos. O derrotado se transforma num injuriado que, na dificuldade de ação retaliativa, ruma os projetos de vingança, canaliza a energia para esquemas obsessivos e termina por extravasar um impulso adiado e de energias acumuladas numa auto-agressão ou numa ação deslocada em que dá tudo errado. Inocência somente na figura do infante, espécie de reserva do que ainda pode gerar compaixão, encarnar valores, prometer; personagem por isso mesmo central no cinema mundial contemporâneo, cujo lema parece ser: **a criança é o universal que nos resta.** (grifos nossos)*

Universal que nos remete ao que parece ser o caminho contrário da tendência atual de crescimento da desigualdade global em todos os níveis: a igualdade.

*O projeto civilizatório da modernidade tem como ingredientes principais os conceitos de **universalidade, individualidade e autonomia**. A universalidade significa que ele visa a todos os seres humanos, independentemente de barreiras nacionais, étnicas ou culturais. A individualidade significa que esses seres humanos são considerados como pessoas concretas e não como integrantes de uma coletividade e que se atribui valor ético positivo à sua crescente individualização. A autonomia significa que esses seres humanos individualizados são aptos a pensarem por si mesmos, sem a tutela da religião ou da ideologia, a agirem no espaço público e a adquirirem pelo seu trabalho os bens e serviços necessários à sobrevivência material. Ora, esse projeto civilizatório está fazendo água por todas as juntas. O universalismo está sendo sabotado por uma proliferação de particularismos – nacionais, culturais, raciais, religiosos. (...). O racismo e a xenofobia saem do esgoto e ganham eleições. A individualidade submerge cada vez mais no*

anonimato do conformismo e da sociedade de consumo: não se trata tanto de pensar os pensamentos que todos pensam, mas de comprar os videocassetes que todos comprem, nos aviões charter em que todos voam para Miami. (ROUANET, 1993, p. 09, grifos nossos)

Discursos que aclamam a educação e os cuidados necessários com a infância como fonte para a solução de problemas atuais, **no futuro**, são incomensuráveis, no entanto, os mesmos meios e muitas vezes, as mesmas vozes, que veiculam e articulam esta máxima, defendem a redução da maioria penal em instituições que perseveram em erro e inabilidade (para não dizer crueldade, hipocrisia e total descaso com direitos humanos) na adequação social de crianças, jovens e adultos junto ao mundo da legalidade. Discursos de ressentimento de uma elite nacional com pretensões quatrocentonas de ser uma elite internacional?

*Tá relampiano, cadê neném? / Tá vendendo drops no sinal prá alguém (...) / Todo dia é dia, toda hora é hora / Neném não demora pra se levantar / Mãe lavando roupa, pai já foi embora / E o caçula chora pra se acostumar / **Com a vida lá de fora do barraco / Hai que endurecer um coração tão fraco** / Pra vencer o medo do trovão / Sua vida aponta a contramão (...) / Tudo é tão normal, tudo tal e qual / Neném não tem hora para ir se deitar / Mãe passando roupa do pai de agora / De um outro caçula que ainda vai chegar / É mais uma boca dentro do barraco / **Mais um quilo de farinha do mesmo saco / Para alimentar um novo João Ninguém / E a cidade cresce junto com neném.*** (grifos nossos, (26))

Acima, o cantor Lenine compõe poeticamente cenas recorrentes da infância brasileira e os versos em destaque chama a atenção para uma contradição, da ordem não só da universalidade, mas do individualismo, o valor da modernidade que pode ser considerado o mais fortemente presente no cotidiano efetivo de boa parte dos indivíduos do planeta. A cidade cresce junto com sua infância para alimentá-la e mantê-la na homogeneidade construtora de cidades? Onde está a individualidade garantida para a massa? De certo que o individualismo é uma marca da modernidade, uma conquista, um dado contemporâneo, que traz dificuldades no ensino do que foi uma sociedade feudal por exemplo, pela incapacidade embutida no pensamento atual em conseguir simplesmente pensar no real sentido da terra, do sol, dos líderes e da comunidade da qual se fazia parte como sendo muito mais que entidades independentes e externas ao ser, ao fato de existir, atrelando-se aos mesmos de forma inimaginavelmente inseparável. Mas se os sentidos de pertencimento como mútua e visceral vinculação ao tempo, espaço e à sociedade na qual se insere, tem perdido força em nome de uma série incomensurável de vantagens dadas pelo individualismo, as mesmas parecem ser igualmente individualistas, já que não se universalizaram por inteiro, não se distribuíram. Não se faz referência aqui às sociedades pré-industriais ainda existentes – mas àqueles que estão inseridos como força de trabalho ou como fermento a engrossar a massa dos exércitos urbanos de reserva, cabendo aí o argumento dos estudos que afirmam não existir exclusão social, já que o sistema capitalista incorpora este tipo de exclusão como inserção, uma inserção perversa que destitui do ser: tempo, espaço, comunidade, e as vantagens que ainda não chegaram desde quando tudo isso foi embora: a sua individualidade. Rouanet (1993, p. 36), ao discorrer sobre a abordagem socialista do individualismo ilustrado, indaga que:

26. **Relampiano.** Lenine e Paulinho Moska. Álbum Na Pressão, 1999, Gravadora: Sonybmg —RCA.

*A humanidade percorreu uma longa trajetória desde a horda primitiva; o caminho foi longo, como sabia Freud, da psicologia coletiva à psicologia individual, e **qualquer tentativa de reinserir o indivíduo no todo significa um retrocesso obscurantista**. A nostalgia do difuso, do indiferenciado, do orgânico – há nomes para isso. Quando é um fato biológico, chama-se pulção de morte. Quando é um fenômeno social, chama-se fascismo.* (grifos nossos)

Ora, e quando é uma conveniência econômica? Como se chama? Sociedade de massas? Ou “um quilo de farinha do mesmo saco”? Ou “João ninguém”, ou ainda o “Zé ninguém” de Wilhem Reich (27)? Ou o estrangeiro de Camus (28)? O indivíduo “sem rosto” tem direitos? Como é capaz de reivindicar seus direitos soberanamente individuais alguém absolutamente isento de recursos num mundo movido pelo capital? Para quem são os recursos – judiciais e financeiros – que dão liberdade a criminosos enquanto a maioria permanece sem nem ao menos saber exatamente o que são “recursos”. O “João ninguém” pode até ter estes direitos – escritos num lugar e de uma maneira que possivelmente ele não saberá interpretar - o que ele realmente não tem (ou ao menos não tem completamente) é o acesso a estes direitos. O que transforma o direito em ideologia (estruturalmente falso) e leva a inoperância do estrato fundamental do outro valor-chave da modernidade em sua vertente iluminista (29): a autonomia aplicada, ou o poder de exercer efetivamente seus direitos. O indivíduo “sem rosto” habita a cidade regida pelas leis universais da nação?

Se em tese a individualidade nos garante direitos individuais, na prática se verifica que a legitimação e aplicação destas leis não são válidas para todos, ou, como é bem comum em nosso país, boa parte das leis “não pegam”. Em conferência realizada no ano de 2006, às vésperas do Fórum Mundial de Cidades, atônita, a Profa Dra Ermínia Maricato indaga a uma platéia de profissionais e líderes da área do urbanismo, do direito, da economia e da política, como expressar e explicar, no referido Fórum, que se realizaria no Canadá, as leis que “não pegam”? Como explicar que existem leis que foram feitas para produzir a cidade em conformidade com o desenvolvimento da ciência urbanística, em consonância com o desenvolvimento democrático do país, mas que não são efetivamente postas em prática pelas instâncias cabíveis? É da própria Maricato (2000, p. 31):

*Nesse contexto, no qual os direitos não são universais e a cidadania é restrita a poucos, deveria soar estranho o quadro jurídico, em geral bastante avançado. Entre a lei e sua aplicação há um abismo mediado pelas relações de poder na sociedade. É por demais conhecido no Brasil, inclusive popularmente, o fato de que a aplicação da lei depende de a quem ela (a aplicação) se refere. **Essa "flexibilidade", que inspirou também o "jeitinho brasileiro"**, ajuda a adaptar uma legislação positivista, moldada sempre a partir de modelos estrangeiros, a uma sociedade em que o exercício do poder se ajusta às circunstâncias, e o que antes justificava um Estado forte, pode em seguida justificar seu contrário. É profundo o deslocamento entre a retórica e o real.* (grifos nossos)

27. REICH, Wilhelm. **Escuta, Zé Ninguém!**, São Paulo: Martins Fontes, 1982 (1948). As primeiras palavras do livro, antes da introdução são: “Amor, trabalho e sabedoria são as fontes da nossa vida. Deviam também governá-la”.

28. CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. 1990 (1942).

29. Na vertente liberal, considera-se autonomia apenas a liberdade de direitos jurídicos.

Ora, não se trata apenas de entraves meramente burocráticos... trata-se de uma total falta de coerência entre a ciência da produção da cidade e a prática da mesma. Maricato (2000, p. 32-3) conclui:

*A cidade é, em grande parte, reprodução da força de trabalho. Desde sempre, essa reprodução, entre nós, não se deu totalmente pelas vias formais, e **sim pelos expedientes de subsistência**. Essa característica marca decisivamente a produção das cidades. O patrimonialismo impediu o surgimento da esfera pública, alimentando o fisiologismo, o paroquialismo, o clientelismo e o privilégio (...)* (grifos nossos)

Isto é: mais uma vez: a corrupção, a inexistência da universalidade legal, o que leva à falência também do individualismo. Como afirma Sérgio Rouanet (1993, p. 36) sobre a individualização e a identidade social, seu qualitativo, na era do individualismo:

*Para o Iluminismo o indivíduo constrói sua própria identidade, em vez de herdar dos pais uma identidade pré-fabricada. Seu estatuto étnico, cultural ou nacional resulta de **uma escolha adulta**, não do fato aleatório, pelo qual ele não é responsável, de ter nascido num certo país, dentro de uma cultura determinada. **Atribuir valor moral ao episódio contingente da natalidade é um traço da ética feudal**, contra a qual se insurgiu a Ilustração e se insurge o Iluminismo.* (grifos nossos)

E ideologicamente também se insurge o próprio capitalismo, com a máxima de que qualquer um pode mobilizar-se socialmente, ascender-se ou falir economicamente. Como ideologia, é em si, tão ilusória quanto ao fato, também teórico, de que nenhum valor moral é atribuído ao cidadão ao nascer. Àquele, irmãozinho do “neném” (do Lenine) já é “farinha do mesmo saco” antes de nascer. Estaríamos mais próximos da ética feudal do que imaginávamos? Se esta individualização (individualismo) universal (igualdade) é frágil, ainda mais frágil é a suposta liberdade de que tanto se orgulham “os protagonistas” do século XX: Liberdade, para Jorge Furtado em *Ilha das Flores* (30), “(...) é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda” e ainda, ninguém (ou quase ninguém) que tenha. Para além da esfera formal, teórica, a liberdade deve ser traduzida em autonomia (31). Que autonomia intelectual pode se orgulhar um país que possui cerca de 75% de sua população incapaz de interpretar um texto simples? (32). Que tipo de democracia é possível ser construída com este índice de analfabetismo funcional?

30. *Ilha das Flores*. Roteiro/Direção: Jorge Furtado, 1989, Prod.: Casa de Cinema de Porto Alegre.

31. “Autonomia: para o Iluminismo, ela tem dois estratos, a liberdade e a capacidade. A liberdade tem a ver com os direitos, e a capacidade com o poder efetivo de exercê-los. Não há autonomia se um dos dois estratos está ausente. Não sou autônomo se não sou livre para exercer uma atividade e se não tenho condições materiais para fazer uso dessa liberdade. Esse conceito de autonomia em dois estratos distingue fundamentalmente a acepção iluminista da liberal, que via de regra só considerava a autonomia como liberdade. A concepção iluminista é individualista e social. A autonomia é a autonomia do indivíduo, o que é coerente com o foco individualizante do Iluminismo. Mas com a inclusão do conceito de capacidade na definição de autonomia, Iluminismo incorporou a seu corpo teórico um elemento extra-individual, vindo da tradição socialista: a distinção entre os direitos “formais” e os “substantivos”. Além disso, em sua formulação mesma o conceito de autonomia remete sempre ao social. Cada dimensão da autonomia se enraíza no sistema social como um todo e mais especificamente naquele segmento da sociedade com que tem afinidades específicas: a autonomia intelectual, a política e a econômica se vinculam, de modo preferencial, ao sistema cultural, político e econômico, respectivamente. Quero sinalizar com isso que existe uma relação dialética entre indivíduo e sociedade, nas duas direções. A autonomia individual precisa, para concretizar-se, de dispositivos sociais que a assegurem, e esses dispositivos se reforçam com a ação do indivíduo autônomo”. (ROUANET, 1993, p. 37)

32. Segundo o 5º Indicador Nacional de Alfabetismo Funcional - Um diagnóstico para a inclusão social pela educação, realizado pelo Instituto Paulo Montenegro / IBOPE / Ação Educativa, em 2005, “Só 26% da população brasileira

De que autonomia política pode se orgulhar um país que está sob o signo da dependência capitalista cada vez mais globalizada? Que possui 1/3 da sua Câmara de Deputados composta pela mais alta elite empresarial e rural do país? (33). Que autonomia política existe num país em que apenas 28% da sua população se lembra para quem votou para a mesma Câmara de Deputados? (34). De que a autonomia econômica pode se orgulhar um país que possui cerca de 30% da sua população (MONTEIRO, 2003) abaixo da linha de pobreza? (35). A liberdade desta forma, parece se reduzir àquela promovida ferozmente pelo neoliberalismo – a de mercado. Ao lado da lógica de subsistência a construir boa parte da cidade, a outra, mais visível, é regida de fato pela lógica neoliberal de mercado. Liberdade tão rara para alguns poucos, escassez para muitos:

*De um lado, a noção de “cidade escassa” remete à **baixa capacidade do Estado (e da sociedade) de universalizar regras e valores** que dêem lugar a um espaço público compartilhado, daí resultando um efeito fragmentador, “que estreitou excessivamente a dimensão da polis, condenando praticamente toda a sociedade à condição de bárbaros” (CARVALHO, 2000, p. 55). (...) Como observa a autora, “quando são intensos os padrões de exclusão política e grande parte da população não se reconhece como partícipe da trajetória coletiva”, ou seja, quando são frágeis os*

*na faixa de 15 a 64 anos de idade são plenamente alfabetizados”. Sendo que todo o restante se enquadra nas seguintes categorias: **Analfabeto** (no Brasil, cerca de 25 %) — Não consegue realizar tarefas simples que envolvem decodificação de palavras e frases; **Alfabetizado Nível Rudimentar**: Consegue ler títulos ou frases, localizando uma informação bem explícita; e - **Alfabetizado Nível Básico** — Consegue ler um texto curto, localizando uma informação explícita ou que exija uma pequena inferência. “O conceito de analfabetismo mudou muito nos últimos anos. Em 1958 a UNESCO definia como analfabeto um indivíduo que não consegue ler ou escrever algo simples. Vinte anos depois, adotou o conceito de analfabeto funcional: uma pessoa que, mesmo sabendo ler e escrever frases simples, não possui as habilidades necessárias para satisfazer as demandas do seu dia-a-dia e se desenvolver pessoal e profissionalmente”. Disponível em: < http://www.ipm.org.br/an_ind_logi.php>. Acesso em 13 de junho de 2006.*

33. REIS; MAGALHÃES, 2006: “Para o cientista político Fernando Abrucio, da FGV-SP, é impossível saber se as declarações são realmente compatíveis com a realidade. Apesar dos números, segundo ele, muitos podem ter declarado menos do que têm. “No Brasil, não pega bem ser rico. É um país com alto índice de desigualdade. As pessoas não querem se declarar ricas. Mas não acho que seja algo singular dos políticos.” A bancada que terá o maior número de milionários é a do PFL: 38. Depois, vem o PMDB, com 37. O PSDB terá 21. As três legendas têm também o maior patrimônio declarado total e médio. O PT terá seis milionários e é, pela média, o 16º partido em patrimônio. Apesar do aumento do patrimônio dos deputados, Abrucio acredita que a mini-reforma eleitoral que proibiu showmícios e outdoors coibiu o abuso econômico e diminuiu a influência do dinheiro nestas eleições. “O que favoreceu mais foi ser conhecido pelo grande público e ter forte base social.”. Devido à crise ética gerada pelo escândalo do mensalão e pela máfia dos sanguessugas, o cientista político coloca em dúvida o aumento de milionários. “Talvez haja mais gente [que já tinha mais de R\$ 1 milhão] declarando suas contas agora.”

34. DIMENSTEIN, 2007. A referência estatística do autor é a Datafolha. Neste texto, Dimenstein comenta que “76% dos paulistanos admitem jogar lixo na rua, contribuindo para as enchentes e, assim, atraindo ratos e baratas. Ao mesmo tempo, eles reclamam de morar numa cidade suja e culpam o governo pela incivilidade. Essa contradição, quase cômica, revela a alma nacional e mostra a cidadania de lixo”. E que: “Jogar o papel no chão é apenas o símbolo de **não se sentir dono da rua**, imaginada vagamente como propriedade de um governo, do qual desconfiamos. E, aqui, mais uma contradição: **não se confia nos políticos, mas se espera deles a solução**”. (...) “Na lógica da cidadania de lixo, não há comoção com o fato de que pagamos, por ano, **quatro meses de salário ao governo** e de que **apenas 5% dos alunos saem do último ano do ensino médio com conhecimento apropriado de língua portuguesa**. O desperdício é generalizado nas esferas municipal, estadual e federal. Isso explica desde fatos como a alta incidência de crianças com anemia por insuficiência de ferro, os prefeitos comprarem livros didáticos de grupos educacionais privados e recusarem os gratuitos oferecidos pelo governo, até os milhões de recursos jogados fora para treinamento profissional desconectado do mercado de trabalho ou a decisão dos vereadores de aprovarem, quase por unanimidade, financiamento público para seus escritórios eleitorais. Explica também por que Lula se dispõe a destinar R\$ 250 milhões para criar uma TV pública, enquanto as emissoras educativas estão sem dinheiro. Nessa rede de **irresponsabilidades**, entende-se o resultado da pesquisa divulgada na semana passada: **87% da população quer tratar, sem distinção, adultos e crianças infratoras. O problema não seria da falta de educação, da ausência de empregos, dos programas sociais ou da fragilidade policial, mas apenas dos marginais**. Logo, o melhor é trancá-los todos juntos, quem sabe numa mesma cela. Assim como no caso do lixo, a violência nos faz viver todos na sujeira”. (grifos nossos)

35. A fonte utilizada pelo autor é: Instituto Cidadania. E: REBIDIA - Rede Brasileira de Informação e Documentação sobre Infância e Adolescência. Fundação Getúlio Vargas divulga pesquisa Mapa do Fim da Fome. Disponível em: <http://www.rebidia.org.br/novida/FGV_MFOME.htm>. Acesso em: 24 de abril de 2005.: “Temos 50 milhões de miseráveis (29.3% da população brasileira tem renda mensal inferior a 80 reais per capita)”:

*mecanismos capazes de produzir cultura cívica, “a cidade se torna objeto da apropriação privatista, da predação e da rapinagem, lugar onde prosperam o **ressentimento** e a **desconfiança sociais**”* (idem, p. 56). (...) *Barbárie, hobbessianismo social e selvageria, são estas as categorias (...) para caracterizar a experiência urbana brasileira. A escassez de cidade aponta, portanto, para a falta de ordem e de lei, fruto da frágil universalização de regras e valores e da incapacidade do Estado de fazer cumprir os direitos.* (BURGOS, 2005, p. 198, grifos nossos) (36)

Se o mal-estar na modernidade era feito do “*desconforto sentido pelo indivíduo em consequência dos sacrifícios pulsionais exigidos pela vida social*” (ROUANET, 1993, p. 96), mapeando o século XX como o século da razão no controle desta vida; o mal-estar na pós-modernidade é feito de desrazão. Uma desrazão repleta de anseio por uma subjetividade perdida, por uma união entre razão e sentimento ético. Na ausência de razão e significado, e na ausência de princípios suficientemente coerentes a esta inserção ética, surge o ressentimento: “*Eis o mal-estar: frustração e culpa. O ressentimento contra a civilização é uma consequência lógica desse mal estar*”. (ROUANET, 1993, p. 96). Contra estas trevas, resta a arte para transformá-las em luzes, para se acreditar num futuro possível, criativo e crítico, no qual viver e lutar como puder (para mudar este quadro) não seja absurdo.

Nas grandes cidades, no pequeno dia-a-dia / O medo nos leva tudo, sobretudo a fantasia / Então erguemos muros que nos dão a garantia / De que morreremos cheios de uma vida tão vazia / Nas grandes cidades de um país tão violento / Os muros e as grades nos protegem de quase tudo / Mas o quase tudo quase sempre é quase nada / E nada nos protege de uma vida sem sentido / Um dia super, uma noite super, uma vida superficial / Entre as cobras, entre as sobras da nossa escassez / (...) Entre sombras, entre escombros da nossa solidez / Nas grandes cidades de um país tão irreal / Os muros e as grades nos protegem de nosso próprio mal / Levamos uma vida que não nos leva a nada (...) / Meninos de rua, delírios de ruínas / Violência nua e crua, verdade clandestina (...) / Em armas de brinquedo, medo de brincar / Em anúncios luminosos, lâminas de barbear / Viver assim é um absurdo como outro qualquer (...) / Como lutar pelo poder / Lutar como puder. (37)

36. A referência do autor é: CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Violência no Rio de Janeiro: Uma Reflexão Política. In.: PEREIRA, C. A. M.; RONDELLI, E.; SCHOLLHAMMER, K. E.; HERSCHMANN, M. (orgs.). **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

37. **Muros & Grades**. Engenheiros do Hawaii. Composição Humberto Gessinger e Augusto Licks. Álbum Filmes de Guerra Canções de amor, 1993, grifos nossos.

0.3. CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

A arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade

Pablo Picasso

São inúmeras as referências nacionais e internacionais que tratam da relação cinema-história e cinema-cidade. Referências que discutem desde a velha dicotomia entre idealismo e realismo, no que concerne às questões que envolvem as noções de representação e até mesmo que reformulam o conceito de história, até referências que acabam por cometer uma série de elucubrações problemáticas. De fato, metodologicamente, utilizar imagens como fonte historiográfica, é ainda um trabalho em desenvolvimento, tanto para as ciências sociais, quanto para a historiografia urbana (38). Assim sendo, a metodologia que se pretendeu utilizar nesta pesquisa embasa-se nas diretrizes abaixo:

I. As obras aqui abordadas não funcionam apenas como ilustração ou para reiterar o que tem sido estudado sobre segregação sócio-espacial através de outras fontes escritas, mas para contribuir no detalhamento de questões pertinentes ao estudo da segregação sócio-espacial, de difícil apreensão e compreensão por sua ambigüidade, como por exemplo as noções de identidade e apropriação sócio-espacial.

II. Esta análise procura se colocar de forma interdisciplinar sobre estas fontes, considerando argumentos de profissionais de áreas diversas que têm se dedicado a este tema, de maneira que todo e qualquer outro tipo de fonte, principalmente textos de antropologia, política, sociologia, psicologia, além de urbanismo, história e cinema, serão levantados e analisados em conjunto aos filmes. Inclusive todo um conjunto de produções musicais (citações das letras) nacionais e contemporâneas, não necessariamente presentes nos filmes, mas que de alguma maneira vem responder algumas questões em discussão, serão inseridas conforme conveniência.

III. A análise do discurso cinematográfico insere-se como método e os filmes como fontes para o estudo crítico da história da cidade contemporânea. Estas fontes podem ser consideradas como parte de uma iconografia urbana associada à relação cidade-sociedade. Neste caso, nosso objeto é a cidade e a sociedade em sua dialética sócio-espacial, fundamentalmente sobre os mecanismos constituintes da segregação. É a cidade que se faz representar em uma certa filmografia:

38. As principais **ressalvas metodológicas** que se dirigem a esta prática estão reunidas em artigos fundamentais de MENESES (2003a, 2003b, passim). Dentre elas, as que parecem estar mais intimamente relacionadas à abordagem com o cinema são sucintamente estas: 1. Ilumina-se as imagens com informações históricas externas a elas, sem produzir conhecimento histórico novo a partir delas, isto é, as imagens são usadas para reiterar e ilustrar o que já foi dito, mas não são assim colocadas. 2. Há muito desconhecimento do que tem sido feito em áreas vizinhas, tais como sociologia do cinema e antropologia visual, história da arte e semiologia, por exemplo. O que tende a reduzir, senão comprometer uma abordagem mais criteriosa. 3. Há entendimento superficial e teoricamente insuficiente da natureza do visual e por consequência, do iconográfico. 4. As intenções, inclinações ideológicas e motivações do autor são demasiadamente levadas em conta, como determinantes de algumas características, sendo que o processo deveria ser o contrário, pela obra, apontar inclinações do autor. 5. A obra não tem sido suficientemente considerada em sua complexidade, e o discurso sobre ela acaba sendo posto acima das considerações que ela, por si só traz, próprios de suas propriedades e recursos lingüísticos, sua expressão estética, que melhor observadas num primeiro momento se isenta de inferências. A imagem não tem, além de suas características físico-químicas, nenhum atributo imanente, ela não tem motivação nem vontade, o que ela tem é um conjunto de interlocutores, produtores, leitores, articuladores dela, inclusive quem se propõe a lê-la nesta pesquisa —todo olhar e todo discurso e não apenas a do seu diretor. E estas relações (sua expressão + inferências e discursos sobre ela) são melhor abordadas se consideradas num segundo momento de leitura, após uma leitura anterior de sua expressão. Desconsidera-se muito o que se pode chamar de “biografia” da imagem —seu processo de produção, distribuição, consumo e ação, isto é, sua vida útil como artefato, como objeto, produto; sobrepujando-se seu conteúdo, o que retrata, representa, significa.

Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. (MENESES, 2003b).

IV. Pretende-se considerar estas fontes visuais enquanto linguagem, com especificidades morfológicas que precisam necessariamente ser analisadas de acordo com suas propriedades; enquanto produto cultural, assim, portanto, consequência de um processo produtivo que diz respeito a uma indústria cultural, um artefato, como partícipe da realidade sócio-cultural do país; e enquanto veículo ideológico e crítico, através destas especificidades próprias, da mesma forma que reflete e refrata valores e idéias consensuais, recorrentes ou críticas da cultura em que se insere, por outro lado transmite estas mesmas idéias, conceitos e valores promovendo sua fixação e reforçando suas convicções.

V. Com relação à biografia do filme, há que se lembrar, que cada um destes componentes da pesquisa “biográfica” da imagem (produção, circulação, consumo e ação) pode ter “*variações consideráveis, impedindo que se defina a priori uma estratégia-padrão*” (MENESES, 2003b, p.148). Assim sendo, mesmo sem estar previamente definindo graus de aprofundamento em cada um destes componentes, acredita-se que a produção (genealogia) (39) e a ação (críticas fundamentais) (40) sejam realmente os mais relevantes para o nosso objetivo. E que o que se refere à circulação e consumo, está considerado que **não se levantará dados a este respeito**, principalmente em razão de dois motivos: devido à atualidade das obras e porque há dificuldades ainda no processo de distribuição e consumo dos produtos cinematográficos nacionais que fazem parte de um outro escopo de trabalho, e se constitui uma problemática à parte.

Junto a estas diretrizes metodológicas, fundem-se interesses e razões para a utilização da representação cinematográfica, e não de outras fontes visuais fixas, assim como alguns critérios na escolha de determinados filmes e não outros; que decorre de algumas solicitações e conveniências junto à investigação sobre a metrópole contemporânea através de elementos da visualidade urbana.

Estas razões foram subdivididas em 4 partes: Há um **PRESSUPOSTO** (número 01); uma **DEMANDA**, um terreno fértil a ser aproveitado (02), e três, assim chamadas **SOLICITAÇÕES** (03, 04 e 05). O pressuposto e as solicitações têm sua origem em indagações desafiantes de estudiosos da cidade contemporânea, respectivamente: o Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (01 e 04); o Prof. Dr. Flávio Villaça (03); o Prof. Dr. Luís Antonio Jorge (04) e a Profª Drª Ermínia Maricato (05) (41).

(...) ao invés de tomarmos a cidade como uma categoria estável e universal, de que se pudessem apresentar apenas variações ao longo do tempo, convém aceitarmos a necessidade indispensável de historicizar a cidade como ser

39. Entende-se como a concepção inicial do filme, que deve ser levado em conta durante o trabalho de pesquisa e análise, como as considerações do diretor e equipe, assim como suas bases e referências. Exemplo: O livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, assim como *A Máquina e a Revolta*, de Alba Zaluar, são textos fundamentais junto à bibliografia de referência para a análise realizada utilizando o filme *Cidade de Deus* (de Fernando Meirelles) como fonte.

40. Entende-se como um conjunto razoável de críticas e comentários de especialistas e jornalistas a ser levantado (bibliograficamente) para a análise realizada junto a cada um dos filmes. Críticas e comentários que se referem a cada um dos filmes.

41. MENESES, 1996. JORGE, 1998. MARICATO, 2000. VILLAÇA, 1999a.

social. Historicizá-la é defini-la e explorá-la levando em conta sua prática e representações pela própria sociedade que a institui e a transforma continuamente. (...) Se nos estudos tradicionais da cidade impera a dimensão do artefato e, sob o influxo das ciências sociais, vem tomando corpo a de campo de forças, é preciso reconhecer que a de imagem, representação, tem ainda pouquíssimo peso, ou então aparece desvinculada das demais. (...) Não existindo a possibilidade de conhecer as tradições historicamente específicas de expressão da cidade por imagem visual, corremos os riscos, também já apontados, de reificar as imagens, e tomá-las (inclusive as eventuais séries) por coisas que têm significação própria. (MENESES, 1996).

01. *A necessidade de se reconhecer que: (...) a cidade (qualquer que seja seu conteúdo histórico específico) deve ser entendida segundo TRÊS DIMENSÕES SOLIDARIAMENTE IMBRICADAS, cada uma dependendo profundamente das demais, em relação simbiótica: a cidade é artefato, é campo de forças e é imagem. (MENESES, 1996).*

E que, dentre estas três abordagens, a que se refere à cidade como imagem visual, tem se mostrado carente de estudos que possam contribuir para a constituição de “*um corpus de iconografia urbana brasileira*”. O cinema é repleto de recursos para comentar estas três faces da cidade em consonância uma com a outra, uma vez que são verdadeiramente inseparáveis, em sua realidade histórica. Para dar coerência narrativa, verossimilhança e prender a atenção do público, toda arte dramática precisa de altas doses de contundência, i.e. mesclar e organizar de maneira retórica os fatos da vida com os recursos das várias linguagens artísticas presentes na linguagem cinematográfica: a literatura que muitas vezes lhe serve de base; a música que ambienta; a cenografia e o figurino (direção de arte) que lhe sustentam o discurso e a direção de fotografia que conduz o olhar das câmeras para fazer jus à máxima de McLuhan, tornando o meio, mensagem também.

Se os estudos das ciências sociais se concentram na cidade enquanto campo de forças, os da arquitetura e urbanismo na cidade enquanto artefato, o cinema tem se mostrado, mais que propriamente uma arte a envolver e reiterar-se através de várias modalidades artísticas, uma “ciência” a investigar a cidade enquanto imagem. Enquanto imagem, a cidade cinematográfica é produtora e reveladora de imaginários urbanos. Esta análise crítica tem como objetivo, portanto, procurar desvendar, através desta cidade-imagem, a cidade-campos-de-forças e a cidade-artefato – entremeadas – para chegar um pouco mais perto, por outro caminho, à cidade real.

Existe muito pouco o que ler sobre arquitetura no cinema. Inaceitavelmente pouco. É uma área praticamente inexplorada pelos pesquisadores, principalmente pelos que deveriam ser os principais interessados, os da área de arquitetura e urbanismo. É mais do que tempo de se dedicar uma atenção cuidadosa sobre o tema, principalmente com alguns dos rumos que vem tomando a ação projetual hoje em dia. (...). E é isso que me faz tentar apontar algumas das relações entre dois temas dos quais gosto muito. Principalmente para alertar que os estudos sobre essas relações merecem ser estimulados. (CASTELLO, 2002)

02. A GRANDE DEMANDA atualmente oferecida pelo cinema nacional. Uma verdadeira avalanche de produções tem sido realizada, se for comparada à produção antes da década de 1990, e boa parte com temática urbana declarada, fortemente vinculada a representações que até então eram realizadas de maneira apenas retórica e estetizante, como as favelas e os pobres, salvo raras exceções. Mesmo que precária e ainda repleta de ranços ideológicos, pode-se dizer que existe a procura por uma discussão e entendimento do atual contexto urbano. E o mais interessante para o estudo da história da cidade é a forte apropriação da esfera social vinculada à esfera espacial: no cinema, homem e espaço oferecem um para o outro, recursos e argumentos que contribuem para a expressividade de suas relações e ações. Falar da relação sociedade e cidade num texto, seja literário ou científico, tem um nível de erudição muitas vezes maior que o mesmo dito pelo cinema. Infelizmente, embora amplie expressividade e comunicação, pode vir a reduzir sua complexidade. Basta tentar transformar um romance em roteiro. Em várias entrevistas e no prefácio do roteiro publicado do filme *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles confirma este esforço. Há que se selecionar, fundir e excluir personagens, lugares, situações, continuamente, no entanto é verdadeiramente a qualidade da adaptação que dirá sobre o mérito da obra.

*O cinema brasileiro desse início do século XXI é talvez o cinema mais potente que o país já produziu, não só em termos da potência das imagens mas também em termos de seu impacto sobre a vida social. São filmes que tematizam a miséria, a violência urbana, a exclusão, a corrupção das elites, a injustiça, os abusos de poder, a privação dos direitos humanos mais elementares etc. Filmes que buscam, com maior ou menor humor, com maior ou menor dramaticidade, alertar a sociedade para esses problemas. Ou que procuram, no mínimo, contribuir para **torná-los pensáveis**, para **incluir a violência da miséria no mapa imaginário do Brasil das elites** – quer dizer, das elites que vão ao cinema. A maior parte desses filmes tem forte repercussão nacional e internacional. Não vou reduzir toda a filmografia ao rótulo de “cinema de denúncia”, nem gosto da expressão “cosmética da fome”, cunhada por Ivana Bentes, porque a qualidade artística dessa safra de filmes ultrapassa estes clichês – os melhores deles, por sinal, **não representam a miséria maquiada**. Talvez até enfatizem demasiadamente o horror. (...). No Brasil, além da forte penetração do cinema norte-americano, estamos há 30 anos sob a influência do ‘padrão Globo de qualidade’. Ambos tornaram o público extremamente exigente quanto ao ‘realismo’ das obras, e terminaram por afastar os cineastas da busca de outras possibilidades experimentais no trato com a imagem. A ‘realidade’, no cinema contemporâneo, tem que passar pelo crivo da visibilidade. (KEHL, 2004, p.70)*

03. A necessidade de aprofundamento teórico sobre a RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE ESPAÇO URBANO E SOCIEDADE, que segundo Villaça (1999a, p. 217) ainda se apresenta “num estágio extremamente rudimentar”. A dialética sócio-espacial, como pode ser chamada, trata dos efeitos que o espaço causa na sociedade e os efeitos que a sociedade causa no espaço, em correspondência. O projeto modernista para a arquitetura e para a cidade empenha-se muito na perspectiva de uma nova sociedade construída a partir de novos espaços, i.e. com a contribuição de espaços inovadores, a sociedade poderá se comportar também de forma inovadora. Não apenas a arquitetura inspira-se em novos comportamentos e valores da sociedade, mas procura modificá-los. No decorrer do séc. XX foi evidenciado historicamente que há

problemas nesta afirmativa. Nem sempre a arquitetura poderá modificar a sociedade. O inverso é menos problemático: já que é a própria sociedade que formula conceitos, diretrizes e demandas de projetos arquitetônicos e urbanísticos; é a sociedade que fabrica os materiais físicos da cidade, enquanto conjunto de artefatos; assim como é a sociedade que gerencia a demanda, os custos e os recursos físicos e humanos para que a cidade se construa. E mais, em sociedades democráticas principalmente, seria legítimo dizer que é sim a sociedade, indiretamente, que formula e gerencia as leis (jurídicas e urbanísticas) que regulam a construção das cidades. No entanto, as características apresentadas em uma cidade podem descrever também a sociedade que a habita? Possivelmente sim, mas sob quais critérios? Certamente esta transposição não é direta e há a necessidade de análise mais profunda, já que tanto cidade quanto sociedade são objetos de estudo altamente complexos e continuamente mutáveis. Se aceitarmos a premissa que a sociedade sofre transformações vindas da espacialidade por ela habitada, vivida - e se aceitarmos que a cidade é transformada continuamente pela sociedade, ambas – cidade e sociedade, modificam-se mutuamente. De que maneira isso se dá? Quando podemos identificar, evidenciar este processo? Estas são as questões básicas para esta pesquisa. Questões que certamente encontrarão esclarecimento num terreno altamente fértil de respostas como o mencionado acima.

04. a necessidade de se considerar O CARÁTER POLISENSORIAL da cidade e da sociedade em detrimento do domínio da visão geralmente vinculada aos estudos sobre a percepção ou sobre representação visual urbana, que tem se mostrado ineficiente para abarcar toda a variedade imagética em seus diversos meios, funções e formas de manifestação. Assim como demonstra um grande contra-senso perceptivo, já que ninguém é humanamente capaz apenas de ver, e somente ver, isoladamente dos outros sentidos, em sua relação sensorial, perceptiva e conseqüentemente representacional com o mundo. Sendo o ser humano, o produtor e o receptor de todo tipo de produto cultural e igualmente da cidade, deveria ser o parâmetro, através de suas próprias características, para o dimensionamento de condicionantes e tendências de estudo sobre as representações e sobre a cidade:

(...) não se pode deixar levar pelas aparências e imaginar existir sempre a hegemonia de um sentido, principalmente nas sociedades complexas. Estudar a dimensão visual da sociedade tem que incluir o lugar da visualidade entre os demais sentidos. (MENESES, informação pessoal (42))

A consideração da dimensão polissensorial das representações culturais e da cidade, assim como de suas relações, têm sido pouco abordada, privilegiando quase sempre a dimensão visual. No entanto, observa-se que o áudio-visual, e fundamentalmente o cinema que veicula temas urbanos, aborda amplamente a dimensão polissensorial, assim como a dialética sócio-espacial:

*Ora acontece que determinados quadros da vida urbana, expressos nas obras de alguns artistas, seja ele do universo verbal (a cidade de Recife, de Manoel Bandeira ou de João Cabral) ou visual (a Praça Roosevelt do Sgarzella ou o Anhangabaú do Gruber), **tem (ou deveria ter) para um estudioso, pesquisador ou profissional de arquitetura e urbanismo, igual***

42. MENESES. Ulpiano T. Bezerra. **Rumo a uma história visual**. Texto (sem publicação) recebido em julho de 2005, via e-mail pessoal.

poder de exprimir, ou até, definir, ainda que temporariamente, a imagem polisensorial da cidade. Por que nossa iconografia urbana está quase limitada a fotos e pinturas de paisagens? E os documentários de cinema, ou mesmo ficção? (JORGE, 1998, grifos nossos)

Observa-se, mais uma vez, que se faz necessário o estudo da iconografia urbana com a constatação de que, para além das imagens urbanas fixas, as produções cinematográficas, por suas próprias características de linguagem, podem se aproximar um pouco mais do universo polisensorial da cidade. Um ótimo exemplo disso é a seqüência inicial do filme *Cidade de Deus*.

O filme tem como uma de suas características, prenunciar ao longo de toda a sua narrativa, o que virá posteriormente, as suas inúmeras "histórias", quase capítulos (a história do Paraíba, a história do Mané Galinha, a história do Zé Pequeno, etc). No entanto, esta apresentação inicial do filme, que posteriormente se revelará como uma destas histórias, chamada "Começo do Fim", além de se configurar como um prenúncio, procura efetivamente ser uma síntese, quase uma sinopse, procura revelar a aura do filme e também do bairro homônimo, do qual pretende destacar algumas particularidades. Esta aura, para além da ambientação apenas, uma vez que esta se fará bastante diversa ao longo do filme, procura revelar os aspectos mais marcantes da narrativa e da caracterização geral do bairro e dos personagens principais do filme, apresentando-os, mesmo que metaforicamente. Esta aura, portanto, compõe-se de um conjunto de elementos e recursos cinematográficos que se revelam altamente polisensoriais e sinestésicos, embora esteja num veículo áudio-visual.

fig.12

fig.13

fig.14

A primeira cena se concentra no close (43) de uma faca sendo rapidamente afiada numa pedra áspera (fig.12-3), com montagem que alterna planos da faca/pedra com planos negros, dando o ritmo estroboscópico (contraste rápido de muita e pouca luz), que geralmente tem como objetivo trabalhar a cena como se fosse uma mensagem subliminar, cuja apreensão não é direta visualmente, mas é apreendida pela consciência de quem assiste de forma muito marcante. Neste caso, o som direto muito bem trabalhado da faca sendo afiada e o close no movimento da mesma faz com que a apreensão não seja imediatamente visual, mas de natureza auditiva e tátil. A taticidade se insere pela proximidade da câmera na textura diferenciada da pedra (áspera e granulosa) e da faca (brilhante e lisa) a se remeter à memória tátil do público. Somente num momento posterior é que vemos claramente a faca num plano mais distanciado (fig.14) e posteriormente fatiando a cenoura e depenando e cortando as galinhas. Junto a polisensorialidade

43. Também chamado de primeiríssimo plano —aquele no qual a câmera está muito próxima do objeto enquadrado, seja fisicamente, ou por recurso da câmera chamado “zoom”, ressaltando detalhes físicos e expressões, elevando o teor dramático da cena e induzindo o espectador a se identificar com a ação em suas características subjetivas e emocionais. (MARTIN, 2003, p. 37).

une-se um outro recurso que se pode chamar de convencionalismo: a utilização de imagens, objetos e sons convencionais, familiares ao público. Através destes recursos atinge-se um grau de comunicação muito grande. Segundo é teorizado por Ernest Gombrich (1981 e 1986) para a formulação e a recepção das artes plásticas (passível de ser pensada para o cinema), esta familiaridade é de fundamental importância, constituindo uma rede mental de imagens e formas padronizadas para o reconhecimento e a decodificação de tudo o que se vê.

A faca sendo afiada é o prenúncio óbvio do corte, e não é um corte sobre algo que não precise de afiamento, é o corte sobre a carne viva, dura, sobre o corpo daquele que morrerá subjugado pelo poder de corte da faca, sob o comando e o controle daquele que a empunha. Ancestral, a faca, originalmente feita da própria lasca da pedra, é o instrumento que colocou o Homem pré-histórico, com um poder adicional frente as suas presas e predadores, que contavam com garras e dentes, igualmente afiados. Com a faca empunhada, o homem deixou de lutar em tanta desvantagem com outros animais. Suas unhas e dentes provavelmente vão, a partir daí, tornando-se menos afiados e menos utilizados para a batalha da sobrevivência selvagem, uma vez que substituídos pela faca, cujo desenho provavelmente foi se desenvolvendo de maneira a se tornar cada vez mais letal. A faca pode ser considerada, no campo simbólico em psicologia, como representação do pênis, da masculinidade, da patriarcalidade, mas aqui, é representação desta condição primariamente hegemônica que o corte instrumentalizado possibilitou ao homem em seu processo de sobrevivência e posterior civilização, muito embora, em boa medida, ainda tem servido à barbárie. Há certamente uma íntima afinidade de sentidos, no entanto, já que o poder na maior parte do tempo e dos espaços na Terra, têm ficado sob os punhos masculinos; e também porque ao gênero masculino são associadas as propriedades da marcialidade, da guerra, da violência legitimada e do poder. A pedra áspera na qual ela se afia, nesta composição cinematográfica, é descoberta como a metaforização da cidade, sua singularidade telúrica tornada símbolo e síntese de si mesma. A cidade fisicamente construída de elementos de origem rochosa, cuja expressão aqui é a própria pedra, apresenta-se mais dura que a carne, mais áspera que a pele, e por isso a machuca, fere, subjuga e contribui fundamentalmente para que o instrumento de poder se afie, se torne mais convenientemente mortal, se potencialize. A partir da análise sobre apenas estes dois elementos: a faca e a pedra, juntamente com boa parte dos recursos explorados, há toda a trama do filme revelada: **trata-se de uma história que conta como a pedra tem afiado a faca**. Rapidamente, quase um instantâneo, mas ritmado, constante, e de tão rápido, mal se vê como isso se dá, mas faz sentir sinesteticamente que se trata do prenúncio da morte como condição de sustentação de um dado poder, **trata-se de mostrar a reprodução do tipo mais antigo de violência e de como a cidade tem participado deste processo**. Esta faca não é mais feita da pedra, mas a utiliza, quando áspera, para potencializar seu poder de corte, i.e. o filme quer mostrar que a cidade, conforme seu grau de hostilidade, pode com eficiência contribuir para potencializar o hobbesianismo (44) entre os Homens, através das mais primitivas maneiras.

44. Referência a Thomas Hobbes (1588-1679), filósofo inglês absolutista, e sua célebre colocação: "*Homo homini lupus*"; "*O Homem é o lobo do Homem*". Hobbes discorre que o Homem é, em sua natureza, anti-social e que segundo esta sua característica imanente, coloca-se sempre na posição de inimidade com os outros da mesma espécie, estabelecendo um estado de guerra permanente. Para Hobbes, o poder coercitivo do Estado, através de um pacto consentido dos cidadãos, viria justamente para se opor a esta tendência e para instaurar a paz social. O termo *hobbesianismo* se coloca como um legitimador do monopólio da violência do Estado à princípio **contra todos**, pela justificação de que sem o mesmo, todos os homens se matariam uns aos outros, já que isso faz parte de sua natureza. Esta noção é amplamente contestada por filósofos iluministas, como Rousseau (1712-1778), por exemplo, para o qual imanente ao homem é o senso de justiça e de virtude. De qualquer forma, são teses que segundo ROUANET (1993, p. 137) aceitam que características morais podem ser inatas, fazer parte do Homem independentemente de sua condição sócio-cultural e

(...) a urbanização serviu de berço ao homem, defendeu-o contra os carnívoros que ameaçavam sua existência. Ela protegeu-o da fúria dos elementos. Ela forneceu-lhe um abrigo para suas crianças. Ela proporcionou-lhe repouso e tranquilidade para que pudesse desenvolver suas faculdades intelectuais e morais. Ela pacificou sua ferocidade e adotou seus costumes. Ela conduziu-o ao estado de sociedade, ensinou-lhe a cultura. Ela civilizou-o. Em uma palavra, o homem deve à urbanização, tudo o que ele é, tudo o que ele pode ser neste mundo: a conservação de sua existência individual primeiramente, seu desenvolvimento moral e intelectual em seguida, e finalmente sua existência social. (CERDÀ (1979, orig.:1859)

A visão romântica e fundadora do urbanismo como ciência, que Cerdà escreve de maneira poética e lapidar, se reverte completamente nesta lógica particular. A Cidade de Deus que o filme revela, não pacifica a ferocidade, nem adoça os costumes, ao contrário disto. A arma de fogo ou... o instrumento-produto aperfeiçoado da faca ancestral, e a cidade ou... o conjunto de instrumentos-produtos do aperfeiçoamento da pedra - revelam que as mudanças formais dos instrumentos não modificaram o resultado final do processo de conquista e manutenção de poder aos moldes *hobbessianos*, que ainda se dá com a morte ou a ameaça da morte da parte dominada, i.e., aquela cujos instrumentos de poder são menos eficazes ou inexistentes.

fig.15

fig.16

fig.17

Em conjunto, polisensorialidade e convencionalismo formam o duplo motor de expressão que faz com que objetos muito bem selecionados e tratados em apenas dez segundos de filme sejam esta síntese, que posteriormente se desenvolverá e mostrará outros aspectos do enredo na apresentação. Outros elementos ao longo desta funcionarão como metáforas e convenções indutoras de sensações sinestésicas, apelando principalmente para o olfativo, por mais que sejam visuais. O olfato é um dos sentidos fundamentais para descrever a ambientação de qualquer região habitada por populações empobrecidas. A falta de infra-estrutura de esgoto em 40% de todo o

político-econômica. Teses, por sua vez, também contestadas. E Kant (1724-1804), é um dos seus contestadores, ao dizer que a vontade moral (de belicismo ou docilidade) humana não se origina nem se impõe por sua natureza, nem pela busca por interesses pessoais ou coletivos, como foi promulgado por outros, como Locke e Condillac; mas sempre em função da razão. É o uso da razão que permite o conhecimento e orienta as ações humanas, que devem se desenvolver no sentido da universalidade, i. e.: uma pessoa deve agir numa situação da mesma forma que espera que todas as outras pessoas ajam. Já Nietzsche (1844-1900) contestará Kant, criticando a racionalidade e será seguido por muitos outros filósofos, como Derrida (1930-2002) e Foucault (1926-1984), este último sustentando que a razão, na verdade tem sido muito mais que um orientador de nossas ações, um instrumento de poder, este sim, a condicionar as ações. De qualquer forma, sem querer aprofundar muito longamente esta discussão vastíssima, alguns pressupostos devem aqui ficar bem claros: estejam originados nas pulsões mais animais dos homens, estejam em seu caráter racional, as relações de poder, ao longo dos séculos tem suscitado incomensurável mal-estar e destruição generalizados, principalmente quando estas relações são hegemônicas e arbitrarias. E a este tipo de relação de poder deve se fazer necessário reagir. Outro pressuposto é de que à priori, não cabe à natureza humana a formação de qualquer tipo de moral, cabendo a esta as esferas sociais, políticas, culturais e econômicas vivenciadas por cada homem. Esta naturalização dos processos de determinação histórica, sócio-cultural ou político-econômica é o principal filão aproveitado pela ideologia para formular seus discursos, colocando por conta e culpa da natureza sobre a qual não se tem controle nem poder, os acima citados mal-estar e destruição.

conjunto da Cidade de Deus e, portanto, o esgoto a céu aberto que percorre o bairro de fora a fora, subdividindo-se e percorrendo o interior do conjunto em muitas partes (fig.15-6), somado ao calor próprio da região, mais umidade das florestas próximas, compõem um conjunto explosivo e fétido que espalha um cheiro insuportável. Como ainda não é possível transmitir odor pela tela do cinema, os recursos visuais precisam ser muito bem trabalhados. Ao longo do filme temos a pele dos negros atores brilhando fortemente, recurso utilizado pela direção de figurino e arte para expressar este suor constante. Na apresentação temos várias cenas que se interpolam de galinhas sendo mortas, escaldadas, depenadas, novamente escaldadas, “estrebuchadas”, etc (fig.17-20). O odor deste processo é digno de causar náuseas e vômitos, ao menos para os padrões urbanos que compram suas galinhas já temperadas no supermercado, e a disposição da câmera neste início de filme procura salientar este processo. Outras questões de identificação serão posteriormente abordadas, como a indicação destas cenas para a presença de um certo “galinha”, referência ao Mané Galinha, assim como um “Cenoura” (fig. 21), apelidos de dois personagens importantes no enredo.

fig. 18

fig. 19

fig. 20

fig. 21

5. a necessidade de desenvolver estudos que **DESMASCAREM A IMAGEM**, esta sim, fictícia, **TURÍSTICA**, imobiliária e publicitária da cidade, que representa um alicerce a mais na forte configuração da invisibilidade da cidade habitada por populações empobrecidas, naturalizando-a ideologicamente como não-oficial, reforçando sua negação como parte da cidade, e valorizando os preconceitos e generalizações sobre estes espaços e estas populações, exacerbando a imagem da “cidade oficial” como única. Representa também a mercantilização do solo urbano, transformando o espaço urbano unicamente em produto, como pasta de dente e creme de barbear, independente das necessidades da esfera social, pública e política da cidade.

(...) a representação da “cidade” é uma ardilosa construção ideológica que torna a condição de cidadania um privilégio e não um direito universal: parte da cidade toma o lugar do todo. A cidade da elite representa e encobre a cidade real. (...) É evidente que a publicidade insistente e a mídia, de um modo geral, têm um papel especial na dissimulação da realidade do ambiente construído e na construção da sua representação, destacando os espaços de distinção. É evidente também que a representação ideológica é um instrumento de poder – dá aparência de “natural” e “geral” a um ponto de vista parcial, que nas cidades está associado aos expedientes de valorização imobiliária. A representação da cidade encobre a realidade científica. (...) Fazendo uma pesquisa na imprensa de São Paulo, Flávio Villaça constatou que 70% das notícias se referiam ao quadrante sudoeste da cidade de São Paulo, onde se concentram as camadas de mais alta renda e o mercado imobiliário sofisticado. Quando a notícia se referia a algo que estava fora dessa mancha, era acompanhada de um qualitativo: a avenida da Zona Leste, acidente na Zona Norte. Ou seja, a região que concentra a população de alta renda é tomada como a

representação da “cidade”. (...) (Villaça, 1999). A manipulação das informações na construção da ficção é atribuída à genialidade de alguns técnicos de marketing, que conhecem os valores e anseios populares. Ela leva em conta aspectos que estão plantados no imaginário da população, ligados a seus paradigmas históricos, à sua identidade ou ainda à sua vontade de mudança de paradigmas existentes. (...) A produção e apropriação do espaço urbano não só reflete as contradições, como também as reafirma e reproduz. (...) O ambiente construído não existe independente das relações sociais e essas imagens cumprem uma função ideológica de abafar o conflito. (MARICATO, 2000, p. 165-6 e 170. grifos nossos) (45)

O exemplo apresentado por Maricato é da imprensa escrita, mas não há como desconsiderar como pode ser aplicado ao cinema, igualmente capaz de reproduzir ou abafar conflitos e contradições urbanas, reconstruindo-os, retro-alimentando-os. Aqui mora um critério fundamental na escolha dos filmes utilizados por esta pesquisa: o entendimento dos mesmos como produtos culturais que se **não se prestam** à veiculação desta imagem turística da cidade. Ou ao menos, não totalmente.

*A representação uniforme das cidades nos novos meios de comunicação tem, em grande parte, produzido uma adaptação dos cartões postais à era eletrônica, através de um uso pouco criativo, salvo raras exceções, da plataforma www. E de novo, além de uma hegemonia do visual, a perda das diferenças que dão aos lugares suas individualidades. Agora, curiosamente, quanto mais a imagem define-se polisensorialmente, mais próxima ela está do senso comum. Se a uma cidade fosse atribuída uma imagem, suficientemente conhecida, de modo que a partir dela fosse a cidade identificada, provavelmente, essa imagem é a mesma registrada pelos postais, caso a cidade tenha apelo turístico. (...) **Quanto mais a imagem se define pela força da narrativa de um sujeito específico, que demonstre e explicita seu ponto de vista, seu tempo e seu lugar, tanto mais se afasta da panorâmica imagem da cidade de domínio público.** Ocorre, porém, que a imagem da cidade é resultado de uma conjunção de imagens, não só vividas por aqueles que de fato tem a cidade como palco das suas experiências, como **por aqueles que se detiveram em apresentá-las, utilizando os mais variados meios e instrumentos para inscrevê-la num imaginário urbano, que será tanto maior e diversificado, quanto o repertório daquele que o conhece.** (grifos nossos)*

Luís Antonio Jorge (1998), ao diferenciar dentre as construções da imagem da cidade, as que se prestam à sua identificação imediata (46), e à disseminação desta imagem turística (47); e as que se prestam a discutir estes imaginários, e a refletir estas imagens de forma mais poética ou crítica, considera a cidade como algo além de simples locação. Isso não quer dizer que

45. A referência da autora é: VILLAÇA, 1999a.

46. No áudio-visual, um ótimo exemplo estaria nas cenas entre seqüências de filmagem em que se modifica o tempo-espaço em telenovelas, geralmente de pontos turísticos da cidade-locação a que se referenciará a seqüência seguinte. É um recurso altamente didático para indicar ao público que houve uma mudança de lugar na história.

47. Como é o caso de filmes como *Bossa Nova* (2000), de Bruno Barreto, *Sexo, Amor e Traição* (2004), de Jorge Fernando, ou *Como ser solteiro* (1998), de Rosane Svartman, por exemplo.

todos os filmes escolhidos procurem desfazer esta imagem turística, porém, são filmes que de alguma maneira discutem esta questão saindo dos clichês televisivos, e seus apelos primariamente comerciais. Alguns, inclusive se lançam em direção à imagem ideologizada, como é o caso de Ugo Giorgetti em *Sábado*, mas ele o faz de forma extremamente irônica, com traços evidentes de um cinismo construído para exibir o quão ridículas e contraditórias podem parecer estas concepções urbanas na voz de representantes de uma determinada elite, da classe média ou mesmo dos pobres.

São produções que, portanto, reagem de alguma maneira, ao imaginário urbano convencional de uma São Paulo globalizada, "multicultural", dos negócios internacionais e das grandes oportunidades: "*A Cidade que nunca dorme*"; e de um Rio de Janeiro que "*continua lindo*", com paisagens naturais exuberantes, terra do carnaval e das mulatas: "*A Cidade Maravilhosa*".

Isso não quer dizer também que o recorte das fontes cinematográficas privilegie um cinema tido como intelectual, experimental ou "cult", em detrimento de produções mais comerciais. Há muitas produções "cult" altamente ideologizantes (48) e produções comerciais, como *Cidade de Deus*, por exemplo, que são altamente ricas como documento para a história visual da cidade e para a compreensão de aspectos mais profundos da segregação sócio-espacial.

Aqui cabe portanto, uma digressão necessária:

CONCEITUAR IMAGINÁRIO URBANO.

Assim como exemplificar esta abordagem através da discussão sobre a **dicotomia entre comunicação e produção de conhecimento** (49):

Os 10 primeiros segundos do filme *Cidade de Deus* precisa comunicar, daí a sua eficiência polisensorial e convencional, construtora de um imaginário objetivo e único, consensual sobre a Cidade de Deus, filme e bairro, e por extensão sobre a relação cidade/sociedade ali estabelecida. A produção de conhecimento, por sua vez, estará se revelando ao longo de todo o restante do filme, fornecendo um repertório mais variado de dados sobre estas relações, assim como colocando em conflito o afirmado acima sobre a faca e a pedra (a ação da cidade em potencializar a violência conforme seu grau de hostilidade), fazendo com que, embora anteriormente afirmado, possa configurar uma tal polissemia, que se torna possível **relativizar** mais todas as informações, anteriores e posteriores, gerando entre elas conflitos e reflexão continuada. Se, sem dúvida, ela se aproxima da cidade real, e distante dos imaginários emblemáticos e reificados, "tipo cartão-postal", mostra-se um fértil instrumento de formação de imaginários mais criativos e dinâmicos. Assim se estabelecendo, possui seu grau de erudição sem precisar ser decifrado apenas por especialistas, para ser assimilado, ao mesmo tempo em que não recai sobre nenhum tipo de banalização entorpecente

48. Exemplo mais contumaz foram três documentários média-metragens exibidos no 10º Festival Internacional de Documentários Tudo é Verdade, no ano de 2005, em um dos seus programas especiais, assim chamado "*3x São Paulo*", com a exibição e o debate: *Cosmópolis*, de Otávio Cury, Camilo Tavares e Cói Belluzzo; *São Paulo —Retratos do Mundo*, de Flávio Frederico, e *Sonoroscópio*, de Rachel Monteiro e Kiko Goifman. Embora sejam excelentes produções, generalizam toda São Paulo como lugar da multiculturalidade e da diversão, exibindo na maioria das entrevistas apenas representantes da classe média e elites. Focam São Paulo em seu emblema de ser "*todo o mundo*", no jargão: "*São Paulo é o mundo inteiro*", mas a maioria da população (as classes mais empobrecidas) ali não se fez representar.

49. Quanto maior o grau de comunicação em uma mensagem, menor o grau de informação ela contém e, portanto, menor o grau de produção de conhecimento, compreendendo esta como o conjunto de escolhas e relações entre dados e informações. Se o número de informações cresce muito, a comunicabilidade e a legibilidade ficam comprometidas, mas a potencialidade de produção de conhecimento se intensifica. Conforme se intensifica tende a aumentar o grau de falibilidade das informações iniciais, já que os muitos conhecimentos produzidos passam reagir entre si, formando outros, que podem modificar os primeiros, entre os outros.

para poder abranger o grande público. Este, por mais que seja constituído por um repertório educacional, cultural e artístico reduzido, comparando à erudição das classes intelectualizadas, é passível e suficientemente capaz de se emocionar com a beleza, com a poesia, já que a mesma, na definição de Gaston Bachelard (50) sobre a imagem poética, está no fato de ela prescindir de um saber *a priori*, de comunicar algo novo para o qual nós não estamos previamente preparados. Assim, a imagem poética é capaz de promover uma comunicação com uma alma alheia à sua criação, sem, propriamente, haver uma educação para que ela ocorra.

*O imaginário é o terreno psíquico das significações estáveis. A imagem traduz a coisa como se fosse a expressão da sua verdade. (...) **Forma-se antes que o contato dos humanos com o real seja mediado pela palavra.*** (KEHL, 2004, p. 68, grifos nossos)

A construção de um imaginário urbano, configura-se não só de imagens, mas discursos e práticas atrelados a elas, cuja comunicabilidade é intensa, transmitindo a noção necessária de “verdade”, estendendo a mão sedutora da representação ao público no convite irresistível de entrar no jogo, acreditar nele, dar a ele uma credibilidade sem a qual o cinema, e todas as artes representativas, não teriam fundamento. Ainda segundo Kehl (2004, p. 68), esta alta comunicabilidade do imaginário se realiza no cérebro humano antes do pensamento:

*Se o real nos invade de forma traumática, as **representações imaginárias** são os recursos mais primitivos que desenvolvemos para aplacar esta invasão. Elas nos fornecem uma matriz de “compreensão” (aspas necessárias) anterior ao pensamento; para o resto da vida, **diante de imagens familiares**, sentimo-nos confortavelmente **dispensados de ter que pensar**.* (grifos nossos)

O que provoca imenso conforto e segurança, sentimentos próprios da condição do espectador, do público que vai ao cinema em busca de emoções e fantasias, que lhe aproxime de situações perigosas, de intrigas mirabolantes, épocas longínquas - mas lhe preserve o conforto de viver tudo isso de sua poltrona, com a certeza de que irá sair do cinema são e salvo, um pouco mais descontraído e/ou enriquecido em informações e conceitos. Este sentimento de preservação oferecido pela imagem é tão nitidamente observável na postura do espectador de cinema, tem se expandido de forma avassaladora para outras situações da vida social, e fundamentalmente porque junto com esta preservação, vem também uma enorme submissão:

*Como se elas nos apresentassem a plenitude do real dispensado tanto de seu caráter de enigma quanto de seu efeito traumático; o real traduzido em imagem de si mesmo. O imaginário, nesse sentido, **nos dispensa da falta**. Da falta da coisa e da falta de verdade. É o campo da certeza e das ilusões totalizantes. (...) O imaginário é essencial ao funcionamento psíquico. Por outro lado, também não é possível viver sob o domínio absoluto de seu efeito totalizador. Isso porque **o poder reconfortante da imagem é diretamente proporcional à sua violência**. Pois no terreno em que as coisas ‘são como são’, só resta ao homem conformar-se com elas. (...) Se todas as dimensões da vida social nos fossem apresentadas como fatos consumados, sob a ótica do que ‘é porque é’, o conformismo que se produziria*

50. cf. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

seria tão avassalador, tão opressivo, que **tornaria obsoleta a criatividade dos homens**. Seguindo um pouco a trilha aberta por Arendt, o homem diferencia-se da natureza em função de sua infinita capacidade de criar, de ‘dar origem ao que não existe’, de inaugurar o novo. **A natureza conserva, reproduz, perpetua; o homem, esse desnaturado, inventa, inaugura. Em um mundo estabilizado pela força da imagem, não há o que inaugurar.** Por isso, em todas as sociedades, o poder se vale do espetáculo para se consolidar nos corações dos súditos. **O espetáculo é muito mais eficiente, para estabilizar o poder, do que as armas.** Ele é capaz de dotar o poder de visibilidade, torná-lo convincente, consistente, necessário. Dos césores romanos aos monarcas absolutistas, de Hitler a Stalin, de Bush a Lula, o poder sempre dependeu de uma boa dose de espetacularização, de uma grande produção imaginária para se estabilizar (...). Em todas as épocas, o poder se traduz em imagens, mas nossa época é a única em que o eixo central do poder, que já não é a política, mas o capital, concentra-se sobretudo nos pólos de produção e difusão de imagens. (KEHL, 2004, p. 68-9, grifos nossos).

Segundo a argumentação da autora, o espetáculo (a força avassaladora das imagens e seus respectivos discursos sedutores) teria maior eficiência na instauração do poder que a própria arma, já que este não perfura nem corta o corpo, mas **definhe a capacidade criativa e intelectual**, mantendo o corpo produtivo e ávido de consumo, portanto mais útil aos interesses do poder fundamentado no capital (ainda inteiramente promovido pelo trabalho) que um corpo morto. No entanto, somente juntos, a arma e o espetáculo podem constituir uma hegemonia (51).

Se pelo espetáculo tem-se um imaginário urbano permanente em função da automatização de idéias e valores, pode-se facilmente reuni-lo à noção de ideologia e a uma condição humana não-histórica, com forte reificação (52). Contra o automatismo resta a autonomização, sob a égide da criatividade e da crítica, tomando “*o sentido de crítica (...) proposto (...) o que leva em conta o núcleo semântico original (que se encontra em palavras como discernimento, crivo, critério, crise): qualidade do que é capaz de separar, distinguir*” (MENESES, 1998, p. 51). Contra a reificação resta, portanto, distinguir entre um imaginário pré-concebido e estável, e um imaginário dinâmico, histórico e reagente. Distinguir entre as diversas informações fornecidas, as que possam reagir e se relacionar, para construir, cada qual, seus próprios conhecimentos e imaginários.

Se possui apenas o objetivo de produzir conhecimento, adensando informações com pouca comunicabilidade, um dado conjunto de imagens vai certamente contribuir para que a esmagadora maioria não consiga se ater às mesmas, não possam vivenciá-las, entendê-las. E sem cumprir o seu papel reforça a segregação social pela via do acesso à apreciação da obra

51. Buscando o conceito de hegemonia em seu autor Antonio Gramsci, vale ressaltar que a hegemonia é a conquista e a manutenção do poder em duas frentes: a das idéias e da força física. Não cabe portanto utilizar esta palavra quando se trata do poder instaurado através apenas de uma destas bases. No caso acima discutido sobre a faca e a pedra, por exemplo, não cabe falar em hegemonia.

52. Segundo Georg Lukács (1885-1971), alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx (1818-1883), a reificação é o processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado. O mesmo que *alienação, coisificação ou atomização*; processo em que uma realidade social ou subjetiva de natureza dinâmica e criativa passa a apresentar determinadas características - fixidez, automatismo, passividade - de um objeto inorgânico, perdendo sua autonomia e autoconsciência.

(cf BOURDIEU, 1974). Se apenas comunica e impõe-se sobre a força estável e entorpecente do espetáculo, um dado conjunto de imagens vai certamente contribuir para o embotamento da capacidade reflexiva, vai auxiliar no processo de dominação e exploração – bases do sistema capitalista de produção, atualmente não só econômica, mas cultural. Vai portanto contribuir para a distinção entre aqueles que estão no palco e os que estão na platéia, entre os que estão na proa e os que estão no porão dos navios negreiros contemporâneos, entre os que conhecem as regras do jogo e aqueles que jogam, separando-os fortemente, reforçando a segregação sócio-espacial. E enquanto apenas uma pequena fração da sociedade efetivamente exerce esta função de distinguir, toda a sociedade é distinguida, segregada. Este se torna o parâmetro fundamental da distinção: saber distinguir. **Se não se faz sujeito nesta história, objeto se tornará.**

Se num primeiro momento *Cidade de Deus* utiliza a estereotipia para ser suficientemente claro, para apresentar a história e se familiarizar com o público, num segundo momento demonstra a complexidade das relações de identidade e apropriação sócio-espaciais contidas neste universo particular. Aos poucos, comunicação e produção de conhecimento vão se tornando equilibrados. A nossa hipótese é de que mora aí não apenas a sua eficiência como produto cinematográfico, mas como documento para a história visual da cidade. A demonstração disso está na análise de 3 minutos de filme (entre os primeiros 17 e 20 minutos) com os personagens Touro, Cabeção, Marreco, Alicate e um moço anônimo. Por ser quase tão rápida quanto a seqüência da faca e tão densamente carregada de significados, pode muitas vezes ativar uma percepção subliminar, o que não a isenta de sua carga de conteúdo. Através da análise pode ser vista com mais profundidade, esclarecendo o quanto *Cidade de Deus*, através do mesmo recurso de montagem rápida, e com elementos de alta polisensorialidade e convencionalismo (o espetáculo?), pode dizer muito mais que simples conceitos estereotipados de alta comunicabilidade, inserindo complexidade sem deixar de ser inteligível, já que vinculado a um universo sensível mais rico, poético e polisensorial. Percepção (53) e inteligência não estão “separados” no humano, mas intercambiam informações e sentimentos que formam e transformam um e outro. Esta análise procura evidenciar que a noção de espetáculo se estende para muito além de seus aspectos formais. A maneira como é construída a forma representativa é que poderá dizer de sua vinculação ao universo do espetáculo reificador.

“Rico aqui não conheço nenhum. Tubarão só mora em água grande, senão afoga. Porque os pequeno na água grande não podem ir, os pequeninhos não podem ir na água grande. Então os tubarão ficam na água grande tomando conta. Entrou lá, eles comem, tá certo? E vir pra cá também eles não podem vir, senão vão se afogar, que a água é rasa, né? Então...”

Antonio, apud: Bonduki; Rolnik, 1979, p. 146 (54)

(...) Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se esgalham / Nessa imundície pedregosa? Filho do homem / Não podes dizer, ou sequer

53. O termo *percepção* é aqui utilizado como a relação entre sujeito e objeto, mais calcado nos sentidos (da visão, audição, tato, paladar, olfato), no imaginário, que no pensamento e na reflexão. Não que a percepção não seja “ajuizada”, educada e condicionada — *ela é*, assim como é extremamente diferenciada individualmente, mas para efeito de entendimento, utiliza-se este termo para fazer a contraposição ao termo inteligência, a fim de aproximá-los aos sentidos de imaginário e pensamento, assim como o de cinema clássico e cinema moderno. Esta diferenciação é tão problemática exatamente porque são categorias dialéticas e interdependentes e o objetivo nesta análise é enfim, a demonstração disso.

54. Antonio é morador do Jardim Cirino e seu depoimento é epígrafe da parte intitulada “A segregação urbana e a periferia”, do referido texto.

*estimas, porque apenas conheces / Um feixe de **imagens fraturadas**,
batidas pelo sol, / E as **árvores mortas** já não mais te abrigam, nem te
consola / o canto dos grilos, / E **nenhum rumor de água a latejar na
pedra seca**. Apenas / **Uma sombra medra sob esta rocha escarlate**. /
(Chega-te à sombra desta rocha escarlate), / E vou mostrar-te algo distinto /
De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece / Ou de tua
sombra vespertina ao teu encontro se elevando; / Vou revelar-te **o que é o
medo num punhado de pó**. (...)*

T. S. ELIOT, *The Wast Land*, 1922. grifos nossos

Alicate e Marreco fogem para a floresta vizinha ao conjunto habitacional, depois de adentrar a birosca na fuga do assalto ao motel, refugiam-se sobre uma árvore, da qual ouvem Touro e Cabeção (os policiais) tendo o seguinte diálogo (fig. 22-4):

Cabeção: 'Os caras roubaram a maior grana do motel.'

Touro: 'Eu tô sabendo.'

Cabeção: 'E se a gente pegasse essa grana?'

Touro: 'Qual é a tua comigo, cara? A minha não é essa não. Meu negócio é passar o rodo nestes caras.'

Cabeção: 'Tá invocado comigo? Desde quando roubar preto e ladrão é crime?' (MANTOVANI, et. al., 2003, p. 42).

fig. 22

fig. 23

fig. 24

fig. 25

fig. 26

fig. 27

Nos planos da seqüência tem-se um close de Alicate no qual sua pele negra brilha muito sobre um fundo também negro (fig.24), o som é de mosquitos enfatizando a situação de camuflagem e perturbação. O close passa num corte seco para um plano no qual há uma folha igualmente negra e brilhante sobre fundo negro, dela escorrem gotas de orvalho (fig. 25). A associação metafórica é clara. A câmera aproxima, as gotas aumentam de tamanho, uma delas escorre e cai sobre o mesmo fundo negro (fig. 26). Da escuridão total surge como um flash de continuidade da queda da gota, um pequenino peixe em tom alaranjado nadando calmamente, atrás dele surge outro peixe, muito maior à espreita (fig. 27). Ao som de uma de bala cuja imagem igualmente se apresenta como um flash, têm-se a impressão de que o peixinho teria sido devorado (informação que se obtém dada a polisensorialidade e convencionalidade da cena). Folha, gota d'água e peixes são personagens de um imaginário próprio de Alicate e são ativados como uma espécie de alucinação, um processo subjetivo que Alicate conta, que cabe apenas ao espectador ver

para entender as razões que o levarão a deixar o crime. Não deixa de ser também sua própria gota d'água.

fig. 28

fig. 29

fig. 30

fig. 31

fig. 32

fig. 33

fig. 34

Na seqüência, planos separados em cortes secos, em close de Alicate com olhar paralisado, ao som de lâminas – o corte se faz sobre seu próprio imaginário, surge um ponto de inflexão. Ele está em choque, tomou consciência de alguma coisa, está assimilando o ouvido e visto por ele (pensou, foi criativo, crítico sobre a conversa dos policiais e sobre sua própria condição de refugiado e ferido, distinguiu-se). Esta noção ao mesmo tempo que o espanta e amedronta, pode fazê-lo romper com um determinado *status quo*, a sua condição de “bicho-solto”. Ao referenciar sua própria identidade à identidade controversa dos policiais, a ele revelados como corruptos e preconceituosos, Alicate não se identifica com o predador. Ele é o peixe pequeno na mira dos grandes, pronto para ser devorado, basta continuar “solto”, como o peixinho. Nesta miríade de identidades hobbessianas, a máscara do bandido se revela altamente desvantajosa de ser vestida. O fato de estar machucado contribui para este estado.

fig. 35

fig. 36

fig. 37

fig. 38

fig. 39

fig. 40

fig. 41

A cena é interrompida com uma panorâmica de cima para baixo, no qual se vê Marreco e Alicate no alto da árvore e os policiais, abaixo, se afastando (fig. 28). Para iniciar e terminar a cena que dá seqüência à esta (a de Cabeleira buscando refúgio na casa de Maracanã, e encontrando Berenice, seu par romântico (fig.31-2), panorâmicas da Cidade de Deus (homogênea, seriada, para indicar a mudança de lugar). Inicialmente, noturna, e finalmente ao amanhecer, para dar a noção de passagem de tempo (fig. 29, 33-4). Tempo que foi necessário para Alicate comentar o

que sentiu e tomar sua decisão. A primeira fala de Marreco reforça a didática narrativa de que a noite toda se passou. Só então Alicate comenta com ele que teve uma visão, pergunta como é trabalhar, e embora Marreco lhe desestimule, ele já está decidido: vai deixar a vida de “bicho solto” e não demonstra medo dos “samancos”. Ao sair da floresta (fig.35-6), caótica, escura, desnivelada e **úmida**, deixa de ser “bicho-solto”, e ao adentrar o conjunto, homogêneo, regular, plano e **seco** (fig. 37-9), Alicate se insere na face de urbanidade que lhe cabe – a civilidade que se contrapõe à natureza, mas nem por isso deixa de ser predatória.

fig.42

fig.43

fig.44

fig.45

fig.46-7: - Recurso de montagem de corte digital, no qual duas cenas se sobrepõem, mesclando-se visualmente. Este recurso é muito utilizado também através do som, neste caso, o som da cena seguinte entra antes, ao final da cena anterior.

fig.48

fig.49

fig.50

fig.51

Os policiais ainda estão no bairro e avistam Alicate e mais um moço que vinha atrás dele, como uma **sombra** sua, a sombra identitária do trabalhador que ele está sonhando em ser. Entre eles, uma diferença fundamental: **o medo** (fig. 43). Como o poder tem muito mais êxito ao lado contrário do medo, ao demonstrar indiferença e tranqüilidade, Alicate continua a caminhar e a fazer sua prece (Salmo 91 (55)) em voz over, (fig. 44), enquanto o outro corre e passa a ser perseguido. A passagem desta cena para a outra se faz com uma fusão (fig.46-7) que denota mudança de espaço, com forte ligação entre os mesmos.

Alicate sai do quadro pelo lado direito, que é atravessado por um cachorro, que dá um ar de “cotidiano” (fig.45), corriqueiro, e entra pelo lado esquerdo a cena dos policiais revistando o moço (fig.47-50). O primeiro objeto a aparecer é a de uma fogueirinha no chão

55. “Aquele que habita no esconderijo do Altíssimo, à sombra do Todo-Poderoso descansará. / Direi do Senhor: Ele é o meu refúgio e a minha fortaleza, o meu Deus, em quem confio. / Porque ele te livra do laço do passarinho, e da peste perniciosa. / Ele te cobre com as suas penas, e debaixo das suas asas encontra refúgio; a sua verdade é escudo e broquel. / Não temerás os terrores da noite, nem a seta que voe de dia, / nem peste que anda na escuridão, nem mortandade que assole ao meio-dia. / Mil poderão cair ao teu lado, e dez mil à tua direita; mas tu não serás atingido. / Somente com os teus olhos contemplarás, e verás a recompensa dos ímpios. / Porquanto fizeste do Senhor o teu refúgio, e do Altíssimo a tua habitação. (...)” (Bíblia Sagrada)

(demonstrativo da aridez do lugar) depois Cabeção (cujo movimento dá ritmo à fusão) revistando a bolsa do moço com desdém, enquanto este já está no chão ensangüentado e aparentemente morto. Esta é a primeira e impactante imagem do trabalhador, revelando que é velha a tática de atirar antes e perguntar depois e que nesta história não é este que protagoniza. Busca-Pé em voz over narra o quanto o assalto no hotel havia significado um ponto de inflexão na vida dos bandidos, anunciando o destino diferenciado de cada um de forma pausada e concatenada às imagens: *“O destino entregou Alicate nas mãos de Deus (...) O destino de Cabeleira ficou nas mãos de Berenice... E o destino de Marreco ficou nas mãos do meu pai”*. Touro diz com ar de confirmação ao que já desconfiava: que o moço era trabalhador, não era bandido. Mas Cabeção retruca: *“Agora vai ser”*.

fig.52

fig.53

fig.54

fig.55

fig.56

fig.57

fig.58

fig.59

fig.60

“Quem faz o bandido é a polícia”, ouvi inúmeras vezes de jovens, adultos, homens e mulheres. Essa explicação nunca me foi desenvolvida por eles em parte por causa dos hábitos impostos pelo medo. Mas todos falavam abertamente da corrupção dos policiais: “a polícia tem convênio com o bandido que dá dinheiro prá eles”. Com efeito, entre policiais corruptos e bandidos se estabelece um dos ‘circuitos de troca’ que sustentam a relação de poder e reproduzem a violência: dinheiro correndo numa direção, impunidade e proteção na outra. Tal é a reciprocidade entre eles, mantida pelo poder de fogo de ambas as partes. (ZALUAR, 2000, p. 156)

O policial, para alegar resistência e periculosidade “faz o bandido” ao colocar em sua mão a arma (fig. 51) e ao disparar dela uma bala, a qual a câmera acompanha em plano subjetivo. É rápido como a bala, mas assim como a cena dos peixes, de fortíssima significação metafórica e intensa carga de conhecimento. Ela ricocheteia numa bicicleta (fig. 52), depois numa porta (fig. 53), chegando ao espelho retrovisor de um carro que refletia a imagem de Alicate passando (fig. 54-6). Por um segundo se imagina que o próprio Alicate seria atingido, mas quem é atingida é a

sua imagem no espelho. Por trás do retrovisor quebrado, agora sem espelho, vê-se sem foco ao fundo Alicate se distanciando, reconhecido por estar mancando (fig. 60) . A sua imagem no espelho destruída marcaria simbolicamente o nascimento de um outro Alicate que deixa para trás sua vida de criminoso. Redimido pela força da prece? Na verdade, depois que a bala ricocheteia na porta, vê-se a rua e nela **não há carros** (fig. 54-6). Pela trajetória da bala que atingirá o espelho do carro, logicamente se veria este carro. É como se toda a visão da bala depois de seu impacto na porta fosse a do espelho, fosse a imagem invertida do trabalhador que vira bandido e do bandido que vira trabalhador. É o jogo proposto que chega neste momento a ser quase subliminar, mas denota claramente a tremenda sorte que ajudou Alicate a sair dessa vida – a de criminoso, apenas. Esta bala enxerga e atinge uma imagem inversa, o reflexo, o que não é real – é uma referência poética à violência simbólica por trás da violência física, ao preconceito, ao estereótipo social.

Nestes 3 minutos, uma infinidade de argumentos é exposta, além do já comentado: Cada bandido seguiu caminhos diferentes, cada policial possui posturas diferentes diante de seu trabalho, não há homogeneidade de caráter e objetivos entre aqueles que pertencem à mesma classe identitária (seja policial ou bandido). A religiosidade (em Alicate) e a inserção ao pertencimento familiar (Cabeleira e Berenice, Marreco e seu pai) não bastam para sair do crime: há uma necessária dose de sorte, sem a qual nada será possível. Esta argumentação será ao longo do filme, reafirmada pela própria história do Buscapé. A descartabilidade da vida dos pobres unida à corrupção policial encobrindo a incompetência do Estado e mecanismos de uma espécie disfarçada de extermínio dos pobres ofensivos e inofensivos. O contraste entre a árvore da mata (úmida, verde, densa, viva), fora do conjunto habitacional e a exposta dentro da mesma (seca), pode se remeter até mesmo à parábola cristã da figueira seca, ao se referenciar mais uma vez à contradição identitária dos policiais - o que se propõe a fazer (sua titulação, seu cargo e sua função) versus o que realmente faz na prática. Enfim, uma miríade de conceitos e afirmações que revelam uma face tenebrosa sobre as relações sócio-espaciais de segregação. Revelam que elas, na verdade começam na presença ou ausência do pensamento crítico, criativo, capaz de assimilar conhecimentos, reconhecer identidades, averiguar e auto-averiguar semelhanças e diferenças, saber interpretar os discursos que configuram as ideologias e os preconceitos a colocar cada um em um lugar identitário e espacial, como se isso não fosse uma prática a ser realizada pela individualidade (no que diz respeito a sua identidade social) e pelos direitos (no que diz respeito a um lugar de pertencimento e de habitação, por consequência) de cada um. A segregação sócio-espacial portanto, recebe sua dose diária de manutenção todas as vezes em que o medo vence algum tipo de fé, no coração e mente de cada cidadão. Aquém da subjetividade da fé, a deseducação e a desrazão, como empecilhos à interpretação, próprios da dependência e do subdesenvolvimento que transcendem a economia de países como o Brasil, mas chegam às mentes e às práticas de cada um, na forma desta dose entorpecente de reforço à segregação. Para além da fé e da crítica, necessária se faz uma coragem desafiante para transformar tudo isso em ações salvadoras.

Embora a maior parte dos estudos sobre segregação sócio-espacial esteja fixada em sua abrangência macro-urbana, há que se atentar que suas origens se fixam numa outra escala: na humana e abstrata ação reflexiva. É por sua ausência que se prolifera o medo que legitima o poder, que se reproduzem as ideologias, que se sustenta a dominação e a exploração, em formas cada vez mais mascaradas de liberdade. A cidade se reafirma neste contexto como a pedra que afia a faca, a aridez e a presença do fogo lembram mais uma vez de que arma se discursa – a de fogo. Mas pode também contrariar esta noção ao se localizar na esfera que não apenas pode, mas, deve

ser fértil - a do urbano - as coletivas instâncias salvadoras: a igreja (a sorte, a fé, a subjetividade, a metafísica), e a família (enquanto fonte de aprendizado e aperfeiçoamento social) (56).

O espelho vem refletir, o que também se reafirmará em outros momentos deste filme e em outros, esta, que pode ser considerada uma propriedade do humano e do urbano: a de transformar-se, de mudar, mover-se entre identidades e títulos, entre os lugares e não-lugares, à revelia de todas as dores, perdas e forças de permanência. Uma característica que vem se acentuando na modernidade, mas que ainda muitas vezes se coloca como exceção. Alicate em seu heroísmo, se remete a um passado a ser continuamente interpretado. Shakespeare nos oferece, hoje – talvez um arquétipo, mas antes, a própria face da modernidade em nascimento:

Rei Ricardo: “ - *Ficará satisfeito; hei de ler tudo, depois de ver o livro em que se encontram escritos meus pecados: minha própria pessoa. (Volta o criado com um espelho.)* **Dá-me o espelho. Vou ler nele.** Como! Sem rugas, ainda, mais profundas? Tão grandes bofetadas a tristeza me aplicou, sem deixar marcas mais sérias? Ó espelho adulator! Como as pessoas que na prosperidade me seguiam, tu me estás enganando. Serão estas as feições de quem tinha diariamente dez mil pessoas sob seu teto e a todas alimentava? Será esta a face que, à maneira do sol, deixava cego quem a olhasse de frente? Era esta a face que fez face a loucuras incontáveis para, afinal, ter de baixar os olhos diante de Bolingbroke? Muito frágil é a glória que irradia desta face; tão frágil quanto a glória é a própria face. **(Joga o espelho ao chão.)** Ei-la aí, reduzida a cem pedaços. Não deixes de anotar, rei silencioso, a moral do meu gesto: como as mágoas em pouco tempo a face me destruíram. (...) Estas mostras exteriores de desespero são somente a sombra da tristeza invisível que, em silêncio, se intumescce numa alma torturada. Eis a sua substância. Eu te agradeço, rei, a tua bondade incalculável, pois tu não só me deste a causa toda do desespero, como me ensinaste, também, a lastimá-la. Vou pedir-vos um favor, simplesmente; depois disso partirei, sem vos ser mais importuno. Conceder-me-eis?” (...) Bolingbroke: “ - *Pedi, contudo*”. (...) Rei Ricardo: “ - *Deixai-me, então, partir*”. Bolingbroke: “ - *Para onde?*” Rei Ricardo: “ - *Qualquer parte em que me encontre longe de vossa vista; isso é que importa*”. (57)

56. Através da ausência se verifica um tempo em que as instâncias coletivas da escola, do sindicato, do partido —estão quase que totalmente ausentes. Em alguns filmes contemporâneos no entanto, se verifica a forte presença, principalmente no caso do Rio de Janeiro de uma instância que não pode deixar de ser mencionada: a da Escola de Samba.

57. **A Tragédia do Rei Ricardo II**, 1596, p. 33-4. Disponível em: <http://cultvox.locaweb.com.br/frame_universia.asp?IDParceiro=4&Pagina=http://cultvox.locaweb.com.br/download.asp?File=http://cultvox.locaweb.com.br/livros_gratis/tragedia_ricardo.pdf>. Acesso em 12 mai 2007. A interpretação vem de Antonio Cândido na produção realizada pela TV Cultura, intitulada *Ética*. Ele evidencia através desta peça, o quanto o espelho se torna o símbolo da divisão entre a individualidade pessoal do Rei Ricardo II e seu título. Quebrando o espelho, ele se separaria de sua identidade de Rei, cuja legitimidade advinha do seu sangue de natureza divina (ele, e era medieval, no espelho), e ficaria apenas o Ricardo —homem, ainda deslocado na modernidade ascendente, um mundo onde este tipo de identidade e de poder político (o rei divino e coroado por razões hereditárias) não tinham mais espaço.

0.4. O FLÂNEUR E O FLANELA

*Estou de pé em cima do monte de imundo lixo baiano / Cuspo chicletes do ódio no esgoto exposto do Leblon / **Mas retribuo a piscadela do garoto de frete do Trianon** / Eu sei o que é bom... / Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem / Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final...*

Caetano Veloso. **Fora da ordem** (58)

Em estudos realizados junto a pesquisas envolvidas neste tema (cinema-cidade), anteriores a esta, descobriu-se que muito comum são as que se debruçam sobre a imagem documental da cidade, extraída pelo cinema, enfatizando as localidades expostas nos filmes junto à cidade tida como real. No entanto, para o aprofundamento teórico do que aqui se objetiva como dialética sócio-espacial, este tipo de abordagem não se faz conveniente, entre outras razões, uma delas é dada por Soja (1993, p. 107):

(...) até recentemente, o marxismo ocidental se assemelhou ao desenvolvimento da ciência social burguesa, ao encarar a organização do espaço como um "continente" ou um reflexo externo, um espelho da dinâmica social e da consciência social. De um modo quase durkheimiano, a espacialidade da vida social foi externalizada e neutralizada em termos de seu impacto nos processos sociais e históricos, e vista como pouco mais do que um pano de fundo ou um palco.

A cidade aqui procurada não é a do cenário nem da locação, é a cidade-personagem, a cidade-diegése. Ela interage, reage, tem um discurso e grita através de suas estruturas, forma e organização, uma série de ordenamentos e permissividades, imperativos e coações que condicionam comportamentos e ajudam a construir valores – comportamentos e valores que por sua vez, ajudam a construir estas espacialidades, assim como se apresentam. Como já dito na dialética sócio-espacial, a ação da sociedade sobre o espaço é mais claramente observável, já que espaços não se auto-constroem, são construídos pelas ações humanas nas suas diversas institucionalidades. No entanto, as “ações” da cidade em direção à sociedade passam despercebidos enquanto autores destas “ações” ou meios de inserção destas “ações” junto à sociedade. Mas é exatamente esta a intenção. A cidade, portanto, exerce, entre outros papéis, o de ideologia (59), como foi acima discutido no item 05. Observa-se, no entanto que o imaginário urbano possui algumas faces ocultas, para além daquela face mercadológica, a ser incessantemente exposta nas mídias. Há faces deste imaginário cujo objetivo não é vender, nem valorizar, não se objetiva na mudança especulativa, mas se objetiva no imperativo de deixar como está, recalcando a legitimação de um estado de coisas que se quer fazer divulgar como “não tem jeito”, “é assim e pronto”; “é assim que pode ser, que dá para ser, que precisa ser”; “não há merecimento para que isso se modifique”. Neste sentido, a cidade procurada é aquela entrelaçada à sociedade. Espaço e homem que se refletem um ao outro, e que nesta reflexão, expõe sua historicidade. Nem sempre será uma cidade fisicamente visível, concretamente palpável. Desta cidade, tem se evidenciado apenas a ponta da ponta do iceberg. Há de fato, uma outra cidade, maior e mais complexa que esta, uma cidade feita de subjetividade, que precisa urgentemente ser desvendada.

58. Álbum: Circuladô, 1991, Polygram.

59. Segundo Soja (1993, p. 109), esta é a tese de Lukács em **História e Consciência de classe**.

(...) a inscrição da história num formato conhecido, paradigma tradicional de organização da experiência, oferece uma âncora de “coerência interna” **que independe da relação mais específica com o mundo empírico**, com as angústias de um realismo em crise avançada, seja porque este é indesejado (quando o cineasta se alinha a um ethos pós-modernista), seja porque considerado fora do alcance, por razões que estão ligadas justamente ao que há de determinação no processo real. Nesse caso, a própria sugestão de uma ordem atuante, mas não aparente, supõe que, embora se possa avaliar o que determina ou condiciona uma experiência, não se pode tornar visível tal lógica, uma vez que a complexidade dos dados que a expõem em sua inteireza é incomensurável com o que se pode oferecer para a percepção imediata num filme. Quando há essa convicção, **“não se procura mais a composição da diegese como um mundo homogêneo**, organicamente integrado, lugar de um percurso individual que, observado em sua particularidade, permitiria alcançar o todo maior, o movimento da história, desde que tal percurso fosse bem escolhido. Faz-se o movimento em direção ao alegórico, a uma figuração capaz de indicar certa lógica das coisas através de uma analogia de tipo intelectual, diferente do processo imitativo que caracterizava o realismo. As reflexões de Fredri Jameson vão nessa direção, quando ele diz que **a representação adequada, capaz de dizer o mundo, é historicamente mutável** e, portanto, não se trata de defender um modelo válido em qualquer época, mas sim de fazer um **estudo das concomitâncias**: certo momento do capitalismo e da evolução da técnica que organiza a vida cotidiana engendra ou, pelo menos, favorece um estilo de representação que se mostra capaz de dar conta da experiência histórica; quando as coisas mudam, quando a ordem econômica e o aparato técnico vão dando cada vez menos sinais visíveis de sua lógica, é necessária outra forma de arte para falar desse mundo e de suas determinações, seu sentido, sua maneira de condicionar, moldar, excluir. (XAVIER, 2000, p. 107-8)

fig. 61

fig. 62

Fonte: SALVI, 2001, capa

Não se trata de exibir a complexidade dos processos sociais nos filmes, mas discuti-los através das alegorias dos mesmos, e acontecimentos cotidianos que são capazes de indicar o ridículo, o absurdo, o inusitado, o que salte aos olhos. Esta imagem de “olhos saltados” compõe, de autoria da Profª Drª Ana Elena Salvi, justamente a capa de sua dissertação de mestrado, no qual ela discute questões pertinentes à urbanidade exposta em filmes nacionais dos anos 80 (fig.61-2). Se a imagem síntese da dissertação de Salvi - esta São Paulo cinematográfica dos anos 80 - é um olhar arregalado, assustado, assombrado pelo que vê, este mesmo olhar, pelo que esta pesquisa em andamento tem observado, reage, e para ver a metrópole dos anos 90 e dos primórdios do século XXI, coloca-se em relação a uma lente, uma câmera, atrás ou à frente dela, sabendo perfeitamente de sua existência e seu significado... sabendo que esta lente e a reprodução de sua imagem pode vir a construir outros significados ausentes ou perdidos até então. O olhar atrás da câmera não é contemplativo, não é um olhar que estabelece uma relação amigável com objeto visto... é um olhar que mira e utiliza a câmera como arma e como escudo, um olhar ativo que procura registrar uma mescla de desabafo e resistência. E o olhar à frente da câmera é aquele que se divide entre o constrangimento e a alegria de sua exposição, o olhar que espera ser visto num mundo em que a visualidade se sobrepõe às estruturas. É um olhar marcado pela mescla entre o ressentimento e a revelação, entre a esperteza e a vulnerabilidade - um amargo na garganta.

Dáí a utilização tão recorrente da alegoria – a expressão-síntese da relação sociedade-cidade, através destas produções, continua a ser um olhar, não mais em horror, mas em questionamento e em ininteligibilidade... um olhar mediado, que se insere profundamente no universo de produção de imagens, mas que mesmo assim possui um grau muito pequeno de comunicabilidade e entendimento.

*Muitos dos conflitos sociais presentes nessas paisagens urbanas criadas no cinema são explicados, justamente, por essa impossibilidade de acesso a esses bens, pela limitação do consumo de uma parcela da população que, portanto, passaria a ter comportamentos não-desejáveis socialmente, considerados violentos e radicais. São justamente esses personagens - **sujeitos urbanos - que podem ser pensados como lugares na paisagem** - pessoas que de fato não vão a lugar algum, que só podem mover-se por si mesmas **como se materializassem, elas próprias, os (não)lugares da cidade; lugares esses não propriamente espaciais, mas simbólicos**. Algumas narrativas fílmicas retratam essa percepção: não se trata de transportar esses personagens a uma nova ordem social, mas de ajustá-los à ordem vigente, seja de maneira mais ou menos otimista, mais ou menos redentora. (SOARES, 2006, grifos nossos)*

Como expor que a vida contemporânea na metrópole para os excluídos – descartáveis ou excedentes – nunca foi historicamente tão vulnerável quanto é nos dias de hoje, que a vida dos pobres ganhou um nível de banalidade inigualável, que está sempre “**por um fio**”, ou está sempre na iminência de ser maculada, ferida, exilada, aprisionada, destruída, exterminada? Como expor que neste processo o sentimento de insegurança, incerteza e solidão são constantes, e que mesmo que caminhem dentro da linha reta do *status quo*, i.e, mesmo que obedeçam a ideologia da classe dominante, permitindo a dominação, a exploração, mantendo-se no estado de alienação necessário para o sistema, mesmo assim... seu caminhar dentro desta regulação é inseguro, é autômato, porque sabe (mesmo inconscientemente) que a qualquer momento, pode se dar mal? Como expor tudo isso?

*Busca-Pé, em sua conversa com a platéia, faz um nítido contraponto com a avalanche de choques presentes nas cenas, sua voz over é uma ocasião de respiro (...); às vezes ele age como o informante do antropólogo para quem traduz os códigos do mundo em que se formou. (...) Sua fala traz o peso da representação, de alguém que traz o legado de uma comunidade, mas sua presença é frágil quando se pensa em lhe atribuir o papel de expressar a “visão de dentro” entendida como um senso comum partilhado pelos habitantes de Cidade de Deus. Sua condição é singular, seu destino também. O filme confere a ele a **aura da exceção, própria a quem se equilibra no fio da navalha** e exhibe talentos que lhe permitem se salvar. (XAVIER, 2006, p. 141-2, grifos nossos)*

fig. 63

Fonte: capa da trilha sonora

Cinematograficamente, aqui foi observado que esta exposição tem sido feita com a imagem reiterada daquele que caminha no fio da navalha, o *Blade Runner* (MENESES, 1991, fig. 63), produto do sistema para higienizar o próprio sistema, quase um antivírus que tem sua existência extremamente limitada, e que é construído de maneira a fazer com que “não perturbe”, com que obedeça e não tenha total ciência da constituição de sua existência. É aquele que precisa “correr” sobre a lâmina do sistema, e correr tão rápido quanto possa para que a lâmina não o corte, não o triture. É aquele que precisa equilibra-se muito bem na corda-bamba ou nas linhas retas da urbanidade atordoante, é o equilibrista, o artista da vida, o forte, aquele para o qual o “jeitinho

brasileiro" significa a própria sobrevivência às margens desta linha, nos não-lugares sócio-espaciais que a ele são destinados. (60)

fig. 64

fig. 65

fig. 67

A mesma imagem é exibida por João Batista de Andrade em *O Homem que virou suco* (1980), que exhibe as duas faces desta mesma moeda: o operário-padrão e o poeta, a máquina e a revolta (61), o lúmpem-proletariado e o exército industrial de reserva à beira da exclusão (inclusive desta condição) **com o mesmo rosto**. Salvi (2001, p. 69 e p. 75-7) desvenda na poeticidade fílmica de Andrade, esta face cortante da metrópole, indo além, estendendo em poesia, um passado repleto de outros sujeitos, que também foram excluídos e exterminados: os índios. Ainda mais além, consegue ler a falência do projeto modernista no Brasil (fig. 64-6):

fig. 66

A imagem do edifício do Banespa é também muito recorrente em filmes que tematizam São Paulo em seus emblemas, desde os anos 50. Pôster do filme disponível em: Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/homem-que-virou-suco/homem-que-virou-suco-poster01.jpg>>. Acesso em 03 de mar 2007

Expulso pela terceira vez de um trabalho, Deraldo não resiste àquela situação. Depois de perambular pela noite, passa por uma favela na qual trilhos de um antigo tronco ferroviário cortam uma das suas ruas ao meio, (...). João Batista de Andrade aproveita essa caminhada para mostrar através de um ensaio quase fotográfico (pelos seguidos cortes realizados na montagem) os vários rostos que habitam essa “margem” que não é a do rio, da água, da natureza – é a “margem” da máquina, da velocidade, do artifício. (...) Cansado, Deraldo dorme ao relento sob um viaduto da Marginal, compartilhando a solidariedade de um mendigo. Último estágio antes do fim, certamente essa cena alude-se ao Migrantes (1973) do próprio João Batista de Andrade. O habitante da cidade transforma-se em perpétuo errante. Enquanto nômades, os primeiros habitantes dessas paragens, os índios, tinham a própria natureza como provedora de sua subsistência. Esse pobre homem ex-urbano, que ainda não conseguiu conquistar sua urbanidade, nem pode mais contar com ela, pois trataram de destruí-la e, como novo excluído, jamais terá acesso a uma natureza artificial que o capitalismo industrial produziu com a modernidade. (...) Como imagem, nessa película, a metrópole é a cidade-máquina. Máquina que espreme, que dissolve, não só o homem mas também o espaço. Máquina que organiza, que controla, que transforma, não se sabe bem para que futuro. Como máquina, a cidade pressupõe uma forma racional, legalizada e centralizada. No entanto, as imagens mostram justamente o quanto as engrenagens estão espanadas e de sua geografia surge um espaço informe e precário, totalmente desordenado e irregular. A transformação social que a arquitetura e o urbanismo modernos se

60. *Blade Runner*, Direção: Ridley Scott, Produção: Michael Deeley, EUA: The Ladd Company, 1982, Roteiro baseado em livro de Philip K. Dick (*“Do Androids Dream of Electric Sheep?”*), (118 min.).

61. título de ZALUAR, 2000.

dispuseram a garantir também é negada nas imagens que a câmera do cineasta mostra.

A mesma imagem é exposta no filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco. Caleiro (2001, p. 216) virá também reiterar em poesia a falência do Estado Nacional em cuidar de sua infância. Infância negada ao Pixote edipiano de Babenco, que se equilibra nos trilhos depois que Sueli (Marília Pêra) lhe nega também um carinho materno (fig. 67-70)

fig.68

fig.69

fig.70

*Mas não há possibilidade de alento: há apenas o garoto caminhando ao léu sobre os trilhos ferroviários – momento em que, por mais que desejemos nos ater à diégese filmica, o real acaba por se impor, com o assassinato do ator Fernando Ramos da Silva pela polícia militar, nove anos depois, reafirmando a atualidade do filme e a permanência – ou melhor, o agravamento – de um estado de coisas cruel e degradante para o menor abandonado no Brasil. Porém, como apontou o crítico Ely Azeredo, “no filme, ele corre até hoje, **sem rumo**. Sua imagem permanece “congelada”, reticente – uma esquálida esperança parada no ar”. (grifos nossos) (62)*

Pixote não é um replicante que vive um mal-estar indizível porque suas memórias da infância não foram vivenciadas realmente -seu mal-estar são pelas memórias vivenciadas e por uma vivência adulta num tempo infantil, no entanto, é também uma vivência “fora de lugar”, como as memórias implantadas nos replicantes. Na imagem dos não-lugares (63) sócio-espaciais temos outros exemplos contundentes: Em *A Hora da Estrela* (1985) de Suzana Amaral:

(...) Olímpico e Macabéa conversam embaixo do viaduto da estação do metrô Bresser. Um não-lugar. (...). Ele a levanta e ela grita que quer viajar de avião. A câmara faz um travelling para mostrar à sua volta o que restou de cidade depois da construção dessa linha do metrô - o terreno baldio e o viaduto do metrô passando por cima de suas cabeças. Esse espaço, como após os de um pós-guerra, são restos ou ruínas da tabula rasa produzida pelo

62. A referência do autor é AZEREDO, Ely. *Cicatrizes do estrelado*. O Globo, 05 fev. 1993.

63. Baseado nas considerações de Marc Augè, um não-lugar configura-se pela desterritorialização, são geralmente espaços de circulação ou relacionados à mesma. São espaços caracterizados socialmente pela indiferença e pela solidão, e espacialmente com a transitoriedade. A abundância deste tipo de espaço é próprio da contemporaneidade, na qual a escala espacial tem se modificado antropologicamente pelas mudanças no tempo oferecidas pelo novo capitalismo (acumulação flexível do capital), assim como pela abundância de informações que provoca uma dificuldade na atribuição de sentido, de significado aos acontecimentos, valores e espaços. Outras razões estão na conurbação geradora de metrópoles e megalópoles (engrandecimento das cidades e alta necessidade de circulação), no encurtamento das distâncias pela velocidade de transporte e de informação; além das próprias diretrizes do mercado especulativo imobiliário, a conduzir mais fortemente as ações urbanas que o próprio urbanismo. Portanto o conceito de não-lugar pode se estender para além dos espaços próprios da circulação, como mesmo diz AUGÉ (1994, p.98): “Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja”

avanço da máquina, mas que representam nossa impossibilidade de permanência e fruição dos espaços urbanos coletivos. A década de 1980 soube produzir vários desses não-lugares - a Nova Faria Lima por exemplo ou tantos outros -, como o terminal de ônibus que Suzana Amaral focaliza. (SALVI, 2001, p. 109, grifos nossos) (fig. 71-7)

Olímpico e Macabéa conversam, passeiam, namoram, sonham e brincam como crianças em processo de reconhecimento de si mesmos e do lugar... Vivendo uma infância em idade adulta, sem saber agir conforme as regras sociais (64), e enquanto Olímpico assume o arrivismo - vilão a qualquer preço, Macabéa realiza o sonho infantil clássico do encontro com o príncipe encantado, só que o encanto se dá em sua plena morte. A exclusão final.

Em *De Passagem* (2003), filme de Ricardo Elias, é sobre os trilhos do metrô e do trem (fig. 78 a 88) que Jéferson e Kennedy percorrem do sul ao norte da região metropolitana de São Paulo em busca do corpo de Washington, irmão de Jéferson e amigo de Kennedy. Esta travessia revelará a memória de uma experiência vivida pelos três, quando crianças, ao longo do filme. Dentro desta memória, o clímax se realiza no momento em que as três crianças resolvem economizar o dinheiro da passagem do trem para comprar mais um cachorro-quente, e bem ao gosto do "jeitinho brasileiro", transpõem a cerca que dá acesso ao trilho para tentarem pegar o trem entre as estações.

64. Como por exemplo, no gosto de passear de metrô (fig. 75-6) durante os finais de semana. Para ela, o metrô é um passeio, uma atração, um LUGAR, e não um simples meio de transporte, de tempo morto, um não-lugar. O deslocamento dela é tal que ela não vive com naturalidade a indiferença solitária do e no ambiente público, que é dado como comportamento padrão em nosso tempo —isso é evidenciado, para além das imagens dentro do metrô, na sequência rodada num bar onde ela pára e acredita que o homem a sua frente a observa, mas para a confirmação de sua invisibilidade, é revelado posteriormente que se tratava de um cego. (fig. 77)

Neste espaço entre a rua e o trilho, entre as estações, neste contundente não-lugar, é que um incidente ocorre, e Jéferson mata um policial, no intuito de proteger o irmão (fig. 85 e 87).

fig.86

fig.87

fig.88

Mais uma vez há a discussão sobre memórias infantis, locus dos traumas que explicam, segundo muitos psicólogos e estes cineastas, boa parte da nossa vida adulta retratada. Mais uma vez há estes traumas presentes nos não-lugares da cidade contemporânea. No caso de Dora, por exemplo, de *Central do Brasil*, o trauma da perda do pai que foi embora em sua infância, deixando-a com a mãe que morre posteriormente, recalcado sobre o evento ocorrido em sua juventude com o pai (65), a leva a desenvolver um conflito entre a saudade que ela sente do pai e o desejo de repudiá-lo (ZUSMAN, s/d).

Este conflito inconsciente de alguma maneira contribuiu para levá-la a buscar justamente um lugar para trabalhar como escrevedora de cartas (fig. 97) que a lembraria do pai num outro momento de sua convivência, na infância, no tempo em que ele era maquinista de trem e a deixou, amorosamente, tocar o apito durante toda uma viagem – lembrança do pai que lhe desperta um dos poucos sorrisos que ela exhibe durante todo o filme (fig. 93). E a Central do Brasil - estação ferroviária é categoricamente um não-lugar, assim como o lugar incômodo do conflito traumático, em sua mente. Mais precisamente na região de sua afetividade. Espaço e pessoa identificando-se mutuamente – no espaço de seu coração, o não-lugar da alteridade (66); no espaço do seu trabalho, o não-lugar (67) da permanência. Nos dois espaços, o contato efêmero e superficial com um grande número de pessoas é freqüente e contínuo, mas são contatos que não geram fixação de nenhum laço (68). Ao final do dia, seu coração é tão vazio e escuro quanto à própria Central do Brasil (fig.101-2).

65. Dora conta a Josué, mais ao final do filme, num momento em que ela já consegue verbalizar este trauma, dada a abertura progressiva à alteridade que foi sofrendo ao longo de sua jornada com Josué, que quando tinha 16 anos saiu de casa e que anos depois reencontrou seu pai na Avenida Rio Branco, que foi conversar com ele, perguntando se ele a reconhecia, se ele se lembrava dela, mas ele a confundiu com alguma outra moça com que ele havia se relacionado sexualmente no passado (fig. 89-92), já que tinha a fama de ser mulherengo e havia deixado sua mãe em nome de outra mulher. Dora tem problemas com a verbalização de assuntos pertinentes à sua vida —ao menos é o que confirma Irene, que a conhece bem, ao dizer que ela não falaria de sua vida se não estivesse mentindo.

66. Em função da neurose traumática desenvolvida e não resolvida, ela apresenta um quadro de aversão à afetividade e à sua própria sexualidade, como reação à expectativa sexual do pai, ao confundi-la. *“Ela se tornara uma mulher endurecida e espinhosa, pouco feminina, áspera no trato, não muito propensa ao carinho e à delicadeza”* (ZUSMAN, s/d). Não se casou, não tem filhos, nem cachorro (fig. 98). Fez poucos amigos e apresenta pouca compreensão com as pessoas, tão solitárias quanto ela, que lhes ditam cartas, muitas vezes não enviadas (fig.95-6), como reação também ao seu próprio conflito: o trauma pela perda e pela rejeição de pessoas queridas desenvolve muitas vezes como reação a ilusão da auto-suficiência, carregado de arrogância, indiferença e ausência de compaixão com a alteridade, que encobre uma enorme carência afetiva não satisfeita pela ausência da pessoa e não elaborada, aceita, resolvida e superada através de algum tipo de auxílio. Em seu coração, portanto, não houve e não há lugar para qualquer outra pessoa. Situação rompida pela experiência vivida com Josué.

67. A Central do Brasil para Dora pode também ser considerado um não-lugar por não se tratar de um território para a mesma. O que se inverte no caso de Pedrão, que controla o lugar e recebe dinheiro diário de Dora para que ela se mantenha ali. (fig.99-100)

68. Rotina quebrada com o encontro do menino, a partir do qual se desenvolverá o processo de elaboração de seu trauma. Foi ele a abrir a gaveta onde ela guardava as cartas que não enviava, mas também não rasgava —espécie de

O trem, como é afirmado por Carvalho (2000), é a imagem-ícone da modernidade. Desde o espanto dos primeiros espectadores do cinema dos irmãos Lumière (69) até os filmes mais recentes, há toda uma iconografia urbana ainda a ser inventariada. No caso específico brasileiro, podemos inserir, além das já citadas, mais uma obra que vai de encontro ao apontado por Carvalho:

No período do surgimento do trem, do cinema e de sua difusão, que vai de meados do século XIX ao início do século XX, ocorre uma confusão dos sentidos, onde espaço e tempo já não são os mesmos da vida cotidiana

materialização poética deste não-lugar afetivo que ela mantinha em si. Para estas cartas ela precisava da dose de compaixão e solidariedade que não conseguia sentir em função da neurose traumática não resolvida. Ao abrir a gaveta, foi como se Josué desse o primeiro passo em direção à abertura necessária de Dora para que processasse sua cura. Talvez as cartas não-enviadas, guardassem a sua própria história, ou melhor, o desejo de auto-reconhecimento nas recorrentes histórias do sentimento da ausência, do vazio, da distância do bem querido... Dora, fragmentariamente, a sua própria história: a sua escrita era a interpretação pessoal da história alheia, era um "diário" multifacetado e multi-motivado por histórias de personagens em busca das suas próprias vozes ou sentimentos. Aquilo não era uma profissão (ou um "bico"): era uma terapia.

69. Referência ao filme: *Arrivée d'un train en gare à la Ciotat*, de Louis Lumière, França, 1895, que faz com que a platéia se espante e saia correndo, com medo de serem atropelados pelo trem.

anterior, características que cinema e trem podem compartilhar com a própria experiência moderna de forma mais ampla.

É Grande Otelo vivendo Espírito da Luz, mais uma vez o poeta, agora do samba-canção que se perde para a indústria fonográfica. Ele também se perde na paisagem carioca entre o centro e a zona norte, em *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. É ao vento gerado pelo trem que ele canta para a cidade (fig. 104), mas sua música se perde pelos ares e pelo chão, assim como ele mesmo perde a vida entre os mesmos trilhos (fig. 103). Tão forte a imagem dos trilhos do trem que é a capa do recente livro (fig. 105) de Nelson Pereira dos Santos, *Três vezes Rio* (São Paulo: Editora Rocco, 1999), assim como a própria capa do filme (fig. 106).

fig. 103 e 104

Fonte: Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/19/riozonanorte.htm>>
e
<<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao34/riofilme/rogerio.shtml>>. Acesso em 09 fev. 2007

fig. 105

Fonte: Disponível em:

<http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_extra_viros.asp?produto=11110>. Acesso em 09 fev. 2007.

fig. 106

Fonte: Disponível

em: <http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_extra_vhs.asp?produto=1349>. Acesso: 09 fev. 2007.

Carvalho defende que tanto o cinema quanto o trem vão oferecer, com o seu surgimento, uma nova percepção sobre o mundo, transgredindo a ordem "natural" dos sentidos:

O que tanto trem como cinema apresentam de inequivocamente moderno na relação entre espaço e tempo do meio social e histórico em que surgiram, portanto, é essa ruptura com uma tecnologia onde o espaço parece reinar soberano sobre o tempo, condição que se torna mais tênue com o avanço tecnológico, que não mais permite que a distância geográfica seja percebida com a mesma precisão dos meios de transporte pré-industriais. Da mesma forma o cinema, através da montagem, possibilitará a experiência da visualização de espaços físicos diversos em questão de segundos, ou até mesmo simultaneamente. (grifos nossos)

Transformando a percepção, a imagem do trem no cinema vem iluminar através da sensibilidade de Walter Salles, difícil de traduzir em palavras, algo expresso numa sequência que merece ser destacada em *Central do Brasil*. A velocidade dos nossos dias arrasta nossa consciência, substituída por outra na maior parte do tempo, uma falsa consciência numa versão pós-moderna, que nos permite ignorar exatamente o que deveria saltar aos olhos. Lembrando dos olhos saltados na capa de Salvi (2001), temos que realmente a imagem destes olhos transformou-se nos anos 1990. Temos a relação de olhares entre Josué e Dora, separados não por uma lente, mas por uma

porta automática de trem, que se fecha como um diafragma, mas deixa uma brecha suficiente para a comunicação entre os olhares. São olhares silenciosos, mas também ciosos de laço, de interligação, de diálogo. (fig. 107-13) . Esta pode ser considerada como a expressão mais completa do que vem a ser a síntese do olhar desta virada de século. Mais uma vez temos uma mescla de desabafo e resistência em Josué, e de constrangimento e curiosidade intrigante em Dora. No meio da multidão que passa velozmente, eles permanecem parados, no foco um do outro, seus olhares são as lentes a mirar em suas consciências em reciprocidade. O diafragma-trem se fecha como num ato de misericórdia, como uma moratória ou o martelo de um juiz que soa. Mas Josué não aceita o veredicto e quer correr mais rápido que o trem, não quer trégua, não se contém (fig. 117-8) . As tomadas são feitas de dentro do trem, de maneira a ver Josué lá fora correndo – as janelas do trem se assemelham a fotogramas de um filme – um filme que não o incorpora (fig. 114-6) .O trem vai, ele fica, e o que lhe resta é a fé (fig. 119-20) – a esfera de resgate de eternidade e de clareza, que ainda precisa restar neste mundo de transitoriedade e ausência de significados.

fig. 107

fig.108

fig. 109

fig. 110

fig.111

fig.112

fig.113

fig.114

fig.115

fig.116

fig. 117

fig.118

fig. 119

fig. 120

São metáforas imagéticas – poesia em forma de filme para falar de coisas que muitas vezes se ditam pelo verbo dos intelectuais se tornam ininteligíveis, e se não são ditas, contribuem para que a situação relatada se torne cada dia mais sem significado nenhum, contribuem

para o embotamento das consciências acostumadas ao silêncio ou à ininteligibilidade não questionada.

O silêncio tem sido evidenciado como recorrente, em resposta à compressão tempo-espço (uma questão central) que se vive nesta conjuntura. Seja o silêncio-blasé, indiferente, alienado, fruto da massificação ideológica e da massificação do público, já presente nos primórdios da segunda revolução industrial, aquele que surge pelo arrastamento que a velocidade faz com tudo, dado por Harvey (1993, p. 315) como uma primeira resposta a esta compressão:

A primeira linha de defesa é a fuga para um tipo de silêncio exaurido, blasé ou encorajado, e inclinar-se diante do sentido avassalador de quão vasto, intratável e fora do controle individual ou mesmo coletivo tudo é.

O silêncio entre os olhares de Josué e Dora, entre o olhar ressentido e olhar intrigado é o silêncio da ilusória impotência diante da dor do outro, o silêncio do vazio de significado, o silêncio do não-entendimento, o silêncio que vem dos jovens que saem do segundo grau sem saber falar a própria língua, mal conseguindo articular uma leitura simples. São silêncios sucessivos, que tragicamente alimentam-se um ao outro e impõem-se abafando o diálogo salvador. Esta incomunicabilidade está em todos os encontros entre as diferentes "classes" sociais que permeiam todos os filmes aqui utilizados.

Enquanto o olhar republicano do cinema dos anos 60 dava sempre maior ênfase para a função repressiva vinda do aparelho do Estado ou exercida em seu nome, embora estivesse lidando com setores pré-modernos do país, no cinema de hoje a ênfase recai sobre o bolsão ilegal, do traficante ou de outro tipo de contravenção, como pólo autônomo a quem não se reconhece a hipótese da aliança, apenas o exercício do poder em função de reservas de mercado. (XAVIER, 2000, p. 111)

O olhar aterrorizado e pós-moderno dos anos 1980 que vê a cidade através do cinema é um olhar que grita. O olhar correspondente atual é um olhar que cala. Que cala e corre. Um olhar em "travelling", mas não é um olhar flâneur dos anos 1960, político e intelectualizado, é um olhar "flaneta", o olhar do flanelinha, é um olhar infantil. Não é um travelling com a câmera na mão, de olho em uma urbanidade carregada de esperança, que só mostraria seus horrores e sordidez a partir da década "perdida" (anos 1980). É o olhar que corre e se lança em diálogo do flâneur com o flanelinha, diálogo que ao se dirigir à cidade, não sente mais esperança, nem sente mais o horror de um passado próximo. Esvaziado e embotado, é um olhar que recorre a um diálogo, que rompe a incompreensão e questiona. Busca de volta algum resquício da esperança anterior, assim como suas referências cinematográficas, diante de uma urbanidade sem referenciais coletivos e com pouquíssima significação... É o olhar que passa pela brecha daquilo que segrega, o entre-olhar de um "cinema do entre-lugar" (XAVIER, 2000, p. 104), que sai do não-lugar cinematográfico vivido pelos anos 1970 e 1980 (com as raras exceções aqui expostas) e se lança em direção aos não-lugares sócio-espaciais para interrogá-los e reagir a eles.

CAPÍTULO I

Seja qual for o significado do espaço e do tempo, lugar e ocasião significam mais. Pois o espaço na imagem do homem é lugar, e o tempo na imagem do homem é ocasião.

Aldo van Eyck, 1962, apud. H. Hertzberger, 1999, p. 193

*(...) sugiro-lhes que, em nossa sociedade pós-moderna, estamos todos – de uma forma ou de outra, no corpo ou no espírito, aqui e agora ou no futuro antecipado, de bom ou de mau grado – em movimento; nenhum de nós pode estar certo/a de que adquiriu o direito a algum lugar uma vez por todas, e ninguém acha que sua permanência num lugar, para sempre, é uma perspectiva provável. **Onde quer que nos aconteça parar, estamos, pelo menos, parcialmente deslocados ou fora do lugar.***

Zigmunt Bauman, 1998, p. 117

*Busco com verdadeira afeição essas casas que são “casas de homens” e não casas de arquitetos. A questão é grave. **Pode-se dizer que uma casa de homem é amor.** Permitam-me ser mais preciso e isto diz respeito ao cinema. Observem um dia, não em um restaurante de luxo, onde a intervenção arbitrária dos garçons e dos sommeliers destrói meu poema, observem em um pequeno restaurante popular dois ou três convivas, depois que tomaram o café e que agora conversam. A mesa ainda está coberta com copos, garrafas, pratos, galheteiro, saleiro, pimenteira, guardanapos com suas argolas etc. Observem a ordem fatal que põe todos esses objetos em relação mútua. Todos eles serviram, todos foram pegos pela mão de um ou de outro conviva. **As distâncias que os separam constituem a medida da vida.** É uma composição matematicamente calculada. Não existe um hiato, um engano, o menor desvio. Se um cineasta não enlouquecido por Hollywood estivesse presente filmando essa natureza morta em primeiro plano teríamos um testemunho de pura harmonia.*

Le Corbusier, 2004 (1930), p.22, grifos nossos

imagens (fundo, modificadas dos originais):
Cidade de Deus (Busca-Pé) e *O Primeiro Dia* (Maria)

AINDA FORA DO LUGAR

*As ordenações simbólicas do espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos **quem ou o que somos na sociedade**. (...) A noção do senso comum de que “há um tempo e lugar para tudo” é absorvida num conjunto de prescrições que replicam a ordem social ao atribuir sentidos sociais aos espaços e tempos.*

David Harvey, 1992, p. 198, grifos nossos

1.1. (I)MOBILIDADES

*Quando um nadador corajoso atravessa um rio largo (...) o itinerário de sua viagem se divide em três partes. Por todo o tempo em que ele observa a margem da partida ou descobre a da chegada, ele habita ainda em sua morada de origem ou já mora no objetivo de seu desejo. (...) Ora, em torno da metade de seu percurso, vem um momento, decisivo e patético, onde, à igual distância das duas margens, durante a passagem, mais ou menos durável, de uma grande faixa neutra ou branca, ele não é nem um nem outro e, torna-se talvez, já, um e outro, ao mesmo tempo. Inquieto, suspenso, como em equilíbrio em seu movimento, **ele reconhece um espaço inexplorado**, ausente de todos os mapas e que nenhum atlas ou viajante puderam descrever.*

Michel Serres (70), apud: Ronald J. J. Arendt, 1998 (grifos nossos)

Contrariando parcialmente o autor acima, alguns artistas conseguiram descrever esta passagem, reforçando a fé de que “no todo está perdido” e que há verdadeiramente “*una luz al otro lado del río*” (71). Este espaço de íterim – o meio da ponte sobre o abismo ou a correnteza, dos quais apenas sobreviverá se a ponte se mantiver intacta com o seu caminhar. Ao contrário dos muros, as pontes possuem uma função extremamente importante em nosso tempo. Porém, “*A ponte não é concreto / Não é de ferro / Não é de cimento / A ponte é até onde vai o seu pensamento / (...) A ponte nem tem que sair do lugar / Aponte prá onde quiser / A **ponte é o abraço do braço de mar com a mão da maré***” (72). Há uma grande ausência deste tipo de pontes em nosso tempo – sobre o rio largo sem ponte, resta nadar, à revelia de todos os apelos dos que fazem parte do time dos TINA (*There Is No Alternative*) (73), para fazer com que esta ação seja a ponte, para que seu corpo

70. **Atlas**. Trad. João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1994, p.24.

71. **Al Otro Lado del Río**, Jorge Drexler. Trilha sonora do filme *Diários de Motocicleta*, Produtor: Gustavo Santaolalla, Gravadora Universal, 2004.

72. **A PONTE**, Lenine e Lula Queiroga, Interpretação: Lenine. Álbum: O dia em que fizemos contato, Produção: Chico Neves, 1997. Grifos nossos.

73. São inúmeros os intelectuais e estudiosos da cidade contemporânea, que objetivamente se posicionam com uma postura no mínimo pessimista, e no máximo apocalíptica, para lembrar o termo de Umberto Eco. Não deixam de ter suas razões e coerências, mas não é postura que se pretende nesta pesquisa. O termo TINA é extraído de MARICATO (2006, p. 219).

sirva de ponte entre aqueles que estão segregados. Walter Salles, em *Diários de Motocicleta* (2004), embasado nas confissões de Ernesto “Che” Guevara, consegue descrever esta ação (fig. 121-7) e este lugar que não é lá nem cá, mas são os dois – um hiper-lugar. Esta ponte não pertence nem ao lá nem ao cá, ela é a promessa de que um dia o lá e o cá possam ser um só. Se o muro ou o rio são as fronteiras da “cidade partida” (74), este tipo de ponte é a formação necessária para que nossos corpos urbanos, humanos, deixem de representar barreiras e fronteiras, e passem mais a ser vínculos.

Este fôlego a mais ou uma firmeza acrescida de fé, pura convicção no caminhar ou no nadar daquele que vivencia a condição acima descrita por Michel Serres se assemelha à condição em que vivem todos os pobres das metrópoles periféricas, dentre as quais está a brasileira contemporânea, como comentado na Introdução, num acréscimo exemplar ao instinto de sobrevivência - a ser seguido, principalmente pelos TINA - a condição daquele “que corre no fio da navalha”: o *Blade Runner*, o *Pixote*, o *Homem que virou e vira suco* na cidade-máquina de construir muros e não-lugares; *Macabéias*, *Branquinhas e Japas* (75); *Doras*, *Josué*, *Máiquels* (76), *Anísios* (77), *Sandros do Nascimento* (78), *Espíritos da Luz e Ernestos*... Não há incorreção – *Blade Runner* e *Che Guevara* não estão fora do lugar quando se fala da metrópole brasileira contemporânea. A metrópole brasileira contemporânea é que ainda está fora do lugar, fora do lugar que deveria ter nas idéias urbanísticas (79) e mais: está fora da lei (80), fora de funcionamento e fora do lugar que cabe à dignidade humana, i.e. não tem cabimento, esta sim - não está no mapa.

74. Referência ao título do livro de Zuenir Ventura. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

75. Personagens que protagonizam *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996).

76. Personagem que protagoniza *O Homem do Ano* (José Henrique Fonseca, 2002).

77. Personagem que protagoniza *O Invasor* (Beto Brant, 2001).

78. Personagem-enredo de *Ônibus 174*, (José Padilha, 2002).

79. As idéias fora do lugar é título de ensaio de Robert Schwartz que já é considerado “um clássico entre as reflexões desenvolvidas sobre a sociedade brasileira” (nota em MARICATO, 2000, p. 121, em seu texto intitulado “As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias - Planejamento urbano no Brasil”). As idéias que estão fora do lugar são as idéias da configuração urbana (e político-econômica) apropriada para o desenvolvimento industrial e modernização capitalista que possuem sua origem em países que no século XX já estavam amplamente industrializados, principalmente os da Europa. No entanto muitas destas idéias foram transpostas para a realidade brasileira a partir de meados do século XX, na qual encontrou uma estrutura arcaica de relações sócio-políticas nas quais estas idéias “avançadas” de industrialização e modernização capitalista foram se desenvolvendo de maneira particular. De fato, o território brasileiro não era o lugar mais apropriado, dada suas características: relações sociais arcaicas e colonialistas de trabalho e produção, dependência econômica internacional e “condutas irracionais da classe dominante” (SCHWARTZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 05, apud.: idem ibidem). A autora comenta que o termo “As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias” foi uma frase cunhada por *Francisco de Oliveira*. O adendo “o lugar fora das idéias” se refere à parcela da cidade que é desconsiderada pelos poderes públicos, mascarada pelas mídias e pouco conhecida pela elite intelectual”. O lugar habitado pelas parcelas empobrecidas onde a cidade se constrói sem planos de um urbanismo científico —um lugar que não participa das idéias que circulam entre as classes dominantes.

Dignidade vem do latim *dignitas*, *átis*, que significa **merecimento, respeito aos próprios sentimentos e valores; amor-próprio**; valor, nobreza, qualidade moral que infunde respeito; honra. O merecimento à cidade e suas benesses se concretiza sobre parâmetros ideológicos que reforçam idéias segregatórias, legitimando através do senso comum de uma pseudo-justiça, o “lugar de cada um”, invertendo o próprio sentido de justiça, de funcionamento (ou funcionalidade) e de dignidade, supondo que cada um mereça o lugar onde está. Não fosse esta ideologia, que perdura e ganha força pela dissimulação crescente, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo, a noção de impotência política já teria perdido sua força, o que faria crescer o número e o grau, daria a hora e a vez aos movimentos sociais necessários para ajustar com dignidade pessoas e lugares, de forma mais igualitária. A ideologia tira dos homens – todos os homens (inclusive os formuladores e divulgadores de ideologias) a consciência desta igualdade, legitimando a hegemonia e atribuindo-lhes heteronomia e inescrupulosidade. Claro, devidamente maquiados de “governabilidade” e outros termos neoliberais “que pegam bem” nas mídias e nos discursos políticos junto das bandeiras da liberdade e da empregabilidade, a casar com o consentimento de toda uma nação (senão de todo um planeta) que na verdade, ainda não sabe o que está fazendo com a civilização e com a natureza – não faz uso da sua razão, e quando o faz, não a insere em sua consciência moral. Há exceções positivas e negativas a este estado geral, que serão abordadas ao longo desta pesquisa. Francisco de Oliveira (2003, p. 143 e 149-50) concluindo seu *Ornitorrinco*, afirma:

O ornitorrinco é uma das sociedades capitalistas mais desigualitárias (...) apresenta a peculiaridade de que os principais fundos de inversão e investimento são propriedades de trabalhadores (...) pela combinação da permanente aceleração da estrutura material de produção e “propriedade” dos fundos de acumulação. A hegemonia, na fórmula gramsciana, elabora-se na superestrutura, e nas suas específicas condições o ornitorrinco não tem “consciência”, mas apenas replicação superestrutural: seu teórico antecipatório foi Ridlet Scott, com Blade Runner.

A condição dos pobres, de estar no fio da navalha, que utilizam o trem poeticamente para conduzir um entendimento subjetivo do que venha a ser esta modernidade às avessas aos pobres, solenemente proclamada, com a promessa de que “comerão do bolo que estão ajudando a fazer crescer”, pode também ser descrita através da imagem do enclausuramento em um elemento arquitetônico em especial: o corredor. Se a linha do trem remete à mobilidade na dimensão urbana, o corredor remete à mobilidade na dimensão edilícia. Ambas, independentemente da escala, fazem parte de um paradoxo estritamente moderno: ao mesmo tempo em que possibilitam maiores fluxos, liberando homem e recursos da imobilidade espacial existente até então, funcionam como deprimentes controladores dos mesmos fluxos (81). Andrade (2005, p. 16) busca numa publicação de 1854 de Henry David Thoreau (1817-1862) assertivas “*indicando pioneiramente o controle que a ferrovia exercerá sobre seus usuários*”:

80. “A ilegalidade é portanto funcional —para as relações políticas arcaicas, para um mercado imobiliário restrito e especulativo, para a aplicação arbitrária da lei, de acordo com a relação de favor. Dependendo do ponto de vista, no entanto, ele é muito disfuncional: para a sustentabilidade ambiental, para as relações democráticas e mais igualitárias, para a qualidade de vida urbana, para a ampliação da cidadania. A segregação territorial e todos os corolários que a acompanham —falta de saneamento ambiental, riscos de desmoronamentos, risco de enchentes, violência —estão a ele vinculados”. (MARICATO, 2000, p. 123)

81. E no espaço do edifício, aumentando o número antes mais limitado de pessoas.

“Não andamos sobre a estrada de ferro, ela é que anda sob nós” (1984, p. 93) (...) “As partidas e chegadas dos trens demarcam o dia da cidadezinha. Eles vão e vêm com tal regularidade e precisão, e o seu apito pode ser ouvido de tão longe, que os lavradores acertam seus relógios por eles, de modo que uma instituição bem dirigida regula o país inteiro”. (ANDRADE, 2005 p. 17, (82))

A dimensão controladora que o trem e a ferrovia representam coloca-se, segundo Andrade, no desenho de uma rede regional urbanizada, ou ao menos, urbanizável, que *“esquadrinha o território físico-geográfico, configurando-o como um aparelho de captura de fluxos os mais diversos de homens, mercadorias, idéias e desejos”*. Uma rede que impõe um caminho, um destino certo, um hábito. Em *Central do Brasil* (fig. 128-31), esta imposição é utilizada como metáfora para uma condição social.

Josué: - “Vc gosta de andar de ônibus? Bom mesmo é andar de taxi!”

Dora: - “Tá enganado. A gente devia andar só de ônibus, nunca taxi. O ônibus tem um caminho certo, tem um lugar certo... Já o taxi não... ele toma um rumo qualquer e depois se perde”.

Josué: “Uai, por que?”

Dora: “Tudo isso tava numa carta que meu pai mandou prá minha mãe. Tudo isso prá dizer que ele tava cansado de andar de ônibus, todo dia... quer dizer, minha mãe. E aí resolveu pegar um taxi, isto é: outra mulher... Quem pegou um taxi espacial... foi a minha mãe. Eu tinha a sua idade quando ela morreu”.

Dora não se refere à ferrovia, já que esta era a representação de seu pai que era maquinista de trem, mas usa outros meios de transporte para designar a imposição ou não de um condicionamento repetitivo e heterônimo, de um cotidiano massacrante, de um hábito instituído (no caso, a monogamia) que para ele já não tinha significado.

*A sociedade pós-moderna é aquela em que reina a indiferença da massa, na qual domina o sentimento de **repetição e estagnação**, na qual a **autonomia particular avança por si mesma (...)***. (LIPOVETSKY, 2005, p. XVIII – Prefácio)

De *Passagem* (Ricardo Elias, 2003) é ímpar em abordar a metrópole em suas grandes distâncias, sua dimensão metropolitana inabarcável e seus horizontes homogêneos. Da zona sul à zona norte da região metropolitana de São Paulo (extremo sul após o Largo 13 de Maio provavelmente, até Francisco Morato), por onde passa o ônibus, trem e metrô (fig. 135-8), o que se vê no horizonte é cidade (83). Labiríntica, despersonalizada, fora da escala humana, entre a cidade e aquele que a observa há um alheamento constante, uma falta de vínculo, de identidade e de

82. A ref. é: THOREAU, Henry D. **Walden ou a vida nos bosques**. São Paulo: Global Ed., 1984.

83. O único marco do relevo paulistano, presente no filme, é o Pico do Jaraguá (fig. 146)

apropriação mútua. E isso é enfatizado pelo movimento constante, pela velocidade observada em que a maior parte do filme se fixa. Transportar-se nestas dimensões gigantescas demanda tempo, alheamento e demanda estar parado – quem se movimenta é o transporte, é o outro. A câmera é na maior parte do filme, fixa – são os transportes (fig.135-8) e as pessoas que se movem e passam pela câmera. As pessoas, quando caminham, geralmente a câmera está fixa (fig.139-42), mas quando estão paradas, a câmera é que se move e passa por elas. Em uma das seqüências em que isso ocorre (fig.132-4) Jeferson diz: *“O difícil na vida é que todos têm suas razões”*, e a câmera passa por eles e se perde na escuridão do túnel do metrô, como a penetrar as razões invisíveis e obscurecidas dentro deles mesmos. É sempre na leitura do movimento referencial e indutor de significados, sentimentos, algumas vezes difíceis de verbalizar, de fixar-se. Como se tudo estivesse em movimento, mas para que ele exista, algum ponto precisa estar fixo. Ao final, câmera e pessoas se movem, respectivamente do alto para baixo e de longe para perto (fig.143-5) – a união destes dois movimentos busca a expressão de um redescobrir, de uma reunião, metaforizando na linguagem cinematográfica uma nova postura de Jeferson para com Kennedy, e mesmo para com Washington.

A percepção “volatilizada” do cidadão, que ao transportar-se pela cidade, a vê em movimento, enquanto ele se sente fixo, porque parado enquanto o que o move é o transporte, possui duas abordagens que aqui se fazem necessárias expor.

A primeira refere-se à “desespacialização” da arquitetura na primazia da comunicação, da publicidade. A escala das cidades, a escala de suas vias expressas de transporte, assim como a dimensão de valor à comunicação publicitária em massa, aumentam muito a partir do

pós-guerra e contribuem para que a publicidade passe a competir ferozmente com a arquitetura, que tende a incorporar em suas fachadas e formas, a necessidade de se fazer ver na velocidade de quem está em movimento, em trânsito. A monumentalidade urbana deixa de ser privilégio das arquiteturas religiosas e passa para as comerciais e financeiras, e procura a expressividade sem detalhes que possa refletir não somente a lógica do racionalismo ou outras tendências estéticas, mas a lógica da publicidade de um mundo movido pelo consumo. A homogeneidade da paisagem urbana que tem aquele que vê a cidade a partir de um ponto em movimento passa a ser incorporada à estética desta paisagem.

Outra abordagem é exposta por Hillman (1993) em idéias significativas sobre como a velocidade influencia o cidadão e por conseguinte, a sua percepção e apropriação do espaço urbano. Ele trabalha a idéia de que *velocidade* se relaciona intimamente na psiquê humana, com o significado de *potência, desenvolvimento, prosperidade*. A partir da relação existente entre as palavras *speed, spatium* e *spes* (esperança) e em confirmações empíricas na análise de medos e outras doenças psíquicas de seus pacientes. Desta forma, compreende-se que a pessoa que dirige seu carro se sente mais potente que aquela que vai através de algum transporte público. Comenta por exemplo, que o significado original da palavra ônibus se refere ao sentido de “*para todos*”, e assim, não confere individualização. A identidade estabelecida no espaço doméstico através de objetos, ornamentos e adaptações construtivas, firma-se no espaço dos deslocamentos através do domínio de seu próprio automóvel, que passa a representar a sua extensão potencializada em “cavalos”, passa a ser a sua ampliação em teor agressivo. Não é de estranhar que um grande número de homens (masculino) se apegue tanto ao seu carro e que ainda é por imprudência humana o maior número de acidentes automobilísticos. Mas se assim funciona para a relação de comando homem-carro, para aquele que se transporta coletivamente é o contrário disto, a impessoalidade e efemeridade do transporte público lhe confere total desapropriação. É o não-lugar por excelência. Ali, todos são passageiros (exceto os profissionais que ali trabalham) e a passagem, por mais que seja demorada e incômoda na metrópole, funda-se no sentido de efemeridade, provisoriidade. Ali, ao contrário do que ocorre quando está atrás do volante, ele não dirige, não dá direção, não orienta, não controla, está sendo levado, passivo e impotente com relação ao movimento que realiza. Resta-lhe a consciência do destino, a trajetória do transporte, que se repete várias vezes, por exemplo, de quem vai de casa para o trabalho, do trabalho para casa – se tornará um hábito e a sensação de embotamento perceptivo tende a aumentar, se tornando algo extremamente enfadonho.

Esta condição é exposta em *De Passagem* na seqüência da paquera no trem (fig. 147-8), em que Jéferson se sente paralisado. Esta seqüência procura mostrar este estado de provisoriidade sobre o qual não se pode ter controle, reforçado por um distanciamento, uma circunscrição, uma auto-contenção de Jéferson, bem própria da disciplina militar e tida como a base do comportamento civilizado moderno, o “ficar na sua”, mas, nestes casos, altamente frustrante. Na verdade, esta situação, já cantada por Baudelaire, se reproduz cotidianamente e denota, para além de tudo isso, dificuldades na comunicação (mesmo não-verbal), reduzindo as possibilidades de contato social entre as pessoas. Comportamentos que puderam significar um avanço na esfera civilizatória da humanidade, em muitas circunstâncias, como esta, por exemplo, (a do transporte público) tem se perdido. *Bom Dia, Boa Tarde, Com licença, Desculpe-me, Por favor*, e outras expressões, correm sério risco de cair em desuso ou transformarem-se em “costume fora de moda”. Para além da esfera propriamente dita do cumprimento, são pontes lingüísticas de função fática,

inseridas num contexto para manter contato. Se o contato não é desejado, a ausência destes termos se torna normal.

fig. 147

fig.148

fig.149

fig.150

Os mesmos fatores que assim redundaram na exatidão e precisão minuciosa da forma de vida redundaram também em uma estrutura da mais alta impessoalidade; por outro lado, promoveram uma subjetividade altamente pessoal. Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude blasé. A atitude blasé resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos. (...) Essa fonte fisiológica da atitude blasé é acrescida de outra fonte que flui da economia do dinheiro. A essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar. (SIMMEL, 1967 (orig.:1902), p. 15-6)

fig. 151

fig.152

fig.153

fig.154

fig.155

fig.156

fig.157

Como já foi falado anteriormente, o poder de discriminar faz-se no pensamento, mas muitas vezes é impedido pela força do imaginário e da ideologia, de pré-discriminações – preconceitos e o embotamento visual altamente exacerbado com os meios de comunicação de massa. Portanto, a postura blasé se realiza mais no imaginário que no pensamento autônomo. Uma espécie de heteronomia cujo sentido não é questionado, simplesmente aceito na prática de não se comunicar nestas circunstâncias públicas – um silêncio que se expande para a relação com a cidade quando esta acaba tendo visibilidade restrita ou ausente, como no caso dos transportes subterrâneos (metrô) ou no caso dos ônibus lotados, o que faz parte do cotidiano de milhares de pessoas.

Sérgio Bianchi, em *Cronicamente Inviável*, faz menção a esta circunstância e esta heteronomia, na voz over de Adam, que verifica o declínio da esfera coletiva (fig. 149-50):

Não dá pra ter uma vida decente nesse aperto, só se acreditar muito no trabalho, mas nem assim. Porque se você é obrigado a ficar neste enrosco 3

*horas por dia, pra ir e pra voltar do trabalho, não dá pra acreditar que sua vida é decente. E de qualquer jeito você tem que fingir que não entende porque se fode. **Fingir que não entende todo mundo finge, senão todo mundo era obrigado a fazer uma revolução.** Mas pode ser que o mais importante seja esta **sensação coletiva de sofrimento**, como se o importante fosse ser vítima a qualquer preço. O interessante é que todo mundo se fode junto mas na hora de reclamar a coisa se torna individual.*

A procura de uma solução individualizada para problemas coletivos aparece sobremaneira no cinema nacional contemporâneo. Junto com o “fica na sua” estão o “não tenho nada a ver com isso” e “cada um com os seus problemas” – emblemas de um tempo assolado por um individualismo sem precedentes – uma orfandade pública e social expressa não apenas nas práticas observadas dentro de um transporte público, mas também, por exemplo, em shoppings centers, supermercados e condomínios habitacionais. Bianchi, ainda em *Cronicamente Inviável*, expressa em várias seqüências, em tom extremamente irônico, este individualismo imperando, ao ponto da ironia se transformar em um triste humor negro. Trata-se das seqüências na quais crianças de rua são atropeladas por madames que ao sair do carro se preocupam apenas em justificar sua inocência e sua pressa, sem socorrer as vítimas, culpabilizadas diante de um público que ouve impassível ao discurso ideologizado. Ou na seqüência em que ocorre uma discussão entre uma senhora e um motorista de ônibus – o mesmo onde Adam fazia a reflexão acima citada – recaindo sempre em preconceitos naturalizados de classe e raça (fig. 151-7). Outra seqüência em que se reflete sobre este nível de individualismo é aquela na qual, sobre Alfredo, o intelectual que aparece em vários pontos do país, incide a ausência absoluta de compaixão, esperança e legalidade, que pontua a sua fala ao longo do filme. Ele machucou a perna e precisa de um avião para sair de Rondônia, onde não há como se tratar, mas o dono dos aviões locais deixa claro: “*Isso é problema seu*” (fig. 154). É sempre a falta de socorro ao outro, como se isso dependesse apenas das pessoas serem ou não generosas, e não como uma obrigação civil ou humana. Sendo assim, o *blasé* se torna mais que uma expressão do individualismo, mas a legitimação da morte da responsabilidade humana “*diante da dor dos outros*”. É o anti-heroísmo por excelência. Situação rompida por Dora, em *Central do Brasil*.

Para Simmel (1967, p. 17), unida à atitude *blasé* há uma indiferença e desconfiança social relacionada à auto-preservação que ele chama de “reserva”: “*Como resultado dessa reserva, freqüentemente **nem sequer conhecemos de vista aqueles que foram nossos vizinhos durante anos.** E é esta reserva que, aos olhos da gente da cidade pequena, nos faz parecer **frios e desalmados***” (grifos nossos).

A rima visual (fig. 158-9) inserida por acréscimo de poesia na montagem de *Central do Brasil* é clara na sugestão de identidade entre trem e habitação – no caso, a habitação é o paradigmático Conjunto Residencial Pedregulho (déc. 50), de autoria de Affonso Eduardo Reidy. A rima sugere mais que a identidade na forma, mas nas práticas dentro destes espaços. A identidade formal nos remete à noção de movimento (com formas curvas) que é próprio da expressão arquitetônica brasileira do séc. XX. E a expressão *blasé* (fig. 161) pontua a identidade da expressão social nos dois espaços, do trem e da habitação. Um se move pela cidade, outro se move na forma do edifício – concretude e abstração de movimentos que se unem, alongados e elegantes na paisagem para ressaltá-la, enquanto seus usuários ou moradores permanecem displicentes ou indiferentes.

A razão pela qual os habitantes da cidade se tornam estranhos em seu próprio ambiente de vida é porque o potencial da iniciativa coletiva foi

*grosseiramente superestimado ou porque a participação e o envolvimento foram subestimados. Os moradores de uma casa não estão de fato preocupados com o espaço fora de seus lares, mas também não podem ignorá-lo. Esta oposição conduz à alienação diante de seu ambiente e – na medida em que suas relações com os outros são influenciadas por ele – conduz também à **alienação diante dos moradores vizinhos**.* (HERTZBERGER, 1999, p. 96)

fig.158

fig.159

fig.160

fig.161

fig.162

fig.163

A expressão formal do movimento curvo e a expressão social da atitude *blasé* associam-se nos dois espaços através do elemento acima citado que se une à ferrovia como síntese imagética da relação entre liberdade e enclausuramento que a modernidade urbana traz principalmente aos mais pobres das metrópoles: o corredor. Com a separação das funções arquitetônicas (zoneamento de atividades), a padronização industrializada dos componentes construtivos e a inserção de modelos de habitação coletiva verticalizada em grande escala – muitos conjuntos habitacionais modernistas apresentam enormes e estreitos corredores, através dos quais vislumbra-se uma repetitiva e monótona seqüência de elementos arquitetônicos impessoalizados, que diferenciam-se através de um número (84). Apartamentos e assentos (fig. 162-3) demarcam os lugares para os quais estes corredores levam, seja na habitação seja no trem, com a diferença fundamental: no corredor da habitação quem faz o movimento é o homem, e no corredor do trem quem faz o movimento é a máquina, imobilizando o homem. A dinâmica da circulação do passo nos corredores entre os apartamentos opõe-se à dinâmica social do encontro e da interação entre as pessoas, pois o

84. O corredor é um elemento de projeto de arquitetura que na atualidade tem recebido muitas críticas, como a de “espaço perdido”, elemento labiríntico que acorrenta muitas vezes toda e qualquer reformulação espacial futura. Além do que não se configura como lugar, porque não estabelece permanências. Hertzberger (1999, p. 196, grifos nossos) ilumina esta questão: “Um critério para a qualidade da planta de um pavimento é que o espaço de pavimento disponível seja usado da forma mais eficiente possível, que **não haja mais “espaço” de circulação do que o estritamente necessário**, i. e., que o espaço seja organizado de tal modo que se obtenha a máxima capacidade de lugar”. Outra questão apontada por Hertzberger é o dimensionamento devidamente adequado para o uso que se fará do espaço, não apenas segundo as normas de segurança ou o custo, mas fundamentalmente conforme as possibilidades que o projeto pode oferecer para que um determinado espaço seja também um lugar. Para ser um lugar, no sentido arquitetônico, é preciso que se articule, que crie relações sociais: “O espaço deve sempre ser articulado para criar lugares, unidades espaciais cujas dimensões e níveis de demarcação possam torná-las capazes de acomodar o padrão de relações dos que vão usá-las”. (HERTZBERGER, 1999, p. 193)

uso do mesmo é feito de pura efemeridade, acrescida da pressa e da aceleração dos tempos pós-modernos que se vive atualmente, os corredores passam a ser, portanto, o lugar (não-lugar) do constrangimento por esta ausência de sociabilidade. Se os mesmos não oferecem estímulos de permanência, como alguma paisagem atraente (o que exigiria a retirada de uma das paredes laterais e transformaria o corredor numa grande sacada coletiva), ou mesmo equipamentos, como bancos, floreiras que exijam cuidados, pequenos brinquedos, por exemplo, o corredor, muitas vezes sem abertura para ventilação direta, passa a ser uma espécie de cela que leva a outras espécies de celas.

fig.164

fig.165

fig.166

fig.167

fig.168

fig.169

Outro elemento característico da arquitetura moderna é o terraço – ambos – terraço e corredores serão elementos antagônicos e altamente discursivos em dois filmes em especial: *Sábado* e *O Primeiro Dia*. Estes dois espaços expressam relações significativas com relação à apropriação sócio-espacial e suas relações com a segregação sócio-espacial, sugeridas tanto pela linguagem formal do cinema (montagem, enquadramento, iluminação, arte) quanto pela própria narrativa – onde estes espaços passam a significar mais que simples panos de fundo, mas elementos discursivos da ação que se processa.

A contraposição se estabelece na relação imobilidade x mobilidade. O espaço da imobilidade são os terraços, os topos dos edifícios altos. E os espaços da mobilidade, os elevadores e os corredores. Se no espaço da mobilidade, o passo flui, o olhar e os horizontes (em todos os sentidos) se estagnam; no espaço da imobilidade, o passo não flui, mas o olhar alcançar largos horizontes. Assim o espaço estabelece com o movimento do corpo e do pensamento, sentidos opostos. Ironicamente em *Sábado*, um dos elevadores não se movimenta e adquire sinesteticamente a compressão claustrofóbica do corredor – elemento ostensivamente presente em *O Primeiro Dia*.

Em resposta à rede de televisão Arte, à seguinte pergunta: “*Há no filme um trabalho sobre o espaço (prisão, favela, casa de classe média) e as divisões que gera. Como foi concebido este trabalho?*” Walter Salles comenta:

Estes espaços diferentes são na realidade interligados por um mesmo elemento no filme: longos corredores claustrofóbicos, inquietantes, que voltam em uma rima visual para lembrar o quanto são distantes e próximos estes personagens. A estrutura labiríntica da cidade induz a isto, tornando possível utilizar a geografia como um elemento narrativo. (O PRIMEIRO DIA – Site Oficial).

Como eixos de perspectiva que delimitam e fecham o olhar, os espaços de mobilidade são neste sentido, o oposto do terraço. Ao delimitar o campo de visão, os corredores focam objetos específicos, aumentando o impacto de sua presença e ressaltando a dramaticidade destas cenas. Expressam, portanto, o paradoxo acima citado: ao mesmo tempo que permitem a fluidez, a liberdade, o movimento, a passagem, a transformação, remete-se também à compressão espacial, à contração sinestésica, ao sentimento de aprisionamento e opressão (fig.164-5), exaltada pelos sucessivos *plongées* (85), assim como à dimensão psicológica e introspectiva (fig. 170) exaltada pelos *closes* e pela exposição das angústias, medos e culpas por parte dos que estão nele, contrapondo-se neste sentido à dimensão racional e tecnológica, no caso do elevador, como é ironizado pelo narrador ao final de *Sábado* ao comentar a precariedade tanto das relações sociais (na equipe de filmagem), quanto do funcionamento de elementos representativos do avanço industrial urbano presente no filme:

*Amparada pelos amigos cuja solidariedade jamais lhe faltou, e com a qual ela sempre soube que poderia contar nos seus momentos de maior angústia, Magda deixa o Edifício das Américas irremediavelmente convencida de que **terceiro mundo é nem sequer poder entrar num simples elevador.*** (fig. 170-1).

O topo do edifício, o mirante à beira do abismo urbano, faz florescer a fragilidade do homem diante do gigantismo inabarcável e desumano da cidade, mas por outro lado, possibilita ver algum horizonte, mesmo que seja formado por um sem fim de outras edificações, vislumbrando-se um pouco mais da escala urbana, difícil de ser apropriada ao nível do chão. Embora permita uma percepção visual maior junto à paisagem urbana, a visibilidade, entendida como inteligência, parece diminuir, ao passo que a complexidade visual sendo elevada, pode reduzir a compreensão dos significados da cidade vista (ALEXANDRE; BENTE, 1996).

Em *Sábado*, o terraço que o Comendador Giuseppe Argentilli construiu com tudo do bom e do melhor (isto é, materiais importados), para que visitantes ilustres pudessem observar todos os pontos da cidade se transformou na "laje" do churrasco, da cerveja e do samba da população empobrecida que habita o edifício, e cujo horizonte foi encoberto pelo adensamento da região (fig. 167) – os planos são fechados e o foco não está nos arredores, está sobre o churrasco (fig. 167-8), que tem como platéia a misteriosa figura do Homem de Alcatraz (brilhantemente interpretado por Décio Pignatari) e a aflição de Aimar na espera do término do churrasco para que os moradores do prédio possam ajudá-lo a resgatar Magda do elevador parado (fig.174-7).

85 *Plongée* em francês significa *mergulho*. Quando se aplica o termo na linguagem cinematográfica, refere-se ao plano em que a câmera é posicionada acima do objeto demarcado pelo enquadramento. Oferece um ótimo ângulo de filmagem quando se pretende "apequenar o indivíduo, (...) esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade". (MARTIN, 2003, p. 41)

A fala que é improvisada (PAVAM, 2004, p. 151) por Pignatari: “*Vamos ter que esperar... O tempo do lúmpem é diferente. Tem que ter paciência*”, evidencia o conflito explícito da diferenciação dos tempos aí relacionados, no qual, pela territorialidade e contingência, Aimar precisa se submeter, o que não implica em se aproximar, senão em manter e reforçar seu preconceito com relação àquelas pessoas tão diferentes dele. Se para Aimar, o espaço de recalque de seus valores foi o terraço, para Magda foi o elevador que pára, potencializa a imobilidade (por não condizer ao esperado), e transforma-se num espaço de aprisionamento, numa cápsula material e socialmente opressora.

Em *O Primeiro Dia*, é no terraço que ocorre o clímax do filme, para onde foge João para refugiar-se dos policiais e defender sua vida, assim como é para lá que Maria vai em busca da fuga da vida pela morte – deste encontro de opostos parece surgir uma espécie de neutralização, somada ao ponto de inflexão representado pela virada do ano, com João salvando Maria da morte, e unindo-se a ela em abraços e beijos. (fig. 190-1)

entrada para a favela próxima ao prédio onde Maria mora

Se em *Sábado* o terraço condiz à esfera da imobilidade, do fechamento e do recalque, em *O Primeiro Dia*, ele supostamente implica uma outra e contrária conotação, como extensão do significado de “abrir-se para algo”, “ampliar horizontes”, “ver além”, inclusive de si mesmo. Esta mescla de panóptico com auto-análise não é direta, mas pode ser observada principalmente pela postura de Maria frente à morte, na qual **abre os braços**, depois de olhar para o Cristo Redentor ao longe (fig. 179-80, 185); nesta ocasião ela está absolutamente tensa, ao contrário do que ocorre quando vai para o mar calmo “se batizar” (fig.189), onde se apresenta completamente relaxada e solta. Ela se amplia abrindo os braços, rigidamente frente à morte e de forma relaxada frente à vida. Uma outra postura de Maria é relevante: ao acordarem no terraço (fig. 181-2), no dia seguinte (o primeiro dia do ano), Maria **ergue a face ao sol de olhos fechados**, com expressão serena e feliz. João comenta que nem sabe o nome dela e ela diz que ele é que deveria lhe dar um nome – ela quer ser nova, outra, e deseja ir até o mar exatamente para incorporar esta nova mulher que ela quer ser – revitalizando-se.

Porém, à revelia das promessas da noite anterior: “*Ninguém morre mais nesta cidade!... Ninguém mata mais...*”, João morre (fig. 198-9) e o barulho da bala a retira de seu renascimento (fig.199): tudo parece continuar da mesma maneira: as pessoas continuam matando e morrendo, ela continua sozinha e mais uma vez “abandonada”, assim como provavelmente continuarão voando balas perdidas na favela ao lado do seu prédio, balas que ela sempre temeu.

No início do filme é inserida a sequência em que Maria acorda assustada durante a noite com o barulho dos fogos de artifício (fig.192-3), pensando que são tiros vindos da

favela próxima - situação vivida freqüentemente por muitas pessoas no Rio de Janeiro, e que tem provocado comoção nacional, principalmente após o fato anunciado na mídia em que uma bala perdida atinge uma pessoa dentro de seu apartamento. Por esta razão, Maria sempre deixava a cortina da sua janela sempre fechada (fig. 212). No encontro de Maria e João, balas da arma de fogo e fogos de artifício continuam sendo confundidos (fig. 200-1). No minuto imediatamente anterior à virada, João a ameaça com a arma, dizendo que se ela quer mesmo morrer, ele pode matá-la (fig. 187-8), mas ao ouvir os fogos de artifício e sentir que não são da arma que ele impunha, mas da praia onde uma multidão celebra o ano novo, ela se deixa levar pela comoção festiva, sorri e o abraça.

Nesta seqüência, ao sair do mar, Maria vai se aproximando, até sair do enquadramento da câmera, na maior parte do tempo parada (fig. 204-8). O horizonte, a amplitude e a leveza vão se perdendo, e o oposto a isso tudo se ressalta pelo *close*. O fechamento da tomada sobre ela e das pessoas que rodeiam o corpo se remete diretamente a esta perda de sentido, de horizonte, de perspectiva futura, e atônita, ela deixa uma rosa sobre seu peito (fig. 202), e volta para o seu apartamento. No caminho, a mesma expressão do **rosto erguido frente ao sol** (fig. 203). Em casa, caminha em direção à janela, passa pelo corredor no interior do apartamento (desfocado) (fig. 209) e abre a janela (fig. 210), vê a fronteira entre a cidade da zona sul carioca com edifícios de classe média

e montanhas de cartão postal junto à favela (fig. 213-5) (86), e novamente demonstra a mesma expressão do rosto erguido frente à luz que vem da janela, mais uma vez **de olhos fechados** (fig. 211).

Walter Salles ao responder à pergunta feita pela rede de televisão francesa Arte: “*Em O Primeiro Dia dois mundos se opõem. Isto corresponde a uma cisão cada vez maior entre os pobres e os ricos, o sul e o norte, etc?*”, ele diz:

*O que me impressiona é a banalidade perversa com a qual esta cisão acontece. **Fingimos que o outro não existe, não o vemos mais** – trata-se portanto de **uma verdadeira questão de olhar**.* (O Primeiro Dia – Site Oficial).

No entanto, paradoxalmente, para abrir-se para a alteridade, i.e, para abrir a janela, precisou tornar-se indiferente a ponto de abandonar João, aquele que na noite anterior lhe salvou a vida, morto (ou desacordado?) na praia, sem cogitar levá-lo a um hospital, tentar salvá-lo também, já que, por ter levado apenas um tiro, poderia sobreviver, sem ao menos demonstrar qualquer gratidão ou solidariedade diante da dor e da morte, que supere a esfera simbólica e superficial de dar a ele uma rosa. Uma rosa que estava jogada no chão. Pode ser considerado um gesto delicado e ao mesmo tempo desesperado de quem não consegue mais suportar perdas, de quem se sente impotente diante dos acontecimentos. Ora, nada mais conveniente, para “não perder”, que não adquirir. A frágil relação (laço fraco) que se estabeleceu, neste momento se desfaz. A sua “impotência” pode ser uma autodefesa, mas não deixa de ser individualista, indiferente e segregatória (neste caso, interpessoal). Maria apenas representa uma condição que se aplica a uma parte substancial da sociedade, não apenas brasileira.

*A insegurança atual não é uma ideologia, é o correlato inevitável de um indivíduo desestabilizado e desarmado amplificando todos os riscos, obcecado por seus problemas pessoais, exasperado por um sistema repressivo julgado inativo ou clemente “demais”, habituado a ser protegido e traumatizado por uma violência da qual ignora tudo: a insegurança cotidiana resume sob uma forma angustiada a dessubstancialização pós-moderna. O narcisismo, inseparável de um medo endêmico, não se constitui **a não ser estabelecendo um “lá fora”** exageradamente ameaçador, o que, por sua vez, aumenta a gama dos reflexos individualistas: atos de autodefesa, **indiferença para com o outro, aprisionamento na própria casa;** enquanto um número considerável de habitantes das grandes metrópoles já se abriga por trás de uma porta blindada e desiste de sair à noite, apenas 6% dos parisienses interviriam se ouvissem pedidos de socorro à noite.* (LIPOVETSKY, 2005, p.174, grifos nossos)

Ela abre a janela da sua casa, mas mantém as janelas de sua alma - seus olhos - fechadas. Ver e não ver ao mesmo tempo – Não seria esta a essência da ideologia?: “O outro existe, eu o vejo, não me escondo dele, eu até o considero, mas realmente não me importo com ele e acredito mesmo que ele, em si, por si, naturalmente, é a causa de sua própria desgraça – não tenho nada a ver com isso, e não permitirei que isso afete meu cotidiano privilegiado”. Cruel? Uma crueldade

86. Cuja paisagem é exibida na abertura do filme. (fig. 216-23)

pós-moderna chamada de indiferença, ou invisibilidade. Ou... a atitude blasé em sua versão pós-moderna.

A diferenciação apontada por Ferrara (2002, p. 101) entre o “hábito de ver” e a “experiência de ver” é muito interessante para a compreensão da dimensão sónica desta sequência, assim como da significação do terraço, mas também para o entendimento da ideologia enquanto atitude de ver e postura diante do visto:

Propõe-se uma distinção do visual criando-lhe duas categorias: visualidade e visibilidade. A visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis. A visibilidade, ao contrário, é propriamente semiótica, pois é compatível com a cognição perceptiva como alteridade que caracteriza e desfia a densidade sónica.

A visualidade se insere na esfera da simples apreensão perceptiva, na superficialidade das sensações, própria do campo de um imaginário preconcebido. E a visibilidade na esfera da interpretação crítica do objeto visto, envolvendo questionamentos e reações sobre o visto. Maria renasce sob a égide da visualidade – o marco “postição” da passagem do ano e do encontro com o outro diverso, com a alteridade, lhe oferece uma relação “postição” e impessoal com o mundo. Assim ela pode até olhar para a pobreza que a circunda, mas sem que esta lhe desperte uma atitude reativa.

Portanto, se em 1902 Simmel fala de “blasé” e de “reserva”, em 1983 Lipovetsky (2005, p. 20) comenta a respeito do que pode lhe corresponder na pós-modernidade, o “vazio”, ou como sugere Juremir Machado da Silva, na apresentação do livro de Lipovetzky, *“O vazio é a era pós-moralista, o fim de uma época de valorização do sacrifício e de condenação do prazer, a derrocada de uma moral rigorista e o surgimento de uma era polissêmica de elaboração ética à la carte.”*. Um processo chamado de “personalização pós-moderna”, ou “desertificação”: *“O deserto não mais se traduz pela revolta, o grito ou o desafio da comunicação; nada além da indiferença pelos sentidos, uma ausência inelutável, uma estética fria da exterioridade e da distância, mas não de distanciamento”*.

“Indiferença pelos sentidos” - É exatamente nesta diferença que mora a questão discutida: sentidos enquanto instrumentos da percepção (visão, audição, etc) e sentidos enquanto significados: a atenção concentrada na apreensão visual vai encobrindo a inteligência, o raciocínio crítico sobre o mundo observado. A interação entre homem e mundo torna-se assim altamente superficial, dando cada vez mais espaço para que imagens e discursos ideológicos sejam aceitos e reproduzidos sem objeção, nem questionamento. Todas as mídias se aproveitam desta tendência para basicamente VENDER, produtos, estilos de vida, serviços, audiência, “arte”, etc... E, é claro, ajudar a manter este ritmo de obediência generalizada, i.e. de controle. Assim o que parece ser liberdade de escolha, é uma cruel forma de coerção, entre outras razões, porque pouquíssimos se dão conta disso, e entre estes poucos, a maior parte são os que controlam as representações nos meios de comunicação em massa.

Esta desertificação, segundo Sennett (2005, p. 25), pode ser compreendida como o caráter corroído pelas relações de curto prazo, i.e. pela desvalorização do laço, do compromisso, da vinculação efetiva, o estabelecimento de relações sociais tão frágeis quanto efêmeras, em última instância, uma reificação do laço social:

(...) as redes institucionais modernas se caracterizam pela “força de laços fracos” com o que quer dizer, em parte, que as formas passageiras de

*associação são mais úteis às pessoas que as ligações de longo prazo, e em parte, que fortes **laços sociais como a lealdade, deixaram de ser atraentes.** (...) O distanciamento e a **cooperatividade superficial** são uma blindagem melhor para lidar com as atuais realidades que o comportamento baseado em valores de lealdade e serviço. **É a dimensão do tempo do novo capitalismo**, e não a transmissão de dados high-tech, os mercados de ação globais ou o livre comércio, **que mais diretamente afeta a vida emocional das pessoas** fora do local de trabalho. Transposto para a área familiar, **“Não há longo prazo” significa mudar, não se comprometer e não se sacrificar.** (grifos nossos)*

É a desvalorização do esforço, da renúncia pelo outro, e também uma espécie de adaptação ao isolamento e ao presente perpétuo. **A desvalorização do laço é sem dúvida forte contribuinte de todo tipo de segregação, de desunião, separação** – seja a que distancia Maria da favela, seja a que a distancia de João – talvez até o que separa Pedro de Maria. Contribuinte para que João possa matar Chico e este assim o permita (87). Assim como em todas as relações estabelecidas em *Sábado*. Sennett (2005, p. 72) associa também a desvalorização do laço com o destemor e o estímulo ao risco, à aposta, ao desconhecido, à mudança, fazendo comentários sobre o que presenciou em Davos, aldeia montanhosa da Suíça, durante o Fórum Econômico Mundial, onde se reúnem todos os anos os “vencedores” do capitalismo:

*A falta de apego a longo prazo parece assinalar a atitude de [Bill] Gates em relação ao trabalho (...). Em todos os aspectos, é um competidor brutal, e a prova de sua ganância é do conhecimento público; dedicou apenas uma minúscula fatia de seus bilhões à beneficência ou ao bem público. Mas sua disposição a dobrar-se é evidenciada por estar pronto para destruir o que fez, diante das demandas do momento imediato – **tem a capacidade de largar, embora não de dar. Essa ausência de apego temporal está ligada a um segundo traço de flexibilidade de caráter, a tolerância com a fragmentação.** (...) Capacidade de **desprender-se do próprio passado, confiança para aceitar a fragmentação**: estes são dois traços de caráter que aparecem em Davos entre pessoas realmente à vontade no novo capitalismo. (grifos nossos)(88))*

Não se trata de uma comparação entre Maria e Gates, mas assim como todos nós, ela vive um verdadeiro treinamento de como obedecer ao sistema, que não é apenas político-econômico, mas envolve toda a existência sócio-cultural humana. **Liberdade** transformou-se em flexibilidade e aceitação da fragmentação do tempo e do espaço, e **prazer** se transformou em não-sacrifício pelo outro, em narcisismo e hedonismo. Valores concebidos com estes significados de

87. Referência à sequência indicada na Introdução desta pesquisa, em que João, por ser coagido pelos policiais/carcereiros da prisão onde está, a matar Chico, é obrigado a fazer isso, mesmo. Isto porque Chico deve saber de práticas comprometedoras destes policiais e seu círculo de amizades, o que lhe dá respaldo para a extorção do policial no depósito de armas no início do filme —o “estopim” da história. É por que ele fica coagindo os policiais, que eles resolvem matá-lo, mas não por suas próprias mãos, mas pelas mãos de um amigo dele, João. João vai até a casa de Chico, que o recebe calorosamente, mas logo percebe do que se trata e compreende que não adianta fugir, e que, se quisessem fazer isso, a represália sobre as famílias de ambos poderia ser pior. Por trás do assassinato de Chico e de João há toda uma trama (que daria outro excelente filme) obscurecida pela ilegalidade, pela extorção, e certamente por venda de armas por parte dos policiais, crime que sustenta muitos outros crimes, inclusive tráfico de drogas.

88. Sennett explica a palavra flexibilidade e a relaciona à ação de dobrar-se, de maneira que ao longo do texto ele fará esta referência; a flexibilidade capitalista resgata uma noção de adaptabilidade —dobrar-se e voltar a endireitar-se sem quebrar.

liberdade e prazer são os pilares que sustentam a mobilização necessária para enfrentar e querer viver os riscos das demarcações segregatórias, e da superficialidade que resulta das flexibilizações de conceitos e valores morais. Ao deixar João e abrir a janela, Maria, pela excelente direção de Walter Salles e Daniela Thomas, está exercendo verdadeiramente uma confortável atitude pós-moderna de libertação do passado e aceitação **dos riscos** de viver à beira das balas perdidas da favela, desde que isso signifique o novo, e mesmo que este novo esteja fadado à efemeridade e à ininteligibilidade, como uma espécie de anestesia que a permite conviver com aquilo que não quer ver.

*Não é que tenham desaparecido a desigualdade e a distinção sociais – tudo, menos isso. Ao contrário, é como se, pondo-se em movimento, a pessoa de repente **suspenda a sua realidade**; não é tanto um cálculo, uma escolha racional, mas apenas a esperança de que, com a libertação, alguma coisa apareça. (...) O risco na vida real é tocado num nível **mais elementar pelo temor de deixar de agir. Numa sociedade dinâmica, as pessoas passivas murcham.*** (SENNETT, 2005, p. 103, grifos nossos).

Desta forma, a representação do terraço, assim como da janela, esclarecem que esta visualidade é verdadeiramente o acesso à invisibilidade; que ao invés da abertura para o entendimento do outro, o que há é o embotamento intelectual, ao invés do pensamento crítico e criativo, há a estagnação passiva, a perda de sentido e a percepção superficial do mundo. Esclarecem que a suposta aceitação social da alteridade é constituída pela aceitação da incomunicabilidade com o outro, assim como a postura de Aimar no terraço do Edifício das Américas, ou Magda no elevador. Esta relação de convivência entre os diferentes, em que as partes se suportam, é mediada por valores opostos aos esperados para um **verdadeiro diálogo** um com o outro: ao invés de fraternidade, indiferença e individualismo; ao invés de igualdade, exacerbação da diferença pelos valores simbólicos de distinção; ao invés de liberdade, encurralamento numa teia de forças econômicas e ideológicas – tudo isso legitimado de um lado por quem detém “as regras do jogo”, e de outro, por quem aceita o risco da aposta, ou quem ainda sustenta o jogo, sem o saber.

O séc. XXI nasce marcado por duas forças mundializadas, uma que se guia pelo medo e o terror em várias versões de sectarismo, e outra que se guia pelo desbunde em várias versões de desconcerto (89). Do hiper-rigor reacionário à “liberdade de expressão”, de consumo e direito ao prazer, ambas se nutrem da alienação geral, seja pelo dogma absoluto, ou seja, pela ausência absoluta de qualquer certeza. A mais contundente da primeira, talvez seja realmente o terrorismo islâmico que se contrapõe exatamente ao mais contundente representante da segunda força: os EUA e o capitalismo globalizado. Ambas se contrapoem ferozmente ao diálogo. A primeira de forma assumida, acreditando na barbárie generalizada a ser dizimada, fora de suas muralhas ideológicas e a segunda de forma extremamente mascarada, mas acreditando exatamente na mesma coisa – as suas muralhas são construídas para escoar os fluxos de capital independentemente do “relevo” de cada lugar – e quem possa obstruir estes fluxos e diminuir seu escoamento é candidato a bárbaro.

Chegamos ao terceiro milênio e constatamos que não aprendemos com a História a lição de visualizar o lugar do Outro entre nós. Prever o espaço do Diferente na nossa tribo é a única forma de existência de uma cultura

89. Referência ao consumismo, hedonismo e narcisismo fundamentalmente dos últimos 50 anos.

*inclusiva e tolerante. (...) O globalismo, com o seu megalomaniaco projeto de transformar cada ponto do planeta num super gueto de capitalismo exacerbado, e o terrorismo, com a sua lógica autocentrada de fechamento e emudecimento político, étnico, sexual e religioso, acabam **abolindo a dimensão histórica e existencial do ser no mundo**, em nome da promessa de um paraíso de consumo desenfreado, no caso do primeiro, ou de salvação espiritual, no caso do segundo. Projetos assim são inviáveis, pois inviabilizam os possíveis da vida. Projetos desse tipo devem, portanto, ser combatidos por todos que acreditam e defendem a polissemia do ser humano, ou **que sustentam a dialogia das relações sociais**, ou que sabem ouvir as vocalizações das culturas, ou ainda por todo aquele **que vê a vida como um compromisso ou comunhão com o Outro**. É apenas na afirmação da diferença que resplandecerá um mundo de paz e vida. É impossível florescer vida na unicidade, no monólogo, na superfície cinza. É na relação que está a condição de existência do Eu; é apenas na interação com O de Dentro e com O de Fora que o ser pode existir. **Tudo mais é superficial**. Existe, mas na condição de simulacro, ou de máscara, ou de promessa.* (APÓSTOLO NETTO, 2004, grifos nossos)

O diálogo (90) tem uma dupla origem etimológica: **logos**, que se remete ao dinamismo racional e a capacidade humana de raciocínio, mas também, como é sugerido por Hans Georg Gadamer, filósofo (1900-2002), significa também linguagem e se remete a capacidade humana de eternizar-se através dela, assim como modificá-la e recodificá-la; e **día**, que alude ao que separa, mas também à ultrapassagem de limites. Ora, o diálogo pode ser considerado, portanto, o meio pelo qual se pode efetivamente fazer uso da razão, a característica comum entre todos os homens, para fazê-los viver em igualdade, salvaguardando suas diferenças. *Sapere Aude!* (91) - a máxima kantiana atualmente se faz tão necessária quanto há mais de 200 anos atrás. Mas para realizar-se necessita de pressupostos que se mantêm amuralhados pelas forças acima citadas. São 3 estes pressupostos do diálogo:

1. A **humildade** que se contrapõe à arrogância e à auto-suficiência, alimentada pela consciência da própria vulnerabilidade e limitações, assim como pela vivência de experiências contingenciais de limite. Possibilita a vontade de aprender com a alteridade, ao reconhecer que não pode conter tudo que existe para ampliar-se cognitivamente.
2. A valorização do pluralismo e da diversidade como qualitativos da existência, traduzindo a riqueza da potencialidade humana em adaptar-se e sobreviver, e como caminhos para a igualdade de direitos e manutenção da paz. Esta valorização da **alteridade** é que possibilita a construção ética para a sociabilidade.
3. A **compaixão** como ecúmeno de responsabilidade de todos para com todos e com o planeta. Não se funda apenas na piedade, mas na consciência da necessidade do outro em igual peso à própria necessidade. Diferentemente dos pressupostos anteriores, este não se funda na razão

90. As considerações em seguida são baseadas em parte pelas considerações de Faustino TEIXEIRA, em um Programa da Série *Invenção do Contemporâneo*, exibido na TV Cultura, no dia 14 de abril de 2007, intitulado: **O diálogo inter-religioso**. Embora o professor discorra sobre o ecumenismo, suas colocações são perfeitamente cabíveis para o diálogo entre diferentes classes sociais.

91. *Ouse fazer uso de sua razão*. Emmanuel Kant, 1784. *"Sacudindo as tutelas, religiosas e políticas, o homem podia chegar à condição adulta, pelo uso da razão"*. (ROUANET, 1989, p. 239)

enquanto polo de racionalidade objetiva, mas enquanto polo de subjetividade. É imprescindível ao diálogo efetivo porque é o passo seguinte após a empatia e compreensão que levam a este estado. A compreensão isolada (entendimento e não necessariamente aceitação) apenas pede, chama o diálogo, mas não basta. Para realizá-lo, é necessário que ao menos uma das partes se importe efetivamente com a outra.

Magda, Aimar e Maria vivem experiências de limite e chegam a reconhecer sua vulnerabilidade, mas infelizmente a consideração que possuem da alteridade é fundamentada na estranheza, que ora beira o medo, ora o nojo e ambos os sentimentos os faz repelir o outro. E a compaixão não chega a ser suscitada, uma vez que a compaixão precisa da mínima compreensão do outro, e esta é tão superficial quanto a compreensão sobre suas próprias identidades, ora corroídas pelos valores do novo capitalismo competitivo e "social-darwinista", ora corroídas pelas forças hobessianas impostas pelo medo (92).

*(...) as pessoas podem sofrer de superficialidade ao tentar ler o mundo em torno delas e a si mesmas. As imagens de uma sociedade sem classes, com uma maneira comum de falar, vestir e ver, também podem servir para esconder diferenças mais profundas; **numa determinada superfície, todos parecem estar num plano igual, mas abrir a superfície pode exigir um código que as pessoas não têm.** E se o que elas sabem sobre si mesmas é fácil e imediato, talvez seja demasiado pouco. (SENNETT, 2005, p. 88, grifos nossos).*

fig.224

fig.225

fig.226

fig.227

fig.228

fig.229

O outro lado do diálogo que se fez infrutífero nestes casos, i.e. os pobres do Edifício das Américas (*Sábado*) ou João (*O Primeiro Dia*) possuem dois finais trágicos: no primeiro tudo continua exatamente como sempre, e no segundo, também, mas incorporando a exclusão final: a morte. O mesmo tipo de exclusão é posto em *De Passagem* como a única solução encontrada por Washington para sair do crime – é de fato uma falsa morte, mas que substitui, para o irmão, sua identidade do crime (uma falsa identidade (fig. 224, 227) - a nota de dólar que eles receberam de

92 A incomunicabilidade ao invés do diálogo é um contrasenso civilizatório e contribui para o desenvolvimento da fragilidade democrática, entre tantas outras mazelas. Há, nacional e internacionalmente inúmeros filmes que discutem esta questão, entre eles vale mencionar: *Crash - No Limite* (Crash - 2004), de Paul Haggis, Medo e Obsessão (*Land of Plenty* - 2004), de Win Wenders e *Babel* (*Babel* - 2006), de Alejandro González-Iñárritu.

Márcio, o traficante), por uma identidade possivelmente mais verdadeira - seu próprio RG (com a foto dele ainda criança – fig. 225) dentro do cartão postal (fig. 226) que Jeferson havia enviado para ele. A significação é clara: ele ainda era o mesmo Washington para quem Jeferson havia enviado o cartão. Estes (o dólar, o RG e o cartão-postal) são a herança deixada de Washington para o irmão, que compartilha com Kennedy, rasgando o dólar em três (um para cada um, para dar sorte), destituindo seu valor financeiro e atribuindo-lhe um valor afetivo de superação e amizade. Este universo identitário de Washington, que contribui para a aceitação de Jeferson não apenas dele, mas também de Kennedy, é todo posto dentro de uma caixa de sapatos (fig. 227-8), uma câmera escura que pode revelar um diálogo possível novamente entre os três.

Maria, de *O Primeiro Dia*, para olhar a alteridade social e urbana que a rodeia, ela precisa da “lente” constituída pela janela do seu apartamento. Outras lentes vão surgir em outros filmes, como elementos arquitetônicos ou objetos que enquadram o olho, que funcionam como janelas-lentes para o próprio público, anteparos que separam as ações extraordinárias (faustas ou nefastas) do olho que vê, impondo uma barreira ao mesmo tempo de proteção, e de profundidade, pedindo ao público uma atenção maior que a despreendida para as outras demais ações do filme, pedindo visibilidade ao invés de visualidade apenas – é o universo cenográfico feito de arquitetura e objetos domésticos se impondo para fazer ver melhor a cena – para que ela possa expressar conceitos mais amplos, que vão além dela.

A poética da janela fala do equilíbrio de uma rede de duplicidades, ambigüidades, simbolismos antitéticos, almas em conflitos, dialética dos temperamentos, tramas duais, pares em oposição. Da janela vê-se o mar, o vizinho, o quintal, a rua, a cidade, a multidão. Da janela não se vê coisa alguma, mas penetra-se na vertigem dos pensamentos. Desvendam-se os espaços contíguos. (...) No seu silêncio a janela se oferece como um serviço à inteligibilidade: ilumina, descortina, desvenda espaços. Imprime-lhes vestígios de tempo, testemunha cenas de uma sempre mutável realidade, aglutina e concentra signos na sua moldura, dá contornos ao mundo, para se afirmar como campo narrativo. Quantos acontecimentos se sucedem, quantos pensamentos se lançam e se projetam no espaço descoberto por uma janela. Por ela a arquitetura se põe a imaginar, a exercitar seu poder de formar e descrever imagens, aprisioná-las, dar-lhes forma visível, sensível. (JORGE, 1995, p.102-3, e p.150)

São janelas-lentes cinematográficas, como o que se vê pelo buraco da fechadura ou pelo binóculo (visto em tantos filmes clássicos) o voyeurismo e a distância entre as pessoas aproximadas apenas pelo olhar intruso; pelo monóculo (fig. 230-2) que guarda a memória em forma de fotografia; ou o buraco na porta que guarda a boca que amaldiçoa ((93)fig. 233 - *Central do Brasil*); pelo olho mágico da porta do apartamento (fig. 234-5 - *O Homem do Ano*, de onde Máiquel vê a chegada do porquinho como um presente de inauguração de uma nova vida, ou novamente a janela, agora a do restaurante da beira da estrada de onde Dora vê César indo embora junto com suas expectativas românticas (fig. 236-7 - *Central do Brasil*). É caso da seqüência em que Pedrão convida Dora para aliciar Josué (fig. 238, 242): o cobogó aparece ao longe e depois a cena da conversa de Pedrão com Dora é focalizada a partir de um elemento vazado, indicando que se trata de algo que precisa de um olhar especial, uma espécie de vigilância escondida. O mesmo ocorre quando Dora volta para casa com uma televisão nova – comprada com o dinheiro recebido pelo aliciamento. Ela é vista por trás dos pilares em “V” (fig. 243).

fig. 238

fig. 239

fig. 240

fig. 241

A TV quase “fora do ar”

fig. 242

fig. 243

fig. 244

fig. 245

fig. 246

fig. 247

A própria TV não deixa de ser uma janela com a qual Dora tinha dificuldades – antes porque a que ela tinha não funcionava direito (fig. 241), agora, porque a que ela comprou, além de não conseguir funcionar o controle remoto no início, oferece-lhe a lembrança do que ela fez, a importunar sua consciência (fig. 239-40). Em *Cidade de Deus*, o cobogó será a lente urbana de Busca-Pé, (à frente da lente propriamente fotográfica) sendo sua proteção contra a cena em que ele assiste o suborno da polícia com Zé Pequeno e que o possibilita fotografar posteriormente a

93. “Você já está morta!”—O *close* denota que a fala possuirá no enredo uma relevância que precisará ser lembrada. De fato, a ameaça contra Dora vinda do aliciador de crianças para o tráfico será fundamental em sua escolha de não voltar para o Rio de Janeiro. É uma escolha que fica implícita, mas dá a ambiguidade necessária como qualitativo do filme.

própria morte de Zé Pequeno – fotos que lhe renderão o emprego que almeja (fig. 244-6). Junto à apresentação do filme, em seus primeiros instantes, um raio de luz do sol entra na cena e o que sai é Busca-Pé atrás da máquina fotográfica, que ao distanciamento se revela enquadrado atrás do cobogó, com o título do filme (fig. 247-9). Revelado pela luz, sua posição atrás da câmera primeiramente indica sua posição narrativa protagonizada, porque central e isolada do ambiente que inicialmente se vê (o churrasco). O cobogó também aparece num duplo sentido: é o elemento arquitetônico a indicar a presença de um espaço organizado, urbano, de uma determinada época, uma vez que este elemento é recorrente exatamente no período a que se detém o filme (94).

fig.248

fig.249

fig.250

fig.251

fig.252

fig.253

fig.254

fig.255

fig.256

Há uma espécie de terraço também em *Cidade de Deus*: a laje do churrasco (fig. 251-2) de onde a gangue do Zé Pequeno sai à caça da galinha que foge, que para além de indicar a inadaptabilidade dos espaços internos das moradias para festas, sublinha o caráter extra-familiar, coletivo, comunitário do alcance das relações sociais de Zé Pequeno – mas que, como será exibido posteriormente não se trata de relações de amizade, mas de conveniência e necessidade. O churrasco, para além da demonstração da sociabilidade entre vizinhos, muito mais recorrente nas regiões populares que nas mais abastadas, faz-se também à atividade de se alimentar “bem” como índice de *status* adquirido em função da atividade criminal rentável:

A comida é o principal veículo através do qual os pobres urbanos pensam a sua condição. A primeira associação que fazem ao falarem do que comem é com a pobreza. (...) Comer carne todos os dias marca uma fronteira nítida

94. Há 3 fases no filme: A *fase dos anos 1960* é aquela em que é contada a história do Trio Ternura (baseada no roubo). A *fase dos anos 1970* aquela em que é contada a história de Zé Pequeno e o desenvolvimento do tráfico de drogas (fortemente baseada no comércio da maconha) no bairro e à *fase dos anos 1980* aquela em que se conta a guerra entre grupos de tráfico fortemente baseado no comércio da cocaína.

que separa os pobres dos não pobres, e a carne passa a representar, na sua falta, a própria carência em que vivem. Ela é um símbolo poderoso de prestígio social e riqueza, sendo acionada como parte da dieta quando o entrevistado queria impressionar o pesquisador com a sua prosperidade. (ZALUAR, 2000, p. 105)

O conhecimento que Busca-Pé possui de seu bairro é outro fator relevante para que consiga sair do fogo cruzado e parta em direção à sua matéria – ele demonstra apropriação do bairro, mais um fator que o identifica com a galinha. A cidade, embora apareça como o elemento potencializador de conflitos sociais, com desníveis perigosos, passagens estreitas e labirínticas, pode ser utilizado a favor daquele que reconhece seus meandros (fig. 250, 253). É um ambiente modificado, cheio de pichações, pobre: o velho em construção sempre inacabado. Busca-Pé e Barbantinho, em uma passagem aparecem à frente de um *out door* (fig. 254-6) com texto referente ao *BNH - Plano Nacional de Habitação: Cidade de Deus – Jacarepaguá*, referência ao Banco Nacional de Habitação, extinto apenas em 1986, certamente a indicar a construção de algum equipamento público ou infraestrutura urbana no bairro no início dos anos 1980 (mais de 14 anos depois de sua inauguração, em 1966). No entanto, para as filmagens desta fase, utilizou-se também uma cidade cenográfica construída para as filmagens, por equipe comandada pelo arquiteto e cenógrafo Tulé Peake. As filmagens se dividem, além das feitas na cidadecenográfica, com locações feitas na própria Cidade de Deus, em outra favela, chamada Cidade Alta, na Zona Norte do Rio de Janeiro (principalmente na fase dos anos 1970) e no Conjunto Habitacional Nova Sepetiba (fase dos anos 1960), construído pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro nos anos 90, muito semelhante à Cidade de Deus dos anos 1960, e ainda apenas parcialmente tomada pelo tráfico, de maneira que foi possível organizar as locações e contar inclusive com o apoio da população local. Já em Cidade Alta e em Cidade de Deus as negociações com os traficantes para permissão das filmagens *in locu* foram complicadas, com intervenção da polícia, altos custos para a produção, e grandes riscos para todos (cf FERNANDES, 2002).

Alba Zaluar (2000, p. 71, (95)) esclarece que o Conjunto Habitacional Cidade de Deus foi um entre muitos construídos pelo BNH como medida populista que agradaria a iniciativa privada (especulação imobiliária), substituindo parte da população empobrecida e favelada da zona sul por populações de classe média, para a qual se empreenderiam novos condomínios, assim como causaria boa impressão na opinião pública, por se tratar de habitação popular.

Lá vieram a se reunir ex-moradores de 63 favelas localizadas nos mais diferentes pontos da cidade, embora o maior número (70%) tenha vindo apenas de seis delas: Praia do Pinto (19,2%), Parque Proletário da Gávea (15,2%), Ilha das Dragas (14,5%), Parque do Leblon (7,3%), Catacumba (7%) e Rocinha (6,3%), todas na Zona Sul da cidade.

A chegada destas populações num conjunto como o da Cidade de Deus, embora possa parecer para os que estão de fora, o “sonho da casa própria” realizado, para a maioria deles significava a separação de toda uma rede de sociabilidade construída até então, parentes, vizinhos, escolas, grupos dos mais diversos – uma vez que o deslocamento para os vários conjuntos construídos nesta época não era realizado por localidade de origem. Somada a esta separação,

95. A fonte da autora é: VALLADARES, Lícia do Prado. *Associações Voluntárias na Favela*, em *Ciências e Cultura*, v. 29, nº. 12, São Paulo, 1977 (Fichário de Moradores da Administração da COHAB, Cidade de Deus).

muitas vezes o rompimento com laços empregatícios anteriormente estabelecidos, dada a distância adicionada pela localização dos conjuntos, o que de imediato acarretava uma diminuição na renda familiar.

fig.a

fig.b

fig.c

Data: Década de 1970. Fotógrafo: n.id.. Foto: Arquivo Nacional, acervo Correio da Manhã

Data: 16/03/1966. Fotógrafo: n.id.. Foto: Arquivo Nacional, acervo Correio da Manhã

Data: 02/07/1971. Fotógrafo: n.id.. Foto: Arquivo Nacional, acervo Correio da Manhã

fig. d

fig.e

fig.f

fig.g

Rua Josafá. Data: Década de 80. Foto: álbum de família de Dayse Lara

Famílias chegando às casas: Data: 15/02/1966. E, Família chega aos "Apês". Data: 06/08/1971. Fotógrafo: n.id.. Foto: Arquivo Nacional, acervo Correio da Manhã

Data: Desconhecida. Fotógrafo: n.id.. Foto: Arquivo Nacional, acervo Correio da Manhã

Data: 19/09/1971. Fotógrafo: n.id.. Foto: Arquivo Nacional, acervo Correio da Manhã

Imagens de arquivo da Cidade de Deus. Fonte: **Favela tem Memória**, Viva Rio. Disponível em: <http://www.favelatemmemoria.com.br/galeria_cidadedededeus.asp?DIR=cidadedededeus>. Acesso em 14 dez. 2007.

Tudo isso além de toda sorte de privações de um lugar sem equipamentos públicos, sem comércio, serviços, transportes, infra-estrutura, etc. Medida populista da ditadura militar, a construção destes conjuntos tinha entre tantas outras motivações políticas, a retirada de populações pobres de áreas com potencial imobiliário de especulação. Quando as famílias não concordavam de "livre e espontânea" vontade a saírem de onde estavam para ingressar nestes conjuntos, outras medidas eram tomadas, embora, é claro, não se tenha prova concreta de que realmente teria sido o próprio Estado a incendiar dezenas de favelas nesta época (uma das razões que levaram muitas famílias a se mudarem). Além da perda de afetos sociais, e muitas vezes o emprego, muitos chegavam quase sem pertences pessoais, como mobília, por exemplo, queimados nos incêndios ou perdidos nas enchentes, já que muitos vinham também de áreas de risco vitimadas em 1966. Para estas populações, o conjunto significava o recomeço quase do zero, de uma nova vida, já que haviam perdido quase tudo. Um dado interessante é que quase todos em *Cidade de Deus* (o filme) são nomeados com apelidos, e como apelido não é nome próprio, não confere "propriedade", não nomeia (96). - pode

96. "Para Bourdieu, a lógica da nomeação aproxima-se da lógica da magia, sendo possível estabelecer-se analogias entre a figura do feiticeiro, que mobiliza todo um capital de crença acumulado pelo *modus operandi* do universo mágico, e a do supremo mandatário da República que, ao assinar atos de nomeação, igualmente mobiliza todo um capital simbólico acumulado dentro e através da vasta rede de relações de reconhecimento constitutivas do próprio universo burocrático. (...)

ser considerado um nome postiço – assim como é desta forma “postiça”, imposta, a situação violenta e humilhante, vivida por estas famílias. Igualam-se sordidamente, os conjuntos precários que ainda se constroem (vide o Nova Sepetiba), e os diferentes tipos de ditadura, assumidas ou não, a construí-los (militar em 1966 e neoliberal nos anos 1990), assim como se iguala toda esta população em personagens, que embora não sejam mais “sem teto”, são os “sem nome”

*A rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Lá não tinha luz... não tinha asfalto, não tinha ônibus, **mas pro governo dos ricos, não importava nosso problema.** Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão- postal do Rio de Janeiro. (MATOVANI, 2003, p. 29. Busca-Pé em voz off) (fig. 257-63)*

Zaluar comenta que o principal argumento do Estado para deslocar estas famílias da zona sul para regiões distantes eram as más condições em que viviam nas favelas, quase todas em áreas de risco. Na época, pouco se falava sobre riscos e conservação ambiental – enfatiza-se a “generosidade” do governo militar protetor dos pobres. Considerando que morar em áreas de risco ambiental não é uma opção habitacional de seus moradores, ou uma escolha dentre muitas opções de moradia, mas uma contingência, quase uma obrigatoriedade, sendo que as alternativas para tanto na maioria das vezes são cortiços em regiões centralizadas ou mesmo a própria rua, as populações empobrecidas, sem condições financeiras de se fixar em outras regiões, acabam por permanecer nestas áreas, porque estas são geralmente desprestigiadas e desvalorizadas pela especulação imobiliária, tornando-se financeiramente acessíveis para estas populações. Mariana Flix comenta e analisa a ação do Estado em parceria com a iniciativa privada em favor de um empreendimento absolutamente elitista, o que resulta entre outras circunstâncias, na expulsão de toda a população moradora de uma favela da região que atualmente tornou-se um dos principais centros financeiros da cidade de São Paulo, para as margens inapropriadas ambiental e socialmente das represas Guarapiranga e Billings:

Todo esse espectro de atos simbólicos [nomeações, cargos, certificados, diplomas, notas de disciplinas escolares, veredicto judicial, registros oficiais, certidões, etc], malgrado a violência a eles inerente, asseguram ao Estado, no entanto, a capacidade de criar, posto que operam investidos daquela espécie de magia acima referida e por intermédio de agentes devidamente titulados, o que torna, por si só, as identidades sociais assim criadas, socialmente garantidas/reconhecidas. Ao enunciar com autoridade que um ser, coisa ou pessoa, é de verdade (veredicto) aquilo que ele é autorizado a ser, aquilo que ele tem direito de ser, bem como aquilo que tem o direito a reivindicar ou a exercer (por oposição ao exercício ilegal), o Estado exerce um verdadeiro poder criador”. (MENDONÇA, 1996, p. 101, com ref. à BOURDIEU, 1974)

Das favelas de Água Espraiada, mais de 50 mil moradores foram expulsos – muitos deles morando em casas de alvenaria construídas havia mais de 10 ou 20 anos – e tiveram poucas alternativas além de ir para outras favelas, em bairros distantes, como Jardim Ângela, Jardim São Luís, Cocaia ou Grajaú. Grande parte foi parar nas margens das represas Billings e Guarapiranga, região que apesar das fortes restrições determinadas pela Lei Estadual de Proteção dos Mananciais, desde 1979, tem sido intensamente ocupada por aqueles que, como os moradores de Espraiada, não têm outra alternativa. Por trás dessa ocupação intensa e aparentemente espontânea, vemos um exemplo de uma política pública que empurrou os favelados para novas ocupações clandestinas. Se as possibilidades para sair daquela condição já eram poucas, passam a estar praticamente condenados à ilegalidade, literalmente empurrados pelo poder público associado ao capital (quando necessário com o uso da força dos tratores ou através de expedientes ilegais). (...). O detalhe kafkiano, mas também bem brasileiro, ficou por conta da parcela da população que foi conduzida para as margens da represa Billings, área de proteção dos mananciais, pelo próprio caminhão da Prefeitura, encarregada de fazer a mudança. Com a pequena indenização não foi possível comprar uma moradia no mercado legal. Morar ilegalmente em área ambientalmente protegida por lei é mais barato. Escancara-se a ordem in-versa das coisas: quem teria a função de proteger os mananciais e fazer cumprir a lei – o poder público – é quem promove sua invasão e transgressão. A contravenção sistemática às normas de proteção ambiental é resultante do mercado restrito e da falta de alternativas habitacionais. Sem alternativas, a população pobre invade os mananciais. Mas o que dizer quando o próprio Estado não assume a moradia como um direito social e promove a invasão de terras ambientalmente frágeis para despejar essa população da área valorizada pelo mercado imobiliário? Lei de mercado subordina a lei de proteção ambiental. O Estado é contraventor que desrespeita a lei, a mesma lei que deveria fazer respeitar. A ordem (jurídica) está invertida. O mercado é absoluto e assim o determina. (E ainda há aqueles que apregoam a “tolerância zero” para diminuir a ilegalidade na cidade.) (...) Como lembra a funcionária da prefeitura que tentava convencer aqueles que resistiam a deixar suas casas: “Não existe advogado no mundo que vai conseguir emperrar uma obra de primeiro mundo...” (FIX, 2001, p. 134-5, 10, e 152)

Primeiro mundo? Fachadas pós-modernistas, slogans neoliberais? Mas a base, como é afirmado no mesmo texto, é a arcaica estrutura de parceria entre a elite econômica e o poder político. Mais uma vez a segregação sócio-espacial que gera o imenso déficit habitacional que se mantém nas principais metrópoles brasileiras até hoje, é acobertado pela associação entre Estado, elites e especulação imobiliária.

Os moradores originais da Cidade de Deus assim como os moradores dos 68 núcleos de favelas do córrego Água Espraiada foram portanto, desapropriados. Não são os pobres que tomam o lugar dos ricos, invadindo-lhes o território, mas exatamente o contrário. Isso é assim, em boa medida, desde a chegada dos europeus na América e mais precisamente com a chegada da família real em 1808 no Brasil. Maria Rita Kehl (2004, p. 73) comenta:

(...) a matriz da violência foi a ação do Estado, que remanejou à força os favelados da zona sul do Rio de Janeiro, nos anos 60, para despejá-los nos casebres construídos às pressas em um terreno árido, desprovidos das mínimas condições de urbanização, longe dos locais de trabalho dos moradores, sem asfalto, luz, saneamento, transporte. O Estado inventou a Cidade de Deus e radicalizou as condições de marginalidade dos seus habitantes, **removidos para lá como lixo indesejável na paisagem da cidade**. A origem da violência social é a segregação, denunciada logo nos primeiros minutos do filme. (grifos nossos)

Erminia Maricato, no prefácio da obra de Fix, reitera Kehl, para os dias atuais na "Operação Água Espriada":

O caráter da mídia se escancara: para ela, alguns são cidadãos, outros, não. A banalidade impressa na existência humana, no reino absoluto do mercado, não se estende a todos da mesma forma. A lei não se aplica a todos da mesma forma. Os direitos se colam apenas aos escolhidos. Dona Maria Paraíba deu razão àqueles **que a despejaram de lá e tiraram o "lixo que estava encostado no luxo"**. "Agora está bonita, plantaram umas plantas de flor, quando a gente passa lá vê uma coisa linda daquelas." **Entre a revolta e a submissão está a consciência de serem tratados como coisa**. Menos exército industrial de reserva como queria Marx e mais "óleo queimado" como diria Maria da Conceição Tavares. Pessoas que estão sobrando, que não contam, que não fazem falta, ou "pessoas que estão no caminho – no caminho da história, do progresso do desenvolvimento; **pessoas que são classificadas, e descartadas como obsoletas**". (MARICATO, 2001, p. 08, grifos nossos)

Em *Cidade de Deus*, o uso extensivo de apelidos é indicativo da igualdade territorial entre todos, e somente a saída deste território é que pode modificar esta denominação, ou a desvinculação do mesmo através de uma titulação mais forte que a de "favelado" ou a categoria oferecida pelo estigma territorial, como é o que acontece com Busca-Pé (97). Somente saindo desta "terra de ninguém" é que se pode ser alguém. Ele é posto no meio da situação "sem saída", mas ao girar como num transe, numa dança ritualística na qual sua parceira é a cidade a sua volta (ele está parado, quem gira é a cidade), ambos são transferidos para um tempo passado (fig. 264-5). Esta transferência, como um rito de passagem (98), lhe confere junto ao público, a cumplicidade

97. Alba Zaluar (2000, p.66) pondera, no entanto, que o caso de *Cidade de Deus* é vantajoso comparado com outros, como Vila Kennedy (zona norte, próximo de Nilópolis), por exemplo, porque está muito próximo de regiões mais nobres como a Barra da Tijuca, que lhes proporcionaram construir novas redes empregatícias, o que faz com que muitos (ao menos no começo dos anos 80, época de sua pesquisa) desejem permanecer no bairro, mesmo com todos os problemas. De 1979, porém, para os anos 2000, o número de assassinatos no bairro por ano aumentou de 40 para 120, em média (FERNANDES, 2002).

98. A expressão 'rito de passagem' foi cunhada por Arnold van Gennep, em 1909, para descrever o processo pelo qual o indivíduo, **ao mover-se de uma situação social para outra**, recebe aceitação e reconhecimento (Mitchell, 1968). É constituído por três partes: **Rito de separação**: o iniciado que está se submetendo a uma mudança de status deve ser separado de seu papel inicial, retirando-se de sua existência normal, tornando-se temporariamente uma pessoa anormal que existe em um tempo anormal. **Rito de marginalidade**: intervalo de ausência de marcação de tempo social que, se aferido por um relógio, pode durar poucos momentos ou se estender durante meses. O iniciado é mantido fisicamente à parte das pessoas comuns e pode se sujeitar a todos os tipos de permissões e proibições especiais, geralmente, com relação à comida, roupas e movimento. Está "contaminado pela santidade" e é também perigoso e, assim, "sujo". Para voltar à vida normal, precisa ser lavado, descontaminado. **Rito de agregação**: o iniciado é trazido de volta para a sociedade normal e agregado ao seu novo papel. (SCLIER, 1997). A referência do autor é: MITCHELL, G. D. *A Dictionary of Sociology*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1968

necessária para que o jogo cênico seja firmado, para que o que ele diga possa ser aceito e reconhecido –conferindo-lhe responsabilidade sobre o dito. Ele não muda de posição social neste momento, mas posteriormente veremos que este *início do fim* será verdadeiramente o rito de passagem no qual ele, efetuando uma série de tarefas determinadas (as fotografias), depois de passar por uma série de obstáculos (a própria cidade) conseguirá através disso “ascender” profissionalmente, já que deixa de ser entregador de jornal e passa a ser estagiário (fotógrafo) do jornal. Assume uma titulação oficial e deixa finalmente de ser o Busca-Pé para ser “*Wilson Rodrigues – fotógrafo*”. Já na periferia paulistana descrita por Ricardo Elias em *De Passagem*, o diálogo dentre Jéferson e Kennedy, enquanto esperam o trem, denuncia exatamente esta vontade de ir embora (fig. 266):

Kennedy: - *Como é que tá lá na escola?*

Jeferson: - *Tá acabando...*

Kennedy: - *O que você vai fazer agora?*

Jeferson: - *Vou prá academia...*

Kennedy: - *Você sempre gostou de estudar, né?*

Jeferson: - *Eu tive...*

Kennedy: - *É difícil lá?*

Jeferson: - *É, mas é mais fácil que aqui...*

Kennedy: - *Queria sair daqui também...*

Exilar-se, sair do lugar de origem para os três meninos se fez de formas diferentes e esta diferenciação se torna identitária de cada um. Tornar-se estrangeiro para encontrar sua própria identidade - é um tema muito recorrente na filmografia contemporânea brasileira, tendo em Walter Salles seu maior representante, *Terra Estrangeira* (1996), *Central do Brasil* (1998) e *Diários de Motocicleta* (2004). A busca da própria identidade associa-se contiguamente à busca da alteridade, e faz-se através da migração, no movimento espacial. *Road movies* que elaboram mudanças individuais através das mudanças espaciais. Mover-se, nestes filmes, significa transformar-se, encontrar-se. O mesmo ocorre com Dora, em *Central do Brasil*, como já comentado na Introdução; e com Máiquel, em *O Homem do Ano*. Máiquel vê sua vida transformar-se ao longo do filme, mas só quando resolve sair (fig. 275) definitivamente da Baixada Fluminense é que muda sua postura diante de si mesmo e da vida de forma efetiva e profunda. Ele pinta o cabelo de loiro (fig. 267), mata Suel, e de matador-herói volta a ser rapidamente, para a elite que o aliciara (fig. 273), o indesejado e descartável de sempre. Só aí compreende que a vida pode e deve ser guiada pelos seus próprios desígnios. No início do filme, ele demonstra claramente uma postura determinista de veio teológico (destino) para a vida, e banalizada para a humanidade (em voz off de narração). Ao final, da mesma forma (voz off) ele desmonta este raciocínio e coloca sobre a responsabilidade de uma escolha individual, a determinação da vida, e

pinta o cabelo de sua cor natural. Em boa medida, a metáfora da passagem do mundo arcaico para o universo da modernidade, passando por uma saga do herói à brasileira, como sempre, às avessas.

No início: *“Antes da gente nascer, alguém, talvez Deus, define direitinho como é que vai foder a sua vida. Essa era a minha teoria. Deus só pensa no homem na largada, quando decide se a sua vida vai ser boa ou ruim. Quando não tem tempo, faz uma guerra, um furacão e mata uma porrada de gente, sem ter que pensar em nada (...) Mas em mim ele pensou”.*

No fim: *“A vida é uma coisa engraçada, se você deixar, ela vai sozinha, como um rio. Mas você também pode botar um cabresto e fazer da vida o seu cavalo. A gente faz da vida o que quer. Cada um escolhe a sua sina. Cavalo ou rio”.*

A noção de territorialidade que obtivera antes, lhe é desapropriada quando é impelido a esconder-se na casa de praia do Dr. Carvalho (o dentista) em Angra (fig. 268-70). Ao chegar lá, abre a janela, reflete e percebe a trama, – além de ocultá-lo, o objetivo poderia ser exterminá-lo. Não era apenas um ocultamento, era um exílio – uma desterritorialização, e portanto, perda do poder. A força do imaginário nesta seqüência é tamanha, que ao olhar as fotografias presentes na casa (fig. 274) - dentre as quais vê a do Dr. Carvalho e seus amigos e o delegado Santana (fig. 277-8) – o ritmo do filme acelera o tempo como a acompanhar a velocidade do seu pensamento. Há uma rápida indicação de mudança de lugar – cena dele no carro (fig. 275), e a cena seguinte já é a do mesmo delegado, igualmente sentado numa mesa, bebendo uísque (fig. 277), mas agora, não na fotografia, e sendo morto por ele (fig. 278). Amigos seus já haviam lhe sugerido a trapaça dos seus amigos da elite contra ele mas só quando ele chega na casa de Angra é que ele se convence da intransponível diferença entre estes, e ele. Mais uma vez, muito semelhante ao que ocorreu com Alicate, em *Cidade de Deus*, a consciência identitária surge pela força da territorialidade do lugar – no caso de Máiquel, expressa pela paisagem vista da janela e pelas fotografias – sempre a contundência das imagens nas quais ele não se encaixa.

Olhar por uma janela ou uma vitrine, mais uma vez, vai corresponder também ao intuito ou a necessidade de transmutação entre territórios sociais: a janela pela qual Érica

vê Máiquel levando o corpo de Cledir para o carro e observa o policial o abordando (fig. 279-80) , não se coloca aí apenas para protegê-la, mas para identificar que a mudança que virá na vida de Máiquel o separará dela, pois este é policial que o institucionalizará no crime, coisa que ela nunca concordou totalmente. A característica da janela não é aleatória – a grade enfatiza esta separação e se remete ao universo da criminalidade. Seja a vitrine por onde Máiquel olha para Cledir (na necessidade de mudar a cor do cabelo e a vontade de constituir família); seja no olhar diferenciado de Érica e Máiquel sobre o pastor (fig. 281-2) – todas indicam, neste sentido, territorializações em trânsito - a procura por um lugar social identificado por um lugar no espaço, dividido por algum tipo de janela. Esta fragmentação social e territorial é o que ainda serve ao sistema em sua bandeira de mobilidade social (interclasses) e espacial (na valorização da circulação ilimitada), mas ao mesmo tempo, além de promover um nível de incerteza sem igual na história, não se coloca nela como regra e fruto da vontade, mas como exceção e contigência.

No entanto, desenraizar-se pode ser mais que exílio, como é o caso de Ana, mãe de Josué, e os migrantes nordestinos que ela representa, mas de uma espécie moderna de nomadismo para muitos que “não se encaixam” no espaço construído para o sistema capitalista.

Nômaes do capital, ou sua “infantaria ligeira”, vagueiam de um lugar para outro em busca de trabalho e, quando o encontram, sua habitação é sempre precária, e sobretudo transitória. Nômaes do proletariado, são eles também exilados, tocados de canteiro em canteiro. No Brasil dos dias de hoje, os nômaes do capital são também os bóias-frias cortadores dos canaviais das grandes usinas, ou os garimpeiros da Amazônia, como o foram décadas atrás os candangos que ergueram Brasília ou os barrageiros que construíram as grandes represas e suas usinas elétricas no período do “milagre econômico brasileiro”. (...) Flagelados da seca, da fome ou da guerra, exilados, “nomadizam” sem serem propriamente nômaes, mas por nada possuírem e por imposição do Estado, em um processo de desenraizamento forçado, perda da terra e da casa, portanto, perda do direito à vida. (...) Já o exilado é aquele que perdeu sua cidadania e se ressentido dessa falta, clamando pelo território do qual foi expulso. (ANDRADE, 2003, p. 20 e 19)

Este ressentimento se verifica em Jeferson, ao voltar para São Paulo, ao tentar distinguir-se de tudo a sua volta e a ordenar o caos que concebe num território que não é mais seu. Permanece de farda, com o sapato lustrado (fig. 283), incomodado com a buzina do carro que dispara (fig. 284), contrariado com tudo. Ele é agente das ordens a serem seguidas (fig. 285), o representante da ordem, e a cidade a sua volta, assim como muitos que continuam sendo dali, da

desordem, ou aquilo e aqueles para quem se deve remeter ordens. Seu olhar ordenador não comporta a incerteza e irracionalidade fragmentárias da cidade, nem suas representações diagramáticas simplificadoras, que não conseguem representar sua complexidade, como o mapa do metrô (fig. 286); assim como não suporta a hostilidade e a indiferença dos representantes do Estado – na delegacia em Francisco Morato, o atendente do IML (fig. 287-8), ou mesmo os policiais que encontram quando eram crianças (fig. 289-90) – que em conjunto com a própria urbanidade, funcionam como agentes da homogeneização de que Jéferson foge. Kennedy, por sua vez, parece não mais se importar, acostumou-se. Kennedy já foi engolido pela homogeneização, é ele que se mescla à paisagem da periferia, também homogênea (fig. 291-4). Mas é com Jéferson que de imediato, o público vai compartilhar o olhar exógeno, incidindo no ponto exato em que Ricardo Elias quer tocar: na categorização sócio-espacial, ou estigmatização territorial (WACQUANT, 2007) deturpada da periferia como *lôcus* do crime, da marginalidade, da desordem e do caos, para revelar outra ordem de fatores a construir este imaginário.

Com o desenrolar do filme, o olhar do público passa a identificar-se mais com Kennedy, já que é ele que faz as passagens da atualidade para o tempo passado, como por exemplo, quando ele chuta uma bola e na tomada seguinte quem recebe a bola é ele mesmo, criança. (fig. 296-7). Em uma das seqüências com os garotos em sua infância, em que são abordados por um guarda dentro do metrô, o que os distingue dos meninos pobres que vendem biscoitos (fig. 289) - com os quais o guarda os confundia - foi o fato de terem cedido lugar a uma senhora que estava de pé. Quem dá o lugar para ela é Kennedy e é ela que os defende – a distinção está na docilidade, na amabilidade que Kennedy demonstra depois não ter perdido. Para Jéferson, no entanto, permitir que a senhora se sente está muito mais na ordem da disciplina que na ordem da gentileza: e a ordem disciplinadora deve estar para além dos rumos da cidade - *“Não interessa qual é o caminho mais curto... o importante é o caminho certo”* - mas para os rumos da vida pessoal. Uma haste metálica (fig. 298-9), daquelas onde todos se seguram no metrô ou ônibus aparece entre eles no quadro, nos momentos do diálogo em que eles entram em contradição, como quando discutem o rumo que cada um tomou (Escola Militar ou criminalidade), reforçando a separação. A ironia está no fato de que são

dois acidentes que acabam levando Washington e Kennedy para o crime, e dois acidentes causados por Jeferson – o da bola no carro de Márcio (fig. 300) e a morte do policial nas proximidades dos trilhos do trem. Para além da accidentalidade que marca a vida de tantos garotos como estes no ingresso à criminalidade, Jeferson já estava com sua viagem marcada e, receoso, prefere ficar do lado de fora (fig. 301) da casa de Márcio, ao voltarem da primeira entrega de droga realizada por eles, assim como fica do lado de fora da vida dos amigos. Contrária à atitude blasé tão próprias das cidades grandes, uma ação em especial em *Central do Brasil*, é salvadora, e se trata de ficar por dentro da vida dos amigos e vizinhos. Dora e Josué vão procurar pelo pai em uma das casas do imenso conjunto habitacional que encontram, mas o pai de Josué não é encontrado de novo. No entanto, sai desta casa um garoto que pega a sua bicicleta e vai avisar Isaías que seu pai estava sendo procurado. Foi isso que fez com que ele se aproximasse de Dora e Josué. A história seria outra se entre este rapazinho e Isaías não houvesse a sociabilidade necessária, mas Isaías mostra ter uma sociabilidade muito ampla, brincando e tratando Josué com tamanha informalidade e doçura que espanta Dora, e até mesmo Josué (fig.302-4)

É ainda a amabilidade, a cortesia dos irmãos de Josué que completa a dose de ternura necessária ao coração de Dora, ao ponto dela renunciar à companhia de Josué, pensando no melhor para ele, que antes ela desprezava em seu coração endurecido - a cortesia como caminho de distinção enquanto nobreza dialógica capaz de abrir horizontes em direção a um universo mais igualitário, mas não homogêneo.

fig. 302

fig. 303

fig. 304

1.2. IDEOLOGIA E SEGREGAÇÃO

(...) a essência de São Paulo é que você não pode mais fugir do quinto mundo (...). Tenho um amigo (...) o Marco Rossi, é um americano que voltou para Nova Iorque. A mãe dele mora em Park Avenue e fico lá às vezes (...). Lá acontece uma coisa que nunca vi na minha vida. Ela mora na Rua 95 com Park Avenue, duas ruas depois começa o Harlem espanhol. (...) Os hispânicos (...), não sei onde eles passam, mas não passam lá (...) Em Park Avenue eles não passam (...) e não tem nenhuma cerca. (...) Faz dez anos que eu vou lá e nunca vi. São Paulo é impossível, o cara passa sim na sua porta, o seu porteiro é um cara de um outro mundo. Então isso é o Sábado, é impossível escapar deles, (...) não tem jeito! (...) É uma idéia que eu queria mostrar.

Ugo Giorgetti, apud. Salvi, 2000, p. 334-5 [entrevista]

A segregação sócio-espacial não é certamente atributo exclusivo da pós-modernidade, assim como “pobreza e miséria, no Brasil e em outras sociedades não são fenômenos novos, o que não quer dizer que não se apresentem sob o signo de novas perversidades” (RIZEK, 1998), que

podem ser compreendidas entre as feições da pós-modernidade, nas quais questões pertinentes ao contato espacial entre as diversas classes sociais vão tomar papel de relevância cada vez maior, dado o adensamento urbano vivido nas últimas décadas.

*São Paulo é a cidade que deixou de ser. Seu espírito se esvaneceu e agora tudo começa a mostrar os sinais da **desagregação e da decomposição**. Mas ninguém se importa com o que já aconteceu, acontece ou está por acontecer. A agonia da cidade é um efeito colateral que ninguém vê, nem quer ver.* (SANTOS, 2002, p. 116)

Uma forma de segregação discutida em *Sábado* é a auto-segregação, o “auto-exílio” das elites da região central da cidade de São Paulo. *Sábado* discursa ironicamente de que maneira a elite justifica o fato de que o centro não é mais um bom lugar para se morar ou visitar: a aparência dos zeladores, a precariedade dos elevadores, a diversidade social, práticas ilegais, crimes, prostituição, invasão, ou então razões outras que recaem sempre na mais pura naturalização dos processos sócio-econômicos (99).

Em extensa pesquisa realizada por REIS (2000, pp. 151) acerca da percepção da elite sobre a pobreza e a desigualdade, ela conclui que no caso das elites brasileiras:

(...) essas elites não parecem reconhecer a interdependência existente entre elas próprias e os setores pobres da população, nem tampouco parecem absolutamente convencidas da necessidade de coletivização das soluções sociais. Quando atribuem ao poder público a responsabilidade de solucionar problemas, fazem-no, com frequência, como uma maneira de se eximirem de obrigações sociais. (...) Mesmo quando as elites reconhecem que investimentos sociais podem ter efeitos benéficos ao mercado, não parecem conectar tais benefícios a seus interesses imediatos. Assim, por exemplo, embora as elites brasileiras mencionem com frequência que mais saúde e educação melhoraria a qualidade do trabalhador e com isso poderia beneficiar tanto o empresário como os consumidores, esse argumento genérico não parece repercutir sobre os interesses particulares das elites econômicas. Ou melhor, elas não reconhecem diretamente a pertinência de cooperar nessas tarefas. (...) a maneira como as elites representam a pobreza e a desigualdade tem conseqüências tangíveis sobre as formas concretas como as sociedades respondem a esses problemas.

A seguir, a narração do início de *Sábado* seguida de um dos primeiros diálogos, repleto do discurso em que prevalece o preconceito e a desresponsabilização da elite (fig. 305-7):

Narrador: “- *Sábado*, 8:30 da manhã... A mulher elegante de bleizer amarelo é Magda Blum, pontual como sempre. O cavalheiro que fala com ela é Tonhão, zelador do Edifício das Américas, um marco da arquitetura da cidade. Como todos nós, Magda ama o centro, embora como todos nós, não vá mais ao centro, é claro, afinal nos últimos 40 anos algo mudou no centro

99. “Um dos estratagemas mais utilizados pela ideologia é a ‘naturalização dos problemas sociais’. As idéias dominantes procuram atribuir à natureza —e não aos homens— as causas dos problemas sociais. Assim **a burguesia se isenta de culpa pela falta de solução desses problemas**”. (VILLAÇA, 1999b, p. 228, grifos nossos)

da cidade, sobretudo talvez o aspecto dos zeladores. De qualquer forma, só o fato de estar naquele edifício histórico, enche o coração de Magda de uma emoção difícil de definir. Quem é sensível consegue ver beleza sob qualquer circunstância. (...)

Magda: “- Que pena, não... Por que tem que ficar neste estado, meu Deus!...”;

Aimar: “- Tá no Brasil!”;

Magda: “- Você viaja vê tudo limpinho, tudo funcionando...”;

Aimar: “- Pois é, mas é que lá fora as pessoas dão valor, né...”;

Magda: “- Esse paizinho é assim!”;

Aimar: “- Cada coisa tem seu valor cultural...”;

Magda: “- Meu São Benedito, olha essa escada, Aimar!”;

Aimar: “- Meu Deus!”;

Magda: “- Se acontece alguma coisa neste prédio, fica todo mundo preso, hein!”;

Aimar: “- Eu hein, Deus me livre!”;

Magda: “- Olha, prá mim, isso é uma questão de mentalidade, de cabeça e até de bom gosto. (...) Você sabe que se aprende bom gosto, né?”;

Aimar: “- É claro, e no fundo não custa nada!”;

Magda: “- Nada! E depois vem com esta desculpa de que é subdesenvolvimento, é miserável... aqui no Brasil mesmo, você viaja para o sul.... Santa Catarina.... Rio Grande do Sul... Tá tudo limpinho... em casa de pobre mesmo... você vê aqueles vasilhinhos, com florzinha, cortininha, tudo lindo....”;

Aimar: “- Pois é, mas isso tudo é descendência européia!”.

fig. 305

fig. 306

fig. 307

Esta conversa naturaliza a falta de manutenção do edifício, como se esta apenas dependesse de “bom gosto”, que poderia ser também “boa vontade”, ou alguma outra causa moral inata ou disponível para aprendizado autodidata de todos. Há sem dúvida outra questão implícita: a noção muito comum e altamente ideológica de que a arquitetura possui um caráter eterno e auto-limpante e de que o trabalho extremamente fatigante de limpeza e manutenção edilícia não é relevante, é supérfluo, e com isso legitima-se a falta de valor social e econômico que este trabalho possui, esteja ele nas mãos das donas de casa, das empregadas domésticas, ou das camareiras, zeladores e faxineiros... estes últimos, já objetos de estudo sobre a propriedade de invisibilidade imposta a eles, de maneira mais ou menos assumida pelas classes dominantes, que diga-se: nunca pegaram numa vassoura. A falta de dinheiro para contratar estes profissionais, acarreta para o edifício o acúmulo de sujeira e desgaste próprios da passagem do tempo – mas é apontada como “falha de caráter” dos pobres que ocupam a região. A eles não é atribuída a miséria econômica apenas, é atribuído o vício do gosto pela sujeira. O que remete à outra ideologia – a da “deterioração do centro” esclarecida por VILLAÇA (1999b, p. 228-9):

*O processo rotulado de ‘deterioração’ pela idéia dominante refere-se ao estado de quase ruína a que são deixados muitos edifícios dos centros tradicionais, em virtude de terem sido abandonados pelas burguesias que se mudaram para novos centros. Como o centro é uma área importante da metrópole, a classe dominante não pode assumir esse fato e precisa ocultá-lo, dando a ele uma nova versão, que não comprometa sua posição de dominação. Ela cria então a ideologia da ‘deterioração’, que é uma versão da ‘naturalização’ de um processo social. (...) ‘Deterioração’ não é simples constatação; tem a pretensão de ser também uma explicação, uma interpretação de um processo social (...) associada ao **apodrecimento por velhice de corpos vivos, animais ou vegetais**. (...). A idéia de ‘decadência’ também está associada a envelhecimento como processo da natureza. Com isso a ideologia dominante quer veicular a crença de que a ruína do centro é um processo natural decorrente de seu envelhecimento. (...) Com isso a ideologia dominante procura eximir as burguesias de qualquer responsabilidade pela ‘decadência’ do centro, (...). É claro que a ideologia dominante procura difundir a idéia de que, apesar dessa inexorabilidade, ela está fazendo **tudo o que estiver a seu alcance para ‘salvar’ o centro, para que este seja ‘revitalizado’ e volte a ser como antigamente.** (grifos nossos)*

I.e., elitizado novamente, o que pode ser entendido como acréscimo de preço – o que inclui como vantajoso no mercado imobiliário, os imóveis vazios à espera de valorização (100). Este processo de elitização com nome de revitalização associa a elite diretamente à noção de vida – sua presença revitaliza, dá a vida novamente – e a pobreza hoje moradora do centro, de sinônimo de morte – sua presença “apodrece” a região. Ricos e pobres, e seus significados de vida e morte respectivamente, vão ser figuras freqüentes nos filmes, misturando a esfera social e espacial nestas representações. Aqui, pobreza significa deterioração e, portanto, morte, velhice, decadência, restos, lixo, sujeira, vícios, instintos animais. E fundamentalmente CULPA sobre toda esta desgraça, que deve ser justamente punida pela invisibilidade, senão pelo extermínio também cuidadosamente mascarado.

Não é à toa que o acontecimento-chave do roteiro de *Sábado* é a morte do velho estrangeiro e a precariedade com a qual é removido (fig. 308, 314). O personagem do velho morto pode ser entendido como a personificação do centro. Outrora teve um poder – o velho, descobre-se ao longo do filme, era um oficial nazista refugiado. Mas os atuais moradores, no caso, o zelador e sua esposa, desconhecem completamente a procedência de suas insígnias (fig. 309-12). Sua memória não possui inteligibilidade. Outros velhos aparecem em *Sábado*, o velho morador do prédio (fig. 315-7 - representante de uma antiga elite empobrecida) que ao protestar sobre a filmagem é

100. Sucintamente, o processo de saída das elites foi sendo realizado fundamentalmente pelo adensamento (fruto principalmente da verticalização) da região central, sem a necessária provisão de serviços e infra-estrutura para seu funcionamento adequado. O crescimento da cidade sob a égide da especulação imobiliária foi originando outras regiões de interesse para as elites financeiras e de outros serviços, que acabaram desenvolvendo novos centros para a cidade, como a Avenida Paulista, a Avenida Faria Lima, e a Avenida Eng. Luís Carlos Berrini. A proximidade com as regiões habitacionais mais nobres como o Jardim Europa, arredores do Parque do Ibirapuera e o Morumbi e a polarização dos recursos públicos em regiões de interesse da elite fizeram com que a região central se barateasse, assim como se adensasse de cortiços e pensões nas edificações mais baratas. Elitizar o centro, portanto significa remover mais uma vez as populações empobrecidas, enviá-las para as periferias e favelas onde os preços dos imóveis e da terra são acessíveis.

facilmente calado por uma bandeja de café da manhã, a qual ele cheira, “*como um cão tolerado pela gerência por ser inofensivo*” (PESSOA, 1980. (1928), p.259). O velho dorme, calando-se, mas ao acordar, já ao final do filme, ele esbraveja contra os nordestinos e negros que habitam o prédio, apontando-os e culpando-os pela situação em que se encontra o edifício:

Você já conhecia este prédio? Fique você sabendo que este prédio era o orgulho de São Paulo! Este prédio era um luxo, virou um lixo... Este prédio tinha porteiro com uniforme, com luvas nas mãos... Olhe a que ficou reduzido... Eles acabaram com tudo... Eles acabaram até com o nosso inverno... Vão pro nordeste, prá África, vão prá puta que os pariu!

Num estado intermediário entre o sono do velho morador e a morte do nazista refugiado, está a velha mãe (fig. 313) do Homem de Alcatraz, caduca, imunda, imóvel, sozinha, rodeada de pássaros como os terraços dos velhos prédios do centro da cidade, definhando, incomunicável, cuja historicidade não tem sentido, não produz reação, não é conhecida.

Se a ideologia da deterioração portanto traduz a transferência dos atributos dos vermes aos pobres, consiste numa animalização - um recurso que reforça a “eficiência” da ideologia porque ao mesmo tempo que coloca a responsabilidade desta situação sobre a inexorabilidade da natureza, a impõe como condição de “inferioridade” para os pobres, justificando sua posição desfavorável, “não-merecedora”. Em ambos os filmes, a relação é ainda de barganha. São as primeiras cenas de *O Primeiro Dia*, nas quais Chico ao espiar o galpão (fig. 318-9) onde se encontra o policial que pretende subornar (fig. 320), coloca-se atrás de uma cerca num terreno baldio, no qual descobre a presença de um homem deitado seminu com gestos de cachorro junto ao mato e lixo espalhados. Ao ouvir o homem latir e, portanto fazer um barulho indesejado por ele, que quer se aproximar sorrateiramente, em meio ao seu escárnio joga um biscoitinho para o homem e faz um sinal

de silêncio. Com o biscoito, o homem se cala. Antes de sair, Chico diz: “*Você está pior que eu!*” (fig.321-3).

fig. 318

fig. 319

fig. 320

fig. 321

fig. 322

fig. 323

fig. 324

fig. 325

fig. 326

fig. 327

fig. 328

fig. 329

fig. 330

fig. 331

fig. 332

fig. 333

fig. 334

Em *Sábado*, a assistente de produção precisa desfazer a mesa do almoço e resolve oferecer comida aos moradores que esperam o elevador no hall, que não apenas aceitam, como avançam sobre a mesa. Na sequência entram no hall dois moradores de rua, que se acotovelam por um pedaço de pão que cai da mão de uma moradora do prédio e por outro jogado pela assistente de produção. Ela joga o pão como se eles fossem animais, com uma expressão tranqüila quando percebe que eles “conseguiram” pegar. Eles devoram o pão de forma condizente com esta imagem. O close no rosto da moradora de rua comendo com a boca aberta, em movimentos rápidos, e com foco em seus dentes, é bem expressivo deste sentido. Segundos depois, eles se retiram com o menosprezo e o repúdio declarado dos moradores do edifício (fig. 324-32). A barganha aqui é o pão em troca da ausência deles. O contraste é reforçado pela presença de um “cachorrinho-ator” (fig. 333 - de “raça”) com sua dona (de “classe”), que aparecem em uma sequência imediatamente anterior, ou mesmo pelos pássaros (fig. 334) do *Homem de Alcatraz* alimentados com ração especial e soltos no apartamento. Os verdadeiros animais que aparecem em

Sábado são muito melhor tratados que os humanos animalizados, reforçando o hobessianismo da atualidade.

A barganha reivindica silêncio, mas Chico quer dinheiro em troca de seu silêncio, ele se considera esperto, malandro, mas o policial subornado exclama: *“tu só fala merda, tu é um esgoto falante...”* – a referência ao lixo também é uma constante na naturalização ideológica, como exposto em *Sábado*, numa fala brilhante de um dos funcionários do IML para Magda no elevador (fig. 335):

“-Dá prá ver que você é gente fina, da sociedade, sedinha, cheia do ouro, quando que ia se importar com gente que nem nós que pegamos o lixo do mundo, bela... imaginou?”;

Ele olha para os outros, aponta prá ela e diz: *“- Quando que ela ia se dirigir prá gente numa rua?”*

Volta a olhar prá ela: *“- Mas viu como é que é a vida, linda... é... de repente ela colocou a gente aqui junto, e daí, bela, hã?”.*

Magda (voz over): *“- Ele me odeia... o que ele acabou de falar é pura luta de classe... que filho da puta!”*

fig. 335

fig. 336

fig. 337

fig. 338

fig. 339

fig. 340

A luta de classes está esteticamente expressa nestes contrastes e suas duplas significações, uma ideológica e outra mais próxima da realidade histórica, mas encoberta: a limpeza e a sujeira, a atenção e a indiferença, os velhos e os jovens, os mortos e os vivos, o sagrado e o profano, o silêncio e a verborragia, o grito. Se por um lado há a favela, a cadeia, o terreno baldio e a favela (fig. 338-9); por outro há apartamentos e espaços da classe média (fig. 340). Se por um lado há a servidão do menino-engraxate aos pés de Nando, o co-diretor da propaganda (fig. 336), e a passividade dos que esperam e assistem no hall do Edifício das Américas, por outro há a pressa racionalizada e a disfarçada autoridade empresarial e artística na hierarquia de cargos (101) da

101. Este é um dado relevante de *Sábado* ao discursar sobre as relações de trabalho na pós-modernidade. Como ressalta Sennett (2005, pp. 53-73), com o falso e enganoso discurso ideológico da desburocratização, flexibilidade, descentralização, horizontalização do poder e das funções, as empresas da atualidade criaram novas maneiras e sistemas de poder e controle, entre elas a sobrecarga de funções, trabalhos em tempos impossíveis e para um número de funcionários muito menor que o razoável e o encobrimento do poder de mando superior com a retórica de que o funcionário tem mais autonomia para fazer o seu serviço, mas na verdade a técnica dos superiores é o já consagrado **“Se viral”**, isto é, a ordem é dada, é anunciado o produto final desejado —os meios de se atingir este fim ficam a critério dos funcionários, desde que seja da maneira mais eficiente, o que significa em menos tempo e gastando menos.

equipe de filmagem (fig. 337). No entanto, permeando a todos os contrastantes espaços e pessoas, o que os une é a mais absoluta e imensa **SOLIDÃO: estado de toda situação segregada, reforçada pelo individualismo, pela sede de alguma identidade (reforçando diferenças), pela mercantilização do homem e de seu espaço, pelo personalismo e pela indiferença**. Como este estado não confere com a condição **social** humana, nem com a real necessidade de apropriação mútua e identitária entre homem e espaço, nasce e cresce a cada dia um estranhamento e um vazio muito grande na relação entre cidadão e cidade, assim como entre todas as pessoas. Este vazio aumenta a vulnerabilidade da teia social urbana, esgarçando a coesão construtiva e civilizatória indispensável para a organização humana territorial e política, tal como a conhecemos atualmente. Quanto maior este esgarçamento, mais se acentua a segregação, o que nos leva a concluir que **como todo sistema, a segregação sócio-espacial é um conjunto de relações e ocorrências que mantém, reforça e reproduz sua existência**. Ocorre, porém, que sem coesão social, há barbárie e destruição, das quais talvez os atuais indícios sejam efetivamente o nível de violência urbana não-oficial (criminalidade e ilegalidade) e institucionalizada (policial) que se presencia cotidianamente nas ruas, nas mídias e é amplamente discutida pela cinematografia brasileira.

A ênfase dada aos contrastes nos dois filmes reafirma a visualidade destas diferenças, assim como sua invisibilidade – fortemente proporcionada por aspectos de caráter ideológico e formal. Com relação a estas ambigüidades e dualidades, Lipovetsky (2005, p. 193), pondera:

As políticas neoliberais e a cultura hedonista-narcísica que celebram o Eu e a realização imediata dos desejos trabalham paralelamente para dualizar as democracias, geram mais normalização e mais exclusão, (...) mais repulsa em relação à violência e mais delinquência nos guetos, mais desejo de conforto e mais desabrigados, mais amor pelas crianças e mais famílias sem pai. Em seu aspecto positivo, o hedonismo individualista ocasiona um trabalho permanente de autocontrole, de reciclagem e de autovigilância. Em seu aspecto negativo, ele mina o sentido do esforço e do trabalho, precipita a ruína das instâncias tradicionais do controle social (família, escola, igreja, tradição, sindicato), produz a dessocialização e a criminalização.

I.e, uma série de contradições-limite que legitimam e exacerbam a segregação, desestruturando as bases da civilização, que desmorona negando sempre ser uma barbaridade, através fundamentalmente das formas de ideologia altamente sofisticadas em termos de sedução e aliciamento, tão próprios de um sistema, que se nutre do definhamento de uma maioria em função dos privilégios que para este contingente humano continuam vindo em migalhas.

No entanto, sobreviver continua sendo a premissa indispensável. A banalização da vida e da morte, o suicídio declarado ou em prestações à perder de vista, são definitivamente enfermidades que precisam ser curadas, para que não sejam incorporadas pelo sistema, para que não se transformem em mais uma estratégia ideológica de extermínio disfarçado. E em termos de sobrevivência, os melhores exemplos vêm das parcelas mais empobrecidas da população, cujo acesso à modernidade e seus privilégios são tão escassos. À violência disfarçada, eles respondem com barbárie declarada, com o trabalho resignado e com uma criatividade que se aparelha ao nado daquele que atravessa um rio largo, mas sem saber nadar... nada aprendendo a nadar, através do que conta em si mesmo (e isto não é uma naturalização!), recorrendo àquele instinto de sobrevivência, que as comodidades anti-sépticas da modernidade retirou de muitos; nada, ensinando estes a nadar e mostrando que:

*(...) se ocorre mudança, ela se dá no chão, entre pessoas que **falam por necessidade interior**, mais do que por levantes de massa. Que programas políticos resultam dessas necessidades interiores, eu simplesmente não sei. Mas sei que um regime que não oferece aos seres humanos **motivos para ligarem uns para os outros** não pode preservar sua legitimidade por muito tempo.* (SENNETT, 2005, p. 176)

1.3. ONDE NÃO ESTÁ O MODERNISMO

Quanto mais influência pudermos exercer pessoalmente sobre as coisas à nossa volta, mais nos sentiremos emocionalmente envolvidos com elas, mais atenção daremos a elas e mais inclinados estaremos a tratá-las com cuidado e amor. Só podemos desenvolver afeição pelas coisas com as quais nos identificamos – coisas sobre as quais podemos projetar nossa própria identidade e nas quais podemos investir tanto cuidado e dedicação que elas se tornam parte de nós mesmos, absorvidas pelo nosso próprio mundo pessoal. Todo esse cuidado e dedicação faz com que o objeto pareça precisar de nós, não apenas no sentido de que podemos decidir em grande parte o que acontece com ele, mas também no sentido de que o objeto passa a ter um lugar na nossa vida; esse tipo de relacionamento também pode, evidentemente, ser considerado como um processo de apropriação mútua. Quanto mais uma pessoa está envolvida com a forma e o conteúdo de seu ambiente, mais esse ambiente será apropriado por ela e, assim como toma posse de seu ambiente, o ambiente se apossa dela. À luz desta apropriação recíproca de pessoas e coisas, é justo afirmar que os incentivos oferecidos por nós, na qualidade de arquitetos, representam um convite para que os moradores os completem e lhes dêem um “colorido”, ao mesmo tempo em que, por outro lado, as pessoas também convidam as coisas para que completem, dêem colorido e preencham sua própria existência.

Hertzberger, 1999, p. 28.

Infelizmente, os arquitetos ou profissionais que projetam conjuntos habitacionais como os de Nova Sepetiba ou mesmo o próprio Cidade de Deus, parecem desconhecer preceitos como os acima apontados por Hertzberger, ou simplesmente não o aplicam, privilegiando outras diretrizes de projeto, muito mais voltadas para os interesses não-arquitetônicos daqueles que o implementam, que das pessoas que lá vão morar. As razões são inúmeras, mas as que sem dúvida estão na raiz de quase todas elas são: a arquitetura e o urbanismo como negócio lucrativo ao capital especulativo, cuja lógica é a da apropriação privada da infra-estrutura urbana construída pelo Estado, onde invariavelmente, são atendidas as populações privilegiadas socialmente, ou seja, populações com menor risco de inadimplência, i.e. “lucrativas” para a especulação imobiliária; assim como a mercantilização política que “organiza” o Estado brasileiro, ainda um ornitorrinco oligárquico e patrimonialista, que transforma boa parte das obras públicas ou de financiamento gerenciado por órgãos públicos, em um mercado de acordos, conchavos e barganhas ilícitas, onde os beneficiados continuam não sendo, no caso da habitação popular, os moradores.

Exemplo mais contumaz encontra-se em *O Invasor*. A razão que leva Giba e Ivan a mandarem matar (fig. 341-2) o sócio majoritário Estevão, da construtora que fazem parte (fig. 343), não é outra senão o impedimento deste em fazer a construtora entrar em uma “falcatrúia” do Governo, possivelmente uma licitação de “cartas marcadas”. Enquanto Ivan fica imaginando, numa autotortura moral, como Estevão será surpreendido e morto por Anísio, o matador de aluguel contratado por eles; o sócio, à frente de sua mesa, vai esclarecendo (fig. 345-6):

Eu não quero negócio com o Governo, Ivan... tem sempre alguma falcatrúia no meio. (...) Não sei se você sabe, Ivan, mas eu já recebi propostas de gente do Governo e de lobbistas para entrar nessa, mas eu nunca quis meter a nossa empresa nesse tipo de coisa. (...) Pra quê? É só uma questão de tempo para estourar um desses escândalos e aí a bomba explode na nossa mão. Eu não quero ver a construtora aparecendo nos jornais e na TV desse jeito. Já pensou? (...) Por isso que eu fiquei puto quando você e o Giba chegaram com essa proposta do Rangel. (...) Isso é coisa do Giba. Aposto que foi ele que contactou o Rangel, não foi? (102)

Ivan se lembra que foi ele e não o Giba, mas concorda com Estevão dizendo que tinha sido mesmo o Giba a manter contato com o Rangel, possivelmente funcionário de um certo escalão do Governo, enquanto se lembra do encontro que teve com este. O diálogo no filme é menor do que o apresentado no roteiro original. No filme há apenas dois amigos de faculdade se encontrando por acaso numa lanchonete (fig. 344). Mas o roteiro traz o seguinte diálogo, que por alguma razão foi cortado na montagem final: Rangel: “Ivan, vocês vão ganhar dinheiro pra caralho. Não tem erro. Sou eu que cuido da concorrência, cara”. Ivan: “Me manda o edital, Rangel. Eu vou falar com os caras. Vamos ver se eles topam”. Rangel: “Só um louco não topa uma baba dessas”. Ivan atende ao telefone, e enquanto tenta disfarçar, monossilábico, Rangel do outro lado vai falando (fig. 347-8):

Por que vocês ainda não me mandaram as propostas? Olha o prazo, porra. não estava tudo combinado? (...) Eu já deveria ter recebido os envelopes com a qualificação técnica e a proposta financeira de vocês, porra. Que que há? Vocês não querem ganhar dinheiro? (...) Então pára de enrolar e manda esse negócio até segunda-feira, senão vocês vão ficar de fora. (...) Você não tá

102. Esta fala no roteiro original é mais completa: o que foi cortado na montagem final é: “Você entra numa concorrência e já sabe que as cartas estão marcadas. Você tem que pagar a propina pro cara certo antes da concorrência e depois continuar pagando pra conseguir liberar as verbas. Eu nunca quis isso, Ivan. Se outras empreiteiras topam, não é problema meu”.

podendo falar, é isso? Mas, olha, eu armei tudo direitinho pra vocês. Não vão pisar na bola senão vocês fodem o meu esquema.

Desligado de Ivan desligar o telefone e dar uma desculpa para Estevão, que permanecia à frente de sua mesa, este continua a falar:

Mas sabe que esse negócio com o Rangel veio em boa hora? Eu vou aproveitar para resolver meu problema com o Giba de uma vez. Faz tempo que essa história está me enchendo o saco. Vou comprar a parte dele e pronto. (...) Mas você fica na construtora. Eu aumento a sua participação e a gente esquece essa história do Rangel. Pensa nisso.

Depois desta conversa, Ivan vai falar com Giba no intuito de desfazer os planos, e Giba lhe diz que Estevão havia lhe feito uma proposta – idêntica à feita para Ivan. A “filosofia de vida” destilada por Giba evidencia declarado hobbesianismo, indicando estes “negócios” com Rangel como sendo uma espécie de “sorte grande” imperdível... a oportunidade da vida deles. Sem querer generalizar, este tipo de “negócio” não é raro. Rara é a oportunidade real de competir com parâmetros justos em boa parte das licitações para obras públicas nas instâncias do Estado e da Federação. Os noticiários estão cheios destes escândalos, que movem para fora dos cofres públicos milhares de reais em obras, na maioria das vezes de péssima qualidade (103).

Assim, as construções populares foram muito semelhantes ao longo do século XX e ainda são. Lembram aquele desenho de casinha que toda criança faz, só falta a árvore do lado – e mais: paisagismo, infra-estrutura como asfalto, equipamentos públicos, como escola, creche, hospital, transporte público, comércio e serviços, equipamento de lazer, material de construção de qualidade - tudo isso quando se trata de obra popular, de repente se torna “faraônico”.

São centenas de residências absolutamente idênticas, e de péssima qualidade arquitetônica em todos os aspectos, assim como as fachadas dos edifícios expostos em *Central do Brasil* – o edifício principal do Conjunto Pedregulho, assim como o prédio onde reside Dora e Irene – cuja padronização homogeneizada se faz com inúmeras janelas numa teia sem ritmo nem acorde – nos dois casos, salta em uma delas uma voz que grita, como a quebrar a monotonia exaustiva dada pela arquitetura (fig. 349-50). Ainda em *Central do Brasil*, Walter Salles capta cenas de um conjunto habitacional geograficamente distante dos citados no sudeste, mas semelhantes em

103. À margem deste restrito universo de apadrinhamento, desenvolve-se na área de arquitetura e urbanismo, uma série de pesquisas em projeto e planejamento urbano que, se aplicadas, acabam sendo pontuais por razões “de gestão”. Na citação abaixo, o arquiteto e urbanista Nabil Bonduki, pesquisador de habitação social no Brasil, comenta uma destas experiências na prefeitura da cidade de São Paulo (gestão Luiza Erundina), paralisadas na gestão seguinte (Paulo Maluf) e “substituída” pelo Projeto “Cingapura”: *“(...) foram viabilizadas mais de 11 mil habitações de até 60 m², em casas ou prédios de até cinco andares, mostrou que o sistema pode possibilitar a edificação de qualquer tipologia habitacional, a um custo 40 a 50% inferior ao de processos convencionais. A qualidade dos projetos e obras chegou a suscitar uma crítica curiosa da atual administração municipal, que paralisou injustificadamente o repasse dos recursos para os mutirões: “As casas eram boas demais para os pobres!”. Sem comentários! Habitação digna, baixo custo, tecnologia adequada, projetos inovadores, iniciativas como creches, cursos de alfabetização, salões comunitários, rádios e áreas de lazer são resultados visíveis da autogestão em quase cem empreendimentos em toda a cidade.* (BONDUKI, 1996, grifos nossos). Mesmo tipo de crítica recebeu os projetos dos Centros Unificados de Educação (CEUS) na periferia de São Paulo (gestão Marta Suplicy), chamada de “escolões” e “obra faraônica”, e junto a argumentos como *“para quê piscina? porque os pobres precisam aprender a nadar?”*. Nunca as dimensões e os valores de uma obra foram tão pejorativamente anunciadas em jornais impressos e televisivos. O mesmo tratamento não é dado pela imprensa para as centenas e centenas de obras viárias ao longo de mais de 60 anos na cidade de São Paulo, em favor das elites. Maricato (2001, p. 09) esclarece ainda no referente à Operação Água Espaiada: *“O famoso (pelo marketing agressivo) Projeto Cingapura —substituição de barracos de favelas por edifícios de quatro andares —principal programa habitacional do prefeito de então, Paulo Maluf, não foi lembrado para ser aplicado nesse local. O Projeto Cingapura absorveu uma das demandas dos movimentos sociais progressistas: a não remoção dos moradores do local da favela. Mas aí, nessa localização valorizada, não houve lugar para Cingapura. Tratava-se, de fato, de expulsar os pobres para longe, mesmo se considerarmos que parte deles tinha o direito ao uso da terra (de propriedade privada) ocupada há mais de 20 anos”*.

homogeneidade, que é identificada por Josué: “*É tudo igual, né?*”. E Dora: “*É, é tudo igual!*”. (fig. 353). A homogeneidade espacial remonta nela a homogeneidade social das memórias “esquecidas” – o esfumaçamento de laços e identidades que se perdem, segundo ela, se não fosse a fotografia para ficar lembrando. Questionado por Dora, Josué afirma sobre lembrar ou não da “cara” do pai: “*Tem hora que eu lembro, tem hora que desmancha na minha cabeça*”. É aí que ela verbaliza seu trauma, composto também pelo fato do pai não tê-la reconhecido, homogeneizando-a entre suas amantes. Em resposta ela também queria esquecer o pai, mas a fotografia a faz lembrar. É também a fotografia na parede da casa dos irmãos de Josué que não deixa dúvida e é abaixo dela que Dora deixa as duas cartas antes de ir embora (fig. 355-6). Novamente é a força das imagens a presentear e presentificar a consciência identitária.

fig. 349

fig. 350

fig. 351

fig. 352

fig. 353

fig. 354

fig. 355

fig. 356

fig. 357

Homogeneizar as diversidades e distinções humanas faz parte do jogo anômico da segregação em todos os níveis, do pessoal ao que existe entre as nações. A homogeneização é, portanto, o dispositivo cuja função é dificultar o processo de construção de identidades porque se perde a referência da alteridade (104). A homogeneização dos espaços de

104. “Dado que não existe nenhum sentido original que reside no interior dos seres e das coisas e que possa ser revelado mediante essa ou aquela operação cognitiva, toda ação tendo por objetivo fixar uma taxinomia, estabelecer uma classificação, produzir uma clivagem resulta sempre de uma perspectiva particular de quem se encontra em condições de definir o que é igual em oposição ao que é diferente e que, por isso mesmo, detém o poder de discriminar entre objetos pertencentes a um mesmo campo social. É exatamente essa a operação envolvida na construção de identidades. (...) Em geral, tende-se a considerar que a definição do que é igual, comum, semelhante entre os indivíduos seja o passo inicial para que uma determinada identidade venha a se constituir, sendo a diferença encarada como o substrato inevitável da identidade. Entretanto, outros autores têm insistido em demonstrar que a percepção da diferença se impõe como ato fundador das identidades, obrigando-nos assim a reconsiderar a importância atribuída à alteridade para o estabelecimento das identidades sociais”. (SILVA, 2004, p.21-2)

morar, no entanto não é suficientemente capaz de corromper a primordial característica humana, a de ser diferente entre todos os outros da espécie, e é exatamente por isso que ao se apropriar destas construções, mesmo com poucos recursos, elas são modificadas. Apropriar-se delas é torná-las diferentes umas das outras, construir nelas uma identidade que possa ir além de fotografia na parede. Para além de todas as questões funcionais elementares, que são quase sempre insuficientes, como por exemplo, as dimensões incompatíveis com o tamanho das famílias, os conjuntos habitacionais populares não são realizados, assim como as leis (na maioria dos casos), em função das perspectivas e necessidades daqueles que estarão realmente sujeitos às suas determinações. Muitos pesquisadores se debruçam sobre a fragmentação, a provisoriidade e a “depredação” de conjuntos habitacionais populares, que vão se desfigurando com o tempo, e as dificuldades que os arquitetos possuem em intervir sobre uma *“lógica construtiva tão alheia à sua formação racionalista”*, como por exemplo Bianca S. da Silva (2006, p. 13), ao estudar o Conjunto Habitacional Rubem Berta no Rio Grande do Sul. É interessante notar que, de norte a sul do país a situação permanece com os mesmos problemas. No entanto, pouco se alude ao fato de que a comunicação entre os moradores (futuros ou os que já estão morando, no caso das reformas) e os arquitetos, não promove o debate necessário para mobilizar propostas diferenciadas e satisfatórias. Isso, quando existente a comunicação para além da simples imposição de sempre, de um lado para o outro. Obviamente, o *“favelado-construtor”* (SILVA, 2006, p. 13), se pudesse, contrataria um arquiteto e sairia da lógica do abrigo, do provisório, aliás, sairia da parte da lógica da segregação, em que ele é submetido a apenas abrigar-se e não habitar. Muitos questionamentos podem vir carregados de estigmatizações, como uma possível ingratidão e violência dos pobres urbanos para com a obra oferecida e até mesmo para com o meio ambiente, nos dias atuais. Zé Pequeno diz para a criança que leva um tiro no pé, de outra criança, ao seu mando: *“Levanta moleque, (...) Vai lá pro seu ninho de rato (...)”* (MANTOVANI, at. al, 2003, p. 115), (fig. 358-60). Ele se refere a uma parte da Cidade de Deus, que foi construída por outros moradores, que foram certamente invadindo algumas áreas próximas do conjunto e lá se instalando com recursos próprios. Ele chama de “ninho de rato” exatamente porque esta percepção preconceituosa não existe apenas nas classes dominantes, mas está diluída por toda estrutura social, mas de forma concentrada naqueles que **não** moram em “ninhos de ratos”, ou “caixas de fósforos”.

fig. 358

fig. 359

fig. 360

O filme *Cidade de Deus* aborda as mudanças sofridas no Conjunto pelas três fases, na diferenciação do *mise-èn-scene* através da direção de fotografia de César Charlone e da cenografia. Na fase dos anos 1960 do filme ainda há a presença de uma paisagem natural adjacente ao conjunto habitacional (fig. 361), em contraposição à aridez interior ao bairro, através de árvores ressecadas e terra batida, exaltada pela posição de câmera. Na fase dos anos 1970, a paisagem natural está fora e distante do conjunto, restando a praia. E nos anos 1980, não existe mais. Está tudo tomado pela urbanidade sombria e sem vida.

Na fase dos anos 1960 faz-se necessário marcar a malandragem com tom romântico, a história do lugar e a aridez, daí a coloração amarela das casas, tomadas com lente

grande angular com filtro amarelo (quente), proporcionando a ampliação do espaço registrado, e orientando a leitura no sentido de expandir ainda mais a visão do conjunto em sua homogeneidade. Ele ainda pode ser apreendido como uma totalidade, possível de ser abarcado e com vista para um horizonte delimitado (fig. 364, 366). Por mais difícil que tenha sido a mudança, há esperança, clareza (uma luz ao final do túnel) e o início de um processo de apropriação por parte desta população. Em *Central do Brasil* tratamento semelhante é dado às seqüências do nordeste (fig. 368-70). – a grande angular, o chão batido, as casinhas de traços muito simples, muita luz, muito céu e muita esperança. Um universo pobre, mas não míope

Nos anos 1970, a parte intermediária, fortemente marcada pela presença de Bené, o começo do tráfico, a paquera, as festas, os filtros são multicoloridos tendendo para o verde, e as lentes são mais próximas, tendo apenas a grande angular nas cenas da praia e da festa. O conjunto não tem mais horizonte, está completamente heterogêneo – verticalizado em uma região (os apês), favelizado em outra (região da Caixa-Baixa), e com as construções originais cercadas por muros, grades e portões, e modificadas ou ampliadas. A diversidade de tipologias e mesmo as cores e formas das casas modificadas pelos moradores, é reforçada pela variedade de cores de filtro no filme: é o colorido da materialização da identidade e a apropriação sócio-espaciais a que se refere Hertzberger na citação inicial (fig. 371-6).

Nos anos 1980, a câmera na mão auxilia na sensação de "inusitado" e "nervoso", pelo tremor e pelo movimento irregular; a cor é predominantemente azul, tendendo quase sempre para o escuro; as tomadas são quase sempre fechadas, próximas e com pouca luz. A cena que marca a mudança da fase dos anos 1970 para a dos 1980, é a única em que aparece numa tomada panorâmica, uma parte do conjunto (fig. 376- a região dos apês) iluminado e com horizonte (alguns morros). Como é comentado por Meirelles no DVD, trata-se da verdadeira Cidade de Deus, é como se esta imagem: a do bairro claro, referenciado pelos morros e visto num ângulo mais aberto, abarcável – estivesse sendo perdido. Aos poucos, a população tem perdido seu próprio bairro para a fragmentação territorializada entre as gangues do tráfico de drogas (fig. 380-2) e para um horizonte, um futuro encoberto pela escuridão e pelo fechamento de perspectivas, possibilidades, oportunidades. Depois desta cena, toda a trama se concentrará na guerra do tráfico. Dez minutos depois surgirá uma tomada de passagem de tempo (105) exatamente da mesma posição, mas à noite em tom azulado (fig. 379). O tom azulado fica mais evidente se compararmos tomadas de mesma posição nas duas fases diferentes, verificáveis nas fig. 374 e 377, assim como nas fig. 375 e 378.

Já a cena que marca a mudança dos anos 1960 para os 1970 é mais direta, Busca-Pé e Barbantinho caminham com uniformes escolares, quando entre eles e a câmera, passa um carro e após esta passagem, eles continuam com uniformes escolares, mas já crescidos (fig. 384-5) – referência direta da passagem de um tempo longo (da infância para a juventude), mas que não permitiu que os tirassem da escola, ou que deixassem de ser amigos. Permanência que não se verifica ao redor deles, no ambiente construído.

As trevas em que se insere a última fase só permitirão um "respiro" nas seqüências em que Busca-Pé aparece no jornal e na casa da jornalista (fig. 386), i.e. fora da Cidade de Deus. Toda esta fase será também fortemente marcada pela proximidade da câmera e pelo enquadramento de objetos que também enquadram feito as janelas-lentes anteriormente comentadas, delimitam um campo de visão, como em cenas que Busca-Pé olha pela janela do jornal

105. As tomadas e cenas de passagem de tempo geralmente são montadas entre seqüências de ações diversas ou correlatas, distanciadas por um determinado período de tempo. É muito comum no cinema clássico ou em dramaturgia televisiva que estas cenas sejam do espaço urbano, ou do ambiente próximo às ações.

e vê a ponte Rio-Niterói, a televisão com a reportagem do Mané Galinha (fig. 388). Estes enquadramentos sucessivos já começam na fase intermediária, mas com menos força. Duas cenas devem ser destacadas: uma em que Busca-Pé vai buscar a arma guardada por Marreco e um espelho oval o reflete e noutra em que Zé Pequeno se prepara para a festa de despedida de Bené (fig. 388-9). Nestas duas, o espelho novamente demarca a possibilidade de mudança no personagem, na do Busca-Pé, a dele se tornar bandido e na do Zé Pequeno, dele se tornar sociável. Mesmo que frustradas as duas tentativas, não tira do elemento espelho, o poder expressivo de mostrar um outro lado possível de cada um, assim como fizera antes com Alicate. Para os críticos que aclamaram os personagens de *Cidade de Deus* como muito planos, estereotipados, deveria ser dado um destes espelhos – a prova mais cabal de que a trama não se fundamenta na estereotipia apenas, mas nas possibilidades de mudança e permanência dos personagens. No entanto, há que se considerar, que utilizados em conjunto, reforçam-se mutuamente. A homogeneização e a diversidade, seja dos personagens ou do espaço fílmico são claramente discursados pela linguagem cinematográfica, ora com mais didatismo, ora com mais poeticidade narrativa.

fig. 380

fig. 381

fig. 382

fig. 383. Fonte: Google Earth

fig. 384 e 385

fig. 386

fig. 387

fig.388

fig.389

Estas janelas-lentes também podem ser consideradas nesta última fase do *Cidade de Deus* como o próprio aprisionamento do olhar como o aprisionamento territorial vivido. São janelas sucessivas que evidenciam, ao contrário do que poderia se esperar, uma falta de controle de quem vê, enfatizada pela câmera tremida (fig. 390-1), por restringir ora o olhar, ora o passo (fig. 392-3) -

neste caso, a livre circulação dos moradores entre os diferentes territórios dos traficantes. E fundamentalmente por só permitir ver uma parte muito restrita e mascarada de todo um universo sócio-histórico e político-econômico a estruturar este estado de coisas (106). Daí a reiteração dos enquadramentos e as vistas através de grades que se observa em vários filmes nacionais recentes (fig. 394-7), que em última instância estarão propriamente na instituição carcerária. A quadrícula modernista, horizontalizada, que sustenta o sonho da dialética entre ordem e libertação, para muitos resume-se verticalmente na forma das grades das cadeias.

Neste tipo de “auto-gestão” do bairro pelos donos das “bocas”, cada área passa a ser, segundo ZALUAR (2000, p. 144), a “*extensão narcísica*”, seja do traficante, seja em boa medida a do próprio morador, trabalhador, que em muitos casos, defende o traficante de sua região – identidade materializada pela territorialidade, cujo decreto de apropriação se faz pelo discurso de defesa do lugar:

Os trabalhadores da Cidade de Deus sabem que as guerras se dão principalmente pelo controle de bocas-de-fumo, fonte de um comércio lucrativo (...). De qualquer forma, a identificação do morador com o local onde mora, que parece ser um mecanismo importante na formação de suas identidades sociais, leva-o a fazer diferenciações entre os bandidos. Sanguinário, perverso, covarde, maconheiro ou ladrão é o bandido de outras áreas. Os estigmas veiculados pelos jornais sobre o conjunto habitacional como um todo, qual seja, o de ser um antro de marginais, maconheiros, bandidos e assaltantes, aplicam-se aos outros ‘pedaços’ mas não ao ‘pedaço’ de quem fala. Na área do morador que fala predominam os traficantes

106. Seja pela deseducação, pela criminalização da pobreza, pelo desemprego, pela total falta de oportunidades de inserção em ambientes de apreciação cultural (aspecto mais atualmente com algum grau de minimização através de ações do terceiro setor) —enfim, um aprisionamento bio-psico-sócio-espiritual: Entre algumas razões: *Bio*, porque fisicamente longe dos centros e com pouco dinheiro para transportes, a mobilidades dos pobres se reduz drasticamente. *Psico*, pelos preconceitos, pelo alcoolismo e violência doméstica, pela falta de assistência em saúde física e mental, pelo esvaziamento identitário. *Sócio*, pelas determinações históricas que trazem estas populações majoritariamente descendentes dos escravos negros —os últimos no mundo a receberem a libertação do cativo rural para, junto a uma urbanidade aprisionante, continuarem escravos de uma modernização ao mesmo tempo imposta e impedida para eles. Dentro deste âmbito estão todas as questões político-econômicas. E por fim *espiritual*, porque a maior parte das tendências religiosas mais praticadas entre os pobres são de caráter fundamentalista e em muitos casos, exploratório, deixando poucas chances a um ecumenismo tão necessário para abrir horizontes e derrubar muros, num universo com tanta segregação. Muito difícil controlar seu próprio destino com tão restrita oportunidade de escolha.

pacatos, os bandidos de cá, além de valentes, são ‘gente’, ‘não se metem com trabalhador’, ‘defendem a área’, ‘nos respeitam’.

Se em *Cidade de Deus*, a apropriação do bairro pelo morador e pelo público se faz diferentemente conforme a fase do filme e o tempo da história, em *De Passagem* não há diferenciação na cidade entre o tempo em que eles eram crianças e em que são adultos, embora o intervalo de tempo seja semelhante (crianças e adultos num filme e noutro tinham e têm mais ou menos a mesma idade). Em *De Passagem*, a periferia da infância já estava “consolidada”, diferentemente da *Cidade de Deus* dos anos 1960, recém inaugurada. Esta consolidação é uma espécie de estabilidade de tipologia e ocupação: a maior parte dos lotes já se encontram ocupados, não há verticalização, é predominantemente residencial de autoconstrução. Há a demonstração clara de que a ocupação daquela região não é recente, muitas casas possuem um segundo andar, visivelmente construído em tempo diferente do andar térreo, o que leva a crer numa dinâmica semelhante (de reformas sucessivas) ao que ocorre em *Cidade de Deus*. Por ser de autoconstrução, cada casa muito provavelmente foi construída individualmente por cada família, diferentemente do modelo estabelecido por um conjunto habitacional. Na diégese do filme é relevante mostrar que o quadro urbano geral se manteve, enquanto eles mudavam, já que o grande mote do filme é o necessário diálogo que Jéferson precisa estabelecer com suas origens. O fato de não ter se modificado, de forma geral, é referência direta a total e completa falta de investimentos públicos na região – nenhuma obra viária, nem mesmo o velho campinho para jogar futebol constitui-se numa praça de esportes ou algo semelhante. E embora as casas possam ter se modificado pontualmente, não conseguiram alterar o aspecto geral do bairro, i.e. continua sendo o mesmo lugar. A leitura comparativa entre *De Passagem* e *Cidade de Deus*, ressalta o quanto foram significativas e vorazes as mudanças no conjunto habitacional comparadas às da região de auto-construção, indicando o quanto a impessoalidade da arquitetura do conjunto habitacional desagradava.

fig. 398

fig. 399

fig. 400

As três fases e a própria *Cidade de Deus*, são apresentadas como uma síntese na História da Boca dos Apês, através da diferenciação pelas cores e pela intensificação do estado degradado do interior do apartamento (fig. 398-400). Nele, não há moradores, apenas usuários. Depois da D^a. Zélia, todos os outros foram sucessivamente “conquistando” à base da força violenta o espaço, e apropriando-se do mesmo conforme o momento. A Boca constitui dois sentidos que se contradizem – ao mesmo tempo em que é o “centro” do território, e portanto, um lugar fixado, é também um espaço que precisa estar pronto para ser abandonado a qualquer momento, precisa ser um lugar com poucas pistas e indícios de quem esteve ou passou por ali. Desta forma, por falta de manutenção e limpeza, vai tomando o aspecto de uma colcha de retalhos disformes e sujos – um tecido abandonado por qualquer tipo de regularidade formal, um lugar à margem da lei, desejado por alguns, negado por muitos e com significados que não conciliam qualquer tipo de identidade ou apropriação, além da “tomada de poder” via força bruta. Assim como o próprio bairro, do qual muitos desejam sair, ou ficar só até melhorar de vida, para não viver mais todas as inconveniências e

desconfortos do mesmo, a Boca do Apê foi sendo apropriado desta maneira perversa, uma apropriação degenerativa, a construir identidades que se tornam mais e mais heterogêneas, com a manifestação individual em cada caso para a Boca, e em cada casa, para o bairro. Para este último, identidades que não dialogam entre si, não constituem um todo. Por esta razão o todo deixa de ser visto ao longo do filme – passa a ser apenas muitas partes juntas, competindo entre si. É a marca da metrópole-mercadoria – o hiper-individualismo que não é só social, mas sócio-espacial. Esta falta de diálogo generalizado acaba se tornando, por sua vez, uma homogeneização também – agora não dos tediosamente semelhantes, mas dos desastrosamente diferentes e incomunicáveis.

Cabe aqui inserir um questionamento: Até que ponto fixar-se na metrópole contemporânea significa MORAR nela? Os cidadãos urbanos são moradores ou usuários? É mais coerente dizer que se usa ou se mora numa mercadoria? O estatuto de mercadoria que tem se somado os espaços de habitar, não os desqualificam enquanto lar? Há muitas diferenças entre ser morador e entre ser usuário, no entanto, pode-se dizer que possivelmente a mais relevante seja a dimensão do tempo nas duas categorias. Alguns dos significados da palavra *demorar* são: *localizar-se, ficar, permanecer por um longo tempo, estabelecer residência; habitar, morar*. Já um dos significados da palavra *usuário* é: que utiliza algo; que tem apenas o direito de uso, mas não a propriedade – um uso que pode ou não ser freqüente ou permanente. Morar é criar raízes, usar não. Mora-se naquilo que se pode chamar por algum pronome possessivo, naquilo com o qual se possui um laço forte de identidade e apropriação sócio-espacial. A esfera sócio-espacial na metrópole estabelece mais freqüentemente com a maior parte da população qual tipo de relação? Laços fortes ou fracos com a sua habitação? Para o morador urbano qual é a mais forte característica do valor do seu lar? Será o seu valor de uso (abrigar-se, descansar, alimentar-se, etc)? Seu valor de troca (imobiliário)? Seu valor simbólico (“É um “luxo” viver nos Jardins”!). Ou haverá nele outros valores, quase inomináveis, mais próximos do que poderíamos chamar de patrimônio pessoal e imaterial? Estes dados poderiam ser encontrados de forma objetiva através de entrevistas, estatísticas, mas há uma dimensão de subjetividade que o cinema oferece e há que demorar-se nela para que efetivamente se avance na teoria sobre a dialética sócio-espacial.

A separação entre homem e natureza, valor de uso e valor de troca sinaliza a extensão do processo de desenvolvimento do mundo da mercadoria que embasa o processo de produção do espaço urbano transformando-o em mercadoria valorizada pelo processo de urbanização da sociedade, e, com ele, eliminando referenciais, volatizando relações sociais. Neste processo, a explosão da cidade produz o desabamento das referências, pois as relações perdem sua base. A cidade está alienada como o próprio homem. (...) O empobrecimento, a manipulação da vida é o convite à passividade onde o sujeito se esfuma, pois a sociedade empobrecida tende a reduzir-se a signos. (...) O tempo irradiado pela técnica vira velocidade, e o espaço, distância a ser suprimida. Espaço e tempo, tornados abstratos, se esvaziam de sentido produzindo uma nova identidade cidadão-cidade (...). (CARLOS, 2004, p. 10, 61 e 69, grifos nossos)

Em Sábado, há uma sequência que mostra em que medida o valor de troca e o valor simbólico têm sido privilegiados em detrimento do valor de uso dos espaços e o quanto esta discussão, se insere também na reafirmação da segregação sócio-espacial, através da desapropriação sócio-espacial. A filmagem da propaganda no hall térreo do Edifício das Américas

(que possui dois elevadores), paralisa a todos os moradores do mesmo, que se acumulam no local devido ao não funcionamento de um dos elevadores (parado) e ao acúmulo de lixo nas escadas. Depois de alguma pouca revolta, ao começar a filmagem, eles se paralizam e ficam tomados pela cena como numa hipnose (fig. 402-3). A filmagem faz o elevador antigo, devidamente maquiado, funcionar dezenas de vezes até que as tomadas fiquem na suposta “perfeição” que o diretor deseja, mas não para transportar os moradores, alguns velhos e mães com crianças pequenas, que possuem prioridade legal. É o valor simbólico daquele elevador que prepondera sobre seu valor de uso. O que poderia responder a permissividade da situação seria um suposto “aluguel” do lugar, o que não confere – apenas uma “caixinha” para o porteiro. A utilização do elevador e do edifício para a produção de uma propaganda dá aos mesmos algum tipo de identidade e de orgulho para os seus moradores, por se verem próximos ou dentro deste tipo de espetáculo, que os fascina e desmobiliza. É também o valor simbólico do produto (fig. 404, 407) um encontro romântico casual e glamoroso ou... “com o perfume é possível conquistar um romance”) a ser vendido pela propaganda que é veiculado e não seu valor de uso (perfumar) – durante todo o filme não se sabe a que produto se destina a propaganda. O valor simbólico aproxima espetáculo e espectadores, para que num jogo de sedução imagética, possa esta assistência remeter sua identidade sobre aquelas imagens e desejar o produto como veículo de apropriação e “realização” do sentido daquelas imagens. Esta “aproximação” é na verdade, um grande distanciamento, por se tratar de uma forma de captura enganosa na qual, de um lado, mais uma vez existem aqueles que conhecem as regras do jogo de marketing e, de outro, aqueles que poderão consumir o produto. Trata-se também de uma forma de reafirmar a desigualdade e a segregação existentes entre a população moradora do edifício e a equipe de filmagem, ou entre as mídias e os consumidores. Outro fator que nos leva a responder em alguma medida sobre usar ou morar, está no sentido de pertencimento que aquela população não sente, não tem sobre o edifício e seus utilitários, como o elevador.

fig. 401

fig. 402

fig.403

fig.404

fig. 405

fig. 406

fig. 407

O fato de um elevador ter parado não implicou a utilização daquele que estava sendo utilizado pela equipe de filmagem, e os moradores se impressionam mais com o glamour do espetáculo em processo do que com este fato – não há neles a certeza e a indignação de que estão sendo invadidos porque não se sentem responsáveis por aquele lugar – para muitos estar ali não faz dali um lugar, no sentido antropológico do termo, ao menos não o tempo todo. Alguns apartamentos são fruto de invasão desorganizada e individualizada, e muitos possivelmente são alugados. Para estes, o Edifício das Américas é apenas um lugar provisório, um abrigo. Proprietários de

apartamentos do prédio mesmo talvez sejam apenas o velho senhor que é calado pela bandeja de café da manhã e o Homem de Alcatraz (107).

Retornando às características do conjunto habitacional em *Cidade de Deus*, o aspecto de “em construção constante” se faz porque as reformas são lentas e exíguas. O dinheiro para comprar materiais de construção é sempre muito pouco e assim, a cada mês se faz um pouquinho, até que a idéia original de reforma se modifique muito antes dela terminar, daí vai-se consertando, remendando como dá. Mudar a cor das paredes, plantar uma árvore, inserir um banco, uma jardineira e muitas vezes, fazer o puxadinho para o neto que vai chegar, são ações que se tornam indispensáveis para estas populações (ou qualquer outra que lá fosse morar) que não conseguem usufruir os espaços oferecidos, com o mínimo de qualidade de vida necessário. A contratação de um arquiteto para tais reformas é um ideal na maioria das vezes, até desconhecido, dada a elitização que a profissão possui e também porque as manifestações arquitetônicas e urbanísticas conhecidas não lhes dizem respeito, muitas vezes manifestando distinção apenas por uma monumentalidade “marketeira”, que contribui exacerbadamente para a luta de classes e para a segregação em todos os níveis. Zaluar (2000, p. 83-4) comenta que construções primeiramente pensadas para estabelecimentos comerciais foram utilizados para os blocos de carnaval, e os vários espaços abertos (quadras sem construções) pensados para praças são utilizadas para jogar futebol, capoeira, empinar pipa, para fazer e divulgar o jogo do bicho e o tráfico de drogas, e para as crianças brincarem de “bandido e bandido” ou “bandido e polícia”: “(...) com revólver de pau (não tem mocinho nesta estória)”:

Diante dos limites salariais o ‘sonho’ da casa própria desmoronou do seu pedestal espalhando seus cacos nas brasas da insatisfação popular. (...) Não menos importante é o relativo fracasso dos planejadores que deixaram sua marca impressa na linguagem dos conjuntos: as ruas largas e retas, por onde passam com facilidade os veículos militares, as casas alinhadas e absolutamente iguais por várias ruas, a praça de esportes (...), os play-grounds com imponentes brinquedos de cimento armado (...). Uma mensagem da disciplina, feita para encontrar e cultivar, nos trabalhadores pobres, a alma de cordeiros domesticados e amantes da ordem. Hoje, reina a polifonia dos desejos e gostos populares. Raras são as casas que não foram modificadas nas cores e nas formas acrescidas em todas as direções. É difícil encontrar duas iguais, maneira de nos lembrar mais uma vez que as classes sociais são compostas por indivíduos. Os “preigraum” não existem mais. Os balanços, escorregas e gangorras de cimento armado foram pacientemente destruídos (...), sem que os planejadores fossem consultados. (...) O discurso da ordem e da disciplina, ainda inscritos nas ruas e estrutura básica das casas, foi povoado, reinterpretado e enriquecido com os signos de uma

107. Esta mesma razão pode explicar o fato deles também não se mobilizarem para tirar o lixo das escadas. Outro fato contribui para o entendimento desta situação: a exacerbada valorização do espaço privado em detrimento do espaço público. Entre os dois tipos de espaços, um intermediário, o espaço coletivo do edifício, chamado também de área comum. Os espaços comuns de um condomínio, portanto, são de propriedade de todos os moradores do edifício, mesmo que temporariamente. Mas será que mesmo os moradores-proprietários mais antigos realmente se apropriam (mesmo que coletivamente) destas áreas comuns? O movimento moderno na arquitetura, em muitas de suas manifestações, lançou a máxima de que se deveria de modo geral valorizar mais os espaços coletivos e que muitos espaços do interior doméstico poderiam ser coletivizados, como lavanderias e até mesmo cozinhas, sem falar em áreas de lazer e convivência —áreas que estimulariam a convivência e a confraternização entre as pessoas —é o espaço funcionando para mudar o social. Ora, sabe-se também que para esta questão, dirigem-se uma série de críticas ao modernismo, uma vez que se começou a observar que muitas destas áreas de convivência ficaram absolutamente abandonadas ou foram modificadas.

outra cultura. Convivência nem sempre pacífica. (ZALUAR, 2000, p. 83-4, grifos nossos)

A reação constante de transgressão a esta ordem, a este desígnio arquitetônico e urbanístico “modernista” se explica, para além das questões mais sociológicas de identidade e apropriação, por questões de ordem político-econômicas. As questões sociológicas também não estão destituídas das motivações políticas e determinações históricas. Gouveia (1995, p. 38) lembra que a antiga Fundação da Casa Popular (FCP), criada em 1946, foi um dos primeiros órgãos nacionais voltados para a habitação para população de baixa renda, e que mantinha rígidas regras de controle e repressão de alterações no espaço construído da moradia:

Na realidade, o que se pretendia com esse procedimento era lembrar constantemente ao morador, normalmente “cabos” eleitorais, que foi o governo que lhe “deu” a moradia, criando, assim, uma espécie de compromisso “ideológico” entre o proprietário da casa e o governo, que era pago nas urnas.

I.e., a regulação que mantém um estado constante de inapropriação entre morador e edifício como uma estratégia ideológica de controle social e político. Portanto, apropriação sócio-espacial significa também, conquistar alguma autonomia frente às origens político-econômicas constrangedoras de sua ocupação urbana. Gouveia também conta que o Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (108), o Conjunto Pedregulho, enquadrado em *Central do Brasil* como o lugar para onde Dora leva Josué para a suposta adoção (tráfico de órgãos), foi realizado com os princípios modernistas de arquitetura para equacionar os problemas da habitação popular:

Idéias bastante aplaudidas na ocasião, mas que se mostraram inadequadas à realidade brasileira, pois assim que os conjuntos foram ocupados, tiveram vários de seus elementos construtivos, como esquadrias e louças, vendidos pelos moradores (109). No início, tais conjuntos se situavam em locais pouco valorizados e periféricos. Com o passar dos anos, entretanto, aquela região se tornou das mais valorizadas do Rio de Janeiro, causando assim uma rápida expulsão da quase totalidade dos primeiros ocupantes pelo preço especulativo de seus imóveis, reproduzindo em escala diferente a mesma lógica adotada por Haussmann e Pereira Passos, nos planos de reforma urbana implementado no início do século. (GOUVÊIA, 1995, p. 38-9)

Trata-se da lógica da especulação imobiliária a regular, através da desigualdade de renda, a valorização física e social de cada espaço. A intervenção estatal sempre esteve presente nesta regulação, mas sempre no sentido de incentivar a movimentação do mercado,

108. O nome do conjunto oficial ser substituído é também outra evidência das alterações necessárias para a apropriação sócio-espacial.

109. A ideologia vigente sobre este tipo de “depredação” está intimamente relacionada com a ideologia da deterioração, mas ao invés de naturalizar a pobreza, a afirma como “vândala”, “bárbara”. Uma das razões fundamentais que pode levar alguém a querer vender algo de valor que possui é o fato de que este “valor” lhe falta para expedientes mais urgentes que aquele no qual está inserido este valor. Outra razão mora também no fato de que há mercado consumidor. Assim como o mercado ilegal que compra peças de automóveis, ajuda a mover os roubos de carro, o mercado ilegal da construção contribui para a fragmentação das construções supostamente legais. Para um pai de família desempregado, cuidar a qualquer custo, da alimentação de sua família e das contas básicas de iluminação e saneamento se torna mais importante que possuir um vaso sanitário que custa 5 vezes mais que outro. A voracidade do mercado imobiliário num mesmo contexto de arrocho salarial e desemprego também é outro fator importante para que as famílias sejam obrigadas a dispor do imóvel mais caro em troca de um menos valorizado com um retorno de lucro que lhe significará alguma segurança financeira e a própria sobrevivência.

cujo motor se abastece com capital. Na lógica mercadológica da produção da cidade, o bem imóvel muitas vezes precisa se transformar em fonte de renda, e daí ela deixa de ser apenas um habitat, ou um lar – perde sua função de raiz social. É neste sentido que se sustenta a “falsificação” do problema da habitação social – a urbanização a serviço do controle social e da reprodução do capital não se dispõe fundamentalmente em nome da vida humana e sua salvaguarda.

Na prática, a defesa da urbanização com baixos padrões significava a não-adoção dos princípios, até então apresentados como universais, da cidade moderna – adotados na reconstrução européia e também em Brasília, por exemplo –, como referência para as políticas e normas de urbanização e habitação no Terceiro Mundo. Com isso, a qualidade do ambiente construído deveria ser nitidamente inferior a dos países centrais e, em consequência, o atendimento aos direitos sociais realizados no urbano seria precarizado. (ARANTES, 2006, p.64)

A citação acima se refere à análise de Pedro Arantes sobre a interferência (110) ostensiva de órgãos financeiros internacionais (Banco Mundial e BID) nas políticas de urbanização no Brasil a partir dos anos 1970, no entanto, o estudo recente de Ana Elena Salvi (111) evidencia que os interesses de órgãos internacionais se impoem na urbanização nacional desde o final da década de 1930. O que não significa apenas influências conceituais ou referências metodológicas na concepção da arquitetura e do urbanismo aqui implantado – significa efetivamente uma subordinação, uma conformação da cidade moderna brasileira, aos ditames e interesses da globalização capitalista que desde os primórdios da primeira revolução industrial, na qual o Brasil já se inseria na rede da industrialização dos países europeus através da ausência de desenvolvimento urbano e industrial e pela intensa propagação do trabalho rural escravo. Se desde o século XVII as cidades brasileiras se desenvolveram fundamentalmente para contribuir com a exportação extensiva de produtos agrícolas para as cidades européias (112), no século XX, as cidades se desenvolvem para corresponder, como

110. Esta interferência são tecidas por relações político-econômicas, como por exemplo a imposição dos princípios de política urbana formulados pelo Banco Mundial e pelo BID nas cidades brasileiras, *“como parte das exigências dos acordos de renegociação da dívida, protagonizados pelo Fundo Monetário Internacional. A reforma do sistema habitacional, a descentralização das políticas públicas, a criação de fundos de financiamento onerosos e o “ajuste fiscal das cidades” foram partes importantes das reformas estruturais dos anos 80. Esse último pretendeu corrigir as “distorções” de preços dos serviços públicos (que passariam a cobrar seu custo real), realizar cortes nos subsídios e ampliar as taxas de impostos urbanos”.* (ARANTES, 2006, p. 66).

111. cf SALVI, 2005. *“O trabalho analisa a arquitetura e o urbanismo produzidos em São Paulo, de 1950 a 1969, como resultado da atuação de políticas econômicas e culturais do governo norte-americano no período da política rooseveltiana da Boa Vizinhança (1939-1942). Estas políticas estenderam-se no segundo pós-guerra em função da consolidação da hegemonia mundial norte-americana. Aborda uma pequena amostra do projeto de norte-americanização do Brasil operado pelo governo dos Estados Unidos e implementado em grande medida pela Fundação Rockefeller e membros da família, que investiram em áreas passíveis de seu interesse, (...) redesenhando territórios e construindo novos ways of life pelo país. Enfatizou-se a atuação de Nelson Rockefeller, ao longo dos anos 1950 a 1969 quando presidiu a IBEC —International Basic Economy Corporation (...). Sua proximidade com os problemas urbanos da época e a busca de oportunidades para seus negócios o fez incentivar a vinda de Robert Moses para elaboração de um Plano de Melhoramentos para a cidade de São Paulo, já em processo de metropolização e consolidação de seu parque industrial. (...)”* (Resumo da pesquisa).

112. As cidades medievais européias se transformam em cidades modernas, e passam a receber trabalhadores agrícolas que já não tinham como competir com as vantagens do trabalho escravo presente na América —trabalho que produzia para exportar para a Europa. A inserção do Brasil, portanto, no capitalismo industrial do séc. XVII se orienta com este papel, que não era urbano, nem industrial, aliás, **NÃO PODERIA SÊ-LO**. Paulo Arantes (1992, p. 86-7) confirma: *“(...) éramos peças do Antigo Regime, isto é, de uma fase intermediária em que desintegração do feudalismo e expansão colonial andavam juntas. Quer dizer, através da exploração comercial das áreas ultramarinas promovia-se a primitiva acumulação capitalista nos quadros da economia européia —esse o “sentido profundo” que articula todas as partes do Sistema. Fomos então colonizados para o capitalismo e foi justamente esta circunstância crucial que acabou impondo o trabalho compulsório no Novo Mundo. A ampliação da economia de mercado reinventou a escravidão —nas condições da exploração colonial, mais rentável que o trabalho assalariado”.*

sempre, à sua inserção DEPENDENTE na economia capitalista industrial e posteriormente financeira. A dependência do capital estrangeiro foi e é uma das razões fundamentais para que as cidades brasileiras sejam o que são. Se entre os anos 1940 a 1960 o principal protagonista foi a fundação estadunidense da família Rockefeller e suas subdivisões, nos anos 1970 em diante, foram os órgãos internacionalizados, que por sua vez possuem uma vinculação visceral com os EUA e a nova forma de imperialismo que passa a reger a esmagadora maior parte das relações internacionais no pós-guerra. Com isso, o que efetivamente ocorre, nas palavras de Arantes (2006, p. 65, grifos nossos), é que:

*Assim, no caso da habitação, o parâmetro mais importante passa a ser a renda familiar e não mais o estudo dos espaços necessários para abrigar adequadamente uma família [nota do autor: BANCO MUNDIAL. Housing: Report sectorial policy. Washington, 1975, p.04]. Contrariando o que havia sido proposto pelos arquitetos modernos – os quais definiram, a partir do estudo das necessidades da vida moderna, como deveria ser o espaço habitacional mínimo –, a nova matriz postula que qualquer consideração sobre **a qualidade do espaço é secundária, pois deve se submeter à capacidade de pagamento do futuro morador**. Trata-se, aqui, da passagem do espaço mínimo para o custo mínimo [nota do autor: BANCO MUNDIAL. Projetos de lotes urbanizados. Rio de Janeiro: BNH, 1978, p. 61] Tal prevalência da lógica mercantil sobre o valor de uso levou o Banco Mundial, por exemplo, a **apoiar a produção de moradias cuja área construída por habitante era menor que a de celas prisionais**, como demonstrou estudo de Yves Cabannes. [nota do autor: Citado em MATHÉY, Kosta. Beyond self-help housing. Londdon: Mansel, 1992, p. 386]*

Arantes (2006, grifos nossos) exhibe uma tabela que precisa ser divulgada a toda a classe de arquitetos que participam da construção ou da convivência com esta vergonha secular (seja em ações projetuais ou intelectuais), que hipócrita ou ingenuamente inflam o peito ao falar sobre “releituras do modernismo” e “responsabilidade social”:

PARADIGMA MODERNO	PARADIGMA DO BANCO MUNDIAL / BID
<i>Padrão universal de urbanização moderna</i>	<i>Urbanização com baixos padrões no Terceiro Mundo</i>
<i>Estudo da habitação segundo a necessidade humana (2º CIAM) (housing needs)</i>	<i>Estudo da habitação segundo a capacidade de pagamento individual (ability to pay)</i>
<i>Espaço mínimo (exige regulação)</i>	<i>Custo mínimo (exige desregulação)</i>
<i>Casa padronizada para todos os trabalhadores</i>	<i>Padrões de acordo com a renda de cada trabalhador</i>
<i>Produção em massa pela industrialização da construção</i>	<i>Produção em massa pelo desbloqueio da capacidade de empreendimento individual (self-help)</i>
<i>Subsídio público na oferta do bem e serviço</i>	<i>Ação pública norteadas pelo full cost recovery, e subsídio eventual à demanda comprovadamente incapaz de pagar (abaixo da linha da pobreza)</i>
<i>Zoneamento da cidade segundo funções e critérios de eficiência</i>	<i>Desregulação do solo urbano para intensificar seu highest and best use pelo mercado</i>

A doutrina da “recuperação plena de custos” (full cost recovery) passou a nortear as políticas urbanas dentro de um modelo “auto-sustentável”, baseado em receitas tarifárias não-subsidiadas. O ônus da escolha por serviços piores e mais baratos foi transferido ao usuário (que passa a

“autofocalizar” de acordo com sua capacidade de pagamento) – até o limite de não ter serviço algum, caso não tenha como pagar. (ARANTES, 2006, p. 66). [Em nota na mesma página neste ponto o autor complementa:] *Como afirma Sumila Gulyani, especialista em infra-estrutura e cidades do Banco Mundial, “nos bairros onde não há disponibilidade a pagar por qualquer melhoria, ou ela é baixa, a estratégia recomendada **é não fazer nada (to do nothing)**”*. In: FREIRE, Mila; STREN, Richard. The challenge of urban government. Policies and practices. Washington: Banco Mundial, 2001. (grifos nossos)

Fica claro, portanto, porque os governos, do federal ao municipal, dedicam-se apenas a empreendimentos rentáveis para as classes mais abastadas. Cabe perguntar para onde vai o montante de dinheiro que todo o povo brasileiro paga em tributos, impostos, taxas e contribuições – cerca de 40% do PIB e da renda do trabalhador brasileiro, pagos às instâncias governamentais (113). Trabalha-se cerca de 5 meses para que o Estado não faça nada para aqueles que mais precisam (fundamentalmente pessoas com renda abaixo de 3 salários mínimos), e que também estão pagando e trabalhando 5 meses “de graça” para o Estado - uma vez que se o Estado precisa obter sempre o retorno do dinheiro investido em seus empreendimentos, significa que ao menos para habitação este dinheiro não está indo, i.e. não está retornando justa e devidamente – nem para as áreas, nem para as populações onde a necessidade é maior (114).

A comparação feita acima entre a habitação popular com a cela de uma prisão é extremamente elucidativa do quanto os pobres urbanos são isolados e atomizados, não apenas na dimensão reduzida da “parte que” lhes “cabe deste latifúndio” urbano, mas da parte que lhe cabe do Estado-nação que ajudam a construir. Sua “cova rasa” isola-se, muitas vezes, geograficamente nas periferias distantes e destituídas da esfera estatal (115) e isola-se também no interior do espaço doméstico – basta tirar as medidas dos quartos destinados às empregadas domésticas nas casas e apartamentos das elites, muitas vezes sem janela, portando extrema umidade vindo das áreas de serviço adjacentes – estes quartos podem ser considerados a versão moderna da senzala e o pior: são aprovados nas prefeituras como “despensa”, porque suas características não passariam em nenhum código de obras como dormitório. São lugares desumanos e legitimados, que existem aos milhares e são habitados por milhares de empregadas domésticas no Brasil, que além de

113. “De acordo com estudo do IBPT [Instituto Brasileiro de Planejamento Tributário], em 2006 o brasileiro terá que trabalhar 145 dias (4 meses e 25 dias) somente para pagar impostos, o que comprometerá 39,72% de sua renda anual”. (Nunes, 2006. grifos nossos).

114. Se a avaliação for feita não nos montantes de impostos, que se distribuem para todas as áreas (saúde, educação, transportes, etc), mas apenas na arrecadação do FGTS, o retorno indevido também se verifica, uma vez que a produção de habitação se volta fundamentalmente para rendas maiores, enquanto que, os trabalhadores que ganham menos ou permanecem desempregados por longos períodos, permanecem igualmente fora dos planos de financiamento. Esta lógica mercantil na construção do Estado brasileiro contribui para deixar claro o porquê do índice de desigualdade no Brasil ser mais que alarmante. Noticiado por Zimmermann; Spitz, (2005, grifos nossos), temos: “O Brasil é o oitavo país em desigualdade social, na frente apenas da latino-americana Guatemala, e dos africanos Suazilândia, República Centro-Africana, Serra Leoa, Botsuana, Lesoto e Namíbia, segundo o coeficiente de Gini, parâmetro internacionalmente usado para medir a concentração de renda. (...) De acordo com o documento [Relatório do PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) sobre o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano)], no Brasil 46,9% da renda nacional concentram-se nas mãos dos 10% mais ricos. Já os 10% mais pobres ficam com apenas 0,7% da renda. (...) O documento destaca ainda que a desigualdade social pode travar a expansão econômica e tornar mais difícil que os pobres sejam beneficiados pelo crescimento. [Diz o relatório:]. ‘Altos níveis de desigualdade de renda são ruins para o crescimento e enfraquecem a taxa em que o crescimento se converte em redução de pobreza: eles reduzem o tamanho do bolo econômico e o tamanho da fatia abocanhada pelos pobres’ ”.

115. Cuja presença mais recorrente é a da polícia, e ainda assim, muitas vezes, para desfavorecê-los, pela convivência com o tráfico de drogas e o desrespeito aos direitos humanos, entre outras ações.

ganharem salários baixíssimos, são obrigadas a se aprisionarem e mal conseguem se mover e respirar no pouco tempo e espaço que possuem para descansar.

*Talvez a posição das favelas e seus congêneres no espaço social brasileiro tenha a ver com o fato de o poder de segregação das nossas elites econômicas e intelectuais, todas brancas, pelo qual asseguram e legitimam as distâncias e as desigualdades sociais que as separam e diferenciam do "povo, todos negros ou quase negros", se concretizar por outras instituições sociais que prescindem do isolamento territorial dos pobres. Por esta razão, a organização das nossas grandes cidades segue um modelo que **combina proximidade física e distância e separação sociais**, pois cada um sabe exatamente o seu lugar no espaço social.* (RIBEIRO, 2001, grifos nossos)

É na cidade que se materializa o quanto dos pobres é subtraída a esfera da arquitetura e da legalidade, num país onde a lei só pega para quem não paga - e como visto acima, não para quem paga os impostos, mas para quem não paga as instâncias governamentais e advogados acostumados a barganhar com as mesmas. Se “cada um sabe exatamente o seu lugar no espaço social”, onde está a mobilidade social do capitalismo? Löic Wacquant (chama os EUA de “Estado-Penitência”, fazendo o trocadilho com o “Estado-Providência” da política de Welfare State substituída pela de Law and Order, para falar sobre como a guetificação das cidades estadunidenses e francesas tem se relacionado com a criminalização da pobreza, e embora esteja num outro contexto, pode-se pensar que o Estado brasileiro em boa medida também tem sido uma verdadeira penitência para boa parte dos seus cidadãos sem cidadania, direitos e retorno de impostos. O mais lamentável é que tende a seguir, como tem feito no último século, os passos e as diretrizes do “Grande Irmão”).(116)

Com isso, as instituições financeiras multilaterais foram capazes de promover, (...) um divórcio entre os padrões urbano-habitacionais e as considerações sociais, morais e técnicas que resultaram de 150 anos de luta dos trabalhadores e profissionais com eles comprometidos. Do ponto de vista da acumulação capitalista, a redução dos padrões habitacionais e urbanos teve como objetivo redefinir o que é necessário para o trabalhador do Terceiro Mundo reproduzir sua força de trabalho, o que, no limite, contribui para deprimir ainda mais seus baixos salários. (ARANTES, 2006, p. 65)

Sabe-se que a política moderna funda-se no princípio de que as questões de cunho religioso e moral devem estar fora da esfera de governo. E que na verdade, este tipo de política, definitivamente desvinculada da ética, defendida por Maquiavel (1469 – 1527) é considerada como uma das principais marcas da modernidade. Mas à ciência da arquitetura e do urbanismo, cinco séculos depois de Maquiavel, também deve caber a separação da esfera ética? Ou a questão não é de separação, mas de destituição ética?

*A importação dos padrões do chamado “primeiro mundo”, aplicados a uma parte da cidade (ou da sociedade) contribuiu para que a cidade brasileira fosse marcada pela **modernização incompleta ou excludente**. (...)*

116 O “fora de lugar” vindo dos EUA, também está nos nomes apresentados especialmente em dois filmes nacionais da atualidade: *De Passagem* e *O Homem do Ano*. No primeiro, os protagonistas possuem nomes de presidentes estadunidenses (Jeferson, Kennedy e Washington) e no segundo, o protagonista é Máiquel (como é escrito no Roteiro original) demonstrando o “aportuguesamento analfabeto” de Michael; e seu porquinho Bill, em homenagem a Bill Clinton visto pela TV quebrando todos os protocolos, dançando samba, enquanto ele tinha dor de dente.

*Escaparemos do **nosso destino**, aparentemente **inexorável**, de produzir uma matriz postiça ou “**fora do lugar**”, mais adequada, agora, aos princípios neoliberais? (MARICATO, 2000, p.124)*

fig. 408

fig. 409

fig. 410

fig. 411

fig. 412

fig. 413

fig. 414

fig. 415

fig. 416

fig. 417

fig. 418

fig. 419

fig. 420

fig. 421

Este ornitorrinco político pode ter uma imagem companheira. Como a cidade moderna e a modernização industrial capitalista no Brasil são faces da mesma moeda, a imagem para a urbanidade em muitos dos filmes aqui utilizados pode ser vista também numa metáfora animalizada – a do vira-lata. Aquele cachorro que não tem dono, está sempre ali, por perto, como quem não quer nada, mas quer, tem fome quase sempre, come o que lhe dão, que come lixo, mal tratado, não-tratado, que está quase sempre como coadjuvante em cenas desoladas, de desalento, mas está sempre lá como se não estivesse. Passam pela cena, como na seqüência em que Alicate caminha (fig. 408) em direção ao espelho a se quebrar pela bala “perdida”, ou quando Máiquel está para matar Suel (fig. 409), ou quando Dora e Josué seguem a caminho da casa de Isaiás (fig. 410). Ou quando Busca-Pé vai até a Boca dos Apês (fig. 416), ou correndo na frente do carro da polícia (fig. 420). Sua presença é companheira da invisibilidade dos pobres e da invisibilidade da cidade ilegal. É aquele fiel companheiro dos moradores de rua, e ambos: os nômades da cidade. A urbanidade vira-lata não tem pedigree. Híbrida (“De que raça é?” – “Não tem raça – é vira-lata!”) em suas origens, intenções, formas, tratamentos e não-tratamentos. É esta que já nasce esquisita, meio torta, meio com cara de velha, e que o cinema nacional contemporâneo tem dado inclusive variantes: é a cabra

aleijada do sertão de *Central do Brasil* (fig. 411), é o homem no lixo que acha que é cachorro em *O Primeiro Dia*. É sintomático que Dora seja contundente com Josué ao lhe dizer que além de não ter marido e filho, ela também não tinha cachorro.

fig. 422

fig. 423

fig. 424

fig. 425

fig. 426

fig. 427

É o porquinho de *O Homem do Ano*, o Bill: “*Você não come o meu tênis que eu não te como, OK?*” (fig. 415). Mais uma vez, a nomeação se inspira no nome de um presidente estadunidense (Bill Clinton, que Máiquel via pela TV, quebrando os protocolos). Esta cidade-porco que corrói, que devora, também é servida com pompa, para ser devorada na festa de aniversário de Máiquel (fig. 418). Em *Ilha das Flores*, os porcos têm preferência aos moradores de rua na ordem para comer o lixo. No início de *Cronicamente Inviável*, uma cena em que os moradores de rua se alimentam diretamente nos cestos de lixo do restaurante do Luís (fig. 413), é substituída por outra, segundo o narrador, “*mais próxima da realidade*” e menos explícita: segue uma seqüência na qual o garçom expulsa os moradores de rua que se aproximam e chama o cachorro para alimentá-lo. Aqui o animal também tem preferência (fig. 417). Já em *O Invasor*, os cachorros que unem Anísio à filha daquele sócio, morto por ele, são cachorros de raça (fig. 413-4) – é a metáfora da inserção de Anísio no mundo sócio-espacial dos ricos. Assim como a presença do cachorrinho-ator, de raça, da madame que surge para a filmagem da propaganda em *Sábado* contrapondo-se à imagem animalizada dos moradores de rua (117).

Os animais, assim como as crianças, pertencem a um universo cuja moralidade vai se inserindo com pouca ou muito menor resistência que a enfrentada muitas vezes no universo adulto. A máxima de que o cão é a cara do dono reflete exatamente esta condição. Para eles, tudo é absorvido sem filtros, os comportamentos a que são submetidos serão para eles, parâmetros de reprodução praticamente irrestrita. Daí a extensiva participação das crianças no crime

117 Não é possível não mencionar *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, curta-metragem que faz parte do clássico *Cinco Vezes Favela*, de 1962, onde a relação de afeto da criança com o gatinho não é possível, uma vez que se ele ficar com o gato ao invés de vendê-lo para o fazedor de tamborins, o gato significará também uma boca a mais para comer — comida que é pouca, e que lhe falta. “*Sem utilizar diálogos, o curta nos conta através de montagem paralela as dificuldades encontradas por três meninos de rua para exercerem o seu ofício: caçar gatos que serão transformados em tamborins. Um dos meninos sente uma imensa afeição por um gato e seu conflito será entregá-lo para o matadouro ou não - por fim ele decide sacrificar o seu animal de estimação para que possa garantir a sua sobrevivência. O personagem desce o morro e, de frente para ele (e para nós, espectadores), está a civilização que nos afronta, civilização que insiste em apagar qualquer vestígio de poesia que possa existir misturada ao cotidiano. Qualquer afeto é considerado supérfluo por ela e sempre estará abaixo em sua hierarquia de valores*”. (GARCIA, s/d.)

organizado e na urbanidade desorganizada, em que crianças são utilizadas para a mendicância ou o sub-emprego, sempre submetidas às ordens e exploração de adultos. Perdem a pureza e a ternura como pressuposto para a convivência, mas se choram ou latem, gritam - são imediatamente submetidas à ordenação silenciosa do mundo adulto desumanizado e da **urbanidade vira-lata**. As cenas que seguem imediatamente depois de uma das seqüências mais contundentes de *Cidade de Deus*, na qual Zé Pequeno impele uma criança a ferir e a matar outras crianças (fig. 427), são de um cachorro vira-lata, muito magro, a devorar um pedaço de carne (fig. 423-4) que se coloca como um contraponto à próxima cena em que um pão de ótima aparência é servido numa bandeja (fig. 424). A indicação é clara sobre a vinculação entre fome e violência, mas para entender melhor o significado deste cão na montagem do filme, é necessário voltar à voz off de Busca-Pé na seqüência anterior, que insere a explicação do que vem a ser a Caixa-Baixa:

*Os moleques da Caixa-Baixa eram uns meninos que **não respeitavam muito as leis da favela**. Vira e mexe eles entravam e metiam um morador ou uma padaria, principalmente na área do Cenoura (...). O Pior é que, com o Zé Pequeno, a Cidade de Deus virou um lugar mais seguro para os moradores. Quase que não tinha mais assalto nenhum. Era só falar com Zé Pequeno.* (MANTOVANI; MÜLLER; MEIRELLES, 2003, p. 108-9)

Enquanto Busca-Pé narra, as cenas mostram o assalto das crianças numa mercearia de bairro, roubando frangos assados e doces, e depois vão comer todos juntos num cercadinho na região favelizada do bairro, enquanto discutem como ascender no mundo do crime (fig. 421, 425-6). Eles têm fome, não tem assistência de nenhuma esfera pública, urbana, ou familiar (ao menos que se apresente no filme) e muito incentivo para crescer seguindo o exemplo daqueles que "se dão bem" à sua volta. No entanto, fazem parte do contingente social de maior vulnerabilidade. O cão que surge logo depois da criança ferida caminhar mancando para casa pelas vielas tão estreitas quanto corredores, opressores e aprisionantes, é a imagem desta fragilidade extendida para a dialética sócio-espacial. O cão vira-lata sintetiza este universo "sem dono" (sem lei ou urbanismo regulador) de reprodução continuada de fome e violência na qual é pela improvisada truculência que beira a irracionalidade, que alguma lei é imposta, neste caso, a lei da favela imposta por Zé Pequeno.

A mais significativa seqüência fílmica do cinema nacional contemporâneo sobre este aspecto é sem dúvida em *Quase dois irmãos*, na qual Miguel, Peninha e Jorginho, ao tentarem se divertir na cadeia tocando alguns instrumentos e cantarolando, ouvem um gato a miar. Para se divertirem ainda mais, eles colocam o gato num saco e o matam, com alegria e requinte de sarcasmo (fig. 428-31). Logo depois, João procura por seu gato e questiona "seus companheiros" sobre o paradeiro do gato com um pires de leite na mão, leite que ele serviria ao gato (fig. 432-5):

Miguel: "Qual é o sentido de ter um gato aqui, pô? Não tem leitinho prá todo mundo..."

João: "- O leite que eu dou pro gato é da minha parte, não interfere na parte do coletivo. O que que há hein? Não pode mais ter bicho agora?"

Peninha: "- Poder pode, desde que ele não coma e não grite". (fig.436)

Jorginho: "- Pior mesmo é o barulho que ele faz de noite" (e imita o ronronar do gato, fig. 437)

Miguel: "- Fala sério?! Tem companheiro morrendo no Vietnã... Tem companheiro lutando prá regressar pro Brasil... tem companheiro pegando em arma... tem companheiro no Chile lutando prá implantar o socialismo..."

O discurso político de solidariedade aos companheiros em luta surge como justificativa, i.e. discurso duplamente ideológico, já que realmente a solidariedade aos companheiros comunistas ou exilados é duvidosa na circunstância de invisibilização em que estão – na qual são impedidos de prestar qualquer tipo de manifestação em solidariedade aos mesmos, assim como não foi pelos mesmos que eles mataram o gato, e sim pela mais arcaica tradição de utilizar a tortura em animais como fonte de divertimento. Lipovetsky (2005, p. 173) argumenta que: “(...) o *relacionamento com os animais também foi anexado pelo processo de civilização*”, e que embora já no séc. XIX houvesse proibição em lei do uso da violência com animais, “*sabe-se que não passavam de letra morta e que esse tipo de crueldade estava longe de ser condenada*”. E na mesma página Lipovetsky complementa, para a aflição do marqueteiro do Presidente Lula, Duda Mendonça, fiel apreciador de brigas de galo e corrupções político-ideológicas:

*Um mundo nos separa dessa insensibilidade [o autor se refere aos exemplos dados anteriormente, entre eles, ao de se fazerem perus dançarem sobre placas de ferro em brasa]; nos nossos dias as sevícias para com os animais merecem reprovação em massa, de todas as partes erguem-se protestos contra a caça e as corridas de touros, contra condições de criação, contra certas formas de experiências científicas. Mas em nenhum lugar a humanização é mais visível do que entre as crianças, as quais, **fato único na história, não acham mais divertimento nas brincadeiras que consistem em torturar animais**, o que antes acontecia normalmente. (grifos nossos)*

Contrariando o filósofo francês, as brigas de galo e de cachorro são ainda comumente apreciadas na periferia do mundo, e geralmente por adultos. Embora cinco séculos separem Thomas Hobbes de Beto Brant e Alejandro González Iñárritu, respectivamente em *Ação entre Amigos* (1998) e *Amores Perros* (2000) (118), estes autores discursam com veemência sobre as

118. No primeiro, a briga de galo surge como principal divertimento de um ex-torturador da ditadura militar, alvo de uma vingança. E no segundo, a briga de cachorros passa a ser uma atividade rentável para uma população empobrecida da Cidade do México, tendo Cofi, como um elemento central entre várias histórias. Ele que era um pacato cão doméstico,

intrínsecas relações identitárias entre o ser humano e o animal. João, de *Quase dois irmãos*, retruca a fala de Miguel (fig. 438-9): João: “- *Tem companheiro matando gato? É isso?*” Miguel: “- *O que que você quer numa cadeia de preso político? Que não tem comida prá todo mundo... Você quer ter um bichinho de estimação, é isso?*” João: “- *É. Algum problema?*”. Miguel: “*Tem problema sim... a gente tá cheio de problema aqui... Pára de frescura...*”. Miguel dá um tapa no ombro de João, o faz derramar um pouco de leite no chão... Outros chegam reclando: “*Porra João, que porcaria... limpa esta merda porra! Você não tem respeito pelos outros não? (...) Que é isso João?*” (fig. 440-3). João: “- *É leite. Não conhece não? Leite do coletivo.*”

A atitude simbólica de jogar o leite, que passa a ser do coletivo, mostra o quanto está se dismantando de seus princípios. O coletivo é “o leite derramado” nos anos 1960, que na rima visual com a cena seguinte (fig 444-6), transforma-se na cocaína sendo espalhada na favela da atualidade, calcando a identidade simbólica entre as substâncias que deveriam ser antagônicas. A cocaína é verdadeiramente, a negação do leite. A negação do leite e da vida ao gato evidencia a ausência de afeto, da solidariedade, da fraternidade – elemento fundamental que foi perdido completamente dentre todos os ideais revolucionários. Com a ausência de afeto, há a ausência da própria vida que o leite simboliza. Nesta seqüência tem-se que foi este o elemento de determinação histórica que transformou, ao longo dos tempos, os ideais revolucionários utópicos em crime organizado (marginal ou legitimado: os do jogo político atual) que vende e consome, ao invés de “leite”, a cocaína que corrói a vida e os afetos, continuamente.

Prova mais cabal desta tese está no Parque Oziel, bairro periférico formado a partir da maior ocupação urbana na região metropolitana de Campinas, Estado de São Paulo. Trata-

se transforma, depois de ser atacado arbitrariamente por um cão de briga e a ser condicionado a brigas constantes. Sobrevivendo a um tiro, passa a estar em companhia de um morador de rua (o Bode), mas mata todos os outros cães do mesmo. Este fato, por sua vez, transforma este senhor, dando-lhe uma vontade de viver, há muitos anos perdida. Ao ver todos os amados cães, mortos por Cofi, ele reage apontado para este uma arma, mas reflete, compreende e vê no cão uma espécie de espelho do círculo vicioso da violência irrefreada, que cabia a ele neste instante, romper, inclusive consigo mesmo. Numa história paralela, já entre a classe emergente mexicana, a discussão sobre as relações sociais baseadas na superficialidade materialista é refletida na perda de um cão e de uma perna de uma modelo publicitária. O cão cai entre o forro do vizinho de baixo e o piso do seu apartamento, e provavelmente preso entre as fiações, permanece neste “limbo” por vários dias, uma espécie de “purgatório” espacial que simboliza os interiores corroídos, escuros e encobertos de uma dialética sócio-espacial burguesa altamente artificializada e frágil, evidenciando o universo de valores e comportamentos mesquinhos das “gente de hoy”, as celebridades. A concomitância entre as histórias, tão própria de *lñárritu*, para mostrar as contradições que dão uma sórdida igualdade entre as classes, está presente também em *Babel* (2006) seu filme mais recente, que trata mais uma vez sobre a incomunicabilidade entre as pessoas e as classes —como fundamental mecanismo de esgarçamento civilizatório.

se da História do Zulu (119). Zulu é um cachorro vira-lata que foi adotado há alguns anos por um escritório em Campinas onde trabalham vários profissionais, dentre eles, a faxineira Dona Maria. O escritório foi, ao longo do tempo, se ampliando e incorporando novos profissionais, dentre os quais alguns começaram a se incomodar com o Zulu, fundamentalmente porque ele late muito e acaba atrapalhando os negócios. De fato, no mundo corporativo deve caber animais domésticos tão somente para serem comercializados. Como não é o caso, (o coletivo) decidiu dar o Zulu para a Dona Maria, já que entre eles há uma relação mútua de afeto. Foi-se, portanto, conversar com ela, pedindo que o levasse para a sua casa, ele era dela agora, se ela o quisesse, como um presente. Mas, constrangida, ela confessa que no Parque Oziel, onde ela mora, não pode mais ter cachorro e a lei imposta pelo tráfico de drogas é de que se alguém aparecer com cachorro, o mesmo será morto. Ela diz que já perdeu três cachorros e que precisa seguir esta lei, que se for necessário, os traficantes apanham o cachorro dos braços das crianças e dão um tiro na cabeça do mesmo sem hesitação nem piedade. Nem afeto, nem solidariedade, quanto menos fraternidade - há que se complementar. O bairro não é "lugar para estas coisas", assim como o mundo corporativo, assim como a cadeia. Pergunta-se para ela, as razões dos traficantes e Dona Maria esclarece que o problema é que os cachorros não obedecem à lei de silêncio quando a polícia invade a favela atrás dos traficantes, que se for necessário, escondem-se em cantos escuros dentro ou fora de qualquer casa ou comércio, cantos sempre encontrados pelos cachorros, que latem e acabam avisando a polícia. Muito eficientemente a polícia tem os seus próprios cães farejadores, fortes, treinados e bem alimentados. Mas os finados vira-latas do Parque Oziel latiam principalmente porque reagiam à violência entre todas as partes e porque tinham fome. Como as crianças da Caixa-Baixa, não obedeciam à lei do tráfico.

Contra a violência, a não-violência é feita de diálogo, de comunicabilidade, mas como foi visto anteriormente, diálogo requer humildade, valorização da pluralidade e da alteridade, e compaixão. Construir e conquistar estes atributos fundamentais ao diálogo entre as classes, de identidades e interesses opostos, requer muitas vezes que ambas sejam submetidas a experiências de limite, à insuficiência de verdades e a uma indignação insuportável diante da fome e da violência. A compaixão, fruto possível desta última submissão, pode ser a manifestação cultural mais genuína da não-violência, capaz de extrair da "naturalidade" animalizada, a condição humana, e suas extensões urbana e política. Não se pretende aqui dualizar violência (barbárie, miséria) e compaixão (diálogo, civilidade, cordialidade) como dois mundos à parte, ao contrário, mas ao escancarar a face escondida e violenta das ideologias, desconstruir o sistema reativo entre as várias violências. As violências "jornalísticas" em exposição nas mídias e quantificadas estatisticamente pelos inquéritos criminais não abarcam as violências originais e fundadoras encobertas e legitimadas pelas primeiras. Mas a violência, assim como o sistema capitalista, ou a espoliação urbana não são "entidades" autônomas, são ações humanas, que para serem transformadas, precisam da transformação no (des)humano. Para sair do moto-perpétuo sistemático da violência é preciso reagir a ela, mas de forma não-violenta, para não "dar corda" a este sistema. Ironicamente, os principais exemplos na história da não-violência, a fome sempre esteve presente, mas ao invés da fome imposta pela miséria violenta e lenta, surge como uma fênix, uma fome autônoma e contundente para despertar o diálogo – uma fome para despertar também os sabores do saber – uma ousadia na utilização da razão de mãos dadas a uma imensa compaixão. A não ser que estejam nos enlatados hollywoodianos ou nos programas populares de auditório, não há lugar para afeto,

119. JORGE, Luís Antonio. Comunicação pessoal, 18 maio 2007.

amabilidade, e compaixão no universo da urbanidade vira-lata e da modernidade ornitorrínica, por isso que, quando a compaixão e o afeto se impoem, parecem por sua vez, “fora de lugar”. Lançá-los aos mais de quatro cantos da cidade, publicamente, é mais que uma necessidade, é uma condição de sobrevivência.

fig. 447

fig. 448

fig. 449

fig. 450-2

A cidade deixou de ser. Não por ter sido promovida a metrópole; e, recentemente, a metrópole global. A cidade deixou de ser porque o espírito da cidade não habita mais seus moradores. (...) Em São Paulo, os que estão por cima, ou não aparecem ou o fazem através da imagem. Os que estão por baixo ocupam o chão: embaixo, atrás, dentro das mensagens e imagens ‘do outro mundo’. São seres concretos, tangíveis, tridimensionais, de carne e osso – seres vivos. Mas por que habitam a cidade como não-pessoas, isto é, ‘sujeitos monetários sem dinheiro’, para usar a expressão de Robert Kurz, surgem como presenças quase irreais, às vezes surreais, em todo caso, sempre inadequadas e inoportunas, presenças excessivas, insistentes, que o olhar não quer reconhecer nem aceitar, presenças imprevistas que a mente procura abolir ou evitar. Não pense, porém, que a cidade é deles; muito ao contrário. Embora nela vivam, aí estão como excluídos e por isso parecem tão deslocados, tão sós, tão fantasmagóricos (120). Como se o imenso desejo de eliminá-los da paisagem urbana colasse em sua humanidade marcando-os ao mesmo tempo com os signos indelévels da diferença e da indiferença, que lhes conferem um aspecto ora patético, ora desesperado, ora absurdo, ora alucinado. (...) Desertada, deserdada, evitada, a cidade deixou de ser. (...) Entre os que desertaram e os que foram deserdados, nem privilegiados, nem excluídos, passam pela cidade, anônimos e desenraizados, os trabalhadores que compõem a massa urbana. Para eles a cidade parece reduzir-se ao longo e cansativo trajeto de casa ao trabalho, ao tempo perdido do transporte, da periferia ao centro, do centro à periferia: o espaço urbano é o que se inscreve entre dois pontos, cujo sentido ameaçador será dado pelos programas de rádio e os telejornais sensacionalistas. Que vínculos podem eles tecer com uma cidade temida e evitada sempre que possível?

Laymert Garcia dos Santos, 2002, p. 116-8

O que nossa teoria salienta é que consideramos a substituição do modo capitalista de produção (...) como condição necessária para a sobrevivência humana.

David Harvey, 2005, p. 162

120. Basta lembrar da imagem de Alicate no espelho (fig. 447), entre outras imagens deste fantasmagorismo em personagens, vale a pena destacar imagens dos jovens recém chegados à instituição para menores infratores, Padre Severino, no Rio de Janeiro, imagens presentes em Notícias de uma guerra particular e Ônibus 174 (fig. 448), dos “vapores” do tráfico na Cidade de Deus (fig. 449). E talvez, uma das imagens mais contundentes, mais poeticamente bem trabalhadas: os trabalhadores que Ernesto e Alberto Granado encontram no deserto do Atacama (fig. 450-2)- fazendo com que, aquele que viria a ser o Che Guevara, pudesse entender melhor a espécie humana —a estes trabalhadores, ele entrega todo o seu dinheiro naquele momento, e aos trabalhadores de toda uma latino-américa livre, ele entregou posteriormente, em sua realidade histórica, a sua própria vida.

CAPÍTULO II

(...) Vocês individualmente podem não nos entender ou deixar de lutar em sua própria vida e tempo. Vocês de seu tempo podem deixar de lutar inteiramente... mas nós precisamos lutar para podermos vir a existir, para permanecermos em existência, para sermos o futuro que acontece. É por isso que nos dirigimos a vocês.

Marge Piercy. apud: Jameson, 2004, p. 283. Woman on the Edge of Time, New York, 1976, p. 197-8, grifos nossos.

Na primeira noite eles se aproximam / E roubam uma flor / Do nosso jardim. / E não dizemos nada. / Na segunda noite, / Já não se escondem: / Pisam as flores, / Matam nosso cão, / E não dizemos nada. / Até que um dia / O mais frágil deles / Entra sozinho em nossa casa, / Rouba-nos a luz e, / Conhecendo o nosso medo, / Arranca-nos a voz da garganta. / E já não podemos dizer nada.

Eduardo Alves da Costa, No caminho com Maiacóvsky. grifos nossos

A pessoa, o lugar, o objeto / estão expostos e escondidos / ao mesmo tempo só a luz, / e dois olhos não são o bastante / para captar o que se oculta / no rápido florir de um gesto. / É preciso que a lente mágica / enriqueça a visão humana / e do real de cada coisa / um mais seco real se extraia / para que penetremos fundo / no puro enigma das figuras.

Carlos Drummond de Andrade, Diante das fotos de Evandro Teixeira. in.: Amar se aprende amando, 1986, grifos nossos

Temos de nos arrepender nessa geração não tanto pelas más ações das pessoas más, mas pelo silêncio assustador das pessoas boas.

Martin Luther King.

Cada homem agia por si mesmo, e o Diabo, se não levava a pior, pelo menos reservava para si o privilégio de construir cidades.

Lewis Mumford, 1982, p. 486

imagens (fundo, modificadas dos originais):
O Príncipe (Maria Cristina e Praça Dom José Gaspar)

AS LUZES APAGADAS DA CIDADE

*A história contínua de preocupação e inação foi e é contada e recontada muitas e muitas vezes, sem nenhum benefício visível até aqui. Não é minha intenção repetir a história mais uma vez, mas questionar a **estrutura cognitiva** e o **conjunto de valores** no qual em geral se encaixa, uma estrutura e um conjunto que impedem a plena compreensão da gravidade da situação e assim também a busca de suas alternativas possíveis.*

BAUMAN, 2000, p. 178, grifos nossos

2.1. ASSINCRONIAS E VISUALIDADE

fig. 453

fig. 454

fig. 455

“**S**ejam bem vindos a São Paulo” – a voz off da aeromoça anuncia o embarque na história de Ugo Giorgetti: *O Príncipe*. É Gustavo que volta ao Brasil depois de 20 anos na

França e neste interregno (final dos anos 1980, início do séc. XXI) muita coisa mudou (fig. 453-5). E como a História é a expressão das mudanças ocorridas, esse Gustavo/Giorgetti estará nos contando como se sente frente ao estado de coisas a que se depara, em seu quase-silêncio, em sua iluminação contrastada, em seus trechos literários poeticamente inseridos junto a uma montagem simples de um roteiro denso a destilar uma espécie de desabafo e de denúncia do mal-estar brasileiro contemporâneo – ou mais: a expressão de um mal-estar paulistano e carente de futuro. Ainda resta uma localização geográfica precisa, mas o tempo se esvaece, dissipando junto também o lugar desta geografia, apagando suas luzes, e as luzes da razão que precisariam estar firmes como faróis apontados à frente, ao um tempo futuro. Tempo e espaço se contagiam de trevas, o futuro desaparece e o presente impreciso, aumenta esta imprecisão quanto mais se revela, diluindo-se em incertezas, angústias, falta de significação e historicidade. Uma história na arte cinematográfica que discorre sobre a ausência de histórias – tanto aquelas feitas para iluminar o futuro, quanto as sofisticadas de todo tipo. Um meta-texto com uma espécie de metalinguagem às avessas – uma maneira poética de discutir uma condição por sua ausência; e sem dúvida, mais uma prova de que, se a humanidade tem um destino, é a história. Perseverar não é uma escolha.

Algumas das mudanças ocorridas na cidade, neste período, podem ser exibidas pelas mudanças sociais e *O Príncipe* nos oferece uma pequena amostragem: alguns amigos

de Gustavo. Mas ao contrário do que se poderia supor, embora sejam quase representantes de tipos sociais, estes personagens não são planos nem estereotipados. Variam, lembram pessoas comuns, que existem realmente, que a gente conhece, com vícios e virtudes em conflito constante; afligem-se, festejam, trabalham, descansam, discursam, calam-se, por vezes não vêm nada além do próprio umbigo, por vezes filosofam, sentem melancolia, saudade, frustração, esperança, ressentimentos, têm suas próprias razões.

Gustavo encontra um mundo onde a força do simbólico e do imaginário excede todos os possíveis limites éticos e utilitários. Um mundo que não é mais informado por um jornalismo que tem como objetivo informar, mas um sensacionalismo apelativo e emblemático, pornográfico e calcado sobre o ideário raso do senso comum e mercadológico. Um mundo que não é mais movido pela cultura com o objetivo de educar, formar e transformar, mas a cultura incorporada no turbilhão da indústria, que cresce e aparece graças ao abraço contundente do capital. Não é mais um mundo movido pelas necessidades da sociedade ou do Estado, mas das empresas e do capital privado, pelas mídias e através da imagem. A soberania da imagem materializa a reificação humana, e isso fica muito mais claro na seqüência em que Gustavo e Esteves vão à procura do psiquiatra na Escola de Samba, que o transforma em carro alegórico e ensurdece o diálogo (fig. 456-8) É o mundo das efemeridades e não mais da permanência, daí a nostálgica manipulação de Gustavo em seus livros e fotografias, no início e no final do filme (fig. 460-3) – livros, livros, livros, e mais imagens – é tudo o que resta de alguma permanência? Gustavo volta à rua da infância que não é mais reconhecida, à casa materna e sua mãe não o reconhece, suas raízes estão nos livros e não é à toa que Giorgetti faz reiteradas citações, para que se possa buscar também na memória os mesmos trechos que, como diz Josué, “às vezes desmancha na (...) cabeça”, ou ao menos, para aguçar o apetite literário. Ah! Fome de saber inexistente neste tempo de consumismo anoréxico. Giorgetti confessa sua aflição (121), ao comentar o tratamento dado ao diretor (fig. 459) da escola onde Mário, sobrinho de Gustavo, dava aula, lembrando as escolas que não existem mais:

É este desmonte que não consigo aceitar: um desmonte do processo civilizatório, mais do que do ensino, simplesmente. Estou desconfiado de que

121. Em entrevista à Alessandro Gianini (s/d), Giorgetti confessa: “Às vezes, eu me sinto exiladíssimo aqui. Aliás, a maior parte do tempo eu me sinto no exílio. Um exílio de idéias”. E ao ser interrogado: “Você se sente derrotado pelo seu meio?”. Giorgetti responde: “Num certo sentido, sim. Primeiramente, preciso pedir licença para me incluir entre as pessoas que sabem pensar. Caso essas pessoas permitam a minha inclusão entre elas, eu acho que há uma visível derrota do pensamento. Aliás, tem até um livro com esse título: “La Défaite de la Pensée”, do (filósofo francês Alain) Finkelkraut. Às vezes, me dá a impressão que existe um mundo que, abruptamente, deixou de existir. Ainda quero fazer alguma coisa sobre isso”.

a maioria das barbaridades hoje cometidas não pode ser atribuída a pessoas “culpadas”. Elas nem sabem como poderiam ser melhores, não tiveram contato com a civilização no colégio. (PAVAM, 2004, p. 178).

É preciso pedir licença para pensar, para a glória daqueles que se elegem (na esfera política) e lucram (na esfera mercadológica) sobre a ignorância mascarada e constituída pelo atual “sistema de analfabetização nacional”. Mas a situação da “inteligência” brasileira não fica a dever muito a esta maioria em termos de alienação. Nesta pseudo-democracia, parafraseando os bons e velhos Paralamas do Sucesso: a ordem heterônoma, “*vem das antenas de TV*”. Heteronomia midiática que se anuncia como “esperança”, a comandar num “controle remoto” às avessas, mentes e braços na construção de um país que tem se mostrado também avesso a toda forma de autonomia intelectual, política e econômica prática para a esmagadora maioria da população. Dora envolve-se no aliciamento de Josué, sem saber ao certo se para adoção, se para tráfico de órgãos para comprar uma televisão:

*Um menino indefeso, buscando a proteção de um pai que sempre o traiu e que, ao perder a mãe gentil, fica à mercê de uma mãe/madrasta que, inicialmente, **o vende para comprar uma televisão** – objeto tratado, aí, como símbolo do Brasil que vive a ilusão de ser moderno. O sentimento de orfandade vai ser trabalhado visando a criação de um imaginário de esperança e fé no futuro do país.* (FIGUEIREDO, 1999, p. 82, grifos nossos)

fig. 464

fig. 465

fig. 466

E ao contrário do que se poderia supor – este tipo de crime nem sempre é praticado por aqueles cujo obscurantismo lhe oferece a dose necessária de vilipêndio pela vida humana. Em *Cronicamente Inviável*, Alfredo, o intelectual pedante que narra boa parte do filme, ao final revela o motivo pelo qual viaja o Brasil inteiro (fig. 464-6). O tráfico de órgãos e pessoas é um comércio vastíssimo e como o tráfico de drogas e armas, move milhões e milhões de reais, envolvendo um número também vasto de pessoas das classes mais abastadas, estejam na prática do crime, ou na compra do “objeto” traficado. Quem sustenta este jogo são as elites. Ou é de se supor que são os pobres que mais consomem órgãos indevidamente extraídos? Ou prostitutas adolescentes e cocaína? Para ocultar tudo isso, dinheiro também não falta para construir um mundo exacerbadamente composto de aparências, “*beleza e sofisticação*”, verbete tão próprio das propagandas do mercado imobiliário voltados para esta classe.

Num universo de exacerbada valorização da imagem e do imaginário, nada mais coerente que promover uma falsa História do Brasil, substituindo o real de anti-heróis nacionais por outro, imaginário, de acordo com os padrões estrangeiros, já que autonomia não está presente há 500 anos e os estrangeirismos já fazem parte visceral deste ornitorrinco – é o que promove Mário (fig. 467-9), de louco à visionário, a representação de um esgarçamento tal da intelectualidade brasileira, que ao se aproximar da loucura, beira alguma verdade, ou ao menos, bem ao gosto de

Giorgetti, escancara com extrema ironia, a miséria intelectual e por consequência, a miserável autonomia de um tempo que se auto-proclama (neo)liberal. Reflete também a fragmentação pós-moderna da tradição histórica “reorganizada como cultura de museu” (HARVEY, 1992, p. 273) sempre mais voltada para temas e focos (interesses) localizados:

fig. 467

fig. 468

fig. 469

*Difícil manter qualquer sentido de continuidade histórica diante de todo o fluxo e efemeridade da acumulação flexível. A ironia é que a tradição é agora preservada com frequência ao ser mercantilizada e comercializada como tal. A busca de raízes termina, na pior das hipóteses, sendo produzida e vendida como imagem, como um simulacro ou pastiche (...). A fotografia, o documento, a vista e a reprodução se tornam história exatamente devido à sua presença avassaladora. O problema, com efeito, é que nenhuma dessas coisas está imune à distorção ou à falsificação pura e simples para propósitos presentes. (...) Por meio da apresentação de um passado parcialmente ilusório, torna-se possível **dar alguma significação** à identidade local, talvez com algum lucro. (grifos nossos)*

fig. 470

fig. 472

fig. 473

fig. 474

fig. 475

fig. 476

Gustavo faz uma espécie de deriva “flanerante” pela cidade de São Paulo (fig. 470), por um lado em seu viés sucateado e obscurecido (fig. 471-2), uma cidade que ninguém vê e que está em toda parte, como diz Aron, e por outro lado, envidraçado e artificializado, superficializado, prostituído: uma cidade exposta e iluminada (fig. 474-6), mas que representa verdadeiramente apenas uma pequenina parte da mesma – a máscara que encobre a cidade real, e camufla a podridão ética e o esvaziamento político-cultural das elites. E já que vale a pena seguir o

próprio Giorgetti e utilizar referências literárias, vê-se de um lado uma beleza arquitetônica que mais se assemelha à face exposta e permanente de um Dorian Gray (122), que esconde sua sordidez acumulada em seu retrato, escondido num quarto fechado. Esta é a face da cidade que nunca dorme, a cidade internacional, multiétnica, da melhor gastronomia e diversão do Brasil, enfim, a cidade dos negócios e eventos aclamada por Marino Esteves – uma cidade de fachada, assim como é de “fachada” toda a estruturação ideológica e sua reflexão sociológica, seja nas elites ou nos pobres (que também correspondem à ideologia, sustentando-a). Esta “fachada social” feita de “aparência” é desmantelada por Bianchi em vários momentos em *Cronicamente*: está no ataque histérico de Josilene (fig. 477-9), a empregada de Maria Alice, que embora estivesse sempre aparentemente cordial e companheira, mantendo um relacionamento de respeito e cumplicidade com a “amiga de infância” (fig. 481-3), aproveita o flagrante que esta lhe dá com o namorado para dizer o que realmente pensa; assim como está na diarreia (medo - fig. 480) de Luís, anteriormente tão impetuoso e cheio de si, frente aos ladrões.

fig.477

fig.478

fig.479

fig.480

fig. 481

fig. 482

fig. 483

casa de Josilene -criança

casa de Maria Alice - criança

Josilene e Maria Alice

*O aparecer social é constituído pelas imagens que a sociedade e a política possuem para seus membros, imagens consideradas como realidade concreta do social e do político. O campo da ideologia é o campo do imaginário, não no sentido de irrealidade ou de fantasia, mas de **conjunto coerente e sistemático de imagens ou representações tidas como capazes de explicar e justificar a realidade concreta**. Em suma: o aparecer social é tomado como o ser do social. (...) O discurso ideológico se sustenta, justamente, porque **não pode dizer até o fim aquilo que pretende dizer**. Se o disser, se preencher todas as lacunas, ele se auto-destrói como ideologia. A força do discurso ideológico provem de uma lógica que poderíamos chamar de lógica da lacuna, lógica do branco. (CHAUI, 1981, p.19 e 22, grifos nossos).*

Para as elites que se observam nestes filmes, a postura blasé acumula uma característica a mais, que segundo Harvey (1992, p. 315) seria uma segunda reação à compressão espaço-tempo pós-moderno – a caracterização típica de Maria Alice e Luís brilhantemente

122. WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril Cultural, 1981 (1890).

interpretado por Betty Gofman e Cecil Thiré (fig. 484-6) – a expressão de quem está sentindo um cheiro ruim que lhe faz levantar o nariz e as sobrancelhas, e uma “*negação voluntariosa da complexidade do mundo, e a inclinação a representar essa complexidade em termos de proposições retóricas com alto grau de simplificação*”, construindo ideologias e atomizando tudo a sua volta para identificar-se como “maior” e superior.

fig. 484

fig. 485

fig. 486

Esta redução pós-moderna (da complexidade para superficialidade) intensifica-se entre as elites oligárquicas da periferia do mundo globalizado. Calligaris (2006) confirma:

*Será que a sem-vergonhice dos privilegiados é uma fatalidade moderna? De fato, não é obrigatório que os privilegiados comprovem seu status pelo esbanjo e pela ostentação. Afinal, por que não desejariam ser reconhecidos por sua generosidade e por sua responsabilidade social? Não é assim que eles se tornariam propriamente uma elite? Sem dúvida; mas, para isso, seria preciso que os neoprivilegiados mudassem sua visão do mundo. Seria preciso que eles constatassem, ou melhor, sentissem que a experiência humana (inclusive a deles próprios) é **mais complexa do que a tarefa de melhorar, comprovar e ostentar status**. Fazer valer a complexidade da experiência humana e nos interessar por ela, essa é uma das funções básicas da cultura, em todas as suas formas. (...) O problema é que, em geral, a cultura não está entre as prioridades dos neoprivilegiados. (grifos nossos)*

fig. 487

fig. 488

fig. 489

fig. 490

fig. 491

fig. 492

A compressão espaço-tempo está intimamente ligada ao poder do capital e, portanto, observa-se, em muitas passagens de *Cronicamente*, a necessidade da pressa e do

imediatismo sendo discutida, fundamentalmente entre as elites, como ocorre com Carlos, marido de Maria Alice, que faz um drama tremendo por não ter de imediato o botão da blusa em seu devido lugar (fig. 487), assim como não gosta de obedecer à lei (esta entre outras) de dar preferência ao pedestre, quase atropelando várias pessoas que atravessam enquanto o sinal abria para ele (fig. 488-9); no entanto lhe aflige a pressa do motorista de táxi, quando sua posição não é a do motorista, não é a vantajosa do momento (fig. 490-2).

De fato, a terceira revolução industrial, além de flexibilizar as formas organizacionais de trabalho e as tecnologias produtivas, insere-se com um outro fator fundamental junto às mudanças da compressão tempo-espço que polarizam lentidão e rapidez – foi o esforço em acelerar o tempo de giro de capital, com uma maior aceleração da produção e horizontalização de serviços (subcontratação, transferências de sedes, etc), redução de quantidades e portanto redução dos estoques (modelo *just in time*), diversificação de modelos de produtos, com uma maior participação do consumidor nesta definição, vinculada entre outras transformações, à altíssima variabilidade de demanda, muitas vezes igualmente produzida. No entanto, por mais que o consumidor interfira na qualidade dos produtos, não significa durabilidade, ao contrário – para que a altíssima rotatividade de modelos e tipos se mantenha, faz-se necessário que o consumo também se mantenha. Ora, se um produto durar muito tempo, a empresa precisará produzir ainda menos e isso pode causar o seu colapso. Neste turbilhão, o que entra em colapso é também a percepção do tempo no cotidiano das pessoas, e sua estabilidade financeira e psicológica. Nunca a humanidade foi tão apressada, nunca houve tantos prazos a cumprir e nunca as expressões “*tempo é dinheiro*” e “*a pressa é inimiga da perfeição*” estiveram em tamanho conflito. A aceleração dos tempos acarreta uma determinada formação do pensar, sentir e agir, que segundo Harvey (1992, p. 258-9) se origina fundamentalmente na valorização generalizada da “*volatilidade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, idéias e ideologias, valores e práticas estabelecidas*”, enfatizando-se os “*valores e virtudes da instantaneidade (alimentos e refeições rápidos e outras comodidades)*” e a “*descartabilidade*” em todo tipo de produto, espaço, e até de relação pessoal – num conjunto tão abrangente que vai de copos a casamentos. Com isso, o volume da produção de lixo aumenta esmagadoramente - lixo de todos os tipos, desde os propriamente ditos, até os edificados na cidade que sobrevive à “*destruição criativa*” continuada do capitalismo que reforça cada vez mais o espaço urbano como mercadoria. Os tempos passados e futuros, cuja existência representativa se torna também cada vez mais residual, perde seus significados, que acabam por se tornar amorfos e decompostos na exacerbação do presente. Num contexto em que as mudanças são tão aceleradas e contínuas, elas deixam de ser mudanças enquanto marcos, pontos de inflexão capazes de direcionar um caminho. Ou os pontos de inflexão formam uma espiral anovelada que faz perder completamente o sentido e a direção do tempo. Assim, a noção de futuro se perde na total falta de perspectiva racional e abarcável de orientação temporal.

De mãos dadas a esta assincronia, cresce um elevado déficit de valores éticos pela decadência das instituições tradicionais coletivas, como a família, o sindicato e o partido, portadores de um arcabouço de valores permanentes, senão ao menos duráveis, capazes de oferecer alguma segurança sobre o que almejar e sobre o próprio caráter de cada um. Sennett (2005, p. 10) explica o quanto o trabalho e a produção reduzidos à organização em curto-prazo, assim como, a valores individualistas e imediatistas, tem corroído a identidade individual e coletiva ou o caráter das pessoas:

O termo caráter concentra-se sobretudo no aspecto a longo prazo de nossa experiência emocional. É expresso pela lealdade e o compromisso mútuo, pela busca de metas a longo prazo, ou pela prática de adiar a satisfação em troca de um fim futuro. Da confusão de sentimentos em que todos estamos em algum momento em particular, procuramos salvar e manter alguns; esses sentimentos sustentáveis servirão a nossos caracteres. Caráter são os traços pessoais a que damos valor em nós mesmos, e pelos quais buscamos que os outros nos valorizem. Como decidimos o que tem valor duradouro em nós numa sociedade impaciente, que se concentra no momento imediato? Como se podem buscar metas de longo prazo numa economia dedicada ao curto prazo? Como se podem manter lealdades e compromissos mútuos em instituições que vivem se desfazendo ou sendo continuamente reprojatadas? Estas as questões sobre o caráter impostas pelo novo capitalismo flexível.

Resta a fé religiosa e metafísica para alimentar de sentido as ações presentes e sustentar eticamente as esperanças futuras com alguma verdade que não se dilua rapidamente, senão com o mínimo desejo de que realmente exista. Como esperar o futuro não se trata de escolha pessoal, mas condição existencial da espécie, o colapso pela ausência de sentido individual e coletivo desta espera tem repercutido em diversas formas de desarranjo biopsicosócio-espiritual, como ansiedade, depressão, stress. A presença da fé em vários filmes atuais tem sido recorrente e significativa de vinculação moral, de alternativa ao crime, e de fortalecimento comunitário, como ocorre em *Cidade de Deus*, *Carandiru* (123), *Central do Brasil*, *O Homem do Ano*, *Fé* (124), *Santo Forte* (125), entre outros. No entanto, em *Sábado* e em *O Primeiro Dia*, ao contrário, as referências são pejorativas, como em *Sábado*, a do pastor (fig. 493) que diz “*Jesus ‘fucker’ Christ*”, ao se indignar com o elevador parado, e no hall seus fiéis que ajoelham e rezam (fig. 494) para pedir a Deus que o elevador funcione, ou em *O Primeiro Dia*, a fala com tom cômico de Chico (fig. 495) sobre um conhecido dele e de João, que carrega mais de 50 mortes nas costas, mas agora “*virou bíblia*”, como Rosa, sua esposa. Neste sentido, a situação “sem saída” e “sem futuro” vivido por seus personagens se exacerba.

Ainda em *O Primeiro Dia*, há a presença da forte expectativa de um lado, e da indiferença do outro, com relação ao futuro e à passagem do ano (e do milênio): Vovô, o personagem interpretado por Nelson Sargento, diz: “*o nove vira zero, o outro nove vira zero, o outro nove vira zero e o um vira dois (...) vai virar, João, vai virar*” – é a esperança de um novo tempo, o tempo de sua libertação, de seu perdão. João não acredita: “*Cala a boca, Velho. Cadê o seu perdão Velho Bobo? Que virá o quê? Não tá vendo que eles tão cagando pra gente. Não vai virar porra nenhuma. Ano 2000, 3000, 5000 é tudo a mesma merda*” (fig. 496-8). João, assim como Maria à beira do suicídio, ao final do filme, só quer dormir, apagar, fugir, não há anúncio consistente de mudança futura, não há esperança, este tempo é ininteligível e corrosivo demais, preservar-se é tão complicado que desaparecer acaba se tornando o único desejo possível (fig. 503-5). Maria treina com seu aluno/paciente a expressão “*Feliz Ano Novo*”, embora não acredite que isso seja importante: “*Isso é besteira, Zé... Ano é tudo igual...*”, mas ela tem pressa, quer acabar logo a sessão e diz que “*Tem hora*” –

123. Dir.: Hector Babenco, Prod.: Hector Babenco e Flávio Tambellini, Brasil: Globo Filmes, 2003.

124. Dir.: Ricardo Dias, 1999.

125. Dir.: Eduardo Coutinho, Prod.: Claudius Ceccon, Dinah Frotté e Elcimar de Oliveira, Brasil: CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular, 1999.

tem a emergência do presente (fig. 499-501). A polarização se faz também por sua fala pausada e fonoaudiológica com o paciente, a contrastar com fala ansiosa de Chico (fig. 501-2).

A necessidade sócio-cultural de pontos de inflexão temporal se fazem mais que necessárias e são atomizadas pela sobrecarga de tarefas e necessidade da agenda e dos compromissos cronometrados no período de um dia, assim como no período de um ano, marcações de feriados são hiper-valorizados, não apenas por representar descanso, mas por constituírem pontos de referência num tempo que “desmancha” na cabeça. É notória a festa do *reveillon*, um simulacro temporal demarcatório que acaba acumulando significações que faltam em outros feriados, já que os heróis (ao menos os brasileiros) “morreram de over dose” e o nacionalismo ou apego familiar é, na melhor das hipóteses, frágil. Todos, independentemente do fuso horário ou do horário de verão, entram numa condição de “incurruptível” alegria e esperança. Supor que seja possível impor no processo reprodutivo, maçante e opressor do cotidiano, uma revolução a partir desta referência temporal, dá à Maria, além da expectativa de mudança efetiva das mazelas que lhe rodeia, dá-lhe também a vontade de viver (fig. 506).

Em *Sábado*, a convivência indesejada dos diferentes no mesmo espaço se faz também no tempo. Há que se lembrar da fala de Décio Pignatari sobre o tempo do lúmpem ser diferente, assim como observar os ritmos diferenciados entre a equipe de filmagem, atropelando-se (fig. 513), e as providências em resgatar as pessoas presas no elevador parado, já que é o tempo do ócio (churrasco e samba) daquelas pessoas, o único tempo que eles podem chamar “deles”. A pressa que move o capital é o que move a equipe de filmagem. É esta a razão deles decidirem filmar em locação que em estúdio, a rapidez e minimização em tempo significa também a minimização em

capital, já que é mais barato apropriar-se daquele espaço que construir um novo em estúdio. Denuncia-se aí também a desvalorização do centro, como foi visto, ao ponto de chegar a ser mais módico que um cenário. Magda comenta diante da indagação de Aimar sobre o “constrangimento” de ter que ir até “aquele lugar” ao invés de fazer tudo em estúdio: *“Que estúdio!... é a crise... os orçamentos, os custos, os preços... (...)”*.

Dentre os pobres observa-se a desaceleração, a lentidão: é a quase esquizofrênica alienação do funcionário do IML interpretado por Tom Zé, que prefere ficar preso no elevador ao seu trabalho num sábado à noite (fig. 507-8); a embriaguez do zelador que passa o dia todo praticamente no apartamento do velho morto (fig. 509-10); e a espera dos moradores pelo elevador (fig. 511). Entre a lentidão e a espera, um tempo à parte, quase alheio a tudo isso, o do dentista e sua auxiliar-namorada, que sonha em ser cantora (fig. 512).

A lentidão associada aos pobres está diretamente relacionada à própria ausência de capital. Com esta ausência, as distâncias entre o trabalho e a casa podem aumentar muito. Segundo Villaça (2001), um dos principais fatores de valorização imobiliária no espaço intra-urbano é a proximidade ou distância que o local tem do centro ou centros da cidade, assim como dos locais que ofereçam maior infra-estrutura de transporte. O longo tempo de transporte para aqueles que moram nas longínquas periferias tende a ser bem maior – é um tempo subtraído destes que passarão menos tempo com a família ou descansando. A lentidão acaba se impondo na percepção individual do tempo nestas circunstâncias, e fortemente recalcada sobre questões que envolvem a automação do trabalho, fundamentalmente a partir do taylorismo, mas construídas desde os primórdios do capitalismo, que pede, além da otimização e da pressa, a automação – a execução da tarefa sem que seja necessário “pensar” antes. Contrapondo-se à automação, o trabalho criativo, autoral, ainda não se faz possível para a esmagadora maior parte dos pobres, cuja colocação profissional constitui-se de cargos subalternos e com tarefas que podem ser executadas de forma ainda “automática”, seja pelas vias fordistas, seja pela via da automação eletrônica do capital de produção (máquinas em frente às quais o trabalhador só precisa apertar botões).

A criatividade tem tomado um papel extremamente importante tanto na maneira de produzir quanto na formulação dos produtos, dada a enorme variabilidade que a “moda” impõe para a dada flexibilidade de produção. Manifestações criativas são uma das principais fontes de constituição identitária pessoal, comunitária e sócio-cultural e por esta razão muitas vezes, o seu “abafamento” ou “apropriação indevida” contribui para a alienação e o vazio identitário necessário à

obediência e ao consumismo. Não é à toa que se observa na cinematografia nacional desde os anos 1950 o fundamental papel do samba para os moradores das favelas e morros cariocas – o samba como manifestação criativa, própria, desvinculada do trabalho braçal, seriado e fragmentado – que discursa e procura dar visibilidade e brilho à existência estigmatizada, senão invisibilizada do morro e dos pobres – papel atualmente tomado pelo rap, pelo funk e até mesmo outras formas de artes, embora sejam em menor número. Esta questão é colocada inclusive num filme clássico sobre o fordismo e a presença das massas trabalhadoras na cidade industrial em desenvolvimento (fig. 521-4), *Tempos Modernos* (126), de Charles Chaplin, de 1936, no qual Carlitos não se adapta a nenhum trabalho a que se submete (fig. 514-8), dando-se bem apenas ao final quando é colocado num palco para cantar, dançar e fazer rir uma platéia num bar, no qual é muito bem sucedido. Ele exerce finalmente um trabalho no qual é obrigado a pensar ativamente e ser criativo, já que perde o papelzinho de onde lia a letra da música. Daí ele teve que inventar (fig. 519-20).

A desvinculação criativa e autônoma do indivíduo e seu trabalho, é sem dúvida, cada vez mais uma forte interferência na atribuição de sentido para a vida de cada um. O impedimento do exercício criativo, além de corromper a formulação identitária pessoal, faz o tempo se estender, se tornar **mais lento** ao longo da vida voltada para as ações automáticas. E mesmo que um homem tenha tido uma vida de 70 anos que tenha parecido 150, a extensão desta vida depois de seu desaparecimento (morte), rapidamente se encurtará se não for deixada “viva” alguma “prova” de valor a respeito deste tempo – alguma ação que possa ser reproduzida ou cujo produto possa ser mantido, como a tradição oriental há milênios destaca: que um homem para ser completo precisa fazer três coisas na vida: plantar uma árvore, escrever um livro e ter um filho – tudo o que permanecerá depois de sua morte. Nas cidades não há mais espaços para plantar árvores. Livros são para os intelectuais. Restam os filhos, que entre os pobres continuam sendo em maior número, mas infelizmente

126. *Modern Times*, Direção, Roteiro e Produção: Charles Chaplin, EUA: United Artists / Charles

a imensa maioria tem reproduzido a vida miserável dos pais, por força do sistema, cuja enorme bandeira sempre foi a da **mobilidade social**, que sabemos, é também sua maior farsa.

AÇÃO	PERCEPÇÃO DO TEMPO	DESAPARECIMENTO
autômata	lento	rápido (s/ legado)
autônoma	rápido	lento (legado)

O automatismo das ações humanas tem interferências altamente prejudiciais à saúde mental e física, mas também à coesão sócio-cultural necessária para a organização dos homens nas cidades. Na atualidade, embora esteja este automatismo estatística e ideologicamente encoberto, já que no Brasil, por exemplo, as autoridades inflamam o peito ao dizer que 98% das crianças estão nas escolas, e que os funcionários têm cada vez mais autonomia dentro das empresas horizontalizadas, está ainda imensamente presente, dada à péssima qualidade da educação, ao altíssimo desemprego, a imensa miséria da população e ao autoritarismo hierárquico disfarçado, que pode dar às elites mais tempo livre para o ócio, mas que tem significado mais funcionários sobrecarregados em seus empregos ou pessoas desempregadas. **Ainda o que excede de um lado, falta do outro** - a desigualdade sócio-espacial, portanto, é também uma desigualdade temporal. É uma desigualdade assimétrica e por isso assíncrona.

São Paulo se torna cronópolis como qualquer outra grande cidade do mundo, ao mesmo tempo em que as assincronias e as dessincronias se estabelecem. O império do tempo é (...) sobre nós, diferentemente estabelecido. Nós, homens, não temos o mesmo comando do tempo na cidade; as firmas não o têm, assim como as intuições também não o têm. Isso quer dizer que, paralelamente a um tempo que é sucessão, temos um tempo dentro do tempo, um tempo contido no tempo, um tempo que é comandado, aí sim, pelo espaço. (...) O espaço impede que o tempo se dissolva e o qualifica de maneira extremamente diversa para cada ator. (...). O espaço permite que pessoas, instituições e firmas com temporalidades diversas, funcionem na mesma cidade, não de modo harmonioso, mas de modo harmônico. (SANTOS, M. 2002)

Como observa Xavier (2002), uma constante em todos os filmes de Giorgetti é a observância de uma platéia despossuída, excluída, subtraída. Os principais espaços expostos revelam a materialidade desta exclusão e Giorgetti consegue dar expressão a esta situação, na qual a ação está enredada pelos fios tecidos pelas elites, pela arquitetura e pela cidade construída e desapropriada por ela e para ela, o que permite a inserção (meio sem-jeito) dos que estão de fora, os que estão na platéia deste teatro-metrópole cujo palco se ilumina enquanto a platéia permanece nas trevas, neste "espetáculo do crescimento" do neoliberalismo, do número de favelas, e da força mantenedora da desigualdade, entre outros temas. Em *O Príncipe*, há seqüências que tratam deste assunto com requintada poesia narrativa. São personagens secundários que tomam uma imensa força: é o guardador da rua (Morato Coelho, Vila Madalena, fig. 525) solícito e subserviente em frente à casa da mãe de Gustavo (fig. 525); a mulher cheia de gratidão que encontra Aron em frente à Igreja (fig. 526); o garçom quase onisciente no restaurante em que Gustavo encontra Renato (fig. 527); a mulher (fig. 528, 530) que chora em frente à fotografia de um rapaz morto, possivelmente sua mãe, na exposição de Hilda (fig. 531-8), enquanto ela reclama com o guarda sobre a falha na iluminação sobre sua obra (fig. 529). Nesta última passagem temos a banalização da vida e da morte tornada objeto

incorporado pela indústria cultural. De fato há uma falha na iluminação em sua obra e não está na lâmpada, está na razão de existir. A exposição da dor dos outros oferece o chamado à compaixão ou o embotamento dos sentidos e dos sentimentos? Quer contribuir para negar ou legitimar a prática exposta? Sontag (2003, p. 63) ilumina a questão quando indaga as razões pelas quais nenhum cadáver de nenhuma vítima do 11 de setembro de 2001 foi exposto em nenhuma mídia:

fig. 525

fig. 526

fig. 527

fig. 528

fig. 529

fig. 530

fig. 531

fig. 532

fig. 533

fig. 534

fig. 535

fig. 536

fig. 537

fig. 538

A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo (127), esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê.

Seja como dispositivo de defesa diante do horror, seja como crueldade disfarçada, o distanciamento criado através da lente entre o fotógrafo e a vítima, ou da tela entre o

127. Ela faz referência, na mesma página, imediatamente anterior, à obra "A tempestade": "Em A tempestade, o primeiro pensamento de Trinculo ao encontrar-se com Calibã é que ele poderia ser apresentado em uma exposição, na Inglaterra: "muitos tolos de fim de semana, por lá, pagariam uma moeda de prata (...) podem não abrir mão de um vintém para aliviar os sofrimentos de um mendigo aleijado, mas pagam dez para ver um indiano morto"."

espectador e o objeto representado, é o universo de VISUALIDADE que exerce nos dias atuais, sua supremacia, calcando os pés sobre a VISIBILIDADE. Aqui, a lente ou a tela são janelas para, ao enquadrar o visto, retirar seus significados, impondo outros, para ressemantizá-los – ao menos para quem não é mãe da pessoa morta na fotografia. Para ela possivelmente, esta exposição seja o suplício pós-moderno que as crucificações significavam, ou os esquartejamentos que distribuíam pela cidade as partes do corpo morto (como foi feito com Tiradentes). Para ela, permanece a ordem pré-moderna de valor à ostentação da força e do poder pela exposição do fraco, dominado, subversivo e definitivamente excluído pela morte. Neste aspecto a ela também não cabe a modernidade. Para os visitantes da exposição de Hilda, e talvez para ela mesma de forma híbrida, é a coisificação da alteridade através da deglutição voraz do holismo coletivo pelo espetáculo do individualismo.

(...) o enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens. Segundo uma análise muito influente, vivemos numa “sociedade do espetáculo”. Toda situação tem que se transformar em espetáculo para ser real – ou seja, interessante – para nós. As próprias pessoas aspiram a tornarem-se imagens: celebridades. A realidade renunciou. Só existem representações: mídia. (SONTAG, 2003, p. 91)

Sontag (2003, p. 92), no entanto, comenta que os argumentos acima, assim como o próprio conceito de “espetáculo” são frutos de uma generalização acerca da postura diante das imagens e do mundo que não pode corresponder ao mundo todo. Originam-se do primeiro mundo, da classe dominante global sobre a periferia e, portanto, pode-se dizer que se trata também de uma forma de ideologia. Esta visão, segundo a autora:

(...) supõe que todos sejam espectadores. De modo impertinente e sem seriedade, sugere que não existe sofrimento verdadeiro no mundo. Mas é absurdo identificar o mundo a essas regiões abastadas onde as pessoas gozam o dúbio privilégio de ser espectadores ou furtar-se a ser espectadores da dor de um outro povo, assim como é absurdo fazer generalizações acerca da capacidade de se mostrar sensível aos sofrimentos de outros com base na atitude desses consumidores de notícias, que não conhecem, na própria pele, nada a respeito de guerra, de injustiça em massa e de terror. Existem centenas de milhões de espectadores de tevê que estão longe de sentirem-se impassíveis ante o que vêem na televisão. Eles não se dão ao luxo de fazer pouco-caso da realidade.

Sontag (2003, p. 85) faz lembrar da mãe do rapaz morto na foto de Hilda, entre outras pessoas que:

*(...) não se insensibilizam àquilo que lhes é mostrado – se é que essa é a maneira correta de descrever o que ocorre – por causa da quantidade de imagens despejada em cima delas. **É a passividade que embota o sentimento. Os estados definidos como apatia, anestesia moral ou emocional, são repletos de sentimentos; os sentimentos são raiva e frustração.** Mas, se ponderarmos quais emoções seriam desejáveis, parece demasiado simples escolher a solidariedade. (grifos nossos)*

Essa argumentação é discutida em *Cronicamente Inviável* na sequência em que Maria Alice defende o menino negro que apanhava dos policiais porque não sabia que ele tinha roubado o tênis do seu filho, e este, indignado, bate na mãe (fig. 539-43). Depois deste “curto-

circuito", ela resolve fazer "caridade", redimir-se "sendo generosa", e resolve dar tênis e brinquedos para crianças de rua, mas seu prazer, na verdade se revela em vê-las digladiando-se umas contra as outras pelos brinquedos (fig. 544-6).

Um termo em especial na fala de Sontag precisa ser ressaltado: "anestesia moral", ou a propriedade *"de almas e mentes mutantes dos abjetos seres PDM, portadores de deficiência moral... mas exibindo seus reluzentes celulares digitais, palmtops, parabrizas blindados e bonés nike, esses são apenas os patéticos vilões da nossa história"* (128). Walter Salles (2006) diz que é muito difícil retratar a elite brasileira, se quiser fugir dos estereótipos. Ele vem contar sobre a prática desta elite em visitar praias com seus helicópteros:

Não interessam as tradições do local. Interessa, ao contrário, trazer consigo o mundo em que essas pessoas vivem. É um pouco como George Bush, da primeira vez que foi a Roma, já na Presidência do país mais poderoso do mundo. Levou toda sua comitiva para comer no McDonald's. Em Roma, como os americanos. Ir à praia de helicóptero, no Brasil de hoje, não é uma exclusividade do litoral fluminense. Em Trancoso, na Bahia, um helicóptero pousou na semana retrasada em plena praia do Espelho, lançando areia sobre os banhistas que lá estavam. Saudável reação: foi apedrejado.

Reitera significado na fala de Glauber sobre a nobreza da violência (129). E Salles, como admirador confesso de Glauber, faz jus:

Num país em que o próprio presidente fala de leis que "pegam ou não pegam", pousar de helicóptero em locais proibidos pela lei pegou. Não é à toa, aliás, que helicópteros são expostos na Daslu, ao lado de calcinhas subfaturadas. Estão na moda. Há algo de sintomático nisso. Em primeiro lugar, a já cansativa confusão entre o público e o privado, que, no Brasil, a cada ano se acentua. Hoje, o que é privado é defendido a unhas e dentes, atrás de vidros blindados, em ruas com cancelas e seguranças. O que é público é constantemente conspurcado. Não importa se uma praia é área de proteção ambiental. Pousa-se ali porque se quer e (não) se pode. Sintomática,

128. **Batedores** (Resistindo ao Arrastão Global). Composição: Marcelo Pianinho, Xef Tony, Bactéria, Goró, Fred Zero Quatro. Mundo Livre S/A, Álbum: Por Pouco, 2000, Abril Music, grifos nossos.

129. *"Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente, e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência". Uma Estética da Fome.* Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm>>. Acesso em 23 maio 2007.

também, é a ausência de fiscalização por parte das autoridades competentes. Retrato de um país em que alguém vai preso por roubar um alicate em um supermercado, mas um ex-governador de São Paulo com centenas de milhões de dólares em contas-fantasma no exterior está solto, comendo pastel em Campos do Jordão. [atualizando, se Salles permite a este estudo: o mesmo ex-governador faz parte (em 2007) da Câmara dos Deputados, e foi eleito com excelente número de votos!]

Essa elite é oligárquica (130) mas,

*Na modernidade, os privilegiados não são príncipes nem condes. Eles devem seu status à sua riqueza e, fato crucial, **ao olhar dos outros**: "Pertencem à classe A ou B pela minha renda, mas essa não significaria nada se as classes C, D e E não me reconhecessem como privilegiado". De fato, essa melhor modernidade possível é, com frequência, um mundo prepotente e vulgar. Os privilegiados modernos "devem" esbanjar para que os outros reconheçam que eles pertencem ao andar de cima. Além disso, a promessa de que sempre haverá novos privilegiados (ou seja, a mobilidade social) é uma parte imprescindível do pacote. (CALLIGARIS, 2006, grifos nossos):*

Calligaris comenta o artigo de Salles e complementa neste viés da visualidade, algo que ajuda a entender a Maria Alice de Bianchi, assim como a entender a cidade construída por esta elite:

Por conceber a vida como uma feira de vaidades, ela só conhece uma vergonha: a vergonha de não conseguir impressionar os menos favorecidos. (...) Walter Salles escreveu sobre "os idiotas", que sobrevoam de helicóptero em vôo rasante as praias de Ilha Grande. Aposto que, nos olhares indignados de quem acha intolerável sua vulgaridade, eles enxergam a prova de uma inveja que confirmaria sua superioridade. Para eles, a verdadeira vergonha é a de não ter um helicóptero. (CALLIGARIS, 2006):

Para sustentar a fonte de sua riqueza, que ainda tem raiz na relação capital-trabalho, i.e. para manter os explorados, operosos, somada à fome controlada (pão) e ao controle do espetáculo (circo), precisam carregar a bandeira da mobilidade social e inserir a esperança nos pobres, de que um dia eles também poderão ser ricos, "subir na vida", "chegar lá", tornando-os candidatos à classe média – mas pode ser também uma parte perigosa, já que ao funcionar nas classes médias e médias altas, candidatas à elite, a mobilidade social põe em risco as posições sociais das elites. É por esta razão que junto com o "programa", vem o "sistema de segurança", i.e. uma chave para limitar o uso da funcionalidade do sistema:

*(...) acrescente-se o caráter conservador da modernização brasileira. "Elites" inseguras, na procura de uma maneira definitiva de confirmar o privilégio que elas acabam de conquistar, perguntam-se, inquietas: "Se qualquer um pode estar amanhã no meu lugar, que privilégio é o meu?". A solução que elas encontram é um paradoxo: elas **se afirmam pela ostentação** (como as*

130. Salles (2006, grifos nossos): "Um economista do MIT, Lester Thurow, sustenta a tese de que "o que falta na América Latina é elite. O que existe é oligarquia. As oligarquias desfrutam ou herdaram o poder, mas não entendem as responsabilidades públicas inerentes a ele". Ou seja: querem os privilégios, mas não os ônus. Querem a gravata da Gucci, mas não os impostos de importação, que se convertem em saúde, educação etc. Depois, reclamam da falta de segurança, da inoperância dos governos, **apadrinham uma creche para apaziguar a consciência e, ato final, compram um helicóptero para sobrevoar os nossos Haitis**".

"elites" modernas), mas procuram **meios de garantir a exclusão** dos menos favorecidos (como as elites tradicionais). Querem subir na vida fechando a porta atrás de si. Seu estratagema é duplo. Econômico: consiste em fazer o necessário para que os menos favorecidos permaneçam longe da escada que permitiria sua ascensão social. Psicológico: trata-se de envergonhar o povo, de transformar sua pobreza em motivo de vergonha. Para isso, basta que a ostentação e o abuso se tornem costumes da comunidade inteira, de forma que, para todos, a única vergonha que importa seja a de não conseguir impressionar os outros. **Nasce assim a vergonha de ser pobre.** (CALLIGARIS, 2006, grifos nossos):

A hiper exposição dos "eleitos" da elite, as celebridades e os "emergentes" insere-se na lógica do capital na medida em que suas imagens são também reificadas e incorporadas no turbilhão da "sociedade do espetáculo", não exatamente como sujeitos, mas objetos utilizados como sinônimos de beleza, riqueza, felicidade, sucesso, independentemente de quem eles realmente sejam, para serem copiados e reproduzidos cegamente. Uma cegueira que não serve apenas ao necessário aumento do mercado consumidor, mas faz parte de uma inversão do controle social da modernidade para a pós-modernidade de maneira contumaz: do panóptico para o sinóptico. A atenção voltada para a vida das celebridades reterritorializa as referências sócio-culturais e históricas ausentes ou frágeis, e compõe um imaginário poderoso, e convenientemente volátil, de acordo com o significado implícito ou explícito presente no *script*, sobre o que vem a ser o real, o desejado, o "melhor a ser feito", a que se deve identificar e, por oposição, qual a identidade daquele que não se encontra representado no *script*.

*O poder do capital perde cada vez mais sua materialidade, torna-se mais e mais "irreal" quando visto a partir do significado que a realidade tem para as pessoas que não integram a elite global e têm pouca chance de juntar-se a ela. Uma nova habilidade para evitar, elidir e escapar substituiu o engajamento da vigilância, treinamento e administração como recurso primordial e essencial do poder. Tornou redundante todo e qualquer engajamento – por mais benigna ou cruel a forma que assumisse. Sobretudo, a capacidade de evitamento tornou disponível a outrora suprema forma panóptica de engajamento através do esforço de vigilância, treinamento e disciplina. O custeio do controle de tipo panóptico é hoje considerado um gasto desnecessário e injustificável, irracional mesmo, a ser descartado ou, melhor ainda, completamente eliminado. O sinóptico – um panóptico tipo faça-você-mesmo, que seduz muitos a se embasbacarem com poucos, em vez de contratar uns poucos para vigiar muitos – mostrou-se um instrumento de controle muito mais eficaz e econômico. Os remanescentes do velho panóptico ainda atuantes não visam ao treinamento corpóreo nem à conversão espiritual das massas, mas a **manter no seu lugar aqueles setores das massas que não devem seguir a elite no seu novo gosto pela mobilidade.** (BAUMAN, 2000, p. 128-9, grifos nossos).*

Além da tristeza pela morte do filho, é a vergonha de ser pobre que faz a mãe do moço morto na foto de Hilda, sair depressa e silenciosa, com a cabeça abaixada (fig. 530). Esta vergonha é segregadora porque abole o diálogo e reitera a noção ideológica de que do outro lado da pobreza vergonhosa, há um mundo de ordem, elegância, nobreza e suspensão inatingível, para o qual ela "não tem merecimento", não é digna. Ela bem o sabe porque isso lhe é dito à

exaustão, diariamente nas telenovelas e programas de auditório, nas propagandas nos intervalos comerciais, nas revistas de celebridades, nos *outdoors*, enfim... por toda à parte e fundamentalmente na arquitetura da cidade, mais permanente e presente – estrutural, em sua vida.

*Fazer o sofrimento avultar, globalizá-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam “importar-se” mais. Também as convida a sentir que os sofrimentos e os infortúnios são demasiado vastos, demasiado irrevogáveis, **demasiado épicos para serem alterados**, em alguma medida significativa, por qualquer intervenção política local. Com um tema concebido em tal escala, **a compaixão pode apenas debater-se no vazio – e tornar-se abstrata.*** (SONTAG, 2003, p. 68)

E se esta vergonha servir como estímulo à participação efetiva da mobilidade, tem ótimas chances de ser absolutamente arrivista e violenta. E isso em obediência à ideologia que pede que os dominados imitem os dominantes, que seguem agora com mais convicção as sugestões de Maquiavel (há que se ignorar a moralidade dos meios para atingir os fins politicamente necessários), no caso do arrivismo. E no caso da violência, porque ela pode parecer, sem dúvida, um meio – incentivado pela ilegalidade a que se está submetido.

Se a promessa de mobilidade existe para dar esperança, a vergonha existe para colocá-la na esfera do metafísico, onde um futuro melhor existe depois da morte. É em outro “reino” que esta imobilidade será recompensada pela mobilidade que os colocarão para o desfrute das benesses “paradisíacas” que nos reinos terrestres lhes são inalcançáveis. O seu tempo futuro material, possível de ser perspectivado nesta vida, real, física, lhe é subtraído.

O discurso sobre o tempo em *O Príncipe* não se vale de nenhuma elipse, flash back, nem voz over, baseia-se numa narrativa simples, linear, direta e clássica. A riqueza fica por conta da força do roteiro e direção de Giorgetti, e na interpretação magistral dos atores. Embora clássica, a decupagem não se revela pelo esforço em fazer o espectador resolver enigmas e problemas inseridos e respondidos pelo filme, exceto pela subjetiva e existencial loucura de Mário, e em especial na sequência em que Aron e Gustavo jogam xadrez enquanto aquele caminha para o suicídio (fig. 547-54). À primeira vista, o problema posto e reiterado não apresenta grandes e surpreendentes respostas, e segundo a fala de Maria Cristina ao final, na verdade, não há resposta, não há nada para saber – “*tudo é tão pouco*” (fig. 560), mas o que se verifica é que Giorgetti, ao se remeter às esferas particulares, individuais, conduz à esfera pública que também pode ser considerada “tão pouco” – tão pouco do que foi sonhado, tão pouco do que foi prometido, tão pouco do que se

esperava, tão pouco para ser melhor do que é, que parece restar apenas um tremendo desalento. E a turma do *There is no alternative* vai inchando. No entanto, ao fazer isso desta maneira, deixa um incômodo pendente no espectador, que só tende a minorar após algum exercício de reflexão e diálogo a respeito do conjunto complexo e infindável de assuntos suscitados. Por esta razão, o cinema urbano de Ugo Giorgetti pode ser considerado poético, sintético e extremamente educativo, na medida em que ensina a ver poesia e pensar a condição sócio-urbana de maneira extremamente criativa e profunda. Seu roteiro pode dizer: “*tudo é tão pouco*”, mas dizer isso, desta maneira (131) torna *tudo*, um pouco mais.

Eles se perderam uns dos outros e se perderam de seus ideais, de seu “lugar” e “papel” no mundo intelectual, o “espaço” perdido por eles não é apenas aquele do Paribar que não existe mais – há uma posse de tempo passado e futuro que se perdeu, porém ao contrário de *Gatsby* (fig. 563-8), **eles sabem** que seus sonhos já haviam ficado para trás, “*perdido em algum lugar, na vasta obscuridade que se estendia para além da cidade, onde as escuras campinas da República se estendiam sobre a noite*” (132). Obscuridade que representa, para além da condição de Gustavo e seus amigos frente à esfera intelectual e política, a situação dos Estados contemporâneos frente às pessoas que nem ao menos sabem o porque dos seus sonhos terem ficado para trás, do porquê não decidem juntos o que é bom para todos, do porquê que a esperança que se tem de um futuro melhor é tão nebuloso. Estes Estados, de democracia liberal, segundo BAUMAN (2000, p. 172):

(...) não conseguem satisfazer a outra condição necessária para viabilizar uma república: a capacidade dos cidadãos negociarem e **juntos decidirem** o que é “o bem público” e assim moldarem uma sociedade que estariam

131. Ao final do filme (depois de já ter oferecido muitas informações e emoções ao espectador), na interpretação da atriz-poeta Bruna Lombardi, com referência a Maquiavel; Fitzgerald; à mídia impressa; aos caprichos do tempo a se assemelhar aos da máquina fotográfica, à foto urbana de Newton Mesquita (fig. 559), à paisagem urbana ao fundo envidraçado da sala, onde paira um certo ar de desconforto, constrangimento (fig. 564) —uma formalidade confusa na penumbra do apagão o diálogo: Maria Cristina: “*Espero que você não tenha perdido o gosto pelo inesperado. Embora eu ache que você prefira a sombra onde tudo é meio indefinido. A gente olha, vê um vulto. Daí olha de novo, o vulto desapareceu. Olha mais uma vez, ele reaparece. Como sua vinda aqui hoje*”. Gustavo: “*Eu não vinha. Fui aconselhado a não vir. Pra conservar uma certa Maria Cristina de antes, pra não saber nada*”. Maria Cristina: “*Mas não há nada pra saber... tudo é tão pouco*” (fig. 560-2). A profundidade do diálogo ganha contraste não apenas pela composição da penumbra, mas pela anterior postura, leve e irônica de Gustavo frente ao sistema de segurança e anúncio de visita no térreo do prédio, antes de subir, ao se referir a si mesmo como o Príncipe da Náusea (fig. 555-6). Mais uma referência: Sartre e seu Antoine de Roquentin, talvez o personagem mais próximo de Gustavo, entre tantas referências (PINTO, 2002, p. 12).

132. Citação de *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, na fala de Bruna Lombardi.

dispostos a chamar de **sua** e à qual prestariam com alegria o juramento de fidelidade constante. É porque **a república no Estado-nação** perde rapidamente o seu potencial de definir e promover o bem-estar que **o território do Estado-nação está** passando cada vez mais às mãos do setor privado da nação. (grifos nossos).

Para Adauto Novaes (2004, p. 18) ao comentar sobre a crise da civilização segundo alguns pensadores, a obscuridade é construída não apenas pela ausência de perspectivas claras de passado e de futuro, mas também pelo tecnicismo dominante do “pensamento único”, esteja ele na expressão do atual neoliberalismo; ou dos fundamentalismos religiosos; ou dos imaginários turísticos; ou das ideologias.

*Todo ato de criação de obras de arte e de obras de pensamento é habitado pelo imperioso apelo da ausência: “É meu apetite de ver mais, de recusar e de atravessar meus limites provisórios, que me incita a pôr em questão o já visto”, conclui Starobinski. Ora, já se disse que pensar é ser diferente do que se é. Só percebemos o que somos pelas contradições e lacunas do pensamento ou, como escreve Valéry nos Cahiers, “pela presença de coisas que, ainda que vindo ao pensamento, não são pensamento (133)”. No mundo dominado pela técnica e pela eterna repetição das mesmas imagens e falas, as “coisas” são abolidas, o diálogo “mudo” do pensamento com o pensamento é apagado da mesma maneira como é **apagada a relação necessária com o “mundo exterior”**, isto é, o mundo social, cultural e político. Ou seja, a possibilidade de expor as idéias segundo a intenção, expressar o sentido das coisas. No mundo tecnicizado, jamais existe retomada do pensamento, mas sempre começo do mesmo. É certo que todo recomeço é mais difícil do que qualquer começo. “Sem a memória, sem a presença do não-presente”, escreve*

133. Vale acrescentar, ainda em Novaes (2004, p. 17), o que pode ser considerado como não sendo pensamento, o: “(...) ainda não pensado, [que] participa da constituição do pensamento: lembranças, percepções, sentidos, projetos, o indizível, o invisível, o impensado”. A imposição autoritária do presente e do tecnicismo leva ao obscurecimento do pensamento, seus constituintes e possibilidades de novos pensamentos, e se faz através do “interesse imediato, na conquista imediata dos bens materiais e, no plano das idéias, na repetição do já pensado e naquilo que se define como “razoavelmente”, “eficazmente” incorporado à vida funcional; tudo o que está no reino do impreciso, do mais ou menos, do indeterminado, do esquecimento parcial das coisas e das idéias (esquecimento que faz parte do pensamento) tende a ser apagado pela racionalidade técnica”.

Valéry, “sem a noção confusa e iminente de ser outra coisa, sem a recusa meio implícita de definir-se inteiramente pelo momento e pelos estados atuais – sem a espera que se liga a essa propriedade –, sem a impossibilidade de escrever uma equação acabada – a consciência seria um caos, **uma dor inexplicável**, um eterno começo”. *Como tudo é planejado, o acaso também é abolido: é a luta do um, que é sempre apresentado pelo mundo técnico como **única alternativa**, o já pensado, o já sabido, o já dado, contra o múltiplo, que é constitutivo do acaso, e que abre à pluralidade de expressão de cada coisa e de cada pensamento e do jamais pensado. Que outro nome dar à civilização tecnológica que conduz à clandestinidade as artes, a política, a vida vivida, a experiência do outro em nós (germe de uma civilização universal), senão o de barbárie?*

fig. 569

fig. 570

fig. 571

fig. 572

fig. 573

fig. 574

fig. 575

fig. 576

fig. 577

fig. 578

fig. 579

fig. 580

fig. 581

fig. 582

A afasia, a flânerie, e a emigração de Gustavo, assim como a loucura e o suicídio de Mário possuem os mesmos argumentos do acima exposto, só que em outra linguagem. Cada um dos personagens levou a si mesmo, a seu modo (uns mais apocalípticos, outros mais integrados) a uma determinada clandestinidade artística ou política. Gustavo sai do país. Esteves entra de cabeça no mercado. Renato se alcooliza. Maria Cristina vive entre o trabalho integrado ao sistema

e suas poesias (mais uma “*blade runner*”), Aron vive pela ação social e por fim, Mário prefere não fazer parte da barbárie.

Em algumas seqüências de *O Príncipe e Central do Brasil*, a composição espacial da cena com luzes e sombras que se contrastam fortemente faz também contrastar os tempos subjetivos dos personagens envolvidos, expressando as sintonias e os descompassos subjetivos, em uma espécie de dança entre espaço e tempo, na qual os personagens participam conforme seus próprios passos e ritmos. São elas a da Praça Dom José Gaspar, quando Gustavo encontra Renato (fig. 569-75 e 583-6), e a seqüência da romaria, quando Josué foge de Dora, e esta, ao lhe procurar, desmaia (fig. 576-82 e 587-90). Há também aquela na qual Gustavo joga xadrez com Aron enquanto Mário se suicida. Esta última, na verdade são duas seqüências que se alternam em montagem que também possui um ritmo, uma pontuação em sintonia com este discurso temporal que alterna também espaços claros e escuros. Como Aron parece ser o único que acompanha o ritmo acelerado do tempo, simbolizado pelo ritmo do jogo de xadrez, neste jogo/guerra, ele conduz as peças como a mostrar intimidade com a aceleração do ritmo do tempo e tem êxito – ganha o jogo. Mário, ao contrário, envolve-se num turbilhão de conflito com o tempo histórico e o seu próprio tempo, que o leva à loucura e ao suicídio – perde o jogo.

Aron mantém a velha fábrica (fig. 591-3) - seu território quase intacto, despojado de qualquer indício de riqueza e ostentação, ao contrário da arquitetura brilhante, luminosa e limpa do saguão onde é promovido o evento onde Maria Cristina é homenageada (fig. 594-9 e 600-3). O mesmo pode-se dizer dos bairros Bom Retiro (Aron) e Brooklin (Maria Cristina), bairros visitados por Gustavo, que localizam antagonicamente na cidade duas regiões de valor imobiliário especulativo opostos. O contraste é mais claro pela proximidade entre as seqüências (Evento para Maria Cristina e Encontro de Gustavo com Aron), uma em seguida da outra, e entre elas, enquanto Gustavo vai em direção ao albergue onde encontrará Aron, vemos Gustavo sendo abordado por um protestante

proselitista próximo a um viaduto – um não-lugar, um espaço-resto sem identidade, e uma pessoa cuja individualidade igualmente é homogeneizada pelo fanatismo religioso vazio e de significados dogmáticos e superficiais. Entre opostos, o nada, o vazio quase como um resultado da desigualdade sócio-espacial apresentada (fig.597-8).

fig. 594

fig. 595

fig. 596

fig. 597

fig. 598

fig. 599

fig.600

fig.601

fig.602

fig.603

Além do não-lugar, o não-tempo: o tempo subtraído dos pobres não é apenas aquele que sobra em ócio, criatividade e mobilidade para as elites, é também o tempo histórico.

*(...) por mais que o Nordeste passe pelo filme, suas imagens parecem permanecer num eterno presente. Elas já estão, de alguma forma, em nosso imaginário. Então, este imaginário não nos remeteria, também, a um tempo histórico, onde as imagens permanecem, que seria a própria referência para o cinema atual? Ao contrário, acreditamos que o Nordeste é um retorno a um lugar histórico, onde o tempo não parece passar, ou melhor, não existe. As fortes imagens da romaria em Central do Brasil **poderiam estar em qualquer época** (...). (OLIVEIRA, 1999, p. 150-1, grifos nossos)*

As referências de Walter Salles ao Cinema Novo são declaradas, mas suas imagens denunciam algo além de uma referência poética, denunciam que há de fato, semelhanças atroz entre o sertão dos anos 1960 e dos anos 1990 (fig. 604-17). Se a Vila Madalena mudou tanto em 20 anos, em 30 anos no sertão só se fez reproduzir a mesma miséria de sempre. Sem mudança não há História, e a reprodução da miséria sertaneja ou urbana traz à tona a infeliz constatação de que o atraso brasileiro tem dimensões históricas catastróficas – o contínuo espaço-tempo, no Brasil, é

questionável. O espaço é que atribui a cada indivíduo, classe ou organização, sua hora e seu lugar, i.e. maneiras particulares de se inserir, usar e comandar o tempo e o próprio espaço.

fig. 604

fig. 605

fig. 606

fig. 607

fig. 608

fig. 609

fig. 610

fig. 611

fig. 612

fig. 613

fig. 614

fig. 615

fig. 616

fig. 617

Não fosse assim, a cidade não permitiria, como São Paulo permite, a convivência de pessoas pobres com pessoas ricas, (...) de instituições dominantes e de instituições dominadas. **Isso é possível porque há um tempo dentro do tempo, quer dizer, o recorte sequencial do tempo;** nós temos um outro recorte, que é aquele que aparece como espaço. Essa temporalização (...) aparece nos contextos, (...) a sucessão de contextos, onde o tempo, à imagem de Einstein, se confunde com o espaço, é espaço. **O espaço é tempo**, coisa que somente é possível através desse trabalho de empiria que nos é admissível, concebendo a técnica como tempo, incluindo entre as técnicas, não apenas as técnicas da vida material, mas as técnicas da vida social, (...). De tal maneira que o espaço aparece como coordenador dessas diversas organizações do tempo, o que permite, por conseguinte, nesse espaço tão diverso, **essas temporalidades que coabitam no mesmo momento histórico.** (SANTOS, 2002, grifos nossos)

Temporalidades e contextos superpostos, concomitantes, como instrumentos de uma sórdida orquestra a compor uma cacofonia tão perturbadora, que é capaz de calar até mesmo aqueles que propõem se debruçar sobre estas notas, sobre estes tempos. De alguma maneira, a intelectualidade de Maria Cristina, de *O Príncipe*, se faz consciente de tudo isso, e a feliz interpretação de Bruna Lombardi expressa alternadamente algo como vergonha, e algo como auto-condescendência (fig. 618), que juntos fazem este silêncio frente a uma cacofonia que não consegue cons(c)ertar. Uma máscara que ela não pode e não consegue mais tirar.

Fiz de mim o que não soube / E o que podia fazer de mim não o fiz. / O dominó que vesti era errado. / Conhecera-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me. / Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi ao espelho, / Já tinha envelhecido. / Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado. / Deitei fora a máscara e dormi no vestiário / Como um cão tolerado pela gerência / Por ser inofensivo / E vou escrever esta história para provar que sou sublime. (Fernando PESSOA, 1980 (1928), *Tabacaria* (fragmento))

Se Esteves chega a ser cômico, enquanto Aron, dramático, a tragédia fica por conta de Renato, paralítico e ácido, verborrágico, ressentido, amargurado, voyerista – Renato canta Dante Alighieri (134), para declarar a ausência de esperança no inferno que se transformou a cidade que outrora lhes agradava. Um inferno iconoclasta, destituído de ilusões ou mitos, um universo de miséria, abandono, frio e solitário, onde estátuas e pessoas se confundem em sujeira e expressão, pontuadas pelas fogueiras que se remete ao mundo pré-industrial, infernal, medieval – destituído de luzes suficientemente claras e abrangentes. Gustavo e Renato percorrem a praça como se ela fosse realmente um universo à parte, numa estranha dança sobre o que restou da memória das longas conversas intelectualizadas, voltando em flashes verbais pelos gritos soltos de Renato com os nomes das pessoas que os acompanhavam. Renato encontra e se despede de Gustavo declamando alguma coisa, em tom solene, ao léu – palavras imóveis como seus passos, e desorientadas como sua embriaguez.

A apresentação da História por imagens significa, também, teatralização cênica como maneira de revelar individualidades, discriminando-as de um indivíduo abstrato e inverificável na multidão. Neste cenário as personagens aparecem no filme como nas fábulas: o homem sai do plano da natureza destituída de sentido, instalando-se como indivíduo que com voz própria doa significado a seus mundos. (MATOS, 1988, p. 482)

E se Renato doa voz e rosto para esta total falta de esperança e orientação no tempo e no espaço que se apresentam, através da formulação cênica que Giorgetti dá à Praça Dom José Gaspar na São Paulo atual, remetendo-a a um universo pré-industrial, não é tão distante na geografia sócio-política, o sertão do olhar documental de Walter Salles em *Central do Brasil* no momento em que apreende a romaria de fiéis religiosos que agradecem as graças recebidas. A desorientação fica por conta de Dora, exausta e faminta, que cai ao ritmo dos fogos circulares, sufocada pelo aroma das velas e o ar viciado do quarto de ex-votos (fig. 581-2, 587-8). É também uma praça, um descampado, não em frente ao restaurante, mas à Igreja, e a cantoria não se remete ao

134. “Vai-se por mim à cidade dolente, vai-se por mim à sempiterna dor, vai-se por mim entre a perdida gente. / Moveu Justiça o meu alto feitor, fez-me a divina Potestade, mais o supremo Saber e o primo Amor. / Antes de mim não foi criado mais / nada senão eterno, e eterna eu duro. / Deixai toda esperança, ó vós que entraís”. Tradução em: Oricchio, 2003, p. 70.

universo erudito de Renato, mas à ladainha simples e subjetiva do povo forte e humilde que resiste à custa dos milagres, que devem ser muitos, já que muitas são as cartas de agradecimento ao Padre Cícero que Dora, depois de renascida e reconciliada (fig. 619-20), escreve para os romeiros (fig. 622). Cartas que uma vez devolvidas aos fiéis, se transformam também em ex-votos. As luzes são de lampião e velas, quando não dos fogos de artifício. Ainda pode ser considerado um universo pré-industrial, o sertão brasileiro – mas não se verifica a falta de esperança presente e própria da metrópole. A ladainha, as rezas, os agradecimentos, a gentileza, a humildade, a honestidade e a pureza do homem que diz “*Já posso ser o homem mais feliz do mundo!*” (fig. 621), não é uma máscara ideológica para encobrir a miséria deste povo nem discurso bucólico de solução pela volta ao rural como lócus de humanidade ausente no urbano – é riqueza e fortaleza moral e espiritual já visto e aclamado antes: “O sertanejo é antes de tudo um forte” e a fé, sem dúvida, é um dos principais alicerces mantenedores desta força, e desta esperança, como foi dito anteriormente.

fig. 618

fig. 619

fig. 620

fig. 621

fig. 622

fig. 623

*Qualquer simplificação é perigosa. Não quero fazer, em nenhum momento, uma oposição simplista entre o caos urbano e a pureza de um possível interior. Mas diria, de um ponto de vista estritamente pessoal (...) o mais interessante nesse espaço geográfico que o filme escolhe para avançar é que **esse país mais simples, e talvez mais arcaico, é certamente o lugar onde alguma inocência, alguma compaixão, algum humanismo subsiste.** E é isso que me interessa. Não quero dizer que isso não seja possível num território urbano. (Salles, in.: CONVERSA – entrevista com Walter Salles, 1998, p. 14)*

Não se trata também de reafirmar o campo como reserva moral do país. É visto que, seja o “inferno de Dante” na Praça Dom José Gaspar, no centro de São Paulo, ou seja a romaria no centro do nordeste brasileiro... seja urbano ou rural, seja a urbanidade globalizada ou o sertão pré-industrial - estes espaços representam um descentramento. Neles, seus personagens caminham atordoados, vencidos. Renato vai completamente bêbado para a sua casa com um desconhecido (o taxista) e Gustavo permanece ainda na praça alguns segundos, perplexo, tão só e esvaziado que sua sombra confunde-se à sombra dos postes, que se solidarizam a ele imagetivamente na composição feliz de Giorgetti para revelar a desolação daquela experiência (fig. 623).

Toda a erudição de Renato não lhe serve de consolo ou orientação, apenas faz afundar o abismo no qual se encontra. Eles não voltariam a se rever. Dora sucumbe, mas acorda no dia seguinte, nos braços de Josué, na cena que pode ser chamada de “*Pietá invertido*” (OLIVEIRA, 1999, p. 148), a fazer lembrar também a cena em que Sueli acolhe Pixote em seus braços, neste caso, também “às avessas” em todos os sentidos. Em ambas as situações eles olham saudosos para o passado que não deixou vestígio: Renato e Gustavo para os amigos que conviviam no Paribar, para a cidade que São Paulo foi nos anos 1970; e Dora e Josué para seus pais. No entanto, a diferença está na ação após a saudade, se na primeira eles se separam desolados, na segunda eles se unem, solidários. Uma solidariedade criativa e redentora, da qual surge a idéia de escrever cartas para os romeiros, conseguir recursos e ir em frente. Ao contrário de Dora e Josué, que estavam passando fome, Gustavo e Renato estão muito bem alimentados. De alguma maneira a experiência de limite vivida por Dora e Josué os ajudaram a dialogar, pois consiste no primeiro pressuposto do diálogo: a humildade advinda pela aceitação da própria vulnerabilidade e limitações. Ora, Renato está paralisado, e mesmo assim, só fez crescer o tom arrogante e auto-suficiente, tão comum em intelectuais do time do *There Is No Alternative*, que está se tornando um estereótipo.

Seja o centro “deteriorado” de São Paulo ou o sertão nordestino, seja a favela no morro do Rio de Janeiro, ou um vilarejo em pleno desmatamento da floresta amazônica (*Cronicamente*), ou o lixão em Porto Alegre (Ilha das Flores), reverter a escassez em solidariedade depende muito mais da geografia social que da física; depende muito mais de moral do que de razão. Estes são os brasis para os quais não se dirigem as propagandas que arraigam o consumismo e a reificação, ou a maior parte dos planos de governo. São brasis escassos num tempo de abundância material concentrada. Mas há diferenças entre estes brasis – a brasa que queima o nome deste país, em alguns destes lugares deslocalizados, nestes des-lugares, queima a fonte da vida vegetal e social do planeta e queima a camada de ozônio que virá a deslocar os litorais; em outros queima a pólvora das armas, noutros o lixo, noutros queima a chama da fé a aquecer os corações esfomeados de pão e compaixão. Dora não é uma mulher de fé, mas a sua inserção, mesmo que efêmera, naquele espaço cheio de imagens votivas (135) lhe concede o milagre da renovação, do diálogo, inclusive consigo mesma:

*Marília Pera é tomada de compaixão por aqueles que jamais receberão as mensagens escritas, por um lado e, de outro, pelas cartas que permanecerão sem resposta, num mundo onde as palavras perdem seu sentido de troca de experiências e fortalecimento de vínculos eletivos. Em Irene, a curiosidade acerca do que conteriam aquelas cartas, mas também admiração diante do enigma da escrita, enigma da palavra narrativa, palavra portadora de pensamentos, sentimentos – que presentificam um ser, ser que é, pela palavra, único e insubstituível. **A palavra é, por isso, o dom de dialogar consigo mesmo, constituindo um eu que já é dois e assim prepara o diálogo***

135. As imagens votivas procuram “materializar” o milagre, mas surgem depois do desejo realizado. Saindo da abstração e do transcendental, a imagem votiva é uma espécie de encarnação/reprodução do objeto sobre o qual se operou o dado subjetivo, a fé. Existe uma sacralidade duplamente superposta na imagem votiva: a primeira por ser um tipo de representação que em certa medida torna permanente um objeto mutante (uma perna de plástico representa a perna da pessoa que passou a andar depois do milagre, por exemplo, ou simplesmente uma fotografia da pessoa que se curou ou foi encontrada) e outra por se remeter a um conceito religioso também permanente e imutável (em geral, dogmas e virtudes dos santos). A eternidade se impõe, desta forma, neste ambiente, repleto de imagens votivas, de forma contundente. Ali, a pressão da fixidez do tempo se impôs de tal forma que Dora não suportou, e a reação veio igual e contrária: foi ali que veio a mudança fundamental. Poeticamente, uma espécie de milagre se fez, houve uma transformação rápida, que contraria a convencionalidade das transformações de caráter, humanas, lentas e processuais.

com o outro. A possibilidade de narrar acontece quando à indiferença substitui o amor. (MATOS, 1988, p. 485)

A fé move as montanhas da terra seca e da sede de uma sociabilidade mais solidária, de um diálogo menos cacofônico que a que temos nas torres de Babel construídas pela modernização. Mas não consegue mover as cercas dos latifúndios, da especulação imobiliária, das usinas e das corporações, as fronteiras político-econômicas que mantêm sua miséria desértica de modernidade. Sua fé lhe dá o emergencial: a esperança e a satisfação com o mínimo para manter a sobrevivência à revelia de todas as secas e cercas. E ainda assim conseguir se sentir feliz.

A fé é um dos elementos que movem a busca: a fé, ela mesma, personificada na procissão de mil ícones, nas imagens da câmera, na imagem da santa; fé no encontro com o pai desconhecido, fé que supera as difíceis agruras do dia-a-dia no ser(-)tão brasileiro e - porque não? - uma meta-fé, uma crença na crença do cinema. (OLIVEIRA, 1999, p. 150)

Num mundo que ainda não foi assolado pelo consumismo talvez exista mais esperança e alegria. Isso porque o consumismo (que jamais assume este título) dita ideologicamente que a felicidade, o "auto-conhecimento" e o reconhecimento social estão no consumo e na diversidade de consumo. Tão ideológico que o funcionamento desta "máquina" que move o sistema capitalista, se ergue exatamente sobre a insatisfação e a esperança (íntima, social e transcendental) posta num objeto. Como a ideologia só funciona se uma das partes não a conhecer, os consumidores não podem saber que é por esta frustração fundamental - a de que o objeto não consegue lhe fazer feliz (136) - que o consumo se mantém e se reproduz, para além das necessidades e valores de uso que os objetos possuem. Daí a estrondosa carga de valor simbólico que os objetos oferecem no capitalismo de acumulação flexível. Na esperança de alcançar aquilo que deseja e felicitar-se com isso, o sertanejo faz preces e promessas ao Padre Cícero; mas o ávido consumidor hiper-urbano só faz promessas nas bolsas de valores, e suas preces (em dinheiro) se dirigem ao "deus nike":

Os computadores das megacorporações trabalham fulltime, dia após dia, seus altos executivos circulam no mundo do fanatismo e devoção venerando o onipresente deus nike... mesmo quando deveriam estar de folga eles não param de pesquisar, investigando as ruas e buscando novas pistas... há décadas que eles vem comprando e subornando congressistas, democratas, modernos liberais, patrocinando campanhas presidenciais, financiando planos de governo, armando, tramando novos consórcios globais que assumem rapidamente o controle de imensos e estratégicos patrimônios estatais, enfim conquistando pequenos, médios e grandes mercados emergentes em todos os continentes, aquilo que antes chamávamos de países... não, não, não estamos falando só de macroeconomia ou geopolítica, estamos falando de mutações, instituições, partidos, valores e concepções, religiões no final das contas, que se anulam ou se reciclam vulgarmente a cada rotação da terra (...) (Batedores, Mundo Livre S.A.)

136. Evidenciando a tendência pós-moderna em reduzir a complexidade do universo, já comentada anteriormente. O termo "felicidade" é usado porque são muitos os objetivos intrínsecos no consumidor ao consumir, mas que quase sempre, em última instância será encontrado um "para ser feliz". Quando o valor simbólico do objeto aumenta, aumenta também as expectativas de êxito dos objetivos a serem alcançados, como por exemplo: aparecer, convencer pessoas de sua distinção. Muitas vezes o êxito é alcançado, mas a felicidade não. No entanto, o slogan que uma propaganda impinge cotidianamente nas mentes de milhões de telespectadores: "Pão de Açúcar é lugar de gente feliz" (VILLAÇA, 2003, p. 32)

Continuamente busca-se, portanto, a legitimidade do consumismo não só para manter a reprodução do mesmo, mas para aumentá-lo e para aumentar também a produção. No que tange ao desenvolvimento do capitalismo, a busca por novos mercados sempre foi uma prática constante e faz parte de sua existência. No que tange ao desenvolvimento social, isso significa heteronomia, perda da capacidade de atribuir significado à vida, a si mesmo e às relações sociais, além é claro, de uma enorme insatisfação flutuante, para a qual só se conhece um remédio: consumir mais. Como um vício, o consumismo se fortalece pelos lapsos de alegria postiça que proporciona – é sobre esta “alegria de consumir” que se sustenta boa parte dos discursos que procuram legitimar isso. Abaixo segue fragmentos de uma reportagem exibida recentemente num dos canais com maior audiência no país (CONSUMO, 2007):

Narrador: *“Nós acreditamos que a liberdade de escolha é uma coisa boa, logo, quanto mais escolha, mais liberdade. O mercado percebe isso e oferece cada vez mais opções. Só que eu acho que isso provoca uma enorme frustração nas pessoas. Mas elas nunca culpam o próprio mercado, porque acreditamos que poder escolher sem limites é algo bom”, acredita Schwartz* [psicólogo Barry Schwartz no seu livro “O paradoxo da escolha - porque mais é menos”]. (...) *Olívia Libório (advogada): “Eu consumo para arrasar. Não vou mentir. **Eu consumo pra eu me sentir feliz, bonita**”.* (...)

Lívia Barbosa (antropóloga e diretora de pesquisa da ESPM-SP): “Essa quantidade de bens materiais lhe permite uma avenida pro autoconhecimento, na medida que você tem sempre a possibilidade de testar aquilo e ver: bom, gostei, não gostei - gostei e descobri uma coisa nova sobre mim mesma”. (...)

*Tuti Freitas (fotógrafa) “Sempre quando troca a coleção, por mais que eu tenha calça jeans, **eu acho que eu preciso de mais uma**”* [no seu armário ela já tem umas 60 calças jeans]: (...)

*Olívia: “Mas se você, meu querido, quer comprar aquele objeto, aquele sonho de consumo, economize, faça um sacrifício e vá lá e compre. **Porque é um prêmio para você. Não há vergonha nenhuma nisso**”.* (...) *Consumir bem é um ato de amor consigo mesmo. Demonstra sua auto-estima e isso **independe de classe social**”.* (...)

*Lívia: “É um ritual de ensaio dos efeitos do seu sonho imaginário que ela está querendo - esse sonho pode ser um sonho muito medíocre, muito banal, causar impacto numa festa, mas, **qual é o mal que existe nisso?**”*

Narrador: *“**Mal nenhum, claro. Mas o risco é você se frustrar** - não causar o impacto esperado com o que você comprou. Alguma saída, Barry?”.*

Barry: “Primeiro é preciso aprender que ter algo que seja bom o suficiente é, quase sempre, bom o suficiente. Quase nunca vale a pena o esforço de procurar sempre pelo melhor absoluto, pois as chances de você acabar insatisfeito são enormes”.

Não são enormes, são universalmente necessários para o sistema, ocorreram, ocorrem e ocorrerão. Não há risco, porque talvez o produto não seja tão bom quanto sua auto-imagem para “arrasar na festa”, mas porque este universo de ligações sociais que se viabilizam tão somente pela aparência, costumam ser tão efêmeras quanto a satisfação proporcionada pelo

objeto. Ao contrário das imagens votivas que se lançam ao eterno, as imagens do consumo se lançam a mais restrita efemeridade, e não apenas pela obsolescência programada, mas pelo lugar que almeja de "identidade social", que ao não se encaixar, leva a procurar outras. A legitimação veiculada pela mídia aqui exposta é só um exemplo pontual – toda publicidade e marketing se estruturam nestas bases e carregam consigo a titulação de "ciência" como mais uma forma de ideologia – sendo ciência, está correta e deve ser praticada sem culpa. Neste universo, ressentem-se quem consome, e ressentem-se quem não consome, por ser também alvo do consumismo. Perde-se a centralidade do valor de uso, sobrepujado pelo valor simbólico que arrasta inclusive aos que não possuem amplo acesso às mercadorias que se fundamentam no valor de uso. Daí incoerências das mais esquisitas, como a má alimentação acompanhada de roupas de grife, assim como a favela repleta de antenas parabólicas. Se os impedimentos ao consumo (desemprego, subemprego, pobreza) aumentam junto com os apelos do consumismo, as reações podem ser violentas e criminosas. Mas não se isolam só nos impedimentos ao consumo vindos da pobreza, existe também entre a elite. O hábito incansável e inesgotável de consumir objetos cujo valor está além de sua renda o leva para a corrupção, facilitada num país onde a impunidade também se transformou em hábito.

Ao entrar no sertão arcaico, Dora não deixa apenas a espaço geográfico da cidade, deixa esta esfera de pressão capitalista, onde pra ser feliz é preciso consumir e se não se consome, passa-se a acreditar que é por isso que não se é feliz, abafando problemas outros. Longe disso tudo é que ela consegue reconciliar-se com Josué e consigo mesma, encontrando alguma felicidade mais autêntica, entre outras razões por ter tornado possível a felicidade de Josué também.

*A felicidade, finalmente encontrada, é, no filme, a das coisas simples, fruto do trabalho que produz valor-de-uso, segundo uma habilidade técnica que lentamente chegou à maturidade, como no artefato do **pião de madeira**. O trabalho útil e lúdico é a infra-estrutura do Brasil "profundo", ao qual o diretor contrapõe o Brasil da grande indústria e o da velocidade da sociedade de massa (...) (MATOS, 1998, p. 484, grifos nossos)*

Há críticos e estudiosos que comentam a ausência da esfera política em muitos dos filmes nacionais contemporâneos, por apontar soluções individualizadas para problemas sociais. Esquecem-se que a política está em tudo, inclusive na necessidade de se resolver isoladamente, individualmente um problema que se generaliza socialmente. Além de *Central do Brasil*, está em *De Passagem* (para Washington sair do crime); em *Cidade de Deus* (para Busca-Pé sair do emprego subalterno); entre outros. E isso significa que de fato, não se verificam soluções coletivizadas pela esfera pública de ampla repercussão (ao menos não se verifica nos casos do crime e do desemprego), mas que essa ausência, somada ao individualismo, dá corda ao "jeitinho brasileiro" e à ilegalidade (*O Homem do Ano*) para fazer surgir soluções através das esferas metafísicas (sorte, fé), mais plausíveis que a dos direitos civis para muita gente. Através do cinema não se verifica apenas o que há, mas também o que não há, reiterando seu estatuto de recorte, a presença sempre estará indicando ausências, e nestes casos, a ausência da esfera pública indica que o "cada um por si e Deus por todos" é mais amplo nos detalhes que na aparência.

*Central do Brasil postula a situação de existências sem apoio na transcendência mítica ou teológica, de tal forma que a tarefa do conhecimento do mundo e a do auto-conhecimento é de total responsabilidade do homem, do homem que deve buscar em si e por si mesmo o princípio de **suas próprias certezas**. (MATOS, 1988, p. 480-1)*

Soma-se a tudo isso o ressentimento e a indiferença recalcada e endurecida que o cidadão comum vive de forma legitimada cotidianamente, no conflito entre o que é necessário almejar e entre “a condição irrevogável” que parece ser posta pela “natureza” de tudo. Se a retórica difundida é a de que “cada um com os seus problemas” existe basicamente porque os problemas indicados (fundamentalmente a pobreza e suas extensões) são “azar” de cada pessoa, só resta a “sorte” como antídoto. E como a sorte faz parte da “metafísica” do mundo onde a religião se incumbe de “explicar”, da mera sorte a Deus é um pulo.

A invisibilidade da alteridade é tamanha que coloca definitivamente em risco toda constituição da teia social, contribuindo para a destituição moral e o esvaziamento do teor público da esfera política, já nascida meio oca no Brasil. Segundo *Central do Brasil*, isso pode ser rompido com a imposição pessoal, sim, de algum limite, posto na fala de Irene, a consciência moral de Dora: “*Tudo tem limite!*”. Limite, não de fins, mas de meios.

2.2. O APRISIONAMENTO DA RAZÃO

A cidade vai se desenhando como uma grande boca a devorar as pessoas.
Rangel, 2002.

O capitalismo, em seus efeitos sobre as cidades, é como a aberração da fisiologia humana que a medicina conhece como o estômago que digere a si mesmo.

Lewis Mumford, 1982, p. 474.

*Príncipes se tornaram grandes porque **não levaram em conta sua fé** e souberam, por ardil, enganar o espírito dos homens e, por fim, sobrepujaram os que se fundaram na lealdade.*

Nicolau Maquiavel, O Príncipe, 1513.(grifos nossos)

Giorgetti não aponta soluções, como afirma Eduardo (2002), ele é:

(...) cético para possibilidades de resistência à degradação geral. (...) Mas o diretor não culpa os outros, assim abstratamente e sem senso de responsabilidades, pelo ordinário mundo novo. As transformações da realidade ao redor dos personagens, para muito pior na visão de Giorgetti, estão umbilicalmente ligadas às transformações deles próprios. Não só o mundo como seus amigos perderam o encanto. Estão inseridos no sistema, sem necessariamente concordar com ele, ou foram levados a abandoná-lo, talvez por não poderem alterá-lo. É o raciocínio de Marcuse: quem não é assimilado acaba ficando de fora. Mais uma vez, a idéia de prisão.

Condição semelhante de aprisionamento ambíguo é exposto em outras passagens do cinema brasileiro, como em *Central do Brasil*, no comovente depoimento de Socorro Nobre, que faz literalmente jus ao seu nome, dando abertura ao filme (fig. 624-6):

Querido, meu coração é seu. Não me importa o que você tenha feito, eu te amo! Eu te amo! Estes anos todos em que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora te esperando.

Na seqüência, plano em que a multidão que sai do trem e preenche todos os espaços vazios da estação Central do Brasil, é vista tendo entre cena e câmera, uma grade

solidária à Socorro Nobre, que indica: Estamos todos presos. Ela que é também o mote de um excelente documentário homônimo de curta-metragem de Walter Salles (137), realmente esteve encarcerada, e foram suas cartas a Franz Kracjberg, escultor judeu exilado no Brasil, que estimularam não apenas sua resistência e sua libertação, mas este documentário, que por sua vez, estimula o próprio *Central do Brasil*. Certamente por isso é que Salles a insere na abertura, ela foi o começo de tudo.

fig. 624

fig. 625

fig. 626

Mas Giorgetti não fala de exceções, ele busca sempre exemplos mais concretos e comuns – a esmagadora maioria, para a qual pouca ou nenhuma resistência ao sistema se apresenta possível. Socorro Nobre é uma heroína, Giorgetti não fala de heróis.

Joseph Campbell em entrevista sobre *O herói das mil faces* (138), um de seus livros que fala sobre a figura do herói mitológico, e fazendo referência ao filme *Star Wars*, de George Lukas (139), é categórico em afirmar que a consciência é (140):

(...) apenas um órgão secundário de um ser humano total e não deve assumir o controle. Deve se submeter e servir à natureza humana do corpo. Quando a consciência assume o controle o que surge é esse Dark Vader (141), o homem que passou para o lado intelectual. Ele não está pensando nem vivendo em termos humanos, está vivendo em termos de um sistema. E é isso que ameaça a nossa vida e todos nós encaramos esta ameaça. Todos nós agimos na nossa

137. **Socorro Nobre**. Brasil, 1995, Direção: Walter Salles; Produção: Maria Isabel Kerti; Fotografia: Walter Carvalho; Montagem: Walter Salles, Felipe Lacerda. 23 Min

138. Exibição recente (2006) na TV Cultura: O Poder do Mito, em sua primeira parte, cujos trechos estão transcritos estão disponível em: < <http://www.culturabrasil.pro.br/campbell.htm> > . Acesso em 12 de junho de 2006.

139. Trilogia produzida entre os anos de 1977 a 1983, que se constitui dos seguintes títulos: **Guerra nas Estrelas** (Twentieth century Fox Films Corporation); **O Império contra-ataca** (LucasFilms Ltd) e **O retorno de Jedi** (LucasFilms Ltd). A trilogia se completa nos anos 1990 e início do séc. XXI com mais 3 filmes, cuja diegese apresenta os acontecimentos anteriores.

140. Importante salientar que o termo “consciência” (**consciense**) neste contexto utilizado por Campbell, refere-se mais propriamente à heteronomia, à racionalidade objetiva comandada por elementos externos a si e distante da consciência subjetividade autônoma e individualizada, mais próxima e própria da esfera dos sentimentos, emoções, da moral - esta, em inglês seria: **consciousness**. Neste universo em que Campbell procura esclarecer a importância de imagens e conceitos relativamente inconscientes e universais, a consciência vai significar a superficialidade da mente humana, a casca, a máscara, ou, o conjunto de valores, regras, preconceitos e posturas que não obedecem a vontade, as reais necessidades e desejos humanos (que chama de “*a natureza humana do corpo*”, mas também no sentido da individualidade destes desejos e portanto, da diversidade de posturas que eles podem suscitar). A consciência a que ele se refere portanto, é a expressão de uma série de interesses homogeneizadores e externos, que não comungam criticamente e de maneira reativa, participante com o universo pessoal; procuram, ao contrário, subordinar o pessoal, a subjetividade e o herói que existe em cada um, e que pertence a esta esfera inconsciente e verdadeiramente autônoma do ser humano.

141. Referência à Dark Vader, personagem da saga de Lukas que, embora seja integrado à seita dos Jedi, utiliza a Força (o poder psíquico que manipula e controla a si mesmo e à natureza à sua volta) para impedir a suposta morte de sua esposa, acontecimento que desencadeia uma série de ocorrências que o leva a ficar dependente de um sistema de máquinas integradas ao seu corpo, e à se unir ao Imperador, ex-Jedai e poderoso líder que domina a República e controla o lado negro da Força, uma espécie de força igual e contrária à Força Jedai. Assim, cai a República e o Império domina boa parte do mundo conhecido. Segundo Campbell: “*Darth Vader não desenvolveu a própria humanidade. É um robô. É um burocrata, vive não nos seus próprios termos, mas nos termos de um sistema imposto*”.

*sociedade em relação a um sistema. A questão é: **será que o sistema vai lhe devorar e tirar de você sua natureza humana ou você vai conseguir usar o sistema para realizar objetivos humanos?***

Bill Moyers, o entrevistador lhe pergunta: “Será que o herói das mil faces vai nos ajudar a responder a essa pergunta e nos dizer como mudar o sistema de forma a não servirmos a ele?”. E Campbell responde: “Não creio que ele nos ajude a mudar o sistema, mas pode ajudar a pessoa a viver nele como um ser humano”. Moyers: - “De que maneira?”. Campbell: - “Agindo como Luke Skywalker [o herói da trama]: **não cedendo. Resistindo às exigências impessoais do sistema**”. Moyers, indaga que qualquer pessoa (transferindo a responsabilidade para outros) poderia pensar que tudo isso é válido no cinema de George Lukas ou na erudição de Joseph Campbell, mas que na vida real não é assim que funciona, estas coisas não acontecem! E Campbell exclama um sonoro “Does!”:

*Acontecem sim. **Se a pessoa não dá atenção aos pedidos da sua vida espiritual, do seu coração e insiste em obedecer um certo programa, ela acaba tendo uma crise esquizofrênica. A pessoa se coloca fora do seu centro*** (142), *entrou numa vida programada e não é essa vida que interessa ao seu corpo. O mundo está cheio de **gente que parou de escutar a si própria**. Eu mesmo tive muitas oportunidades de me aliar a um sistema, segui-lo e obedecê-lo. Porém, sempre fui rebelde, independente... nunca me submeti às exigências.*

O termo utilizado por Campbell vem bem de encontro ao utilizado por Giorgetti: “o *desabamento central da alma*” – o diagnóstico que Mário dá a si mesmo. Se desaba no centro, descentra, perde o eixo, ou seja: desorienta-se sem diretrizes nem parâmetros que possam conduzi-lo por um caminho a ser percorrido por seus próprios passos, autônomos e conscientes (consciousness), de maneira que concorde e obedeça por suas próprias convicções. Assim, tem-se o pressuposto fundamental para a reificação e a heteronomia, ou no caso de Mário, para a loucura. Outro filme que trata do descentramento é, como sugere o próprio título, o *Central*:

*Os heróis de Central do Brasil são seres anônimos e insignificantes, “simples e obscuros que devem apenas às queixas e a relatórios policiais serem trazidos à **luz** por um instante” (Deleuze, Foucault). São anônimos também por não terem pai em um mundo sem Deus. Dupla perda, a do pai e a do Deus-pai, em meio ao mistério do nascimento e da morte. Na falta do pai, não há mais lugar estável e de certezas. (...) O filme concebe a vida no mundo que se denomina, algumas vezes, pós-moderno, um universo “sem homens e sem deuses” ou então aquele do qual “os deuses já partiram ou ao qual ainda não chegaram”. **Sem pai ou centro, Central do Brasil mostra um centro excêntrico onde tudo vacila.*** (MATOS, 1998, p. 480-2, grifos nossos)

Exatamente como o pião que só se movimenta se centrado em seu eixo, seu centro de gravidade. Daí a importância deste brinquedo no filme, ele é a própria materialidade simbólica da necessidade de encontrar este eixo como condição de crescimento, de transformação, de movimento. Quando Ana, a mãe de Josué está ditando para Dora a primeira carta, e ela diz “*ele pôs na idéia que quer te conhecer*”, a imagem é de Josué com o pião na mão, usando a ponta para

142 “O centro é lugar litúrgico —em sentido metafísico e existência.. (...) Centro é, pois, figuração da interioridade da alma que permite ao homem tomar definitivamente o lugar de Deus e compreender o mundo tal como Deus o criou. Em sentido existencial, o centro é referência estável e orientação” (MATOS, 1998, p. 479-80)

calcar a madeira da banca de Dora, como a reforçar, recalcar o dito pela mãe e a própria idéia na cabeça (fig. 627-9). Posteriormente, enquanto Ana dita a segunda carta, o incômodo de Dora é sobre as ações de Josué com o pião, que o pega e guarda (fig. 630). Logo em seguida, é por perder seu pequeno brinquedo que Josué, no meio da rua, volta para pegá-lo, Ana pára para chamá-lo e é atropelada (fig. 631-3). Como se a ruína da mãe viesse desta idéia fixa no pai. O pião, para Josué, é uma espécie de representação do pai, que trabalha com madeira e faz pião. Mais ao final do filme, depois de encontrados os irmãos, na oficina de marcenaria em que Moisés trabalha, é justamente um pião que este faz junto com Josué (fig. 634-6). Além da paternidade, o pião representa esta força que se movimenta em torno de um centro, de um eixo, um *télos*, um conjunto de idéias e memórias presas por um fio, uma raiz – o pai. O movimento se fará conforme a força impulsionada por este fio.

fig. 627

fig. 628

fig. 629

fig. 630

fig. 631

fig. 632

fig. 633

fig. 634

fig. 635

fig. 636

*Dora é a pátria-mãe sem referenciais éticos, em tempo de individualismo acirrado e de descrença nos valores humanísticos - é a pátria-mãe não gentil. (...) Por isso o lugar adequado para o seu trabalho, que explora o analfabetismo e o **desenraizamento**, é a estação de trem Central do Brasil, onde circulam milhares de trabalhadores pobres que vieram de diversas partes do país em busca de uma vida melhor e que se radicaram nos subúrbios longínquos da cidade. **A metrópole como centro é um ponto de convergência que se nutre da fratura da célula primeira. Somatório de solidões, nela, a convergência é sempre fugaz: não é o centro do cosmo mas do caos das massas em trânsito.*** (FIGUEIREDO, 1999, p. 80, grifos nossos)

Como o olho de um furacão, a metrópole funciona como um sistema, fazendo convergir para si, as forças para sua existência. Campbell ao seu modo ficou de fora do

turbilhão, como Aron ou mesmo como Gustavo. Cada um se esquivando do sistema conforme suas possibilidades. De fato, estamos todos presos. Resistir às amarras e armadilhas do sistema certamente vai ferir quem nelas se debate. E como faz parte da natureza humana evitar a dor, e buscar o prazer e o poder, no interior do sistema há instrumentos de construção tanto da dor quanto do prazer induzidos. Seja ele qual for o sistema certamente trará em suas estruturas, além das fontes de dor para quem a ele recusa, fontes de enorme prazer para quem a ele adere, ou ao menos, fontes de promoção de uma espécie de ilusão de conforto, de conformismo - o nosso comodismo consumista, "alegre", cotidiano, ignóbil e sobrevivente. Desconhecendo estas estruturas e empenhando-se em saber detalhes fúteis da vida das celebridades, ou qualquer coisa deste caráter, como obter recursos para consumir indefinidamente, ou simplesmente sobreviver, a esmagadora maioria da população, não apenas paulistana, ou brasileira, mas mundial... vai prosseguindo... O show precisa continuar... prosseguindo e alimentando este moto-perpétuo sistemático, bancando, subsidiando os sistemas todos que se alimentam da própria existência daqueles que a eles se sujeitam e muitas vezes morrem sem disso saber.

No entanto, sugerir que a humanidade toda em toda história nunca foi tão autônoma politicamente quanto nos dias atuais, faz ecoar questionamentos que se remetem a uma citação de Rouanet (1993, p. 25-6), que ao buscar profundamente as raízes e as influências iluministas no falido projeto de civilização que se vive, procura esclarecer a respeito da liberdade formal do liberalismo e a crítica socialista desta formalidade, argumentando que:

*Sem dúvida, uma liberdade truncada é melhor que nenhuma, mas é preciso reconhecer que uma autonomia política limitada à liberdade de votar está muito distante do desejável. Com efeito, é preciso dizer e repetir que a autonomia política dos liberais **não basta** (...). Não se trata, com isso, de desqualificar a liberdade "formal". A liberdade institucionalizada nos regimes constitucionais do Ocidente serviu de moldura para centenas de lutas sociais que redundaram na efetiva melhoria das condições da classe operária de desfrutar de fato seus direitos civis e políticos, e nesse sentido ela nada tinha de formal. (...) É preciso partir da liberdade, no sentido jurídico, para chegarmos à liberdade, no sentido material. (...) **Sim, sabemos tudo isso, mas sabemos tudo isso bem demais. Tudo isso ficou tão óbvio que a crítica às liberdades burguesas passou a inspirar-nos um certo tédio** (...) Por mais que o discurso do formalismo tenha ficado fora de moda, continua sendo verdade que **uma liberdade que não pode ser usada é uma liberdade vazia, e ela não pode ser usada pelos milhões de seres humanos que vivem na pobreza absoluta**. Enquanto essa situação perdurar, a denúncia socialista manterá sua validade, senão como plataforma, pelo menos como advertência. A autonomia política advogada pela Ilustração e institucionalizada pelo liberalismo só se tornará plenamente concreta quando seus titulares tiverem **condições econômicas** para usá-la de fato, não somente enquanto fim em si mas enquanto meio, promovendo através dela as transformações sociais necessárias para que **todos possam ser livres**. (grifos nossos)*

E para que a liberdade de mercado, de imprensa e de escolha não encolham, nem encubram todas as outras, de todos os que não fazem parte destas esferas.

As condições necessárias não são somente as econômicas, estas devem somar-se às condições intelectuais e éticas, já que sem entendimento do sistema, não se pode fugir dele, e sem universalidade de leis e a limitação de comportamentos, também não se pode modificá-lo. Somar todos estes fatores é que parece ser a sina do herói. A subtração dos mesmos vai compondo toda uma série de anti-heróis e vilões dos quais nossa história está repleta e para os quais é reservado o destino mais infame: são aqueles que sabem de tudo isso e se diluiu em sua própria erudição, que se traiu, que conseguiu dar às costas para as suas certezas, para a sua fé, que virou a casaca. São noticiados, exemplos diários sobre este tipo de intelectual. Os verdadeiros heróis aparecem pouco nos noticiários, nos cinemas, nas mídias, porque permanecem perseverantes nas cátedras das universidades públicas sucateadas, porque transitam entre academia, ONGs, cortiços e favelas, promovendo, mesmo que pontualmente alguma ação concreta de intervenção urgente fora da academia ou participam efetivamente de partidos políticos que proferem verdadeiramente (à revelia dos consensos gerais) princípios e não conveniências. A existência desta pesquisa (e desta pesquisadora) deve-se a este heroísmo.

É pela fratura da esfera ética, que consiste em limitar liberdades diversas e individualizadas, que a liberdade mais ampla (de direitos, leis, necessidades) para um número maior de pessoas, se esfacela por completo, uma vez que a autonomia política de uns (com condições econômicas e intelectuais para tanto), mas sem ética, poderá ser usada para fins contrários a que deveria se propor, sem cumprir sua função. São sobre estes sujeitos que Giorgetti discursa, e há que se discordar de sua argumentação, quando diz em Pavam (2004, p. 188-9) que este (*O Príncipe*) não é um filme sobre pessoas que traíram, mas:

É um filme sobre, novamente eu acho, o tempo, o que ele faz com você, ele lhe pega e começa a torcer, ele lhe coloca dentro de certas pequenas situações e você capitula, depois capitula mais um pouquinho, depois mais. E não há como evitar isso, a não ser que você seja uma pessoa de uma fortaleza espiritual muito grande, como o caso daquele judeu do filme, interpretado pelo Elias Andreato. O personagem me interessa muito, é um cara que realmente falou: “Olha, estou fora dessa brincadeira”. E ficou no Bom Retiro, pagou o preço.

Assim como Giorgetti com seus personagens, *“Gustavo [com seus amigos] compreende, afaga. No entanto, tal como a fotógrafa, mulher de Mário, registra, lamenta, mas não se move”* (XAVIER, 2002) e nem se quer enxerga a mãe do moço morto em sua fotografia, que sai chorando. Mas Giorgetti se move e faz mover imagens de denúncia sim, mesmo que diga o contrário, e assim consegue o êxito que as bilheterias jamais lhe dariam – a sua obra o supera e diz mais do que ele mesmo. Para alguém da diegese fílmica, temos em Giorgetti também o anti-Gustavo.

Também seguindo uma postura complacente, mas incoerente, Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 67) diz que a ação de Aron é pífia – o que não condiz com o filme, já que é ele que ganha esta “guerra”, simbolizada na ação silenciosa do xadrez, enquanto Mário, o cúmulo da entrega do real pelo imaginário, se mata, se exclui definitivamente do sistema e da vida, apaga-se como as luzes que ele vê apagando (fig. 548 e 550). Aron é o mais lúcido, o único que se mantém razoavelmente contribuinte para uma mudança neste estado deplorável de coisas, e isso é mais uma vez anunciado na cena em que ele é reconhecido por uma pessoa que ele ajudou, enquanto a própria ex-mulher não o enxerga (fig. 637). Há de fato um certo véu a “cobrir” mentes e olhos, outrora

lúcidos, um véu chamado “razão cínica” (143), a aderência consentida aos ditames do sistema por parte daqueles que conhecem as regras do jogo e sabem que verdadeiramente não são justas, nem éticas, nem construtivas, nem verdadeiramente úteis na contribuição para o desenvolvimento sustentável e sadio da civilização, a não ser para uma pequena parte da mesma a compor as classes dominantes. Unem-se ao sistema porque este lhes proporciona um espaço privilegiado, e para legitimar este privilégio, reproduzem e constroem ideologias. São os construtores dos espetáculos “emburrecedores” das mídias, ou dos discursos dos políticos enganadores. Estão presentes em toda parte, muito além da elaboração cuidadosa de Giorgetti, de Sérgio Bianchi (o professor Alfredo), ou Lúcia Murat, no caso de *Quase dois irmãos*. Neste último caso, mostrando como o espaço configura a dissolução dos princípios, levando a segregação e a negação do povo para dentro da cadeia – uma hiper-segregação. Aí, é pela busca de um espaço de privilégio que Miguel e alguns de seus companheiros insistem em separar presos políticos e presos comuns (fig. 638-9)

fig. 637

fig. 638

fig. 639

fig.640

fig.641

fig.642

fig.643

Como o consumo de uma droga, a adesão ao sistema é corrosiva, e vai se fortalecendo como um vício, que vai alternando períodos de intenso bem-estar, com os de funesto mal-estar, expressando-se em máscaras construídas de recalques exponenciais. Seja a máscara de Mário, recalcando sua indignação diante de tanta mediocridade histórica, ou de tanta história sem heróis (fig. 640), seja a máscara de Esteves, sem metafísica personiana, talvez o mais corroído, típico e alegre marqueteiro, hipócrita, oportunista, bem no estilo pai ausente e empresário de sucesso (fig. 641).

143. É Zizek (1996, p. 313), que comenta Peter Sloterdijk, e sua obra: *Crítica da Razão Cínica (Kritik der zynischen Vernunft)*, Frankfurt, 1983), na qual o desdobramento da máxima marxista sobre a falsa consciência, a ideologia (*disso eles não sabem, mas o fazem*) se transforma em “eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas mesmo assim o fazem”, ou ainda: “eles sabem que, em sua atividade, estão seguindo uma ilusão, mas fazem-na assim mesmo” (idem, ibidem, p. 316). Trata-se da maneira como a ideologia se reproduz mesmo para os supostos “críticos da ideologia”. A ideologia é a ilusão que coordena muitas práticas e relações sociais. Quem as pratica, vê e reconhece na realidade social, a sua ilusão, sem saber que é ilusão. Vê o que está preparado por seu imaginário ver, como um processo quase inconsciente, ingênuo. A razão cínica, no entanto, é o universo das ilusões conhecidas e apreciadas no “saber” e cultivadas no “fazer” principalmente dos setores dominantes e intelectuais. “A razão cínica já não é ingênua (...) sabe-se muito bem da falsidade, tem-se dela plena ciência de um determinado interesse oculto por trás de uma universalidade ideológica, mas, ainda assim, não se renuncia a ela” (idem, ibidem, p. 313). Deve-se diferenciar do cinismo, que ao conhecer a ideologia, utiliza ironia e sarcasmo para se opor à mesma, evidenciando o quanto são ridículas e infames. O cinismo é o que há de melhor das produções de comédia requintada em todo o mundo, como o grupo inglês Monty Python, e no Brasil, um excelente exemplo é o próprio “Sábado”, de Ugo Giorgetti. “A teoria da razão cínica proposta por Sloterdijk está vinculada a grupos que estejam em uma posição de poder. No Brasil, pode-se aplicá-la ao modo como as classes dominantes e, em especial, os setores sociais encastelados no poder de Estado, estruturam seus pensamentos.” (MALDONADO, 2002)

A solidão de Maria Cristina e de Renato; a dedicação ao trabalho desgastante e embrutecedor de Hilda, também são indícios claros desta adesão.

O único que fica de fora é Aron, que para seguir seus ideais, mantém-se à margem junto com todos os outros, que também estão à margem, atuando, agindo, resistindo, mesmo que pontualmente. Volta à instância não-política de organização, união e ajuda social mútua. Vai ao corpo-a-corpo de urgência, assistencial diante da fome. Se não é possível fazer nada além de reformas, ele vai remediando de forma reformista sim, mas uma reforma emergencial e constante diante dos horrores e das mazelas que se transformou em cotidiano para uma grande maioria – insere-se efetivamente no universo da escassez. Certamente estará abarcando uma ínfima parte daquela massa excluída, mas antes assim – em seu universo, mesmo que para si mesmo e para poucos, ele é herói (fig. 642-3).

O preço que paga de dor ao sistema é aquela dor compartilhada de quem convive com a miséria, uma dor solidária e solitária, mas que ao mesmo tempo lhe promove uma serenidade e afetividade que Gustavo não encontrou em seus outros amigos. Aron exerce uma ética pronunciada por Antônio Cândido na *Série Ética*, produzida e exibida pela TV Cultura: a *ética da transgressão* e *ética da alegria*, como resposta a um mundo confuso com relação às suas liberdades e autoridades. Comenta que atualmente se repudia os termos autoritarismo e autoridade como se fossem a mesma coisa e acredita-se que a liberdade deve ser ilimitada, o que acarreta um *non-sense* histórico, já que:

*A ausência de normas é um sonho anarquista lírico que não tem nenhuma correspondência com a realidade histórica. (...) Quando eu acentuo minha liberdade ao máximo, eu perco a ética. (...) Portanto, nós estamos cultivando ilusões muito perigosas que são as ilusões da liberdade sem limite. (...) Eu acho que a alegria é um bom caminho para a ética. Eu até sou a favor em nós criarmos em nosso tempo uma **ética da transgressão**. O que é a ética da transgressão? É a negação das normas? Não! É mostrar que certas normas já estão superadas e começar a transgredir praticando as boas normas.*

Normas que possam trazer alegria, que satisfaçam, que sejam construtivas e possam fazer feliz um número maior de pessoas. E continua:

Eu vou dar um exemplo (...): Se todos os padres resolvessem arranjar uma companheira e se casar. Se os padres católicos fizerem isso estarão fazendo uma tremenda transgressão, mas estariam estabelecendo uma nova ética – é o direito que todo homem tem de ter sua companheira. (...) Através da ética da transgressão nós jogaríamos fora tudo quanto é hábito sedimentado, esclerosado e mofado, em benefício de condutas que são transgressivas agora, mas serão éticas daqui a pouco e a alegria nos ajudaria a conviver de maneira extraordinária.

Para Renato ou Marino Esteves, Aron transgrediu uma série de normas do sistema, mas sem dúvida parece ser mais feliz, e fazer um número maior de pessoas felizes. Há que se mencionar, fora da ficção, outros cúmplices do sistema, dentro da intelectualidade brasileira.

Um excelente exemplo de razão cínica debruçada sobre os estudos de segregação sócio-espacial está explícito na naturalização do termo “*cidade incircunscrita*”, i.e. a cidade fora da institucionalidade urbana, baseada na informalidade e na ilegalidade. Já que a

naturalização trata de transferir responsabilidades político-econômicas para a esfera da natureza, a transferência leva a responsabilidade sobre a segregação utilizando outro termo: “o corpo incircunscrito”. Trata-se do estudo de Tereza Caldeira (2000, último capítulo), que conclui ser este um dos principais fatores geradores da violência e da segregação. Este estaria em oposição ao corpo do indivíduo civilizado, pelo qual as pessoas “*aprenderam a encerrar seus corpos, controlar seus fluidos, evitar a mistura com os outros ou com o exterior e controlar sua agressividade. A pessoa civilizada é o indivíduo auto-contido, circunscrito*” (CALDEIRA, 2000, p. 372). Ela evidencia esta incircunscrição do corpo em vários exemplos: a permissividade de intervenção clínica ao corpo da mulher: altíssimo número de cesarianas e cirurgias plásticas fisiologicamente desnecessárias; o costume de exibir os corpos nas praias e no carnaval e principalmente a punição/correção individual e produção de submissão pela inflicção da dor física no corpo dos dominados (crianças, mulheres, negros, índios, pobres, criminosos), esteja ela na História do Brasil localizada, no genocídio das populações indígenas, na escravidão, na tortura ditatorial ou nas prisões; ou localizada no interior dos lares e realizada de pais para filhos. Esta incircunscrição é associada diretamente à falta de respeito aos direitos individuais, resultante da “*democracia disjuntiva*” brasileira,

marcada pela deslegitimação do componente civil da cidadania: o sistema judiciário é ineficaz, a justiça é exercida como um privilégio da elite, os direitos individuais e civis são deslegitimados e as violações dos direitos humanos (especialmente pelo Estado) são rotina” (CALDEIRA, 2000, p.375).

Acredita que nada leva a crer que a associação entre a concepção incircunscrita do corpo na dimensão experiencial (cultural - de desvelamento do corpo e punição pela dor) e na dimensão legal (política - desrespeito aos direitos civis) seja simbiótica, i.e. não é desfazendo uma concepção que a outra também será desmantelada. Elas se alimentam, e se fortalecem, mas segundo ela, podem existir uma sem a outra.

Voltando a pensar a dimensão visual da dialética sócio-espacial, muito mais fortemente relacionada à violência simbólica de um imaginário composto de ideologias e propagadores de consumo, e esta sim, geradora da violência física de ação e reação àquela, pode-se refletir sobre a medida de visualidade inserida em circunstâncias como a do carnaval e à do cárcere. O desvelamento, a incircunscrição do corpo no carnaval, embora potencialize os sentidos da proximidade, como o tato, é altamente visual. O carnaval é o reino do espetáculo, da visualidade, o corpo no carnaval precisa ser desejável visual e sexualmente para ter “direito” à inflamação tátil. E se faz de maneira agressiva, já que psicologicamente a exacerbação da sexualidade (própria do carnaval e porque não dizer das praias) está muito mais relacionada à agressividade que à docilidade humana. De maneira que o corpo incircunscrito no carnaval é conduzido ao tato pela visão; é esta que dita as regras do contato, geralmente efêmero e brusco entre as pessoas, que posteriormente se distanciarão novamente, já que o vínculo é visual, componente da visão - o sentido da distância. No caso das punições, correções e subjugações pela dor ao corpo incircunscrito, o tato (quando existe) é igualmente brusco e efemerizado. Desde o advento do canhão, e posteriormente da arma de fogo, mas já existente em alguma medida no uso do arco e da flecha, a distância e a visão tem sido cada vez mais o maior potencial bélico entre os homens. Atualmente com bombas e mísseis, esta tendência tem ainda maiores proporções.

Caldeira acredita que a concepção do corpo incircunscrito na dimensão experiencial prepondera sobre a outra dimensão:

*(...) quero sugerir que, para entender o desrespeito peculiar pelos direitos civis na democracia brasileira (...) talvez tenhamos de nos concentrar mais nas concepções de mal, na punição de crianças, no uso excessivo de cesarianas e no carnaval **do que nos procedimentos eleitorais e nas formações dos partidos políticos**. De fato, nada indica que a democracia política e o estado de direito irão circunscrever corpos e gerar respeito pelos indivíduos ou vice-versa. (CALDEIRA, p. 375, grifos nossos).*

Lamentável tentativa de naturalização, a se esperar de um estudo que se fixa preponderantemente sobre os “sofrimentos” da elite, vitimada pela violência dos pobres e obrigada a recorrer a condomínios fechados. *“Da violência do rio que tudo arrasta, se diz que é violento, mas não se diz violentas as margens que o comprimem”* (Bertolt Brecht). Negar a responsabilidade da esfera política e econômica como agentes históricos do embrutecimento das pessoas pela miséria, pelo desprovido de educação e assistência de toda ordem, para colocar esta responsabilidade sobre uma suposta “desavergonhança” e desrespeito à integridade física corpórea, é sem dúvida, naturalizar e encobrir as outras e muito mais plausíveis razões.

Os corpos verdadeiramente incircunscritos, ou vulnerabilizados, para usar uma palavra menos erudita, não são aqueles que fazem cirurgia plástica, que se exibem em carros alegóricos, e para além daqueles que morrem nas penitenciárias e nos tiroteios entre traficantes e policiais, são os corpos desvalorizados dos pobres que trabalham, invisíveis nas regiões também invisíveis para sua inscrição na agenda do Estado – são os corpos massacrados dos trabalhadores de onde sai a energia motriz, a força de trabalho que constrói e move este país. Corpos que não têm direito nem a uma assistência médica adequada, quanto mais a cirurgias plásticas, ginástica, massagem ou viagens para a praia. São a maioria – de um cansaço que os faz envelhecer antes do tempo, um cansaço que rouba seu tempo de várias maneiras, um cansaço recompensado com os rechaçados salários que aumentam em menos de dezenas de reais, enquanto os da elite *circunscrita* nos escalões governamentais crescem em milhares de reais (para manter seus corpos descansados). Estes corpos não são desavergonhados, também pelo contrário – a “vergonha de ser pobre” os acompanha, mesmo que não pareça. Isso não deveria nem ter que ser repetido: **as aparências enganam.**

Para que a invisibilidade destas pessoas e da cidade que elas habitam seja possível, há a visualidade exacerbada do espetáculo da cidade circunscrita, das pessoas-celebridades circunscritas, nem sempre auto-contidas e “civilizadas” como aclama Caldeira. Ao contrário, como já foi discutido aqui, expor-se é fundamental para a tessitura da distinção simbólica que constrói suas identidades. As revistas masculinas não trazem os corpos nus e perfeitos de candidatas à pobreza, ao contrário, trazem as assim chamadas “emergentes” à elite. O mais lamentável é que uma produção intelectual como esta é respeitadíssima, lida e indicada para a formação de muitos arquitetos, urbanistas, técnicos e políticos envolvidos com a produção da cidade. Pode parecer anti-ético por parte desta pesquisa, já que entre profissionais não é de praxe críticas diretas, mas esta é uma norma que precisa definitivamente ser transgredida.

2.3. O MAL-ESTAR

Taxado de excessivamente paulistano por alguns críticos e distribuidores, como se isso fosse um "defeito", o diretor expressa traços característicos de uma certa noção de cinema de São Paulo. Essa produção tem se caracterizado, em sua variedade temática e estética, por expressar o mal-estar.

Cléber Eduardo, 2002

*O panorama que emerge dos depoimentos dos amigos de Gustavo é de desolação, tal e qual a da cena em que Gustavo e Renato transitam em meio a moradores de rua em uma praça do centro da cidade. Uma geração que teve os seus sonhos mais caros frustrados, um país que atolou na indiferença e no arrivismo, uma cidade desfigurada pela miséria e pela violência. **O projeto civilizatório de São Paulo, europeizante, descarrilou, e com ele as gerações que aqui se formaram e a possibilidade de um novo país.***

Manoel Rangel, 2002, grifos nossos

O discurso sobre uma eternidade fugidia, um tempo inalcançável, um passado perdido e uma ausência de futuro a declarar a efemeridade das coisas, do mundo, das idéias, e das pessoas, ao mesmo tempo em que banaliza e tira o sentido e a motivação da existência presente, justifica o mal-estar que é sentido. O mal-estar que paira sobre tudo é a única certeza e como justificá-lo parece ser o único consolo possível, um gesto desesperado, a justificativa deste mal-estar não é a procura de algum sentido futuro, uma bandeira, um ideal, um telos, uma utopia, mas uma espécie de tentativa de auto-convencimento sobre a inexistência de perspectiva futura, inacessível a qualquer um - o que pode aliviar um pouco a imensa carga de responsabilidade que temos todos sobre a co-autoria de nós mesmos e do mundo, mas que não deixa de ser uma incoerência. Fernando Pessoa, em *Tabacaria*, mais uma vez comenta este conflito, que por sua vez Giorgetti em outra linguagem comenta, e aqui está sendo comentado, oxalá comentários outros venham:

Essência musical dos meus versos inúteis, / Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse, / E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte, / Calcando aos pés a consciência de estar existindo, / Como um tapete em que um bêbado tropeça / Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada. / Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta. / Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada / E com o desconforto da alma mal-entendendo. / Ele morrerá e eu morrerei. / Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos. / A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também. / Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta, / E a língua em que foram escritos os versos. / Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu. / Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente / Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas, / Sempre uma coisa defronte da outra, / Sempre uma coisa tão inútil como a outra, / Sempre o impossível tão estúpido como o real, / Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície, / Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra. / Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?) / E a

*realidade plausível cai de repente em cima de mim. / Semiergo-me enérgico, convencido, humano, / E vou tencionar escrever estes versos **em que digo o contrário.** / Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los / E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. / Sigo o fumo como uma rota própria, / E gozo, num momento sensitivo e competente, / **A libertação de todas as especulações / E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.** / Depois deito-me para trás na cadeira / E continuo fumando. / Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando. / (Se eu casasse com a filha da minha lavadeira / Talvez fosse feliz.) / Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela. / O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?). / Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica. / (O Dono da Tabacaria chegou à porta.) / Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me. / Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, **e o universo / Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança,** e o Dono da Tabacaria sorriu. (grifos nossos)*

Esteves não tem metafísica, e por isso é tão “bem-disposto”, e representa a conjunção de decisões compatíveis com o sistema da indústria cultural, o que ainda segundo Tabacaria, lhe conduz a um universo sem ideal nem esperança – o mundo estritamente material com pretensões hiper-individualistas de curto-prazo, limitado e limitador.

Trata-se de um discurso sobre a finitude da existência, o quanto somos aprisionados nesta malha de tempo-espço avassalador, nestas amarras do sistema ideológico capitalista, nesta desrazão, sobre os quais não podemos e não somos capazes de fazer nada. Como se o tempo não fosse intensamente variável, como se o espaço, o sistema capitalista e a deseducação não fossem construídos pelas mãos dos homens.

fig. 644

fig. 645

fig. 646

Giorgetti exemplifica a amplidão da nossa minoridade, a nossa “infância” civilizatória e urbana, tecnológica e industrial, e conseqüentemente, a nossa imaturidade ética, política e social. Tudo junto, já que na realidade, ou no discurso coerente sobre uma visão de realidade, nada disso está separado. Ganha força expressiva este mote ao final, na seqüência em que Gustavo ao comentar com Maria Cristina que o tempo, como as máquinas fotográficas, é caprichoso, tratando melhor uns que outros, exatamente quando apagam-se as luzes – é o “apagão” que os deixam visíveis apenas por suas silhuetas – a imagem da superfície, o indistinto, o indefinido pelo inesperado (fig. 644-6). A escuridão a pôr na cena seus rostos sem identidade diante um do outro – são as máscaras fixas que não saem mais - que se revelam enquanto Gustavo comenta sobre o conselho dado de conservar a imagem que ele tinha da Maria Cristina do passado, e não saber mais de nada. O estado em que se submergem com o “*nada a saber porque tudo é tão pouco*” e o “*fiz tudo errado*” é desfeito pela iluminação que volta e o telefone que toca: é a “*realidade plausível caindo*” sobre ambos.

Em *Central do Brasil*, o tempo e as máquinas fotográficas também são caprichosos. A memória pela imagem registrada ora é amaldiçoada, ora é abençoada. Dora reclama que se não fosse a fotografia, ela já teria se esquecido completamente da imagem do seu pai. Ela queria se esquecer do seu pai, mas teme que Josué também se esqueça dela. Esta imagem de memória que vai sumindo com o tempo faz-se como uma espécie de imagem-ruído, uma interferência a colocar-se sobre outras imagens – assim Dora, de imediato, considera que Jesus é um bêbado, como seu pai. Um ruído generalizante, assim como os ruídos de comunicação que durante todo o filme se apresentam numa sucessão de equívocos que vão dando a direção do enredo.

São os ruídos na comunicação: Josué fica no restaurante à beira da estrada, deixando sua mochila no ônibus, que leva boa soma do dinheiro que Dora lhe deixara. Ela paga para o motorista levar o menino até o endereço dado, não diz nada a Josué e quando vê, o ônibus vai e o menino permanece no restaurante, sem palavra (fig. 647-50). César também vai embora, e também sem palavra, após deduzir que Dora se afeiçoara por ele de uma maneira que ele não deseja (fig. 651). A mãe de Jessé, suposto pai de Josué, confunde o nome do próprio filho com Jesus, o que ocasiona grande expectativa por parte do garoto e um mal-estar enorme por parte da família de Jessé (fig. 652). Interessante notar em seguida a esta sequência, que Josué sai da casa de Jessé e se mistura na paisagem desértica do sertão à frente da casa – ele se sente um ruído dentro da casa, lá não é o seu lugar, mas talvez o sertão seja, o sertão que ele sonhou existir pelas narrativas da mãe. E se ao chegar nesta casa, a cerca adjacente lhe serve como uma espécie de espelho no qual ele vê do outro lado, um garoto quase da mesma idade, que pode ser seu irmão, identificando-se (fig. 655-6), ao final, depois de descobrir que era tudo um equívoco, a opacidade do sertão lhe absorve e ele se mescla ao mesmo (fig. 657). Irene manda o dinheiro que Dora lhe pedira para Bom Jesus da Lapa ao invés de mandar para Bom Jesus do Norte (fig. 653-4). Enfim... ou a mensagem não se realiza ou se perde no caminho, exatamente como acontece quando alguém lhe dita uma carta e ela, por

juízo próprio, decide não colocar no Correio. Entre outras ações de má fé de Dora, esta que pode ser concebida como estelionato, se faz como o mote da história inicial, escrita por Walter Salles, base do roteiro. Sensibilizado com a história de Socorro Nobre e Franz Krajcberg, Salles se questiona o que aconteceria se estas cartas fossem extraviadas, se não chegassem (CONVERSA com Walter Salles, 1998, p. 09).

*As cartas são, antes de tudo, uma vontade de comunicar, de se comunicar, na Cidade Grande - Rio, São Paulo, não importa – que, de tanto comunicar, informar, mediatizar, **não aproxima mais**. Em tempos globais, de internets e pagers da vida, a carta é uma subcorrespondência, resistência da comunicação ao tempo instantâneo, adotada por **brasileiros excluídos da pós-modernidade**.* (OLIVEIRA, 1999, p. 148)

A precariedade no desenvolvimento industrial e a fragilidade das relações sociais são também comunicacionais. A incomunicabilidade entre as classes (144) é propriedade intrínseca da luta de classes e se torna tão complexa quanto a própria luta no mundo atual. A comunicação global se ampliou, de fato, no último século, mas não se pode afirmar que atingiu patamares necessários para a resolução de muitos dos problemas atuais, principalmente para a necessária saída de uma democracia formal e restrita como a que vivemos para uma em que a participação popular se realize de fato, com autonomia intelectual, econômica e política práticas. Se a luta de classes tem se modificado, não é neste aspecto. Ainda o que interessa e é bem compreendido por uma classe tem boas chances de não interessar e não ser compreendido pela classe em oposição. O aumento da desigualdade sócio-econômica não é apenas fruto, mas também causa desta incomunicabilidade que perdura entre as classes. Os meios de comunicação em massa, como a TV principalmente, contribuem ativamente, como foi visto, para disseminar a fissura, o abismo entre as classes, e não o contrário, como pode sugerir os sempre tão bem intencionados líderes-membros das emissoras. Reitera-se a exclusão através da disseminação do consumismo, dos estereótipos e da vida “burguesa” (altamente recorrente nas telenovelas) como fundamentais para a cidadania e a felicidade. Aqueles que não fazem parte deste universo, por contigüidade, estão desprovidos de cidadania e felicidade. - “Os assentos de cor cinza são reservados para atendimento preferencial. **Seja cidadão. Respeite este direito**”. Diz a voz off do metrô, indicando, para além da denotação, que ser cidadão é obedecer às normas e convenções sociais e depende, ao menos neste caso, da vontade em obedecer, da escolha de cada um, em se sentar nos bancos de cor marrom, se não se enquadram no que é chamado de “atendimento preferencial” (pessoas portadoras de deficiências, idosos, mulheres grávidas e pessoas portando crianças de colo). Uma norma que se não for cumprida, outro levantará para dar lugar ao idoso, ou nada será feito, não há regulação nem punição para o não cumprimento – é uma norma que depende da vontade - Outra vontade ausente está naqueles que insistem em permanecer junto às portas de acesso aos trens, enquanto seus corredores muitas vezes estão mais vazios. A voz é off, não está lá – assim como a vontade. Outra vontade que também está ausente é a assim chamada “vontade política”, ao menos quando se refere à vontade política de melhorar a vida e a cidade habitada pelo povo. A cidadania, assim como as obrigações políticas, está tomando para si uma flexibilidade e ofuscamento tão imprecisos e temperamentais quanto a “vontade”. Ao serem vontades, saem do estatuto de obrigação, diluindo-se

144. Ou seja lá como se classifique, já que os maiores problemas com relação ao termo “luta de classes” está mesmo no fato de não se saber ao certo quem é que pertence a que classe. Embora aqui se defenda que a mobilidade social é questionável para uma esmagadora maioria de forma digna e efetiva, ela está presente na sociedade brasileira de uma forma geral, mas de forma fragmentada e cambiante. “Subir na vida” se torna uma tarefa cada dia mais arriscada e com poucas garantias.

nesta pós-modernidade liquefeita e cambiante para na verdade encobrir que a falta de rigor é também uma falta de caráter e de honestidade. Retira-se o estatuto de cidadania e obrigação política de seu papel de “pertencimento” na vida das pessoas. “Se eu tiver vontade, eu visto a camisa da cidadania, quando vou à cidade, senão, deixa pra lá – não acontece nada mesmo com ou sem esta tal de cidadania...” Este é um pensamento que pode surgir do senso comum de quem habita uma região da cidade, que não é também chamada de “cidade”, que não possui o amplo atendimento preferencial dado pela vontade política às áreas mais ricas. Cidadania passa a ser algo que depende da vontade individualizada, ter ou não ter. Já que cidadania está intimamente ligada à noção de cidade, se se pertence à “cidade”, tem-se cidadania (e felicidade), se não, não tem – vira uma máscara a ser posta e que muitas vezes escolhe-se não usar. Como “*nossa imagem de cidade, embora modelada pela experiência de vida, o é também, em grande parte, pelos meios de comunicação*” (VILLAÇA, 2003, p. 35), e estes veiculam preponderantemente a visualidade das celebridades e da cidade formal, legal, “*circunscrita*”, todo este universo passa a ser algo postigo para aqueles cuja exclusão é reiterada cotidianamente. Exemplo mais contumaz está no diálogo entre Miguel e seus companheiros com Pingão e sua turma, em *Quase dois irmãos* (fig. 658-70):

Miguel: - “*Aí companheiro... nós aqui fazemos parte da representação do coletivo... nós desejamos que vocês se integrem rápido pra nós termos mais força pra lutarmos contra a repressão*”. Pingão: - “*Ah! Então são vocês que mandam nesta porra?*”. Companheiro de Miguel: “*Companheiro, o negócio é o seguinte: aqui ninguém manda... tem só uma representação eleita pelo coletivo, ta entendendo? Negócio de mandar, de xerife... não tem aqui não... Aqui as decisões são votadas pelo coletivo*”. Pingão: - “*Mermão... o caso é o seguinte... Eu sou sabido, morô?! Essa porra de votação é pra quem tem título de eleitor, tá sabendo... Eu sou é vagabundo, mermão... matador...* “. Companheiro de Miguel: “*Então dá um jeito de ir lá pro convívio, porque se tu quiser...*”. Outro companheiro de Miguel: “*Olha... ou você se enquadra nas normas da cadeia, ou...*” Burburinho geral. Miguel: - “*Ó, fica piando... fica piando... que você só encontrou esta cadeia neste estado foi por causa da gente... senão tava apanhando lá no PP, tava aqui na tranca... sem visita, o caralho... Tu não é esperto? Essa cadeia tem normas, mermão... E tem mais: Aqui não tem nenhum bundão não senhor... Todo mundo aqui já seqüestrou, todo mundo aqui já roubou, já matou...*” Pingão: - “*Roubou o quê, mermão... doce de criança? Matou barata no canto, é isso?*”. Começa a briga. João: - “*É o seguinte, meu irmão... aqui não tem valente... Valente aqui tem*

que mostrar valentia com os guardas, com a direção do presídio, aqui é todo mundo igual, meu irmão... e vai continuar sendo...". Pingão: - *"Igual o caralho!"* E começa a querer brigar de novo... Jorginho: - *"Pingão já entendeu, não entendeu?"*. Pingão: - *"Vambora rapaziada..."*

Para Pingão, o universo repressivo da ditadura à qual Miguel faz referência não lhe compete, nem ao universo repressivo da cadeia – a repressão para ele se tornou normalidade e veio de instâncias outras e anteriores à da ditadura e da carceragem. Por outro lado, o que deveria ser da competência da militância política a que eles se integram também não se realiza, a partir do momento em que eles tomam como pressuposto que qualquer um tenha total ciência de todos os princípios e noções que eles possuem. Parece ser uma das dificuldades mais comuns e parte da elite intelectual: exigir daqueles que não fazem parte de seu universo de conhecimento, o mesmo comportamento que poderia exigir daqueles que fazem parte. O mesmo ocorre quando Magda indaga sobre a conservação do Edifício das Américas, em *Sábado*. E muitas vezes em *Cronicamente Inviável*. Miguel e seus companheiros, exceto João (145), partem com uma postura arrogante para o diálogo, impondo sua superioridade seja pela linguagem, seja pela lembrança de uma espécie de dívida, pelo fato de terem conquistado alguns direitos, aos quais se beneficiam também os recém chegados. Neste território da cadeia, Pingão já se sente à vontade e não tem vontade de se submeter a nenhuma norma que lhe é imposta, ainda mais desta forma. Ele não se sente partícipe da coletividade a que Miguel se fez representante, e na verdade, nem do coletivo da sociedade, da nação... ele assume seu estatuto de marginal, daquele que permanece na margem, que está excluído. E como tal, está sob a égide da desconfiança absoluta, o que, já ao final do filme resultará em sua morte, por não estreitar laços e recursos com Jorginho (fig. 670) que planeja fugir.

fig. 670

fig. 671

fig. 672

fig.673

fig.674

fig.675

fig.676

fig.677

fig.678

fig.679

fig.680

Após a decisão do "coletivo" de construir um muro para dividir a galeria e separar presos políticos de presos comuns, Jorginho decide romper com Miguel. Novamente a

145. João é o personagem que representa aquela parcela das esquerdas que tentam cumprir com fidelidade os princípios de base marxista-trotskista. É o único a recusar construir o muro para separar as galerias, e realmente, levar a luta de classes para a cadeia, excluindo, mais uma vez, o povo.

presença de um espelho (fig. 671) na cena para indicar a mudança do personagem. A partir daí passa a elaborar seu plano de fuga, ao qual Pingão não quer participar, e por esta razão Jorginho o mata, junto aos seus amigos (fig. 673). Uma cena frontal de rosto de Jorginho evidencia sua mudança (fig. 674, 676), inclusive pela expressão de Miguel, que não reconhece mais o amigo. Quase que concomitantemente, a montagem insere as cenas do bando do Jorginho na favela atual sendo subjugada por outro bando que se forma para tomar o seu lugar (fig. 678-9). A filha de Miguel é estuprada na favela e Jorginho é morto na cadeia (fig. 677 e 675, respectivamente).

A composição fotográfica das cenas é altamente representativa da vinculação entre estes dois mundos e o mundo no qual os dois precisam conviver: a cidade. A cena vai se alvejando aos poucos até desaparecer, deixando uma tela completamente branca - tanto na que vê Jorginho morto na cadeia, quanto a que vê a filha de Miguel no hospital (fig. 681-6). Em seguida o que surge é uma ampla seqüência panorâmica da cidade do Rio de Janeiro, muito clara,

que vai escurecendo também aos poucos (fig. 687-97). A cidade anoitece, obscurece-se a cada vez que se sai de cena, deixando-a como um papel em branco sem nada escrito, de alguma maneira se fere e morre junto com a sociedade morta e ferida que a constitui.

Uma cidade não morre de vez. Vai morrendo nos que nascem quase mortos. Vai morrendo na fome dos que matam e morrem num círculo de extrema impossibilidade. Vai morrendo na mesquinhez dos homens que deveriam morrer. Uma cidade não morre de vez. Morre com os mangues do rio morto, afogando uma solidão que mata. Uma cidade não morre de vez. Morre com a morte dos que a sonharam viva. (José Mário Rodrigues) (146)

Será que se o diálogo fosse de alguma maneira viabilizado, o muro não construído, Jorginho teria seguido o caminho que seguiu? O filme sugere que a separação foi fundamental para que Jorginho utilizasse os conhecimentos que a convivência com o coletivo lhe proporcionaram para desenvolver um destino que levaria ao crime organizado. Duas falas no filme indicam contundentemente sua tese: Miguel: “*Se o que restar da gente se confundir com os comuns, a gente acaba...*”, e outra de Helena, a mãe de Miguel: “*Se vocês continuarem com estas “questões de segurança”, vocês vão acabar iguaizinhos aos militares...*”. A incomunicabilidade e a rigidez arrogante desta esquerda, de fato, os dizimaram em conjunto com as atrocidades da ditadura, e o que restou, foi incorporado erroneamente para a criminalidade. Contribui para o entendimento das razões pelas quais alguns membros mais revoltados dentre as populações empobrecidas preferem o caminho do crime ao dos movimentos sociais. Falta ternura e altruísmo para além dos discursos políticos, falta nas ações concretas e principalmente nas ações de diálogo interclasses. Sem estes pressupostos não é possível seguir a recomendação de Plínio Marcos (147):

Por mais que as cruentas e inglórias batalhas do cotidiano tornem um homem duro ou cínico o suficiente para ele permanecer indiferente às desgraças ou alegrias coletivas, sempre haverá no seu coração, por minúsculo que seja, um recanto suave onde ele guarda ecos dos sons de algum momento de amor que viveu na sua vida. Bendito seja quem souber dirigir-se a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição a que por desencanto ou medo se sujeita, e inquietá-lo e comovê-lo para as lutas comuns da libertação.

Se, de uma forma geral, há um ressentimento próprio do nosso tempo, diante da ausência de certezas, de bandeiras, de futuro, mesmo com o reconhecimento de que um dia foi diferente, dando referenciais, o que dirá para aqueles que desconhecem referenciais, além daqueles signos do consumo para sua inclusão? Certamente têm à vista, um futuro tão mais incerto, quanto banal. Daí a banalização da vida e da morte na criminalidade atual dirigida a bens de consumo.

*Para galgar as alturas deve-se ter os pés firmemente no chão. Mas é o próprio chão que parece cada vez mais instável, pouco firme e confiável – não há rochas sólidas em que apoiar os pés para o salto. A **confiança**, condição indispensável de todo planejamento racional e de toda ação*

146. Declamado por Antonio Abujanra, em seu Programa na TV Cultura: Provocações, no dia 23 de maio de 2007. Cairam duas lágrimas quando o vi e ouvi: uma de desalento, reiterado, porque a outra, era de espanto: tinha acabado de reescrever o parágrafo acima. Agora, acima desta citação.

147. *Canções e reflexões de um palhaço*. Textos curtos, 1987. Edição do Autor.

*confiante, flutua procurando em vão um terreno firme o bastante para usá-lo como catapulta. (...) É comum hoje em dia deplorar o crescente niilismo e cinismo dos homens e mulheres contemporâneos, a estreiteza ou ausência de projetos de vida, o mundanismo e egoísmo dos desejos, a tendência a fatiar a vida em episódios, cada um espremido até a última gota sem preocupação com as conseqüências. Todas essas acusações dispõem de amplas evidências a confirmá-las. O que a maioria dos pregadores morais que fulminam a decadência moral deixa, porém, de mencionar é que a condenável tendência que eles criticam extrai sua força do fato de **ser uma reação racional ao mundo no qual somos compelidos a tratar o futuro como uma ameaça e não como um abrigo ou terra prometida.** (BAUMAN, 2000, p. 175, grifos nossos)*

fig. 698

fig. 699

fig. 700

fig. 701

fig. 702

fig. 703

No entanto, as reações altamente racionais se mostram também altamente ineficazes para compor qualquer tipo de tentativa de resolver ou ao menos minimizar este mal-estar. Exemplo contundente pode ser o próprio *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi, a destilar cinematograficamente todos os atributos acima mencionados por Bauman: niilismo, cinismo, estreiteza ou ausência de projetos de vida, mundanismo, egoísmo, inseqüência – todos reunidos em personagens absolutamente planos e estereotipados, que parecem querer levar o público ao suicídio coletivo ao sair do cinema, já que segundo a maior parte de sua “tese”, o Brasil não é todo habitado por anti-heróis, mas apenas e tão somente por vilões e sua inviabilidade é irrevogável – não tem jeito, é assim e não há o que fazer para mudar. Isso até o seu final – encerra o filme uma seqüência que em nada compactua com o resto do filme, dando até a impressão ao público de que se trata de uma “falha” no filme, um corte que não foi colado direito. Esta seqüência exhibe, para alguns críticos, uma redundância de ideologia e alienação – mas isso é o que o filme todo apresenta – aí temos a fala de uma moradora de rua para seu filho, que a ouve, sorridente e atento. Ela fala de fé, paz, amor, honestidade, esperança - diz que se sente rica de coração, e que embora seja pobre, este sentimento é a sua felicidade. Ela é amorosa com o filho e diz a ele que espera que ele seja um grande homem. Bianchi coloca na voz desta moradora de rua, toda a dignidade que faltou a todos os outros personagens ao longo de todo o filme (fig. 698-700). Ao longo desta seqüência há vários cortes que rompe com a sua fala e deixam a tela negra por poucos segundos, como um piscar de olhos, um

lapso, um respiro, como se as cenas exibidas fossem, ou entediante demais (para uns) ou levassem a reflexão oferecida pelas seqüências anteriores às últimas conseqüências. A anterior já foi mencionada nesta pesquisa: depois de atropelar um menino de rua, uma madame diz que conhece as leis e não quer se atrasar, que é inocente, legalista, e quase passa com a roda sobre a cabeça do menino ao ir embora (fig. 701). É sobre ir embora, desta vez do país, que trata a seqüência anterior a esta – Maria Alice diz a Luís (fig. 702) que entende o seu ressentimento, mas este acha que o ressentimento é deles (dela e do marido), por ficarem no Brasil – o garçom novato interfere: *“Cada um entende os fatos do jeito que pode. Se vocês vão ficar aqui, ao menos tenham a dignidade de assumir o ressentimento de quem oprime. Não de quem é oprimido”* (fig. 703).

De fato, depois de doses cavaleares de arrogância, hipocrisia e sordidez, a postura demonstrada diante de um discurso simples, vindo dos mais simples, sobre honestidade, paz, fé, amor, humildade, pode indicar a que lado do ressentimento nacional se pertence – se é daqueles que acham esta seqüência ingênua e maçante, ou daqueles que a acham repleta de hombridade. De certo, pode ser que a moradora de rua tenha um ânimo com poucas certezas de sucesso, mas num mundo destituído de certezas, pequenas convicções e interpretações, mesmo que frágeis, podem se mostrar mais construtivas que grandes fundamentalismos ou a eterna reiteração do “nada a fazer”. Esta, tão própria da turma do TINA (*There Is No Alternative*) contribui não apenas para que o futuro se obscureça, mas para que se oculte a maior parte do presente.

*O que a maioria dos críticos deixa também de discutir é que este mundo, como qualquer outro mundo humano, foi feito pelo homem e que, longe de ser um produto de inescrutáveis e invencíveis leis da Natureza ou da pecaminosa, mas irredimível natureza humana, é em grande medida produto do que só pode ser chamado de **economia política da incerteza**.* (BAUMAN, 2000, p. 175)

Em seguida, o autor explica esta economia como sendo o conjunto de princípios impostos pelos poderes capitalistas, financeiro e comercial, globalizados e neoliberais, para desobstruir o fluxo de capital através das fronteiras e regras políticas locais de negociação. Esta economia substitui a rígida disciplina moderna pela pós-moderna condição de impotência social:

*A economia política da incerteza é boa para os negócios. Ela torna supérfluos os pesados, desajeitados e caros instrumentos de disciplina, substituindo-os não tanto pelo autocontrole de objetos treinados e disciplinados, mas pela incapacidade dos indivíduos privatizados e inerentemente inseguros de agirem de modo concertado; incapacidade que se torna ainda mais profunda pela descrença deles de que qualquer ação desse tipo possa ser eficaz e de que **as preocupações privadas possam ser refundidas em questões coletivas**, quanto mais em projetos comuns de uma ordem de coisas alternativa. (...) No que concerne à submissão passiva às regras do jogo ou a um jogo sem regras, a incerteza endêmica de alto a baixo do escalão social é um substituto limpo, barato e altamente eficaz da regulação normativa, da censura e da vigilância. **Fora os setores marginais dos excluídos e supérfluos, que têm bastante certeza de sua exclusão e inutilidade para serem receptivos às políticas da incerteza**, os sistemas panópticos não são mais necessários, quer nas suas versões mais antigas e pesadas, quer nas novas, leves e atualizadas versões. Só a liberdade, na sua versão de mercado, pode ter a completa confiança para produzir toda a conduta humana necessária ao funcionamento normal da economia global.* (BAUMAN, 2000, p. 176-7, grifos nossos)

Portanto não se trata apenas de transferir as soluções dos problemas sociais para o âmbito privado, como acusam muitos críticos que se dirigem aos filmes aqui citados; trata-se verdadeiramente de que estes problemas já não são mais efetivamente considerados como sociais, coletivos, públicos. Eis o reino do absoluto individualismo.

Ao discorrer sobre a posição de Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (São Paulo: Perspectiva, 1990) para avaliar as características da intelectualidade atual, comenta Bauman (2000, p. 106-7, grifos nossos):

De acordo com Eco, a diferença entre o apocalipse e a integração, em outras palavras, é a diferença entre as perspectivas cognitivas, ou antes, a presença e a ausência de ideais preconcebidos: talvez entre a utopia e o realismo, entre medir a realidade segundo certos ideais frustrados (como um “projeto não concluído de Iluminismo”) ou aceitá-la tal qual é.

Gustavo, Miguel e seus respectivos amigos e companheiros, não se perderam entre si e aos seus ideais apenas, perderam a capacidade de formular utopia e adquiriram um imenso medo de agir efetivamente fora das rédeas sedutoras do sistema, que tende a transformar as utopias em fantasias pueris sem importância nem ação efetiva sobre a realidade. Segundo Jameson (2004, p. 274) esta situação, de um futuro não visto, é sintomática da:

(...) nossa completa incapacidade de imaginar tal futuro, ou seja, nossa prisão em um presente não-utópico sem historicidade nem futuro, revelando a clausura ideológica do sistema no qual nos encontramos confinados e presos. (grifos nossos)

Ficamos assim, como a tecer em tricô uma blusa cujas medidas e aspecto final desconhecemos – é a obra sem projeto, a vida construída de improviso, senão às cegas. Não estamos, portanto, apenas obscurecidos, estamos nos movendo como fantoches, como brinquedos tortos, parcos e descartáveis.

(...) Vou com os outros pro abate, / o meu dono vai lucrar / Seja cedo ou seja tarde, / quando isso vai mudar? (...) / Não me diga, eu te disse, / isso não vai resolver. / Se eu explodo meu violão, / o que mais posso fazer? / Isso é tão desconfortável, / me ensinaram a fingir. / E se eu for derrotado, / nem sei como me render. (...) / que eu me vendo como um brinquedo torto / que eu me vendo como uma estátua rara (...) (Brinquedo Torto, Pitty, Anacrônico, 2003.)

Razoável entender porque tudo parece disforme, desmedido, rasurado.

(...) o declínio do ideal utópico é um sintoma político e histórico fundamental que merece diagnóstico por si só, ou até mesmo alguma terapia mais nova e efetiva. Por um lado, o enfraquecimento do sentido de história e da imaginação de diferença histórica que caracteriza a pós-modernidade está paradoxalmente interligado à perda daquele lugar além de toda a história ou após o seu fim que chamamos de Utopia. (JAMESON, 2004, p. 264)

A desvinculação da elite intelectual brasileira, portanto, participa no sentido negativo, colaborando para que as pressões de mercado substituam as instâncias políticas e éticas, toda vez que negligencia seu papel de agente capaz de promover, instalar e servir a novos conjuntos de valores e ideais alternativos e coerentes, capazes de reagir a este horrendo mal-estar, que para muito além da esfera ética dos intelectuais, está em centenas de vidas empobrecidas e exterminadas de forma cada dia mais banalizada, na esfera física, espacial, com expressão em números, dor e fome. Acender as luzes da cidade não é uma mera questão de colocar em prática a produção de conhecimento da história e das ciências humanas, é uma questão de sobrevivência da

espécie e da civilização. Ou ainda, segundo Bauman (2000, p. 185), “*uma condição sine qua non do renascimento da cidadania e da república plenas, ambas concebíveis apenas na companhia de pessoas confiantes, pessoas livres de medo existencial – pessoas seguras*”. Ou seja: algum herói.

A liberdade de pensamento, de expressão e associação alcançou proporções inéditas e nunca esteve tão próxima de ser verdadeiramente ilimitada. O paradoxo, no entanto, é que essa liberdade sem precedentes chega num momento em que há pouca utilidade para ela e pouca chance de transformar a liberdade de restrições em liberdade para agir. (...)

*Com toda probabilidade, as causas estão mais embaixo, nas profundas transformações da maneira como são distribuídos e exercidos na sociedade pós-moderna o **poder e a capacidade de agir** – e de agir com eficiência – que o poder implica, assim como **na maneira com que se reproduzem as condições sociais de vida, inclusive das classes cultas**. (BAUMAN, 2000, p. 174 e 133-4, grifos nossos):*

Bauman (2000, p. 134-5) ressalta que dentre estas maneiras com as quais se reproduzem as condições de vida lideram, no meio culto, as mediatizadas, escritas verbalmente ou descritas através de imagens nas mídias impressas, televisivas e via internet, fragmentadamente. Condições estabelecidas pelos sentidos da distância (auditivo, visual) que, ao invés de aproximar, distancia-os fundamentalmente de seu verdadeiro papel: saber para fazer este saber multiplicar-se em outras mentes à procura de alguma verdade mais ampla, porque mais próxima da universalidade - o que segrega, divide e polariza a sociedade ainda mais, em vez de unificá-la, atravancando “*o caminho para a vida humana alcançar algum dia a totalidade a que aspira*”. Ora, com estas luzes somos capazes de entender porque Aron afirma a Gustavo que, o que ele está fazendo **é o contrário de escrever** (fig. 642-3, p. 164). Para ele, a vida de intelectual limitada a **escrever significaria não se comunicar** com as pessoas para as quais seus princípios se dirigem, seria cinismo, portanto, e ele prefere a ação à palavra. Mas e quando palavra e ação coerentes se unem? Para Dora, ao final, escrever sua própria carta para Josué significou também uma espécie de carta de alforria a lhe libertar da ilha social e afetiva a que se enclausurara. A brasa que queima o nome deste país pode e deve ser bem dita, e coerentemente praticada. Ora, seria o herói mais que o humano? Ou o humano se não fosse dele tanto tempo, espaço, saber e laços subtraídos? Quando o humano tiver um valor maior que o capital, certamente mais heróis surgirão. Avellar (1999, p. 30), pontua com transparência e precisão, o sentimento que conduz estas palavras todas, aqui escritas:

Escrevemos movidos por sentimento semelhante ao que levou Socorro Nobre a escrever, de dentro da cadeia, uma carta para Franz Krajcberg dizendo que tinha queimado a própria vida e queria como ele, que fazia obras de arte com restos de árvores queimadas, dar vida nova ao que fora queimado. Renascer. (...) escrevemos a palavra que nos queima na boca.

imagem: Central do Brasil

CAPÍTULO III

¿Quién dijo que todo está perdido? / yo vengo a ofrecer mi corazón, / tanta sangre que se llevó el río, (...) / No será tan fácil, ya sé qué pasa, / no será tan simple como pensaba, / como abrir el pecho y sacar el alma, / una cuchillada del amor. / Luna de los pobres siempre abierta, / yo vengo a ofrecer mi corazón, / como un documento inalterable / (...) Y uniré las puntas de un mismo lazo, / y me iré tranquilo, me iré despacio, / y te daré todo, y me darás algo, / algo que me alivie un poco más. / Cuando no haya nadie cerca o lejos, (...) / cuando los satélites no alcancen, / yo vengo a ofrecer mi corazón. / Y hablo de países y de esperanzas, / hablo por la vida, hablo por la nada, / hablo de cambiar ésta, nuestra casa, (...) / ¿Quién dijo que todo está perdido?

Mercedes Sosa, *Yo vengo ofrecer mi corazón*,

Composição: Fito Paez, gravação original no Álbum *Giro*, 1985, grifos nossos

No setor urbano da população, durante a década de 80 as famílias muito pobres passaram a recorrer ao trabalho infantil e juvenil para complementar a renda familiar. Estudos sobre a infância pobre apontaram para o fato de que, apesar da sensível diminuição da proporção de crianças na população brasileira, de 44,7% em 1980 para 41% em 1989, cerca de 50,5% das crianças e adolescentes continuaram a fazer parte de famílias cujo rendimento mensal per capita era de até meio salário mínimo, e 27,4% das famílias cuja renda mensal era de até um quarto do salário mínimo (...). No entanto, o maior contingente desses jovens e dessas crianças, muitos dos quais trabalhando na rua, permanece ao largo das atividades criminosas, embora isso os coloque em posição mais vulnerável à influência dos grupos organizados de criminosos. Apenas pequena parte daqueles jovens envolve-se com quadrilhas de ladrões ou de traficantes, para os quais, com a vida por um fio, trabalham de arma na mão.

Alba Zaluar, 1996, p. 105-6

imagens (fundo, modificadas dos originais):

O Homem do Ano (Suel); *Ônibus 174* (tomadas do Rio de Janeiro, zona sul) e *Os 12 trabalhos* (Diana e Heracles)

DA ALMA À ARMA

*Expulsos não apenas do mercado de trabalho e de seus direitos correlatos, estariam sendo paulatinamente alijados do próprio mercado. Tragicamente, porém, não dispõem mais dos meios para dele sair de forma voluntária. Acantonados em guetos ou, mais provavelmente, **degradados para regiões das quais a acumulação capitalista se distancia** sem permitir o estabelecimento de formas radicalmente diferentes de sobrevivência, **perdem sentido e significado para o núcleo central do sistema**. Tornam-se "objetos" de **um espetáculo dantesco**, no qual o extermínio — por guerras, fomes, epidemias, omissão — **apresentado ao vivo nas telas de televisão à hora do jantar**, é lhes ainda imputado como de **sua própria responsabilidade**. A relativa separação, reforçada pelo efeito de contraste exposto cotidianamente, permitiria manter esses "novos excluídos" numa espécie de existência mitológica: **sabe-se dos locais onde habitam e dos problemas que enfrentam**, mas, desde que suas manifestações permaneçam virtuais, desde que não existam de fato para aquela sociedade, caem num tipo de subexistência brumosa. **Caso, entretanto, o contato seja estabelecido**, com seu cortejo de violências, de exposição da diversidade e de evidência brutal e real da existência do outro, de ruptura de um "esquecimento desejado", a luta contra o outro pode se travestir de "defesa". **A distância entre a exclusão por indiferença e a exclusão por extermínio pode ser, pois, facilmente transposta.***

Virgínia Fontes, 1996, p. 20-1, grifos nossos

3.1. INVERSÕES E AMBIGÜIDADES

*Se me fosse perguntado: O que é a escravidão? E eu respondesse numa palavra, é assassinato, o que quero dizer se entenderia de imediato. Nenhum argumento a mais seria necessário para mostrar que o poder que tira do homem seu pensamento, sua vontade, sua personalidade, é um poder sobre a vida e sobre a morte; e que escravizar um homem é matá-lo. Por que, então, diante desta outra questão: **o que é propriedade? Não poderia eu responder da mesma forma: é um roubo**, sem ter a certeza de ser mal interpretado; pois a segunda proposição não é nada mais do que uma transformação da primeira?*

Pierre-Joseph Proudhon, **O que é a Propriedade?** 1890, grifos nossos

Um exército chamado industrial de reserva tem se formado ao longo dos últimos cinco séculos, de maneira intrínseca e concomitante à formação das cidades modernas e do desenvolvimento do capitalismo. Um exército que viria a se formar no Brasil apenas no século XX, por ocasião de sua própria industrialização e formação de cidades, agora não mais coloniais. Um exército composto por muitas almas, como se dizia. A reunir, principalmente, imigrantes europeus que tinham ainda a enxada como arma de sobrevivência, e ex-escravos, agora não mais africanos, apenas sobreviventes.

Já no século XXI, na cidade moderna brasileira, de modernismo duvidoso, são principalmente os descendentes deste exército que reproduzem a mesma sórdida condição – um destino construído não exatamente pela vontade, autonomia ou responsabilidade destes, ou qualquer outro dado que recaia sem piedade aos seus traços particulares de raça ou moral vinculados à “natureza” inelutável de suas “escolhas”. Ao contrário dos rótulos tantas vezes impostos pelos “gerais” da construção, ora de fazendas e minas, ora de indústrias e cidades, este exército não é composto por máquinas autômatas e programáveis, nem animais irracionais. Sua vontade e autonomia têm sido roubadas com um descaso tão legitimado quanto obscurecido. À sua responsabilidade é computada toda ordem de deveres e infortúnios, com infortunadas compensações. À revelia das considerações verbais, visuais ou imaginárias que os mascaram, ora como bárbaros, ora como passivos coitados, eles se movimentam, indignam-se, organizam-se, pensam e constroem criativa e criticamente - trabalho, arte, política, cidade e... os seus próprios destinos. Poderiam pensar e construir muito mais se seus destinos pudessem seguir livremente a força de suas aptidões, se pudessem usar a força heróica que os movimentam em sua sobrevivência, para movimentar também o país em direção a um futuro, onde os seus descendentes não reproduzam mais a triste condição de problema. Seria possível se as forças que amarram seus destinos nesta condição não lhes permitissem apenas a sobrevivência, mas o pleno desenvolvimento humano e a ampliação de seu potencial intelectual e moral.

*Se eu pudesse eu dava um toque em meu destino / Não seria um peregrino nesse imenso mundo cão / Nem o bom menino que vendeu limão / **Trabalhou na feira** pra comprar seu pão / Não aprendia as maldades que essa vida tem / Mataria a minha fome sem ter que roubar ninguém / (...) / É ruim acordar de madrugada pra vender bala no trem / **Se eu pudesse eu tocava em meu destino / Hoje eu seria alguém / Seria um intelectual / Mas como não tive chance de ter estudado em colégio legal / Muitos me chama de pivete / Mas poucos me deram um apoio moral / Se eu pudesse eu não seria um problema social.***

Seu Jorge: **Problema Social**. grifos nossos. (148)

148. Álbum: Ana e Jorge, 2005. Composição: Guará, Fernandinho. Imagem (fundo / modificada) disponível em: < http://www.guiaasemana.com.br/film.asp?ID=11&cd_film=1019>. Acesso em: 20 set. 2007, reprotagem sobre o filme Crianças Invisíveis (All the Invisible Children). Direção: Ridley Scott, Spike Lee, John Woo, Stefano Veneruso, Kátia Lund, Mehdi Charef, Emir Kusturica, Jordan Scott. FRA/ITA, 2005.

3.1.1. EXÉRCITOS

Vapor Barato, um mero serviço do narcotráfico / Foi encontrado na ruína de uma escola em construção... / Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína / Tudo é menino, menina no olho da rua / O asfalto, a ponte, o viaduto ganindo prá lua / Nada continua... / E o cano da pistola que as crianças mordem / Reflete todas as cores da paisagem da cidade / Que é muito mais bonita e muito mais intensa / Do que no cartão postal...

Caetano Veloso. *Fora da ordem* (149)

É sobre parte desta população que o final desta pesquisa se debruça – a parte do exército industrial de reserva, que têm perdido seu lugar nesta categoria; que pouco ou quase nada mais competem no mercado de trabalho altamente qualificado e competitivo de um capitalismo ainda mais globalizado (150); que consomem, porque ainda sobrevivem, e são os mais vulneráveis ao espetáculo construído para aguçar o apetite consumista, mas que representam um mercado proporcionador de lucros reduzidos num universo onde estes tendem cada vez mais a significar falência – um universo onde prepondera a grande lucratividade e as mega-corporações. **Trata-se de um exército de crianças, de várias idades, excluídas da infância e da modernidade, suas armas e sua urbanidade vira-lata.** São eles: Branquinha e Japa, de *Como nascem os anjos*; Heracles e Jonas, de *Os 12 trabalhos*; Cícero, Lourdes, José Wilson, Márcia e Joelson, de *Casa de Cachorro*; PQD, de *Seja o que Deus quiser!*; Sandro do Nascimento, de *Ônibus 174*; Máiquel e Anísio, de *O Homem do Ano* e *O Invasor*, e alguns dos entrevistados de *À Margem da Imagem*.

São representantes de uma categoria social em formação, que possui grandes e pequenas diferenças, mas sofrem anseios e privações muito semelhantes. Para todos eles, a cidade se apresenta como a representação material mais palpável do sistema que tenta lhes segregar, extorquir, excluir, e exterminar de maneira mais ou menos disfarçada.

Chega-se a um ponto sem volta quando o exército de reserva à espera de ser incorporado ao processo de trabalho torna-se estigmatizado como massa permanentemente supérflua, fardo excessivo que não pode ser incluído, nem agora nem no futuro, na economia e na sociedade. Essa metamorfose, ao menos na minha opinião, é a verdadeira crise do capitalismo mundial. (Jan Breman (151) apud. DAVIS, 2006, p.199)

Heracles, por exemplo, comenta muito particularmente, assim como Máiquel, o destino quase inevitável da vida dos pobres, intimamente relacionado com “o lugar de cada um”. Heracles é o herói brasileiro que poucos vêem ou ouvem, mas a base clássica do roteiro

149. Álbum: *Circuladô*, 1991, Polygram.

150. Diz-se “ainda mais”, uma vez que este processo, a “globalização” (embora sua atual versão se constitua de elementos novos) remonta 5 séculos de acontecimentos que contribuíram fortemente para o desenvolvimento do capitalismo, como a expansão ultramarina da civilização européia do séc. XV, o mercantilismo e os imperialismos. “Marx já fazia referência às formas de expansão do capitalismo, ao mercado mundial e às transformações da grande indústria e dos monopólios, enfatizando o papel da burguesia no sentido de desenvolver o caráter internacionalista da produção e do consumo. O modo de produção capitalista precisa de dimensões mundiais para viabilizar sua produção e reprodução material e intelectual. (...) O processo de globalização, embora se consolide nas últimas décadas, já estava contido no capitalismo desde sua origem. Este modo de produção já nasceu com vocação internacional, pois a dinâmica da acumulação, concentração, centralização e internacionalização do capital faz parte da sua própria constituição e forma de expansão”. (SANTOS, 2001, p. 175)

151. *The Labouring Poor in Índia: Patterns of Exploitation, Subordination, and Exclusion*. Nova Delhi: Oxford University Press, 2002, p. 13.

pontua desde o início que se discursa sobre a necessidade recorrente de heróis nacionais no plano coletivo ou simplesmente a necessidade de encontrar o herói em si mesmo, como citado anteriormente por Campbell - libertar-se de um destino quase pré-estabelecido, uma história já contada, no plano individual. A luta em apropriar-se de sua própria vida e construir uma identidade e um caráter que resistam à corrosão exercida pelo sistema capitalista, através da relação capital/trabalho, e através da cidade e sua força segregatória. Heracles é recém saído da Febem (atual Fundação Casa) e vai começar a trabalhar como motoboy. É ele que narra logo de início, enquanto a panorâmica mostra a periferia interminável da paisagem paulistana seqüência que termina com ele e seu primo, Jonas, atrás, mais uma vez, das grades do portão de casa (fig. 711):

*Uma cidade é cimento, pedra, gente se agitando em seus espaços, vãos. O cimento e a pedra permanece, os seres que se agitam, vem e vão... A cidade é única e como qualquer uma tem suas fronteiras, seus lugares proibidos. **Bairros indicam classes, ruas indicam quem você é. Cara, dependendo da rua onde você nasceu, já é. Que a história tá escrita mesmo antes dela começar...*** (grifos nossos, fig. 704-11)

Antes de sair de casa, a seqüência justifica sua fala: o traficante da área vem lhe tomar satisfações e garantias. Chama-o de herói, mas o intima a comparecer junto "aos manos" e não vacilar (fig. 712-3). O requerido é o mesmo de sempre: o silêncio conivente ou a ação que participa e se integra ao crime. O discurso de Elias é claro: a segregação sócio-espacial é sistêmica, configurando pela fixação espacial (a cidade como artefato a organizar geograficamente a sociedade), um conjunto de condicionamentos sociais (a cidade como campo de forças a condicionar as práticas sociais), que se alimentam de determinadas representações (a cidade e a sociedade como imagem). Há, portanto, a periferia pobre da cidade de São Paulo, onde ele nasceu (fig. 714-5) - posteriormente vista através da imaginação de Heracles pela arte em HQ no qual ele, criança, pode voar na rabeira do avião e sua irmã é abduzida pelos alienígenas. E a territorialização pelo crime organizado como força incentivadora ao crime. A indicição entre espaço e sociedade fica por conta de um imaginário determinístico e generalizante: "se é pobre e nasceu ali, não tem jeito, é ou será bandido" - um imaginário reforçado por um conjunto de fatores sócio-econômicos, históricos, políticos e culturais tão grande quanto as próprias causas da criminalidade recente no Brasil, porém ele se contrapõe a esta determinação, em uma recusa não declarada, mas nítida através das sutilezas cinematográficas de Ricardo Elias.

O exército industrial de reserva é um termo marxista para designar a força de trabalho excedente e disponível ao mercado de trabalho – fundamental para o funcionamento do capitalismo, uma vez que ao exercerem concorrência direta aos trabalhadores empregados, diminuem os salários e a estabilidade de emprego destes, aumentando o percentual de lucro e a segurança dos empregadores. Marx a dividiu em três categorias. A “líquida”, porque mais dinâmica e freqüentemente utilizada, menos excedente; a “latente”, aquela que na época ainda permanecia no campo à espera de condições para dirigir-se ao meio urbano; e a “estagnada”, os dedicados ao mercado irregular de trabalho - há aproximadamente dois séculos atrás ou atualmente, chamada de “superpopulação relativa aos meios de produção” ou de “população excedente” continuam a se dedicar ao subemprego e ao trabalho exercido à margem da legalidade civil, também chamado de “desemprego invisível” (152). Fixavam-se nesta última categoria, em 1998, cerca de 48% dos trabalhadores (população economicamente ativa) ocupados na Região Metropolitana de São Paulo (SINGER, 2000, p. 11-2). O desemprego, segundo dados da PME-IBGE (Pesquisa Mensal de Emprego do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), aumentou **56% ao longo da década de 1990**. O aumento mundial do desemprego se dá fundamentalmente por uma causa estrutural do desenvolvimento do capitalismo, que é o investimento em tecnologia produtiva (153) que barateie o custo de produção, assim como outras questões que dizem respeito diretamente à acumulação flexível de capital numa economia mundial globalizada – a Terceira Revolução Industrial, como o aumento da flexibilização e da variabilidade de produtos, a horizontalização, etc. Conforme pesquisado pela CIA, o subemprego e o desemprego conta no final da década de 1990, com cerca de um bilhão de pessoas no planeta, representando 1/3 da força de trabalho mundial, com maioria no hemisfério sul (DAVIS, 2006, p.199). Esta população tem rendimentos baixíssimos e incertos, advindos de atividades com poucas perspectivas de melhoramento; muitas vezes, pela ilegalidade, são trabalhos combatidos

152. Já no Brasil do final do séc. XIX, o comércio informal e a prestação de pequenos serviços ficava por conta dos “escravos de ganho” (ZALUAR, 1998). Atividades que estes mesmos escravos continuaram, muitas vezes a exercer nas cidades, depois da abolição, por falta de empregos formais para eles, repudiados que eram pelo preconceito racial. Eram artesões, faxineiros e empregadas domésticas, marceneiros, sapateiros, carregadores, estivadores, prostitutas, dançarinas, babás, cocheiros, marinhaes, tocadores de realejo, amoladores de faca, ferreiros e soldadores, estofadores, lustradores, barbeiros, pedreiros, cozinham e vendiam seus quitutes, comidas típicas, sorvetes, bijus; vendiam também pássaros, artigos para colecionadores (orações, rótulos, selos, etc). Atualmente muitos se dedicam à venda de artigos pirateados, roubados ou contrabandeados. Muitos continuam a exercer as mesmas profissões acima citadas - as que não caíram na malha do desuso pós-moderno. Incluem-se também aqueles que vivem de esmolas e/ou assistência estatal, como mendigos, soldados desligados do exército, “inválidos” por questões de deficiência física ou mental, ou doença, e também aqueles que se dedicam sazonalmente a tarefas temporárias, muito próprias de pequenos agricultores sem propriedade. Estes últimos, ainda hoje movimentam um fluxo migratório muito grande entre as regiões do país, como do nordeste para São Paulo na colheita da cana-de-açúcar ou mesmo para a Amazônia em atividades ilegais de desmatamento, pecuária e extração vegetal. As interligações entre campo e cidade, meio rural e urbano são tamanhas na atualidade que muitos preferem não utilizar mais estas terminologias, mas há controvérsias. De qualquer maneira, as condições de trabalho desta população são no mínimo lamentáveis, senão ainda com forte teor escravocrata, e mesmo que se trate de pessoas residentes em regiões pouco urbanizadas, mantém um contato cada vez mais amplo com a cidade, nem que seja pela reducionista tela de uma televisão. Um excelente documentário de curta-metragem merece citação neste sentido. *Os Carvoeiros*, filme com roteiro e produção de José Padilha, o mesmo diretor de *Ônibus 174* (2002, aqui analisado) e *Tropa de Elite* (2007). O documentário que nos coloca em contato com a vida dos trabalhadores de carvão vegetal, acompanhando o processo de carvoejar no cotidiano de famílias do interior de Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e Pará. O resultado é um retrato da estrutura social das famílias pobres do interior do Brasil. Com o apoio de organizações importantes, como a Conservation International e a Unicef, o documentário traz cartelas curtas e objetivas que informam o uso do carvão depois que saem das florestas. **Produzido a partir das matas brasileiras, envolvendo trabalho infantil e semi-escravo, o carvão vira aço e é incorporado em automóveis e residências.** Diretor: Nigel Noble, Roteiro : José Padilha, Fotografia: Flávio Zangrandi, Montagem: Ann Collins, Produtor : José Padilha, Produção: Zazen Produções, 70min., 1999.

153. Vale acautelar que não se trata da defesa da ideologia cientificista do deus *ex-machina*, que condiciona as mudanças tecnológicas como causa fundamental e determinante para as mudanças no capitalismo, ou mesmo o seu próprio surgimento. Ao contrário desta ideologia, que como todas, generaliza, naturaliza e retira a responsabilidade dos verdadeiros atores, o surgimento do capitalismo, assim como sua manutenção e suas transformações, se orientam por um conjunto bem complexo de fatores, que tem fragmentado e particularizado cada vez mais o trabalho. As mudanças tecnológicas compõem um dos principais fatores para que o capitalismo consiga superar suas crises sazonais, mas é esta característica intrínseca ao capitalismo que determina e direciona incondicionalmente as pesquisas tecnológicas e científicas no sentido da viabilização dos interesses produtivos.

policialmente, o que os faz viver num nível de insegurança que torna as justificativas das elites em se amuralhar, brincadeira de criança. Estas populações moram em lugares absolutamente precários, quase que totalmente destituídos de investimentos estatais ou privados. Sua maior parte tem reduzida formação escolar, técnica ou profissional – o que torna sua força de trabalho obsoleta e desnecessária. Para transportar-se pela cidade utilizam principalmente os transportes públicos, mas o número de pessoas que andam a pé, por falta de recursos para a utilização destes serviços, cresce a cada dia (ROLNIK, 1990, p. 158), embora cresça também a frota de carros particulares. A assistência médica voltada para estas populações tem ocupado os noticiários, dadas as situações extremas que tanto profissionais da área da saúde, quanto pacientes são obrigados a vivenciarem, com a ausência de recursos para equipamentos, edifícios, salários. O mesmo ocorre com a educação pública, que incorpora um número de pessoas cada vez maior, mas produz um número também maior de analfabetos funcionais.

Por estarem de fora da esfera propriamente dita de atuação da lei, seja ela trabalhista ou urbanística, podem ser considerados excluídos pelas duas faces da moeda da modernidade – a produção e a cidade industrial. No entanto este termo é controverso, uma vez que se sabe a pertinência desta categoria dentro da estrutura do capitalismo. Por esta razão, outros termos são igualmente utilizados para designar esta condição: *marginalidade* e *inclusão forçada* por exemplo. Virgínia Fontes (1996, p. 03) comenta o quanto esta condição foi encarada como “disfunção social”, “forma passageira de desequilíbrio” e “inadaptação individual”, mas,

*Opondo-se a essa leitura, Marx sublinhava uma característica contraditória na sociedade capitalista: calcada num certo tipo de exclusão (expropriação do trabalhador direto e criação de desemprego), tendia, no entanto, a eliminar as outras formas de produção social, incorporando-as. Para Marx, a acumulação primitiva, cujo processo seria a base constitutiva da existência do próprio capitalismo, teve como um de seus pólos principais a formação de uma população livre, isto é, **despossuída dos meios de produção de sua própria existência**, detentora apenas de sua força de trabalho. Marx denomina esse processo de **expropriação dos trabalhadores diretos**. Seria do encontro entre esses despossuídos com o acúmulo de riquezas gerado na Europa Ocidental – realizado, em parte, por uma verdadeira **rapina colonial** – que teria nascido o capitalismo. (...) **Expropriados da capacidade autônoma de sobrevivência e de parte do valor produzido por seu trabalho, mas incluídos em um processo mercantil e industrial que produzirá, ainda segundo Marx, as formas de pensamento para assegurar sua continuidade**. Uma verdadeira sociabilidade adequada ao sistema capitalista por-se-ia em marcha, controlando e disciplinando tanto a força de trabalho efetivamente empregada quanto aqueles que constituíssem suas bordas, enquanto exército industrial de reserva.*(grifos nossos).

A inclusão forçada, portanto, trata-se de uma exclusão original, formadora do capitalismo. É por esta razão que Maria Orlanda Pinassi (2006, p. 42-3) diz que a sociedade burguesa não é apenas uma sociedade criminosa, mas criminalizadora e construtora de inversões – entre vítima e algoz, e entre fundamentalmente civilização e barbárie:

Ao narrar as atrocidades da acumulação primitiva, Marx destrói a passividade com a qual se convencionou descrever a formação da classe

*trabalhadora. Os fatos desmistificam o sentido fatalista de libertação dado a um movimento vivo e muito violento que **expropriou e transformou produtores diretos em uma imensa massa de indivíduos lançados à mais absoluta pobreza e à dependência exclusiva do mercado de trabalho.** (...) Os métodos privados empregados na acumulação primitiva jamais caíram em desuso, ao contrário, a eficiência de seus resultados foi complementada por outros métodos, alguns oficializados pelo Estado, muitos dos quais tão truculentos quanto seus predecessores. (...) Por isso **as primeiras leis converteram o pecado original na mais sagrada das virtudes na Terra.** Toda concepção de direito haveria de regular e vigiar a relação de dominação do capital sobre o trabalho, essencial ao funcionamento da sociedade burguesa. Assim, **os sem-propriedade tiveram de ser criminalizados na história do capital,** até porque a miséria que os reveste é a mais transparente prova da desigualdade material e do **enriquecimento sempre ilícito dos proprietários privados.** A criminalização é imprescindível diante do espectro ameaçador de uma possível manifestação da consciência de classe alienada, sobretudo da riqueza por ela criada. Diante da brutalidade dos métodos privados e das leis dos séculos XVI e XVII, o grande desafio dos legisladores liberais dos séculos seguintes foi **ocultar sua verdadeira objetividade classista,** a fim de “pacificar” as contradições e neutralizar sua violência potencial. Uma **ilusória universalidade dos direitos** faz com que os reais problemas sociais deixem de ser apreendidos como produtos de uma gigantesca **usurpação primitiva** e passem a ser aceitos com resignação. (PINASSI, 2006, p. 43-4, grifos nossos)*

Não se trata de um ponto de vista medieval que abomina o lucro, é o reconhecimento da real natureza da mais-valia e suas derivações, assim como seu intrincado laço com a alienação necessária ao funcionamento desta estrutura. Ao se encobrir o quanto os trabalhadores foram e são roubados, encobre-se também o quanto a barbaridade está no cerne da “civilização” capitalista. Uma visão medieval de fato é aquela que se vislumbra todos os dias nas maiores metrópoles brasileiras: o trabalho e comércio informal que cobre de barraquinhas as calçadas já estreitas, atravancando o passo não apenas do cidadão que passa e compra, mas principalmente daquele que ali fica e vende – vende sua própria existência, seu tempo, sua saúde. Sua jornada de trabalho é ilimitada, e seus ganhos, incertos. Sem segurança, sem pagamento de impostos – sem ao menos um banheiro público ou acesso à água potável gratuita - estas populações, embaixo de sol ou chuva, embrenham-se no reino da total precariedade, e revelam não apenas o atraso dos países explorados que se reproduz e recicla em feições pós-modernas desde os primórdios da modernidade, mas o quanto esta, deles foi roubada. Para a maioria deles, é também o setor informal de urbanização (grilagem, “invasão”) e arquitetura (auto-construção) que lhes cabe para habitar – sempre rotulados de invasores, sofrem toda ordem de insegurança e ameaça constante de expulsão e despejo para as chamadas “áreas de rejeição” (WACQUANT, 2006).

*Politicamente, **o setor informal,** na falta do respeito aos direitos trabalhistas, **é um reino semifeudal de comissões, propinas, lealdades tribais e exclusão étnica. O espaço urbano jamais é gratuito.** Um lugar na calçada, o aluguel de um riquixá, um dia de trabalho num canteiro de obras ou o encaminhamento de uma empregada doméstica*

para um novo padrão: tudo isso requer clientelismo ou filiação a alguma rede fechada, muitas vezes uma milícia étnica ou gangue de rua. (...) Se o setor informal não é, então, o admirável mundo novo visualizado por seus entusiastas neoliberais, quase com certeza é um museu vivo da exploração humana. Não há nada no catálogo da miséria vitoriana narrada por Dickens, Zola ou Gorki que não exista em algum lugar das atuais cidades do Terceiro Mundo. Falo não somente de resquícios e atavismos cruéis, mas, principalmente, de formas primitivas de exploração que ganharam vida nova com a globalização pós-moderna (...). (DAVIS, 2006, p. 185, grifos nossos)

No início do capitalismo, o espaço da cidade se conforma, portanto, por um lado como o cenário do desenvolvimento capitalista, aglutinando em torno de alguns eixos, como os recursos naturais (rios, minas), os meios de transporte (estradas e ferrovias), e a localização das indústrias, todos os outros equipamentos e tipologias urbanas, principalmente as habitações; e por outro lado como mercadoria a ser comprada, vendida e sobre a qual se deveria lucrar irrestritamente. Aumentar o valor da terra e das edificações urbanas tem sido o expediente da especulação imobiliária, em detrimento inclusive das condições mínimas para a reprodução da força de trabalho, uma vez que, se o exército de reserva é numeroso, esta reprodução não se faz efetivamente necessária à reprodução do capital. Enquanto são os humanos a constituir esta “força de trabalho”, manter a própria vida e sobreviver a qualquer custo não vai depender apenas da vontade de agentes capitalizados, mas a situação degradante a que foram e são submetidos os trabalhadores de todos os tempos é de tamanha crueldade que, muitas vezes, sucumbem resvalados nas entranhas aprisionantes e asfixiantes desta estrutura que anunciava “ares de liberdade”.

Para os filósofos, havia uma diferença essencial entre pobreza e miséria. Numa sociedade estática como a do Antigo Regime, a primeira era vista como inevitável, e não era incompatível com a dignidade humana, ao passo que a miséria era degradante, sendo provocada pela sociedade e não pela natureza. É o que diz Diderot na Encyclopédie: “Há poucas almas tão fortes que a miséria não humilhe e degrade no final [...] A miséria é a mãe dos grandes crimes; os soberanos criam os homens miseráveis, e responderão neste mundo e no próximo pelos crimes que a miséria houver cometido”. (ROUANET, 1993, p. 146-7, grifos nossos)

Roy é personagem de Ridley Scott em *Blade Runner*. Unido a outros replicantes do modelo Nexus 6, trabalhadores cibernéticos especializados, rebela-se contra seu criador exatamente porque seu tempo de vida é pré-determinado e eles querem viver mais. Neste caso, a obsolescência programada se estende dos produtos aos trabalhadores, realizando definitivamente a velha tendência da dominação do capital sobre o trabalho, pela reificação da força de trabalho em alta potência. Como o Nexus 6 é um modelo que será brevemente substituído por outro “mais aperfeiçoado e eficiente”, ou simplesmente com outra cor para olhos e com a capacidade de falar uma dezena a mais de dialetos, bem ao gosto das previsões que se pode dar ao “desenvolvimento” da acumulação flexível do capital, ele precisa morrer e se não quiser esperar sua morte certa, Deckard, o exterminador de andróides, entra em ação, mesmo que a contragosto (154). Deckard não

154. O filme *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) não é fonte desta pesquisa, mas devido às repercussões de sua vastíssima audiência proporcionada justamente pelo trabalho ilegal de vendedores de DVDs piratas, vale comentar

apenas demonstra um incômodo notório com o seu trabalho, quanto evidencia muitas afinidades com os replicantes, de tal maneira que o diretor foi obrigado pela Warner a modificar o final do filme, para que ele tivesse um final feliz, com direito a mais uma bem característica estrada estadunidense que se estende até o horizonte em meio a paisagens naturais exuberantes, céu azul e o casal rumo à felicidade “para sempre” em seu possante carro com teto solar. Agruras dos diretores estadunidenses mais preocupados com a denúncia que com a audiência. Mais tarde, a versão “do diretor” acabou sendo também extremamente rentável.

Deckard, provavelmente um replicante como Roy, apenas com uma função violenta dentro do sistema que age sobre si mesmo, também se incomoda, assim como este, à sua existência de curto-prazo. Igualmente se incomodam, muitíssimas pessoas que se horrorizam com a violência nas periferias do mundo, mas será que elas – classes médias e elites dos países centrais e dos países periféricos – sabem que usufruem dos lucros extraídos junto a esta violência em circuito no capitalismo global? Será que os arquitetos paulistanos que compram madeira ilegal da Amazônia (de altíssima qualidade e beleza) para seus clientes endinheirados, sabem que para que ela chegue a São Paulo, houve destruição de áreas de preservação ambiental, e muitas vezes exploração de trabalho em nível semi-escravo ou criminoso – nos dois casos, demandando extrema violência? A insustentabilidade ambiental do capitalismo tem assustado o planeta pela corrosão da camada de ozônio e suas desastrosas conseqüências, mas a insustentabilidade social do capitalismo tem exterminado um número incontável de pessoas ao longo de 4 séculos, e nos últimos tempos, como afirma Sennett (2005), corroído o caráter humano através da descaracterização das relações sociais. A rica e rara madeira que o arquiteto compra para a obra do seu cliente vai valorizar ainda mais o edifício, que vai valorizar ainda mais o bairro onde se localiza o edifício, que vai valorizar tanto o projeto e a obra do arquiteto, quanto o próprio cliente como ator simbólico que está cumprindo seu papel de elite ao expor sua fortuna distintiva na forma de luxo dispensável e lucrativa raridade. A cidade onde se localizam o edifício, o cliente e o arquiteto também se valorizará na corrida entre as “cidades globais” gentrificadoras. Não é necessário dizer que do valor extraído da madeira antes de chegar ao arquiteto, quase nada ficou com os trabalhadores que empreenderam a maior força de trabalho na extração e produção da mesma, assim como para o replantio da árvore cortada.

A competição em busca de espaço, por imigrantes pobres e desprotegidos teve o mesmo efeito sobre Paris ou Edimburgo, no século XVII, que sobre Manchester no século XVIII e Liverpool e Nova Iorque no século XIX, as rendas da terra cresceram e as disponibilidades pioraram. Um hectare de terra em Paris, no século XIII valia 2.600 francos (...), no século XIX (...) 1.297.000 francos. Mesmo levando em conta o valor diferente do dinheiro, o aumento era esmagador. Quem se beneficiou desse avanço? Não foram os ocupantes. De quem as rendas se mantiveram a passo com ele? Não foram dos trabalhadores. (...) Para compreender a fonte desse congestionamento, sem levar em conta o desejo de extrair lucros das necessidades dos pobres, incapazes como seus superiores econômicos de fazer barganhas e negarem-se a aceitar, devemos compreender que, por volta do século XVII, a miséria tinha sido

que qualquer semelhança de Deckard ao Capitão Nascimento não é mera coincidência, mas há também diferenças fundamentais. Como a luta de classes e a essência delituosa do capitalismo são verdadeiramente desiguais e desumanas, além de toda ideologia e toda legislação produzida para a sua legitimação, junto ao “Príncipe” deve estar sempre de prontidão o seu exército, configurando segundo Gramsci o que pode ser chamado de hegemonia (o poder —político-econômico - pela força das idéias e das armas). Este exército, diferentemente dos anteriores, deve ter a legitimidade exclusiva do uso da violência.

*aceita como destino normal da vida, por uma parte considerável da população. Sem o incentivo da pobreza e da penúria, não se poderia esperar que trabalhassem por salários de fome. A miséria, no fundo, constituía a base para o luxo no alto. Já se calculou que nada menos de **uma quarta parte** da população urbana, nas cidades maiores, consistia de marginais e mendigos: era esse excedente que explicava o que se considerava, pelo capitalismo clássico, um sadio mercado de trabalho, no qual o capitalista contratava a mão-de-obra dentro das suas próprias condições, ou despedia trabalhadores à vontade, sem aviso, **sem se incomodar com o que acontecesse ao trabalhador ou à cidade, dentro de circunstâncias tão desumanas.** Num memorando datado de **1648**, o Chefe de Polícia de Paris referia-se à "espantosa miséria que aflige a maior parte da população desta grande cidade". Havia entre quarenta mil e sessenta e cinco mil pessoas reduzidas à completa mendicância. Nada havia de excepcional quanto a Paris. Quando Herman Melville, ainda menino, visitou a próspera cidade de Liverpool, nos anos de **1830**, encontrou, conforme descreve em Redburn, uma mulher com dois meninos ao seio, agonizando numa entrada de porão, abaixo do nível da calçada. A despeito de seus esforços para obter auxílio, ninguém quis socorrer aquelas criaturas. Só foram removidas quando seus corpos começaram a cheirar mal. (MUMFORD, 1982, p. 467-8)*

Espaços e pessoas entram no turbilhão da "destruição criativa". A dialética sócio-espacial ganha significado a partir desta dupla qualificação da reificação da terra e do homem – tanto espaço quanto força de trabalho funcionam como mercadoria – produtos a serem comercializados (e, portanto, sofrem todas as suscetibilidades dos produtos – oferta e procura, valorização, destinação, etc) – e como instrumentos de viabilização do funcionamento capitalista – como base geográfica e força motriz. É por esta razão que o sistema tem "motivos de sobra" para descartar ou destruir "produtos" desvalorizados, ou instrumentos que não conseguem ou não podem mais contribuir na viabilização do sistema. Estas ações passam a ser "o melhor a fazer", como queimar o café que não tem mais preço no mercado, ou trancar as portas do apartamento à espera da obra pública em construção ser finalizada, para que o seu preço duplique. Se não significam lucro imediato, podem posteriormente se valorizar, ou valorizar outros de seus aspectos, já que atrelado a outras instâncias de acumulação de capital. Roy precisa morrer para abrir mercado consumidor para outros modelos de replicantes, assim como a data de validade de muitos produtos acabe bem antes de ser possível consumi-lo. A profissão na década de 1970 do então Presidente da República Luís Inácio Lula da Silva era Torneiro Mecânico e a vasta indústria automobilística empregava um número enorme de trabalhadores nesta profissão. Em 2007 são raríssimas as vagas de Torneiro Mecânico disponíveis porque, simplesmente, já não há mais a necessidade deste tipo de trabalho executado por tantas pessoas, restando a necessidade de um operador de máquina que provavelmente veio a substituir dezenas de trabalhadores braçais de uma só vez. Os outros companheiros de trabalho do Presidente na época precisaram encontrar outra profissão. Não seria de estranhar se fossem encontrados alguns deles cortando madeira ilegalmente na Amazônia.

*Não se trata apenas, simplesmente, de perseguir a melhoria dos bairros de melhor renda, mas, principalmente, de **investir segundo a lógica do mercado imobiliário.** Trata-se de uma lógica de valorização de terrenos e imóveis a partir dos investimentos públicos, alimentando os investimentos privados, a especulação e, conseqüentemente, o aumento dos preços de*

terrenos e imóveis. Como já chamou atenção o urbanista Cândido Malta Campos Filho, a finalidade do sistema viário assim concebido não é o transporte; ou seja, a lógica não é o viário, mas o imobiliário acima de tudo. A segregação territorial é uma consequência e também uma necessidade de um mercado que vende o cenário. (MARICATO, 1999, p. 143, grifos nossos)

Eis o que pode ser considerado o grande exemplo da lógica capitalista na colônia de exploração escravista: No Brasil, o tempo de vida de um escravo negro nos séculos XVI e XVII era da ordem de 7 anos (SIMONSEN, 1969, p. 134). Alba Zaluar (1996, p. 59) comenta que:

Calcula-se que, por volta de 1880, a capacidade de trabalho do escravo se esgotava em quinze anos! A taxa de mortalidade infantil também é assombrosa: dizem alguns autores que foi de 88% ou que chegou mesmo a ultrapassar o número de nascimentos. Ou seja, morria mais escravos-crianças do que nasciam (Guimarães, 1982). Um sistema voltado para sua própria extinção? (155)

Não exatamente para sua extinção, mas para a extinção regulada dos escravos negros, e extinção deliberada de toda e qualquer possibilidade de ascensão capitalista da colônia. A inserção colonial escravista do Brasil na acumulação primitiva, na 1ª e 2ª Revoluções Industriais na Europa guarda ambigüidades que revelam o quanto de “carne negra” “foi necessário abater” para alimentar os vapores, as fundições e a branca e crescente burguesia industrial. Assim como o quanto quase 4 séculos deste tipo de escravidão têm contribuído para novas formas de trabalho escravo (156) e tráfico de pessoas (157), e a permanência dos afrodescendentes em situação sócio-espacial desoladora.

155. A ref. é: GUIMARÃES, Alberto Passos. **As classes perigosas**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

156. Segundo a ONG Repórter Brasil - Organização de Comunicação e Projetos Sociais. Disponível em: <<http://www.reporterbrasil.org.br/index.php>> , cerca de **50 mil pessoas** foram escravizadas no Brasil no período de 1996 a 2007, segundo a Comissão Pastoral da Terra. Documento Disponível em: <http://www.reporterbrasil.org.br/documentos/estatisticas_cpt_2007_jul.pdf>. Neste site encontra-se texto intitulado: **Comparação entre a nova escravidão e o antigo sistema**. Disponível em: <<http://www.reporterbrasil.org.br/conteudo.php?id=7>>: “A assinatura da lei Áurea, em 13 de maio de 1888, decretou o fim do direito de propriedade de uma pessoa sob outra, porém o trabalho semelhante ao escravo se manteve de outra maneira. A forma mais encontrada no país é a da servidão, ou ‘peonagem’, por dívida. Nela, a pessoa empenha sua própria capacidade de trabalho ou a de pessoas sob sua responsabilidade (esposa, filhos, pais) para saldar uma conta. E isso acontece sem que o valor do serviço executado seja aplicado no abatimento da conta de forma razoável ou que a duração e a natureza do serviço estejam claramente definidas. (...) A seleção se dá pela capacidade de força física de trabalho e não pela cor. Qualquer pessoa miserável moradora nas regiões de grande incidência de aliciamento para a escravidão pode cair na rede da escravidão. Contudo, apesar de não haver um levantamento estatístico sobre isso, há uma grande incidência de afrodescendentes entre os libertados da escravidão de acordo com integrantes dos grupos móveis de fiscalização, em uma proporção maior do que a que ocorre no restante da população brasileira.(...)”. O site apresenta uma tabela com as diferenças entre a escravidão colonial e a atual e a única linha em que o texto se repete, porque não há diferença, está em “manutenção da ordem”, que se estabelece com base em: “ameaças, violência psicológica, coerção física, punições exemplares e até assassinatos”. Acesso em 01 jan 2008

157. “O tráfico de seres humanos tem superado o tráfico de armas em termos de lucratividade ao movimentar **US\$ 32 bilhões por ano e explorar mais de 2,5 milhões de pessoas**, segundo os últimos dados da Osce (Organização para a Segurança e a Cooperação na Europa)”. Segundo Helga Konrad, representante especial da Osce na Luta contra o tráfico de Seres Humanos, um terço desta população se destina à **exploração de mão-de-obra em trabalhos forçados**, e afeta em sua maioria, mulheres e crianças. As outras “modalidades” de tráfico são: **exploração sexual e prostituição, tráfico de órgãos e adoção ilegal de menores** (TRÁFICO, 2005, grifos nossos). “A proteção das vítimas ‘parece ser um objetivo óbvio’, disse Costa [diretor da UNODC - Escritório das Nações Unidas Contra o Crime e as Drogas, Antonio Maria Costa], mas na prática muitas vezes ‘elas são tratadas como criminosos que violaram as leis de migração ou de prostituição’. (...) O relatório [apresentado por Costa em Viena, para a Comissão de Prevenção do Crime e Justiça Penal da ONU] mostra que os fluxos do tráfico de pessoas se dirigem principalmente dos países pobres aos mais ricos (...) Costa pediu aos Governos nacionais que façam mais esforços para resolver este problema, já que ‘o fato de continuar existindo esta forma de escravidão no século XXI é uma

A carne mais barata do mercado é a carne negra / Que vai de graça pro presídio / E para debaixo de plástico / Que vai de graça pro subemprego / E pros hospitais psiquiátricos / A carne mais barata do mercado é a carne negra / Que fez e faz história / Segurando esse país no braço / O cabra aqui não se sente revoltado / Porque o revólver já está engatilhado / E o vingador é lento / Mas muito bem intencionado / E esse país / Vai deixando todo mundo preto / E o cabelo esticado / Mas mesmo assim / Ainda guardo o direito / De algum antepassado da cor / Brigar sutilmente por respeito / Brigar bravamente por respeito / Brigar por justiça e por respeito / De algum antepassado da cor / Brigar, brigar, brigar. (158)

Desembarcaram nos EUA cerca de 560 mil escravos ao longo de todo o período de escravidão neste país, e no Brasil, cerca de 4,3 milhões de escravos africanos (159). Ocorre que o crescimento vegetativo desta população nos EUA foi extremamente maior (a reprodução da força de trabalho era realizada dentro dos EUA, i.e. os escravos viviam mais, se reproduziam mais entre eles e os filhos dos escravos nasciam escravos), o que reduziu o tráfico negreiro para lá. No Brasil, o maior número de escravos trazidos pelo tráfico deve-se em função de uma série de razões, entre elas, a do imenso número de óbitos; a utilização mais ampla (em espaço, função e tempo) do trabalho escravo; as péssimas condições de sobrevivência e trabalho dos mesmos; a ambigüidade nas relações entre senhores e escravos, ora liberais (para escravos de casa, que algumas vezes conseguiam a alforria) ora extremamente violentas (com requinte de crueldade por parte dos senhores); o grande número de fugas e revoltas dos escravos ao cativeiro, assim como a construção de uma hierarquia social fundamentalmente baseada no medo entre senhores e escravos. Entre estas razões soma-se a que talvez esteja na raiz de todas: a altíssima lucratividade do tráfico negreiro no Brasil (diferentemente dos EUA). Havia um interesse generalizado de que as demandas do tráfico se mantivessem grandes. A reprodução dos escravos era feita nas colônias portuguesas na África e era monopolizado por Portugal não apenas o transporte marítimo, mas a “concessão” do comércio a determinados traficantes, o que impedia concorrência nos preços, fixados pela Coroa de maneira a gerar vários tipos de lucros pré-capitalistas (predatório, mercantil, extraordinário), de maneira a fazer com que, mesmo com a “ilusão” de enriquecimento e acréscimo de poder social, por parte dos plantadores coloniais, o “exclusivo metropolitano” (remessas obrigatórias de capital e matéria-prima para a metrópole portuguesa) continuasse incapacitando tanto fazendeiros quanto comerciantes locais a um nível de acumulação capaz de integrá-los ao comércio ultramarino ou induzi-los ao desenvolvimento de produção manufatureira local. Todos ganhavam, desde negros angolanos livres responsáveis pela captura dos futuros escravos negros em sua própria região na África portuguesa, até o padre no navio negreiro que ganhava para “batizá-los”. Representantes mais diretos da Coroa ganhavam mais, e brasileiros ganhavam menos – o único a perder e a sofrer de todas as maneiras era o negro.

(...) seria contrária às lógicas do sistema colonial e da acumulação capitalista mercantil – em que exercia importante função a pilhagem dos reservatórios

vergonha para todos nós”. Quanto aos países de origem das vítimas, há indícios de que a Europa Ocidental receba freqüentemente pessoas do Leste europeu, (...). Também se informa freqüentemente sobre a “importação” de escravos de países da ex-União Soviética, como Ucrânia, Federação Russa e Moldávia, assim como de Colômbia, República Dominicana, Brasil, Guatemala, México, e Nigéria. O tráfico de pessoas se dirige principalmente à América do Norte e à Europa Ocidental, onde os destinos mais comuns são Espanha, Itália, Alemanha, Grã-Bretanha, Holanda e Bélgica”. (ONU, 2007, grifos nossos)

158. **A carne**. Farofa Carioca, Composição: Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette. Álbum: Moro no Brasil, Universal Music; 2001,

159. Dados fornecidos pelo Prof. José Eduardo Lefèvre, em comunicação verbal, com base em **O trato dos viventes**, de Luís Felipe de Alencastro.

de mão-de-obra existentes na África – qualquer tentativa de formação de um setor reprodutor de escravos na própria Colônia, pois isto implicaria a eliminação do mais rentável circuito de acumulação existente no sistema colonial: o tráfico negroiro.(CAMARGO NETO, 2002, p. 55)

Alba Zaluar (1996, p. 64) comenta que, diferentemente dos negros estadunidenses, que até a década de 1960 não podiam se casar com pessoas de outra raça e precisaram enfrentar alto nível de segregação pública, os brasileiros “enfrentaram formas mais ambíguas e sutis de discriminação racial”. Algumas destas ambigüidades podem ser verificadas nestas circunstâncias:

Como propriedade de outra pessoa, sujeito a seu poder, ele era legalmente morto, sem nenhum direito político ou civil, os “direitos da cidade”. Não tinha personalidade jurídica como os libertos e os nascidos livres, embora fosse condenado pelos crimes que cometessem. Era isso que estabeleciam as antigas leis portuguesas (Malheiro, 1944). (...) O depoimento do acusado, seguindo a tradição inquisitorial, perseguia a confissão. Ele não podia ficar silencioso, mas o que dizia em sua defesa na fase do inquérito policial não era levado em consideração. Só o que dizia em seu desfavor passaria a constar como prova do processo. (ZALUAR, 1996, p. 55 e 83 (160), grifos nossos)

Se a pena de morte na colônia e no império para os negros era não só legítima e legal, quanto “boa para os negócios”, não é de surpreender que uma vez abolida pela lei, tanto a pena de morte (por D. Pedro II, na segunda metade do séc. XIX) quanto a escravidão, os negros libertos continuassem a enfrentar o mercado em todas as suas duas faces principais. O mercado de trabalho assalariado, que preferia os imigrantes europeus, que além de brancos, eram menos rebeldes à disciplina e a patronagem; e o mercado habitacional. Saídos da senzala, lhes restavam os cortiços, mas para muitos o melhor lugar para eles era mesmo o cárcere ou qualquer outro lugar onde não pudessem ser vistos. Como já era de costume, além das leis, a cidade também deveria se transformar em algo “para inglês ver” (161). E para tanto, tomando o Rio de Janeiro do fim do séc. XIX, e início do séc. XX, como exemplo, com reformas urbanas encabeçadas por várias frentes intelectuais (médicos, engenheiros, arquitetos, políticos), a cidade deveria “embraquecer-se”, “afrancesar-se”, i.e. segundo os jargões atualmente utilizados, revitalizar-se. Higienismo e destruição criativa, no entanto, não eram suficientes, foi necessário utilizar, de forma contundente, um recurso já há muito tempo conhecido e que vinha se aprimorando, **a criminalização da pobreza**, tanto em sua face ideológica quanto nas ações concretas das instâncias jurídicas e policiais – ambas extremamente violentas e ideologizantes, mas já muito bem recalçadas no ideário construído sobre séculos de escravidão e xenofilia.

(...) as reformas urbanas realizadas na capital federal - a de Pereira Passos e as das décadas posteriores - implicaram, no conteúdo, e, sobretudo, na forma, procedimentos políticos autoritários, típicos de processos de modernização conservadora, empreendidas por uma República autoritária e

160. A ref. é: MALHEIRO, Agostinho M. P. **Escravidão no Brasil**. São Paulo: Edições Cultura, 1944.

161. “Um exemplo histórico da “exterioridade” da lei - e do cinismo para com ela - foi a reação do Brasil às pressões da Inglaterra, no século 19, para que pusesse fim ao tráfico de escravos. A monarquia não queria nem melindrar a superpotência nem acabar com o tráfico. Então, passou a fazer leis “para inglês ver”, que acabavam com o tráfico só no papel, e que sedimentavam uma maneira de “resolver” as coisas”. (SANT’ANNA, 2002, grifos nossos).

excludente, cujos efeitos de segregação do espaço urbano fazem-se ainda presentes. Demolições, desmontes e remoções (tudo em nome do progresso e do traçado tecnicamente definido) têm sido as estratégias destes reformadores, sem qualquer preocupação com a preservação dos espaços de construção da identidade da cidade. A perda de referências identitárias propiciada pelo processo de expulsão/remoção e de segregação social produz, evidentemente, efeitos de distanciamento social. A remoção empreendida no início do século empurrou os trabalhadores pobres de origem africana para os morros da periferia do centro da cidade. A localização desta periferia, entretanto, guarda uma proximidade geográfica com a cidade (como de resto, atualmente, quase a totalidade das favelas estão geograficamente próximas das áreas urbanizadas da cidade). Entretanto, o processo de segregação e exclusão social tem criado barreiras psico-afetivas que produzem efeitos ideológicos de distanciamento cultural. (NEDER, 1997, p. 109)

3.1.2. (DES)IDENTIDADES

O exemplo mais contumaz de “efeito ideológico de distanciamento cultural” é o que a autora chama de “utopia urbana retrógrada”, estas “são freqüentemente consubstanciadas em lamentações repetitivas de um passado urbano edênico idealizado, que retornam nas falas dos contemporâneos sobre a cidade, como se estivessem permanentemente a negar-lhe o próprio presente” (NEDER, 1997, p. 109). Estas ideologias edênicas de um passado que nunca existiu são bem próprias de um imaginário turístico e de uma história fabricada. Um “não é mais como antigamente”, no qual o passado se impõe idealizado, mais como uma consolação ideológica do que como eixo de entendimento das condições atuais, está presente na cinematografia aqui analisada (Quase dois irmãos, Cidade de Deus, O Príncipe), e acaba por se disseminar até mesmo por quem supostamente procura se impor de forma contrária ao processo crescente de segregação sócio-espacial carioca, como Alba Zaluar em recente artigo na Revista Estudos Avançados (nº 61, 2007), como abaixo será discutido, e Zuenir Ventura em “Cidade Partida”. Este é o exemplo oferecido por Gizlene Neder (1997) em nota junto à citação acima:

*Interessante sublinhar aqui que a primeira parte do comentado livro do jornalista Zuenir Ventura - A cidade partida, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, intitulada “A Idade da Inocência” e que tem, no item 1, o subtítulo “Vivendo pertinho do céu”, molda-se neste tipo de utopia urbana retrógrada. Ainda que o autor anuncie na introdução o desejo de unir as duas cidades (o Rio de Janeiro rico e o pobre), resultantes de sucessivos projetos urbanísticos segregadores, e que considere a política de apartheid um desastre, nesta abertura, Zuenir Ventura refere-se a aspectos de um Rio paradisíaco, memorável pelo prisma de uma classe média da Zona Sul da cidade. O conjunto das lamentações do paraíso perdido, porque toma sua própria memória como a totalidade da memória coletiva de toda uma cidade, ajuda pouco no encaminhamento de soluções futuras. Sobretudo, porque não há registro histórico de uma maior integração geográfica e social em décadas passadas na cidade do Rio de Janeiro. Ao contrário, temos sustentado que **a história da cidade neste século de República é a da exclusão e do controle autoritário da massa de trabalhadores pobres de origem***

africana. *As saudades de viver “pertinho do céu” contidas em suas lamentações, estariam a referir-se muito mais aos tempos em que estes trabalhadores não reivindicavam tanto os direitos aos espaços públicos (a circulação livre pelas ruas e a frequência às praias).* (NEDER, 1997, p. 109).

Nasce deste tempo o termo “Cidade Maravilhosa” (162), mas segundo José Murilo Carvalho (1998) o motivo edênico na constituição do senso comum sobre a representação do Brasil como paraíso selvagem, data de Caminha e resiste sorridente e vigorosamente até hoje, passando pelo Hino Nacional e Humberto Mauro. Interessante é que a construção imaginária edênica para a exaltação do Brasil, e do Rio de Janeiro em particular, reduzindo toda a geografia aos seus espaços “naturais” (*“Razão Edênica”*), anda sempre acompanhada de seu oposto, chamado por Carvalho de *“Razão Satânica”*. Carvalho comenta um panfleto político de Manuel Fernandes Tomás, um *“compadre de Lisboa”* do *“cônego Luís Gonçalves dos Santos, o padre Perereca”*, às vésperas da Independência, uma *“guerra literária”* com discussões que giravam *“em torno das vantagens e desvantagens da manutenção da união entre os dois reinos”* (CARVALHO, 1998, p. 64), no qual o português

(...) atacara o clima e a gente do Brasil para desqualificar o país como sede da monarquia. Dissera, repetindo Aristóteles, que o país, por estar na zona tórrida, tinha clima ardente e pouco sadio. Só os africanos podiam suportar, e isto por tempo limitado, os “dardejantes raios de uma zona abrasadora”. Além disso, continuava, a população do país estava reduzida “a umas poucas hordas de negrinhos pescados na Costa d’África”. O país é “selvagem, inculto, e terra de macacos, dos pretos e das serpentes”. (CARVALHO, 1998, p. 65)

Trata-se da construção de um imaginário sobre a sociedade brasileira, cristalizada numa face de “inadaptação”, “inadequação” – uma “inferioridade” do brasileiro que viria igualmente desde a Colônia, e seria até a atualidade, reforçada. Como se no paraíso só existissem serpentes e estas, de alguma maneira, se mesclassem à construção divina, carregam ora mérito pelo privilégio da beleza física (que inclui principalmente o corpo da mulher autóctone), ora culpa pela luxúria, agressividade e ignorância, a se justificarem mutuamente pelos duetos formados entre calor e preguiça, beleza e contemplatividade, violência e inferioridade de raça – uma espécie de deslumbramento paralisante, que ora justifica a competência artística, ora justifica a ignorância e a idiotia apolítica e “sem nenhum caráter”, assim como a luxuriosa e selvagem tendência à “má vida”. Ao longo dos séculos, desta maneira foram se construindo representações do Brasil e do brasileiro que até hoje se reforçam ao redor do mundo, com uma dupla dose de naturalização – uma que até em países de natureza inóspita se constrói, para justificar pela genética as questões sócio-políticas que precisam ser encobertas, e outra que aproxima contundentemente uma suposta fraqueza do Homem pela exuberância da terra. Carvalho se interroga:

Como é que, 174 anos após a independência, os brasileiros ainda não conseguem encontrar razões para seu orgulho patriótico que tenham a ver com conquistas nacionais e não com fatores sobre os quais não têm controle? Pois, como diz Machado de Assis (...) nós não fizemos os céus, as montanhas, as matas e os rios. Muito menos protegemos o país de terremotos, vulcões e furacões. Machado reclamava dos estrangeiros que visitavam o Brasil e só

162. *“Desde o início do século o Rio de Janeiro é representado como a “cidade maravilhosa”, título que lhe foi conferido a partir do livro de poemas La ville merveilleuse, de uma escritora francesa encantada com a cidade que visitara logo após a reurbanização empreendida por Pereira Passos, orientada pelos padrões estéticos da belle époque”.* (LEITE, 2000a, p. 73)

viam o "pays féérique". Ao mostrar a **cidade** a um visitante estrangeiro, este só se lembrou de fazer um comentário: "Mas que **natureza** que vocês têm!". Tal atitude, queixa-se Machado, **pisava o homem e sua obra**, excluía qualquer idéia de ação humana. Pode-se imaginar a decepção do cronista se verificasse que ela é até hoje, talvez mais ainda do que em sua época, compartilhada pelos próprios brasileiros. Sua indignação com o desprezo pelo país reaparece quase 80 anos depois em Nelson Rodrigues, que se exprime com a contundência que lhe era própria: "Ah, o Brasil não é uma pátria, não é uma nação, não é um povo, mas uma paisagem." (Rodrigues, 1997, p. 14). (CARVALHO, 1998, p. 69 (163), grifos nossos)

Esta "máscara" de "paisagem" recai sobre cidades e homens de uma só vez, ora endeusada, ora bestializada, mas sempre primitiva, destituída da face civilizada de cultura e urbanidade. Paulo Emílio Salles Gomes em *Trajetória no subdesenvolvimento* diz:

*Não somos europeus nem americanos do norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o **não ser** e o **ser outro**.* (apud. ORICCHIO, 2003, p. 207)

No entanto, esta "primitividade" identitária se concentra mais fortemente em um dos lados da sociedade, concentrando-se sobre as imagens dos pobres. A razão satânica serve de alicerce a todos os outros motivos que levam a este tipo de dualização e na concentração da "primitividade", é ainda a mesma que leva à concentração de renda, nas contas bancárias ou no espaço: a construção destas representações (estejam em panfletos do séc. XIX ou no cinema atual) serem de autoria das classes dominantes, detentora do monopólio não assumido da produção de conhecimento e de cultura (164). Não é de outra maneira prática que estas classes continuam construindo as ideologias, estando ou não atrelados aos "aparelhos ideológicos do Estado". Entre o "não ser" ou "ser o outro", as classes dominantes brasileiras sempre preferiram ser o outro, na sua incansável xenofilia. Resta ao povo "não ser", ou simplesmente ser aquilo que lhe dizem ser. A "primitividade" se concentra ainda mais nas representações urbanas onde não há natureza exuberante, como é o caso de São Paulo, aí a dicotomia centro-periferia joga toda "força primitiva" sobre a parte sócio-espacial pobre, a "cidade ilegal" ou informal. A parte sócio-espacial rica, "a cidade legal" ou formal já se localiza numa posição totalmente avessa a qualquer resquício de "natureza" selvagem, mesmo que paradisíaca. A substituir as montanhas cariocas, imensas torres de concreto formalmente particulares (165) ou vidro reluzente; a substituir as praias e o mar, as incomensuráveis avenidas, túneis e viadutos, senão as estradas e os aeroportos (fig. 716-21). Nascida ao "breve" séc. XX como a capital do trabalho, seu imaginário sempre esteve sempre muito mais

163. As refs. do autor são: ASSIS, Machado de. **Obras completas. A Semana (1892-1893)**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., e RODRIGUES, Nelson. (1997). **A cabra vadia** - Novas confissões. São Paulo: Cia. das Letras.

164. Não assumido porque segue a mesma lógica neoliberal: "todos têm o mesmo direito e toda liberdade para produzir conhecimento e cultura, assim como de produzir seu próprio destino, e sua mobilidade social dentro do capitalismo". Só no tocante ao cinema, sabe-se das agruras de qualquer cineasta para conseguir financiamento. O que se poderá dizer das agruras de produtores populares... Mesmo no que diz respeito à música, artes plásticas ou mesmo produção científica, as manifestações possíveis restringem-se tão somente à categoria de exceção. Obviamente, quando expostas pelas mídias, carregarão o jargão de que "se ele pôde, qualquer um pode", reforçando a ideologia-base do capitalismo.

165. A ref. é ao edifício do Banco do Estado de São Paulo —recorrentemente utilizado para identificar São Paulo como o local da ação, desde os anos 1940. Outros edifícios-ícones são o Edifício Copan e o MASP, assim como os edifícios envidraçados da Av. Paulista e da Av. Nações Unidas.

associado aos EUA que à Europa, muito mais às finanças que às artes, muito mais à seriedade que à alegria, muito mais à velocidade que à contemplação preguiçosa.

fig. 716

fig. 717

fig. 718

fig. 719

Acima, *Seja o que Deus quiser!* Locações em São Paulo

fig. 720

fig. 721

fig. 722

fig. 723

Acima, imagens de *O invasor*, *Como nascem os anjos* e *Quase dois irmãos*. Em todas, cenas que identificam a “cidade legal”, mas nas primeiras a identificação se faz pelas avenidas e túneis, e nas últimas, pelo mar e praia.

No Rio, a cidade partida tem favela e asfalto, mas este asfalto está mais para as desenhadas calçadas da praia carioca ou as vistas que se pode ter da paisagem (fig. 722-3), que propriamente a urbanidade que se estende numa metrópole que vai muito além da zona sul. O favelado “se encaixa” perfeitamente na razão satânica e a elite é identificada às paradisíacas praias - o “menino do Rio”, o “bacana-bossa-nova”, que pode até ser preguiçoso, mas é culto, o que o torna menos “selvagem” que o favelado. Estas dualidades se comunicam e convivem intensamente, tanto em São Paulo como no Rio, mas a reciprocidade sócio-espacial se mantém dentro destes dualismos, numa modulação extremamente ambígua.

Na primeira tomada do filme, o morro serve de fundo de quadro a Branquinha, uma garota do lugar, que negocia uma entrevista. Como nota Paulo Paranaguá, “O que está em foco não é a miséria e sim a personagem. A dimensão sociológica não desaparece, ela está implícita (...)” No enquadramento clean da TV alemã, a favela dá lugar ao Pão de Açúcar como fundo de quadro; afinal, não se trata de denúncia social – incontornavelmente demodê na era da inflação infotelecomunicação – , mas de zoológico humano: a garota esperta, sexualmente precoce, sobrevivente diária de um cotidiano de violência e privação assume o papel de espécime exótica, bizarro produto tropical, enquanto o entrevistador traveste-se de mestre de cerimônias de um espetáculo sui generis em locus inusitado. (CALEIRO, 2001, p. 216, grifos nossos (166), fig. 724-5)

Não é muito diferente o sentido da entrevista de Cacá ao grupo musical do Complexo do Alemão, em *Seja o que Deus quiser!*, também de Murilo Salles. Não é mais o olhar estrangeiro, que carrega ao mesmo tempo espanto, estranheza e objetividade frente à complexidade dos horrores materializados na favela, para incorporá-la de forma simplista ao turbilhão do consumo espetacular global. Cacá tem o olhar deslumbrado (fig. 726-7) de uma elite brasileira que já sabe muito bem como incorporar a miséria alheia na agenda e na conta bancária como lucro. Uma elite que não desconhece a existência da pobreza e da desigualdade, mas como já foi dito, não se sente nem um

166. A ref. do autor é: PARANAGUÁ, Paulo. Como nascem os anjos: uma dramaturgia da complexidade. *Cinemais*, Rio de Janeiro, nº 05, maio-jun., 1997.

pouco responsável pela mesma, não vê nenhuma vinculação entre a sua riqueza e a pobreza alheia, e até muitas vezes, não se reconhece verdadeiramente como elite, ou classe média alta. Esta, ao mesmo tempo em que se engalfinha com os mais ricos e “bem postos” (ou outros “ascendentes”) para tomar seus lugares, procura ter com os mais pobres as mesmas atitudes “metropolitanas”, desde quando “metrópole” era Portugal: conforme conveniência - ora violenta, ora indiferente, ou ora simplesmente “curiosa” frente a um exótico passível de ser incorporado aos elementos de seu *marketing* cultural ou para a taxa necessária de “responsabilidade social” exigida pelo “bom gosto”. Representando a “antenadíssima” MTV (fig. 729), Cacá procura se descartar de PQD, assim que acaba de transar com ele (fig. 728). Transcendendo o campo das relações capital-trabalho e incorporando as práticas interpessoais, a reificação humana deixa sua posição consolidada ao campo do gênero, e se fixa aqui no campo sócio-econômico. A descartabilidade social ganha dupla motivação: a curiosidade saciada com relação à “espécime exótica”, aqui na figura de PQD; e a desresponsabilização própria dos relacionamentos sexuais efemerizados (ou “amor líquido”, como diz Zigmunt Bauman) pela força dos laços fracos.

fig. 724

fig. 725

fig. 726

fig. 727

As tomadas feitas da entrada da polícia na favela (fig.730) são muito semelhantes às tomadas de Beto Brant em *O Invasor* quando se dirige à periferia paulistana (fig. 731-3).

A câmera assume a ótica de quem não é dali. Poderia apenas vampirizar aquele segmento da realidade, como um carro passeando pelo Simba Safári, mas sai do carro e vai para a rua. (...) O contato com o mundo do qual não faz parte não tira do filme a condição de um olhar do centro para a periferia. Mas o impede de olhar a periferia de cima ou à distância. Olha por dentro, com olhos de fora. Postura inevitável de um olhar que faz parte deste mesmo mundo, embora esteja desconectado dele por um muro geográfico e social”. (EDUARDO, 2002, p. 22)

São feitas de dentro do carro em movimento, compondo com trilha de rap, quadros que exibem aspectos vistos das ruas e calçadas da região, deixando algum indício do carro: o pára-brisa, o espelho retrovisor. Trata-se da inserção em um território – uma inserção que não pretende mesclar-se, embora procure se mostrar “à vontade”; e não ambiciona um diálogo, embora procure um nível de reciprocidade – aquele que mantém cada um no seu devido lugar. É uma reciprocidade extremamente ambígua, já que, ao mesmo tempo em que aproxima fisicamente e dá a cada um sua parcela de “contribuição”, distancia ainda mais ao reforçar os papéis sociais (167). Nos dois filmes, *Seja o que Deus quiser* e *O Invasor*, tanto a chegada de Cacá (fig. 734), quanto a chegada de Giba e Ivan no território dos pobres (fig. 735), tem uma tomada que coloca uma grade entre a cena e a câmera.

167. Não é diferente em *O Primeiro Dia*. A aproximação entre João e Maria se dá no território dela, mas em seguida, ao sair de lá, num território “neutro” —a praia —onde ele é morto, ele volta ser alguém mais ou menos “desconhecido”. É conhecido só na medida para lhe mobilizar sair da água e lhe depositar uma flor sobre o corpo morto, mas não para qualquer outra coisa além disso. Ela volta para casa (seu território) e assume simbolicamente uma abertura na fronteira (aqui a janela), mas só na condição de seus olhos fechados.

As grades tão recorrentes na cinematografia nacional contemporânea denunciam o aprisionamento, inserindo-se visivelmente como as fronteiras simbólicas a separar os territórios e os campos sociais.

Depois desta experiência, Ivan sai a pé pela via expressa, catártico, direto para uma delegacia para se confessar sobre o crime.

Esta reciprocidade se mantém no nível das conveniências daquele que se insere no território alheio. Está na figura de Giba, no início do filme, ao contratar os serviços de Anísio. E o contraste com a postura de Ivan é notória. Ivan não consegue representar o seu devido papel social, ele é alheio aos jogos espetaculares do arrivismo de Giba. Ele não consegue incorporar o “papel” hipócrita da reciprocidade pacífica centro-periferia frente à contundente alteridade de Anísio, principalmente em seu território (168) – vestindo uma tênue e frágil máscara de consenso com Giba, mal disfarçando um profundo medo – tanto da alteridade quanto do crime, ambos fundidos na figura de Anísio. Num momento de tensão psicológica, culpa e embriaguez, sobre um território de interface entre a riqueza e a pobreza claramente expressa no espaço da cidade (169), Ivan, depois de colidir violentamente com outro carro, provavelmente da “área” por estar em baixa velocidade, não aceita o diálogo com os “manos”, indagando de pronto que paga pela “porcaria” ao se referir ao carro deles. E vai logo apontando a arma, ao constatar que os “manos” não se contentam com o pagamento apenas, já que esperam o mínimo de “consideração” ou uma ação mais próxima da ambigüidade de sempre, na qual se incorpore falsamente esta “consideração” (fig. 736-9). O nível de reciprocidade que ele se permite está unicamente no vetor econômico, racional e objetivo – seu problema está na falsificação da ambigüidade. Assim como é questionado por Anísio sobre sua presença incômoda na construtora: *“Mas nós já não te pagamos?”*.

Na “cidade ilegal”, esta reciprocidade particularizada pelo território e pela dicotomia está também na cena em que Anísio leva Marina para cortar o cabelo numa cabeleireira conhecida dele – mas esta não dá a eles o privilégio do atendimento sem hora marcada. Como Anísio está no seu processo próprio de inserção no mundo dos ricos, vai se auto-afirmar neste *status* em seu

168. Mesmo frente ao sócio que está preste a morrer, ele tem dificuldade em “fazer a linha”, assumir o papel social —sua mente fica plena das imagens do sócio sendo abordado por Anísio.

169. Exatamente sobre a Avenida Jornalista Roberto Marinho, antiga Água Espraiada —na qual ainda há resquícios das favelas derrubadas para a Operação Urbana descrita por Mariana Fix (2001).

território, reivindicando privilégios. A expressão ao dirigir o carro de Marina (ao fundo, viadutos paulistanos da cidade legal, fig. 740) não é apenas de satisfação, é de poder. Marina, assim como Juliana, de *Quase dois irmãos*, procura se mostrar bem à vontade no território do seu futuro pretendente (fig. 741-2), mas a máscara cai rapidamente quando Anísio deixa Marina sozinha num bar com desconhecidos, e ela se embriaga ainda mais (fig. 743); assim como quando Juliana, ao vivenciar a violência machista do seu amor-bandido contra ela mesma (fig. 745-6), ou a violência de outras mulheres que disputam literalmente “na unha” os “machões de conceito” (fig. 747).

Há uma ênfase muito grande na cinematografia atual nas imagens das ruas, principalmente quando se referem ao território legal, onde geralmente são usadas lentes grande-angular ou filtros para enfatizar a luminosidade pública – inclusive quando a cidade retratada é o Rio de Janeiro. Nas ruas em território empobrecido, as imagens são geralmente mais fechadas e/ou escurecidas. Estas diferenças indicam em alguma medida, a cidade como personagem e a cena em câmera subjetiva da própria cidade.

Outros exemplos de “*utopia urbana retrógrada*” são as seqüências e cenas que identificam os anos 1950 em *Quase dois irmãos*, ou mesmos os que representam os anos 1960 em *Cidade de Deus*, já comentados anteriormente. Em *Quase dois irmãos* o mesmo tom amarelado chega ao sépia, mas indica uma contextualização notadamente feliz, mesmo com toda distância entre as classes e a indisposição das esposas (mães de Jorginho e de Miguel) com relação ao gosto pela música dos maridos. A maior parte das tomadas são repletas de musicalidade e futebol. A encenação teatral do início, que dispensou locação ou cenografia mais elaborada, oferece um distanciamento ainda maior dos seus referentes principais, que são os anos 1960 (prisão) e 2000 (favela, prisão, casa de classe média). Mesmo nos eventuais retornos pontuais aos anos 1950 ao longo do filme, quando se localizam as cenas em casa pobre da favela e entrada de edifício de classe média, mantém-se a leveza na linguagem e nas falas. Inclusive na seqüência em que o supostamente o porteiro impede a entrada do sambista Jorge Silva, pai de Jorginho, pelo elevador social, e Miguel, ainda criança, repreende o porteiro dizendo que Seu Jorge é amigo do pai dele, não é empregado. Mesmo diante da triste narrativa em off do Miguel adulto: “(...) morreu sem nunca ter gravado um disco”, o Miguel criança entra com Seu Jorge no elevador social, e este faz uma picuinha (careta brincalhona) para o porteiro (fig. 753-5). A “*utopia urbana retrógrada*” não está propriamente na imagem de uma cidade melhor que permanece no “antigamente”, uma vez que é localizada a segregação sócio-espacial na reiterada presença da restrição de fluxo para os pobres, pelo elevador social (*Sábado, Os 12 trabalhos*), assim como são evidenciadas já as diferenças sócio-espaciais. Esta ideologia pode ser apresentada como a convivência mais harmoniosa (fig. 749-51) entre as classes, na representação dos

pais de Jorginho e Miguel (fig. 748), assim como entre eles – convivência que ao longo das décadas foi se deteriorando progressivamente, dando margem a uma violência cada vez maior. No entanto, por mais que esta convivência tenha sido harmônica, ao menos para Seu Jorge e Jorginho, pouco significou efetivamente, já que Seu Jorge morre sem gravar disco nenhum e Jorginho morre na cadeia enquanto Miguel atinge seu objetivo político e consegue se eleger deputado.

fig. 748

fig. 749

fig. 750

fig. 751

fig. 752

fig. 753

fig. 754

fig. 755

Outra forma que o “efeito ideológico de distanciamento cultural” indicado por Gizlene Neder (1997) pode assumir na cinematografia aqui analisada, é a da “distância analítica”. Esther Hambúrguer indica (2005, p. 202) esta conotação para as primeiras cenas de *Ônibus 174*, pelas quais Padilha na busca por esmiuçar e explicar tanto o evento do seqüestro e suas repercussões, principalmente midiáticas, quanto a biografia de Sandro do Nascimento, que aí representa toda uma parcela da população brasileira, “os meninos invisíveis”.

*Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem, tomam a cena e nos confrontam com a sua violência, que é um grito desesperado, um grito impotente... A nossa incapacidade de lidar com os nossos dramas, com a exclusão social, com o racismo, com as estigmatizações todas, estes problemas todos... Nós convivemos, aprendemos a conviver tranqüilamente com os Sandros, com as tragédias, com os filhos das tragédias, as extensões das tragédias, isso se converteu em parte do nosso cotidiano. A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade, nós não somos ninguém e nada se alguém não nos olha, não reconhece o nosso valor, não preza a nossa existência, não diz a nós que nós temos algum valor, não devolve a nós a nossa imagem ungida de algum brilho, de alguma vitalidade, de algum reconhecimento. Esses meninos estão famintos de existência social, famintos de reconhecimento. **Um menino negro, pobre, em qualquer das grandes cidades brasileiras, transita pelas ruas, invisível.** Há duas maneiras de produzir invisibilidade: esse menino é invisível porque nós não o vemos, nós negligenciamos a sua presença, nós o desdenhamos, ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito. **Nós só vemos o que nós projetamos (...)** Um Sandro qualquer da vida pela cidade: esse ser invisível: **Nossa sociedade define esses seres humanos não como seres humanos, mas como lixo da sociedade, então eles são lançados em pocilgas. Nós nos desresponsabilizamos inteiramente por ele (...)** Foi a polícia que matou lá os amigos do Sandro na Candelária e a polícia completou o trabalho, **é como se as duas pontas da história se fechassem.** À polícia*

cabe o trabalho sujo que a sociedade não quer ver, mas em algum lugar obscuro do seu espírito deseja que se realize, que se anulem os Sandros, que os Sandros desapareçam das nossas vistas. Nós não queremos ver esta realidade, não podemos suportar esta realidade. Então a invisibilidade é afinal reconquistada pela produção policial da invisibilidade também através da anulação que a morte gera.

A distância analítica fica por conta, no plano da linguagem cinematográfica, nas panorâmicas que se repetem ao longo do filme, sempre com narrações off; e no plano do roteiro, por conta da profundidade investigativa, procurando olhar para tudo de um ângulo distanciado, objetivo, para observar “as diferenças sociais inscritas na geografia urbana, praia e morro, até chegar ao Jardim Botânico, onde nos aproximamos da cena do crime”. O filme trabalha em um tom de análise quase criminalística, jornalística, mas sem deixar de ser ao mesmo tempo emocional – busca as razões que levaram Sandro fazer o que fez, ser quem foi, e não deixa brechas. Por mais que procure construir a “invisibilidade” do que ocorre “por trás das câmeras” que filmaram o evento (as questões antropológicas, sociológicas, urbanas, criminais), não assume que também é uma construção, e por mais que chegue a conclusões que satisfaçam um bom nível de entendimento do fato e dos problemas que giram em torno da pobreza e da violência, não é suficientemente claro em questões cruciais que poderiam atacar diretamente líderes governamentais – os “donos do poder” mais diretamente envolvidos com a manutenção deste estado de coisas. Para manter-se politicamente em cima do muro: apartidário? O tom é o da imparcialidade, “a voz da verdade” – estatuto disputadíssimo atualmente, mas por esta razão, fica quase com uma dívida com seu público. Volta anos depois com *Tropa de Elite*, que embora seja ficcional, volta com o mesmo teor de “a verdade acima de qualquer suspeita” – esta distância analítica pode ser útil para ajudar a esclarecer o problema escolhido como tema da narrativa, já que vai procurar outras vozes, mas corre sempre o risco de excluir mais uma vez uma identidade um pouco mais autêntica daqueles que quer mostrar. As falas não se conflitam muito entre si – todo o discurso é de uma contundência tal que acaba se tornando arrogante. Sandro, de algoz vira vítima e o problema acaba sendo jogado para a “sociedade” (170), com indicações mais ou menos diretas de culpados específicos, como a polícia, mas se a polícia é culpada, quem é a polícia? O *Tropa de Elite* vem neste sentido, mas a crítica que mais se repetiu sobre o mesmo foi o de ser um filme “fascista”. Luis Eduardo Soares convence e não deixa de ter razão, mas quando ele diz “nós”, a sociedade, acaba jogando para o alto, numa abstração, que se assim não fosse, se especificasse melhor de que “sociedade” ele está falando, poderia gerar mais que sentimento de culpa no espectador. Indica vários caminhos para o desenvolvimento das reflexões possíveis, muitos dos quais esta pesquisa procurou desenvolver para dar andamento às mesmas, mas ajuda também a reforçar esta ideologia de distanciamento cultural, a engrossar o cordão dos apocalípticos e a generalizar a impotência da nação. O cinema clássico não é um tipo de produção cultural que sobrevive e se desenvolve até hoje só porque consegue unir tragédia, comédia, drama, e por vezes reflexões mais profundas, mas fundamentalmente porque se coloca neste distanciamento, mas jamais deixa de oferecer uma solução para o problema. Na maior parte das vezes, principalmente no cinema clássico de entretenimento a solução é superficial e coincide com o final feliz. Distancia-se porque se pretende verdade, mas dá uma resposta, mesmo que equivocada e ideologizante, assume-se. O distanciamento cultural de *Ônibus 174*, ou mesmo *Tropa de*

170. A sociedade brasileira é extremamente desigual, portanto, é culpada e ao mesmo tempo vítima, mas este termo “sociedade”, pode ter sido usado como eufemismo para indicar as elites (como no jargão: as pessoas “da sociedade”), e aí exclui todos os outros membros da sociedade e comete o mesmo erro daqueles que execra.

Elite, está muito próximo do discurso de muitos intelectuais acostumados a indicar os problemas, explicá-los, mas questionados sobre “o que fazer então?”, se emudecem. E ao fazer isso, criam um vazio, um vácuo que, como será discutido a seguir, já é bem grande. De fato, não é fácil saber o que fazer, por isso quanto mais opiniões, melhor, mais enriquecedor, e menos inflada à categoria de “verdade imparcial” (como se isso fosse possível), a narrativa se torna.

fig. 756

fig. 757

fig. 758

fig. 759

fig. 760

fig. 761

fig. 762

fig. 763

fig. 764

Trajetória do voo inicial: mar, Favela do Vidigal, Favela da Rocinha, Gávea e Jardim Botânico. Fonte: Software Disponível em <http://earth.google.com/>. Acesso em 15 jun. 2005.

fig. 765

O retângulo mostra aproximadamente a área exibida na foto do satélite. Em azul está apenas a cidade do Rio de Janeiro, em cinza cidades da metrópole. Fonte: Rio Atlas: Disponível em: < <http://rio.rj.gov.br/>>. Acesso em 15 jun. 2005.

O filme como que responsabiliza a todos por, de alguma forma, mesmo que pela omissão pura e simples, compactua com o estereótipo que associa negritude, pobreza, ignorância, bandidagem e violência, estereótipo que em última instância, vitimou Sandro. (...) Embora o filme revele um outro lado, oculto pela cobertura televisiva, ele faz na mesma chave. Um e outro julgam. Um condena a pena capital, o outro inocenta. (HAMBURGER, 2002, p. 203 e 206)

Este “distanciamento analítico” tem um grau de exterioridade que não mobiliza respostas do público, mesmo tendo quase tudo para fazer isso. Muito semelhante ao discurso religioso que diz “é necessário perdoar” durante centenas de anos, mas não consegue mobilizar perdões, não dá autonomia aos fiéis para a compreensão exata da natureza do perdão, suas causas e estrutura, e o que efetivamente é necessário fazer, para que ele não seja apenas uma ordenação, um dogma e uma máscara, onde encontrar os subsídios para reagir à mágoa persistente, de que maneira lutar com o ressentimento, enfim, se o ressentimento é o inimigo, é necessário conhecê-lo muito bem para vencê-lo, assim como ter noções claras do que é o seu contrário, mesmo que sejam em hipóteses. Dizer que a sociedade desigual é culpada por omissão – omissão por não reagir aos estereótipos ou às ações policiais injustas – pode fazer com que todos concordem, lacrimosa ou

insolentemente, mas não ajuda efetivamente a sociedade a deixar de ser omissa. É por esta razão que se configura como ideologia.

Uma outra conotação pode ser ressaltada para além das imagens vistas, mas também em função do que é ouvido. A polisensorialidade aqui é fundamental – imagem e som associam-se para modificar o significado que geralmente se atribui para as cenas panorâmicas aéreas (fig. 756-63). A trilha sonora é triste e dramática, e contrasta basicamente dois tipos de sons, um grave e outro agudo que se assemelha ao barulho de uma agulha quando risca o vinil, na indicação de que se trata de contrastes, no qual um dos elementos em especial está fora do eixo, destoando, incomoda. Os contrastes exibidos nas imagens: natureza e cidade, favela e asfalto (cidade ilegal e cidade legal), está também na voz feminina do depoimento da menina de rua que entra em off, e a crueza do significado de suas palavras. Noritomi (2003) confirma estes contrastes:

*Aqui as cenas iniciais do começo do filme são fundamentais. O plano se abre com uma vista de cima do mar num vôo rasante. Daí continuamos acompanhando o mar num movimento de câmera sem cortes que alcança a costa onde a placidez marítima é interrompida assim que começamos a ver a ocupação urbana, principalmente a favela que se esparrama num continuum de casebres que se estende por morros e encostas, até novamente haver interrupção e vemos casas num bairro residencial de boa qualidade, com piscinas e arborização e finalmente chegamos ao centro do Rio de Janeiro. O que interessa nesse nível não é o choque de indignação, mas a reflexão. Primeiramente, está sendo feita uma contraposição no movimento de câmera que procura apontar para uma contradição. Do azul do mar entramos de imediato na devastação da favela sobre a orla. De início, **a costa marítima em encontro com o mar nos alude ao paradisíaco**. No entanto, basta chegarmos à costa e nos deparamos com **a violência “anti-ecológica” das ocupações desordenadas**. Trata-se também de indicativo da **presença humana, mas deletéria**. Por trás da cidade maravilhosa, a cidade dos pobres. Seria como o negativo de um belo cartão postal (a que de fato se converteu a paisagem do Rio). A comparação que a sequência faz soa pueril à luz de tantas outras que vemos no cinema e mesmo na televisão. Contudo, é a estratégia que se cristalizou. O filme está mostrando que não há nada estável sob aquela cidade turística. Há uma tensão, que de início é vista no **contraste urbano**. E a imagem ainda resalta a extensão da situação, enquadrando uma superfície de favela que **teima em não sair de foco de tão grande que é**.*

As imagens de satélite captadas via Google Earth, mostram o percurso percorrido por Padilha neste início do filme, assim o mapa simplificado da cidade do Rio de Janeiro, mostra o quanto é pequena a área da sequência na dimensão da cidade e da metrópole, que nem é colocada em sua totalidade. Diferentemente de Ricardo Elias, que foca as distâncias colossais da metrópole, Padilha se remete aqui e em várias outras sequências que se iniciam com panorâmicas aéreas sobre regiões urbanas, para além da função de localização da ação, mas sim à função de contextualização, a indicação de causas e motivações dos acontecimentos narrados. São tomadas próximas, quase rasantes, e a velocidade do helicóptero é razoavelmente lenta, sai do mar, sobe e desce o morro do Vidigal, da Rocinha e depois desce até os arredores da Lagoa Rodrigo de Freitas. Junto às panorâmicas, insere-se quase sempre a voz off de um narrador, provocador de extremos

incômodos. Noritomi reforça o dualismo razão edênica e satânica, reproduzindo as noções de que a pobreza é deletéria, deteriorizante. Mas sua interpretação das imagens não é de todo equivocada. Em boa medida, este também é o discurso de Padilha.

Além dos obstáculos da natureza montanhosa e verdejante do relevo carioca, existem outros, os exaltados na fala das meninas que narram em *off*. É a violência doméstica, o alcoolismo (a fala reforça o tom de que as causas são de ordem familiar, particular, privada, i.e. naturalizada), a ausência absoluta de perspectiva de ser feliz por não ter mais nada, “*nem pai, nem mãe*”, e uma conclusão: “*só tenho meus filhos... não tem mais jeito de eu ser feliz não...*”. Afirmação que cria um incômodo: os filhos não seriam razão de felicidade? O que no senso comum é normal, deixa de ser. A rejeição sócio-urbana vivida por milhares de deserdados da estrutura normatizada, familiar e habitacional se expande para o futuro noutra esfera, para os que estão chegando agora, também aos milhares, os filhos rejeitados e deserdados de outros filhos igualmente rejeitados e deserdados da cidadania. Filhos de uma mãe-pátria que os nega. A exibição clara da reprodução social da miséria e da exclusão leva o pensamento a um horizonte nulo.

O pior de todos os males de que padece o morador desses bairros deserdados, talvez seja o sentimento que ele tem de ser rejeitado, afastado, colocado de lado pela sociedade. As favelas desagradam a vista e aos bons sentimentos: são transferidas então. Expulsas para mais e mais longe, à medida que a cidade se expande, gerando um forte sentimento de frustração que se desenvolve vivamente na consciência do morador dessas zonas malditas. (BRAGA, MAS, 1965, p.07, grifos nossos)

Se em *Cidade de Deus*, as fases do filme evidenciam a subtração do horizonte nas imagens do bairro ao longo do tempo, metaforizando a falta de perspectivas de sua população, no caso de *Ônibus 174*, Padilha parte do pressuposto de que o assunto se insere onde os horizontes urbanos, embora pareçam indicar saídas, perspectivas, para alguns esta aparência indica apenas uma máscara que encobre conflitos e contradições estruturais. Se com o movimento rápido da câmera transmite-se a sensação de dinamismo e fluidez, as falas transmitem o contrário: a estagnação histórica da condição excluída.

A voz criminalizante do neoliberalismo poderia perguntar: “Mas não é necessária muita passividade e estagnação “desta raça” para romper com seus pressupostos do inexorável progresso vivido pelo país e pela maioria das pessoas, e manter-se nesta situação deplorável? Não se configura como uma anomalia resistir às oportunidades de desenvolvimento?” Como é próprio dos representantes mais ardorosos do capitalismo selvagem, esta voz poderia incorporar inclusive o termo marxista para ser usado contra os valores marxistas: “Não é por esta razão que se chama população estagnada? Não seria por esta razão que atribuem a si mesmos características voltadas a idéia de passividade?”. Heracles responde, ecoando não apenas as vozes de Homero (171) e Ricardo Elias, mas a de vários cientistas sociais empenhados em derrubar esta visão criminalizadora da pobreza, como Löic Wacquant, Mike Davis, Alba Zaluar, Luís Eduardo Soares, Ermínia Maricato e Lúcio Kowarick, entre outros. Ricardo Elias inicia o filme com um extenso plano negro no qual só se ouve a voz de Heracles dizer de uma maneira muito simples, sobre o imaginário e sobre a não-estagnação das idéias e das histórias.

171. É na *Ilíada* a citação mais antiga sobre os 12 trabalhos de Hércules ou Heracles, mas toda a sua história é minuciosamente contada no livro intitulado de “*Biblioteca de Pseudo-Apolodoro*” —uma compilação de várias mitologias gregas escritas por autor desconhecido. Sua autoria era atribuída à Apolodoro, mas não se sustenta atualmente.

*No começo é só confusão, de imagens... de coisas que a gente colheu aí na vida... coisas que a gente viu, viveu e até meio que inventou... Velho, vai vindo uma vontade forte de **agitar tudo isso** que fica pesando aí dentro da cabeça... A gente tá aqui e ali... e nessas daí que nasce uma história.*

Heracles se movimenta o tempo todo pela cidade, sua imaginação e sua pena o levam a conhecer não apenas como pode ser voar impulsionado pelo vento do avião que sobe, mas a penetrar na humanidade mais gloriosa ou trágica das pessoas, deixando a superficialidade a que a maior parte das relações humanas tendem a reduzir-se. A mesma criatividade e perspicácia na arte de observar o leva a resolver seus problemas de trabalho com as pessoas que encontra. O calado Heracles responde aos argumentos neo-eugenistas de liberais e conservadores com versos de Carlos Drummond de Andrade:

*Estou solto no mundo largo. / Lúcido cavalo com substância de anjo / circula através de mim. / Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios, / Absorvo epopéia e carne, / bebo tudo, / desfaço tudo, / **torno a criar, a esquecer-me: / Durmo agora, recomeço ontem.** (grifos nossos)*

fig. 766

fig. 767

fig. 768

fig. 769

Os versos que Heracles lê no livro aberto sobre a mesa da professora aposentada enquanto a espera falar ao telefone que está indo a um seminário só por causa do dinheiro mesmo e que o assunto é “*periferia*”... “*Dizem que tá na moda agora...*” (fig. 766-6), denunciam que Heracles toma conotações outras além do herói homônimo... Ele também é quem precisa ser salvo. Ele é também outra coisa, como diz Diana, ao receber seu retrato desenhado por ele em troca de um pastel (fig. 768-9), ele é um Prometeu paulistano da periferia que tem o fígado deglutido diariamente pela “moda”, e outros abutres do sistema. Ele condensa em si, herói e vítima – resistente e dinâmico - vive a “Idade Madura” (172) de uma situação que se perdura há tempos, ora tende a aniquilá-lo, ora a mantê-lo vivo e nas duas circunstâncias, ele consegue de alguma maneira fazer o que manda a sua vontade, mas não de forma arrogante, simplesmente contando com a ajuda das pessoas a sua volta, ajudando também e, observando e refletindo muito, num aprendizado criativo e continuado. Parece incrível e heróico, mas é o cotidiano mais geral que quase nunca está exposto nas produções cinematográficas, porque despojado de estereótipos, porque não pretende ser mais um em meio a tantas formulações ideológicas, porque quer mostrar que pode haver mais poesia no ordinário que no espetáculo.

*Antes de mim outros poetas, / depois de mim outros e outros / estão cantando a morte e a prisão. / Moças fatigadas se entregam, soldados se matam / **No centro da cidade vencida. / Resisto e penso** / numa terra enfim despojada de plantas inúteis, / num país extraordinariamente, nu e terno, / qualquer coisa de **melodioso**, / **não obstante mudo**, / além dos desertos onde passam **tropas, dos morros** / onde alguém colocou bandeiras com enigmas, / e resolvo embriagar-me.*

172. Título do poema de Carlos Drummond de Andrade.

Como Carlos Drummond, Heracles vê “*O tempo pobre*”, é “*o poeta pobre*”, eles (tempos e poetas) “*fundem-se no mesmo impasse*”. Ele até parece acreditar que “*Em vão me tento explicar, os muros são surdos*”, mas a cada momento do filme, vai se afirmando verdadeiramente como a “*Rosa do Povo*”. Em meio ao “*rio de aço do tráfego*”, ele “*furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio*”, i.e. tenta fazer diferente, reage. As irmãs gêmeas mal olham para ele (fig. 774-5), mas ele sabe e comenta sorrindo por ter observado, sorrindo simplesmente porque isso existe... que elas só podem ser univetelinas (fig. 776). Ele leva o remédio para Dona Carmem. Leva Dartanham para Chica, leva Chica para se despedir de Flávio. Como o próprio Hércules, vai buscar e trazer entes e coisas, sem nenhuma indiferença. Assim como Kennedy, é simples, solidário, se envergonha, se importa. Cometeu crimes, “*ilude a polícia*” (passa batido do comando e da multa), mas nada lhe passa batido (fig. 770-3). O barulho do trânsito não permite que Chica lhe ouça dizer: “*Deve ser bom viajar*”, mas ele não insiste, compreende: não deve ser exatamente “bom” para ela, Flávio ir viajar (fig. 777). Sua arma é sua humanidade.

Posso, sem armas, revoltar-me?/ Olhos sujos no relógio da torre:/ Não, o tempo não chegou de completa justiça. (...) O sol consola os doentes e não os renova. / As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase. / Vomitar esse tédio sobre a cidade. / Quarenta anos e nenhum problema / resolvido, sequer colocado. (173)

Duas músicas dos dois filmes de Ricardo Elias, *De passagem* e *Os 12 trabalhos*, oferecem o tom de fortaleza pelo amor, pelo fortalecimento dos laços sociais, assim como das relações entre o tempo e a autonomia:

“*Trago esta rosa para lhe dar*” (174), porque mesmo sendo primavera, o amor se mantém. Não se trata de um amor apenas de inverno, apenas de conveniência. Ele fala da salvação pelos laços de união fortalecida pelo tempo, e não destruídas pelo mesmo. “*No inverno posso ser verão, ser um só e ser camaleão. (...) Posso estar por um segundo. Posso dominar o mundo. Eu só quero ir fundo neste mar*”.

Assim como em *De Passagem*, tudo é movimento em Ricardo Elias (fig. 778-85). É através dele que a estagnação imposta aos pobres é substituída por dignidade e caráter – potência. Ao contrário de *De Passagem*, no entanto, onde os veículos são dirigidos por outras pessoas, os motoboys dirigem suas motocicletas e necessitam ser rápidos e precisos. Em ambos os filmes, os protagonistas são estereotipados e planos em um grau mínimo – o da verossimilhança sem a qual não se constrói nenhuma arte cênica – modificam-se, mostram e buscam autonomia. Daí a narrativa

173. Versos de *A flor e a náusea*. In.: *A Rosa do Povo*, Carlos Drummond de Andrade.

174. *Primavera*. Composição: Cassiano Ricardo e Silvio Rochael.

simples e séria, sem grandes efeitos especiais ou pontuações cômicas ou explosivas. Seu discurso é um anti-discurso-do-senso-comum.

fig. 778

fig. 779

fig. 780

fig. 781

Os 12 trabalhos

fig. 782

fig. 783

fig. 784

fig. 785

De Passagem

O discurso oficial das mídias é de que os EUA não invadiram o Iraque, mas o “ocuparam”, assim como de que os exploradores ibéricos há cinco séculos na América não foram mercenários genocidas, mas “descobridores”. Em um telejornal, em horário nobre, entre duas reportagens sobre meio-ambiente, aquecimento global e necessidade de se reciclar o lixo doméstico, pode-se ouvir atualmente uma repórter perguntar à moradora de uma habitação irregular, às margens da represa Guarapiranga: “Por que a senhora **escolheu** morar aqui?”. Enquanto a moradora das margens do Guarapiranga, constrangida com o aparato televisivo e com a já anteriormente citada vergonha de ser pobre, tenta explicar em 4 segundos que morar ali não é definitivamente uma escolha, as imagens editadas mostram lixo espalhado pelas margens e o aspecto deteriorado dos barracos. Pouco ou quase nada do que a mulher diz consegue, na competição com as imagens, restar para reflexão na cabeça do espectador, que muito provavelmente reproduzirá da senhora pobre, o estereótipo de “coitada” ou de “bárbara”. Nada consta na reportagem sobre a falta de coleta de lixo, água encanada, eletricidade e esgotamento sanitário na região, nem sobre o estrondoso déficit habitacional da cidade de São Paulo, que compõe com o número de imóveis vazios à espera de “valorização”, uma infeliz consonância, nem como ou porque aquelas famílias foram viver ali. Ao final do telejornal provavelmente haverá uma dócil e extensa reportagem sobre um filhotinho nascido no jardim zoológico. A força dos discursos é tamanha porque exerce seu poder de forma sub-reptícia e cada dia mais ancorada em imagens. A população pobre é silenciada, mesmo quando lhe oferecem o microfone. É por esta razão que Ricardo Elias dá a Heracles a voz da arte narrativa. A cada trabalho, ele cria histórias com as pessoas com as quais ele cruza (fig. 786-9). As seqüências em que ele conta as histórias são sempre diferenciadas, com menos foco, closes cortados, o ambiente toma a maior parte do plano, e há redução do som direto, mostrando que o dito por Heracles está para além da imagem visual (visualidade) dos seus personagens. É pura visibilidade – é o ver além, o anti-estereótipo.

Os estereótipos são a-históricos (MENESES, 1998, p. 48), não mudam, não podem ser confundidos com as pessoas, são verdadeiras máscaras que se acoplam, conforme conveniência ou contingência, aos rostos, simplificando-os, tornando suas cores mais vivas, marcantes e gerais. Não mostram individualidades, nem essências. Por ser um tipo de estigmatização, tende a estar presente nas justificações ideológicas que naturalizam os processos sociais. Como toda naturalização, tende a reforçar o individualismo através de paroquialismos, historismos e particularismos

etários, étnicos, de gênero, de nação, e no Brasil principalmente um particularismo: o sócio-econômico. De qualquer forma, conspiram contra o universalismo justamente com o potentado pós-moderno: o poder de um imaginário pré-estabelecido.

*Fenômeno lingüístico por excelência, a eficácia da estigmatização reside, em larga medida, na fixação de rótulos que grosso modo são de dois tipos: **estereótipos e preconceitos**, os quais devem ser apreciados não somente em função do seu conteúdo, mas também da forma que assume. Preconceitos e estereótipos designam os processos mentais por meio dos quais se operam a **descrição e o julgamento** das pessoas e dos grupos sociais. Os estereótipos podem ser definidos, do ponto de vista cognitivista, como esquemas mentais próprios do senso comum que **simplificam uma realidade** muito mais complexa, tornando-a inteligível pela eleição de determinadas características reducionistas que identificam, do exterior, uma coletividade (...). Já o preconceito significa um julgamento positivo ou negativo formulado sem exame prévio e sem reflexão crítica a respeito de um indivíduo ou de um grupo, havendo sempre a tendência a se considerar o pior comportamento detectável no grupo contra o qual se exerce a discriminação como a média, o padrão, dos comportamentos dos indivíduos que o compõem (...). Preconceitos e estereótipos **são eixos de um discurso de poder** que sustenta práticas empregadas na regulação dos contatos entre os grupos sociais (...). Fundamentais para o estabelecimento de identidades, se encontram por isso mesmo submetidos às **representações sociais** que os integram em um sistema mais ou menos articulado (Jodelet, 1996:71). (...) nos momentos de crise os grupos hegemônicos tendem a se defender das ameaças à ordem social reforçando a superioridade da qual desfrutam e que se encontra em risco. Em contrapartida, a degradação dos grupos subalternos é acentuada, construindo-se e/ou reconstruindo-se as representações sobre o “outro” que exprimem uma profunda divisão entre uma coletividade na qual a ordem predomina e uma outra, marcada pela anomia (...)* (SILVA, 2004, p. 24 e 26 (175)).

As representações sociais ou espaciais, estejam em um imaginário coletivo ou em uma produção cinematográfica, são sempre “*resultados de práticas discursivas, produtos de convenções sociais, de articulações da linguagem, que não é apenas um meio transparente a partir do qual a realidade é refletida*” (LAZARINI, 2004), mas como já foi discutido anteriormente, refletem geralmente as intenções e interesses dos grupos sociais que constroem estas representações, que detêm a autoria sobre as mesmas, seja por possuir os meios de produção de imagens e narrativas, ou seja, os meios de comunicação, seja porque igualmente reproduzem imaginários pré-estabelecidos. É deste ponto de vista que a precariedade da educação se torna uma arma de controle social poderosíssima. Faz-se necessário saber ler e interpretar imagens num mundo que se comunica tão intensamente por

175. A referência do autor é: JODELET. Les processus psycho-sociaux de l'exclusion. In: PAUGAM, S. *L'exclusion: l'état des savoirs*. Paris: La Découverte, 1996.

imagens, mas este aprendizado é tido como coisa nata – configurando mais uma naturalização. Saber interpretar imagens é muitíssimo mais complexo que interpretar um texto escrito e a porcentagem de analfabetos funcionais no Brasil é da ordem de 50 %. A precarização e a inércia no desenvolvimento de uma educação pública mais plena para todos os brasileiros é, definitivamente, a violência mais cruel exercida pelo Estado, porque quase que totalmente acobertada. A precarização do trabalho, da habitação, e da saúde é vista, noticiada, de conhecimento público, mas para compreender verdadeiramente a dimensão desta precarização, seria necessário saber interpretar melhor discursos (políticos, jornalísticos, publicitários, artísticos, o do senso-comum, etc) e imagens. Sabe-se o que se vive, e as populações mais vulneráveis vivem com amplitude todas estas precariedades, inclusive a da escola, mas se a competência interpretativa é baixa, não há nem mesmo como ver esta precariedade, que será reduzida aos desvios ou falta de provimentos materiais (uniformes, merenda, livros) e de arquitetura digna. O quanto um professor reproduz ou não imaginários e discursos pré-estabelecidos acaba caindo no mesmo lugar-comum de toda programação televisiva.

(...) quando analisamos as imagens das periferias e de seus moradores no cinema nacional não estamos simplesmente nos referindo a narrativas ficcionais que não intervêm nos cotidianos daqueles que estão, metaforicamente, sendo representados por tais imagens. Com relação, especificamente, às representações presentes em discursos cinematográficos, deparamo-nos com um impasse: no ato de construção de personagens, os processos de tipificação e estereotipagem são comumente utilizados, até porque, sem utilizar estas práticas representacionais, seria difícil, se não impossível, construí-las. Mesmo quando se tem a intenção de mostrar uma imagem positiva de um determinado grupo, percebe-se que estes são comumente estereotipados. (LAZARINI, 2004)

Mesmo quando se quer fazer um filme de denúncia sobre determinada iniquidade, dependendo do grau de estereotipagem, a denúncia se transforma em apologia, mesmo sem o saber. É o caso de Zé Pequeno e a responsabilidade do tráfico de drogas no crescimento da violência e da péssima qualidade de vida dos moradores da comunidade carioca Cidade de Deus, no filme homônimo.

fig. 790

fig. 791

fig. 792

Em uma das primeiras cenas em que Zé Pequeno aparece no filme, logo na apresentação, antes da fase dos anos 1960, ele está num close que exacerba fortemente seu caráter malévolo através da expressão debochada e dos dentes desordenados numa grande arcada dentária (fig. 790-2). O que remete à caracterização oferecida pelos estudos de um dos pais da escola positivista de criminalística: César Lombroso, que no séc. XIX formulou teorias a respeito das características físicas, familiares (genéticas e sociais) e psicológicas comuns a todos os criminosos. Defendia, diferentemente da escola jurídica clássica (que enfatiza o teor do crime, e não analisa o criminoso, considerado por esta escola, como ente jurídico, com igualdade perante as leis e liberdade

de ação conforme sua própria vontade), que o crime se realiza não apenas pelo livre-arbítrio do criminoso, mas por um determinismo de fatores naturais e sociais. Foi amplamente desbancada durante o séc. XX, mas ainda é respeitado por muitos, mesmo que não assumidamente, principalmente em países cujo direito jurídico possui base positivista. Ajuda a compor o imenso quadro de características de um imaginário que possui a pretensão de descrever os criminosos, como “feios, sujos e malvados”.

A legitimação do crime à responsabilidade da natureza no séc. XIX se utiliza certamente de outra velha naturalização, a que associa pobreza e riqueza igualmente à natureza genealógica da família que, sem mobilidade social (ou muito pouca) se mantém pela realeza do sangue azul ou pela marginalidade do sangue vermelho que trabalha sob o sol. Com o desenvolvimento das ciências naturais no contexto de uma Segunda Revolução Industrial nos EUA e Europa e das transformações político-econômicas no Brasil, e em especial a Lei de Terras de 1850 (176), estas naturalizações encontram um terreno tão fértil no padrão de suas determinações políticas, jurídicas e urbanas, quanto amplo nas suas fronteiras de classe. Encontrando eco nas afirmações de Maria Orlandi Pinassi e Virgínia Fontes, do início do capítulo, afirma Foucault (1987, p. 80):

*Com as novas formas de acumulação de capital, de relações de produção e de estatuto jurídico da propriedade, todas as práticas populares que se classificavam, seja numa forma silenciosa, cotidiana, tolerada, seja numa forma violenta, na ilegalidade dos direitos, são desviadas à força para a ilegalidade dos bens. O roubo tende a tornar-se a primeira das grandes escapatórias à legalidade, nesse movimento que vai de uma sociedade da apropriação jurídico-política a uma sociedade da apropriação dos meios e produtos do trabalho. Ou para dizer as coisas de outra maneira: a economia das ilegalidades se reestruturou com o desenvolvimento da sociedade capitalista. A ilegalidade dos bens foi separada da ilegalidade dos direitos. Divisão que corresponde a uma oposição de classes, pois, de um lado, **a ilegalidade mais acessível às classes populares será a dos bens – transferência violenta das propriedades; que de outro a burguesia, então, se reservará a ilegalidade dos direitos:** a possibilidade de desviar seus próprios regulamentos e suas próprias leis; de fazer funcionar todo um imenso setor da circulação econômica por um jogo que se desenrola nas margens da legislação – **margens previstas por seus silêncios, ou liberadas por uma tolerância de fato.***

Nestes moldes, as duas naturalizações se unem para dar respaldo a políticas de controle sócio-espacial, a bloqueio ou queda no nível de assistência social, a legitimar sua condição econômica de explorados, ou como diz Gey Espinheira (2005, p. 463), de alimentar a “ideologia da intolerância como um componente fundamental da ordem pública contemporânea”. Todas estas

176. Através da qual, grosso modo, não se poderia mais doar terras, mas apenas comercializá-las. Ocorre aqui processo semelhante ao ocorrido na Europa da acumulação primitiva à Segunda Revolução Industrial, só que se consagrando em algumas décadas, orientando o fundamento da cidade moderna industrial: a propriedade e com ela, a segregação sócio-espacial urbana. O valor de uso da terra deixa de ter legitimidade jurídica e é substituído por um valor de troca e um valor simbólico que até os dias de hoje só tem crescido. Raquel Rolnik (1999, p.120) esclarece: “(...) embora tanto as favelas como as casas populares auto-construídas na periferia se encontrem no mesmo vasto campo da irregularidade, construir sem licença é hoje considerado muito menos ilícito do que morar em favelas. A favela, além de ter seu espaço organizado de forma particular e não enquadrada nas previsões da lei, é uma forma de apropriação do território baseada unicamente no critério da utilização, e não em qualquer ato de compra devidamente registrado, base fundamental da noção de propriedade tal como foi definida através da Lei de Terras de 1850 e consagrada no Código de Direito Civil de 1902. Poderia por isso, e tal ocorreu inúmeras vezes ao longo da história da cidade, ser considerada **passível de desocupação e até da privação de liberdade dos ocupantes como punição.**”

práticas são componentes ativos da segregação sócio-espacial até a atualidade mantendo rigores e ampliando disfarces.

No Brasil, o governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral [Governador do Estado do Rio de Janeiro, gestão 2007-2010], reavivou velhas feridas históricas, ao declarar que é favorável ao aborto como forma de controle da violência e que as mulheres grávidas das favelas são “fabricas de marginais”. Por lançar declarações polêmicas e se referir às teses do livro Freakonomics, que segue a velha fórmula da antropologia criminal de Cesare Lombroso (1835-1909), Cabral pisou em terreno perigoso e colocou em risco seu histórico democrático. De quebra, fez coro com as declarações e ações racistas pelo mundo. (ROSA, 2007)

o afeto e a identificação com Bill → questionamento sobre seu papel de “presa” ou de “predador”
naturalização das identidades em busca da legitimação para o extermínio

Para muitos, neste ideário, as áreas de relegação estão se transformando em criadouros de “ervas daninhas”, que precisam ser exterminadas pelo “bem da sociedade”. Neste sentido, *O Homem do ano* utiliza excelente metáfora – a do porco como uma representação desta marginalidade, da qual Máiquel, assim como Deckard (o caçador de andróides) sabe que faz parte, embora anseie por sair através da constituição de um “estilo de vida civilizado” (178): arrumar um emprego, casar com uma pessoa “decente”, ter uma vida “normal” – um conjunto de determinações cada dia mais difíceis de serem realizadas por estas populações. Bill, para este *blade-runner* carioca,

177. “A 19th century image indicating a suspected resemblance between appearance and personality. From: *New Physiognomy or Signs of Character* (1871)”. **The Born Criminal**. Crime Library —Criminal Minds and Methods. Disponível em: <http://www.crimelibrary.com/criminal_mind/psychology/crime_motivation/4.html>. Acesso em 04 jan. 2008.

178. Máiquel diz para Érika ao avisar que vai se casar: “Quero mudar, quero ser um homem normal, quero ter uma família, quero ter filho, quero ir à igreja no domingo”. Érika diz: “Que coisa mais ridícula, Máiquel! E onde é que você vai arranjar dinheiro para cuidar da gente? Você está desempregado!”.

no começo era apenas mais um presente pelo mérito de ter assassinato Suel, mas assim como veste os óculos ganhos, como a uma máscara que pode ser desejada, a máscara do “bacana” (fig. 801-2), Bill lhe proporciona sentimentos próprios da esfera familiar que até então ele parecia não ter. Com Bill pertencendo a sua casa, o âmbito privado da sua existência social ganha vida (fig. 797), como passava a ganhar também o âmbito público, pela aclamação generalizada de que ele tinha feito mesmo muito bem a sociedade, matando Suel. Como afirma Sennett (2005, p. 166):

A ligação social nasce, de forma mais elementar, do senso de mútua dependência. Todos os jargões da nova ordem tratam da dependência como uma condição vergonhosa: o ataque à rígida hierarquia burocrática quer libertar estruturalmente as pessoas da dependência; e assumir riscos destina-se mais a estimular a auto-afirmação que a submissão ao que existe.

Se a interdependência na esfera privada era encorajadora e desejável, na esfera pública também deveria ser. Assim, aos poucos Bill ganha a aceitação para convivência pacífica (sem prejuízos de nenhuma das partes), desde que hierarquizada (fig. 794, 798), legitimada pela nomeação e pela limpeza do banho (fig. 799, (179)) no momento em que Máiquel começa a se inserir, mesmo que reticente, em outro “tipo de limpeza” – a “limpeza patriótica” de Carvalho e os seus. Mas sente vergonha de gostar do porco, diz para Cledir que é para comer, afinal se ele quer se inserir no mundo das devidas determinações, não deveria ter um porco, mas um cachorro, como sugere Humberto, seu novo chefe, dono da *Pet Shop* onde começa a trabalhar (180), para não dar muita bandeira sobre sua nova “atividade” (assassinatos). Quase leva um cachorrinho, que se chamaria Pivete (fig. 800), mas desiste porque Bill poderia não gostar. Os porcos, diz o senso comum e os produtores de frios e carne suína, existe para ser devorado. Assim como faz Lombroso (e todos que o reproduzem em algum grau de fidelidade), ao associar em semelhança a imagem do porco à do bandido (fig. 793), para legitimar sua inferioridade, não apenas pela feiúra, mas por sua posição consolidada de “presa”. E como as presas precisam ser predadas, legitima-se o hobbessianismo e o darwinismo social não como práticas cruéis e bárbaras, mas simplesmente “o que precisa ser feito” pela natureza das coisas às quais só resta a conformação, em nome da civilização. Bill passa a representar o lado da vida de Máiquel, onde há a possibilidade de ter mais afeto e a espontaneidade própria da vida privada, mas que precisará ficar escondido para o “mundo de aparências” a que se insere, e no qual Cledir acaba fazendo parte, já que se casa com ela mais por obrigação (181) que por amor, sentimento que nasce por Érika, sua cúmplice no afeto por Bill. Depois de Cledir ter matado o porco e servido na festa de aniversário de Máiquel, ela diz:

179. “A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da ordem —isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” —que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” —o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” —são coisas “fora do lugar”. Não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão-somente sua localização e, mais precisamente, sua localização na ordem de coisas idealizada pelos que procuram a pureza. As coisas que são “sujas” num contexto podem tornar-se puras exatamente por serem colocadas num outro lugar —e vice-versa”. (BAUMAN, 1998, p. 14)

180. Válido considerar que Máiquel toma o emprego de sua segunda vítima, o rapaz que ele matou a pedido do Dr. Carvalho, para que este tratasse de seus dentes. À moda os antigos conquistadores imperiais ou líderes tribais, nas mais diversas formas de disputa por poder, terras, espaços, escravos, súditos, Máiquel vai atualizando esta prática, ao tomar o lugar daqueles que mata, não apenas o emprego, mas a namorada da sua primeira vítima (Suel). O mesmo ocorre com Anísio, ao ir se apropriando do afeto de Marina, filha de Estevão.

181. Ela estava grávida e a mãe dela morre no dia em que ele ia dizer que não queria se casar. As imagens diante das máquinas fotográficas expressam este “mundo de aparências”.

O Bill era um porco, igual a uma galinha, existe para ser comido. (...) Eu só assiei aquele porco porque era seu aniversário. Não sabia que você gostava tanto dele. (...) Não precisa me tratar como se eu fosse um cachorro.

fig. 809

reflexão identitária

fig. 810

fig. 811

legitimação

Humberto diz irônico: “*Então a senhora é muito bem tratada*”. A seqüência de revelação de que Bill estava morto e comível em tom de celebração é montada junto com a seqüência em que outro grupo de bandidos se vinga pela morte de um dos seus, matando um dos melhores amigos de Máiquel por não ter encontrado com o próprio. A fusão das seqüências indica que a morte do porco (do amigo e o seu próprio imediato risco de vida) legitima para Máiquel, a falência da possibilidade de ser um “homem normal” (fig. 803-9, (182)). A partir daí Máiquel e seus amigos ganharam a legitimação (fig. 811) que estava faltando para fazer com menos culpa o trabalho sujo para os ricos, e os seus próprios (os amigos já estavam envolvidos com roubos de carros), afinal... “*ou eu matava ou era morto... então era melhor matar...*”. Desolada com a morte de Bill, Érika pergunta: “*Como será que se mata um porco*”? Ele faz um sinal de negativo. O porco deixa neste momento de ter identidade com ele.

Mesmo depois de uma experiência como a Segunda Guerra Mundial, muitos outros cientistas continuam a desenvolver (e políticos a aplaudir, “midiáticos” a reproduzir, pessoas a acreditar), já na atualidade, teses eugênicas que incriminam, desmoralizam ou inferiorizam pessoas por sua aparência, raça e pobreza (183): James Watson, Charles Murray (*The Bell Curve: intelligence and class structure on American Life*); James Q. Wilson e George L. Kellig (*Broken Windows* (184)); William Julius Wilson (*The Truly Disadvantaged*); Oscar Lewis (descreve uma suposta “cultura da pobreza” (185)), entre outros.

Essas teorias realimentam a velha tese da cultura de pobreza, em que a pobreza empobrece a cultura, formando um círculo vicioso a depreciar os que se encontram nesta condição de vida. Assim, os pobres tenderiam a se juntar

182. Assim, passa a conviver mais com Érika e em função deste conflitivo triângulo amoroso, acaba matando Cledir. É neste momento em que ele está vulnerável, com o corpo de Cledir no porta-malas, que o delegado Santana lhe faz a proposta da empresa de segurança.

183. O contrário também é amplamente disseminado. Pessoas sendo endeusadas por uma suposta superioridade dada por sua beleza física (que também é uma construção histórica e não pode ser considerada como fato consumado), sua visibilidade midiática e sua riqueza, estão todos os dias nas revistas (televisivas, eletrônicas, impressas) de celebridades, telenovelas, publicidade, etc. A própria razão cínica intelectual existe, tendo esta como uma de suas funções, inserindo muitas vezes um dado novo, através de sua própria imagem de “credibilidade” e “sabedoria” construída pelas mídias e pelo jornalismo que lhe oferece a posição de insuspeitabilidade, “a própria voz da verdade” ou da área de conhecimento que representa. Mesmo o cinema documentário utiliza muito este recurso para legitimar uma idéia ou um fato que se quer transmitir.

184. “*One unrepaired broken Windows is a signal that no ones cares, and sobreaking more Windows costs nothing*” (MILLER, D. W. Pokin holes in the Theory od “Broken Windows. <http://chronicle Vaitcom/free/v47/i22/22a01401.htm>. (February 9, 2001). apud. ESPINHEIRA, 2005, p. 461.

185. Cujos principais traços seriam: “*resignação, a passividade, o fatalismo, o círculo de relações sociais restrito e pouco diferenciado, as respostas voltadas ao imediato, as aspirações limitadas e o sentimento de inferioridade. Esses traços forjariam um conjunto de valores, crenças e atitudes relativamente homogêneo, reproduzido de geração em geração, que se contrapunha ao referencial cultural dominante marcado pelo sucesso advindo de trajetórias de vida marcadamente competitivas*”. (KOWARICK, 2003).

em ambientes naturalmente pobres e empobrecidos com a tendência única de acentuação do quadro social de pobreza, como se fosse uma necessidade ecológica. Este argumento seria suficiente para desestimular esforços sociais no sentido da promoção social de pessoas ou grupos sociais em situação de pobreza, uma vez que os indivíduos seriam, eles próprios, por sua capacidade cognitiva, responsáveis pela situação em que se encontram. (ESPINHEIRA, 2005, p. 462)

O conjunto de características inerentes ao criminoso que Lombroso formulou ainda é utilizado como estereótipo do criminoso, do psicopata, de prostitutas e pessoas violentas em produções cinematográficas. Tanto Zé Pequeno, quanto Dadinho possuem parte desta caracterização. Estas características são basicamente:

(...) protuberância occipital [deformação craniana posterior leve], órbitas [globos oculares] grandes, testa fugidia [desproporcional], arcos superciliares excessivos, zigomas salientes [deformação craniana anterior leve], prognatismo inferior ou superior [maxilar inferior para fora ou para dentro], nariz torcido, lábios grossos, arcada dentária defeituosa, braços excessivamente longos, mãos grandes, anomalias dos órgãos sexuais, orelhas grandes e separadas, polidactilia [dedos a mais nos pés. As características anímicas, segundo o autor, são: insensibilidade à dor, tendência a tatuagem, cinismo, vaidade, crueldade, falta de senso moral, preguiça excessiva, caráter impulsivo. (CALHAU, 2004, grifos nossos)

fig. 812

fig. 813

fig. 814

fig. 815

Um verdadeiro Frankenstein para nenhuma Mary Shelley (186) do séc. XXI colocar mais defeito. Como ele, Zé Pequeno não aceita a condição que lhe impõem e se indispõe, inclusive com os seus, se embaralhando em um arrivismo sem fim. As características acima são fortemente acentuadas pela câmera tremida, a iluminação, a maquiagem e a interpretação do ator, cujo objetivo é transmitir as sensações de apreensão, nervoso, medo, por um lado, e raiva, poder e coragem por outro.

Ao longo do filme esta caracterização diabólica (razão satânica, fig. 812-4) de Zé Pequeno é medida também pela contraposição a outros personagens, cujas características se estreitam à santidade. Seja à figura “boa pinta” e equilibrada de Mané Galinha, o justiceiro; seja de Busca-Pé, sonhador, sorridente e sensível; de Angélica, pelo próprio nome, sua doçura e delicadeza, e em muitos momentos até mesmo de Bené, seu companheiro no crime, assim como a imagem das crianças da Caixa-Baixa. Esta oposição entre o bem e o mal, é tão forte que estará igualmente reiterada no livro com o roteiro publicado posteriormente (187).

186. Autora da história original de Frankenstein, publicado na Inglaterra em 1818.

187. Roteiro que contou com 12 versões, e a publicada é uma 13ª versão, a que foi para o ar, uma vez que os atores, na maior parte das cenas não deveriam se prender completamente ao roteiro, para poderem incorporar o interferir o quanto fosse necessário para deixar a cena mais “naturalizada”, com o cara da “favela”. Mesmo assim, partes riquíssimas publicadas no roteiro, como esclarece Fernando Meirelles precisaram ser retiradas, para que o filme diminuísse sua duração.

A capa tem uma galinha (fig. 820, (189)), com as suas asas levantadas para trás e para cima feito as asas de um anjo. Ao que parece, trata-se de uma colagem de asas a uma galinha parada. A outra imagem exposta na capa é uma vista superior do churrasco na laje em tom sépia avermelhado que sintoniza com a cor da galinha e sua crina vermelha, assim como à cor da letra do título (fig. 816). Tom que se mantém na contra-capa (fig. 819), cuja imagem é a de Busca-Pé na praia olhando fixamente para o mar, onde a areia e a montanha crepusculares são exatamente da mesma cor da galinha. As convenções para identificar o Rio de Janeiro, i.e. a razão edênica: areia, mar e montanha, e em seguida um céu que se espraia por entre as frases que consagraram o filme. O contraste do entardecer exhibe apenas a silhueta de Busca-Pé, no canto inferior esquerdo. Mesmo invertendo a imagem original (fig. 818, e invertendo a diagonal principal de leitura fotográfica), a silhueta de Busca-Pé facilita a leitura. Ele está agachado, numa postura de relaxamento (preguiçoso?) com os braços postos sobre as pernas, mãos soltas e vazias, com a blusa sobre o ombro e dorso nu. Contemplativo, seu olhar se dirige ao mar, ao horizonte. É uma postura que lembra o caipira, o “Jeca-tatu” (fig. 817), quase o bom selvagem em seu refúgio idílico. Identifica Busca-Pé à posição de narrador onisciente da história, legitimando-o como uma referência direta ao próprio Paulo Lins, mas talvez venha também reforçar a imagem desta “angelitude” passiva, em contraposição à imagem diabólica de Zé Pequeno, cujas mãos estão quase sempre armadas, ombros para cima, cabeça altiva. Na capa, há um fundo muito claro, quase branco, sob a galinha, mas que se funde em parte à imagem do churrasco na parte superior da página. A passagem entre uma e outra não é um corte seco, mas uma transposição suavizada pelo efeito de transparência na imagem do churrasco. Interessante também é a posição do título na fronteira diluída entre uma imagem e outra. A palavra *Cidade* sobre a imagem

188. Jeca Tatu, em ilustração de Belmonte. Instituto Moreira Salles. Monteiro Lobato: 125 anos de nascimento. Imagem Disponível em: <<http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=37&item=45>>. Acesso em 03 jan. 2008.

189. A galinha exposta na capa do livro está longe de ser a galinha exposta no filme. Segundo Fernando Meirelles e César Charlone no extra do DVD em que eles fazem comentários ao longo do filme, foram utilizadas quinze galinhas, das quais apenas duas corriam (fig. 821). Mas há cenas em que a galinha aparece rapidamente com as asas soltas nos momentos em que ela cai da laje e quando ela salta a escadaria para a rua (fig. 822-4). São cenas inusitadas, já que galinhas não costumam voar alto. Isso dá um tom cômico por um lado, mas intensifica também a noção de medo.

do churrasco e a expressão de Deus sobre o fundo claro da galinha. A associação é direta à dicotomia do bem e do mal.

A laje, e pela extensão, a cidade (e a palavra Cidade), a urbanidade, é diretamente associada à imagem do churrasco, que não deixa de ser em alguma medida, uma ação predatória do Homem sobre um animal, e remeterá o leitor (espectador) à perseguição da galinha, e à situação limítrofe (*Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*) vivida pela população que ela representa. A galinha, suas asas, a palavra Deus e até mesmo toda a imagem da contra-capa, que através das cores funde galinha, Busca-Pé e a natureza edênica carioca está diretamente associada às noções de bem – um bem que se associa à passividade contemplativa. Aqui a razão satânica envolve o bem e o mal, por dois lados diferentes. Um mal, que é a violência criminal, e um bem que é a passividade civil. Esta ambigüidade se amplia por não sair do universo das pessoas pobres, a não ser em rápidos e poucos momentos do filme. A estática dos elementos que representam o “bem” só é rompido pelo efeito de movimento dado às asas, assim como às cenas com a galinha. Entre ficar e correr, parece haver um consenso neste caso: faz-se necessário correr.

A menção dualista entre predadores (maus, monstros, armados) e presas (bons, anjos, desarmados) enfatiza não apenas o hobessianismo social, a naturalização das causas, como fundamentalmente a dualidade antagonizada entre urbanidade e natureza, o lugar da balbúrdia predatória que é a cidade, e a imagem da paz celestial que é a natureza. Neste universo, a civilização está ausente.

*Na tela, a regra não é o realismo, mas a rentabilização da lógica de guerra. Há os "soldados", há a polícia e há Busca-Pé. Todos exibem, desde a abertura, os traços de comportamento que vão **selar os seus destinos como resultado de sua índole pessoal**. Eles são o que são. Seu modo de ser irrompe na tela, de imediato.* (XAVIER, 2006, p. 142, grifos nossos)

fig. 825

fig. 826

fig. 827

fig. 828

Busca-Pé é este quem estará mais diretamente representado pela figura que se liberta, que não é pego por pouco, que se safava, ou... mais uma vez, que corre no fio da navalha. É ele que por último vai tentar pegar a galinha fujona (fig. 825), dando início à seqüência que acabou se tornando mais famosa que a da galinha, a seqüência em que o filme vai para os anos 1960, através da imagem do Busca-Pé que gira e se torna Busca-Pé menino. Neste momento galinha e Busca-Pé igualam-se: medrosos, indefesos, vítimas do cerco entre bandidos legítimos e ilegítimos, a gangue do Zé Pequeno e a polícia, e depois a gangue do Mané Galinha. Trata-se de um embate social desigual com 3 lados (190), polícia e bandidos armados até os dentes e Busca-Pé (representando a população no meio do fogo cruzado) armado apenas com a máquina fotográfica (fig. 826). É através desta que ele ascenderá “pelo caminho do bem”, como canta a trilha ao final, pelas vias da educação, da cultura e da inserção no universo, não apenas do trabalho, mas do trabalho intelectualizado, crítico, que necessita do seu “olho” e suas decisões (discernimento e juízo seletivo, postura mais ativa diante do trabalho). Ironicamente, mesmo que as armas possam ser

190. Noção defendida por *Notícias de uma guerra particular* (1999) doc. de João Moreira Salles.

diferentes, esta ao menos foi pagamento de um viciado que a roubou do pai para comprar droga, passou rapidamente pelas mãos de Busca-Pé na festa de Bené (fig. 827) e voltou apenas pela soma da inveja de Zé Pequeno (vontade de aparecer no jornal, assim como Mané Galinha) com a sua incapacidade de manejar a máquina (fig. 828). É a mesma que registrará a morte de Zé Pequeno e a corrupção dos policiais (acobertada inclusive por Busca-Pé). Mesmo as alternativas dentro deste território estão atreladas ao poder do tráfico, já que é este que assume o papel de *paterfamilis* (191), pela ausência do Estado, no campo da lei e do controle social, e de resvala de recursos financeiros para a favela, marcadamente trabalhadora. Busca-Pé afirma que, trabalhando, não conseguiria comprar uma máquina daquelas. Como Washington, em *De Passagem*, ou Máiquel, em *O homem do ano*, até para sair do crime, precisou do crime.

A identidade de Busca-Pé se aproxima muito da de Heracles, como afirma Ismail Xavier (2006, p. 142): “A tônica de Busca-Pé é a afirmação pragmática que resulta de lições de vida captadas pela sensibilidade de sua figura tímida de malandro sem tagarelice”.

Assim como Heracles e Washington (fig. 830), também contam com um elemento ausente na narrativa de Zé Pequeno: a família (192). Ausente também nas histórias de Anísio, Máiquel, João (*O Primeiro Dia*) e Branquinha. Parcialmente presente para Chico (de *O Primeiro Dia*, onde surgem esposa e filho, com os quais ele não convive), Japa (só a mãe, fig. 831), Maria (esposo, que vai embora), Nando e Cacá (de *Seja o que Deus quiser!*, mãe viúva, decadente e “liberal” com os filhos, (fig. 832)), Heracles tem a presença constante e motivacional do primo Jonas (fig. 829), e Busca-Pé tem, além dos pais que aparecem na fase dos anos 1960 (fig. 833), castigando violentamente Marreco por ter se envolvido no Trio Ternura (fig. 834-5), este a lhe repreender quando achou a arma escondida e a frase de efeito: “Você é inteligente, tem que estudar” (fig. 836). A resposta de Busca-Pé evidencia uma ambigüidade típica: “Eu só estudo porque não gosto de trabalhar fazendo força”. Busca-Pé não quer desapontar o irmão, nem em sua própria identidade, nem em suas esperanças para ele, mas oferece uma alternativa para a vida do irmão – a de trabalhar “fazendo força”, já que ele parece não querer estudar ou não se acha inteligente.

191. “Os tempos modernos, a partir, sobretudo, da virada do século XVIII para o XIX, marcam a elaboração de uma ideologia secular, que cimenta a sociedade e molda o Estado (...). Nas duas formações sociais em foco (Portugal e Brasil) este processo apresenta especificidades e ambigüidades que devem ser sublinhadas. Temos, portanto, um universo patriarcal onde o *paterfamilis* era investido de autoridade e responsabilidade sobre todos os membros de sua casa, inclusive os empregados (Graham, 1992). Dependia de cada um prestar a obediência devida de acordo com o seu lugar – fosse como esposa ou como filho, como agregados ou escravos, como manda uma ordem fortemente hierarquizada. A extensão do poder do chefe da família atingia um raio muito grande. Ele administrava legalmente as propriedades, os bens da família, tanto da esposa quanto dos filhos ainda solteiros, e concedia ou negava permissão para os filhos ou mesmo para uma filha viúva casar novamente. O casamento de seus subalternos, sobretudo de suas criadas, dependia de seu consentimento e sua interferência. A autoridade masculina estendia-se a todos os membros da casa. De acordo com as Ordenações [Ordenações Filipinas, de 1603, vigorou como Direito de Família até 1916, no Brasil, quando foi substituído pelo Código Civil Brasileiro], o chefe de família tinha o direito de castigar fisicamente a sua mulher, os seus filhos, os seus criados e seus escravos. (...) A extensão (cultural e política) do pátrio poder no Brasil afetou o encaminhamento de políticas públicas para a educação e a assistência social. Reside aí, no nosso entender, a explicação para a ineficácia da intervenção do Estado neste setor, mesmo quando enfocamos conjunturas históricas em que a presença do Estado é forte (o Estado Novo ou a recente ditadura militar) (...). Diferentemente da Inglaterra (e suas colônias), onde a caridade e a assistência à pobreza foram assumidas pelo Estado (...), em Portugal (e no Brasil) estas práticas ficaram restritas à esfera da Igreja, e à caridade por ela instituída (as Santas Casas de Misericórdia). **Os cuidados em relação a crianças e velhos têm sido tratados como um problema da ordem privada (das famílias). É um problema do *paterfamilis*, de quem todos esperam proteção como contrapartida da obediência irrestrita**”. (NEDER, CERQUEIRA FILHO, 2001. A ref. é: GRAHAM, Sandra. **Proteção e obediência**: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910. São Paulo, Cia. das Letras, 1992)

192. Em *Quase dois irmãos*, a presença da família é de tamanha importância, que se torna na narrativa a origem da ligação entre Miguel e Jorginho — a forte amizade entre os dois pais. Em *Seja o que Deus quiser!*, assim como, em *Como nascem os anjos*, as mães de PQD, Maguila aparecem no momento em que eles precisam fugir da favela por ter criado, de alguma maneira atrito com o comando do tráfico.

Zé Pequeno, mesmo assim, rouba a cena em vários sentidos, por uma razão fundamental e que é própria da linguagem cinematográfica. Ainda segundo Xavier (2006, p. 142):

*Ele [Busca-Pé] é o dono da voz, mas não o protagonista do filme **no plano do espetáculo**. É o tipo discreto que enfrenta riscos, mas **permanece fora da engrenagem**. A figura mais forte em nossa memória, o tipo social que emerge do filme, é Zé Pequeno. **A imagem e a potência se instalam em seu lugar**. Dentro da opção de Meirelles por um naturalismo embebido de adrenalina, ele se impõe, pela violência, pela conformação das cenas, pela sua palavra que se insere numa linguagem própria (...). Pela sua contundência, **o cenário da violência ganha o primeiro plano**, embora as ações estejam articuladas, aqui e ali, pela fala de Busca-Pé em seu mapeamento da guerra. (...) **Não ressentido no território do ressentimento**, ele [Busca-Pé] teve a prerrogativa da suspensão do fluxo de violência, encontrando a saída na lente de uma câmera a que chega por impulso próprio e **favorecido pelas circunstâncias**. Seu êxito não resulta da intervenção de um agente social (Estado, ONG, movimentos sociais), é uma saída do círculo **não partilhada**, pois *Cidade de Deus*, **no filme, não exhibe os seus pontos de normalidade**, havendo uma ausência da vida comum que gerou o protesto dos que julgaram estar a comunidade aí estigmatizada, **numa reprodução do estereótipo já criado pela imprensa antes do filme**. (grifos nossos)*

Além da apologia da individualização das saídas possíveis para o problema colocado, da exaltação da exceção como regra, e da sorte como aliada imprescindível (193), como mais uma forma de naturalização (atribuindo em última instância um pretense merecimento “natural” diante de Deus), talvez o traço mais relevante do filme, que tinha tudo para ser muito mais que um campeão de bilheteria seja este: o quanto fez falta a imagem do trabalhador e do cotidiano difícil dos pobres na esfera do trabalho, assim como as repercussões diretas da presença ou da ausência das relações familiares – tudo isso com recursos lingüísticos tão contundentes quanto os que são utilizados

193. Thiago se lembra que Busca-Pé gosta de tirar fotos. Vai buscá-lo e Busca-Pé tira várias fotos do bando. Manda revelar as fotos no jornal onde trabalha como entregador. Rogério, fotógrafo, aparece na hora, e resolve ajudá-lo, pondo os filmes de Busca-Pé pra revelar junto com os filmes dele. Marina, repórter, encontra as fotos e publica. Zé Pequeno adora isso, mas Busca-Pé sem saber disso, tem uma reação de pânico com a publicação. Reclama com os repórteres, que, compreensivos, procuram ajudar e eles se aproximam. E finalmente, estar na hora certa, no lugar certo e com o instrumento certo. A sorte maior está em ter a situação “sem saída” transformada na “melhor oportunidade da vida” —não por sua vontade, nem competência, nem como resultado de uma ação positiva por parte de alguém neste momento, já que a satisfação de Zé Pequeno com a saída da polícia, sem que ele ainda soubesse, era porque o bando do Mané Galinha estava entrando na área. A sorte, na verdade foi só de Busca-Pé. (fig. 837-44)

na formulação da imagem dos criminosos e do crime. Não que o filme não tenha oferecido, com forte impacto ético e político, nem que ele descarte totalmente os elementos acima apontados. Causou impacto ético, e mostra o universo familiar e do trabalho, mas não com a mesma ênfase. De fato, voltando a Drummond, *“Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase”*. Considerando que a ênfase dada ao universo do crime foi muito elevada, a dada ao universo da família e do trabalho acabou desaparecendo. A contundência espetacular de Zé Pequeno se estende, portanto, ao território por ele “conquistado”. Como diz a máxima: “quem cala, consente”, sem a exibição de reações expressivas a esta estigmatização territorial, ela se fixa. Deveria ser “quem cala, ressentido”, uma vez que, como será visto, **a estigmatização não só social, não só territorial, está sempre na dialética sócio-espacial, e conforma-se como um dos principais mecanismos pelos quais a segregação sócio-espacial se legitima, como se fosse a normalidade**. Quando a exceção é tomada como geral, o geral simplesmente desaparece, é o “não-ser”. E o verbo “ser” tem com o “estar” vinculação tal que em algumas línguas são o mesmo e único verbo. Ressente-se mais que consente, o povo que se cala não porque não tenha voz, mas porque o alto-falante que lhe dão, também lhe distorce a voz.

Meirelles conta no Roteiro (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 13) e nos comentários no DVD (Extras – Comentários do Diretor), que muito a contragosto, foi obrigado a retirar 40 minutos de filme pela extensão (tempo) a que chegou. Muitas destas cenas se ficassem, certamente lhe retiraria o título de “cosmética da fome” (194). Várias cenas que foram infelizmente retiradas são chamadas de minibiografias:

Para mostrar que na favela não existem apenas bandidos e traficantes de drogas, criamos no roteiro o que chamamos de minibiografias. Às vezes, no meio do filme, parávamos a ação e cortávamos para um personagem secundário que contava para a câmera alguma passagem de sua vida cotidiana, como a lembrança da dentadura do pai ou dos seus ideais

194. Termo cunhado por Ivana Bentes, em contraposição à “Estética da fome” de Glauber Rocha. Polêmica que gerou inúmeros artigos e seminários de discussão sobre o filme.

comunistas. Era um fragmento de sua vida que no minuto seguinte víamos se acabar de forma inesperada, quando revelávamos estas pessoas sendo mortas, vítimas da violência. (...) Elas acabaram fazendo falta ao filme, que ficou muito centrado na vida dos traficantes. Mas o filme não poderia se estender para sempre. Entre ser fiel à minha concepção original ou respeitar o limite da paciência do espectador, fiquei com a segunda opção. (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 44)

Como são todas de personagens (fig. 845-8) que morreram em função da arbitrariedade de uma violência única que se diversifica em várias modalidades e se alastra no tempo, esta análise vale, para além das razões investigativas e resultados a serem demonstrados, como tributo àqueles que continuam morrendo pela mesma violência. Estas minibiografias provam o quanto um filme pode ser útil como documento **ao mostrar e ao não mostrar** determinadas ações. Das quatro minibiografias expostas no Roteiro publicado, duas são de mulheres que morreram através da violência familiar justificada pelo motivo “clássico” da infidelidade conjugal, questão que ainda será retomada posteriormente; e as outras duas, de dois homens, e os dois falam de questões relacionadas à identidade do trabalhador em suas relações familiares. Todas discorrem sobre o universo da família e do trabalho e são de altíssima relevância para compreender o quanto o universo do crime encobre estas dimensões da vida dos pobres, não apenas na realidade histórica, mas também nas produções culturais que se dedicam a discutir estas representações. Definitivamente não há mais como negar a intimidade entre realidade e produção cultural para a compreensão da História. A ausência das minibiografias não apenas evidencia este fato, reiterando-o por sua própria prática, como denuncia o quanto o filme se prendeu à linguagem cinematográfica clássica, aquela na qual o espectador deve esquecer que se trata de um filme. Como todos olham para a câmera, seriam momentos de suspensão da ação clássica, mas ao mesmo tempo poderia reforçar a identidade e a solidariedade entre espectador e aqueles que estão falando, quase como “olhando nos olhos”.

Uma destas minibiografias é do moço que morre (fig. 845) no dia em que Alicate resolve sair do crime, seqüência analisada na Introdução deste trabalho. Mais uma vez, para sair do crime, esteve atrelado a outro crime, desta vez, cometido pelo policial Cabeção, com Touro de cúmplice. O mesmo Cabeção surgirá outras vezes, roubando de Busca-Pé criança, o dinheiro da venda de peixes na comunidade, e posteriormente associado aos traficantes, fornecendo armas e recebendo dinheiro de extorsão. Bons policiais também não aparecem no filme (195).

*É o policial instruído nas técnicas repressivas quem acaba por promover ainda mais a indistinção entre trabalhador e bandido ao revistar brutalmente e prender os primeiros apenas por ser preto ou pobre, apesar de ter consigo o documento instituído para diferenciá-lo do segundo. O importante significado simbólico da carteira de trabalho – “não apenas o vínculo ao trabalho, mas antes uma certidão de nascimento cívica” (Santos, 1978) – perde todo seu valor. É o policial, treinado para vigiar, controlar e reprimir as classes previamente definidas como perigosas, que acaba por **reforçar o espelho negativo, montado nos estereótipos e preconceitos sociais e devolvido sem retoques, mas com violência, aos pobres.** Ele é o ‘inimigo’ de fora e de dentro da localidade a um só*

195. Apenas em três dos filmes aqui analisados constatou-se a presença de policiais que cumprissem com a sua obrigação de maneira neutra e legalista, desvinculada das formulações ideológicas de criminalização da pobreza, discriminação racial ou favorecimento dos mais ricos. E em apenas um ele ganha um nome, Max, em O Homem do Ano.

tempo. Diante dele não há pessoas, apenas indivíduos ou 'elementos' sem direitos civis (cf. Da Matta, 1980). (ZALUAR, 2000, p. 157, grifos nossos) (196)

O moço que morre pela indistinção que Cabeção faz entre trabalhadores e bandidos, simplesmente criminalizando a pobreza, diz:

Tem um irmão meu que é bicho-solto, tá me entendendo? O que quero dizer é que ele é bandido. Ele me vê saindo pro trabalho e diz assim prá mim:

(tom de "malandro"): "Trabalhá que nem escravo prá que? Prá ficar comendo de marmitta? Prá ficar recebendo ordem de branquelo? Acordá cedão prá pegar batente e ganhar merreca? Tu é otário! Eu num trabalho nem fudendo".

(tom normal): Isso é o que diz meu irmão, com o perdão da linguagem, que eu não falo assim, não. Eu sou trabalhador e homem de fé. Acredito na misericórdia de nosso senhor Jesus Cristo filho de Deus Pai Todo-Poderoso, criador do céu e da terra. (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 45, grifos nossos)

A outra minibiografia é a do avô do Mané Galinha, morto em casa, pelas costas, sentado no sofá, tão violenta quanto arbitrariamente por Zé Pequeno. Ele diz:

*Sabe o que mais me enche o saco na minha casa? É ouvir falar de Deus... Tudo crente, na minha casa... E sabe o que me enche o saco também? Que me digam que eu sou bonzinho. Eu não sou bonzinho, muito menos acredito em Deus. **Eu sou é marxista-leninista. Acredito na força do povo, no movimento de base, na organização do proletariado, na luta armada.** Mas ninguém me faz caso nem na minha casa. É tudo crente...* (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 45, grifos nossos)

Nos dois casos, a religião tem um papel relevante, ora contribuindo na construção da identidade do trabalhador, ora atrapalhando. No caso do moço, o trabalho é a coisa certa a fazer para ser condizente a sua fé, mesmo que lhe chamem de otário. No segundo, o trabalho é uma bandeira, e é nela que ele deposita a sua fé, mesmo que lhe chamem de bonzinho, ou que poderia ser pior, de "comunista comedor de criancinhas".

*A família do trabalhador não é mera invenção burguesa (cf. Scott & Titty, 1975). (...) O trabalhador respeitável não fornece a única visão do trabalho e, portanto, a única forma de construir imagem do trabalhador. Existe uma outra, oposta, que cria uma **área de ambigüidades**, expressa principalmente na fala dos jovens que vivem o dilema da escolha entre ser trabalhador ou não, e numa série de **representações positivas da malandragem**, (...). É a que vê o trabalho nos seus aspectos negativos, uma escravidão, e o trabalhador, um 'otário'. (ZALUAR, 2000, p. 89-90, (197))*

196. As referências são: SANTOS, W. G. **Cidadania e Justiça**: A política social na ordem brasileira, São Paulo: Brasiliense, 1978; e DA MATTA, R.. **Carnavais, malandros e heróis**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1980.

197. A ref. é: SCOTT, Joan. TITTY, Louise. **Women'S Work dnd the Family in The Xixth Century Europe**, Comparative Studies in Society And History, v. 17, nº01, jan.,1975. Zaluar, ao mencionar "representações positivas da malandragem" refere-se à figura romântica e celebrada do malandro carioca, para o qual o crime se constituía ou como "estilo de vida" na qual o "importante era levar vantagem em tudo", percorrendo as brechas da lei e das pessoas em sua moralidade, ou pura necessidade mesmo, sustentando-se muitas vezes, basicamente de furtos e estelionato. Este tipo de malandro "da ginga" morria pobre e/ou voltava ora e outra ao seu círculo de trabalho subalterno. No entanto, um outro malandro tem tomado seu papel de inspiração e encorajamento ao crime nos últimos tempos, é o "malandro federal", o que se dedica à corrupção, formação de quadrilhas e outros

Não é à toa que Busca-Pé, ao nomear a sua história, a chama de “Vida de Otário”. Alba Zaluar (2000, p. 120-1) comenta que a ética do trabalho para os trabalhadores brasileiros pobres se fundamenta em seu valor rentável, vale pelo salário, pelo rendimento que gera, que lhe permite ser o provedor da família, sustentá-la. Não é o trabalho em si por uma concepção puritana, nem o orgulho em saber fazer tal tarefa, nem a realização profissional em tal atividade; nem consciência de classe operária. O trabalho é o “ganha-pão”. Alimentar sua família é o que lhe dá autoridade sobre ela e isto tem bastado para submetê-lo à disciplina do trabalho, seja qual for. A diminuição (quedas salariais) e porventura o rompimento deste rendimento (desemprego), retira do trabalhador sua fonte de satisfação moral e material, de dignidade pessoal, é sua destruição identitária frente à família e à comunidade. O trabalhador perde seu nome neste momento, porque sua existência social positiva só é possível pelo trabalho. A fonte de autoridade patriarcal, que se baseia no provimento das necessidades dos seus, tem raízes históricas e culturais profundas no Brasil, e principalmente para aquela população supérflua que não consegue mais competir no mercado de trabalho, seja pela idade, ou seja, pela formação, cujos rendimentos são inexistentes para este provimento, a sua desqualificação de autoridade acaba se estendendo para a dos seus filhos, principalmente homens jovens, que se recusam veementemente a seguir os passos dos pais. Não é apenas a perspectiva de um futuro semelhante ao do pai, relegado à exclusão da esfera que lhe permitiria “ser alguém”, ao menos para a família, é a ausência de qualquer perspectiva. Reagir a um sistema ou a um estado de coisas, tendo em mente um projeto alternativo e uma estratégia de ação, configura uma bandeira, geralmente coletivizada. Reagir sem bandeiras ajuda a desenvolver as estratégias disponíveis, mesmo que sejam autodestrutivas.

A crise da família é mais que uma crise do trabalho, mas tem nesta a sua identidade imediata. Não é possível o desenvolvimento de processos efetivos de socialização em ambientes extremamente carentes de bens materiais, a começar pela moradia: exígua e precária, e tudo o mais que configura o grupo familiar na vida cotidiana, em que a escassez se liga às necessidades insatisfeitas de cada membro do grupo na pluralidade das demandas diárias, de cada momento. As brigas, o embrutecimento das pessoas, a perda de referenciais afetivos, substituídos por outros conflitivos, vão minando as relações sociais, desqualificando as pessoas que se mostram socialmente fracassadas, incapazes de atendimento às expectativas reais e desejadas dos mais diferentes membros da família, sobretudo dos mais jovens. (ESPINHEIRA, 2005, p. 468)

É assim que muitos homens e mulheres jovens, com esta crise, somada à liberação sexual e ao hedonismo como imperativo maior da pós-modernidade, a má educação, a ausência quase que completa de uma política eficiente de planejamento familiar e a carência afetiva (ressentimento) que se estende desde a falta de convivência familiar, acabam tendo filhos muito cedo. Um número também crescente de homens não assume seus filhos, já que ainda mal são sustentados pelos pais (ou pela mãe que igualmente foi obrigada a assumir a chefia da família) ou já formam o “preariado” – como é chamado por muitos o proletariado precário, temporário, informal, “supérfluo”.

crimes que movimentam quantidades imensas de dinheiro, geralmente público e para o qual a impunidade tem grandes chances. Ocorre que, na maior parte dos casos, este malandro procede de classes sociais médias, senão das elites que nunca fizeram trabalhos subalternos.

fig. 849

fig. 850

fig. 851

fig. 852

Toda uma série de questões que caracteriza a subjetividade masculina contribui amplamente para o entendimento das relações entre segregação sócio-espacial e criminalidade, seja ela realizada ou atribuída, e será abordado posteriormente. A relação entre Busca-Pé e Zé Pequeno é exemplar para a compreensão da identidade do trabalhador e sua ambigüidade, já que reconhecida por aqueles que assumem ou não a identidade de bandido, nem sempre como chacota. Ao longo do filme, em vários momentos ele pergunta para Busca-Pé: “Qual é o seu nome?”... Na primeira vez Busca-Pé se apresenta, inclusive para o público... está no início da fase dos anos 1960 (fig. 849). O segundo momento ocorre na Boca dos Apês (fig. 850), quando Busca-Pé poderia ter matado Zé Pequeno, mas não o fez (198). Mesmo quando Busca-Pé vai tirar fotos do seu bando, ele mal sabia o nome de Busca-Pé ainda. Ao final, na cena que reprisa a apresentação e dá continuidade, não fala o nome dele, chamando: “*aê moleque, segura a galinha aí prá mim... Ô cabeça, veado...*”. Só depois que a polícia vai embora e eles se enchem de glória por ter “amedrontado” a polícia, ele fala: “*Ó Buscape... tira uma foto nossa aí...*” (fig. 851). Como a se lembrar de seu nome pela associação direta à fotografia – ele é o que está autorizado a fazer. Autorização esta dada por ele depois da “sessão de fotos” em que Busca-Pé é chamado para fotografá-lo junto aos seus. O titular dotado de poder criador, nomeador, neste universo é o bandido. Antes de ter a “consideração” de Zé Pequeno como fotógrafo, Busca-Pé não era nem Busca-Pé, era ninguém. E aí dentro, do anonimato, para o apelido, passa a ter uma função, um trabalho legitimando sua identidade pelo reconhecimento. O nome e o título oficial de fotógrafo só virá depois (fig. 852).

Sem dúvida, a característica mais marcante nas identidades dicotômicas entre bandidos e trabalhadores atualmente no Brasil é a ambigüidade (ZALUAR, 2000). Não apenas pela territorialização fragmentada e arbitrária imposta pelo poder do tráfico, na qual o reconhecimento e a identidade variam conforme “o pedaço” (“o traficante do “mal” é o da outra área”); nem pelo aumento da competitividade inter-pessoal resultante da mobilidade sócio-espacial restrita e pela carência de perspectivas (199), mas fundamentalmente por duas razões: a primeira, pela criminalização que estende para o trabalhador, a identidade de bandido, mesmo sem sê-lo, por residir ou trabalhar em regiões estigmatizadas, a ser discutida posteriormente neste capítulo; e segundo, quando ocorre um nível tão elevado de organização do crime, que a identidade de

198. Momento em que Dadinho informa sua nova identidade: “*Dadinho, o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, Porra!*”. Cena transmitida três vezes sob angulações e pontos de vista diferenciados; na última, sob o ponto de vista de Zé Pequeno, é que Busca-Pé é descoberto dentro do apartamento enquanto ele tomava “posse” da mesma, atirando na perna de Neginho. Esta sequência se inicia com a câmera no ombro de Zé Pequeno, com destaque para a “guia” (o colar), a que lhe deu novo nome e que lhe dá respaldo para adentrar em novos territórios, neste caso, a Boca dos Apês. Como já foi comentado anteriormente a nomeação e a territorialização são faces da mesma moeda.

199. “*Não encontrei nenhum caso de ascensão social real e notável para analisar. Mas juntando algumas observações sobre conhecidos compositores populares, que saíram de seu meio e se tornaram famosos, é possível sugerir algo mais para se entender o significado social da inveja. Entre eles é perfeitamente legítimo o desejo de sair do ‘buraco’, do ‘canto’, do ‘esquecimento’ que é vida de pobre. Não tendo a pobreza como opção de vida, nem a luz divina ou a superioridade espiritual a enfeitar o quadro de privação e sofrimento no qual vivem, não surpreende que queiram mudar. Muitos falam e sonham com isso, especialmente os jovens talentosos. (...) Os que se mantêm pobres são muitos, os que ascendem são poucos. (...) É o reconhecimento de que existem tremendos obstáculos a enfrentar para ‘subir’ que os leva a falar na sorte, na proteção, na ajuda como necessários ingredientes dela. Individualmente, só com muita sorte.*” (ZALUAR, 2000, p. 126).

bandido, por mais que assim se defina e reconheça (e assim seja reconhecido por outros), ganha uma conotação de trabalho, um ideário que funciona como mais um chamariz para angariar sempre novos e necessários “recrutas” de um exército que está se desfazendo. No tempo da precarização do trabalho formal, as fronteiras entre ilegal e informal ficam tão esfumadas quanto as que separam a identidade do trabalhador à do bandido. De fato, muito diferente da malandragem “boa vida”, tanto aquela de “antigamente” quanto a que persiste com muita saúde entre as classes cada dia mais abastadas, o crime organizado compõe uma rede muito grande de pessoas com cargos hierarquizados e fluxos de mercadorias e capitais em rede internacional, movimentando cifras milionárias e engajamento em setores formais do Estado e da sociedade civil.

Sobre este último aspecto identitário, cabe questionar, assim como Busca-Pé e Heracles poderiam ser excelentes artistas, cada um engajado à profissão que as suas vocações lhes determinam, se lhes fosse possível a devida formação acadêmica e inserção sócio-cultural à profissão, dentro destas condições, o demoníaco Zé Pequeno não poderia ser um excelente empresário? Meirelles confirma:

Quanto mais se conhece o funcionamento do tráfico, mais se percebe as semelhanças com qualquer outro negócio. A disputa por pontos de distribuição de pó é exatamente igual à disputa entre a distribuição das bebidas da Brahma e da Kaiser, por exemplo. Só que, em vez de publicidade e marketing, o tráfico usa acordos de parcerias e balas, muitas balas. O tráfico suborna a polícia, assim como um empresário faz uma “engenharia fiscal” para pagar menos impostos. Há um plano de carreira em ambos os negócios, assim como o apoio da empresa ao funcionário. Nesta ótica, o Zé Pequeno não era maluco, e sim um workaholic como a maioria dos empresários bem-sucedidos. A grande diferença é que o negócio de Pequeno é ilegal e tem consequências muito perigosas. Este paralelo que incluí no filme não é, evidentemente, uma crítica aos empresários, mas uma forma de entender as motivações de Zé Pequeno. O fato de que as suas motivações eram muito parecidas com as do Sr. McDonald’s: expandir a sua rede e vencer a concorrência. É exatamente isso que o Zé Pequeno fazia. Na primeira versão do roteiro, a seqüência da boca era narrada como em um vídeo “institucional” nos moldes dos que eu fazia para empresas nos anos 80. O Bráulio criou um texto cheio de adjetivos e a idéia era usarmos a narração de um locutor profissional destes impostados. O texto usava chavões de filmes institucionais: “A excelência do produto aliada à eficiência na distribuição e o profissionalismo de sua equipe fizeram de Zé Pequeno um líder reconhecido no mercado, etc”. Ao montarmos a seqüência o Antonio Pinto, maestro, achou um pouco engraçadinha demais. Eu e o Bráulio concordamos e ele reescreveu a narração para Busca-Pé. (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 92)

Será que “engraçadinha” também pode ser considerada a prática já estabelecida, legítima e amplamente utilizada (sem cortes, nem amenidades) pela “publicidade e marketing”, de recorrer aos recursos que forem necessários, no mais atualizado maquiavelismo “agressivo” de mercado, para convencer o consumidor de que o produto não é apenas necessário e excelente, mas imprescindível para a construção de sua existência e estabilidade social – sua felicidade? E o que falar da sonegação de impostos e caixa dois (“engenharia fiscal”)? Isso não tem graça, mas com a inserção de uma seqüência como esta, certamente o humor poderia contribuir

para tornar a situação, que em si já é absurda, ainda mais insólita, mas certamente desta maneira estaria atacando também os empresários, ao igualá-los aos traficantes. Tornar o criminoso pobre um monstro demoníaco, pode. Tornar o criminoso rico semelhante ao traficante pobre, de repente pode ficar “engraçadinho demais”. Mais uma vez o nome disso não é graça, e não se desenvolve de graça aos cofres públicos, é razão cínica.

fig. 853
“o transporte”

fig. 854
a cocaína

fig. 855
o lucro

fig. 856
os vapores (entrega, transporte)

fig. 857
a tomada da Bôca

fig. 858
a clientela do “asfalto”

fig. 859
a “endolação”
(empacotamento)

fig. 860
o serviço de “segurança”

Busca-Pé, no entanto, comenta algumas tarefas, “cargos” e “plano de carreira”: recebimento da droga; o empacotamento, “*a linha de montagem do tráfico. Tão chato quanto apertar parafuso*”; aviãozinho (entregador de comida, recado, etc); olheiro (vigia); vapor; soldado; gerente da boca; patrão (fig. 853-60). Se a descrição se estendesse para além de uma só localidade, outros cargos apareceriam. Busca-Pé comenta a extorsão da polícia: “(...) *a polícia também faz sua parte. Recebe o dela e não perturba. (...)*” e o papel de Zé Pequeno: “*Se o tráfico fosse legal, o Pequeno ia ser o homem do ano*”. (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 92-5)

Pois Máiquel é personagem da mesma metrópole, não se dedica ao tráfico, mas a assassinatos encomendados pela classe média da Baixada Fluminense, vira empresário da empresa de “vigilância patrimonial”, que serve de fachada para o grupo de extermínio encabeçado pelo delegado Santana, e ganha o prêmio de O Homem do Ano, no filme e livro homônimos respectivamente, de José Henrique Fonseca e Patrícia Melo. Mesma atividade de Anísio, de O Invasor, só que este trabalha sozinho e parece não seguir exatamente a mesmo teor eugênico dos propósitos que incentiva o grupo de ricos que bancam Máiquel no trabalho “*Higiénico e patriótico*”, que daria a ele “*um futuro brilhante*”, segundo Carvalho, o dentista de Máiquel, porque segundo ele: “*É assim que se faz uma nação decente*”. Seu discurso segue à risca o modelo naturalizador do crime e da pobreza, (re)produzindo os chavões com ar de “realismo” e “honestidade”:

Odeio o Rio de Janeiro, a violência está transformando esta cidade numa selva. A bandidagem, meu filho, corre solta... Eu sou a favor da pena de morte, porque essa história de direitos humanos é uma piada, porque eles não são humanos, os seqüestradores, os estupradores... Pra mim o sujeito já nasce com esses impulsos criminosos. (...) porque aquele mulato tinha que morrer. Pra falar a verdade eu não gosto de preto, não gosto de mulato, eu sou racista mesmo. Todo mundo é racista, esses hipócritas não têm coragem de assumir.(...) Temos que ser realistas. A polícia é incompetente, a polícia é corrupta, não se pode esperar nada da polícia.

Silvio, amigo de Carvalho, também condensa um discurso altamente incriminador, revelando outros "inimigos", além dos "marginais", agentes sociais que conspiraram contra a incriminação generalizada: a imprensa, a sociedade civil organizada (ONGs) e a Igreja:

A polícia não faz nada com medo da imprensa, que também é uma merda, com medo das ONGs. Esses padrecos vêm falar em direitos humanos, protegendo pivetes de 14, 15. A gente tem que se defender. Eu quero que você mate esse bandido. [diz para Máiquei]

Em um dado momento inclusive, Carvalho faz referência a Sandro do Nascimento e o episódio do seqüestro do ônibus 174 no Jardim Botânico:

Lembra daquele crioulo enfurecido dentro daquele ônibus? A polícia toda contra um menor abandonado. E você lembra o que ele dizia, o garoto? Eu sou filho do demônio!

Assim como Leandro Firmino da Hora (ator que brilhantemente interpreta Zé Pequeno), Murilo Benício (Máiquei) precisa deslocar bastante o maxilar, mas para mostrar que a arcada dentária das classes empobrecidas não é mesmo das melhores e isso sim, naturalmente. Se a mãe não tem um ótimo pré-natal, o que significa assistência médico-hospitalar e se a criança, até repor todos os dentes de leite não tiver assistência odontológica, ela vai precisar mesmo de muita sorte para ter os mesmos dentes na boca após os 35 anos. Ele sente muita dor há tempos, e estão todos cariados, mas ele não tem dinheiro para pagar o tratamento odontológico. Ganhou reconhecimento público e aprovação da polícia por ter matado Suel (fig. 861-2). Carvalho faz o serviço dentário para ele de graça, desde que ele mate um desafeto seu (fig. 863-4). É aí que sua "carreira de sucesso"

começa, com tudo o que ele “tem direito”. Carvalho questiona de Máiquel: “*O que é, tá arrependido? De ter virado um **herói**? De ter alijado do convívio social um **monstro**?*”

Como foi visto em páginas anteriores, assim como o personagem de Anísio, Máiquel também foi caracterizado para compor um nariz afunilado, e um queixo para dentro, desta forma, além da postura do ator, o posicionamento de câmera exagera nas angulações – é a estereotipagem, mas ao contrário de Zé Pequeno, tanto Anísio quanto Máiquel, em função do crime, desenvolvem uma mobilidade sócio-espacial suficiente para “viver a vida”, mas a mulher que Máiquel ama não se sente feliz (fig. 872, 876). Ele mal sabe ler o texto de agradecimento pelo título de Homem do Ano que foi escrito por outra pessoa (fig. 874-5) e é traído por aqueles que falavam tanto em confiança, justiça e segurança. São antigas dualidades que caracterizam as identidades esfumaçadas do trabalhador formal e do bandido brasileiro contemporâneo.

Tal estado de coisa, num cenário degradado, substitui a ética do trabalho pela ética do sucesso, independente este dos meios. Isso nos leva a detectar, a exemplo do hibridismo ético observado no Judiciário, a implementação do mesmo movimento nas relações sociais, traduzido num itinerário orientado “por dois códigos de conduta, um formal, oficial, legal, e outro informal, oficioso, relacional”, sendo este último o preferencial das comunidades de baixa renda, “pois o outro é percebido quase sempre como lhes sendo prejudicial” (Silva, 2003: 42). (BAÍÁ, 2006, p. 96 (200))

3.1.3. CORDIALIDADE E RESSENTIMENTO

A dualidade dialética deste país que caracteriza tão fortemente uma postura cultural baseada na ambigüidade(201), já foi amplamente estudada. Desde o sistema inquisitorial de tortura para muitos (e a confissão verbal como prova) e privilégios para poucos, mesmo que criminosos (foro privilegiado), até a xenofilia européia e o desprezo pelos “negros da terra”, passando pela disseminação do conceito de trabalho como desonra por um lado e dignificação por outro; e a diluição das fronteiras entre as esferas públicas e privadas para além de seus significados objetivos - tudo conforme conveniência - compõem pela tradição política e cultural ibérica somada à raiz ideológica do funcionamento capitalista, desde o período colonial, os fundamentos desta velha tendência de flexibilizar e inverter culpa e mérito, norma e infração. Cabe aqui pontuar em especial um trabalho que, como esta pesquisa, debruça-se sobre uma produção cultural de ficção para discorrer sobre questões sócio-espaciais em suas sutilezas e complexidades, que procura “*na configuração artística a estrutura social sedimentada*” (ARANTES, 1992, P. 78). É Paulo Arantes, que através de Roberto Schwarz (1990), busca em Machado de Assis, mais uma vez, as raízes da dialética dualista brasileira:

Numa palavra, o latifúndio escravista era pré-capitalista da porteira para dentro, capitalista da porteira para fora. Uma expressão pitoresca destinada a sobreviver um pouco mais (talvez por refletir um problema real) à presumida lei geral da Dualidade Básica que regeria o conjunto de nossa evolução social, dos primórdios coloniais aos dias de hoje. Seja como for, a

200. A ref. do autor é: SILVA, J. **Violência e racismo no Rio de Janeiro**. Niterói: EdUFF, 2003.

201. Não apenas dual, mas ambígua, considerando a ambigüidade como o terreno de ínterim entre um elemento e outro. Isso faz com que não se dualize apenas caráter e história, mas os insira ao mesmo tempo ENTRE as duas questões abordadas. Um perfeito sentimento dialético.

*fórmula se alastrou, consagrando o quase estereótipo da duplicidade essencial do principal personagem de nosso passado colonial. Boa parte da análise do **nó paradoxal que atava capitalismo e escravidão** concentrou-se na descrição da figura bifronte do potentado rural, que aliava numa só pessoa o senhor à moda antiga (dominus ou barão feudal), o comerciante holandês e o futuro empresário manchesteriano. **Um ser híbrido** em suma, que aspirava ao status aristocrático de senhor de terras e homens, ao mesmo tempo que visava o lucro mercantil, assim como o latifúndio era um empreendimento produtivo orientado para o comércio internacional porém impermeável às medidas racionalizadoras compatíveis com esse objetivo. (...) Como se há de recordar, as teorias funcionalistas da modernização costumavam dividir o país ao meio: **uma metade marginal, a outra integrada**, uma residual e desajustada, **outra avançada e funcional**. A modernização era assim uma questão de defasagem a ser superada linearmente como quem vence etapas previamente traçadas pelo percurso das sociedades hoje plenamente modernas. O "atraso", impermeável aos padrões modernos do pólo "avançado" de uma sociedade em que coexistiam **tempos históricos diferentes**, estaria por assim dizer do outro lado da lua, de onde milagrosamente **resistia à mudança**. (ARANTES, 1992, p. 25-7)*

Uma resistência que se mantém até os dias de hoje, mudando para manter-se a mesma, não como vestígio ou resíduo do passado, mas integrado às novas faces da velha dominação de classe para um hobessianismo amplo e sempre maquiado com as "cores da moda" ... à velha inversão de culpados. Se durante o século XX, o atraso era representado pelas oligarquias embrenhadas ao comando político conservador, e os trabalhadores rurais "clientelados" (202), e o avanço estava no setor privado liberal, na burguesia urbana ascendente, nos artistas e nos trabalhadores urbanos, no séc. XXI, observa-se uma aceitação e aderência por parte das esquerdas ao *status quo* tradicional, mas disfarçado, exacerbando os dualismos. A submissão à metrópole portuguesa (submetida à Inglaterra industrial) se transforma na submissão ao capitalismo global liderado pelos EUA e as instâncias financeiras transnacionais (FMI, BID, Banco Mundial); o liberalismo se transforma em neoliberalismo; clientelismo se transforma em fisiologismo e a política do favor se transforma em corrupção em vários níveis – alastram-se por todas as camadas da sociedade e do

202. Já no séc. XIX, no entanto, foram os trabalhadores rurais, de todas as descendências que se rebelaram contra esta ordem tradicional. Apenas ao final do séc. XX voltaram a ter papel mais atuante, com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). Ao longo do século viveram situação assemelhada aos trabalhadores rurais da Europa da Primeira Revolução Industrial. Os assim chamados "caipiras" e sertanejos foram amplamente representados na cinematografia nacional e uma análise em especial deve ser destacada, a de Célia Ap. Ferreira Tolentino em **O Rural no Cinema Brasileiro**, São Paulo: Ed. UNESP, 2001. Em um Seminário organizado pelo Prof. Dr. Eduardo Morettin (ECA-USP, em 2005) sobre Cinema e História, que contou com a presença da Profa Dra Célia Tolentino, e interrogada sobre a especificidade da análise fílmica para a compreensão histórica e sociológica do Brasil, ela responde amavelmente que a maior contribuição do cinema se realiza fundamentalmente no esclarecimento da ambigüidade nacional, uma complexidade difícil de ser abarcada pelas Ciências Sociais com a simplicidade imagético-narrativa própria da linguagem fílmica, transformando a subjetividade presente na dialética sócio-espacial, em objetividade através da análise do discurso cinematográfico. Três anos inteiros de pesquisa foram necessários para que sua afirmação fosse absolutamente confirmada por este trabalho. Não custa reiterar que a maior parte da população que compõe as novas cidades industriais do séc. XVII ao séc. XIX na Europa, assim como do séc. XX no Brasil, são pessoas vindas do meio rural, que neste já não conseguem sobreviver e ao alimentar esperanças de que nas cidades conseguiriam melhores condições de vida, para lá se direcionam, muitas vezes, com poucos recursos, contando com a sua proletarização, e sofrendo um choque de dupla expropriação. Privados da possibilidade da produção direta (expropriação da terra rural) dirigem-se às cidades, nas quais sofrem a segunda expropriação — a do direito à cidade e à civilização. "(...) o homem rústico vive uma aventura freqüentemente dramática, em que os padrões mínimos tradicionalmente estabelecidos se tornam padrões de miséria, pois agora são confrontados aos que a civilização pode teoricamente proporcionar". (CANDIDO, Antonio. **Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 233. apud. RIZEK, 2003, p. 84)

“jogo político” num absurdo consentimento quase geral. Das raízes democráticas de cunho iluminista (autonomia individual, universalidade jurídica, ciência e cultura autônomas, ética impessoal do trabalho regulamentado), mantém-se as teorias “para inglês ver”, as letras mortas das leis que simplesmente podem “não pegar”, e as práticas enraizadas num positivismo transformado que ainda prega a dependência individual, a exceção à regra, a ciência e a cultura vinculadas às elites, e a ética personalista do trabalho (ARANTES, 1992, p. 82-3) e fundamentalmente uma **distância que parece crescer a cada dia entre o Estado e o povo, entre a política e a sociedade**, entre a cidadania legal e a aprovação legítima da mesma, entre os dois significados da cidade – um no qual a cidade vale-se pelo “ar que liberta” e culturaliza e outro no qual a cidade se resume ao solo que aprisiona e embrutece. Este crescente abismo reflete a erosão sócio-espacial e político-econômica que se vive atualmente no Brasil e principalmente as sociedades metropolitanas, um vazio também de significado e perspectiva, de coerência objetiva que possa oferecer um eixo a tanta ambigüidade, um vazio que ecoa o tilintar das correntes nos porões dos navios negreiros e recalca um imenso ressentimento.

Em vários países, inclusive no Brasil, a distância entre a moralidade das pessoas comuns e a lei é de tal ordem que o Estado passa a exercer primordialmente o papel de polícia, o que não basta para se ter o poder público democrático (Habermas, 1984). Até em questões morais, consideradas de foro íntimo, o Estado intervém, criando leis e obrigando seu cumprimento. Os cidadãos são, por não terem autonomia ética, como crianças morais, reprimidos e guiados por um Estado invasor da privacidade. A relação entre o Direito e a sociedade no Brasil atual tem sua origem na própria história do país, onde o culto formal dos valores morais escondia a falta de uma elaboração do problema da moralidade pública por parte da sociedade. Em meados do século XVIII, o marquês de Pombal tomou as primeiras medidas para modernizar, através da ciência, o atrasado Estado português. Teve o cuidado de excluir das disciplinas a serem estudadas na Universidade de Coimbra a ética moderna, cujos estudos desenvolviam-se plenamente nos demais países europeus. Foram consideradas perigosas para a tranquilidade do absolutismo português, pois discutiam precisamente o problema da legitimidade e da moralidade do poder público. Foi nessa universidade que se formaram as primeiras elites brasileiras (Barretto, 1977). Mais tarde, na República, a ética da “ordem e do progresso” tornou ainda mais clara a preponderância da letra da lei positiva sobre a discussão ética na sociedade. Por isso é que no Brasil ainda perdura a suposição de que as elites dirigentes seriam as definidoras do código coletivo das leis. Essa maneira de reger a própria sociedade a partir de um grupo seletivo e exclusivo apenas tentou reduzir a convivência social à lei, como se fosse possível assegurar a obediência sem que as pessoas a aprovassem de acordo com sua própria cultura (Barretto, 1977). (...) Em qualquer caso, o fracasso da lei: ou uma coleção de leis que “não pegaram” (ou seja, não são obedecidas porque não encontram respaldo na moralidade ou na cultura cívica do povo) ou sua não-formulação. Num caso, não bastam códigos para assegurar a convivência e a sociabilidade entre as pessoas. No outro, controles legais sobre os poderosos são imprescindíveis para legitimar o poder e criar

vínculos entre Estado e sociedade. A lei não pode ser apenas legal; ela tem de ser legítima. (ZALUAR, 1996, p. 51 (203))

A lei precisa ajudar a construir a autonomia da nação pela autonomia de sua sociedade. Precisa significar mais um "SIM" que um "NÃO". A serviço apenas do controle unilateral, discriminante e criminalizante, a lei brasileira se identifica com permissividade das elites (204), sempre contrapostas a tudo que é proibido (desvalorizado, esquecido) para os pobres ou roubado dos pobres, como o efetivo direito à cidade, ao trabalho e à qualidade de vida. Edson Telles (2007, p. 75) comenta a *Genealogia da Moral* de Nietzsche, na qual o filósofo afirma que a moral dos nobres nasce do "SIM", dos privilégios, exclusivista e sem alteridade, mas a moral dos escravos nasce do "NÃO", como resposta possível às iniquidades sofridas, uma recusa, repulsa, rejeição, mas plena de alteridade, já que sempre referente. Telles comenta o teor da moral escrava como a moral dos ressentidos, composta exatamente por uma espera, um vazio, uma imensa interrogação frente às contradições nascidas da ambigüidade – a promessa amplamente aclamada de igualdade, mobilidade sócio-espacial e justiça válida na prática e com frequência apenas para poucos; a democracia que não tem representatividade. O ressentimento, objeto da narrativa de todos os filmes aqui analisados, é definitivamente o resultado desta ambigüidade moral que se estende da política populista ao marido que mata a mulher "por amor" ou à mãe que espanca o filho porque ele matou um passarinho e precisa aprender a não ser violento.

O ressentimento pode ser também definido como a mágoa escandalizada, o desejo de vingança violenta pela ofensa recebida vinculado a sentimentos de abandono, rejeição afetiva e profunda auto-vitimização (melindre). Re-sentir é definitivamente sentir de novo, uma segunda vez, portanto é mais que uma emoção, é o ser emocional em dobro. Trata-se da emoção

203. As refs. são: HABERMAS, J. *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, e BARRETTO, V. *Ideologia e política no pensamento de José Bonifácio*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

204. "O comportamento de muitos políticos, aqueles que fazem as leis e são os primeiros a descumpri-las, é um poderoso estímulo para o cidadão comum desrespeitá-las. Esse comportamento foi cristalizado na máxima atribuída ao presidente Artur Bernardes (1922-26) e supostamente incorporada pelo ditador Getúlio Vargas: **"Aos amigos, tudo; aos inimigos, o rigor implacável da lei, se possível."** A lei, no Brasil, tem dono. "O funcionário é a sombra do rei, e o rei tudo pode: o Estado pré-liberal não admite a fortaleza dos direitos individuais, armados contra o despotismo e o arbítrio", escreveu o jurista e historiador Raymundo Faoro em seu *Os Donos do Poder* (1957), que mostra como a lógica das capitães hereditárias, assimilada no comportamento dos agentes públicos, sedimentou o patrimonialismo no Estado brasileiro, refém dos interesses privados. "Os vícios que a colônia revela nos funcionários portugueses se escondem na contradição entre os regimentos, leis e provisões e a conduta jurídica, com o torcimento e as evasivas do texto em favor do apetite e da avaréza." Na visão do constitucionalista Celso Bastos, o problema perdura, já que uma das causas históricas do conflito entre a lei e o comportamento social no Brasil é o fato de que o País não teve uma revolução burguesa: "Na França e na Inglaterra, a vida jurídica está associada ao processo libertário". A lei segue sendo vista como algo imposto de cima, e não como o que possibilita o bem comum. (...) segundo Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936): "Os decretos dos governos nasceram em primeiro lugar da necessidade de se conterem e de se refrear as paixões particulares momentâneas, só raras vezes da pretensão de se associarem permanentemente as forças ativas." (...) "A grande corrupção, que existe no mundo todo, vai-se superando aos poucos no Brasil", registra o tributarista Antonio Carlos Rodrigues do Amaral. "Mas ela está entranhada na pequena corrupção, na falta do troco, na palavra empenhada que não é cumprida, no fura-fila. Como demonstra a lógica da tolerância zero, se se permitem coisas pequenas, elas se refletem nas grandes estruturas." (...) "O mesmo cidadão capaz de fazer um discurso indignado contra o nepotismo numa mesa de bar, se tiver um filho-problema e um parente político, vai pedir ajuda", observa o especialista em direito público Floriano Peixoto de Azevedo Marques. "A moral pública não tem correspondência na moral privada." Já que o Estado patrimonialista é tratado como coisa privada pelos políticos, essa "moral privada" se estende aos negócios públicos. (...) "A lei é a base da organização social", define Rodrigues do Amaral. "O fato de ela ser feita por pessoas não confiáveis é um vício de origem que mina sua credibilidade. Um Legislativo que não é representativo cria textos com grande coloração que não produzem efeitos práticos. O resultado é um problema de legitimidade". Com tudo isso, a lei no Brasil está aquém do nível de desenvolvimento do País. "O Brasil não parece estar na América Latina, mas na África", diz Celso Bastos. A percepção do jurista coincide com o resultado de um levantamento comparativo sobre a profusão de normas tributárias, feito pelo Instituto Brasileiro de Planejamento Tributário. "Não identificamos nenhum país, nem mesmo na América Latina, que tenha essa volúpia em matéria de normas", diz o presidente do IBPT, Gilberto Luiz do Amaral. "Só há algo parecido na África". (SANT'ANNA, 2002, grifos nossos). Coincide também o nível de desigualdade social, como anteriormente comentado no Capítulo I, evidenciando o quanto a desigualdade sócio-espacial está intimamente relacionada a estas questões históricas e culturais, questões já apontadas com maestria por grandes nomes, como Oliveira Vianna e Euclides da Cunha na denúncia do conflito que perdura entre dois Brasis.

recalcada. Ora, talvez seja necessário resgatar outro objeto de estudo sociológico muito recorrente, que a este pode estar associado – a caracterização do brasileiro como “homem cordial”.

Ao sintetizar os resultados da pesquisa sobre “*as figurações da cidade, no âmbito da modernização e do atraso*” (RIZEK, 2003, p. 79), a Prof^a Dra Cibele Rizek, expõe o quanto o termo “cordial” tem sido mal interpretado, muitas vezes restrito à significação de passivo, bom de coração, bonzinho, amável, conciliador, cortês, sincero, conversador, adaptável e dado a fazer concessões em nome da resolução de conflitos, virtudes necessárias às “*artes da negociação e da conversação*” (ZALUAR, 2007, p. 37). Interpretações conflituosas à noção de que:

Cordial não significa afável, brando, senão que abrange também o ódio, sentimentos que “procedem (...) da esfera do íntimo, do familiar, do privado”. (RIZEK, 2003, p. 82 (205)).

Alba Zaluar (2007), antropóloga que nesta pesquisa foi de altíssima importância pela profundidade de suas análises e reflexões, surpreende ao expor exatamente a idéia de cordialidade própria ao senso-comum, e ao afirmar uma “*utopia urbana retrógrada*”, como diz Gizlene Neder (1997), ainda faz a provocação, que não poderia deixar de ser aceita e discutida:

Mesmo no meio rural, onde aconteciam as guerras de família, a esperteza muito mais do que a truculência e as armas próprias dos poderosos foi cantada em prosa e verso nas manifestações populares. Não estaria, pois, a animada discussão sobre as idéias relativas ao “homem cordial brasileiro” deslocando o foco dessa importante capacidade de negociar e sua importância cultural para se entender a restrita, limitada, localizada e privada violência no Brasil? (ZALUAR, 2007, p. 38).

O subtítulo da parte do artigo que se dedica a esta questão já evidencia a relação afirmativa entre a noção mais comum de cordialidade brasileira e a capacidade conciliatória anti-belicista ou não-violenta: “Cordialidade e arte da negociação”. Justifica a “cultura da negociação” pela tolerância do brasileiro aos judeus desde o séc. XVII, assim como se contradiz:

O que parece ter sido sempre festejado e cantado no meio urbano foi a capacidade de trocar idéias (Zaluar, 1985), especialmente na população pobre da antiga capital federal de onde se espalhou pelo país. ***Uma cultura urbana de tolerância e uma cultura democrática da civilidade e das artes da negociação e da conciliação, embora restritas a algumas áreas urbanas e apenas uma parte da elite política brasileira, passaram a caracterizar uma das culturas políticas brasileiras. Essa cultura havia desenvolvido ao longo de pelo menos um século de história urbana as artes da conversação e da sociabilidade agradável porque alegre e tolerante, como exemplificado pela competição das escolas de samba durante o Carnaval, um meio importante para o exercício do controle das emoções, assim como o esporte e o jogo parlamentar*** (Elias & Dunning, 1993). (ZALUAR, 2007, p. 38, (206))

205 A autora cita FAORO, R. Analista das instituições brasileiras. In.: CANDIDO, A. (org.). **Sérgio Buarque e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1988, p. 84.

206. As referências da autora são: ZALUAR, A. **A máquina e a revolta**. São Paulo: Brasiliense, 1985. e ELIAS, N.; DUNNING, E. **Quest for Excitement, Sport and Leisure in the Civilizing Process**. Oxford: Blackwell, 1993.

Em parte anterior no artigo, ao discutir a complexidade das relações entre pobreza e criminalidade atreladas aos “mecanismos e fluxos institucionais do sistema de justiça”, aos “negócios legais”, e aos “governos”, a autora expõe:

(...) a urbanização muito rápida não permite que as práticas sociais urbanas de tolerância e civilidade sejam difundidas entre os novos habitantes das cidades nem que os valores morais tradicionais sejam interiorizados do mesmo modo pelas novas gerações da cidade. Assim, muitos homens jovens e pobres se tornaram vulneráveis às atrações do crime-negócio por causa da crise em suas famílias, muitas dessas incapazes de lidar com os conflitos surgidos na vida urbana mais multifacetada e imprevisível. Vulneráveis também por causa do abismo entre adultos e jovens, por causa do sistema escolar ineficaz, além da falta de treinamento profissional, adicionado aos postos de trabalho insuficientes. E se tornaram violentos em razão da falta de socialização na civilidade e nas artes da negociação, próprias do mundo urbano cosmopolita mais diversificado e menos segmentado em grupos fechados de parentesco ou localidade. (ZALUAR, 2007, p. 35-6)

I.e. em urbanidades mais avançadas (207), onde a segregação sócio-espacial e o paroquialismo **sejam menores** que as redes de solidariedade civil e que haja reciprocidade entre sociedade e Estado (participação democrática efetiva, política de bem-estar social, baixa isenção de impostos e reconhecível retorno da tributação, etc). Se as socializações na civilidade e na negociação são próprias de mundos urbanos cosmopolitas, porque a autora anteriormente argumenta que esta cultura estava presente nos meios rurais e urbanos brasileiros? De certo que o Rio de Janeiro desde início do séc. XIX pode ser considerada uma cidade cosmopolita, e com toda certeza havia, e ainda há muitas manifestações de civilidade, mas não necessariamente entre as diferentes classes sociais (que, se surgem, são exceções), mas entre as diferenças dentro de um mesmo território sócio-espacial, já que há muitas diferenças dentro de uma mesma classe sócio-espacial. São solidariedades locais, orgânicas, geralmente em resposta às solidariedades organizacionais próprias do universo cosmopolita, que para as parcelas sócio-espaciais excluídas não significam solidariedade, mas hostilidades. As solidariedades organizacionais estão atreladas às hierarquizações. É este tipo de solidariedade que faz parecer que, por exemplo, Maria Alice e Josilene, de *Cronicamente Inviável*, pareçam amigas. Maria Alice até reage quando Carlos pega pesado com Josilene, mas isso só enquanto Josilene permanece na posição subalterna. Maria Alice vai ao desfile de carnaval ver Josilene desfilar, mas fica na arquibancada, não vai dançar com a sua empregada. Se fosse desfilar, certamente estaria sobre um carro alegórico, já que assim poderia exibir seu posicionamento social superior, ao menos, superior ao da empregada e daqueles que desfilam com ela, no chão. Lucas Melgaço argumenta sobre estes dois diferentes tipos de solidariedades, com base nas teorias de Durkheim e Milton Santos:

A interação da solidariedade orgânica com a organizacional nem sempre é harmônica, podendo causar atritos que levam ao surgimento dos atos violentos. Quando o território de um município passa a responder mais ao mundo que ao lugar, com o surgimento de pólos tecnológicos e da

207. Urbanidades industriais que puderam se formar como tais em concomitância às etapas do desenvolvimento do capitalismo e que atualmente podem ser caracterizadas como “pós-industriais” sem nenhum perigo de anacronismo, como Londres e Amsterdam, por exemplo.

especialização técnica, ele se insere numa solidariedade organizacional baseada em redes materiais e imateriais que atravessam a cidade. Mas as redes são seletivas, o que cria nos seus interstícios uma situação de abandono, a qual reforça a retomada das solidariedades orgânicas. É desta forma que surge o crime organizado, como uma resistência do lugar. (MELGAÇO, 2003, p. 256-7)

Seria por que a autora se refere a estas populações nos primórdios da formação das cidades industriais brasileiras? A “utopia urbana retrógrada” aqui presente não evidencia também anacronismo?

Além de engrossar ideologias já superadas como a de que a história do Brasil não é repleta de guerras entre períodos autoritários e democráticos, assim como entre as passagens entre regime colonial, império e república, porque o Homem brasileiro é cordial; acaba inserindo a prática e a recepção do carnaval e do futebol como controladoras das emoções, o que não faz nenhum sentido, ainda mais no carnaval carioca altamente competitivo, mercadológico e intimamente atrelado a instâncias informais e/ou ilícitas da sociedade civil. Guerra civil precisa de uma dose de “nacionalismo” que os brasileiros, de todas as classes sociais nunca tiveram e/ou quase nunca lhes fora incitado, que o diga Policarpo Quaresma, até hoje símbolo pejorativo de nacionalismo. Carregar uma bandeira do Brasil no enterro do Ayrton Senna ou torcer pela seleção de futebol a cada quatro anos não pode e não deve ser sinônimo de nacionalismo, quanto mais se orgulhar do país por ter belas mulheres que sabem sambar e paisagens delirantes. No entanto, quando foi “necessário”, Getúlio Vargas, um dos grandes exemplos na “arte da negociação”, soube exatamente como fazer para despertar o nacionalismo preciso para mobilizar pracinhas para a Itália fascista. Acontece que as sucessões das várias elites no poder tem se dado sempre da maneira mais lucrativa em termos econômicos e simbólicos (poder) para todos, mesmo que para alguns mais e outros menos – os que sempre perdem continuam sendo os pobres e desvalidos de todas as épocas, inclusive e fundamentalmente quando estes se revoltam e se rebelam com armas na mão. Muito sangue do povo (ou mesmo de membros das classes médias e elites defensoras do povo), rural, urbano, sertanejo já foi derramado. A repressão incisiva, de Farroupilhas a Canudos, de Palmares a Herzog, não é a mesma violência da qual sempre surgem as balas de borracha para estudantes ou os assassinatos consentidos e incentivados dentro das penitenciárias? A violência de um Estado desde sempre voltado contra aqueles que deveria representar e ajudar, ou ao menos proteger.

Embasando a extrema subordinação da esfera pública (Metrópole, Côrte, Estado e governos), aos interesses econômicos particulares da esfera privada (membros destas instâncias, i.e. oligarquias rurais e urbanas, elites militares, empresariados e seus respectivos descendentes), sempre estiveram muito atuantes as “*artes da negociação e da conversação*”, anteriormente aqui chamadas de “*mundo movido à barganha*”, conchavos políticos ou o “*toma lá, dá cá*”. Este é o sentido de “cordialidade” que Sérgio Buarque de Holanda se refere para abordar as relações sociais brasileiras: vale também para aquele que pede para o funcionário “*quebrar o seu galho*”, para aquele que pede para o colega que está na fila do banco, para “*aproveitar*” e pagar o seu carnezinho também, para aquele que pede com “*jeitinho*”, ou ainda, aquela mãe que pede para votar para vereador no filho dela, que está precisando. Parece ser uma blasfêmia chamar de “arte”, uma prática ilusionista, reificante e individualista, que não está nos palcos ou projetados em telas. Práticas que atomizam as reais potencialidades de autonomia intelectual, social e política de uma nação, nas quais, as idéias, valores e princípios propriamente políticos aparecem apenas lá no fundo

do fundo da demagogia de campanha, ou nos discursos de tribuna, tantas vezes para uma recepção sem quorum. O “falatório” entre os atuais políticos não aparecem nem na TV Senado (muito menos nela) e quando, por alguma sorte, ouve-se e publica-se o conteúdo das “negociações públicas”, imediatamente reclama-se de invasão de privacidade. A atualidade política brasileira está, como nunca, repleta da arte da negociação, e isso não tem beneficiado nem um pouco aqueles que mais precisam, os que mais sofrem, os que são isentados da modernidade civil e sim, com toda razão (e coração) se ressentem disso. É nestes, que a cordialidade está mais latente. A cordialidade social inflamada do brasileiro é como a brasa que queima o nome deste país. Definitivamente, “é fogo!” (208). Ilumina, aquece, mas também fere. Futebol, carnaval e televisão (acoplando-se as mídias escritas de celebridades e aberrações) são juntos, a versão brasileira contemporânea do circo greco-romano e da Igreja medieval (com o devido nível de abstração comparativa) – produtores de culturas e de ideologias exponenciais, configuram o espetáculo da alienação, e não da cordialidade. Portanto não é possível afirmar categoricamente que a cordialidade seja a “arte da negociação”, mas esta, dela se utiliza. A cordialidade é a visceral tendência da maior parte da população brasileira à predileção aos princípios positivistas, em detrimento dos iluministas; aos impulsos românticos em detrimento da racionalidade objetiva; à dissolução contundente ou encobrimento dos conflitos sociais em detrimento de sua efetiva resolução; por fim à predileção de raiz, ao particular em detrimento do universal. A arte da negociação e “conversação” sempre **se serviu** muito desta característica cordial do brasileiro **para naturalizar** os interesses hegemônicos voltados para a supressão do diálogo civil e político e, portanto, da rejeição ao conflito como parte constituinte do processo de desenvolvimento da tolerância civil. É neste ambiente, que se justifica a lamentável qualidade da televisão pública brasileira pela recepção. Como o diálogo, a república democrática não é meramente um jogo de trocas individualistas, nem de imposição de categorizações sociais, mas a mútua formação e transformação de todos os grupos envolvidos nos conflitos sociais, atomizando hegemonias e anomias, fragmentando o poder e diluindo o medo. Este poder fragmentado não é a paroquialização política, mas o crescimento da autonomia intelectual, econômica e política de todos os atores sociais. Crescimento econômico não se realiza apenas pelo controle da inflação e aumento das exportações, e desenvolvimento democrático não se faz através do aumento do número de partidos políticos ou da rapidez informatizada do Sistema Eleitoral, mas essencialmente de transformações sociais. Ao encobrir os conflitos e tornar seus diferentes interesses envolvidos, moeda de troca para a permanência de um *status quo*, esta cordialidade no espaço urbano contemporâneo, além de contribuir para o esfacelamento do público, esfacela a História e as identidades sociais, coletivas e individuais, já que reduzidas a estigmas.

Nas considerações acima citadas de Zaluar (2007) o que mais faz saltar aos olhos de fato, é a frase: “*Essa cultura havia desenvolvido ao longo de pelo menos um século de história urbana as artes da conversação e da sociabilidade agradável porque alegre e tolerante*”. Ora, a alegria pode ser considerada um traço marcante da sociabilidade brasileira? Ou será apenas mais um estereótipo? Mesmos os melhores sambas-canção, anteriores a sua incorporação pela indústria cultural, não eram verdadeiramente feitos “com um bocado de tristeza” (209)? As raízes das manifestações artísticas mais autênticas do povo carioca surgiram com o toque melodioso, mas triste, do chorinho. O nosso blues “é branco na poesia”, mas é afro-descendente na cordialidade. E esta não

208. Como já dizia o velho malandro Bezerra da Silva, certamente ávido conhecedor da cordialidade nacional: “*Temperamento latino é fogo!*”.

209. Referências a **Samba da Bênção**, Vinícius de Moraes.

é triste e ressentida por significar o lado desagradável da sociabilidade brasileira (210), pelo contrário, é triste porque suas melhores virtudes (assim como os artistas) são sublimadas e suas características são direcionadas contra si mesmas. É triste pela culpa que lhe imputam, mas reage sempre, pensa, cria e tem sim “luz no coração”. A alegria cordial do samba é aquela “que balanceia”, como a fazer rima à dualidade que deixa ir de um lado para o outro, tanto sentimento, e “tem sempre uma esperança de um dia não ser mais triste não”. Esta tendência impressionante do brasileiro para considerar como provável a realização do que se deseja será discutida adiante. Ela sim, é na ambigüidade volúvel que abarca em alguma medida toda sociedade brasileira e suas produções culturais, a face da cordialidade que tem sido mais que uma bênção, mas a sua salvação. Igor Machado (2004, p. 214) chama esta “alegria” de “identidade-para-o-mercado”, e conta sobre sua pesquisa em Portugal com os imigrantes brasileiros que vão trabalhar lá e acabam em sua maioria, mesmo com outra formação profissional, trabalhando na área de entretenimento:

A hotelaria era a melhor fonte de empregos, principalmente por uma suposta “vantagem estrutural” dos brasileiros: eles têm fama de festivos, simpáticos e, além disso, falam português. Essa “fama” garante espaço no mercado e determinadas características são esperadas deles. (...) É por isso que o “atendimento geral” era a grande fonte de emprego para brasileiros na cidade do Porto. Muitos trabalhavam como garçons, vendedores de lojas, representantes de vendas, músicos. De certa forma, esse imigrante em Portugal é um entertainer. O papel do entertainer delegado ao brasileiro não é, contudo, isento de conotações ideológicas: o processo que se desenrola é o de uma subordinação sistemática do brasileiro aos estereótipos que rotulam todos eles como pessoas alegres e simpáticas. Os brasileiros passam pelo que chamo de processo de exotização.

Esta exotização dos brasileiros e da identidade do Brasil para o mundo, ainda segundo Igor Machado, construiu um “mercado da alegria” e um “consumo cultural exótico” do Brasil em Portugal, nos quais vende-se através de vários tipos de serviços e produtos, esta imagem de “brasilidade” tropical, colorida, risonha e “com ginga”, quase a figura do “bobo da corte” tão apreciada por uma suposta “tutela” portuguesa sobre o Brasil, uma identidade rasa, uma máscara superficial que em muitas circunstâncias, os brasileiros lá estabelecidos, são obrigados a vestir para poder se incluir no mercado de trabalho, no qual são “coagidos” a se comportarem de maneira condizente com este estereótipo.

Certamente os estereótipos portugueses no Brasil também são bem desconfortantes. Sua construção histórica se faz ao longo dos tempos e por mais que as forças das classes dominantes sejam os vetores mais significativos destas formulações, não representam a totalidade. Aqueles que “recebem” a titulação estereotipada não são criaturas passivas e alheias a esta construção histórica, pelo contrário. São tão partícipes quanto os que supostamente constroem os estereótipos, só nem sempre se dão conta disso, ou são de tal forma coagidos, que conformam sua face à máscara, e como já dizia Fernando Pessoa no poema aqui já citado, “quando quis tirar a máscara, estava pegada à cara” (Cap. II, p. 155). Os conflitos sociais, como já foi dito, são os verdadeiros construtores de identidades, estereotipadas ou não. É pelo privilégio que os portugueses possuíam no acesso ao trabalho, em detrimento das possibilidades também de trabalho oferecidas aos negros

210. A cordialidade aqui é considerada como um potencial na cultura nacional, sem generalizações, muito menos estigmatizações. A maneira com que tem sido aproveitada e utilizada, em meio a outras características da cultura brasileira, é que faz com que seja cúmplice de uma sociabilidade marcadamente desigual e muitas vezes destrutiva.

libertos, na nascente cidade moderna brasileira, que muitos dos estereótipos portugueses se disseminam. O mesmo ocorre na via contrária atualmente, sempre em função da competição do trabalho, e fundamentalmente na competição pelos melhores trabalhos, os melhores cargos, e posições. Se aqui, para os negros, os portugueses eram burros, hoje lá os brasileiros são bobalhões para os portugueses – de qualquer maneira, as duas categorizações os levam a trabalhos subalternos, i.e. para um lugar onde não possa competir com vantagem, aos cargos “superiores” na hierarquia social do trabalho. Há que se deixar claro que estas noções não são generalizantes. Há certamente muito respeito, amizade e admiração mútuas entre brasileiros negros ou não, e portugueses, mas se estes sentimentos forem realmente sinceros, já enfrentaram com oposição a força das estigmatizações. O mesmo deve ser dito com relação à alegria do brasileiro. Há estudos antropológicos sobre esta alegria, assim como a verificação científica e artística da beleza dos recursos naturais do Brasil. Mas o que deve ficar claro é que muito do “*país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza*” (211) tem sido há mais de 500 anos destruído continuamente, não pela maior parte da população (pobre), que desta natureza sobreviveu de forma sustentável durante séculos, populações que há 500 anos tem sido dela, simplesmente banidas, mas por uma pequena parcela que utiliza estes recursos e esta beleza para acumular lucros infundáveis em capital simbólico ou mesmo a matéria prima barata de sempre. Há belezas naturais por todo o planeta, beleza diferentes para lugares diferentes, belezas que só existem ou não para determinados conceitos de beleza. A alegria é certamente parte da existência humana, não é privilégio deste ou daquele povo, assim como não é privilégio dos recursos naturais (ou daqueles que deles se apropriam) serem ou não belos. Pode certamente se exacerbar em alguns povos e espaços, de uma determinada maneira, assim como em outros de outra forma, como é o caso dos países africanos e do Brasil, mais africano que latino-americano. Mas será que isso não poderia vir pela referência negativa de uma Europa cujos recursos e belezas naturais são mais exíguos, e cujas manifestações festivas são mais “recatadas” ou politizadas? Os negros durante toda a escravidão, possuíam apenas sua fé religiosa (ritualizada às escondidas) e seus costumes festivos como lembrança de sua pátria. É uma equação histórica simples de reconhecer, se forem somadas aos costumes festivos africanos, as festas dos portugueses que aqui se instalaram, com olhos também fortemente voltados para o além-mar. A alegria brasileira constrói-se assim, pela memória de outras terras, e este necessário **co-memorar** intensificou-se como um capital simbólico. Una-se a isso, a função alienante da alegria (o “circo”) que a equação histórica se clarifica. Uma alegria que é histórica, não natural. Com relação à alegria que pode ser maior entre os pobres, MV Bill (212) informa:

*(...) Considerado louco por ser realista, maluco e não me iludo com vidinha de artista / (...) Falo pelo menor que nunca teve Danone como você / Sei que é difícil de entender / Você nunca sofreu como eu lá na CDD / **Não acredito que o povo é contente / Quem ri da própria miséria não é feliz, está doente / Que não sente que esta sendo massacrado, drogado, vem sendo embriagado** / Não represento o Hip Hop, só falo pelo pobre, que sempre se fode, guiado pelo IBOPE / **Televisão, ilusão tudo igual / Faz você gastar o seu dinheiro no carnaval / Faz o meu povo ser ridicularizado, inferiorizado, engraçado, hostilizado / Tá tudo errado o orgulho foi roubado / As marcas de um passado que não foi cicatrizado** (...) Me ver na prisão é o desejo da madame / Mas eu não*

211. **País Tropical**. Composição: Jorge Benjor. Álbum Tropical. Island Records/Phonogram, 1977.

212. **A Voz do Excluído**. Cidade Negra, com participação de MV Bill. Composição: Mv Bill, Toni Garrido, da Gama, Lazão, Bino Farias. Álbum: Enquanto o mundo gira. SonyBMG, 2000.

*tenho AP de 1 milhão em Miami / Comprado e mobiliado com dinheiro do povo / **Eu olho pra TV e me sinto mais um bobo** / Contaminado e dominado pelo medo / **Aqui cadeia é pra puta, pobre e preto** / **Sujeito homem, não sou homem sujeitado** / **Nem sou condicionado a ser manipulado por ninguém** / **Minha atitude vai além** / **Falo por milhões, compreendido por menos de 100** / Da CDD a baixada fluminense, se gerou conflito meu amigo então pare e pense / FHC não dá nada pra favela / **Só dá carnaval, miséria, polícia e novela** / **Que coisa linda, cheia de graça** / **Família disputando seu almoço na praça** / **FMI vai achar sensacional (...)***

O que talvez renda ao brasileiro e em especial às populações mais pobres este estereótipo, seja mais uma vez sua ambigüidade cordial (213), em sua face positiva, acalorada, emocional, aquela que faz alguém dizer “*Posso ser o homem mais feliz do mundo!*” (Central do Brasil) não por ter enriquecido ou por estar acompanhado de uma celebridade, mas por ter curado uma doença, porque choveu, um filho nasceu, ou porque o seu time de futebol ganhou. Alienação ou não, coisas simples e cotidianas são primorosas e motivo de festa, para quem não tem, seguindo os exemplos, assistência médica, água potável, índices baixos de mortalidade infantil ou qualquer outro tipo de entretenimento que não o futebol. Quando o otimismo é a arma para a sobrevivência, pode ser considerada alegria?

Como é possível atribuir de “agradável” a uma sociabilidade repleta de recursos segregatórios, disputas representacionais e subterfúgios para encobrir estes mesmos recursos e disputas, o que a faz não apenas afeita às hierarquias sociais pouco ou nada universalizantes, mas altamente dissimuladas e ideologizadas? O que faz com que muitos nem saibam que exercem esta dissimulação. Por fim, voltando ao mote da primeira citação aqui exposta de Zaluar (2007): Ao invés de se contraporem, esperteza e truculência não fazem parte de uma mesma estrutura de ação, baseada na ambigüidade de sempre? E será que a violência hoje no Brasil é “*restrita, limitada, localizada e privada*”? Truculência e esperteza podem querer se contrapor, na mesma proporção em que se pode propor a velha contraposição entre civilização e barbárie. Ora, dois conceitos complexos e que podem mudar completamente de definição e objeto a que destina conforme o discurso. Tomando a parte destas definições que mais diretamente se referem à evolução urbana e a sociedade civil, pode-se considerar que:

*A urbe (...) é ao mesmo tempo a cidade, a polis, espaço de relações variadas, e a sociedade em geral é o espaço de intersecção entre **urbanidade e cidadania**. O bárbaro supostamente se inclui num estágio inferior da evolução política, num estágio pré-civil ou, pelo menos, **pré-urbano**.* (Wolff, 2004, p. 21)

E o civilizado, por oposição se refere ao pertencimento a um espaço e a um *status* civil, próprio de uma sociedade organizada política e legalmente em suas práticas e comportamento ético, e urbanisticamente em seu espaço físico. Ora, como se tem aqui demonstrado, as metrópoles brasileiras podem ser consideradas “**urbanidade vira-lata**” (sem ofensa ao animal) porque não confere à maior parte da população nelas residentes, estas duas dimensões, nem da cidadania (direito civil, humanos, e sociais), nem do urbanismo (direito urbanístico local, plano diretor,

213. Na ambigüidade estabelecida entre a ordem da racionalidade industrial e a ordem da cordialidade rural, o urbano se desenvolve potencializando a ambigüidade que já existia dentro da cordialidade rural.

ou geral, código sanitário estadual, estatuto da cidade, habitação, etc). E a parte da população urbana que tem acesso facilitado a estas dimensões, nem sempre as respeitam e utilizam.

A cidade de São Paulo tem pelo menos 50% dos seus 3 milhões de imóveis irregulares. No País, a irregularidade urbana atinge 40% a 70% das construções, conforme dados do Ministério das Cidades. A exclusão de grande parte da capital paulista do mercado formal imobiliário se deve à ausência do controle do uso e da ocupação do solo, à complicada legislação urbanística, à aplicação discriminatória das normas e à burocracia excessiva na aprovação dos pedidos de licença de funcionamento e aprovação de projetos. Apenas 25% dos pedidos de alvarás são aceitos na Prefeitura, porque os demais não cumprem as exigências da legislação. Em Cidade Tiradentes, apenas oito imóveis não residenciais são regularizados. Em consequência, a São Paulo legal tornou-se espaço da minoria. Na maioria dos bairros, o que é regular se tornou exceção, e a irregularidade, a regra. (AQUI, 2007)

No mesmo artigo o autor comenta o caso de um edifício luxuosíssimo do grupo Iguatemi, que mesmo irregular, conseguiu liminar na Justiça e está em pleno funcionamento : *“Os grandes empreendedores se protegem na Justiça. Outra parcela dos proprietários de imóveis irregulares aposta na impunidade decorrente da falta de estrutura de fiscalização da Prefeitura”*. (AQUI, 2007, grifos nossos). E aguardam a próxima lei de anistia (8 desde 1972) quando teoricamente estariam “regularizando” o imóvel. A própria existência deste tipo de lei – a da anistia, que torna regular, o irregular, desde que esta irregularidade seja paga à prefeitura instaura a medida das inversões urbanas nacionais. Este termo: *“falta de estrutura”* é comumente utilizado para justificar desde as irregularidades mais comuns até a corrupção ativa, no entanto cai no mesmo vazio que Ônibus 174 ao jogar sobre “a sociedade” a culpa de tudo. Não explica, não justifica e deixa a impressão de que o problema é tão superficial quanto o questionamento que se faz dele e que em breve certamente tudo vai se estabilizar ou que o problema é de tal complexidade que se faz impossível qualquer intervenção. Para qualquer uma das duas alternativas, não há nada a fazer. Assim “sociedade”, “a mão invisível da economia” ou “falta de estrutura” tornam-se o vocabulário básico de uma babel de surdos-mudos.

Que outro nome dar à civilização tecnológica que conduz à clandestinidade as artes, a política, a vida vivida, a experiência do outro em nós (germe de uma civilização universal), senão o de barbárie? (NOVAES, 2004, p. 18)

“O asfalto, a ponte, o viaduto” ganem “prá lua” porque sofrem. A urbanidade vira-lata é definitivamente o Frankenstein nacional, e a prova mais contumaz da barbárie na pele de civilização, ou que “(...) no lugar de uma barbárie declarada, as civilizações contemporâneas exercem uma violência dissimulada”. (Baudelaire apud NOVAES, 2004, p. 13)

A violência está na origem das nossas cidades. *Está na posse ilegal de grandes glebas urbanas e rurais por parte de oportunistas que, para terem lucros com a especulação fundiária, usa meios violentos para defender interesses escusos. Aparece na atuação ilegal de loteadores clandestinos que comercializam lotes irregulares para a população de baixa renda que, por falta de alternativas de moradia, passam a viver em locais contaminados e sujeitos a todos os tipos de risco, vulnerabilidades e ameaças. Manifesta-se na segregação e exclusão sócio-territoriais geradas por vários mecanismos do mercado imobiliário, inclusive pelo Poder Público, que força milhões de*

peçoas a viverem nas periferias distantes, com péssimas condições habitacionais e violadas nos seus direitos sociais básicos. A violência nas cidades decorre dessa violência brutal das cidades. (NAKANO, 2007, grifos nossos)

Outra oposição que poderia se fazer paralela entre esperteza e truculência é a entre cultura e natureza. Outra dualidade que não corresponde, assim como uma outra normalmente relacionada às duas: a entre violência e contrato. Como afirma MARCONDES FILHO (2001, p.20):

A contraposição entre natureza e cultura é a mesma que se dá em outro plano entre violência e contrato. A cultura seria a apropriação da natureza, sua transformação e sua adaptação aos interesses humanos e a violência seria evitada a partir das diversas formas de contrato entre as partes litigantes. Não obstante, esta simples homologia de termos na relação talvez seja enganosa: certamente não se pode falar de um "contrato com a natureza", visto que entre o homem e seu meio não há diálogo possível, mas sim uma guerra surda de destruições e de revezes sucessivas. Entretanto, será que, por outro lado, não estamos diante de uma cultura da violência? (...) Haveria uma cultura da violência à medida que a cultura, como habitus, incorpora as práticas de violência. E essa cultura se realiza de diversas formas, dentre as quais é possível distinguir algumas predominantes no caso brasileiro: violência como regra de conduta, como código, no anonimato urbano; violência como vetor estruturante da organização social (Rocha, 1998; Coletivo NTC, 1996:213), violência como meio imposição incontornável na esfera da técnica (Coletivo NTC, 1996:245); violência como exclusão inconsciente nos sistemas sociais de comunicação (Coletivo NTC, 1996:222 e 228); violência tecnocrática e "suicidária" contra as futuras gerações (Jonas, 1998). (grifos nossos, (214))

Reiterando Nakano, Marcondes Filho fala sobre esta violência original como violência fundadora, baseando em René Girard (215), descrevendo-a como a “face privada e microssocial” de uma violência que se ramifica de várias maneiras e através de diversas práticas, como uma “face pública” desta mesma violência, mas que se apresenta basicamente em três modalidades de práticas – o “agir indiferente”, o “agir vândalo” e o “agir cínico”. Estas três modalidades parecem reforçar uma a outra e são de crescente potencial. Coincidem com as três modalidades de barbárie descritas por Francis Wolff (2004), a barbárie contra as organizações políticas, jurídicas e urbanísticas (acima comentada); a barbárie contra as manifestações culturais e o patrimônio alheio, e a barbárie contra o cuidado mútuo entre as pessoas e os povos. Estas três modalidades de barbárie também se reforçam mutuamente e são potencialmente crescentes. A barbárie/violência de base seria a primeira, que diz respeito à formação da cidade propriamente dita, agindo de forma indiferente com relação ao instituído. A segunda e intermediária seria a barbárie/violência profanadora, que vandaliza as manifestações e materializações do que há de mais nobre em termos de desenvolvimento e refinamento científico e artístico. E a terceira, que pode contemplar as anteriores, a que desumaniza as

214. As referências do autor são: ROCHA, R.M.L. de M. **Estética da violência**. Por uma arqueologia dos vestígios. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 1998. COLETIVO NTC. **Pensar-Pulsar**. Cultura comunicacional, tecnologias, velocidade. São Paulo, Edições NTC, 1996. JONAS, H. **Por une éthique du futur**. Paris, Payot et Rivage, 1998.

215. GIRARD, R. **La violence et le sacré**. Paris, Hachette, 1988.

relações sociais e suas produções, chamada de violência suicidária (216) por Marcondes Filho (2001, p. 25) e descrita por Wolff (2001, p. 23) como:

*(...) tudo aquilo que, nos costumes, em especial nas relações com outros homens e outras sociedades, **parece humano, realmente humano** – o que pressupõe respeito pelo outro, assistência, cooperação, compaixão, conciliação e pacificação das relações –, em oposição ao que se supõe natural ou bestial, a uma violência vista como primitiva ou arcaica, a **uma luta impiedosa pela vida**. Os bárbaros são descritos como bichos do mato, dotados de uma brutalidade feroz, cega e **selvagem**, sem motivo razoável e, sobretudo, sem limite racional. É nesses termos que o etnólogo britânico Colin Turnbull descreveu, em *The mountain people* (1972), a situação do povo Ik, expulso de seu ancestral território de caça no Nordeste de Uganda pela criação de um parque nacional e confinado nas montanhas que separam Uganda do Sudão e do Quênia. Incapazes de voltar à atividade agrícola, aqueles caçadores, **antes prósperos e felizes, em menos de três gerações se transformaram em pequenas comunidades de aldeãos degenerados, desprovidos de vida social, como também de esperança, compaixão, amor e bondade**: filhos arrancam a comida da boca dos pais, estes expulsam os filhos do recinto familiar para não ter de alimentá-los, **deixam morrer em total indiferença os velhos, doentes e deficientes**. A “barbárie” representa aqui a **perda de qualquer sentimento humanitário** (assistência ao mais fraco, piedade, benevolência), e parece, nesse caso, **resultar da dessocialização e da desculturação**. Mas esse nem sempre é o caso: também são chamados de bárbaros, no mesmo sentido, os campos de extermínio do Khmer vermelho ou do regime nazista. De modo geral, a barbárie, considerada nesse sentido, designa fenômenos essencialmente destruidores, manifestações de **desumanidade incontrolada**; fala-se em “crime bárbaro” em referência a mutilações atrozes, assassinatos horríveis, sacrifícios humanos em massa, holocaustos, etnocídios, genocídios. (grifos nossos)*

Esta barbárie suicidária é aquela que tende a levar aqueles que sofrem sua ação, ao auto-extermínio ou ao extermínio concatenado a formas de “paralisa existencial” de tamanha magnitude para os sobreviventes, que poderiam ser consideradas os modelos pós-modernos de alienação, segundo formulada por Marx, já que não se configura como a má-consciência, mas como a não-consciência, que também não é só ignorância, é o que Marcondes Filho (2004, p. 25) chama de “nihilismo suicida” e de “arrivismo sem bandeira” nem limite, cuja existência é movida ora pelo desespero selvagem, ora pela crueldade distanciada, tanto em um quanto em outro impera a ausência da autopreservação da espécie e do habitat, a corrosão do caráter individual e coletivo, o esfacelamento do “nós”, este “*pronome perigoso*” (SENNETT, 2005, p. 163), i.e. a face social do humano e do urbano. É neste tipo de barbárie que se pode entender as ambigüidades nacionais. Não se trata verdadeiramente de dualismos ou determinismos cartesianos, nem muito mesmo de “falta de estrutura”, mas de uma única estrutura apodrecida na raiz, e que flagiliza suas ramificações pela

216. Segundo Marcondes Filho (2001, p.26, grifos nossos): “*“Suicidário” e não “suicida”: em português temos apenas uma forma para caracterizar aquele que voluntariamente põe fim à sua vida e aquilo **que leva ou tende ao suicídio**. Já os franceses têm, além do suicida, a forma “suicidário” para o segundo caso, que se refere mais a circunstâncias (...), àquilo que por sua psicologia parece predisposto ao suicídio (...) bem como àquilo que leva ao fracasso, à falência (...).*”

incerteza da seiva a correr de maneira desigual e desordenada por seus caules, i.e. pela ausência de regras efetivas, que oscilam entre uma ordem e outra de valores. É o reino dos sonhos de Hobbes e Maquiavel.

*O processo de urbanização e a vida urbana constituíam o solo de uma experiência que se fundava no avesso da cordialidade, da passionalidade, da pessoalidade, em uma palavra, das **relações de proximidade**. A cidade, então, poderia se configurar como **perda necessária da identidade do “homem cordial”**, pelo abandono do ambiente familiar ou comunitário, por uma transformação de seu estatuto, pela passagem do lugar de “protegido” ao lugar de “empregado”. A ordem urbana, porém, era composta de homens saídos do meio rural, homens que se prendiam ainda ao núcleo cordial da sociabilidade brasileira. **A regra e a ordem cordiais, isto é, a ausência de regras fixas e o poder do senhor, se convertem em transgressão e em desordem no mundo urbano.** O novo seria marcado por uma convivência (quase uma promiscuidade) entre ordem e desordem assim configuradas. **Instituição e transgressão de regras marcariam a cidade que nascia** e as sociabilidades que nelas teriam lugar. Constituída não tanto pela artificialidade da regra, mas pela **força da ausência de regras**, pelo “estouvamento”, pelo “inquieta e desordenado”, pela “seiva” irregular que parecia se impor, **a cidade é um mundo de regras a serem transgredidas**. (RIZEK, 2003, p. 81-2, grifos nossos)*

Vera da Silva Telles (1999, p. 88), demonstra que as aversões transcorreram ao longo do séc. XX e deságuam num mar de lama, no séc. XXI, que as potencializa:

*Pois hoje isso ganha atualidade já que em sintonia fina com esse espantoso deslizamento, em operação no mundo inteiro, do campo semântico no qual as noções de direitos e cidadania foram formuladas como **promessas da modernidade, aparecendo agora como seu avesso**, como figuras de atrasos e anacronismos, privilégios e corporativismos que obstam a potência modernizadora do mercado.*

Assim, diminuem as diferenças entre a barbárie do povo lk com a do povo brasileiro, guardadas as devidas proporções contextuais. Se na primeira metade do séc. XX a República, o Estado forte, a seguridade social, a cidade nos moldes estrangeiros e a sociedade capitalizada (mercado consumidor amplo) eram as figuras da promessa de modernidade, hoje são as figuras do atraso, no discurso, nas forças políticas e financeiras dos representantes “democratas” do neoliberalismo, a pregar com ares de eficiência e benemerência, o Estado mínimo, a redução ilimitada das políticas sociais (que viraram sinônimo de assistencialismo social) e o crescimento do controle policial e punitivo da sociedade, especialmente de uma parte da sociedade, cujas famílias enviam suas crianças às ruas por não terem como alimentá-las, cujos velhos, doentes e deficientes morrem com a indiferença geral, e o que é pior, a fazer jus ao título de violência suicidária, muitos tornam-se velhos, doentes e deficientes em função da precarização do trabalho e da cidade.

A força da ausência de regras torna a cidade ao mesmo tempo arriscada e ininteligível. Duas das características que Sennett (2005) coloca como as bases da acumulação flexível responsáveis pela corrosão do caráter, formuladas uma em cada capítulo nomeados da seguinte maneira: “*Por que as modernas formas de trabalho são difíceis de entender?*” e “*Por que o risco se tornou desnorteante e deprimente?*”. Pode-se, sem medo de distorcer suas formulações, ampliar estas

questões para a relação sócio-espacial: “Por que as modernas formas de interação com a cidade (artefato, campo de forças e imagem) são tão difíceis de entender?” e “Por que morar numa metrópole se tornou desnorteante e deprimente?” (217). A cidade se impõe como inimiga a ser combatida, e não aliada no desenvolvimento social. A **“força da ausência de regras”** se aparelha na pós-modernidade com a **“força dos laços fracos”**. Para evitar os “riscos urbanos”, cria-se uma dimensão de extrema superficialidade com a cidade, localizando o laço fraco (falta de confiança), principalmente, naquelas instâncias que fazem as regras urbanas, o Estado, o mercado e seus instrumentos e representantes. E, em segundo lugar, a ausência de regras da cordialidade (em seu caráter de proximidade) não permite que sociedade e cidade criem cumplicidade, i.e. a sociedade, em muitas ocasiões não pode confiar no funcionamento da cidade, não consegue criar com a cidade e o universo público, laços de identidade e apropriação. Assim, a sociedade deixa de ver na cidade, uma razão de orgulho. Ao contrário disso, passa a estar mais vinculada à razão satânica. No entanto, como esta razão lhe imputa qualificações pouco desejáveis, ela passa a não querer mais se ver na cidade; e o que é ainda pior, no mundo público, as outras pessoas também passam a ser “cidade”, e igualmente não são confiáveis. Toda a esfera social pública fica comprometida – a dialética sócio-espacial se confunde – ora em identificação, ora em repulsão.

*(...) a norma civilizada na qual, desde sempre, o País se espelhou, apenas nos promete, nesses tempos de capitalismo globalizado, uma modernização que não cria o emprego e a cidadania prometidos, mas que engendra o seu avesso na lógica devastadora de um mercado que desqualifica – e descarta – povos e populações que não têm como se adaptar à velocidade das mudanças e às atuais exigências da competitividade econômica. As ambivalências e contradições de uma modernidade pretendida como projeto, a “comédia do progresso”, não é questão nova, sabemos disso – a visada cética e demolidora em relação a essa norma civilizada que contém, no seu interior, a barbárie de todos os dias, é a operação narrativa que SCHWARZ identifica em Machado de Assis (...). E assim sendo, **entre os resíduos do atraso** de tempos passados e as determinações da moderna economia integrada nos circuitos globalizados do mercado, a pobreza é fixada onde sempre esteve – **como paisagem na qual é figurada como algo externo a um mundo propriamente social**, como algo que não diz respeito aos parâmetros que regem as relações sociais e que não coloca por isso mesmo o problema das injustiças e iniquidades inscritas na vida social.* (TELLES, 1999, p. 86-7)

Assim, toda a violência suicidária passa a ser propriedade da pobreza no ideário confuso da “desconversa”, da “desfaçatez de classe” na qual a “comédia do progresso” se torna a tragédia que assola centenas de vidas diariamente no Brasil, enquanto as elites dizem através

217. Para 75 % da população brasileira é muito difícil de entender um texto simples escrito em português. Como a “linguagem da cidade” é feita de uma gramática e de uma semântica muito particulares e complexas, ora se manifestando em forma de materialidade, edifício, ora de pessoas, ora de discursos e imagens, ora simplesmente de vivências, torna-se muito mais complicado compreender, mesmo para quem possa se julgar cidadão “consciente” desta linguagem e amplamente alfabetizado. Daí decorre o quanto é importante para a dominação de classe e para a manutenção do poder, a educação precária. As maneiras de se inteirar com a cidade como artefato, como, por exemplo, transportar-se nela, saber os caminhos, saber procurar os meios de transporte, etc. De se inteirar com a cidade como campo de forças, como, por exemplo, encontrar trabalho, divertir-se, e de se inteirar com a cidade como imagem, como, por exemplo, assimilar ou recusar o ideário de que “o Jardim Ângela é o lugar mais violento da cidade e, portanto, só tem bandidos” e, portanto, é altamente atomizador morar lá, mesmo que não queira ser bandido”. Todas estas interações possíveis se tornam assombrosas e muitas vezes repudiadas, tornando-se o cotidiano do cidadão comum, um verdadeiro inferno, ou um labirinto no qual não é possível se perder, com o risco de não se encontrar.

das mídias que é lamentável, mas inevitável, em nome do “progresso”, e da “segurança da sociedade”.

Ocorre que as regras, mesmo cambiantes, não são coisas que possam ser naturalizadas, não se auto-constroem, nem são constituídas pelas forças do meio ambiente. São construídas pelos atores que tentam construir a “gramática” urbana para lê-la melhor e aqueles que se esforçam em diminuir os seus riscos, i.e. os construtores da cidade como artefato, os arquitetos, urbanistas, incorporadores imobiliários, grilheiros; os construtores da cidade como campo de forças, os políticos, juristas, delegados, policiais, empresários, e os construtores de cidade como imagem, os jornalistas, publicitários, marqueteiros, cineastas, artistas.

O arquiteto, sem especificar as diferenças sociais dentro da categoria profissional, que são muitas, inclusive na formação, mas, se tratado de forma genérica, tem uma posição ambivalente, atuando nas 3 dimensões citadas – a serviço das incorporações e da maximização dos lucros advindos do saber explorar ao máximo o que a legislação permite, mas também a serviço de empreendimentos de uso público e equipamentos coletivos de uso institucional; como formulador técnico da base jurídica e reguladora do desenvolvimento urbano, onde se acentua o caráter ideológico do seu ofício; por fim, como construtor de imagens que lida com imaginários urbanos, mas também com a dimensão estética da arquitetura e da cidade.

Há um ator que se insere nas três esferas também, é o líder comunitário, atuando de maneira marginal ou não, com relação aos outros atores, mas sua oposição à violência suicidária tem feito com que nas últimas décadas poucas pessoas tenham a coragem de assumir este papel. Unindo todas as esferas apresenta-se a fabricação de territórios e suas fronteiras visíveis ou invisíveis, e os papéis contemporâneos do “senhor” colonial são tão cambiantes, ambíguos quanto às regras. Alguns dos atores que têm tomado para si este papel, são os representantes, segundo Telles (1999, p. 88) da “*versão popular do neoliberalismo, que é o tráfico de drogas e o crime organizado*”, o traficante ou aquele que, de alguma maneira, a ele pode ser atribuída a identidade do bandido, principalmente nos espaços de rejeição nas metrópoles brasileiras, ou mesmo em outras localidades, com o moderno nome de “patrão”. Estes padrões nem sempre fazem parte das classes subalternas, nem sempre são, por sua vez, parte das elites – disseminaram-se por todas as classes e descumprem as leis pela construção de uma hegemonia concorrente às mesmas em todos os âmbitos oficiais - a civilidade oficial, a cidade oficial, aos trabalhos oficiais, a mídia oficial, a polícia oficial, ao Estado. Um poder paralelo na prática, uma territorialização cordial, já que, se necessário, estes mesmos agentes utilizam as leis oficiais a seu favor, com todo o cinismo e a hipocrisia que lhes é tão peculiar. São, definitivamente portadores de deficiência moral, i.e. de astúcia (ou esperteza) e de barbaridade (ou truculência) ao mesmo tempo. Hegemonia no sentido gramsciano portanto, já que possuem a legitimidade ideológica ou a impõem, e utilizam com desenvoltura a coerção pelas armas.

*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. A tônica é projetar um certo glamour sobre conflitos urbanos que, no fundo, definem um contexto de regressão em **que a morte é um subproduto da circulação de mercadorias especiais**, que precisam de “**territórios livres**” e de **mão-de-obra barata**. (...) 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. Desse modo, não se pode reivindicar para a representação*

*atual da violência aquela dimensão épica de uma mitologia como a do western, por exemplo. Esse gênero industrial partia da premissa de que sua representação da barbárie era a recapitulação de um processo de formação, que teve os seus heróis e seus sacrifícios em nome da lei e da cidadania futura. (...) O movimento agora é regressivo. O **loteamento das zonas de poder na cidade** constrói uma nova versão do que foram os espaços rurais até 1930, dominados pela política do coronelismo - termo consagrado que vinha junto com latifúndio, geografia da fome, beatos e cangaceiros. Os chefes do crime organizado na atual grande cidade trazem essa mesma dimensão do **patrão clientelista**, qual seja, **protetor, dono do “pedaço”, juiz do bem e do mal em territórios que controla**. Com uma diferença: o coronel era braço armado da “ordem nacional” em sua feição arcaica, o traficante **é a vitória do mercado sobre o Estado-nação reduzido à impotência**.* (XAVIER, 2004, p. 09, grifos nossos)

Estão representados amplamente na cinematografia aqui analisada, como o Zé Pequeno e Bené em *Cidade de Deus*; como o traficante que vem intimar Heracles para se manter calado com relação ao tráfico naquela área em *Os 12 trabalhos*; Márcio, o traficante da região onde moram Jéferson, Washignton e Kennedy, que os obriga a entregar droga por causa de um amassadinho de nada em seu carro, aproveitando-se, pela hierarquia etária, da inocência e do medo dos garotos, em *De Passagem*; como o delegado Santana na cidade da baixada Fluminense, em *O Homem do ano*, a congregar junto de si, os atores sociais necessários (Máique e “equipe”) junto ao seu próprio grupo (Carvalho, Silvio, outros policiais corruptos e políticos locais particularmente interessados no higienismo sócio-espacial); como Giba a disputar a “chefia” do território (a construtora) com Anísio em *O Invasor*, já que se este conseguir se casar oficialmente com Marina, parte da construtora será dele também; como Pedrão de *Central do Brasil*, que utiliza a estação como ponto de aliciamento de crianças carentes para tráfico de órgãos e mata a queima-roupa e imediatamente um menino por ter roubado um walkman; como os policiais da cadeia onde João e Vovô cumpriam pena em *O Primeiro Dia*; como o diretor de publicidade e a invasão de domicílio que é feita no Edifício das Américas, em *Sábado*, sem que ninguém cogite em nenhum momento que se trata de uma infração o que no linguajar popular seria “chegar chegando”, apropriando-se indevidamente de um espaço que não é público e por mais que seja área coletiva do conjunto de condôminos e por mais que estes condôminos não tenham todos a propriedade dos apartamentos, lá habitam, é a função social daquela propriedade, o valor de uso que caiu em desuso, mesmo expressa na lei tão cara a tantos que lutaram por ela e ainda lutam – não significa nada para a agência que quer cumprir as leis de mercado – velocidade, perfeição, “espetaculosidade” – uma caixinha para o porteiro deve bastar, e este, assim como a população moradora do prédio, com exceção de alguns, sente-se ainda lisonjeado pela presença dos publicitários, convicto que está de que não é ninguém.

Em *Cronicamente Inviável* há muitíssimos exemplos da territorialização cordial, a do “oligarca”, como a senhora distintíssima que atropela uma criança de rua e quase passa por cima de sua cabeça, depois de parar o carro, ver a criança no chão sangrando e lamentar, mas se justificar “legalista”. Ela não faz nada para socorrer a criança e nem ninguém que estava no restaurante chique, que embora horrorizados, param para ouvi-la, mas também não socorrem a criança de imediato. Certamente é um bairro igualmente chique, como o restaurante de Luís, no qual ela sente que tem um nível de propriedade tal, que a permite acreditar que errada era a criança de estar ali, porque embora seja uma via pública, é uma área feita para as elites não se preocuparem

com os pobres. Para ela, por ser território dela, ela não tem obrigação nenhuma de perder o seu compromisso por causa da vida de um menor carente, uma criança de rua, uma criança "miserável". O próprio significado da palavra coloca a pobreza como "digna de aversão, infame, desprezível".

Será que Maria Alice defenderia o menino que estava apanhando da polícia na praia onde ela destilava seu ócio se soubesse que o mesmo havia roubado o tênis do seu filho? Ou agiria como este, que, revoltado com a bondade hipócrita dela, usa da mesma violência da polícia? O restaurante de Luís também parece funcionar como uma espécie de micro-território de onde Amanda (ex-criança carvoeira) reúne informações e "equipe" para o tráfico de órgãos que circula todo território nacional, para o qual o intelectual Alfredo serve de mula, e mostra com objetividade sua preferência pela razão cínica, bem ao gosto da ambivalência cordial: *"melhor só registrar os fatos e deixar a interpretação pra depois. Assim eu posso fingir cada vez de uma forma, cada vez arrumar a realidade de um jeito, de acordo com o poder do momento. Ou nunca interpretar, o que seria perfeito. Registrar os fatos, nada mais"*.

3.2. O (ANTI)ESPETÁCULO URBANO DA CRIMINALIZAÇÃO

*O compromisso da imprensa – cujos órgãos informativos se inscrevem, de regra, em grupos econômicos que exploram os bons negócios das telecomunicações – com o empreendimento neoliberal é a chave da compreensão dessa especial vinculação mídia - sistema penal, incondicionalmente legitimante. Tal legitimação implica a constante alavancagem de algumas crenças, e um silêncio sorridente sobre informações que as desmintam. O novo credo criminológico da mídia tem seu núcleo irradiador na própria idéia de pena: antes de mais nada, **crêem na pena como rito sagrado de solução de conflitos**. (...) **Não há debate, não há atrito**: todo e qualquer discurso legitimante da pena é bem aceito e imediatamente incorporado à massa argumentativa dos editoriais e das crônicas. (...) se houve delito, tem que haver pena – a equação penal é a lente ideológica que se interpõe entre o olhar da mídia e a vida, privada ou pública.*

Nilo Batista, 2003, p. 03-4, grifos nossos.

3.2.1. A CRIMINALIZAÇÃO DA POBREZA

Prá polícia, morador de favela virou sinônimo de bandido. E a gente se acostumou a viver no Vietnã.

Busca-Pé.

Bráulio Mantovani, Anna Luiza Müller, e Fernando Meirelles, 2003, p. 163

Como foi discutido anteriormente, a extensão de Zé Pequeno / Cidade de Deus se realiza em várias frentes, a estigmatização reforçada na caracterização deste personagem (estereotípia), pelo estatuto de "realidade" reivindicado pelo filme, e também pelo reducionismo na indicação das causas do problema discutido. Como no "Making of" que começa com cenas de uma favela onde se sobrevoa com um helicóptero (sabe-se pelo som), e o letreiro diz:

Cidade de Deus é um conjunto habitacional inaugurado na década de 60 no subúrbio do Rio de Janeiro. Em pouco mais de 20 anos **o crescimento do crime organizado e do tráfico de drogas transformaram essa comunidade em uma das favelas mais violentas do Brasil. Baseado em fatos reais** e adaptado do livro de Paulo Lins o filme *Cidade de Deus* narra a história dos moradores dessa comunidade. Durante um ano, mais de dois mil jovens de diversas comunidades carentes do Rio de Janeiro foram testados como possíveis atores. Duzentos participaram do filme. (grifos nossos, fig. 877-9)

fig. 877

fig. 878

fig. 879

Do total de 3.415 registros de homicídios (entre setembro de 1998 e outubro de 1999), a amostra selecionou 840 que permitiram entrevistar 391 famílias de vítimas de homicídio, a seguir caracterizadas: “São geralmente jovens de 18 a 33 anos, especialmente na faixa de 22 a 25 anos (91% homens). Seis em cada 10 vítimas nasceram na Capital. **78% dos bairros visitados não tinham qualquer centro esportivo disponível para a população. O cinema não faz parte do cotidiano, as pessoas entrevistadas nunca viram, menos ainda o teatro. 81,6% dos bairros não têm biblioteca. A configuração urbana social e cultural da região facilita o aumento do número de homicídios.** A ociosidade nas ruas é muito grande, não tem trabalho, não tem cultura, a distância do Centro é muito grande, a condução é cara, as pessoas ficam nos bairros. 76,5% das vítimas moravam no bairro há mais de 10 anos; 15,9% sempre moraram no bairro; 18,6% tinham passagem pela Febem e 23,2% já tinham passado por presídio. 22,5% dessas mortes esperadas eram por dívida de tráfico; 15,5% por vingança, de alguma situação acontecida e 11,8% estavam juradas de morte. **Em 25% dos casos das famílias estudadas, estas esperavam que a vítima fosse assassinada, a própria vítima já esperava ser assassinada.**” (MARSIGLIA et al., 2003). (HUGHES, 2004, p. 97) (218)

Embora uma legenda exija uma mensagem sucinta, há mais reducionismo que economia de palavras: “o que tornou *Cidade de Deus* violenta foi o crime organizado e o tráfico de drogas” – aplica apenas sobre a criminalidade a agência sobre a violência e a favelização do conjunto. Como pode a determinação de uma só causa (a criminalidade), reivindicar para si a categoria de realidade? Este “achatamento” do mundo se amplia ainda mais quando o resultado é descrito por uma entidade abstrata e inteiramente complexa, como a violência. De que violência se fala, apenas a violência “do rio que tudo arrasta”? O mais intrigante é que a criminalidade muitas vezes não é usada como causa da pobreza, mas ao contrário é utilizada como consequência. O que leva a

218. A referência do autor é: MARSIGLIA, R.M.G.; PAVEZ, G.A.; CASTANHA E OLIVEIRA, I. de M. *Vidas nuas, mortes banais*. São Paulo: 2003. (Pesquisa CRAVI –PUC-SP).

outros discursos indicar que se trata de um círculo vicioso, no qual criminalidade e pobreza se retro-alimentam. Por mais que *Cidade de Deus* saia do circuito focado na vida superficial de dramas românticos das classes médias e elites metropolitanas das telenovelas, e discuta os problemas das populações invisibilizadas, ao reduzir a causa da violência e da favelização do conjunto à criminalidade, promove a estigmatização do mesmo, que já nasceu estigmatizado. Já nasceu como lugar para deixar à parte da cidade oficial, a população indesejada. Segundo Wacquant (2003, p. 117) os quatro elementos que interliga gueto e prisão explicam as razões não apenas da criminalização da pobreza, mas a indicação de que é por causa do crime, que a pobreza se mantém. Os quatro elementos são: **coação, estigma, confinamento territorial e segregação institucional**. Ora, pensando como gueto toda construção urbana na qual estes quatro elementos podem ser aplicados, temos no Brasil, uma gama imensa de tipos, não apenas a favela, ou conjuntos habitacionais como o de *Cidade de Deus*, mas toda localidade de onde não se é possível para as populações nela residentes, se mudar a qualquer momento. Os impedimentos estão no cerne da segregação. Como no Brasil, por mais que o racismo exista, embora seja encoberto e exista legislação anti-discriminatória, as razões mais imediatas da segregação está na renda familiar. E a diferença de renda que trabalha como filtro a selecionar aqueles que “podem” ou não morar ali. E é fundamentalmente por causa da pouca variação na renda das famílias aí localizadas que existe confinamento. A segregação institucional (Estado e empresas, principalmente as voltadas ao mercado da construção civil e especulação imobiliária) opera na aplicação desigual de recursos, não apenas na desassistência à população pobre no que diz respeito ao seu direito à cidade (infra-estrutura, equipamentos públicos, etc), mas também no que diz respeito a desassistência jurídica. Às populações pobres o direito e a lei chegam apenas quando serve para expulsá-los da área onde estão localizados, pela valorização da mesma no mercado imobiliário. Assim ocorre com os higienismos urbanos de todos os tempos, e inclusive na atualidade, quando processo semelhante ocorre no centro da cidade de São Paulo. Quaisquer outros processos são praticamente inacessíveis, já que o custo de um advogado é muito alto e as ações junto ao Ministério Público são de âmbito reduzido. Assim, resolver os problemas por conta própria tornou-se uma normalidade, que em última instância resultará não apenas numa “pena” sobre os culpados, mas na própria “lavagem da honra” com a morte da parte dita culpada. Assim ocorre nos dois casos de violência doméstica em *Cidade de Deus*, cujas mini-biografias foram retiradas na montagem, da mulher do Paraíba e da mulher do Neguinho. Personagens de mulheres que nem foram nomeadas e morrem porque seus maridos se sentiram traídos sexualmente. A subjetividade identitária do gênero masculino, brasileiro contemporâneo é construído e disseminado para boa parte da população (masculina e feminina) através de estigmatizações que podem ser resumidas em algumas características que, se negadas, têm a força de lhes transformar em “mulherzinhas”, construindo por sua vez a subjetividade identitária do gênero feminino, através de todos os contrários. Ocorre que os contrários são altamente pejorativos e depreciantes, identificados aos ideais do patriarcalismo, legitimando-os. Segundo estas estigmatizações, ao *homem (gênero)* cabe: não falar de seus sentimentos; não se justificar ou explicar suas ações; não reconhecer nem assumir suas fragilidades; ser mais concreto que discreto; ser mais agressivo que meigo; ser de “Marte” (guerreiro); mandar mais que obedecer, dominar mais que consentir ou submeter-se; “não levar desaforo para casa”, mesmo que tenha 5 anos de idade – se apanhar do coleguinha da escola, precisa revidar. Noções de “merece apanhar”, “sabe porque está apanhando”, e até as noções rodriguianas de que algumas pessoas “gostam de apanhar” como uma coisa que faz parte da “vida como ela é” e não uma patologia psicossocial, contribuem fortemente para que a marcialidade masculina se torne não apenas uma questão de honra, mas uma “normalidade” a que se deve fazer referência para incluir-se socialmente.

Cabe ao valor do homem (masculino) como símbolo de força e capacidade (219), a aplicação irrestrita da força física violenta, e da “última palavra” na sustentação e reafirmação de uma individualidade retraída socialmente pela heteronomia (ou simplesmente muito baixa autonomia) intelectual, econômica e política, assim como pela tentativa desesperada de ampliar esta individualidade, atomizada pelas condições espaciais de extrema precariedade e obscuridade, através do universo do consumo, impondo sua visualidade e aparência através de produtos que chamem a atenção por seu capital simbólico, assim como pela crueldade de suas ações afirmativas, reproduzindo ideológica e fisicamente as posturas das elites. Em suma, para existir é preciso “aparecer”. Não é à toa que Benê, o bandido “sangue bom”, importa-se muito em adquirir bens de consumo, pintar o cabelo e ter amizade com todo mundo, inclusive fora da comunidade. Mas para Zé Pequeno parecia mais uma atitude afeminada, motivo de chacota (fig. 882). Não é por outra razão que Máiquel resolve matar Suel (fig. 883). Este o insulta dizendo que pintar o cabelo era “coisa de bicha”. As ações de Benê vêm contrastar mais uma vez com a postura de Zé Pequeno, também “demonizada” – ele não está no crime para se engajar ao consumo e à sociabilidade, está porque quer poder, é um anti-social, um sociopata. Não quer dizer que a sociopatia ou psicopatia não existam, mas segundo argumentações de Alba Zaluar e Luís Eduardo Soares, é muito recorrente no mundo do tráfico de drogas, o “esbanjamento” em bens de consumo – eles são o passaporte para conseguir amizades e namoros, e dar a “ilusão” de mobilidade social.

Um dado interessante é que na festa de Benê, Zé Pequeno não consegue se integrar, mal se faz ouvir, não administra bem a rejeição e a sua violência acaba por confundir Neguinho, cuja bala, ao invés de atingi-lo, recai sobre seu melhor amigo. É nesta mesma festa que Busca-Pé põe as mãos rapidamente na máquina fotográfica. Com ela, Busca-Pé poderia ter feito um flagrante de assassinato e incriminado Neguinho, mas nem com a máquina ele ficou. Na verdade, o gosto pela fotografia que Busca-Pé cultivara desde a infância, por ocasião da morte do Cabeleira (fig. 884-6), guarda mais que a mensagem de “saída pela arte”. Guarda um quarto elemento a fazer companhia àquela tríade: polícia e bandidos armados e no meio do fogo cruzado, a sociedade impotente. E também um quinto elemento na interligação gueto-prisão. As mídias ocuparão o papel da ambigüidade por excelência, ora funcionamento como escudo para esta sociedade encurralada, ora funcionando como arma apontada a ditar seus estigmas, e reforçar a segregação, entre outras maneiras, através da potencialização da subjetividade masculina acima mencionada, que por sua vez

219. Força e capacidade de sustentar a sua família de origem, a si mesmo, e a uma futura família — identidades subtraídas pela precarização do trabalho, pelo desemprego e ausência de perspectivas futuras.

servirá de justificativa ao crime como “selvageria” própria dos “antros de vagabundos”. A maneira com a qual as mídias contribuem para esta subjetividade masculina construída com base na marcialidade está fundamentalmente na neutralização da violência policial enquanto ação violenta e segregatória, que exerce não apenas seu papel de portador da violência legítima do Estado, mas de “defensores” da ordem, que precisam ser respeitados como forças sobre-humanas, quase como se não fosse permitido nem ao menos olhar em seus olhos. Impressionante que são sobre-humanos e heróicos quase tão somente nas áreas de relegação, ou para conter manifestações públicas e democráticas. Por que será que este “heroísmo” não é utilizado para conter o desmatamento ilegal da Amazônia, ou desativar os jogos em máquinas ilícitas distribuídas por centenas de milhares de botecos em todo o país?

Neste universo, “quem manda” no território não só pode usar a violência, como deve – se não o fizer, não “é digno” de ser o “dono” da “casa”. A violência contra a criança e contra a mulher guarda em sua essência a mesma lógica da violência contra as populações vulneráveis. Nos discursos mais comuns das mídias, a brutalidade das polícias é encoberta por termos como “ocupação da favela”, e “se preparam para a revista nas casas”, ao invés de “invasão da comunidade”, ou “invasão de domicílio” (BURGOS, 2005, p. 202-3).

Filé com Fritas, ao tentar se “alistar” na gangue do Cenoura com o Mané Galinha, e ser ridicularizado, diz com veemência: **“Eu fumo, eu cheiro. Já matei e já roubei. Eu sou sujeito homem”**. (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 167, grifos nossos, fig. 887).

fig. 887

fig. 888

fig. 889

Busca-Pé decide sair da “Vida de Otário”, i.e. a vida na qual ele rejeitava o crime, quando é criminalizado sem razão (fig. 888-9):

Gerente: *‘A gente dá oportunidade prá essa gente da Cidade de Deus... e eles não dão valor nenhum’.*

Busca-Pé: *‘E o meu fundo de garantia?’.*

Gerente: *‘Que fundo de garantia? Que fundo de garantia?’.*

Busca-Pé (voz over): *‘O filha da puta do gerente achou que eu tava formado com os moleque da Caixa Baixa’.*

Gerente: *‘... eu podia chamar a polícia... é justa causa... pega as suas coisas e vai embora, vai!’.*

Busca-Pé (voz over): *‘Fui prá rua sem fundo de garantia e sem indenização. Parecia até uma mensagem de Deus. Se liga aí, Mané. A honestidade não compensa.* (MANTOVANI, MÜLLER, MEIRELLES, 2003, p. 119)

Nem por isso, Busca-Pé conseguiu se engajar ao universo do crime. Sua relação com a fotografia viria revelar que havia um outro elemento a atuar fortemente no “estado de coisas” em que se transformava a favela, cuja vida já era um purgatório, e virou inferno. Foi quando a guerra interna chegou na imprensa. Buscapé em voz off diz: *“A guerra chegou na imprensa. A polícia*

teve que tomar uma atitude". (MANTOVANI, at al., 2003, p. 168). Mais tarde, já no final do filme, Cabeção reitera este poder a coordenar também as ações policiais: "*Vam'bora, Pequeno, vamos acertar nossas contas*". Cenoura tenta sair do carro. Cabeção diz: "*Ô, você não, meu irmão, você é presente prá imprensa*" (MANTOVANI, at al., p. 193-4). As mídias conformam esta nova instância de poder, que passa a fazer parte integrante do cotidiano de dominação de classe a partir, sobretudo, da década de 1960. Marcondes Filho (2001, p. 26) comenta:

*A violência fundadora da sociedade brasileira — a ideologia do fazer e desfazer sem se incomodar com o direito do outro — tem origem nos preconceitos e na segregação classista e cultural passados, mas é assimilada da mesma forma pelos despossuídos com uma curiosa inversão de papéis. As violências reativas da sociedade brasileira **passam a ser a única comunicação possível** — porque real — entre os excluídos e aqueles que os excluem e, não importando em que escala social estejam, são sintomas de uma realidade que perdeu seu norte.*

Ao descrever a violência suicidária tão própria do capitalismo selvagem, o autor a caracteriza a partir de seus alicerces, que são dois processos que modificaram completamente as relações sociais e a capacidade individual e coletiva de relacionar-se consigo mesmo. Trata-se da "*introdução de sistemas eletrônicos de comunicação*" e da "*liquidação das formas agonísticas de posicionamento dos indivíduos*". Estes dois processos reforçam exponencialmente o valor simbólico das pessoas e suas identidades, das mercadorias, dos espaços, e das relações sociais. Elevam efetivamente o preço dos produtos de forma arbitrária, aliás, a arbitrariedade inserida dentro do capital simbólico se torna legitimada, vestindo a máscara de "direito". Na ausência da autenticidade do mesmo, o despotismo do mercado hipnotiza o planeta ao enviar sua própria auto-referência na forma de "única liberdade possível", "privilégio".

*Para acreditar, pois, que a cultura humana alcançou um maravilhoso ponto culminante final na metrópole moderna, **é preciso desviar os olhos dos sombrios detalhes da rotina diária**. E é isso precisamente o que o cidadão metropolitano treina para fazer: **ele vive não num mundo real, mas num mundo de sombras projetado ao seu redor** em todos os momentos, por meio do papel, do celulóide e de luzes convenientemente manipuladas: um mundo do qual é isolado, por vidro, celofane e pliofilme, das mortificações da vida. Em suma, **um mundo de ilusionistas profissionais e de crédulas vítimas**. (...) **Que a vida é uma ocasião de viver, e não um pretexto para proporcionar notícias aos jornais, entrevistas à televisão ou um espetáculo para multidões de ociosos**, que outra forma estariam paradas – tais idéias não ocorrem à mente metropolitana. **Para eles, o show é a realidade e "o show deve continuar!"**" (MUMFORD, 1982, p. 589-90. grifos nossos)*

Como foi indicado por Cibele Saliba Rizek (2003, p. 81-2), a cidade e a vida urbana se configuram pelo avesso da cordialidade enquanto relação de proximidade. O distanciamento social *blasé*, as grandes dimensões espaciais e temporais, a desvinculação do ritmo do corpo em sua biologia e em suas emoções para a inserção objetiva no ritmo do trabalho em âmbito industrial, a visualidade que se sobrepõe autoritariamente sobre a visibilidade, enfim, questões aqui já discutidas, mas veiculadas, permitidas e potencializadas pelos meios de comunicação em massa e pelas novas TICs – Tecnologias em Informação e Comunicação.

*Tornadas mais sós, as pessoas passaram a buscar relações de intimidade e proximidade no rádio, na TV, nas revistas e na literatura popular. Esses meios, entretanto, pelo seu próprio caráter, ofereciam sempre **apenas uma sensação de recuperação** do liame social, **nunca uma efetiva realização**. Os meios eletrônicos — telefonia, comunicação à distância, mensagens e conversas eletrônicas — investem na nostalgia de uma proximidade perdida, ao proporem uma ampliação inusitada das chances de comunicação. Ora, a nova esperança do contato torna-se uma nova frustração (e ainda maior), visto que não restitui a sociabilidade perdida, mas a virtualiza no campo da fantasia e do desejo. Os novos sistemas eletrônicos de comunicação **não recuperam a proximidade física, o sentir-o-outro, a presença real**. Esta busca será resgatada nas torcidas organizadas de futebol, nas reações espontâneas a grupos de destruição e em todas as formas de violência reativa, processo explosivo de contra-ataque às múltiplas violências sofridas no âmbito do social. (MARCONDES FILHO, 2001, p. 26)*

Porém, não precisa ser exatamente assim, as mídias enquanto aparelhos são apenas veículos. A mensagem que se veicula, a maneira de veiculá-la, e fundamentalmente de recebê-la e administrá-la é que faz a diferença entre ampliar a rede de sociabilidade, de conhecimento e de criatividade, ou ampliar o já imenso vazio identitário na profundidade de imagens auto-referidas de espelhos postos um à frente do outro. E é neste ponto que entra o segundo processo estabelecido por Marcondes Filho na formação da violência suicidária. “(...) *a violência é a voz do sujeito não reconhecido*” (HUGHES, 2004, p. 100) apenas quando de fato, esta ausência de reconhecimento social não se faz nascer de outras formas de conflito social, abafadas, reduzidas, emudecidas.

*Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios **adquirindo alma nos ouvidos**, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. **Falha a fala. Fala a bala**”. (LINS, 2004, p.21, grifos nossos)*

A “*liquidação das formas agonísticas de posicionamento dos indivíduos*” é, portanto, este processo de atomização social que, tanto a segregação sócio-espacial urbana e seus mecanismos ideológicos de estigmatização, quanto as relações de heteronomia intelectual, política e econômica, passam a construir sobre a identidade individual das pessoas formas sucessivas de caracterização a partir de elementos externos, adendos, produtos, maneiras particulares de se expressar, enfim, qualquer coisa que não seja propriamente uma identidade de classe baseada num ideário político-social, qualquer coisa que não tenha nascido de sua capacidade reflexiva e crítica, qualquer coisa que não reaja às iniquidades ilimitadas do sistema capitalista e suas ordenações anti-colapso. Não apenas ideologia, não apenas consumismo, não apenas estigmatização, mas o

investimento concreto em construir o descrédito e a falta de fé generalizados em todo e qualquer fragmento ou potência de reação (220).

*A violência simbólica é um modo eufemizado e invisível de dominação, que impede seu reconhecimento enquanto tal. No caso da violência simbólica estatizada, esse processo torna-se ainda mais complexo, na medida em que o Estado compõe-se, materialmente, de uma rede de agências e agentes co-partícipes, quase sempre de maneira conflituosa, do efeito de universalização próprio à ação pública. Assim, história incorporada e história reificada imbricam-se profundamente no que tange à delimitação do corpo de agentes monopolizadores do exercício “legítimo” dessa modalidade de violência, cujo último é a imposição de sistemas classificatórios capazes de gerar **identidades vazias de qualquer conteúdo de classe aparente**.* (MENDONÇA, 1996, p. 124, grifos nossos)

fig. 890

fig. 891

fig. 892

fig. 893

A violência suicidária não é exclusividade das classes pauperizadas, mas manifesta-se de maneiras diferentes em classes sociais diferentes. Mariana Ximenes ironicamente faz dois papéis secundários extremamente semelhantes em dois filmes que tratam desta temática. Tanto Marina (a filha de Estevão, o sócio morto em *O Invasor*, (fig. 890-1)) quanto Gabriela (a filha do dentista de *O Homem do Ano*, (fig. 892-3)), assim como Nando e Ruth, de *Seja o que Deus quiser!*, possuem a mesma expressão de desinteresse absoluto e generalizado por tudo, como se já tivesse sentido todas as emoções, como se já soubesse tudo, como se nada mais houvesse para motivar-lhes a não ser a diversão, mas não qualquer diversão, aquela própria do universo do espetáculo, a que possa fazer produzir quantidades inigualáveis de adrenalina, a que possa oferecer um prazer único e apropriado para sua distinção social e acima de tudo, que possa lhe exhibir e lhe oferecer uma vastíssima vitrine social de possibilidades. Segundo Cléber Eduardo (2002, p. 22) “*Quer aventura para dissipar seu tédio. (...) passa pela vida sem dar valor a nada*” (221). Interessante notar que esta postura, indicada como própria dos jovens oriundos das classes abastadas, nestes filmes estão sempre postos lado a lado da mesma postura ou da possibilidade da mesma em personagens que representam jovens das classes pobres. Se em *O Invasor*, Anísio se aproveita desta característica de Mariana para se apossar da construtora, em *O Homem do Ano*, Máiquel resiste à sedução de Gabriela. Mas é em *Seja o que Deus quiser!* que estas diferenças se exacerbam no contraste entre PQD e Nando principalmente. A violência suicidária surge nestes casos, como sugere Marcondes Filho (2001, p. 25) pela “*indiferença ante a destruição*”. Pai e mãe de Mariana são violentamente assassinados, mas ela parece apenas estar com dor de cabeça. Gabriela parece saber dos negócios de seu pai e não se importa. Nando

220. cf. MONBIOT, George. The denial industry. *The Guardian*. 19 set. 2007. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/environment/2006/sep/19/ethicalliving.g2>>. Acesso em 17 nov. 2007. MONBIOT, George. Pundits who contest climate change should tell us who is paying them, *The Guardian*. 26 set 2006, Disponível em: < <http://www.guardian.co.uk/comment/story/0,,1880825,00.html>>. Acesso em 12 dez. 2007.

221. Outro filme que trata da mesma temática é *Cama de Gato* (Alexandre Stockler, 2004), não analisado nesta pesquisa, mas que não evidencia diferenças sócio-econômicas, por não sair do universo da classe média, mas escandaliza pelo teor de crueldade e banalidade juntas nas práticas e teorias de 3 amigos. O crime aparece como ação principal e a motivação pode ser explicada por estes dois processos que compõem a violência suicidária.

igualmente não se importa com os danos sofridos por sua irmã no assalto, assim como a situação decadente de sua mãe, procurando-as apenas em função de seus interesses indevidos. É o reino no qual ser extremamente egoísta não é mais motivo de vergonha.

fig. 894

fig. 895

fig. 896

fig. 897

fig. 898

fig. 899

fig. 900

fig. 901

Rio de Janeiro –Cacá criminaliza PQD sem provas

São Paulo, ele é assaltado na rodoviária

Ao andar sozinho numa rua escura, é parado pela polícia

fig. 902

fig. 903

fig. 904

fig. 905

PQD se recusa, mas Nando insiste em aproveitar-se da “figura criminosa” de PQD para dar mais “autenticidade ao assalto”, que de certa forma, já é uma encenação. Nando diz: “*calma aí, ô “**mundo animal**” onde é que você vai? (...) [eu] com esta cara, ninguém me leva a sério... mas você... é **negão**... a velha vai se borrar toda...*”. O objetivo de Nando é conseguir 2 mil reais para comprar extasy e vender numa festa. O assalto nos Jardins é um fracasso porque a “velha” atira antes dele se defender.

PQD, no entanto, ao contrário de Anísio e Máiquel (os representantes das classes empobrecidas) foge arduamente de toda e qualquer formulação ou determinação da violência suicidária. Ele é cantor, mas o negócio dele não é a música da moda, nada de eletrônico (formulações musicais nascidas dentro da Indústria Cultural e propiciadoras do distanciamento), ele gosta de uma coisa para se ouvir mais de perto, um samba-canção (ou a música que não nega sua origem e é própria das relações cordiais de proximidade). Ele também não quer saber do crime e se irrita muito com as estigmatizações recorrentes de Nando e Ruth, que insistem em dizer que ele é do comando vermelho (fig. 895). É um homem do povo que batalha muito para sobreviver e fazer com que nenhuma máscara lhe cole ao rosto. É ingênuo, não tem malandragem, aos primeiros passos em São Paulo é roubado sem que perceba (fig. 900). Deixa a porta de sua casa destrancada com Cacá lá dentro, enquanto vai à padaria – o suficiente para ser invadida por criminosos da favela onde mora, e Cacá maltratada e roubada (fig. 898). E PQD, incriminado por isso (fig. 899). Ele representa de fato a esmagadora maioria da população pobre, que não está no crime, mas todos a apontam como criminosa – pela estigmatização sócio-espacial e pela criminalização da pobreza.

A pobreza é criminalizada não por sua situação em si mesma, ou seja, a sua condição, mas pelo que pode desencadear na e para a sociedade em volta, para o entorno do qual a periferia torna-se uma ameaça permanente. (ESPINHEIRA, 2005, p. 463)

É por esta razão que o contato entre as diferentes classes é um argumento tão recorrente na cinematografia nacional contemporânea – sem o contato entre as classes e a visualização das diferenças entre seus respectivos territórios, a criminalização da pobreza se torna

somente mais um discurso, como no jornalismo, mas é ela a manifestação mais contundente da violência suicidária, que em maior ou menor grau se manifesta de outras maneiras em toda a sociedade. A violência em Nando fica por conta do oportunismo irrefreável em arrastar o que tiver pela frente – rouba a chave do carro da irmã e se aproveita de todas as formas da situação em que PQD se encontra, sem dinheiro (foi roubado), e na dependência de Cacá para poder voltar para casa, já que o traficante da área já havia sido informado pela própria polícia, de que ele estava sendo incriminado. Sua esperança era ela retirar a queixa e o traficante permitir que ele volte para a favela. Além de expor PQD aos amigos como um troféu (fig. 906) - afinal, para ele, ser amigo de “alguém do comando vermelho” lhe fornece um *status* de “poder”. Nando o coage para participar de um assalto, que frustrado (fig. 902-5), o leva a participar de uma encenação de seqüestro, no qual, aproveitando-se dos estereótipos, PQD seria o seqüestrador e ele, a vítima, para tentar extorquir algum dinheiro de sua mãe (fig. 907, 909-11). Ela está decadente, mas entrega uma parte do dinheiro pedido (fig. 912), mas quando Nando foi buscar, tenta fugir sozinho com o mesmo, ao invés de voltar e dividir com Ruth e PQD, (fig. 913-5), e levar este até Cacá, como tinha sido combinado, já que era o motivo principal pelo qual ele estava em São Paulo, e tinha participado do assalto frustrado com Nando e da encenação de seqüestro. PQD vai atrás dele e chega até a casa de Cacá para esclarecer tudo e dizer que ele não tinha nenhuma culpa sobre o ocorrido no Rio de Janeiro, mas é agredido e incriminado mais uma vez, assim que a polícia chega. É tratado com o clássico “*Cala a boca, marginal!*” e vai preso (fig. 916-8, 908 e 919-20).

fig. 906

fig. 907

fig. 908

fig. 909

fig. 910

fig. 911

fig. 912

fig. 913

fig. 914

fig. 915

fig. 916

fig. 917

fig. 918

fig. 919

fig. 920

Ruth e Nando, não satisfeitos em permitir que PQD fosse criminalizado pelo seqüestro encenado, no qual PQD possuía tanta culpa quanto eles, Ruth rouba o seu CD demo e

coloca na internet todas as suas músicas, que viram sucesso de *downloads*, e faz um *site* (fig. 921-4) sobre a história, fazendo a apologia de sua libertação. Não fica claro qual história ela contou, mas certamente não é esta, mesmo porque, ao falar pelo telefone com Nando (fig. 939 e 925) ela não demonstra nenhum tipo de culpa, ao contrário, culpabiliza Nando por não ter “aliviado a barra do cara”, junto a sua família, que o criminaliza também pela invasão de domicílio provavelmente, somada à queixa anterior de Cacá no Rio. Ruth, por mais “atualizada” que se sinta, reproduz o velho papel da cordialidade nacional em acobertar o conflito real, mesmo que para isso tenha sido necessário criar um fictício. Marcondes Filho (2001, p. 26.), ao comentar em nota sobre o agir cínico, diz:

A corrupção no Brasil consolidou-se no instituto do “jeitinho”, que nada mais é que o reconhecimento e a legalização (portanto, a democratização) do arbítrio e do desrespeito. Igualmente, a “Lei de Gerson” constitui, na violência fundadora brasileira, uma forma de “criticar aceitando”, exemplo do agir cínico tupiniquim inteiramente integrado à cultura nacional. (grifos nossos)

Se denunciasses toda a verdade, poderiam libertar PQD, mas teriam que contar sobre seus próprios crimes. Ao invés disso, mais fácil e conveniente continuar fazendo o que já haviam feito, tornando-o mais uma vez bode expiatório ou coisa a ser “aproveitada” para seus interesses escusos. Antes, sua identidade a ser incriminada pela violência cometida a Cacá, depois sua voz ao telefone para enganar a mãe sobre o seqüestro, e agora, a sua produção artística e a sua imagem veiculadas *online* como “business”, i.e. a reificação de PQD enquanto “mito” e a obliteração de sua real condição, funcionando como instrumento sobre o qual, ao mesmo tempo que pudessem esconder a culpa não assumida, pudessem também inverter a situação para aparecer como defensores da arte e dos direitos humanos. E aparecem, já que o *site* é premiado na mesma MTV, da qual Cacá foi demitida. Passaram-lhe a perna, assim como em PQD, a diferença é que ela está cheia de esperança em novas oportunidades em seu confortável sofá à meia luz (fig. 929), e PQD, na cadeia, com toda a ausência de perspectiva, liberdade e conforto possíveis (fig. 930). Aqueles que lhes passaram a perna, no entanto aparecem juntos, na premiação: a apresentadora, ex-subordinada de Cacá, e Nando (fig. 931), que reitera a inversão dos papéis de agressor e defensor, dizendo que PQD é “vítima da imponderável violência social que assola o nosso país”. Sua mãe, Dona Fernanda, ao assisti-lo na TV, se orgulha dele (fig. 928), mas aconselha Cacá ao telefone: “você vai ter que aprender a

controlar os seus hormônios, porque a vida não é justa, veja o que fizeram com você”, lamentando a injustiça sofrida pela filha no trabalho. É muito cinismo junto que chega a ser caricato, mas como dizia Salles, é muito difícil fugir aos estereótipos com a representação das “elites”.

fig. 929

fig. 930

fig. 931

fig. 932

fig. 933

fig. 934

fig. 935

As cenas feitas no morro são todas escuras, quase monocromáticas. O contraste evidente com o colorido luminoso do apartamento de Ruth indica as diferenças territoriais. Em um, a ordem é uma só, a que dita o tráfico. Em outra, as ordens são variáveis e extremamente flexíveis. A única ordem dada por Ruth é: *“PQD, pagode, não!”*

fig. 936

A chegada em São Paulo foca os edifícios e as marginais.

fig. 937

Assim como Josué, PQD fica do lado de fora do trem. Mais uma vez, a sequência reforça sua condição excluída

fig. 938

A tomada é feita como se fosse o quadro visto pela câmera de proteção da entrada do prédio

fig. 939

Ruth ao telefone comenta com Nando: 18 mil *downloads* da música de PQD

fig. 940

fig. 941

fig. 942

fig. 943

D. Fernanda, mesmo numa situação como a do seqüestro, pára no Bingo (para tentar ganhar mais dinheiro?), e antes de colocar o dinheiro na lixeira, conversa futilidades alheias ao telefone. O telefone, o *walk talk*, a TV, a internet, a câmera de segurança, a máquina fotográfica, a filmadora. Os instrumentos eletrônicos de comunicação são amplamente utilizados.

PQD é motivado pela honestidade e a busca pelo esclarecimento de tudo. Nando, motivado pela mais contumaz violência suicidária arrivista e maquiavélica. Cacá e seu namorado, motivados pelo ressentimento. E Dona Fernanda, motivada provavelmente pela superficialidade com que concebe o mundo a sua volta e pelo preconceito, já que a narrativa aponta este indício em sua conversa com Nando ao telefone, enquanto ele fingia que estava sendo maltratado pelos seqüestradores. Nando fala para a mãe pedir dinheiro emprestado para Rose, a empregada. Ela acha que ela tem no máximo 2 mil reais na caderneta de poupança. Nando diz que sabe que ela tem mais de 8 mil. Na hora, a mãe de Nando diz: *“Será? Será que ela andou me roubando durante todos estes anos? Eu sempre desconfiei da Rose...Eu comentava com o seu pai”* (fig. 911). A incriminação é imediata com base no preconceito: *“Se ela é empregada, é pobre, e não pode ter dinheiro guardado, se tiver, é roubado”*.

Fundamental na trama é a sua condição territorializada e sem direito a defesa. Com a proteção do tráfico no momento em que a polícia vai até lá para buscá-lo, ele sai da favela onde morava, mas na condição de só voltar depois de um tempo e com tudo acertado com a pessoa que tinha dado queixa contra ele. E entra em outro território em São Paulo, desconhecido, e onde é lesado do começo ao fim (fig. 932-5). Roubado, chantageado, apontado como “suspeito” na rua pela polícia, repudiado, e incriminado de novo pela família de Cacá. Sua expressão tranqüila e contente (fig. 920) na cadeia pode indicar que neste novo território talvez não sofra tantos constrangimentos quantos os sofridos nos anteriores - o que definitivamente não corresponde à realidade das cadeias brasileiras, mas foi esta a opção do filme, que merecia um final mais coerente.

Outro dado relevante é a mediação ruidosa dos instrumentos eletrônicos de comunicação, ao longo de todo o filme, utilizados para atomizar e falsear a realidade, evidenciando de que maneira podem contribuir para a constituição da violência suicidária, se utilizados indevidamente (fig. 938-43). Ruth, só ao final do filme é revelado, foi motivada também por estar grávida de PQD. O bebê surge ao final, enquanto o “tio Nando” a filma para que PQD possa ver sua filha através mais uma vez de uma mídia, já que, ao que tudo indica ainda permanece na cadeia (fig. 943). Seqüestro e encenação fazem parte também de um outro filme, mas ao invés de uma ácida comédia, uma tragédia desoladora. Trata-se de *Ônibus 174*.

fig. 944

fig. 945

fig. 946

fig. 947

Em *Ônibus 174*, toda a construção se fabrica sobre o fato do seqüestro ter sido amplamente registrado por emissoras de TV que transmitiram ao vivo para todo o Brasil muitos fatos de toda a tragédia. Este foi um acontecimento inédito que provocou forte comoção no público televisivo. Uma macabra cobertura ao vivo, que gerou picos de audiência (fig. 944-7). E principalmente porque foi um grande fiasco por parte dos dois lados: a do bandido e a do mocinho, ou melhor, da polícia, que de “mocinho-herói” tem muito pouco. Fiasco do bandido porque foi uma tentativa de roubo frustrada que virou um seqüestro às avessas, e que não tinha nenhum resgate, pedido, reivindicação formal. Padilha não revela, mas podemos ouvir em certo momento Sandro gritando que queria um motorista para dirigir o ônibus, possivelmente para que ele pudesse fugir dali. Naturalmente ele não queria ser preso e isso Padilha deixa muito claro exibindo com uma triste e lúgubre beleza as condições de encarceramento por onde ele passou. Fiasco da polícia porque foi ineficaz, não tem treinamento, nem equipamento correto e esteve nas mãos de governantes ainda menos qualificados para lidar com um problema como este. O resultado foi duas mortes, a refém Geísa Gonçalves, 21 anos, com três tiros – dois do seqüestrador e um do policial Marcelo Santos, que atirou para acertar em Sandro e errou o tiro. E a do próprio Sandro, que depois de ser quase linchado pela população enfurecida, foi detido num camburão pela polícia, levado para longe das câmeras e asfixiado neste trajeto. Além das mortes, cerca de 25 horas de filmagem realizadas pelas três principais emissoras de televisão brasileira. Tudo isso, de um ponto de vista bem objetivo. Há, certamente, outras consequências, uma delas seria a contribuição oferecida para um crescente medo da população em geral, em alerta constante diante da violência crescente no país. Para a qual se procura razões e causas a todo instante. Muitas máscaras e bodes expiatórios são igualmente construídos num contexto em que ficção e realidade, real e representação, se confundem tanto. A utilização de todo o material

jornalístico, que já era “de arquivo” das emissoras foi uma premissa para fazer o filme e suscitar uma série de questões que as emissoras, na cobertura jornalística não mostraram e não mostram – uma outra face do acontecimento: o Sandro até aquele dia. O evento midiático, o espetáculo, a vida real sendo exibida ao vivo dentro dos lares, neste lugar privilegiado que a TV ocupa dentro da sala – este caráter foi, sem dúvida, o principal chamariz para realização do filme, associado ao anti-espetáculo de miséria e horror que a população brasileira vive, mas que as telenovelas e os filmes que são exibidos pelos canais abertos quase não mostram, porque para estes é sempre o universo do espetáculo das elites que dá audiência e espaço de interesse para anunciantes. Contando com uma boa equipe de investigação, conseguiu centenas de páginas em documentos sobre Sandro, como documentos policiais, parecer psicológico do tempo em que esteve internado na Instituição para menores infratores Padre Severino, um jornal local falando da morte de sua mãe, e até fotos de família. Segundo Esther Hamburger (2005, p. 202 e 214-5, grifos nossos):

Candidatando-se a participar de programas de auditório, escrevendo um livro sobre o bairro de origem (que eventualmente se torna um filme), participando de oficinas de audiovisual em bairros de periferia ou na prisão, as pessoas pretendem ser incluídas no universo muitas vezes denominado “do espetáculo”. (...) Interpretar significados de documentários e filmes de ficção que lidam com o universo da violência e da pobreza no Brasil contemporâneo convida então a repensar a idéia de espetáculo (...).

Convida, sobretudo, a relacionar a vinculação entre a noção de espetáculo com a criminalização e a violência, e de que maneira a estigmatização sócio-espacial se insere neste contexto, sua instrumentalização e amplitude junto ao sistema segregatório urbano e a territorialização vinculada ao crime. Ora, se a violência suicidária (violência fundadora) é potencializada pelo mau uso das TICs e pela anomia identitária contemporânea, pode ser considerada também como uma face ativa da “sociedade do espetáculo” que Debord (222)

222. Guy Debord, um dos principais teóricos da sociedade do espetáculo, considera o espetáculo como a soma de todas as formas de representação e de produção material que impedem a plena realização da consciência, uma vez que veicula a “falsa consciência”, a ideologia que fetichiza a mercadoria, que reifica o caráter humano, reduzindo a identidade individual ou social em imaginário, promovendo a legitimação dos estigmas sócio-espaciais, difundindo valores de consumo e construindo necessidades através da administração dos desejos humanos. A mercadoria se torna suporte de identidade e realização imaginária de desejos. A aparência não perde seu estatuto de valorização e *status* social, mas a este atributo é adicionado um certo grau de condição de existência, é o seu capital simbólico. Não é apenas que “o mundo trata melhor quem se veste bem” ou “9 entre 10 estrelas de Hollywood usam LUX”... o valor simbólico alcança na atualidade, as fronteiras mais profundas do caráter humano e da constituição da narrativa de experiência de vida. Tornam-se marcos referenciais e construtores de capacidades. Com significados intrínsecos, como masculinidade, feminilidade, *sex appeal*, inteligência, modernidade, ousadia, bom senso, jovialidade, engajamento, agilidade —as mercadorias e suas propagandas, assim como produções culturais que valorizam estes atributos, fazem crer que tudo isso é possível através dos produtos. Citando Bucci (2004, p. 232): “O espetáculo é um modo de produção. Sem que se leve isso em conta não há como compreender o modo pelo qual o poder, o desejo e o capital se articulam feito uma trança para produzir o que aqui estamos identificando como a instância do olhar. Não vivemos apenas sob a tirania de relações sociais exclusivamente voltadas à produção e à circulação de mercadorias, não é só isso. Vivemos sob um regime voltado à produção da imagem: da imagem da mercadoria e da imagem como mercadoria. O culto à mercadoria —que já constituía um fator de barbárie e que apenas se intensificou ao longo do século XX—desaguiou no culto à imagem da mercadoria, o que permitiu o destravamento do princípio de acumulação e reprodução do capital, lançando ambos a uma escala jamais vista. A natureza do capitalismo e do capital foi alterada a partir do final da Segunda Guerra. Em 1967, Guy Debord, em seu clássico *A sociedade do espetáculo*, apontava: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (...). Ele dizia mais: “O capital já não é o centro invisível que dirige o modo de produção: sua acumulação o estende até a periferia sob a forma de objetos sensíveis. Toda a extensão da sociedade é o seu retrato” (...). No imaginário contemporâneo, os signos que se apresentam como objetos-mercadorias para promover a completude imaginária do sujeito tornam visível o próprio capital —e monopolizam o campo do visível. Não há, portanto, uma descontinuidade entre a tirania da mercadoria sobre o sujeito e a tirania da imagem (da mercadoria e como mercadoria) sobre o sujeito. Ao contrário: a imagem é o prolongamento exponenciado do domínio da mercadoria sobre a vida social. Tanto que, para Debord, “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue

profetiza. Este termo, do livro homônimo de Guy Debord tem sido tão incorretamente interpretado quanto “O homem cordial”. Aliás, as interpretações superficiais, pouco explicativas ou ininteligíveis explicam, em boa medida, o que, afinal de contas, significa o “espetáculo”. O universo das artes e os meios de comunicação de massa sempre utilizaram este termo, mas Debord o empresta deste universo para falar de suas extensões menos nobres – a sua utilização para o funcionamento do sistema capitalista, na produção de ideologias e necessidades da sociedade reduzida a mercado consumidor. Eugênio Bucci (2004), utiliza suas formulações, assim como de Régis Debray (223) para discutir a dicotomia civilização e barbárie e chama esta “sociedade do espetáculo” de civilização da imagem, cuja força constitutiva seria o desejo inconsciente do imaginário, a construir o visto, o exibido, a história, enfim, o que é posto e concebido como “verdade” a ser aceita e seguida, ou seus contrários. Indica que este tipo de civilização é mais inclinado a realizar atos de barbárie que propriamente de civilização, uma vez que o desejo tende a ser antagonístico às convenções civilizadoras.

*A verdade é assim revelada (moldada) pela “ontologia fantasmática do desejo inconsciente”. Não por acaso, o termo fantasmática aparece aqui. Ele se refere ao conceito de fantasma em Lacan, que nada mais é que o complexo formado pela junção inconsciente do sujeito com o pequeno objeto que lhe dá sentido imaginário, junção que é precipitada e cimentada pelo desejo. É como se a civilização da imagem fabricasse, como imagem, o(s) objeto(s) de que se vale para obturar os vazios ou as fissuras que, instauradas no tecido do olhar, deixariam ver (sem querer e sem querer autorizar) **a falta mais profunda, mais essencial, mais insuportável**. (BUCCI, 2004, p. 231, grifos nossos)*

Em nota o autor esclarece o que é de especial interesse para a análise de *Ônibus 174*, a violência suicidária como manifestação da lógica da ambivalência nacional que no espaço urbano ganha força de transgressão e na contemporaneidade instrumentaliza outra lógica, a da criminalização e da relegação da pobreza:

*Na chamada teoria psicanalítica, o “fantasma” pode ser entendido como a mediação que **recobre a falha no sujeito**. A falha, aqui, indica **a falta que lhe é essencial**. O sujeito (...) projeta-se na unidade imaginária formada pelo acoplamento do sujeito que fala com o seu significado imaginário (...). O objeto do desejo não é coisinha banal qualquer, uma marca de cigarro ou um ser supostamente amado, embora se possa manifestar por meio disso também, mas é, sobretudo na perspectiva aqui adotada, aquele objeto (sínico) que **completa imaginariamente o sujeito, porque volta a esconder a trama simbólica, onde a falta se inscreve**. Por aí, pelo fantasma, sujeito dividido, barrado, que tem diante de si **o horizonte do seu desaparecimento iminente**, reaparece “mais-além do seu desaparecimento”. (BUCCI, 2004, p. 231(224), grifos nossos)*

A “falta profunda” da sociedade que tem seu tecido sócio-espacial esgarçado pela desigualdade e pela ambigüidade de sentidos para este próprio tecido, pode ser

ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (...). *Mais ainda: “O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral” (DEBORD, 1997, p. 25, 30 e 34)“.*

223. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 358.

224. A referência do autor é: KAUFMANN, Pierre (ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p. 196.

considerada a própria esfera do social, a característica em cada pessoa, que lhe fornece a potência do social na trama urbana, i.e. na esfera da família, da comunidade, do trabalho, do lazer, da fé religiosa, etc. Ora, o que resta então àqueles que, da margem do sistema, são expulsos para fora dela, como refugio da sociedade integrada? O que resta é tentar encobrir esta falta, não mais diretamente nos círculos sociais dos quais já foram expulsos (moradia, trabalho, entretenimento, etc), mas em outros círculos, em que os primeiros depositam algum crédito, como o universo midiático por exemplo. Talvez seja esta uma das motivações investigadas por Padilha em Sandro do Nascimento. E em boa medida, elucida porque, para além da simples inveja, Zé Pequeno fica tão contente em ver sua foto no jornal, mesmo que seja nas páginas policiais. O que poderia ser degradante para muitos, para ele é a realização suprema.

(...) a menina do Santa Marta está totalmente siderada por um processo de **cidadania no mundo das imagens**, como se fosse uma questão de identidade; quer dizer: **a identidade se constrói a partir deste salto para o universo da mídia**. (XAVIER, 1998, p. 98, fig. 948-51)

Igualmente pode contribuir para entender o que houve com Japa e Branquinha (*Como nascem os anjos*) além de mero conjunto circunstancial de acidentes e erros. Aquela idéia que os índios tinham de que a máquina fotográfica retiraria as suas almas não é pura ingenuidade, parece mesmo ser o prenúncio de um tempo onde as almas foram definitivamente substituídas por armas – armas de acesso a um mundo cada dia mais restrito. Tão restrito que todos aqueles que, por diversas razões, não conseguem penetrar, são relegados a espaços que no passado eram poucos e este âmbito sócio-espacial podia ser considerado “exceção”, mas na atualidade tem representado quase todo o planeta. Um planeta-favela, como sugere Davis (2006). Ele cita o romancista Patrick Chamoiseau (2006, p. 175, (225)): “*Um proletariado sem fábricas, oficinas nem trabalho, e sem chefes, na confusão dos empregos ocasionais, afogando-se na sobrevivência e levando a vida como **uma trilha em meio às brasas***”. (grifos nossos). Em meio às brasas fica muito difícil não se sujar.

No mundo pós-moderno de estilos e padrões livremente concorrentes, há ainda um severo **teste de pureza** que requer seja transposto por **todo aquele que solicite ser ali admitido: de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor**, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a “sujeira” da pureza pós-moderna. (...) **Como são um sorvedouro dos fundos públicos e por isso, indiretamente, do “dinheiro dos contribuintes”, eles precisam ser detidos e mantidos em xequê ao menor custo possível. Se a remoção do refugio se mostra menos dispendiosa do**

225. A citação é retirada do romance **Texaco**, Nova Iorque: Pantheon, 1997, p. 314.

que a reciclagem do refugio, deve ser-lhe dada a prioridade. Se é mais barato excluir e encarcerar os consumidores falhos para evitar-lhes o mal, isso é preferível ao restabelecimento de seu status de consumidores através de uma providente política de emprego conjugada com provisões ramificadas de previdência. (BAUMAN, 1998, p. 23, 24-5 e 26, grifos nossos)

É a chamada ideologia do parasitismo social ou dependência patológica (SENNETT, 2005, p. 167; KOWARICK, 2003; WACQUANT, 2003) que nos países com política de bem-estar social, serviu de base para seu corte ou redução, e em países como o Brasil, qualquer mínima tentativa de se organizar políticas sociais neste sentido são amplamente rechaçadas. Leis constitucionais que defendem “mínimos sociais” (TELLES, 1999, p. 92 (226)) são até hoje, 20 anos depois de escrita a constituição de caráter iluminista, sem aplicação efetiva e concreta em todo o país.

Além de todos os constrangimentos vistos até aqui, Padilha e Murilo Salles apresentam através de Sandro do Nascimento, Branquinha e Japa, mais uma dimensão a compor a “vergonha de ser pobre” - **a da dependência**. Esta dimensão só é melhor vislumbrada quando se pode vasculhar os mecanismos contraditórios da civilização da imagem, ou da sociedade do espetáculo. A dependência é condição *sine qua non* da esfera social, como afirma Sennett (2005, p. 169): “(...) a vergonha da dependência tem uma consequência prática. Corrói a confiança e o compromisso mútuo, e a ausência desses laços ameaça o funcionamento de qualquer empreendimento coletivo”. Ora, um dos mitos do *american way of life* é exatamente o *self made man*, aquele que constrói sua identidade e seu “lugar no mundo” reconhecido socialmente, mas de forma individualizada, sem depender de ninguém, principalmente do Estado. Para o *self made man*, a mobilidade sócio-espacial do capitalismo existe sem obstruções porque é livre, na “terra da liberdade” para ascender e ser feliz para sempre. O mito só esquece que a “terra da liberdade” é a campeã em aprisionar. Wacquant (2003) fornece em detalhes estes dados assombrosos da política de lei e ordem estadunidense que nos últimos 20 anos quadruplicou o número de detentos: 2 milhões de pessoas encarceradas, das quais 1 milhão por infrações não-violentas. Isso somado a 6 milhões de detenções em regime condicional, que limita suas liberdades, mesmo fora da cadeia, i.e. está na cidade, mas a cidade para ele também é uma cadeia. Entre estes, estão 2 a cada 3 jovens afrodescendentes.

É da mesma fonte onde os estadunidenses beberam para gritar aos quatro cantos da Terra o seu *american way of life*, que bebe atualmente o neoliberalismo tupiniquim para legitimar a tese de que pobreza é uma questão de azar pessoal. Não se deve admirar que Busca-Pé, para conseguir um simples estágio, precise mesmo de muita sorte.

De todos os lugares, por intermédio de todos os meios de comunicação, a mensagem surge forte e clara: não existem modelos, exceto os de apoderar-se de mais, e não existem normas, exceto o imperativo de saber aproveitar bem as cartas de que se dispõe. Em nenhum jogo de cartas são idênticas

226. “Retirar os programas sociais da esfera da benemerência, colocá-los na ótica dos direitos e sob a égide de políticas públicas pautadas pelos critérios universais da cidadania, romper com a invisibilidade e fragmentação em que sempre foram mantidos e organizar fóruns públicos de representação, abertos à participação da sociedade civil, foi um embate que mobilizou e continua mobilizando forças sociais diversas com o objetivo de inscrever direitos e prerrogativas no texto legal, abrir um debate público sobre os mínimos sociais a serem garantidos através de políticas públicas abrangentes e promover um conjunto de programas, projetos e serviços sociais capazes de garantir certezas e segurança que cubram, reduzam ou previnam riscos e vulnerabilidades sociais (SPOSATI, 1995, p. 24). A Constituição de 1988 acenava, assim, com a promessa de colocar o enfrentamento da pobreza no centro mesmo das políticas governamentais e de retirar, portanto, os programas sociais dessa espécie de limbo em que foram, desde sempre, confinados —fora do debate público e da deliberação política, aquém da representação política e dos procedimentos legislativos já que submersos nessa obscura trama construída pelas organizações caritativas e filantrópicas”. A referência da autora é: SPOSATI, Aldaíza. **Vida urbana e gestão da pobreza**. São Paulo: Cortez, 1998.

as cartas recebidas, portanto o conselho para se aproveitar bem as cartas de que se dispõe sugere **que devem ser usados quaisquer recursos que se consiga reunir**. Do ponto de vista dos **proprietários do cassino**, alguns recursos – os que eles próprios alocam ou põem em circulação – são moeda legal; no entanto, todos os outros recursos – os fora de seu controle – são proibidos. A linha que separa o lícito do ilícito não parece a mesma, contudo, do lado dos jogadores; e, particularmente, do lado dos pretensos jogadores aspirantes e, mais particularmente, do lado dos jogadores aspirantes incapacitados, que não têm acesso à moeda legal. Estes devem lançar mão dos recursos que de fato possuem, quer reconhecidos como legais ou declarados ilegais – ou optar por sair totalmente do jogo. A força sedutora do mercado, porém, tornou este último movimento quase impossível de se pretender. O desarmamento, a inabilitação e a supressão de jogadores insatisfatórios constituem, pois, um suplemento indispensável da integração mediante sedução numa sociedade de consumidores guiada pelo mercado. **Os jogadores incapazes e indolentes devem ser mantidos fora do jogo**. Eles são o refugio do jogo, mas um produto que o jogo não pode parar de sedimentar sem emperrar. Além disso, há uma outra razão por que o jogo não se beneficiaria em deter a produção de refugio: **é necessário mostrar aos que permanecem no jogo as horripilantes cenas (como se lhes diz) da outra única alternativa** – a fim de que estejam aptos e dispostos a suportar as agruras e tensões geradas pela **vida vivida como jogo**. Dada a natureza do jogo agora disputado, as agruras e tormentos dos que dele são excluídos, outrora encarados como um malogro coletivamente causado e que precisava ser tratado com meios coletivos, **só podem ser redefinidos como um crime individual**. As “classes perigosas” são assim redefinidas como classes de criminosos. E, desse modo, as prisões agora, completa e verdadeiramente, fazem as vezes das definhantes instituições do bem-estar. (BAUMAN, 1998, p. 56-7, grifos nossos)

É por isso que Branquinha quer ser a “fodona” do Santa Marta, por isso que ela é “independente”, embora tenha “seu marido”. O seqüestro do ônibus 174 ocorre numa fase da vida de Sandro do Nascimento em que ele, depois de muitos anos nas ruas e nas prisões, é acolhido por uma senhora em sua própria casa, a assim chamada mãe-adotiva, que mora em Nova Holanda. Lá ele passou a ter um lar, uma casa, um quarto, embora ainda dormisse no chão (por não acostumar), agora ele podia sair com os amigos, com possíveis namoradas, e depois voltar para a casa. Padilha vai até a casa em que ele estava morando com ela, longe do crime, e dentre outras coisas, ela diz, olhando para a televisão:

fig. 952

Mãe adotiva e vista da janela da casa onde morava com ela

fig. 953

fig. 954

Assistente social Ivone

fig. 955

A televisão na casa da mãe

Ele falava que eu ainda ia ver ele na televisão fazendo muito sucesso, entendeu ...eu espero... eu quero ver você fazendo sucesso... e você também vendo . Ele: a senhora vai ver, mas se eu não ver, a senhora vai ver. (fig. 952)

Lá, ele vive como nunca antes havia vivido o sentimento de dependência, já que saiu muito cedo da casa da tia e desde que passou a viver na rua, sobrevive às custas dos seus crimes e da caridade alheia. A reação diante da dependência é de vergonha frente a tantas determinações simbólicas para tanto, às quais ele, pela história de vida, seria normalmente mais vulnerável. Queria sair definitivamente da vida de crime e ser um bom filho, ter “uma vida honesta”. Foi procurar trabalho. Não conseguiu. Foi procurar a Tia Ivone (fig. 954), assistente social que teve contato inclusive com as crianças chacinadas na Candelária, episódio do qual Sandro do Nascimento é sobrevivente. Ela relata no filme o que ele disse para ela neste encontro, pouco antes do seqüestro:

Quem é que vai me dar um emprego? Eu não sei ler nem escrever... não tenho carteira de trabalho... eu nunca trabalhei... eu vou fazer o que da minha vida, a não ser isso que eu faço... quem é que vai me dar uma chance? Ninguém, ninguém nunca deu..

Dadas as dificuldades certamente encontradas por ele, como por qualquer um “inempregável”, como disse o ex-presidente FHC (TELLES, 1999, p. 88), um sentimento em especial surge reiterado: a frustração, o sentimento de fracasso. Sentimento reservado à individualidade, e que se coloca diametralmente oposto aos sentimentos de “sucesso” do *self made man*, ainda mais intensificado na civilização da imagem, porque o sucesso não significa somente uma carreira profissional estável, ou mobilidade social (227), significa ser valente, bonito, amado, inteligente, esperto, merecedor, ou como se diz no linguajar estadunidense, ser “popular”, que pode ser traduzido como “a fodona do Santa Marta”, ou “o dono da Cidade de Deus”, ou simplesmente ser uma celebridade, ser famoso ou, ao menos, ter 15 minutos de fama. Segundo Sennett (2005), o fenômeno social do fracasso no novo capitalismo só pode ser superado através da verbalização, do compartilhamento narrativo dos problemas envolvidos com o fracasso. Ora, Sennett confirma que à diferença do capitalismo fordista, o fracasso atinge cada vez mais classes médias e até mesmo as elites. O que dirá então da população excedente, sem condições de pertencer nem mesmo à substituição? Seria pior do que ficar todo o campeonato no banco de reserva?

Aqui vale inserir um adendo. Pior que ficar no banco de reserva é ser “perna de pau”. Este rótulo é recorrente e extremamente simbólico de “fracassado” em alguns filmes aqui analisados. É a máscara dada a Jeferson (De Passagem) quando criança, a de “pé torto”. Em *Central do Brasil* há menção exatamente no momento em que Josué brinca com seus irmãos (fig. 959). Já Busca-Pé criança é o literalmente “frangueiro”. Num país cuja identidade nacional é o estereótipo de grandeza pelo futebol e pelo carnaval não deve haver surpresa: ser “perna-de-pau” é tão depreciativo (quase como não gostar de carnaval), quanto sinal de mau agouro. Não é por outra razão, senão esta “desgraça” que Jeferson erra um chute e acerta o carro do traficante, o que o leva a se aproveitar dos garotos (fig. 956-8). É indicativo claro de que aptidões intelectualizantes não são tão valorizadas e muitas vezes até combatidas em razão de outros preconceitos, que o digam os “nerds” e os “CDFs”, ou os que “só serve pra estudar mesmo”. Isso provavelmente porque o grau de instrução educacional e cultural da esmagadora maior parte da população brasileira é muito baixo.

227. Tanto é que Hollywood não se cansa de fazer filmes sobre o sucesso x fracasso, mesmo quando quem tem sucesso são criminosos, como “11 homens e um segredo”, “Prenda-me se puder”, etc. Ou quando, para se atingir o sucesso, o objetivo último de todo estadunidense (senão, de todo mundo) seja necessário relevar a moralidade dos meios, o foco sempre estará no sucesso, e não na imoralidade, tida quase sempre como circunstancial, já que essencialmente é revelado que o “figurão” é um romântico, que o diga o Cidadão Kane e seu famigerado Rosebud. Desta forma, o sucesso nem sempre está com os heróis, de quem é exigido caráter moral elevado, nobreza de coração e atitude, sacrifícios humanitários, mas a celebridade não precisa necessariamente ser uma santidade, precisa ter “presença de palco”, ou como tem se transformado o termo, “personalidade”, que não precisa ser mais “própria”, mas a “que precisa ser vista”, precisa ter “a capacidade de representar do ator”, “um eu colorido”, que seja espetáculo.

Ser “bom de bola” no entanto, é altamente distintivo, sinônimo de ousadia e coragem, quase um soldado, um “artilheiro”. As próprias origens do futebol carregam estas conotações marciais. A entrada na fase dos anos 1960 é marcada pela cena em que Busca-Pé deixa de estar entre os bandidos e os policiais, na fé em pegar a galinha, e passa a estar no meio do gol. Mas Busca-Pé não é o único que não é “bom de bola”, Bené chega comentando para Busca-Pé não dar a bola para o Dadinho porque ele também é o maior “perna de pau”. Quem é mesmo o “dono da bola” é Cabeleira, que toma a bola e fica fazendo “embaixadinhas” para o delírio de uns (Dadinho e Bené) e a tristeza de outros (Busca-Pé), que só queria brincar (fig. 960-3). Mas Cabeleira não se contenta em roubar a bola dos garotos mais jovens que ele, para “fazer a cena” e “mostrar a que veio” ele atira na bola. Bené e Dadinho seguem o Trio Ternura para o assalto ao caminhão de gás, mas Busca-Pé confessa: nunca teve coragem de seguir o seu irmão. Este era seu sentimento: o de fraqueza, incapacidade, fracasso.

fig. 956

fig. 957
De Passagem

fig. 958

fig. 959
Central do Brasil

fig. 960

fig. 961

fig. 962

fig. 963

*Lá está ele instalado na mesma posição de goleiro, agora efetivamente debaixo das traves de um campo de futebol, resumindo sua posição no jogo da vida e da morte. E a prática esportiva dos então meninos faz da bola o objeto da disputa, não mais a galinha que valia por ela, completando uma das metáforas centrais do filme: **o que vale é o jogo e, dentro dele, o comando**. A voz começa então a contar a história da Cidade de Deus e da evolução de seus valentões, flagrados, primeiro, em sua fase mais ingênua, quando invadem o campo e furam a bola com um tiro, para estragar o prazer, já mostrando que a **auto-afirmação pelo mal tem um efeito simbólico tanto maior quanto mais arbitrário**. Para Busca-Pé, vale a lição do impasse, da frustração diante da sacanagem. Aprende o controle do medo (...) (XAVIER, 2007, p. 143, grifos nossos)*

Não se encaixar no estereótipo ou no papel social que lhe dão para vestir, seja ele o do “bom de bola” (esperto) ou “o que se vira” (independente) pode certamente provocar o sentimento de fracasso e frustração, mas quem verdadeiramente se encaixa por inteiro numa identidade esvaziada e superficial? Quem pode dizer que se satisfaz inteiramente em vestir todos os dias o mesmo uniforme de tamanho padronizado? Como os imigrantes brasileiros em Portugal, se não são exatamente a reencarnação da Carmem Miranda, o que lhes resta senão frustrar-se continuamente, engolir seco e vestir a máscara?

O primeiro momento do reconhecimento do fracasso é a negação e a revolta, com a culpabilização da alteridade, muitas vezes recaindo-se numa condição de vitimização e profunda queda da auto-estima. O segundo momento é a legitimação racionalizada e interpretativa

sobre a culpa. Através dos depoimentos nas entrevistas concedidas a Padilha e que compõem o filme, observa-se que não conseguir um emprego não era seu primeiro fracasso, e na verdade, o fracasso não era o pior dos sentimentos que ele em sua juventude já havia sentido. Como foi comentado por pessoas que conheceram Sandro, ele não tinha como hábito conversar, não falava muito, retraído, cabisbaixo, pensativo, triste. Sem dúvida, ao longo dos anos, o acúmulo da condição de fracasso não-administrado foi se transformando ao longo do tempo. Sennett (2005, p. 160-1), ao comentar sobre a sensação de fracasso num terceiro momento para pessoas demitidas de uma grande empresa, diz:

*(...) os homens sentiram-se desobrigados a continuar lutando – sentiram a profunda fadiga da vida que se apodera de muitas pessoas (...). Quem provou profundamente um fracasso reconhecerá o impulso: **diante da destruição da esperança e do desejo, a preservação da voz ativa é a única maneira de torná-lo suportável.** (...) o alívio não é estranho da resignação. E resignação é **um reconhecimento do peso da realidade objetiva.** A narrativa deles tentou assim uma espécie de auto-cura. Mas a **narrativa em geral efetua o trabalho de cura por sua estrutura, não oferecendo conselho.** (grifos nossos)*

Sandro, frente à destruição da esperança e do desejo, vê se destruir a sua própria possibilidade de engajamento na civilização da imagem (constituída de desejo – desejo de consumir, de aparecer, de ter uma existência social reconhecida e aceita, etc). Para a resignação (228) e portanto o reconhecimento do “*peso da realidade objetiva*”, ele precisaria seguir o conselho de Pierre Bourdieu sobre **como reagir frente às imposições ideológicas**, em especial às naturalizações que predestinam cada um conforme os estigmas que lhe cabe pela posição sócio-econômica, sócio-espacial, pela cor da pele, pela nacionalidade, enfim...

*Para evitar que se **seja iludido pelos efeitos do trabalho de naturalização**, que todo o grupo tende a produzir em vista de se legitimar, de justificar plenamente a sua existência, é preciso, pois, reconstruir em cada caso o **trabalho histórico de que são produto, as divisões sociais e a visão social dessas divisões.** A posição social adequadamente definida é a que dá a melhor previsão das práticas e das representações; mas, para evitar que se confira àquilo a que outrora se chamava o estado, isto é, à identidade social (hoje cada vez mais plenamente identificada com a identidade profissional) o lugar do ser na antiga metafísica, quer dizer, a função de uma essência de que derivariam todos os aspectos da existência histórica – segundo a fórmula *operatio sequitur esse* – é preciso ter em atenção de modo muito claro que este status, como o habitus que nele se **gera são produtos da história, susceptíveis de serem transformados, de modo mais ou menos difícil, pela história.** (BOURDIEU, 1989, p. 157, grifos nossos)*

É preciso, pois, saber que este “fracasso” é uma ilusão e fundamentalmente que cada ser humano sobre o planeta Terra não só pode, não só deve, como efetivamente transforma a história, de modo mais ou menos difícil, em maior ou menor grau. Usando o jargão que tem tentado criar um novo estereótipo para o brasileiro, Sandro era brasileiro, e “brasileiro não desiste”, mesmo sem

228. A resignação, outro termo também muitas vezes mal empregado, diferentemente do conformismo, não é passiva e irrefletida — a resignação leva a reflexão num processo de reconciliação entre a subjetividade individual e as questões objetivas da vida concreta, assim como a obediência pode levar ao cumprimento objetivo e consentido de questões até subjetivas da heteronomia, como normas de conduta.

ao menos saber ler e escrever, quanto mais entender o que Bourdieu fala, ele, assim como cada um, sabe dessa universalidade poderosa que cada humano carrega em si mesmo, que é sua condição como ser histórico, e narra sim uma outra história para si mesmo, e conquista uma voz ativa que antes não havia se manifestado muito para poder “ser preservada”.

fig. 964

Ao contar como sua mãe foi morta, Padilha funde uma imagem possivelmente captada do lugar onde Sandro nasceu e a notícia em um jornal local (da época) sobre a morte violenta dela.

fig. 965

Cena exibida ao relato do massacre da Candelária —o assassinato de 7 menores que dormiam às portas da Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, em 1993. 7 policiais militares foram acusados (229)

fig. 966

Como foi visto anteriormente, o estigma de cunho demoníaco associado à pobreza e à violência é recorrente. Neste momento, Sandro veste esta máscara. “De lá [favela] parecia emergir um “mal” a se irradiar para a cidade”. (LEITE, 2000, p.75)

fig. 967

fig. 968

fig. 969

fig. 970

Falando e gritando muito, ele pedia para as pessoas no ônibus escreverem mensagens nos vidros para que as pessoas no local e as que estavam assistindo pudessem lê-lo. São mensagens de afronta e ameaça, mas esvaziadas de sentido prático, como pedido de resgate ou tática premeditada de atuação, evidenciando que sua motivação não era verdadeiramente dinheiro ou até mesmo liberdade, mas visibilidade.

Ali o Sandro nos despertou em todos nós, em todas salas de visita, ele impôs a sua visibilidade, ele era personagem de uma outra narrativa, ele redefiniu de alguma maneira o relato social, o relato que dava a ele sempre a posição subalterna, de repente é convertido numa narrativa na qual ele é o protagonista. (...) esse menino com esta arma pode produzir, em nós ou outro qualquer, um sentimento, que é o sentimento do medo, um sentimento negativo, mas um sentimento, através do qual ele recupera a visibilidade,

229. Luis Eduardo Soares comenta: “Nós não tínhamos resolvido a tragédia da Candelária e já estávamos vivendo uma outra tragédia, que era em certo sentido uma extensão daquela primeira. Sandro, que é vítima da Candelária, agora se converte no algoz do nosso drama, quase como para nos acordar pro fato de que nós precisamos resolver essa questão que é maior... é maior que a Candelária, é maior que o 174, que Vigário Geral, e que todas as nossas tragédias cotidianas (...)”. Em 1990 e 1993, como comenta Márcia Pereira Leite (2000, p. 75-6), este massacre unido a mais dois, em Acari e Vigário Geral denotam a escalada do “envolvimento de policiais militares” em chacinhas. “As imagens das crianças e jovens chacinados e dos corpos enfileirados em caixões no chão da favela foram divulgadas pelos meios de comunicação em todo o mundo. (...) A reação dos habitantes da cidade às chacinhas foi, no entanto, bastante diversificada. De fato, o único caso a produzir um sentimento unívoco de injustiça parece ter sido a chacina de Vigário Geral, o que deve ser creditado, em boa parte, ao fato de jornais e redes de televisão terem enfatizado a condição de trabalhador ou estudante das pessoas assassinadas e, particularmente, ao fato de entre as vítimas encontrar-se uma família evangélica, atributos que pareciam atestar seu não comprometimento com o campo da marginalidade e do crime. A chacina de Acari provocou um sentimento de solidariedade pelas mães dos adolescentes mortos, que peregrinaram pelas autoridades em busca de informações e realizaram um protesto quase mudo na principal praça pública da cidade. As Mães de Acari tornaram-se uma versão local e em menor escala das Madres de la Plaza de Mayo, em sua mesma persistente luta por justiça. Já o noticiário a respeito da chacina da Candelária revelava as contradições dos comerciantes e frequentadores habituais da região com os meninos de rua, sugerindo que a ação da Polícia Militar satisfazia a uma demanda de ordem e segurança, constituindo uma resposta eficaz ao problema de assaltos e furtos que o Estado não teria estrutura, vontade e amparo legal para solucionar. No episódio também se manifestava um tema presente no debate da cidade. Desde 1990, quando entrara em vigor o Estatuto da Criança e do Adolescente, a polícia frequentemente se eximia da vigilância e repressão legal aos menores infratores sob o argumento de que sua inimizabilidade penal e o respeito a seus direitos humanos inviabilizavam qualquer tipo de controle e punição”.

reconquista a presença, reafirma sua existência social e sua existência humana - há um processo aí de **auto-construção**, uma estética da **auto-invenção que se dá pela mediação da violência, da arma**, de um modo perverso, uma espécie de pacto fáustico em que **o menino troca o seu futuro, a sua vida, a sua alma** por assim dizer por este momento efêmero, fugaz de glória, a pequena glória de ser reconhecido, de ter algum valor, de poder prezar sua auto-estima, este é um momento crucial, é um momento matricial da nossa problemática, se nós não compreendermos a profundidade, a complexidade não saberemos como agir.

fig. 971

fig. 972

fig. 973

fig. 974

Quando Sandro foi dominado pela polícia, as pessoas ao redor do ônibus tentaram linchá-lo.
"De acordo com Alba Zaluar, 30% da população da cidade apoiou o massacre da Candelária. Cf. entrevista publicada no Jornal do Brasil, 4/6/1995. Na mesma época, 47% dos cariocas apoiaram um cabo da Polícia Militar que executou com três tiros um assaltante já subjugado, em frente a um grande shopping da cidade e diante das câmeras de televisão". (LEITE, 2000, p. 85)

Acima, Luis Eduardo Soares, antropólogo que oferece ao longo do filme, vários esclarecimentos, indica que este processo de superação em que Sandro troca sua alma pela arma, é mediado pela violência – uma violência suicidária, não apenas contra as outras pessoas no ônibus, ou aos que se juntavam em volta, curiosos e revoltados, ou aos que o viam em casa pela telinha, amedrontados e lacrimosos, ou os responsáveis pelo massacre da Candelária, ou quem matou sua mãe na sua frente quando ele tinha 6 anos de idade, mas uma violência contra ele mesmo, como um processo de auto-destruição programada por um sistema que sobrevive não apenas em função do sucesso e da operosidade dos *workaholics*, mas em função, ora do silêncio, ora da invisibilidade, ora do fracasso de um número cada dia maior de almas.

*A nova dependência midiática da consciência moderna **confunde ilusão com realidade** e está imunizada perante qualquer possível contato independente com o real. A possibilidade de uma experiência autônoma do acontecer, tanto em seus aspectos cotidianos e imediatos quanto em suas dimensões sociais e políticas, torna-se tendencialmente tão impossível como a construção de uma memória histórica independente e a expressão de uma individualidade concreta. (...) Sob as condições epistemológicas e midiáticas de uma existência performatizada, **o homem contemporâneo pode elevar-se de sua miséria social ao estado alucinatório de sujeito em êxtase e da fascinação sublime perante o espetáculo surreal de sua destruição**, apesar de tudo real, que lhe oferece **o mundo reduzido ao efeito de tela**.* (SUBIRATS, 1993, p. 59)

A câmera de Padilha em Nova Holanda se posiciona fora do ambiente doméstico, olha para a casa numa vista externa e ao direcionar a câmera para o céu azul interrompido por bandeirinhas nas quais se enrola uma pipa (fig. 975-7), numa fusão exhibe as imagens que foram transmitidas ao vivo no dia do seqüestro, confirmando a materialização do desejo de uma maneira perversa – do sonho lúdico, quase infantil – ao pesadelo que o leva à morte (fig. 978).

fig. 975

fig. 976

fig. 977

fig. 978

a redução do mundo ao “efeito de tela” —a realização perversa do sonho de Sandro

fig. 979

fig. 980

fig. 981

vista geral das proximidades do encontro das marginais

local onde eles estavam

CEAGESP

fig. 982

fig. 983

fig. 984

fig. 985

A pipa, conforme vai se prendendo ao fio e enrolando, a cena vai escurecendo até se tornar completamente negra e informar a passagem de tempo

fig. 986

fig. 987

fig. 988

fig. 989

a redução da cidade ao efeito de uma ordem violenta e criminosa —a realização do já esperado, a prova da perseverança para Cícero, e só mais um assalto cometido pela prefeitura. Desmoldando de um Estado, para o qual o crime compensa.

Em *Casa de Cachorro*, Thiago Villas Boas entrevista várias pessoas e famílias que moram e trabalham embaixo de um viaduto próximo ao Cebolão, na marginal Pinheiros. Eles constroem casinhas de cachorro em madeira e vendem ali mesmo. Seus clientes são pessoas como as que passam de carro por ali, param e compram. Funciona, porque ao lado de onde eles estão há muitos carros estacionados no Ceagesp e o fluxo é intenso (fig. 979-81). Todos se mostram satisfeitos com o lugar. Cícero, ao que parece, é entre eles, quem mais se destaca na confecção das mesmas, coordenando o trabalho, é um empresário, que prospera. Ele conta que pagou 500 reais mais uma televisão de 20 polegadas por aquele espaço, que estava ocupado por outra pessoa quando eles chegaram ali. Indagado sobre uma possível remoção, ele diz, confiante e sorridente ao diretor que se um dia precisar sair de lá, ele iria para outro lugar na Via Anhanguera e continuaria fazendo o mesmo trabalho de marcenaria: “A via Anhanguera é grande e tem muito viaduto” (fig.982). Na primeira metade do filme, Thiago pontua a divisão das seqüências com planos que mostram o céu, os fios elétricos e uma pipa solta no ar. Depois desta fala de Cícero, a pipa se enrosca na fiação (fig. 983-7). Há um deslocamento de tempo (fig. 988) e a remoção destas famílias e seus pertences se realiza de forma violenta pela prefeitura (fig. 989)— Thiago comenta ao programa Zoom que foi inesperado (230).

230. Ele não sabia que isso aconteceria, mas foi para registrar e este evento enriqueceu muito o projeto inicial do documentário. Comenta que ficou por 6 meses sem conseguir tocar no material para edição, chocado com o ocorrido

A intermediação do filme pode ter causado uma “saia-justa” no secretário do ex-prefeito Celso Pitta, que agia junto com homens da polícia, carregadores, homens com roupas de lixeiro, quebrando e carregando tudo o que era de propriedade deles. Violência suicidária da prefeitura e Villas-Boas usa a mídia contra ela, na pontuação poética da pipa. Onde antes voava solta a liberdade de mercado, atua o neo-higienismo para mantê-los pobres ou porque a área é muito cara para eles?

Assim como o pião, a pipa mostra exatamente a ambigüidade brasileira, o brinquedo infantil, mas que é usado para avisar os traficantes que a polícia está chegando. A leveza e liberdade que informa a desordem do ritmo do vento, é agarrada pela racionalidade da fiação elétrica da ordem oficial. Vale a pena adentrar nas condições de vida que eles têm morando num lugar como este. Um espaço de sobra entre os fluxos do capital. O cerol do fio da pipa pode cortar outros fios, de outras pipas, mas não a fiação elétrica. Esta representa a força da “roda viva” ordenadora e violenta que impede a dança solta da pipa ao sabor dos ventos, mesmo que os ventos sejam bons, representa a varredura devastadora desta ordem segregacionista que leva embora, que rouba liberdade, direitos, cidadania, alegria.

(...) Faz tempo que a gente cultiva / A mais linda roseira que há / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a roseira prá lá... (...) A gente toma a iniciativa / Viola na rua a cantar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a viola prá lá... (...) (231)

A roseira, a viola, a pipa, assim como o pião, são expressões identitárias, objetos que reúnem em si tanto a operosidade de quem os cultiva e constrói como um trabalho criativo, quanto a arte de saber operá-los. Objetos que se remetem a um imaginário lúdico, antigo e autêntico, de proximidade – rompida pelo turbilhão do sistema que ao mesmo tempo, censura e cala, pune e tortura. É o ônibus que atropela a mãe de Josué, é o caminhão que passou na Marginal Pinheiros e enrolou a pipa com o vento que deixou para trás. Está presente também em *Blade Runner* e qualifica significativamente o filme. São objetos igualmente antigos e artesanais, que contrastam, assim como nos filmes nacionais aqui analisados, com as novas TICs e as expressões da tecnologia na engenharia da cidade. Em *Blade Runner*, a altíssima tecnologia (fig. 990-1) é exibida nos edifícios de altura estrondosa, e em produtos de consumo: cortina automática; vídeo-fone; secador instantâneo de cabelo; outdoors eletrônicos e carros que voam; e escravos geneticamente produzidos. Nada disso parece ter tornado a Terra e as pessoas mais felizes, ao contrário – até o próprio Tyrell (dono da empresa que faz os replicantes) parece bem sombrio em seu quarto repleto de velas (algo bastante “antigo” para 2019, fig. 992) como se fosse um funeral.

àquelas famílias, e também com o fato de ter documentado o infeliz evento, com sentimentos confusos ora de culpa (infundada), ora de indignação. Vale a pena refletir sobre este tipo de comoção, cada dia mais comum. Esta comoção tem muita importância contra a violência suicidária. É a diretora Carla Camurati, certa vez em entrevista que dá um nome muito expressivo para isso: é a falta da “anestesia social” que abre os sentidos, o coração e a mente em direção a um estado de coisas que viola de tal maneira a lógica, mesmo a lógica capitalista, e com tamanha força, os significados mais básicos da auto-preservação e da convivência social que, ao mesmo tempo em que desestimula e paralisa qualquer sentimento de esperança e fé na viabilidade humana na construção conjunta de uma urbanidade e uma civilização que sustente a todos sobre o planeta, sentimentos bem próprios do *There is no alternative*; por outro lado, promove uma reação frente à dor do outro, já que de certa maneira, esta dor passa a ser sentida também. Sem a anestesia, a iniquidade dolorosa é traduzida. Com acesso a ela, os que antes se mantinham alheios e indiferentes, podem passar a gritar a mesma dor que, vindo da alteridade antes poderia estar se manifestando, a estes ouvidos, apenas como um sussurrar incômodo e indesejado. O cinema contemporâneo em âmbito mundial tem registrado com competência esta comoção, semente que há de fertilizar o solo árido da desertificação pós-moderna.

231. **Roda Viva.** Chico Buarque de Holanda, 1967. Álbum Chico Buarque de Holanda - Volume 3.

Editora Musical Arlequim Ltda

fig. 990

fig. 991

fig. 992

fig. 993

(...) Convivem, lado a lado, a mais alta tecnologia e os ambientes mais áridos e rudimentares, mostrando-nos que a relação direta entre desenvolvimento tecnológico e melhoria da qualidade de vida pode ser, ela sim, uma ficção. (MENEZES, 199, p. 142)

Uma contraposição à alta tecnologia de produtos oferecidos por este contexto em *Blade Runner*, é a construção de origamis pelo policial Gaff (fig. 993). Este, cuja aparência mestiça (latinos e orientais), com figurino estereotipado do "detetive", ao longo do filme, sutilmente, vai deixando origamis pelos lugares onde passa – uma galinha na delegacia onde Deckard e o delegado falam sobre a missão de exterminar os replicantes rebeldes. Um homem (que na verdade não é um origami, é uma pequena esculturazinha com palito de fósforo) no apartamento de Leon e um unicórnio no apartamento de Deckard. A galinha (fig. 994), este animal milenarmente devorado pelos humanos, certamente se refere à própria atividade predadora a que Deckard se dedicará a partir daquele momento, mas que pode se referir também à submissão que também exerce com relação à polícia. Deckard também tem medo de ser igualmente eliminado. O homenzinho de palito de fósforo (fig. 995), que apresenta um pênis ereto, pode indicar o conhecimento de Gaff sobre a tendência ("instintiva", prazerosa, excitante) de Deckard em investigar, perseguir e exterminar os replicantes; e o unicórnio, a memória produzida e introduzida artificialmente na produção de Deckard. O unicórnio (fig. 996-7), repleto de significações das mais variadas, muitas vezes contraditórias, tem em alguns estudos sobre o período medieval o significado de força e cura – força por ser tratar de um cavalo e cura porque considerava-se seu chifre um santo remédio para venenos mortais. Qualquer semelhança com um *Blade Runner* não é mera coincidência: Ele precisa ser forte e implacável para lutar com replicantes, e ao mesmo tempo ser a "cura" para o problema mortal que pode significar um replicante revoltado. O unicórnio talvez não seja exatamente um sonho, ou uma memória, mas sua própria **identidade** social. As três expressões/objetos são distribuídos ao longo do filme como pistas que vão sendo descobertas num processo de investigação, tanto por parte do público, como de Deckard, que é com quem o público vai mais se identificar. Daí justifica-se o figurino de detetive de Gaff. Neste mundo de avessos, o detetive oferece as pistas, para ele as cartas já estão postas, ele sabe de tudo, mas como não pode revelar, diverte-se nestas entrelinhas.

fig. 994

fig. 995

fig. 996

fig. 997

*Eu fui matando os meus heróis aos poucos / Como se já não tivesse / Nem uma lição pra aprender / Eu sou uma contradição / E foge da minha mão / Fazer com que tudo que eu digo / Faça algum sentido / Eu quis me perder por aí / **Fingindo muito bem que eu nunca precisei / De um lugar só meu / Memórias / Não são só memórias / São fantasmas que me sopram aos ouvidos / Coisas que eu nem quero saber!** (...) / Eu dou sempre o melhor de mim / E sei que só assim é que talvez / Se mova alguma*

coisa ao meu redor / Eu vou despedaçar você / Todas as vezes que eu lembrar
/ Por onde você já andou sem mim (...) (232)

fig. 1002
Casa de Cachorro—o interior da casa de Cícero, Lourdes e filhos, e a situação durante a remoção documentada por Thiago

Na verdade, quem mata os heróis e despedaça as identidades, em todos os casos é a pré-determinação, a pré-conceituação, a pré-destinação que são impostas para algumas pessoas, para subtrair-lhes a autonomia, a potencialidade, o direito e o espaço. E estas pré-expressões exterminadoras geralmente estarão vinculadas aos objetos das TICs e da indústria (da construção civil, das armas, de bens de consumo). Mas há um objeto em particular que merece ser ressaltado. Assim como a TV pode ser considerada em *Central do Brasil*, como o “símbolo do Brasil que vive a ilusão de ser moderno” nas palavras de Figueiredo (1999, p. 82), aqui surge como moeda de troca para o mercado imobiliário informal e ilegal, o portal através do qual Sandro, Japa e Branquinha vivem a ilusão de estarem inclusos no espetáculo. Subirats (1989, p. 69-70, fig. 998-1003) confirma:

A cena foi representada inúmeras vezes: um interior de apartamento urbano de classe média; ou então, os espaços desgraciosos de uma favela habitada por despojos do proletariado urbano. Nesses ambientes, encontramos um repertório único: móveis, utensílios, a desolação estética dos objetos em série da produção industrial. Flores de plástico numa jarra isenta de atributos, o eletrodoméstico, a fotografia familiar numa rutilante moldura niquelada e um crucifixo moldado, podem completar esse ambiente cotidiano da privacidade estatisticamente uniformizada. Algo de atmosfera asfíxica, de vida angustiada pela repetição e pelo tédio se respira nesses ambientes da moderna interioridade. Advinham-se as horas infinitamente vazias de um tempo programado e morto, definido pelo ritmo de trabalho, o consumo e a reposição das forças orgânicas de produção. A surda inexpressividade do tédio que campeia por esse mundo de objetos sem aura e das vidas vazias que o povoam não é uma referência isolada. Do outro lado das paredes dessas células industriais de moradia se estende a paisagem monótona e infinitamente repetitiva das favelas metropolitanas, as que são construídas pelo rigor arquitetônico do concreto e pelos obsessivos traçados ortogonais do urbanismo funcional, espaços programados para a liquidação de quaisquer identidades históricas, sociais e paisagísticas, e, em

232. *Memórias*. Composição: Pitty, 2005. Álbum Anacrônico.

outros casos, **o mísero, mas multicolor formigar de seres sem nome**, descampados e ruínas suburbanas e condições infra-humanas de moradia, nascido espontaneamente no ponto de **encontro da fantasia da pobreza com os escombros do industrialismo**. Se regressarmos ao interior dessa morada ideal, mil vezes repetida como a célula programada da unidade industrial de existência mínima, encontraremos sempre e invariavelmente, em seu centro simbólico e emocionalmente privilegiado, **a tela de uma televisão**. (...) Contudo, **antes de ser voz perpétua, olho do universo, oráculo da atualidade e realidade ou vida absolutas, a televisão é a janela real dessa vida carente de intensidades providas de aura e história**; é a possibilidade aberta de um mundo para essa existência encerrada num espaço interior privado de mundo e de vida. (grifos nossos)

Se Josué se inclui no espetáculo da modernidade poeticamente revelado por Salles através do movimento das janelas do trem que sai da Central do Brasil, estando do lado de fora; ao lado de dentro do ônibus, Sandro se inclui quando descobre que pode ser mais que ator da trama improvisada por ele, mas o diretor que, ao aproveitar as janelas e as áreas não visíveis do ônibus, passa a compor quadros de interpretação a partir das refêns (fig. 1006-9):

Janaina (refém): “No último segundo ele falou com a arma na minha cabeça ele falou: eu não vou atirar pra matar, mas eu vou atirar e eu quero que todo mundo grite... e foi até na hora em que deu pra ouvir, na hora que abriu uma janela, que foi a Geíza que abriu, deu pra ver todo mundo gritando, inclusive eu também tava gritando muito... aí foi uma encenação, não deixou de ser uma encenação...”

fig. 1006

fig. 1007

fig. 1008

fig. 1009

Outra Refém: “(...) existia naturalmente um diálogo paralelo (...) o que estava acontecendo para as câmeras e o que estava acontecendo lá dentro (...) só que quem tinha controle disso era ele... a qualquer momento ele podia mudar isso... (..) ele pedia pra gente tornar a coisa mais dramática do que podia aparecer (...) porque tinha uma relação de diálogo, mas ele não queria deixar transparecer pra quem estava vendo (...) Eu não tava acreditando muito que ele ia atirar... aí...quando eu realmente acreditei... quando aquela **fronteira entre fingimento e verdade** foi perdida pra mim e eu realmente acreditei que ele pudesse me matar ali... aí eu me amparei e me debrucei em cima dele e segurei o braço dele... fui segurando... e pedi pra ele não me matar... de verdade...e aí ele ficou irritado e falou... “Cala a boca, senão eu vou te matar **mesmo**” e aí eu olhei pra ele e falei assim: “Ué, mas você não quer que eu finja?” Aí ele olhou pra mim... acho que ele deve ter se dado conta de que realmente tinha **uma coisa dupla, uma coisa ambígua** no que ele tava fazendo, né... ou ele queria que a gente bem fingisse ou realmente ele ia matar, e aí de repente parece que **ele se sentiu mal com**

aquilo, mal com o fato de eu estar buscando consolo nele mesmo, nele que queria me matar ou que tava encenando me matar.”

O estranho seqüestro de Sandro pode ser equiparado ao seqüestro da família estadunidense em *Como nascem os anjos* – os dois não tinham, aparentemente intenção de sê-lo, mas “por alguma razão”, eles se transformaram. Os dois duram bastante tempo, com a participação da polícia e da televisão, e mais um encontro entre as classes, com a discussão sobre a banalização da vida, quando assumida pelos mais vulneráveis. Ambos os lados dos “seqüestradores” desde o começo colocam como uma possibilidade a sua própria morte, e encenam uma tragédia que certamente os excedem. O espaço urbano em ambos tem a conotação de desigualdade contrastante e os objetos à mão estão em foco, são bens de consumo com forte capital simbólico, objetos que Sandro usa pra se esconder, pra escrever, pra fazer sua cena, assim como ocorre com Japa e Branquinha. O contraste está presente inclusive na aparência das moças (July e Branquinha, fig. 1010-3) em *Como nascem os anjos*. As crianças desde o início ficam encantadas com a casa, seus objetos (fig. 1022-5) e encenam, cada um segundo suas carências identitárias, em drama (Branquinha, fig. 1014-5) ou em performance (Japa). Chegando ao ponto “surreal” de obrigarem Julie tirar a blusa e eles, ao vê-la, sentam-se no chão, e dizem que estão vendo TV (fig. 1013).

fig. 1010

fig. 1011

fig. 1012

fig. 1013

Branquinha se sente cativada pela aparência de Julie, e a reifica de tal forma, como se estivesse “brincando de boneca”. Julie é a personificação do estereótipo no qual Branquinha se projeta como “beleza feminina”, e por isso tenta fazer com que a identificação seja mútua, e ao mesmo tempo, coloca sobre ela a contemplação e os cuidados que se tem com um brinquedo.

fig. 1014

fig. 1015

fig. 1016

fig. 1017

Julie, revoltada com a situação, cospe em Branquinha, que se sente extremamente ofendida. Por esta razão, chega a discutir com Japa, para quem aquela situação não faz o menor sentido.

Maguila queria fazer xixi, pede para usar o banheiro do gringo porque o portão da sua casa estava abrindo bem na hora em que eles estavam passando, mas o vigia da casa atira de repente.

fig. 1018

fig. 1019

fig. 1020

fig. 1021

Sãos os sinais de contraposição mais clássica da civilização como processo de refinamento dos costumes, o de fazer xixi na rua e o de cuspir – que ocorrem como mote para muita confusão (1014-5, e 1016-7) não por parte de quem carrega a máscara de bárbaro, mas pelos estadunidenses, que se interrogam o tempo todo “O que está acontecendo”? (fig. 1019-21). Tanto em *Ônibus 174* como em *Como nascem os anjos*, há de um lado, os seqüestradores pobres e de outro, todo o resto a questionar. A grande incógnita é: em nenhum dos casos há pedido de resgate, o que

eles querem é sair daquela situação, mas antes, algumas coisas são mais importantes que isso, como um sanduba por exemplo. Maguila diz: “*Se não tiver sanduba, vai ter sangue!*” (fig. 1018). Só que na verdade, em *Como nascem os anjos*, assim como em *Cronicamente Inviável*, não há a figura mencionada anteriormente do “chefe”, o “patrão” que controla o grupo. A potência do tipo social (anti-social) do “patrão” é tamanha que a narrativa costuma ficar “estranha” quando há muitos personagens que dividem este papel, ou quase nenhum, ou sua presença na trama é secundária, como a do Maguila. Branquinha reivindica o papel, afinal era tudo o que ela queria, ser “fodona”, e Japa não queria ir, nem ficar, quer ir embora para casa. O patrão mesmo é o revólver.

fig. 1022

fig. 1023

fig. 1024

fig. 1025

Japa fica o tempo todo se encantando com o lugar, com a comida, e com os objetos que vai encontrando, inclusive um liquidificador (que funciona), e o faz lembrar da razão dos pais separados.

O que se tem registrado, em anos recentes, como criminalidade cada vez maior (um processo, observemos, paralelo ao decréscimo da associação ao partido comunista ou a outros partidos radicais da ordem alternativa) não é um produto de mau funcionamento ou negligência – muito menos de fatores externos à própria sociedade (embora assim seja descrito cada vez mais freqüentemente –, quando, de forma típica, a correlação entre criminalidade e imigração, afluxo de pessoas estranhas, de raças ou culturas estrangeiras, se especula ou se declara). É, em vez disso, o próprio produto da sociedade de consumidores, logicamente (se não legalmente) legítimo; e, além disso – também um produto inevitável. Quanto mais elevada a “procura do consumidor” (isto é, quanto mais eficaz a sedução do mercado), mais a sociedade de consumidores é segura e próspera. Todavia, simultaneamente, mais amplo e mais profundo é o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer os seus desejos, ou entre os que foram seduzidos e passam a agir do modo como essa condição os leva a agir e os que foram seduzidos mas se mostram impossibilitados de agir do modo como se espera agirem os seduzidos. A sedução do mercado é, simultaneamente, a grande igualadora e a grande divisora. Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que os ouvirão. No entanto, existem mais daqueles que podem ouvi-los do que daqueles que podem reagir do modo como a mensagem sedutora tinha em mira fazer aparecer. Os que não podem agir em conformidade com os desejos induzidos dessa forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo. O consumo abundante, é-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama”. (BAUMAN, 1998, p. 55)

Em ambos os filmes, os reféns assumem que os seqüestradores não queriam lhes fazer mal, por incrível que pareça. No caso em especial de *Como nascem os anjos*, uma seqüência chama a atenção por indicar que a criminalização da pobreza vai se transferindo como ideologia desde a infância, são as armas de brinquedo das crianças do carro que Branquinha, Japa e

Maguila tomam para fugir dos traficantes. É uma espécie de seqüestro neste momento – um seqüestro relâmpago, mas para eles que corriam da morte certa nas mãos dos traficantes, aquilo não era nada – eles, principalmente as crianças, tinham convicção de que não eram bandidos. Mas as crianças no banco de trás dizem: “*É bandido, tem que morrer!*” (fig. 1026-7)

fig. 1026

fig. 1027

fig. 1028

fig. 1029

Embora Japa tema mais que Branquinha, a sua inclusão na categoria dos “bandidos” que aparecem nas páginas policiais dos jornais impressos, ele também aproveita a presença da televisão e dá seu show.

fig. 1030

fig. 1031

fig. 1032

fig. 1033

fig. 1034

fig. 1035

fig. 1036

fig. 1037

O grupo, que não se configurava nem em um bando, nem “equipe”, mas acabam se unindo mais pela força de reação à violência do segurança do gringo (indiscriminada e criminalizante da pobreza dos mesmos), e as conveniências do papel a que desastrosamente acabaram se colocando, do que pelos laços entre eles, que na pressão do momento acabaram se desfiando ou rompendo totalmente. Conveniências e uma contingência em especial: a presença da mídia é mais determinante que a polícia na ação dos seqüestradores: “*Você já está fudido mesmo... agora, se a gente aparece na TV, vai ser difícil que a polícia mate a gente!*” (fig. 1029). E de fato, em *Ônibus 174*, segundo os depoimentos, esta foi a única razão para não atirarem no Sandro, como ocorrera na Candelária, episódio que fazia parte de suas narrativas para as reféns que ficaram. Uma memória ressentida, um fracasso reiterado sem resolução. Uma bomba pronta para explodir. Do outro lado, uma imprensa louca por sangue para chegar a picos de audiência, sem medir esforços e estigmatizações, mais engatilhando a arma, que servindo de escudo. Leonardo Rocha (2004) faz uma análise comparativa do filme *Ônibus 174* e a exposição do seqüestro pelo *Jornal Nacional* da Rede Globo de Televisão, na época em que ocorreu. O autor comenta que o tratamento dado ao fato por este telejornal abunda em superficialidade, melodrama, espetacularização e até a utilização de informação mentirosa (que Geísa estava grávida) para criar mais comoção e medo.

A comparação serve também para alertar sobre outro problema: o da amplitude. O entretenimento proposto pelo JN, ao ritmo do novelesco, do sensacional, do espetacular e do emocional, atinge 40 milhões de pessoas diariamente, levando às casas a superficialidade dos fatos e uma visão induzida e pobre da “realidade”. O filme Ônibus 174, no entanto, teve um público total de aproximadamente 70 mil pessoas no Brasil, segundo o produtor Marcos Prado. Ou seja, em amplitude bem menor que a do Jornal

Nacional. É necessário, portanto, discutir o papel da mídia e, particularmente, o do telejornalismo - principal meio de informação da população. Caso contrário, corre-se o risco de termos uma geração de Homers Simpsons a babar diante da TV, trancafiada dentro de casa e prenhe de pânico. (grifos nossos)

O primeiro tiro (fig. 1041) surge porque Maguila simplesmente não queria fazer a barbaridade de urinar na via pública. Japa pergunta porque ele não faz xixi na rua, ao invés de incomodar o cara, e Maguila diz: “Na rua? Pô, mas tu é do morro mesmo, né mané... você acha que eu vou mijar na rua!” (fig. 1038-40). A criminalização da pobreza é ideologia e é prática, e é exercida não apenas das classes dominantes ricas para os pobres, mas entre os pobres também, o que se verifica nesta fala de Maguila. Como se o fato de Japa achar “normal” fazer xixi na rua fosse uma prática exercida apenas e tipicamente pelos pobres do morro carioca. Em Salvador, no início de *Cronicamente Inviável*, dois homens fazem xixi na porta de uma casa e uma mulher que passa exclama: “Vai fazer isso na sua casa!” Mas logo em seguida se verifica que se tratava da casa deles (fig. 1042-3). Um pouco antes, Alfredo Blur reclamava a civilização mijada. Mas o pior ainda estaria por vir: o xixi escorre e chega ao rosto de uma criança caída no chão da rua em pleno carnaval (fig. 1044-5). São 3 situações que esculacham completamente qualquer resquício de civilização que pudesse haver na Salvador carnavalesca. Mas Maguila não, se no início ele diz: “Você vai fazer o que eu mandar” (fig. 1046), ao final ele desaparece da cena. Só mais uma criança, só que crescida, e ao contrário dos outros dois, sabe manejar melhor a arma. Filho de uma mãe aparentemente superprotetora (fig. 1047) e consciente de que o filho tem algum nível de déficit comportamental (o que se verifica pelo jeito meio ingênuo, *non-sense*, e sem dimensão das consequências sociais de seus atos), provavelmente deve ter lhe inculcado um nível extremado de educação e “civildade”, ordenações que ele não questiona por venerar a mãe, o que de fato, é muito comum, principalmente nas populações mais pauperizadas e em famílias com pai ausente. Aqui, seu comportamento “civilizado” tem como resposta um comportamento bárbaro.

fig. 1038

fig. 1039

fig. 1040

fig. 1041

fig. 1042

fig. 1043

fig. 1044

fig. 1045

fig. 1046

fig. 1047

fig. 1048

fig. 1049

Um elemento que pode interiorizar ainda mais a esfera privada, mas também ampliá-la no nível da realização plena frente a um “público” que verdadeiramente se desconhece. Branquinha diz: “Se você não quiser aparecer, não aparece, mas eu tô a fim!” (fig. 1049)

Os protagonistas. Branquinha e seu amigo Japa não são nem bons nem maus, são sem alternativa. (...) A falta de alternativa deriva da própria favela. A violência que os submete também os torna personagens de múltiplos desencontros e conflitos entre favela e asfalto (...). (LEITE, 2000b, p. 60)

fig. 1050

fig. 1051

fig. 1052

Embora Murilo Salles tenha como eixo narrativo justamente estes conflitos entre miséria e riqueza na zona sul carioca, ele inclui uma seqüência em especial que indica a heterogeneidade da população moradora destas favelas, para além das diferenças que se reiteram entre Branquinha e Japa. Eles olham pela janela da casa dos gringos e vêem a Rocinha, completamente encantados. Ela diz para Japa: “Cara, e eu que vivia enchendo o saco da minha mãe prá gente morar na Rocinha... ela dizia que não tinha dinheiro...”. (fig. 1050-2)

fig. 1053

fig. 1054

fig. 1055

fig. 1056

fig. 1057

fig. 1058

fig. 1059

fig. 1060

fig. 1061

fig. 1062

fig. 1063

fig. 1063

Outra questão que envolve todo o filme é a impassibilidade do gringo que fica falando todo o tempo que todos estão com medo e precisam ficar calmos. Um personagem muito plano, já um estereótipo de “estadunidense racional” que gerou várias críticas. Mas, de alguma maneira suas falas indicam que o medo dos ricos não é maior que o dos pobres. Este, no entanto é um medo constituído por vários outros medos, inclusive o da reação das elites frente ao medo que sentem dos pobres. O medo, assim como a violência, é contagiante, reativo e construtor de círculos viciosos de tamanha potência que geram, na cinematografia nacional, tragédias insólitas, mas ricas como um

alerta, uma possibilidade. Murilo Salles sublima esta questão colocando duas crianças, amigas uma da outra (fig. 1061) que, dadas as circunstâncias de pânico e descontrole, estigmatização e carência de visibilidade, imposição reiterada de consumo e deslumbramento com a cultura estadunidense, chegam ao ponto de se matarem uma a outra (fig. 1053-60). A questão das armas (fig. 1062-3) é um dado fundamental, mas o plebiscito (que pedia para responder a pergunta: "O comércio de armas de fogo e munição deve ser proibido no Brasil?") foi feito (23/10/2005) e a escolha da população brasileira foi em ter "o direito de matar" (ou como se apresentava na publicidade financiada pela indústria de armamentos: "o sagrado direito de defender seus bens e sua vida"). Desagregadora, a violência suicidária mescla tudo o que há de pior conspirando contra a humanidade: o medo exacerbado fortalecendo o neo-individualismo, e o vazio identitário, fortalecendo os discursos hegemônicos.

3.2.2. OS LUGARES VAZIOS QUE SE REPETEM E OS QUASE E HIPER-LUGARES NOVOS

As bases das construções discursivas, que antecedem à construção das coisas, têm origem na ideologia hegemônica. Imbuídas por representações, induzem a uma compreensão dos fatos, uma reconceitualização, uma resignificação do real e, por que não, uma realidade densa de metáforas e fabulações (SANTOS, 2000), eufemizada, refém de um poder simbólico que é por si subordinado, tornado uma forma transfigurada e legitimada de outras formas de poder (BOURDIEU, 1989). Essa realidade impõe-se na sociedade via produção de imagens e do imaginário, contribuindo para que se reproduza e se naturalize um pensamento que, hegemônico, se faz passar por único. (SANTOS, 2000). (MOURA, 2003, (233))

A cidade, como a história, nasce como tragédia, mas têm se repetido e atualmente se apresenta na maior parte do mundo, principalmente ao sul do Equador, não apenas como farsa, mas como catástrofe, o desfecho do drama trágico no último ato. A invisibilidade dos pobres, e a incomunicabilidade entre as classes, não são recentes. Simha Rottem, sobrevivente do gueto de Varsóvia, conta para Claude Lanzman (234) que naquele período, após transpor um túnel que levava até a parte ariana da cidade, estupefato observa que "(...) a vida continuava da maneira mais natural e mais normal, como no passado. Os cafés funcionavam normalmente, os restaurantes, os ônibus, os bondes, os cinemas estavam abertos. O gueto era uma ilha isolada no meio da vida normal". Enquanto os cadáveres se empilhavam nas ruas do gueto, e para aqueles que sobreviviam, mal havia água e comida, os cidadãos da Varsóvia ariana permaneciam passivamente a reprodução do seu cotidiano. Será que eles não sabiam o que estava acontecendo por trás das muralhas do gueto? Ou pior: Será que eles sabiam? Será que Lula não sabia do mensalão? Será que a secretária de Hitler, Traudl Junge (235), não sabia das mundiais e genocidas armações de seu chefe? Em *A queda – as últimas horas de*

233. As refs. são: SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000. BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa, Difel: Rio de Janeiro, Bertrand Brasil S.A.: 1989.

234 **Shoah**, França, 1985, dir.: Claude Lanzmann

235. "Alheia aos atos perversos de Hitler, a secretária Traudl Junge conviveu muito próxima ao ditador nos anos antes de sua morte. Ela o acompanhava em todos os momentos e redigiu o testamento ditado por ele. Em 1942, ela foi levada junto com um grupo de moças no meio da noite ao quartel-general do ditador. Escolhida para o trabalho, a secretária de Hitler vê a derrocada do regime com os inocentes olhos de quem não sabe exatamente o que acontece no lado de fora." Disponível em: <http://guiadasemana.com.br/film.asp?ID=11&cd_film=798>. Acesso em maio/2005.

Hitler (236), seu depoimento ao final, em entrevista originalmente no documentário *Eu Fui a Secretária de Hitler* (237), ela confessa se envergonhar por não saber de tudo o que se passava na época, de não ter noção dos reais propósitos do nazismo e de seu chefe. Mas o próprio filme a mostra ouvindo algumas de suas conversas. Ouvia e não ouvia? Via e não via? Ouvia e via, mas não entendia, possivelmente. Que tipo de hegemonia é capaz de construir esta indiferença frente à destruição e à dor da alteridade, esta violência suicidária? Que pílula azul (238) a humanidade é obrigada a tomar todos os dias para não reagir ferozmente contra tantas iniquidades? Será que basta o mau uso das TICs e a anomia pós-moderna, como indica Marcondes Filho?

*Mas se o urbanismo informal transforma-se em beco sem saída, os pobres não se revoltarão? As grandes favelas (...) não são apenas vulcões à espera de explodir? Ou será que a impiedosa competição darwinista, quando um número cada vez maior de pobres compete pelos mesmos restos informais, gera em vez disso **uma violência comunitária que se aniquila a si mesma como forma ainda mais elevada de “involução urbana”**? Até que ponto o proletariado informal possui o mais potente dos talismãs marxistas, a “ação histórica”? (...) o futuro da solidariedade humana depende da **recusa combativa dos novos pobres urbanos a aceitar a sua marginalidade terminal dentro do capitalismo global**. Essa recusa pode assumir formas tanto atávicas quanto vanguardistas: tanto a rejeição à modernidade quanto tentativas de recuperar as suas promessas reprimidas. Não deveria surpreender que alguns jovens pobres dos arredores de Istambul, Cairo, Casablanca ou Paris abracem o niilismo religioso de Salafita Jihadia e alegrem-se com a destruição dos símbolos mais excessivamente arrogantes de uma modernidade estrangeira. Ou que milhões de outros prefiram a economia de subsistência urbana controlada por gangues de rua, narcotraficantes, milícias e organizações políticas sectárias. A retórica demonizadora das várias “guerras” internacionais ao terrorismo, às drogas e ao crime são igualmente um apartheid semântico: constroem paredes epistemológicas ao redor das favelas, gecekondus e chawls, que impossibilitam qualquer debate honesto sobre a violência cotidiana da exclusão econômica. E, **como na época vitoriana, a criminalização categórica dos pobres urbanos é uma profecia que leva ao seu próprio cumprimento e configura, de modo garantido, um futuro de guerra interminável nas ruas**. Enquanto a classe média do Terceiro Mundo fortifica-se cada vez mais em seus condomínios de parques temáticos no subúrbio e em suas “aldeias de segurança” eletrificadas, perde a compreensão moral e cultural das urbanas terras de ninguém que deixou para trás. (DAVIS, 2006, p. 201-2)*

Naturalizar é que não se faz possível – nem Hobbes, nem Rousseau podem ter razão, e se tiverem, não cabe aqui explicar a natureza humana. Vale fazer a ressalva: não é porque

236. Produção conjunta: Alemanha/Áustria/Itália, 2004, direção: Oliver Hirschbiegel. O filme retrata o isolamento do Führer, junto aos seus, entre eles, sua secretária Traudl Junge, pelos olhos de quem o enredo se desenrola.

237. AUT, 2002, Direção: André Heller e Othmar Schmiderer.

238. Ref. ao termo utilizado no 1º filme da trilogia Matrix (1999-2003, Dir. Larry e Andy Wachowsky) para designar a pílula que permite a todos pertencerem (participarem sem a consciência disso) ao software que substituiu o planeta, agora dominado por máquinas que cultivam e utilizam os humanos como fonte de energia. A pílula vermelha é a alternativa oferecida ao protagonista para se libertar da Matrix (esse software interativo).

a naturalização nesta pesquisa é mencionada reiteradamente como um recurso ideológico, que características de cunho genético ou espiritual pré-determinadas do ser humano não existam ou existam, apenas não cabe a esta pesquisa, se debruçar sobre estas ordenações. Ao indicar o quanto as determinações simbólicas da esfera sócio-cultural e político-econômica impostas aos pobres e mais diretamente à nova marginalidade urbana, são certeiras, embora mascaradas, e que por isso contribuem ativamente para a reciprocidade entre o sistema capitalista e a segregação sócio-espacial, não significa que outras determinações, de cunho não-simbólico, não participem deste processo. Mesmo porque, este é uma incorreção já verificada em muitos estudos sobre a criminalidade e a pobreza, a consideração de que a pessoa pobre é de tal forma condicionada a estas determinações, que se transforma num ser absolutamente autômato, uma marionete nas mãos invisíveis do sistema capitalista selvagem atualmente, como foi nas mãos de Deus outrora, o que pode levar à falsa conclusão de que, sobre a individualidade de cada ser humano, não recaia nenhum tipo de culpa. Além de atuar como mais uma forma de criação de estigmas (os pobres como autômatos, “teleguiados”, vítimas universais, passivos e inoperantes, “zero à esquerda”, enfim... o “coitado”), não confere com a realidade histórica, uma vez que, como já foi mencionado, a condição histórica de determinada classe social pode se manter semelhante em tempos e espaços diferentes, mas jamais a mesma. A máxima de que um mesmo homem não passa pelo mesmo rio duas vezes, porque não podem ser os mesmos duas vezes, ainda é válida. Existe certamente uma dose, um grau de escolha individual a cada ação humana sobre o planeta e nas suas relações sociais – o quanto estas escolhas são condicionadas a questões de ordem não natural e pessoal é que se faz relevante no estudo dos mecanismos sistêmicos da segregação sócio-espacial. Não é definitivamente uma questão de escolha, quando não há muito e muitas alternativas para selecionar e escolher, mesmo assim a mensagem de que “sempre há uma alternativa” também é válida, tanto é, que na riquíssima diversidade do gênero humano, pessoas muito semelhantes podem não viver vidas semelhantes. A universalidade, no entanto, só se faz possível como telos, por causa desta diversidade e desta complexidade incomensurável entre as determinações históricas. O filme *Shoah*, de Claude Lanzmann é de especial interesse a esta pesquisa porque trata exatamente das questões por trás da tragédia, muito semelhante ao que procura fazer Padilha em *Ônibus 174*. Há vários momentos em *Shoah*, em que a “ignorância” como argumento se faz presente, em busca de uma suposta absolvição, principalmente no caso dos depoimentos dos funcionários alemães nazistas (os SS). Em texto de abertura do livro publicado em português pela Brasiliense, com todas as falas e legendas do filme, lemos Simone de Beauvoir sobre o desvelamento da fala pela expressão facial dos entrevistados:

*Os mais curiosos eram os rostos alemães. O de Franz Suchomel (239) permanece impassível, salvo quando canta uma canção à glória de Treblinka e seus olhos se iluminam. Mas nos outros a **expressão constrangida, dissimulada**, desmente seus protestos de ignorância, de inocência. (...) Um dos mais característicos é o burocrata que organizava os transportes. Os trens especiais, explica ele, eram postos à disposição dos grupos que partiam em excursão ou em férias e que pagavam meia tarifa. Ele **não nega** que os comboios dirigidos para os campos eram também trens especiais, mas **sustenta não ter sabido** que os campos significavam o extermínio. Eram, pensava ele, **campos de trabalho onde os mais fracos morriam**. Sua fisionomia constrangida, fugidia, o contradiz quando pleiteia ignorância.* (BEAUVOIR, 1987, p.09, grifos nossos)

239. SS Unterschrührer —funcionário nazista que descreve com objetividade o extermínio.

A suposta ignorância da população também é desmentida, mas na fala de um camponês na cidade de Chelmno, onde Lanzmann retorna com Simon Srebnik (240) ao lugar onde ele viveu aqueles anos. O camponês fala sobre Srebnik e a percepção das pessoas de seu círculo social, fora do campo de concentração: *“Eles [as pessoas da região] pensavam que os alemães faziam de propósito, que ele cantasse no rio. Era um brinquedo para diverti-los. Ele era obrigado a fazer aquilo. Cantava, mas seu coração chorava.”* Lanzmann pergunta: *“E será que o coração deles chora, quando voltam a pensar nisso?”* A resposta: *“Claro, muito. Quando a família se reúne, ainda falam disso, em volta da mesa. **Porque era público, ao lado da rua, todo mundo sabia.** Era realmente a ironia dos alemães, matavam as pessoas, mas ele, ele era obrigado a cantar. Era isso que eu pensava”* (LANZMANN, 1987, p.21-2. grifo nossos). Lanzmann, no entanto, vai através das perguntas ácidas e incômodas atrás da mobilização das posturas, na busca por uma quebra da hipocrisia. O que acontece neste trecho, por exemplo, por ocasião da entrevista com Franz Grassler, na Alemanha, adjunto do Dr. Auerwald, comissário nazista do Gueto de Varsóvia:

Lanzmann: *“Tem recordações daquele tempo?”*. Franz Grassler: *“Muito pouco. Lembro-me melhor de minhas excursões na montanha, antes da guerra, que de todo o período da guerra, em Varsóvia. Pois... em última análise, era uma triste época. É uma regra: o homem – graças a Deus – esquece mais facilmente os maus momentos que os bons... os momentos desagradáveis, ele os repele.”*. Lanzmann: *“Vou ajudá-lo a lembrar-se”*.

E daí lhe mostra um documento no qual seu nome é citado, e a conversa continua concomitantemente a uma outra, que Lanzmann (1997) vai editando alternadamente, a entrevista ao historiador judeu Raul Hilberg, que conhecia o autor do documento acima citado – um diário, no qual há o avesso de Grassler: Czerniakow, um líder judeu dentro do gueto, homem cheio de dignidade que escrevia tudo o que acontecia, tentando não ignorar nada. Na continuidade da entrevista a Grassler temos:

Lanzmann: *“Havia uma política alemã para o gueto, em Varsóvia. E qual era essa política?”*. Grassler: *“Aí, está me pedindo demais. A política que finalmente desembocou no extermínio, na “Solução Final”. **Ignorávamos tudo sobre ela, claro**”*. Lanzmann: *“Mas sabe quantas pessoas morriam a cada mês, no gueto, em 1941?”*. Grassler: *“Não. Ou se soube, esqueci..”*. Lanzmann: *“Mas sabia: há estatísticas precisas...”*. Grassler: *“Provavelmente, soube...”*. Lanzmann: *“Sim. **Cinco mil por mês**”*. Grassler: *“Cinco mil por mês? Sim. Pois bem...”*. Lanzmann: *“É muito..”*. Grassler: *“É muito, claro. Mas havia muita gente no gueto! Demais, **esse era o nó da questão**.(...)”*. Lanzmann: *“Minha pergunta é uma questão filosófica. **O que significa um gueto, na sua opinião?**”*. Grassler: *“Meus Deus! Houve guetos, na História, que eu sabia, há séculos. A perseguição aos judeus não é invenção alemã e não data da Segunda Guerra Mundial. Os poloneses também os perseguiram”*. Lanzmann: *“Mas um gueto como em Varsóvia, em uma grande capital, no **coração da cidade**...”*. Grassler: *“Era pouco comum...”*. Lanzmann: *“O senhor diz que queriam manter o gueto”*. Grassler: *“Nossa missão era não aniquilar o gueto, mas conservá-lo em vida, **mantê-lo**...”*. Lanzmann: *“Mas o que significa **“vida”, em tais condições?....**”*. Grassler:

240. Na época com cerca 13 anos, *“Seu pai fora abatido sob seus olhos, no gueto de Lodz, sua mãe asfixiada nos caminhos Chelmo”*. Ele foi alistado como “judeu de trabalho”, sobreviveu porque era rápido para as competições promovidas dos SS, para a alimentação dos coelhos criados no campo e porque cantava para a diversão dos SS. Em janeiro de 1945 é baleado, mas sobrevive sendo recolhido de um chiqueiro de porcos. Ele retorna com 47 anos.

“Esse era o problema. Esse era todo o problema....”. Lanzmann: *“Mas as pessoas morriam nas ruas. Havia cadáveres por toda a parte”.* Grassler: *“Justamente... esse era o paradoxo!”.* Lanzmann: *“Um paradoxo, acredita?”.* Grassler: *“Estou certo disso.”.* Lanzmann: *“Mas por quê? Pode explicar?”.* Grassler: *“Não.”* Lanzmann: *“Por quê não?”.* Grassler: *“Explicar o quê?”.* Lanzmann: **“Não “manter”! Aqueles judeus eram exterminados a cada dia no gueto. Czerniakow escreve....”.** Grassler: *“Para realmente mantê-lo, seria preciso rações mais substanciais e não aquele amontoamento”.* Lanzmann: *“Mas por que não havia rações mais humanas? Por quê? Era uma decisão alemã, não?”.* Grassler: *“Não houve realmente decisão de matar o gueto de fome: **a grande decisão de exterminar** foi tomada bem mais tarde”.* Lanzmann: *“Sim, sim. Mais tarde, em 1942.”.* Grassler: *“Exatamente, exatamente”.* Lanzmann: *“Um ano mais tarde.”.* Grassler: *“Justamente. Nossa missão. É a lembrança que tenho – era gerir o gueto e naturalmente, com aquelas rações insuficientes e aquela superpopulação, uma mortalidade elevada, e mesmo excessiva, não era inevitável”.* Lanzmann: *“Sim, mas o que quer dizer manter o gueto em tais condições: alimentação, higiene, etc? **O que podiam fazer os judeus contra tais medidas?**”.* Grassler: **“Os judeus não podiam fazer nada”.**

Há uma passagem na entrevista com Hilberg falando sobre o suicídio de Czerniakow, que se deu no momento em que ele percebeu que se nem as crianças órfãs seriam poupadas, eles também não sobreviveriam. Lanzmann pergunta para Hilberg porque Czerniakow tomava a orfandade como parâmetro para acreditar na possibilidade de salvação ou no caminho de extermínio generalizado dos judeus. Hilberg responde:

*São os mais fracos. São crianças pequenas... É o futuro. Não podem nada por eles mesmos. Se os órfãos não são isentados, se ele não tem nem mesmo o “sim” de um oficial SS, não a promessa que ele sabe ser vazia, **se até a palavra lhe é recusada, então o que concluir?***

Os números menores de vítimas não aliviam a tragédia brasileira no que diz respeito à mortandade de crianças pobres. Os número de mortos são sempre muito relativos. A morte de menos de 3.500 pessoas, homens e mulheres adultos, quase todos WASP (White, Anglo Saxon, Potestant), quase todos ricos, mobilizaram e até hoje mobilizam o mundo em torno da guerra contra o terrorismo islâmico. Nenhum destes corpos foi exposto em nenhuma mídia. As cifras de mortos pela pobreza e afins (doenças que não tiveram assistência médica hospitalar pública a que tinha direito; desmoronamentos, desabamentos e incêndios causados pelas más condições de moradia; etc) estão sempre na casa dos milhões e bilhões, assim como as quantidades de dinheiro público desviados pela corrupção institucional. Lanzmann (1997) pergunta o que ele fez depois da guerra:

Grassler: *“Estava em uma editora alpina. (...) Escrevi e publiquei guias de montanha. Editei uma revista alpina.”.* Lanzmann: *“É seu esporte favorito, a montanha?”.* Grassler: *“Sim, sim.”.* Lanzmann: *“A montanha, o ar e o sol, o ar puro...”.* Grassler: **“Sim. Não o ar do gueto”.**

Dos judeus poloneses enquanto toda Varsóvia vivia normalmente seu cotidiano, aos novos excluídos brasileiros, os *meninos invisíveis*, enquanto as metrópoles continuam com a máscara de “cidade multicultural” e “cidade maravilhosa”. Não há correspondência apenas entre o gueto nazista e as prisões, mas uma correspondência entre estas e a guetificação urbana. É Wacquant

(2003), assim como outros estudiosos brasileiros e internacionais, que assumem esta ligação, reforçada pela terceira revolução industrial e a ampliação do chamado “precariado”, a população dos novos excluídos, muitas vezes sem terra, sem teto, sem trabalho, sem identidade, sem escolaridade, sem esperança e sem futuro, instâncias subtraídas de seus destinos. A segregação sócio-espacial é um sistema que produz como resultado final e acabado, não apenas a invisibilidade ou a monstruosidade de um lado e a glória de outro, não apenas a criminalização do pensamento crítico e da pobreza de um lado e a impunidade sobre a barbárie da riqueza (desde a expropriação da acumulação primitiva até a cadeia elétrica da era pós-industrial) produz efetivamente a “limpeza” do sistema, o extermínio dos pobres.

*A prisão, como o gueto, seria uma instituição especial capaz de confinar os membros mais visíveis das multidões “perigosas”. O paralelo do gueto negro com a favela carioca salta aos olhos e é na penosa história da escravidão no continente americano que podemos compreendê-lo. Esses discursos da favela como locus do mal produzem alguns desdobramentos fundamentais para uma cultura do medo. Como nos diz Sônia Wanderley, esta maneira de olhar o problema da violência urbana produz um estado de alerta. Em recente pesquisa sobre os discursos do medo na imprensa carioca, percebemos como a favela aparece como locus do mal e dissolutora (sic) de fronteiras, como viveiro de monstros. A idéia da mancha bárbara a enodoar a ordem, a limpeza, a se espalhar para além dos limites permitidos à visão da pobreza, tem conseqüências letais. Surgem nos jornais as metáforas biológicas: as favelas são tratadas como tumores, cogumelos, amebas etc. Seus moradores são denominados de animais, insetos, feras, cupins, vírus. O discurso que animaliza o mal recorre a duas figuras: extermínio ou limpeza. As operações policiais se transformam em caçadas com um sentido higiênico. A pureza e a higiene são o oposto da sujeira e da desordem. (...). O medo na periferia do neoliberalismo cobra suas vítimas. Só no Rio de Janeiro **foram assassinadas mais de 5.000 pessoas no primeiro semestre de 2003**, em sua grande maioria provenientes da mesma extração social, da mesma faixa etária e da mesma etnia. O sistema se impõe pelo terror. (...) A difusão de imagens do terror produz políticas violentas de controle social. As estruturas jurídico-policiais fundadas no nosso processo civilizatório nunca se desestruturam, nem se atenuam. É como se a memória do medo, milimetricamente trabalhada, construísse uma arquitetura penal genocida cuja clientela-alvo se fosse metamorfoseando infinitamente entre índios, pretos, pobres e insurgentes. É como se torturadores estivessem sempre a postos, prontos para entrar em cena e limpar o jardim. O continente como instituição de seqüestro vai assumindo ares de campo de concentração.* (BATISTA, V. M., 2003, p. 08, grifos nossos. (241))

No Brasil o que torna as áreas de relegação urbana (cortiços, favelas, conjuntos habitacionais precários, regiões de auto-construção irregular, assim como população que transita entre a situação de rua e as próprias prisões, concebendo-se como prisão também as

241. As refs. da autora são: BATISTA, N.. Política criminal com derramamento de sangue. In: *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, ano 5, nº 20. São Paulo: IBCCRIM/Revista dos Tribunais, 1997. WACQUANT, Loïc. **Punir os pobres**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 2001. WANDERLEY, Sonia. **Violência na imprensa, imprensa violenta**. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia. Mimeo, 1999. BATISTA, Vera Malaguti. **O medo na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Revan. BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer** — o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

instituições para menores infratores) e as prisões, uma extensão da outra pode ser expresso nas três categorias ou faces da cidade que esta pesquisa indica na Introdução, na formulação do prof. Dr. Ulpiano Bezerra de Meneses, a face de artefato, de campos de força e de imagem. A homologia na face do artefato está na concentração de população de maioria de afrodescendentes pobres, já que a própria lei reserva a pessoas com curso superior, prisões diferentes, assim como na precariedade das instalações arquitetônicas e equipamentos de assistência médica, educacional e ocupacional. A homologia da face dos campos de força está fundamentalmente a recorrência da reincidência, i.e. há semelhanças na dificuldade de mobilidade sócio-espacial, o que evidencia que a segregação penitenciária é, assim como a segregação sócio-espacial urbana, de altíssima eficiência sistêmica – reforçando em sua população as dificuldades e problemas que causaram a criminalidade, tornando-a mais propensa para a mesma em muitos casos. Outra face, não sociológica, mas econômica é que as prisões, realidade em muitos países, como os EUA, estão se tornando empresas extremamente lucrativas, assim como a indústria armamentista, automobilística e a pecuária, cabendo a diferença que as primeiras aprisionam e destroem vidas humanas, e às últimas, adiciona-se a destruição da camada de ozônio. Destruição muito “criativa” para quem acumula os lucros. A homologia da face ideológica, no campo da imagem e do espetáculo está na semelhança das caracterizações oferecidas a ambos os lugares e nas forças que as legitimam como o oposto de tudo o que é positivo: crescimento econômico, desenvolvimento científico e industrial, moralidade, higiene, virtudes, i.e. tudo o que todos “os homens de bem” acreditam estar longe, e estando longe, os problemas concernentes a esta esfera não lhes dizem respeito. Desta forma, a homologia favela-prisão se posiciona, no Brasil, exatamente naquele abismo que existe entre Estado e sociedade e o *status quo* vai se mantendo, promovendo eventualmente discussões a respeito quando os presos se rebelam e são expostos ao vivo em rede nacional como baderneiros, ingratos, mais bárbaros ainda do que já eram. As iniquidades portanto que existem em outros momentos (que não os da rebelião) quase nunca são mostrados.

Diante da dimensão que está assumindo a “não-cidade”, ou a cidade dos excluídos ou favelados, algumas perguntas se impõem: (...) Quais são os expedientes que permitem o ocultamento de ocorrência tão grande e palpável? Como algo tão visível permanece quase invisível? Ou, pelo menos, como é que as dimensões desses fatos podem ser formalmente ignorados pelo Judiciário, pelo Legislativo, pelo Executivo, pelos técnicos, por grande parte da academia, que insistem numa representação que não corresponde à cidade real? (MARICATO, 2000, p. 164-5.)

Padilha mostra. E até ao esconder, também mostra. É o caso das crianças de rua, amigos de Sandro, e profissionais da polícia que aparecem mascarados, assim como no efeito de “esfumamento” dos rostos das meninas e meninos de rua que não estão escondendo o rosto (fig. 1064-74). Sandro, Branquinha e Japa também escondem o rosto para cobrir suas identidades. Mas esta cobertura não fica na superfície dos seus rostos, aprofunda-se para além da identificação, para o seu (não)pertencimento social. De maneira quase metalingüística, uma menina comenta:

*Eles estão vendo a gente como marginal, mas aqui não tem marginal não... a gente corre atrás do nosso meio de sobrevivência, mano... ninguém quer esculachar ninguém... a gente não quer ficar roubando e amanhã ou depois ganha tiro, morrer... a gente quer a nossa sobrevivência... agora, ficar sendo esculachado... a gente pede, **a sociedade enxerga a gente com outro rosto**, porque se eles enxergar a gente com o rosto que eles mesmos coloca a*

imagem na gente, a gente não vai a lugar nenhum, se eles abrir a porta um dia prá dar oportunidade pra gente, a gente vai ser alguém.

No entanto as portas pouco se abrem e seus rostos vão sendo desconstruídos. O rosto que não se identifica se associa a um lugar igualmente sem identidade, **sem rosto: a não-cidade** – a parte da cidade que não é cidade para as pessoas que não são “alguém”. Trata-se de imagens não presentes e não reproduzidas. Imagens do filme que se forma no imaginário dos espectadores. Revela-se aí uma categoria própria das tragédias: o irrepresentável, o indizível, cujo lugar no espaço está além do não-lugar, são os lugares vazios. Lanzmann utiliza este recurso ao filmar o lugar em que estavam os campos de concentração, mas que agora são apenas campos verdes e vazios (fig. 1081-2). Este recurso procura na verdade colocar em embate duas imagens, uma é a do estereótipo e outra a que é encoberta, e que por esta condição, não se pode ver. Padilha vai à procura destes lugares vazios, espaços que acompanham uma narrativa verbal, mas isentos dos personagens da mesma. Em entrevista a uma moça, amiga que viveu na rua com ele, ela mostra onde eles comiam, dormiam, onde costumava subir prá pensar (fig. 1075-7). Ele se fixa nestes lugares, vazios, mas ao som do depoimento dos entrevistados, de alguma maneira o espectador compõe a imagem com o seu próprio imaginário. O mesmo ocorre no depoimento de outro amigo, com o qual fazia capoeira, que descreve o lugar, embaixo de uma ponte, onde dormiam enquanto as imagens captadas deste lugar são exibidas (fig. 1078-9). Outro lugar que aparece vazio é no quarto que a sua mãe-adopta lhe dera para que fosse seu. Como já não sabia dormir em cama, ele dormia no chão do quarto (fig. 1080). Ela mostra e Padilha capta e exhibe - o espaço vazio do chão. São imagens, que à primeira vista podem parecer sem sentido, mas promovem uma das expressões mais poéticas do filme, uma vez que, além de exibir o espaço para o imaginário do espectador e, portanto, de participação no visto; oferece uma série de questões “incômodas” para serem pensadas, dando tempo ao espectador para isso. O espectador deixa de ser passivo, e sua participação pode ser inclusive questionada por ele mesmo. Este recurso transforma o espectador em co-autor e crítico do filme ao mesmo tempo.

São lugares vazios não apenas dos personagens descritos verbalmente, são lugares esvaziados de sua função e significado: a calçada ou o chão para dormir, em cima da banca de jornal para pensar e embaixo da ponte para morar – os interstícios do espaço público sem valor – são a equivalência individualizada das áreas da cidade destinadas aos pobres, porque desvalorizadas pela especulação imobiliária. São lugares prostituídos, postos ao avesso de sua condição funcional. Todos estes lugares estão sendo indevidamente utilizados agora mesmo, continuamente, acabando por se tornar uma coisa normal, ignorada, tolerada – contribuindo para disseminar outros significados ao senso comum do que seja o espaço público.

Imagens do filme “A Margem da Imagem”, disponíveis em:
<http://www.spfilmes.com.br/curtas.aspx?Node=18>. Acesso em 12 out. 2007.

Cascavel (fig. 1083-4), morador de rua entrevistado por Evaldo Mocarzel em *À Margem da Imagem* (fig. 1085-90) é categórico: “*Primeiro eu quis saber se era de alguém este lugar. Depois que me disseram que era público eu pensei: ótimo, não é de ninguém, então é meu!*”

A privatização dos espaços públicos não apenas para moradia, mas também para o trabalho das populações empobrecidas é um sintoma objetivo do déficit habitacional e do desemprego, cujas causas são de ordem estritamente político-econômica, mas a culpabilização como sempre, costuma ser naturalizada e posta sobre os ombros cansados da população que carrega a pirâmide social. A obscuridade dos lugares esvaziados estende-se socialmente, portanto, na categorização das populações que os utilizam. Seja na prisão, na favela, embaixo da ponte, ou mesmo o que resta de espaço na calçada, na praça, entre os carros, entre a ferrovia e a via expressa, enfim, os espaços “de estagnação” para a população que ainda é considerada como estagnada.

Padilha mostra também outro tipo destes lugares vazios, mas que comumente está absolutamente lotado: a cadeia de uma delegacia. O carcereiro a apresenta:

Nós estamos entrando aqui na pior **cadeia para os vagabundos**, aqui... chama-se 27ª DP, **um cofre...** (ele aparece abrindo o portão) Como você pode ver aqui, não tem banho de sol, as condições aqui **não são muito agradáveis, um pouco sub-humana**, esta escuridão toda, é isso aqui... um cofre... tudo fechado... meio sinistro até, né?... mas é a realidade, era o terror dos presos... quando eles sabiam que vinham prá cá eles ficavam malucos, ficavam perturbados... (...) bate **50 graus** mais ou menos... um inferno... Essa aqui onde ficava os Sandro Nascimento... tinha aproximadamente **40 pessoas aqui dentro...** O Sandro era uma pessoa de bom comportamento... é engraçado, né?... porque falavam do fato dele roubar... o que ele fazia lá na rua, que era garoto de rua... muito pelo contrário, nós que conhecemos aqui o Sandro... pelo menos na cadeira, ele foi uma pessoa de bom comportamento... era um criminoso, era um criminoso... mas aqui na cadeia com a gente era um cara tranqüilo... não dava aporrinhção prá gente... **nunca tivemos problema com ele...** **EMBORA... vivesse nessa... nessa... nessa... isso aqui não é uma cadeia... mas... aqui se procurou... aqui se achou, né...?** (fig. 1091-7)

De fato, o ar da montanha ou dos shopping centers não são o mesmo que o ar do gueto ou da prisão. O ar da montanha recupera a saúde, o ar do shopping recupera o consumo. Como é possível ainda ser afirmado tanto por jornalistas quanto por políticos que o sistema carcerário existe para a recuperação dos presos? O lugar vazio é a representação cinematográfica do vazio que existe entre a racionalidade e a cordialidade, e entre uma parte da sociedade e o Estado que não é seu, que não o representa, que o abandona, e se não o extermina, torna sua vida tão insuportável que o levará a uma morte em vida, este Estado o enterra vivo nas entranhas da urbanidade vira-lata. São as partes do latifúndio que cabe não mais aos lavradores de João Cabral de Melo Neto, mas aos parques defuntos vivos de uma terra muito, muito dividida.

(...) o homem contemporâneo habita em lugar nenhum, ou melhor, é cada vez mais confrontado pela multiplicação dos não-lugares, os quais carecem ao mesmo tempo de identidade e de capacidade relacional. Passageiros,

*viajantes, ouvintes, clientes, todos são individualizados de tal maneira que não enxergam mais como partícipes de uma totalidade integrada, mas apenas como peças solitárias de um jogo do qual desconhecem tanto as regras quanto os demais participantes. Como consequência, os não lugares enfraquecem o reconhecimento coletivo, colocando em xeque as identidades: habitante de lugar algum, **o indivíduo é convertido em zumbi pós-moderno que percorre como um autômato** as vitrines de um shopping center, arquitetura padrão dos centros de consumo contemporâneos que proliferam nos quatro cantos do globo.* (SILVA, 2004, p. 16)

“De um ponto a outro do trajeto rotineiro, a cidade passa a ser distância” (ARANTES, 1994, p. 198) na ordem compulsória de tráfego e movimento que a metrópole insere na vida dos seus cidadãos, que passam a não enxergá-la mais, tornando-se espécie de zumbis que esperam aquele espaço ser transcorrido, e esta distância é codificada como um período de tempo. A circulação ostensiva, no entanto, não diminui o confinamento, a guetificação e a construção de fronteiras territoriais e simbólicas, visíveis (materiais) e invisíveis (sociais, econômicas). O aumento do número de não-lugares, espaços de fluxo, torna os espaços fixos, as referências, os lugares, cada vez mais fragmentados e desta fragmentação nascem pontos de inércia (ROCHA, 1996 [242]), quase-lugares onde fluxos e fixos (243) se confundem e psicosfera e tecnosfera (244) entram em conflito – o fluxo-zumbi do deslocamento obrigatório; ou a passagem-difusa da permanência restrita i.e. lugares de confinamento, exílio interno, zonas de fronteira ou zonas de complexidade: o ciberespaço (contração do espaço confinado à sua representação no monitor, mas ampliado pelas possibilidades eletrônico-digitais oferecidas ao usuário parado); os congestionamentos (ampliação do tempo em baixa velocidade, ampliação psicológica do espaço e confinamento); as passagens entre público/privado vigiadas eletronicamente ou mesmo da forma panóptica convencional (rompe o fluxo e insere “hiperlinks” espaciais): a pracinha “privatizada” por moradores de rua, ou a calçada estreita por camelôs, que interfere no deslocamento dos que circulam (rompe o fluxo para uns, confina simbolicamente outros), por exemplo. Nada mais coerente que a territorialidade difusa para o

242. apud VIRILIO, Paul. **A inércia polar**. Lisboa: Dom Quixote, 1993. Aqui se apresenta uma interpretação do conceito de “ponto de inércia” de Virilio, relacionando-o com outros conceitos geográficos de Milton Santos, como *fixos e fixos, psicosfera e tecnosfera*; assim como antropológicos de Marc Augé, como *lugar antropológico e não-lugar*, e Antonio Arantes, como *liminaridade*.

243. *“Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modifiquem o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam (Santos, 1982, p. 53; Santos, 1988, p. 75-85). Fixos e fluxos juntos, interagindo, expressam a realidade geográfica e é desse modo que conjuntamente aparecem como um objeto possível para a geografia. Foi assim em todos os tempos, só que hoje os fixos são cada vez mais artificiais e mais fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos”.* (SANTOS, 2004, p. 61-2)

244. *“A tecnosfera se adapta aos mandamentos da produção e do intercâmbio e, desse modo, freqüentemente traduz interesses distantes; desde, porém, que se instala, substituindo o meio natural ou o meio técnico que a precedeu, constitui um dado local, aderindo ao lugar como uma prótese. A psicosfera, reino das idéias, crenças, paixões e lugar da produção de um sentido, também faz parte desse meio ambiente, desse entorno da vida, fornecendo regras à racionalidade ou estimulando o imaginário. Ambas —tecnosfera e psicosfera— são locais, mas constituem o produto de uma sociedade bem mais ampla que o lugar. Sua inspiração e suas leis têm dimensões mais amplas e mais complexas. A relação entre “a organização da estrutura produtiva do país, e a criação de uma base técnica e econômica dos processos modernos de comunicação” é identificada por Ana Clara T. Ribeiro (1991, p. 46), quando inclui o sistema moderno de comunicação “como parte do aparelho institucional criado para o desenvolvimento de estratégias de controle do território e, em sua face econômica, como elo articulador e agilizador dos mercados. “Essa psicosfera”, diz A. C. T. Ribeiro (1991, p. 48), consolida “a base social da técnica e a adequação comportamental à interação moderna entre tecnologia e valores sociais” e é por isso mesmo que a psicosfera “apóia, acompanha e, por vezes, antecede a expansão do meio técnico-científico”. Tecnosfera e psicosfera são redutíveis uma à outra. **O meio geográfico atual, graças ao seu conteúdo em técnica e ciência, condiciona os novos comportamentos humanos, e estes, por sua vez, aceleram a necessidade da utilização de recursos técnicos, que constituem a base operacional de novos automatismos sociais.** Tecnosfera e psicosfera são os dois pilares com os quais o meio científico-técnico introduz a racionalidade, a irracionalidade e a contra-razionalidade, no próprio conteúdo do território”.* (SANTOS, 2004, p. 256, grifos nossos).

urbanismo difuso da atualidade, em escala regional – mas talvez seja possível falar em arquitetura difusa também.

*Tomo a cidade de São Paulo como um agregado de tensões e conflitos que se espacializam num amálgama de múltiplos territórios (ou lugares) e não-lugares. Nesse contexto, formam-se os desafios silenciosos aos projetos urbanísticos e de segurança que se querem disciplinadores do seu uso e à intenção glamurizante da tímida valorização (simbólica, estética e imobiliária) de algumas áreas e edificações. Sou seduzido pelas inúmeras **zonas de liminaridade: a cidade é um labirinto** com vários centros, formado por uma sucessão interminável de zonas intersticiais e marcos fragmentários. Aí nada é fixo, nem mesmo os marcos edificadas têm vida perene. Transita-se constantemente, **difícilmente se está**.* (ARANTES, 1994, p. 200, grifos nossos)

fig. 1098

fig. 1099

fig. 1100

fig. 1101

Heracles, em um dos últimos dos seus trabalhos precisa levar ao 25º andar um documento. Nestas seqüências o discurso se volta totalmente para estas questões de liminaridade e inércia, introduzindo questões pertinentes à segregação sócio-espacial que se mantém e reforça nestes espaços. Chega ao suntuoso edifício espelhado (fig. 1098-9) que lhe oferecerá algumas barreiras até chegar ao seu destino. A tomada inicial da seqüência mostra o edifício de cima abaixo – a própria arquitetura do edifício é intimidadora como as velhas catedrais góticas, e como elas, com toda a atualização histórica, exercem o objetivo de atomizar seus “fiéis” frequentadores. Assim como Gustavo (O Príncipe) no prédio onde trabalha Maria Cristina, Heracles precisa passar pela recepcionista e pela câmera (fig. 1100). O detector de metais exige que ele retire até o cinto da calça (fig. 1101-2), depois de revirar toda a mochila, e o vigilante o aborda em frente às catracas por onde ele precisa passar com um cartão magnético, para dizer-lhe que “*entrega é pelo elevador de carga ali*”. O vigilante o chama de “senhor”, mas quase tira o cartão da sua mão para impedi-lo de passar pela catraca (fig. 1103). Ele recebeu o cartão da recepcionista, mas o elevador de carga fica fora da área interior às catracas. Observa-se que o vigilante não pára outras pessoas para perguntar-lhe o que vieram fazer. Ele é abordado por sua aparência, está previamente condenado a usar o elevador de carga.

*Como regra, as prisões foram utilizadas para abrigar o pobre “desocupado, ocioso”, na verdade, o trabalhador – desempregado, faminto, insurreto, **previamente condenado**, sem apelação, e jogado na vala comum da gentilha, alheia aos ensinamentos dos céus e rebelde à lei, enfim, a população que habita o mundo das classes perigosas. A partir daquela **inversão da culpa pelo pecado original**, a classe operária, tratada como “caso de polícia”, **vem há séculos expiando o delito no qual foi desde o princípio a parte vitimada**. A história da acumulação primitiva foi colocada no limbo para ser esquecida, favorecendo com isso a troca do papel de meliante. Assim, predominou sobre o sistema a noção de que cumpria uma **heróica “missão civilizatória**”.* (PINASSI, 2006, p. 44)

De fato, a aparência de Heracles contrasta bastante com a aparência do edifício, assim como a aparência dos personagens da propaganda filmada no Edifício das Américas (*Sábado*) com o mesmo, que faz o velho morador do edifício ao final exclamar irracionalmente que os nordestinos e negros lhes roubaram o inverno. Assim como o contraste entre a aparência de Branquinha e de July (*Como nascem os anjos*), provocando na primeira, fascinação e na segunda, repúdio, uma à outra. Os contrastes são feitos pela estereotipização. July é estigmatizada por Branquinha como uma espécie de boneca *Barbie* em carne e osso, uma celebridade só pelo fato de ser estadunidense, ela tem os seios mais bonitos que a moça mais bonita que Branquinha conhece porque July não é da favela, é de um exotismo positivo. Já Branquinha é estigmatizada por July simplesmente pelos mesmos motivos, ao contrário – Branquinha é de um exotismo negativo, uma espécie de menino(a)-de-rua, só que dentro da casa dela. July é o próprio estereótipo da princesa, Branquinha, da plebéia. Heracles é abordado pelo vigilante porque é negro e usa roupas simples de motoboy, num lugar feito para pessoas ricas e bem vestidas, que são quase todas brancas. Ocorre que, assim como em *Sábado*, o elevador está quebrado (fig. 1104), ao menos aquele que lhe caberia tomar. Vale aqui a mesma preponderância do valor simbólico sobre o valor de uso figurado em *Sábado* – acrescida neste caso a pré-determinação do uso segregado conforme categoria sócio-econômico-profissional, assim como acontece em edifícios residenciais com entradas e elevadores de serviço (para os empregados) e social (para os moradores) – uma porta ao lado da outra, um elevador ao lado do outro – não são distantes e não impedem o contato visual, ao contrário. O contato visual mantém o controle da segregação. Será que o vigilante não sabia que o elevador de carga estava quebrado? Heracles volta até ele e informa. Impassível aos argumentos do mesmo (fig. 1105), o vigilante diz que ele precisa subir os 25 andares pelas escadas, se quiser fazer seu trabalho, e se justifica dizendo que “*só estou fazendo o meu trabalho*”. O que não é de se duvidar – uma experiência pessoal de trabalho em parte de uma das empresas mais ricas do Brasil, teve em seu treinamento para cargos subalternos e temporários (um dos quais eu exerceria), como o do vigilante, a apresentação visual dos executivos dos cargos superiores, para que não fossem abordados jamais, para os quais não deveria se aplicar nenhuma das regras do treinamento, que deveria valer para todas as outras pessoas. Uma funcionária (recepcionista) já havia sido demitida de imediato por não ter reconhecido a presidente da empresa e ter lhe perguntado a quem ela deveria anunciar. O vigilante está cumprindo suas ordens discriminatórias, mas será que isso inclui o “*Não tenho nada a ver com isso*” e o “*agora dá licença por favor*” malcriado?

Heracles, no entanto, reverte a situação panóptica (fig. 1106) e utiliza o elevador a partir do mezzanino, de onde vê o vigilante. Sobe e desce de escadas apenas o trecho entre mezzanino e térreo, fazendo o resto do percurso vertical de elevador social, o que “é para os

clientes" (fig. 1107-8). Na empresa onde trabalhei, havia um reforço maior da tecnosfera: o elevador era programado para não ir a determinados andares, exceto se tomado a partir do térreo e para acessar alguns andares era necessário um crachá especial. As questões contemporâneas de segurança têm reforçado a segregação, e não é apenas na construção de muros de diferentes alturas, é na construção de zonas mais extensas e intensas de liminaridade, no esvaziamento da categoria "lugar" que um espaço pode ter, ou mesmo na redução de sua potencialidade de lugar. Se este espaço térreo do edifício, composto por detector de metais, recepcionistas e suas câmeras e crachás, vigilantes e suas ordens, elevadores e suas programações, pode ser considerado mais que um não-lugar, mas sim um quase-lugar, o mezzanino, ao ser atingido por Heracles, por romper com os comandos do **quase-lugar**, torna-se um **hiper-lugar**, o lugar onde, mesmo a contragosto, brancos e negros, ricos e pobres, executivos e motoboys pegam o mesmo elevador. Certamente o hiper-lugar é um lugar de conflito, é o nado contra a maré, a ponte, e ainda são bem pouco numerosos. O hiper-lugar só existe pela esfera sócio-espacial – é ação humana e espaço intercambiando significados.

3.2.3. A PRIVAÇÃO DO PRIVADO E OS ENTRE-FLUXOS

(...) tô vendo nada mina tô vendo nada, não tem saída e nem entrada a hora é má e a vida é malvada o sol bate nas grades só quando o dia acaba na prisão que é nossa cidade você rima você rala você luta você canta e não adianta mina não adianta a melodia a luz do dia sua voz doce sua rebeldia é tanta crueldade só brutalidade e infelicidade na nossa cidade mas se a tua rua fosse minha mina se a tua fosse a minha se a lua fosse minha mina (...) te amava mina te amava e a gente junta tudo e transformava a cidade em tudo aquilo que não é. Organizada, com mais respeito e prazer, prazer e respeito o povo tem querer. Por isso eu rimo pro meu primo (...) rimo pro garoto que ninguém viu matar, rimo pro trabalhador, rimo pro assassino, rimo pra ti pra mim e pro meu amor que ainda não vê saída que não vê entrada, rimo minha rima dura e desesperada, rimo pra tudo mina rimo pra nada (...) Caminhada desesperada... (245)

Que melhor lugar (não-lugar) Sandro do Nascimento poderia escolher além de um ônibus para lhe servir ao mesmo tempo de palco e último cárcere? Não-lugar por excelência, como discutido anteriormente, é a face da esfera pública que mais se aproxima deste seu estado de catarse psicológico e social. Frente à heteronomia daquele que é levado, seu impulso de "voz ativa" lhe oferece a sensação fugaz de alguma autonomia. Na entrevista com a mãe adotiva, Padilha é metucioso na captação de alguns objetos domésticos, e a televisão por duas vezes, aparece ao ser mencionada por ela. Certamente um objeto muito presente na vida de Sandro nos últimos tempos, que não estudava, não trabalhava, não sabia ler e como não tinha muito dinheiro, também não se divertia muito fora de casa. A área de relegação que ainda é o Complexo da Maré, melhorou muito se comparado a sua situação 20 ou 30 anos atrás, mas mesmo assim, certamente ainda hoje não oferece muitos equipamentos e serviços públicos de lazer, cultura e entretenimento. Este tem sido apontado por muitos estudiosos como um grande diferencial no combate à criminalidade: educação, cultura e lazer públicos de qualidade, serviços muitas vezes oferecidos por ONGs, por entidades filantrópicas,

245. *Se essa rua* (Meu Tio Matou Um Cara). Rappin Hood. Composição: Luciana Mello e Rappin'Hood. Gravadora: Universal, 2004.

deixando sob a tutela da caridade e generosidade alheia, o que é direito do cidadão e responsabilidade do Estado, o que é chamado por Vera Telles (1999, p. 90) de “gestão filantrópica da pobreza”.

(...) em países onde o Welfare State não foi implantado totalmente – em vários países “em desenvolvimento” –, ou seja, em lugares **onde a população nunca pôde desfrutar de fato de seus direitos sociais de cidadão**, esse modelo de sociedade neoliberal pôde penetrar muito mais facilmente, conseguindo destruir o pouco que existia de Welfare State ou, ainda, acabar com os projetos de implantá-lo plenamente. Essa inexperiência colabora para que as recomendações do Banco Mundial de combate à pobreza sejam tão bem aceitas e vistas como “bem-intencionadas” pelos países-alvos. Enquanto o Banco Mundial vangloria-se de suas políticas com “face humana”, que ensinam a lutar contra a pobreza, o conceito de cidadania social esvazia-se. **A cidadania social, em sua essência, sempre esteve relacionada à garantia de direitos e não com programas compensatórios.** Ela pressupõe um pacto social realizado pela sociedade como um todo, a partir do que se define que o Estado deve garantir uma proteção social – por meio dos direitos sociais – a todos os cidadãos, independentemente de sua renda, simplesmente pelo fato de serem cidadãos. A cidadania social requer, desse modo, que exista um mínimo de solidariedade, induzida pela necessidade de solução dos conflitos sociais, e um sentimento de responsabilidade da sociedade para com a vida de cada um de seus membros. Já a política social da “neo-sociedade” do liberalismo assume **um caráter assistencialista**, focalizando e restringindo seus serviços apenas àqueles que conseguem enquadrar-se na categoria “pobre”, que acaba sendo, no final das contas, oca e bastante variável. Nesse processo, a democracia só tem a perder... Ela deixa de lado sua forma substantiva, **reduzindo-se a uma democracia meramente formal.** (UGA, 2004, grifos nossos)

As primeiras cenas de Casa de Cachorro são mais uma vez de um homem nas proximidades de um trilho de trem, ele a atravessa (fig. 1109), entra em off a voz de Cícero comentando: “O cachorro precisa de um localzinho pra ele não tomar muito frio. Coitadinho, na rua, pega muito frio, fica desprezado...”. Na seqüência, vê-se uma via expressa e próximo ao meio fio, um cachorro vira-lata (fig. 1110). Thiago pergunta sobre sua própria casa e Cícero indica a sua casa em

madeira abaixo do viaduto e diz que é melhor que a de tijolo, que é mais rápido de fazer... “é *mesma coisa que a de cachorro*”. (fig. 1112)

fig. 1117 - Pixote, a lei do mais fraco

fig. 1118 - O Homem que virou suco

fig. 1119 - Rio, Zona Norte

fig. 1120 - A Hora da Estrela

fig. 1121 - De Passagem

fig. 1122, 1123 2 1124 - Central do Brasil

fig. 1124: “vista” que Dora tem de sua janela. Ela também tem, do espaço privado, uma proximidade muito grande da linha férrea
→ desvalorização imobiliária → área de relegação sócio-espacial

fig. 1125

fig. 1126

fig. 1127

fig. 1128

fig. 1130

fig. 1131

fig. 1132

O *Homem do ano* não dá muitos indícios de quem era Máiquel antes de decidir pintar o cabelo de loiro, apenas que mora num prédio típico de aluguel numa área urbana de intenso fluxo, ao lado, a ferrovia mais uma vez (fig. 1125-32), elemento elegido por esta pesquisa como emblemático no cinema nacional urbano, no discurso sobre a condição de vulnerabilidade e de subtração à modernidade que é relegada aos pobres. Assim como, para o que representa os personagens de *Espírito da Luz* (245), *Pixote*, *Deraldo*, *Olímpico*, *Macabéa*, *Jéferson*, *Washington*, *Kennedy*, *Josué* e *Dora*, esta conotação dada às suas relações com as imagens do trem e da ferrovia, que são ora de heteronomia, ora de desrazão, inconformação, ora simplesmente de relegação, para o que Máiquel representa, está posto claramente não no espaço público da cidade, mas no espaço privado. A imagem que se reitera do prédio onde mora é certamente filmada de uma passarela que passa sobre os trilhos e a rua em frente ao seu prédio é uma espécie de “calçadão”, “camelódromo”,

245. Análise inserida na Introdução deste trabalho. Cabe aqui retomar um exemplo: Morrer sobre a ferrovia para *Espírito da Luz* foi também a morte da possibilidade da arte como representação autêntica das populações empobrecidas, num tempo em que a ascendente indústria cultural digere o samba de partido alto. Para todos os outros personagens o trem e os trilhos terão significados que levam à conclusão de que, de uma forma ou de outra, a modernidade se conforma em alguns aspectos, para que eles não se encaixem nela, ao menos nestes aspectos, que não são propriamente a de poder ou não andar de trem ou metrô, mas pela linguagem cinematográfica, acredita-se que leve a conotações outras de exclusão da modernidade, discutidas em particular em cada filme, como a do trabalho para *Deraldo*, por exemplo, ao inserir como locação a favela construída sobre a linha férrea, a posição “fora do lugar” que cabe a sua poesia no espaço de trabalho da cidade grande. Análise esta realizada pela Profª Drª Ana Elena Salvi (2001) e retomada nesta pesquisa por encontrar no período aqui recortado, instigante ressonância.

provavelmente um espaço que, de alguma maneira está conectado a uma das estações do trem metropolitano.

Assim como os edifícios ao lado do Minhocão em São Paulo, edifícios próximos de passarelas, viadutos e linhas férreas são muito desvalorizados no mercado imobiliário, principalmente quando se trata de uma proximidade muito grande, como é o caso de Máique, cujo edifício não possui nenhum recuo frontal, apenas um outro estreito corredor. Fruto do forte adensamento urbano destas zonas de fluxos, pela utilidade do transporte e preços razoavelmente acessíveis, conglomeram serviços, comércio e habitação dos mais diversos tipos.

fig.1133

fig.1134

fig.1135

Cidade de Deus —Rio de Janeiro

Nova Holanda —Rio de Janeiro

fig.1136

fig.1137

fig.1138

fig.1139

O barulho intenso e continuado, a fuligem e acima de tudo a “invasão” do espaço privado por aspectos de um espaço público incômodo, são os principais agravantes da desvalorização imobiliária, daí a baixo investimento e qualificação na construção, se posteriores à linha férrea, assim como precária manutenção dos imóveis anteriormente construídos. O espaço privado para o homem contemporâneo tem uma importância exacerbada, angariando mais que o significado de “lar”, de “refúgio” doméstico, mas compondo a própria identidade do morador ou simplesmente usuário. Como foi visto anteriormente, para o brasileiro, ganha um sentido ainda mais valorativo, em função da autoridade patriarcal e da característica cultural da cordialidade, muito fortemente vinculada à esfera privada. Porém, nas chamadas “áreas de relegação” (246), como foi visto para os

246. A situação urbana de toda Cidade de Deus não é muito diferente, no que diz respeito à proximidade de grandes vias expressas. Para a área no filme chamada de “Apês”, pode ser ainda pior, como se pode ver no mapa (fig. 1133-4)—quase não há recuo entre a via e o conjunto, assim como se verifica em muitos dos Conjuntos “Cingapura” em São Paulo. Em uma favela exposta em *Ônibus 174*, a Nova Holanda, o mesmo ocorre e guarda também com Cidade de Deus outras semelhanças. Padilha vai até lá para entrevistar a senhora que acolheu Sandro do Nascimento como filho nos últimos tempos, antes dele seqüestrar o ônibus e morrer. A sua aproximação é por uma panorâmica aérea (fig. 1137-9) e se faz no mesmo padrão do realizado nas primeiras cenas do filme (contextualização e dicotomia entre natureza e cidade). A entrevista com a tia (fig. 1136), com a qual ele não convivia há muito tempo, é o gancho para chegar até a mãe “adotiva”. Mais uma vez, começa pela água do canal que separa o Complexo da Maré da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Ilha do Fundão. Ao som do depoimento da tia a contar, entre outras coisas, que ela queria que ele parasse de fugir, mas ele alegava que não se acostumaria mais a viver com família, a favela vai se revelando tão densa quanto as primeiras, exceto por algumas escolas (Cieps), e com arruamentos mais numerosos. Padilha não mostra, mas a favela fica entre duas grandes vias expressas, Avenida Brasil e a Linha Vermelha (fig. 1135)—também um espaço que era bem desvalorizado na cidade—o motivo pelo qual a favela foi ali se instalando a partir de meados da década de 1960, configurando o bairro de Bonsucesso, primeiramente em palafitas à beira do canal, depois em construções subsidiadas pelo Governo do Estado. *“Os moradores da favela Nova Holanda vieram removidos de outras comunidades do Rio, como o Morro da Praia do Pinto, o Morro da Formiga, a Favela do Esqueleto. O lugar recebeu também famílias desabrigadas que viviam às margens do Rio Faria-Timbó. Na época, o programa de remoção do Governo do Estado se chamava “Projeto Holanda”. Segundo moradores, a origem e inspiração do nome foram as habitações de Amsterdã construídas perto de canais, uma evolução utópica das antigas casas sobre palafitas da Maré. Os primeiros barracos da Nova*

conjuntos habitacionais, a relação de identidade e apropriação entre homem e espaço tende a se esvaziar, esvaziando também sua própria identidade. Não é em outro sentido que Máiquel surge nos primeiros instantes do filme prestes a tingir o cabelo. “Mudar o visual” tem sido uma prática recorrente de composição identitária e será mote para toda a trama.

Nas favelas exibidas em *Ônibus 174*, Vidigal e Rocinha, pela pouca diversidade de materiais de construção utilizados; pelos recursos aplicados, reduzidos e pouco diferenciados; pela área reduzida de intervenção e construção individual; pelas ruas estreitas e pela absoluta ausência de planejamento fundiário e projeto arquitetônico, a homogeneidade se amplia, se comparada às áreas mais próximas da Lagoa Rodrigo de Freitas. É a lógica da precariedade que caracteriza morfologicamente as favelas em todo o mundo, que lhes dá a aparência de “empilhamento”, de “amontoamento” – são basicamente de uma única tipologia – habitacional térrea – há poucas construções maiores para serviços públicos ou privados, a não ser os bares, que acomodam-se em construções semelhantes às das habitações. O bar - o descendente da taverna europeia do século XIX – ainda é um dos ambientes de lazer mais freqüentado pelos pobres urbanos.

fig.1140

fig.1141

fig.1142

Favela do Rato Molhado - onde morava antes de ir para a rua

fig.1143

fig.1144

fig.1145

fig.1146

fig.1147

fig.1148

fig.1149

cenas do início do filme *Ônibus 174*

Padilha vai mesclando ao longo do filme, duas “situações”, o relato do seqüestro e tentativas de explicação mais direta do evento, geralmente com o rosto da pessoa que fala ou cenas gravadas pela TV; e as seqüências com vistas aéreas sobre as favelas e sua proximidade geográfica das áreas abastadas, também sempre com o depoimento em *off* de alguém, mas que vai procurar mostrar o que está por trás do evento, ou que oferece uma comoção realmente profunda sobre a questão da invisibilidade e a miséria. A imagem explica o som. Se as cenas do seqüestro mostram o que está sendo dito, as aéreas também cumprem este papel, i.e. a cidade não é apenas

Holanda foram construídos, provisoriamente, a partir do aterro de uma grande área no final da Rua Teixeira Ribeiro, tomada da Baía de Guanabara. O que era para ser transitório ficou definitivo. Anos depois, os próprios moradores fizeram as primeiras reformas nas casas construídas pela Prefeitura. (FAVELA tem memória, grifos nossos).

"pano de fundo" como pode parecer, à cidade é delegada a responsabilidade por este estado de coisas, ou à não-cidade, a irresponsabilidade que gera tudo isso – mas ele não quer focar nem uma parte nem outra, ele foca as fronteiras invisíveis, as diferenças visíveis e as ligações entre a segregação sócio-espacial e as prisões. É assim na seqüência em que é narrado o episódio do assalto realizado por Sandro (fig. 1143-6), que o leva para a Instituição Padre Severino. O movimento de câmera oferece "a ordem das coisas": favela, perspectivas, crime, prisão. A câmera sai do enquadramento da favela, abre para o horizonte, para onde se observa edificações de classe média alta e depois fecha novamente o enquadramento, mais próximo, sobre a via expressa (fig. 1149), onde ele assaltava, ao lado da favela, neste último se funde outra cena na montagem, na qual há o parecer de prisão de Sandro.

Na parte final do filme, Padilha intercala duas seqüências, a primeira, mais longa, no meio da qual a segunda entra. A primeira é aquela na qual há um número maior de imagens feitas pelas emissoras de TV, cuja ação exhibe os momentos finais do seqüestro, durante a noite. A segunda compõe-se de tomadas feitas de dentro de uma cadeia superlotada. Ambas as seqüências são de tonalidade avermelhada, mas a segunda está em negativo. Como a indicar o negativo, o outro lado da moeda, da experiência narrada na primeira (fig. 1150-7). Na segunda seqüência há um abrir e fechar da porta da cadeia – que abre e fecha a seqüência. O outro lado está escondido. Não é de livre e total acesso ao senso comum: o abuso de autoridade; a violação de direitos civis e direitos humanos; a violência e a brutalidade arbitrária contra principalmente os homens pobres e negros; a corrupção como regra das instituições de segurança pública; a tortura e a humilhação gratuitas; além da quase total ineficiência e todas as mazelas que organizam a instituição carcerária do país – tudo isso se mantém também atrás de uma grade, não a mesma que acumula os presos como sacos de lixo, mas atrás de um Estado conivente com a criminalização da pobreza.

*O reconhecimento do estado de violência produz alterações comportamentais significativas, com diferentes respostas sociais, mas também **uma permanente pressão da mídia e das associações da sociedade organizada em relação aos órgãos governamentais encarregados da segurança pública.** Os tempos e os espaços do crime são diferenciados, assim como os atores que encenam os gestos dramáticos das cenas criminosas. Portanto, não estão todos, a todo ou ao mesmo tempo, sujeitos à violência, mas de modo diferenciado, ou seja, uns mais que outros; ou, em certas circunstâncias, qualquer um, desde que esteja no lugar errado e na hora certa, como se diz no senso comum, como a representar o acaso infeliz em que a pessoa é abatida por um fato desastroso quando aquilo que não é*

*socialmente esperado, e estatisticamente provável, torna-se um acaso para um destino pessoal. Mas, é preciso ter-se em conta que a posição de classe social e, conseqüentemente, onde e como mora em uma cidade são fatores ligados às condições estruturais da sociedade, e isso é o que **ênfatiza a distinção dos destinos pessoais na vida cotidiana ligados aos das classes sociais a que pertencem.*** (ESPINHEIRA, 2005, p. 464)

Heracles é mais um blade-runner, e ele corre em sua moto no fio da navalha urbana que, à espreita, espera seu menor vacilo, para devorá-lo. O movimento é sua arma para manter sua alma nobre. Os monstros clássicos estão transfigurados nas várias maneiras que o *status quo* utiliza para a atomização, a coerção e a criminalização social imposta aos pobres. É contra a violência destes monstros que Heracles luta, mas não consegue salvar seu primo, vitimado por um conjunto de fatores que pode-se resumir na **pressa avassaladora imposta aos fluxos** (capital, documentação/informação, produtos) – o domínio do tempo sobre o espaço, e na **precarização do trabalho**, subordinado à lógica da “vantagem” em detrimento da legalidade. A tragédia de Elias não é definitivamente uma adaptação à moda “final feliz”. Heracles, ao final, foge para o lugar dos sonhos de Jonas – a praia. Pode ver dali um horizonte inexistente na cidade, mas não tem respostas – sua mente está, como o horizonte do litoral, em aberto, plácida, pacífica. Ele é herói porque consegue dizer não à reprodução das violências dos monstros urbanos (247). A pressa demasiada dos motoboys costuma ser atribuída a uma questão de interesse individual dos motoboys:

*A socióloga Alessandra Olivato, autora de tese sobre espaço público e civilidade na metrópole paulista, diz que a raiz do problema está na falta de entendimento do que é público, onde todos têm direitos iguais, e privado, onde prevalece a lógica particular. “No Brasil, é histórico o uso de privilégios em benefício privado.” Ela entrevistou 54 motoristas de ônibus, lotação, táxi e carros, motoboys e pedestres. “**Todos relataram razões particulares**, como pressa ou stress, que julgavam dar-lhes direito de cometer as faltas”. (NAS RUAS, 2007).*

No entanto, sabe-se que há empresa de *fast food* que determina que se a entrega passar do limite de tempo imposto, o cliente não paga – valor certamente descontado do empregado – o motoboy. As forças coercitivas vividas para que eles tenham pressa não são “particulares” deles, são particulares dos seus empregadores – são eles que mais vão lucrar com a rapidez e as manobras ilegais (segundo as leis de trânsito) feitas pelos motoboys. A precarização do trabalho, e mais fundamentalmente dos trabalhos subalternos, está também nos incentivos que os empregados recebem para descumprirem a lei. Incentivos vindos do empregador; do imenso exército de reserva à espera do seu emprego; dos baixos salários (se fizerem mais serviços, podem ganhar mais) e até mesmo das mídias (248).

247. Segundo dados da Secretaria Municipal de Saúde da cidade de São Paulo (MORTES, 2007): *O número de mortes de motoboys, em acidentes de trânsito na capital, cresceu 66% nos últimos 5 anos. (...) O secretário municipal dos Transportes, Frederico Bussinger disse que isso é uma “epidemia da sociedade”. “Pode ser explicado pelos fatores econômicos. A moto é um veículo mais barato, houve uma explosão da frota. Muitas pessoas exercem essa profissão em decorrência do desemprego formal. A própria lentidão do tráfego da cidade estimula a utilização das motocicletas”.*

248. Em artigo recente sobre as mais notáveis manifestações de incivilidade na cidade de São Paulo, no qual constata-se que *“É no trânsito e nos estacionamentos que mais falta civilidade, segundo 57% dos 1.927 internautas que responderam a uma enquete do Portal Estadão, entre terça, 20, e sexta-feira, 23. (20 e 23 de março de 2007)”*, comenta-se esta participação da mídia nos incentivos à incivilidade: *“A nova campanha do Gol 2007 traz a seguinte cena: um tanque de guerra, grandalhão e lento, prepara-se para entrar na única vaga livre de um estacionamento, quando o Gol, menor e mais ágil, rouba-lhe o lugar. “É situação comum em São Paulo. Vence o mais ágil”, diz Wilson Mateos, redator da agência AlmapBBDO, responsável pela*

Acidental-se no ideário dos motoboys, virou uma coisa cotidiana. Um motoboy fala enquanto mostra a cicatriz (fig. 1158-9): “*Motoboy que nunca caiu de moto não é motoboy...*”. Sempre a inevitabilidade de um destino previamente demarcado. Talvez por esta razão, mais ao final do filme, nos últimos trabalhos, os caminhos percorridos por Heracles não fazem sentido de continuidade, a montagem coloca lado a lado sentidos e direções em ruas paulistanas que se contradizem (fig. 1160-5)– os caminhos e destinos de Heracles são feitos por ele. A sua luta é a luta contra a pré-determinação do destino. O objetivo da montagem não é mostrar o caminho que Heracles está fazendo dentro da cidade, de maneira coerente e documental, ao contrário – é dizer que as imagens urbanas estão labirínticas, misturadas (249), mas próprias do imaginário de quem o monta. A câmera privilegia planos inclinados sobre a motocicleta que se esgueira entre os carros – uma espécie de tontura na expressão do cansaço próprio do trânsito paulistano do final da tarde, ao som do rap (Babylon by Gus, de Black Alien e Alexandre Basa) que fala :

Minha voz / É um instrumento / Que dá sustento ao microfone, espírito dos novos tempos / (...) Por favor doutor / Deixe eu mostrar / Meu documento / (...) A justiça dos homens / Perdeu o ônibus (...) Através da escrita / E do canto / De guerra ou de alento / Eu sigo em frente / E atravesso o tempo (...).

Atravessa e ganha tempo e espaço pela velocidade em detrimento da segurança – a mesma segurança de que fala Bauman (1998, p. 09) como o preço pela liberdade atualmente existente, não propriamente de mercado, mas mercantilizada.

Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais.

Heracles não procura o prazer, procura por trabalho fora do crime, procura um destino com a sua autoria. É mais uma vez um processo individualizado na tentativa de fugir ao *status quo*, e ao mal-estar pós-moderno, i.e. fugir aos ditames da economia política da incerteza. Para Bauman (1998, e 2000), esta economia política da incerteza é, como dito no capítulo anterior, composta por diretrizes capazes de desobstruir o fluxo de produtos e capitais. Ora, não está aí exatamente a vantagem do motoboy? Uma profissão bem típica da Terceira Revolução Industrial ou

propaganda. “O Gol é resistente, enfrenta tudo. Pode ser menor, mas é mais esperto. Esse é o mote”, explica, em deferência à Lei de Gerson, perpetuada na década de 1970 por outro comercial de TV - nele, o jogador de futebol Gerson dizia levar vantagem por escolher a marca de cigarros *Vila Rica*”. (NAS RUAS, 2007)

249. Fernanda Abreu canta em *Rio 40 graus*: “O Rio é uma cidade de cidades misturadas”. Ricardo Elias compõe pela montagem de Willem Dias, uma São Paulo também misturada.

da era pós-industrial, voltado ao setor de serviços, ao *delivery*, à rapidez e ao personalismo - ele não fica parado no congestionamento do trânsito, sua motocicleta flui pelas brechas entre os carros, assim como o fisiologismo (250) flui pelas brechas da lei e da ética.

O projeto moderno prometia libertar o indivíduo da identidade herdada. Não tomou, porém, uma firme posição contra a identidade como tal, contra se ter uma identidade, mesmo uma sólida, exuberante e imutável identidade. Só transformou a identidade, que era questão de atribuição, em realização – fazendo dela, assim, uma tarefa individual e da responsabilidade do indivíduo. (BAUMAN, 1998, p. 30)

Segundo Bauman (1998, p. 32-7), a incerteza presente possui quatro dimensões: **1.** “A nova desordem do mundo”, i.e. a queda dos dois grandes blocos, e bandeiras, e com elas a falta de perspectiva futura. **2.** “A desregulamentação universal”, i.e. a substituição das regras do Estado pelas “regras” do mercado, assim como à sua “cegueira moral” e “irracionalidade” – um mercado que se diz “auto-regulável” e capaz de “auto-corrigir-se”, e ainda diz promover a “universal oportunidade de auto-enriquecimento”. **3.** O enfraquecimento e/ou desintegração das milenares redes de segurança interpessoal, como a família e a vizinhança, assim como a valorização dos laços fracos. **4.** E a “identidade de palimpsesto”, i.e.:

Essa é a identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação, em que sempre novas coisas e pessoas entram e saem sem muita ou qualquer finalidade do campo de visão da inalterada câmara da atenção, e em que a própria memória é como uma fita de vídeo, sempre pronta a ser apagada a fim de receber novas imagens, e alardeando uma garantia para toda a vida exclusivamente graças a essa admirável perícia de uma incessante auto-obliteração. (BAUMAN, 1998, p. 36-7)

Como disse o próprio Heracles no início do filme, reiterando ao narrar sua história para o arquiteto que lhe tratou mal (251): “O cimento e a pedra permanece, os seres que se agitam, vem e vão...”. É por esta razão, que depois de já ter presenciado um acidente com outro motoboy, e nesta ocasião presenciado também mais uma manifestação de preconceito contra a categoria (252), ao ver seu primo morto, ele reflete muito, vê o dinheiro e a jóia que estavam no seu bolso (fig. 1167-8) e na praia, sua presença é reforçada por sua solidão, anda em direção ao mar, pára e olha para trás

250. Ao comentar a situação do atual PMDB —Partido do Movimento Democrático Brasileiro, Dejalma Cremonese (2007) explica: “O fisiologismo não é uma particularidade apenas do PMDB; no entanto, é o partido em que mais transparece essa característica por buscar, de qualquer forma, a manutenção do poder, independente de quem esteja no poder. Assim, segundo o Dicionário Houaiss, entende-se o termo “fisiologismo” como a conduta ou prática de certos representantes e servidores públicos que visa à satisfação de interesses ou vantagens pessoais ou partidários, em detrimento do bem comum. Ou seja, o fisiologismo está muito próximo do clientelismo político que é um tipo de relação de poder em que as ações políticas e decisões são tomadas em troca de favores, favorecimentos e outros benefícios a interesses individuais”. No entanto, em um site intitulado **Política para políticos**. Disponível em: <<http://www.politicaparapoliticos.com.br/>>. Acesso em 25 dez 2007, o termo fisiologismo assim se define: “Clientelismo e patronagem são práticas semelhantes ao fisiologismo, porém são mais adaptadas às relações contemporâneas. O clientelismo se funda na confiança e na lealdade. Esses valores não são fundamentais no jogo político atual, porque essas práticas incorporam uma identidade de “negócios”. As relações hoje são ajustadas em uma lógica correspondente entre comerciantes no mercado político”.

251. “José Henrique é arquiteto especializado em obras públicas. Algo sem conserto quebrou dentro dele. Ele arrumou este trampo aí depois que a namorada, Mariana, foi assassinada no sinal. Uma pena, mas como eu falei: numa cidade os seres vem e vão”.

252. Ele ajuda o moço que está na rua, a levantar-se e ir até a calçada para esperar a ambulância, neste momento passam pessoas que dizem algo como “é isso mesmo, é o que merece porque motoboy é tudo louco...”. (fig. 1166)

(fig. 1169-72). Este simples gesto pode significar que definitivamente ele não está pronto para esquecer ou desaparecer aos poucos.

fig. 1166

fig. 1167

fig. 1168

fig. 1168

*(...) Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo então que cresceu / **A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar** / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega o destino pra lá (...)* (253)

fig. 1169

fig. 1170

fig. 1171

fig. 1172

Aceitar esta condição pós-moderna afeita aos riscos, à incerteza, à insegurança, à banalização de sua vida na construção de uma identidade variável conforme a conveniência, que precisará conviver inclusive com a identidade imposta pelo preconceito e se esquecer todos os dias de tudo isso para poder continuar sobrevivendo à custa de um trabalho altamente precarizado - sendo estas as condições de sua adaptação, não apenas como motoboy, mas para a aceitação de um destino já traçado. Definitivamente este quadro pode ser tenebroso demais sem uma boa dose diária de alienação. E não dá mais para ser aquela velha alienação moderna, precisa ser num teor e numa dosagem que os avanços nas TICs e no sistema capitalista providenciam todos os dias, assim como a indústria gastronômica e farmacêutica inventam produtos respectivamente para engordar e emagrecer, e anunciam ambos com o mesmo jargão de "aceitação social" e "auto-aceitação".

Hércules executa os 12 trabalhos como penitência imposta pelo Oráculo de Delfos, como maneira de suportar a culpa e se redimir por ter matado impulsivamente pessoas queridas, e os trabalhos seriam ditados por seu primo Eristeu, a quem deveria se submeter. O Heracles paulistano executou os 11 trabalhos como maneira de garantir o emprego arrumado pelo primo, mas ao vê-lo morto, se recusa falar com o pessoal da empresa, desvinculando-se da mesma e saindo da cidade, onde ele sabe que as pessoas "*vem e vão*", onde tudo é efêmero, e vai à sua antítese. O sonho do primo ao menos não deve morrer ou obliterar-se. Na mitologia, seu 11º trabalho era buscar para Eristeu os *Pomos do Ouro* de Hespérides, frutas douradas que eram a fonte da eterna juventude dos deuses. Há fontes que relatam que Heracles só conseguiu fazer isso porque trocou de lugar com seu irmão Atlas, e enquanto Atlas conseguia as jóias, Heracles ficou em seu lugar, sustentando o mundo nas costas. Neste seu último trabalho, Heracles foi no lugar do primo buscar a jóia, o que funde a figura de Jonas à de Eristeu, mas também na de Atlas. Sustentar o mundo sozinho - talvez seja o seu sentimento na praia - uma solidão antes vista no senhor que ele acompanha até um laboratório para fazer exames e não tinha ninguém para acompanhá-lo, e que também recusa a companhia e a atenção de Heracles ao final, mas parece se assemelhar justamente ao que mais ele repudia, a

253. **Roda Viva**. Chico Buarque de Holanda, 1967. Álbum Chico Buarque de Holanda - Volume 3. Editora Musical Arlequim Ltda. grifos nossos

adaptação inercial e obliterante que pode não matá-lo, como fez ao primo, mas pode deixá-lo “aleijado”.

Ernesto Marques nunca teve grandes amigos. Concursado, trabalhou no tribunal de contas do Estado. Sempre acha que está doente. Um tempo atrás Gilda caiu como chuva fresca em sua vida. Mané! Vacilou e ela se foi. Arrependimento não mata, mas às vezes aleija. Ernesto vai continuar empurrando a vida até a aposentadoria. Depois acho que vai continuar na mesma.

Uma seqüência em especial denuncia que a narração de Ricardo Elias quer mais que ver profundamente e buscar as identidades mais autênticas, quer dar visibilidade a identidades menos estereotipadas do pobre, mas quer dar voz a quem não tem. Trata-se de Ubiratan Pereira dos Santos. Esta seqüência está entre duas que exibem a corrupção e a indiferença de funcionários públicos e a relação de invisibilidade variável existente entre estes representantes do Estado e os pobres – mas indica, sobretudo, a relação entre as seqüências – de forte ambigüidade sobre a própria visibilidade dos pobres.

São justamente esses personagens - sujeitos urbanos - que podem ser pensados como lugares na paisagem - pessoas que de fato não vão a lugar algum, que só podem mover-se por si mesmas como se materializassem, elas próprias, os (não)lugares da cidade; lugares esses não propriamente espaciais, mas simbólicos. (SOARES, 2006)

Na primeira, Heracles é subornado por um policial, cuja imagem nem aparece (assim como a do chefe que o contrata) - estão invisíveis para os espectadores, como a fazer parte da estrutura a que pertencem. Deixá-los fora do quadro indica que já estão homogeneizados e sua imagem será ativada no imaginário do espectador – uma imagem certamente estereotipada – o chefe exigente, e o guarda corrupto. Aqui, Ricardo Elias inverte as inversões – os que clamam por distinção, desaparecem e recaem na estigmatização, e os que comumente são estereotipados, ganham distinção. No caso do guarda do aeroporto, Heracles e sua moto não estão nem um pouco invisíveis, o guarda viu muito bem que ele estava parado em local inadequado e que a moto era precária. No local feito para os ricos, os pobres são extremamente visíveis. Visíveis para serem excluídos.

Na seqüência que vem a seguir, a do Ubiratan, temos o seguinte:

fig.1173

fig.1174

fig.1175

fig.1176

Inicialmente, observa-se vários vendedores ambulantes trabalhando no trânsito. A câmera é subjetiva para os motoristas (que não aparecem) que olham e são abordados pelos vendedores. A câmera se fixa na imagem em plano americano de Ubiratan, o som direto diminui sutilmente e Heracles narra em voz off: “Ubiratan Pereira dos Santos tem 29 anos. Dos 8 aos 15 trabalhou como ajudante na feira”. Há um corte na narrativa de Heracles, que se observa pelo som direto aumentado (rua, trânsito) que invade a cena, e Ubiratan diz: “Exatamente”. Heracles volta a narrar: “Dos 15 aos 29 trabalha na rua como ambulante”. Novamente é cortada e Ubiratan diz: “Bulante”. Heracles (off): “Ubiratan gostaria de dar um trampo de carteira assinada, mas não consegue”. Com o mesmo efeito Ubiratan reitera: “Não consigo”. (fig. 1176)

(...) o símbolo mais revelador do fracasso da cidade, da sua própria inexistência como personalidade social, é a ausência do diálogo – não necessariamente o silêncio, mas igualmente **o som ruidoso de um coro que pronuncia as mesmas palavras, num conformismo acuado embora complacente**. O silêncio de uma cidade morta tem mais dignidade que os vocalismos de uma comunidade que não conhece nem o retiro nem a oposição dialética, nem a observação irônica nem a disparidade estimulante, nem um conflito inteligente nem uma resolução moral ativa. Semelhante drama está destinado a ter um fatal último ato. (MUMFORD, 1982, p. 134)

A repetição de Ubiratan a confirmar e reiterar a narração de Heracles denuncia não apenas o fracasso desta urbanidade surda às questões mais evidentes e expostas nas ruas, mas o esvaziamento de significado que a narração passa a ter quando inserida na repetição. Ricardo Elias, ao mesmo tempo que coloca na voz de Heracles o discurso do povo, e através desta inserção, promove o “aumento do volume” do mesmo, abafado pelo som da cidade, indica que esta repetição não promove o aumento do significado. As pessoas vêem os ambulantes e sabem do que Heracles narrou – daí a reiteração – é uma história já contada. Olham e sabem, mas não gostariam – um ambulante diz que pode pagar a lavagem do pára-brisa amanhã se não tiver dinheiro hoje. Outro motorista fecha a janela na frente do ambulante, que diz que pode abrir porque ele não é ladrão. Expressões em resposta à repulsa aos ambulantes. (fig. 1175)

Nas seqüências seguintes, há uma conversa com um dos motoboys da Olympo (a empresa de motoboys que o contratou) na qual sua imagem aparece refletida no vidro de uma porta (fig. 1178). Ele pergunta se Heracles tinha visto o “Comando” que está querendo pegar eles. Heracles diz que viu, mas passou “batido”. Mais uma vez a imagem refletida indica mudança ou inversão no personagem, neste caso, a conversa tinha seu propósito: a de fazer com que Heracles, mais tarde, se sentisse coagido a lhe fazer um favor perigoso. O que se vê: uma simples demonstração de solidariedade, não é o que significa realmente. “Passar batido”, nem sempre é possível.

Na tarefa seguinte, Heracles vai até à promotoria pública, mas a funcionária, com um ar de extremo tédio e indiferença (fig. 1179), se recusa veementemente a lhe carimbar o papel de recebimento, que ele precisa levar carimbado para a Olympo. Heracles mais uma vez se safa por observar outro motoboy (fig. 1180), que sutilmente vai a outra mesa para ele mesmo carimbar o recebimento, evidenciando o tratamento comum dado pela funcionária a todos os motoboys. Heracles faz o mesmo e a funcionária, ou não viu (fig. 1181), ou simplesmente fez que não viu, para não mobilizar-se. Aqui ele “passa batido” e consegue extrair, por sorte e perspicácia, algum benefício da homogeneização a que é inserido pelo comportamento da funcionária pública,

conseguindo cumprir sua tarefa (carimbar o papel). O mesmo não ocorre com a tarefa na qual foi posto pelo colega de trabalho, que lhe pede para entregar droga para um arquiteto, que receberia também outra encomenda enviada pela Olympo (fig. 1182).

A seqüência é pontuada por silhuetas e zonas de claro e escuro (fig. 1185-7), a fazer Heracles desaparecer no momento em que o arquiteto lhe chama de “boy”. Heracles reage, mas não à frente do moço. Indigna-se de tal maneira que vai ao banheiro da Olympo e diante do espelho desabafa, procurando compensar para si mesmo, alguma distinção e identidade, em reação às expressões preconceituosas oferecida pelo arquiteto. Outra questão é relevante nesta seqüência: é dada ênfase ao ambiente da casa do arquiteto, intimidador para Heracles, por ser muito diferenciado, com mobiliário de grife. Heracles é intimidado não apenas pelo arquiteto, primeiramente insinuando que Heracles poderia querer roubá-lo, e posteriormente lhe chamando de “boy”, mas também pelo ambiente impositor. As silhuetas e as zonas escuras, principalmente em Heracles expressam exatamente este conflito de identidades obscurecidas. Na verdade, o arquiteto demonstra medo e receio pelo fato de não saber se Márcio (o colega de trabalho de Heracles) havia lhe dado ou não a droga. Como Heracles não fala sobre a droga de pronto, o arquiteto reage rapidamente e não se intimida nem um pouco em reclamar o envelope aberto e insinuar que Heracles gostaria de roubá-lo. É a manifestação do imaginário generalizador da elite para com os pobres, que está sempre pronto para ser acionado, sempre que for “necessário”, sempre que esta elite (e neste caso, um representante) se sentir ameaçado – a criminalização da pobreza posta ironicamente numa situação em que mais uma vez há inversão – Heracles, que não tem nada a ver com a compra e a venda da droga, é criminalizado, já Márcio (traficante/motoboy) e José Henrique (arquiteto) não. A reação de Heracles a esta situação foi impulsiva, mas reservada – guardou para si sua raiva – porque intimidado de vários âmbitos – o ambiente, as palavras, a própria presença do moço, e fundamentalmente pelo fato de estarem ambos numa situação criminosa, de compra e venda de droga, situação a que Heracles parece fugir com todas as forças, já que sabe que a maré do seu destino tende a levá-lo para estas margens. Rebelar-se frente ao espelho (fig. 1188) indica mais uma vez, que ele procura em si outra identidade, não a imposta pelo preconceito, e faz isso em um outro território, que não a casa do arquiteto, um território de privacidade (o banheiro da empresa), mesmo que de maneira extremamente temporária.

fig.1185

fig.1186

fig.1187

fig.1188

Elias indica através das seqüências acima analisadas, mais que o conflito de estigmatizações mútuas entre as classes, e a postura problemática dos representantes do Estado (o guarda, o “comando”, a funcionária pública), mas a falência do Estado como elemento organizador da civilidade, e assim se torna duvidosa e falha. Heracles é herói não porque se sacrifica por alguma esfera coletiva da sociedade, ele é herói porque consegue viver e trabalhar em zonas de perigo, e mesmo assim consegue se salvar dos mesmos. Assim como em *De Passagem*, é pelo traficante (Márcio, nos dois filmes), e pelos policiais (sempre violentos ou corruptos) que nossos heróis não conseguem passar “batido”. De um lado, há estes dois atores sociais – o policial e o bandido – desvinculados da esfera legal do Estado – um por não exercer com honestidade sua função, outro por permanecer impune e atuante, e de outro, há as relações com os representantes das instâncias burocráticas –

vinculados à esfera do Estado - sempre plenas de indiferença e uma violência sutil, institucional, discriminatória. As forças da cordialidade/ressentimento em sua pior face, estampada em um lado da moeda, e da racionalidade institucional de um "Leviatã paralítico" em outro, a fazer par também com as forças impiedosas do mercado formal (trabalho, habitação, urbanidade, mídias) e seus representantes. De um lado as forças da desordem, de outro da "ordem" de quem dá as cartas (ora Estado, ora mercado, ora a associação dos dois). No meio deles, os *blade-runners* de todos os tipos. É neste espaço de íterim, estreito e perigoso que se movem os heróis nacionais, este pode ser considerado como mais uma espacialização do "fio da navalha". Vale notar que em filmes como *Cidade de Deus*, por exemplo, as forças da ordem não estão representadas pela polícia, mas pelo estabelecimento geográfico / habitacional do bairro pelo populismo ditatorial, e que também só vai aparecer na forma do conjunto habitacional e na narração de Busca-Pé.

Assim como os motoboys, os ambulantes precisam se estabelecer entre os carros que passam, seu tempo é o tempo do sinal vermelho. Entre o fluxo e a efemeridade, este é o espaço e o tempo que lhe resta, que lhes cabe. Assim como os camelôs, a se fixar nas calçadas - o pequeno espaço que "possuem" para batalhar o pão de cada dia é um espaço indevido, e o olhar efêmero dos fluxos integrados, seja de um lado, seja de outro.

Nesta "trilha em meio às chamas", entre ir para o forno como Bill, Máiquel decide de uma vez, em *O Homem do ano*, aceitar o lado que o "destino" lhe reservou, do qual acaba por sair pela tangente, como Deckard.

fig.1189

fig.1190

fig.1191

fig.1192

A ambigüidade ornitorrínica está também claramente expressa em *Casa de Cachorro* - talvez a síntese mais feliz de nossa urbanidade vira-lata. Aqui Thiago Villas Boas consegue reunir não apenas a relação conflituosa entre cordialidade e racionalidade na cidade regida ora pela ordem, ora pela desordem, assim como evidencia um caso extremamente recorrente de criminalização da pobreza e transformação da identidade de trabalhador na de criminoso. Mas não se trata dos dualismos clássicos do capitalismo: o luxo e o lixo, a barbárie e a civilização, a expropriação e a propriedade - o dualismo brasileiro desenvolveu-se ao longo do século XX, tornou-se ainda mais complexo e ainda muito mais ambíguo. Tanto na fala do secretário de governo da gestão Celso Pitta, Arnaldo Faria de Sá, quanto na fala de Cícero evidencia-se esta ambigüidade:

Arnaldo Faria de Sá (plácido e sério, olhar de "ocupado", fig. 1189-90): *"A Prefeitura está removendo o comércio debaixo do viaduto, que é extremamente perigoso, e que coloca em risco, em razão de incêndio, a estrutura do próprio viaduto, que é um dos mais importantes do Estado de São Paulo, que é a ligação da marginal Pinheiros com a marginal Tietê. (...) Eles poderão continuar construindo suas casinhas. Nós vamos localizar um ponto ao longo das marginais onde eles possam continuar comercializando sem riscos de acidentes"*.

Fala como se estivesse lendo um roteiro e pára de falar com Thiago para atender o celular e sai sem pedir licença. O plano seguinte mostra Cícero com um sorriso que mistura

indignação e constrangimento. Ele provavelmente ouve o dito pelo secretário e só falta dizer: “é rir pra não chorar”, ou “faça-me rir”. É literalmente o tipo de discurso que se não pertencesse a uma tragédia, seria cômica.

Cícero mais tarde, no entanto diz (nervoso e triste, fig. 1193): *“Agora fazer o quê? Nada... Não posso fazer... porque... pra dar um canto, uma moradia, mas se não tiver serviço, é melhor nada... (...) Eu já tô com 46 anos, não tem mais serviço prá mim... Roubar eu não vou... Não sei não... Olha só que madeira linda... de primeira... **comprei... e vão levar... meu suor...**”*

Não é apenas a casinha de cachorro mais bem elaborada que a casa dos humanos; não é apenas a casa dos humanos indevidamente instalada embaixo dos viadutos, estes que podem ser considerados ícones da urbanidade centrada na indústria automobilística e na produção e comércio do petróleo; não é apenas porque *“a luz vem do cadeião”* (254) e porque Lourdes não se incomoda com o barulho e não ouve mais muito bem – Tudo isso já seria expressão poética contumaz de discurso sobre nossa infeliz ambigüidade – mas a complexidade social da terceira revolução industrial somou a tudo isso uma dose nunca antes vista de contradição. Contradição sobre contradição igual à contradição ao quadrado: o burocrata sabe que se trata de higienismo social e protocolo, mas não pode dizer isso, ainda mais frente às câmeras. A câmera aqui cumpre seu papel de arma em defesa da realidade, contra as falsificações, é seu bom uso – o avesso da violência suicidária – a resposta civilizada para a barbaridade.

Cícero sabe que, o que está acontecendo é um roubo, mas como é um representante do Estado que rouba, a única coisa que pode lhe vir à cabeça é que definitivamente ele não gostaria de roubar e igualar-se aos seus algozes, como Alicate, de *Cidade de Deus*. Mais um roubo que faz com que o vazio que já existe entre sociedade e política seja ainda mais aprofundado.

254. Referência à fala de Lourdes ao informar Thiago que as instalações elétricas foram “puxadas” da cadeia que fica atrás de onde eles estão instalados (Cadeia de Pinheiros).

O burocrata mente, escarnece sutil e polidamente e com desenvoltura, **age**. O homem pobre lamenta mais uma vez seu fardo, como um fado português; gesticula, fala alto, pensa no futuro, e como nada vê, se paralisa na deriva da sua angústia e não **reage**. Um é o mais contumaz representante da “ordem” burocrática do Leviatã paralítico brasileiro, mas com os ardis e o cinismo próprio da ordem colonial autoritária, mas seletiva; e o outro, o mais triste resultado de desordens exponenciais que há séculos recaem do lado mais fraco da corda. Cícero se ressentido, frustra-se pela perda, mais uma vez surge o sentimento de fracasso, mas diferente de Sandro, Cícero “pensa na vida prá levar” e depois “se cala” – sua voz ativa é seu ofício, que lhe alimenta não apenas de recursos financeiros para o sustento físico próprio e da família, mas lhe alimenta de identidade, lhe dá valor, um valor que ele sabe que ele tem, e ninguém é capaz de lhe tirar isso. Ele está longe dos dois pilares da violência suicidária, a do “espetáculo” e a da anomia. Sua identidade é auto-construída, porque é feita por um trabalho, que mesmo irregular, informal, ilegal, prá cachorro, é um trabalho criativo e autônomo, rico de potencialidade. E não está na madeira que a Prefeitura barbaramente lhe roubou, está na sua heróica, inabalável e civilizada identidade de trabalhador. Sua narrativa tem a linguagem desta arquitetura, que poeticamente faz a referência mais inequívoca possível da urbanidade vira-lata.

Não é à toa que Thiago Villas-Boas faz questão de colocar o nome de todos (fig. 1204-11), até de Maradona, o cachorro. Jean-Claude Bernardet indica o quanto é significativo para o documentário brasileiro este curta-metragem. As suas identidades se impõem tanto que Joelson, a ser entrevistado reverte a situação comumente passiva dos entrevistados, e pergunta para Thiago: “*Que porra você é?*” A entrevista vira um diálogo e quebra a ordem estabelecida na qual funciona por exemplo, *À margem da Imagem*, filme de Evaldo Mocarzel, no qual há entrevistas com moradores de rua, em situação de vulnerabilidade maior, e nas quais, na maior parte do tempo, os entrevistados ficam em posições extremamente passivas e impostas pela produção (255) – a entrevista

255. Embora Mocarzel utilize a entrevista convencional, ele discute os problemas deste tipo de prática, inclusive com os entrevistados, perguntando-lhes coisas sobre as mesmas, como uma meta-entrevista. Talvez numa sutileza grande demais, que deixa o filme mais próximo mesmo da convencionalidade e da atomização dos entrevistados, que pelo fato de serem pobres, mendigos, parece até ser reforçada: “*Há como que uma dupla atitude em relação a esse tipo de entrevistado. Por um lado, uma relação fetichista: tudo o que diz o pobre vale; não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão —entrevistado pobre é um tanto sacralizado. Por outro, não passa de matéria-prima para os filmes. Num plano que descreve preparativos para filmagens de entrevistas, o diretor grita mais ou menos: “Andréa, vou ver se faço um de cada vez, senão vai dar confusão... Faço ele primeiro”. Essa cena me soa mal. Pergunto-me que tipo de relacionamento com os entrevistados pressupõe o uso, reiterado, do verbo “fazer”. É chocante, total falta de respeito. O entrevistado não é verdadeiramente um interlocutor. Num trecho do filme em que entrevistados abordam temas políticos, uma mulher declara: “Pitta sujou, saiu antes do tempo dele”. Por que o diretor ou qualquer pessoa da equipe não lhe responde que está enganada, que o prefeito enfrentou dificuldades, mas foi até o fim do mandato’. Se houvesse uma real interlocução, se houvesse uma relação pessoal sincera, não se diria à mulher que ela está desinformada? E não seria mais interessante para o filme? Como ela reagiria se lhe dissessem que cometeu um erro? Outra pergunta: por que ter montado o plano? Para que saibamos que os sem-teto estão mal informados? Quando o diálogo se esboça, o entrevistado gosta.*

convencional, como as expostas em *Ônibus 174*, inclusive. Em *À Margem da Imagem*, há a discussão sobre o anonimato propiciado pela situação “de-rua”, a situação onde o público vira o privado, mas este privado se perde na obscuridade do anonimato e da invisibilidade, tanto da sociedade civil que não mora na rua, como do Estado. O anônimo que Simmel, Baudelaire, e tantos outros observavam no advento da modernidade urbana, se transforma para esta população, que sempre existiu em sociedades urbanas desiguais, em uma perda de memória pessoal, e completamente desvinculada de uma memória histórica, que na atualidade sua perda é quase generalizada com a reificação da história como objeto de pastiche para a indústria cultural. Como comenta a assistente social Ivone em *Ônibus 174*, que a criança que vai para a rua, ao perder completamente os laços familiares, perde também o seu passado, e esta é uma perda desejada na maioria das vezes, já que este pequeno passado da criança lhe remete muitas vezes, imagens de violência familiar e urbana. A ausência deste passado traumático é substituída por outros passados, imaginários. Como ocorre na voz do pequeno Heracles, não com relação apenas ao seu passado, mas ao seu pai, também ausente, ele não está desvinculado da mãe e tem casa para morar, mas sua imaginação o leva a narrativas incríveis, ao dizer aos amigos que seu pai estava nos EUA, que ele tinha ido para lá de avião e que sua irmã havia sido abduzida por discos voadores – expressão do desejo mais honesto e colorido para suportar a monocromática e obscurecida realidade que lhe assola a identidade desde sua mais tenra idade. Na voz de uma freira em *À Margem da Imagem*, os moradores de rua utilizam histórias de vida falsas para comover os transeuntes e mobilizá-los a lhe doar alguma coisa, sugerindo que isso pode ocorrer nas entrevistas também:

(...) na cidade tem a questão do anonimato. O anonimato para a população de rua é um grande parceiro, o anonimato, porque você pode suar [sic] ... você pode ser versátil, hoje você pode estar chegando, amanhã você pode ser roubado, você cada dia conta uma história para um, que ninguém te conhece, o que não pode acontecer numa cidade pequena. Então a cidade dá essa liberdade através do anonimato. Então hoje sou Ivete, amanhã sou Dalva, amanhã sou Maria, ninguém se importa com isso; hoje eu fui casada, amanhã fui largada, depois de amanhã eu tenho filho, depois já não tenho mais, então eu posso inventar, a questão do acharque [sic], que acharcar [sic] na rua é o seguinte, você ganhar dinheiro contando uma história que comova o transeunte. (BERNADET, 2003, p. 292, fig. 1212)

Ora, comover o receptor da mensagem (transeunte ou espectador) para induzi-lo que ao que se quer dele, seja uma esmola de um real, ou seja, o consumo de um carro de 100 mil reais; seja um voto na eleição, ou a legitimação da condição de quem fala, não é o recurso desde sempre utilizado na formulação do discurso? Mas quando está na boca de um morador de rua, parece que este recurso se torna imoral, quase um crime. A propaganda da TV não reitera a cada 30 minutos: compre este carro porque quem dirige este carro, MERECE este carro? Os políticos às vésperas das eleições não dizem todos: votem em mim porque eu MEREÇO sua confiança? O que eles poderiam fazer? Será que poderiam dizer: “me dêem um real porque eu MEREÇO, já que eu sofri coisas que eu não quero nem lembrar, então não vou contá-las a vocês”. Certamente não funcionaria, porque na sociedade do espetáculo, só existe o que é apresentado como espetáculo.

Disso também À margem da imagem dá um exemplo. Miguel, após um corte, tem uma pausa meditativa e diz: “É, é uma boa pergunta, por que eu não largo da bebida.” —com certeza em resposta a uma pergunta que lhe foi feita e não é ouvida no filme” (BERNADET, 2003, p. 295).

O anonimato, no entanto, é também invisibilidade e silêncio. Esta é a conclusão de Bernardet pelo final de *À Margem da Imagem*, pela manutenção de uma entrevista que se dá depois da exibição do filme para os moradores de rua entrevistados, nas quais o diretor pede que comentem o visto.

fig.1212

fig.1213

fig.1214

fig.1215

*Mocarzel recolheu depoimentos estupendos. (...) “A única coisa que eu achava que deveria ser mudado no filme é um fundo musical, que não teve, eu não escutei nenhum fundo musical. Terminou sem graça, sem um fim, né, então acho que podia colocar um final não tão [convencedor], tão pálido, tão escuro. (...) Faltou mostrar quando ele pede, que ele bate numa casa, que ele se expressa com uma pessoa, a pessoa naturalmente agora tá me vendo, né, mas geralmente **essas pessoas, amanhã, não vai me ver, não vai me conhecer.** Se eu apertar a campainha de uma casa, ela vai dizer pro porteiro, não atende, não conheço. Então é isso, tem que mostrar isso no filme, tem que mostrar a pessoa apertando numa casa, pedindo um prato de comida, pedindo isso, pedindo aquilo, tal, pra poder ser um filme verdadeiro. Isso o diretor esqueceu”. É uma crítica ao filme, a situação de entrevista não é suficiente, o filme precisa mostrar outras coisas, precisa ter outro nível de observação e de informação. Nesse momento do depoimento, o diretor faz uma breve intervenção off (...). Depois disso, o depoimento se encerra de forma ainda mais surpreendente: “Entendeu, porque se eu chegar na sua casa e bater na sua campainha, eu tenho certeza que você não vai me receber, só hoje, amanhã você não me recebe mais”. O surpreendente é que o diretor, que “esqueceu”, é agora identificado com essas pessoas que dizem “pro porteiro, não atende, não conheço”. A montagem valorizou ao máximo esse depoimento, deixando-o para o final: após as palavras “amanhã você não me recebe mais”, corte e sobem os créditos de fim. É forte. A reação off de Mocarzel, após as palavras “isso o diretor esqueceu”, é: “Tá bom, valeu, obrigado”. (...) Por que Mocarzel, que tem teto e come, não respondeu a Miguel, que não tem teto e não come, e por isso é sacralizado: os seus problemas de comida e de campainha, posso até entender e me compadecer, mas esse não é o assunto do meu filme? **Enquanto não se estabelecer um diálogo desse tipo, de pessoa a pessoa que se respeitem, entre cineastas e entrevistados pobres**, o cinema de entrevistas não vai se restabelecer. Acontece que Miguel tocou num aspecto fundamental da exclusão social: quando ele diz “não conheço”, ele alude ao tema da invisibilidade. O diálogo real, o diálogo como troca efetiva entre Miguel e Mocarzel poderia ter resultado num filme sobre a invisibilidade na exclusão social e o uso e abuso da imagem mediática dos excluídos. (BERNADET, 2003, p. 293-4, e 296, fig. 1215)*

De fato, enquanto este diálogo entre o “flaneur e o flanela” não se estabelecer, poucas serão as chances de efetivar a tradução “*de uma parte na outra parte*” (256) do que é a urbanidade vira-lata. Felizmente, esta pesquisa procurou mostrar que este diálogo têm ocorrido, ainda tímido, às vezes meio feio, como a flor que combate a náusea de Drummond, mas são diálogos que furam “*o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio*”, alguns dos alicerces que sustentam a segregação sócio-espacial nas metrópoles brasileiras.

Lourdes faz questão de afirmar que não é mendiga, embora seja confundida por Alda Marcantonio, secretária do Bem-Estar Social, presente na mesma ocasião, que disse a ela que não havia projeto da prefeitura pra colocá-los, **que o projeto deles era a rua**. E ela retruca: “*Eu falei: que rua? Não somos mendigos não!*”

Ter bagunçado o plano do verbal e invertido os papéis ainda não satisfaz Joelson. No último plano, ele estica o braço em direção ao diretor. Entendemos, pelo tônus muscular de seu braço, que, fora de campo, Thiago lhe aperta a mão. Joelson não o larga, tenta puxá-lo para dentro do campo; Thiago resiste, mas acaba cedendo e entra no campo, se encosta no torso nu do entrevistado e os dois se abraçam ternamente. Essa ternura é importante porque estabelece uma relação de pessoa a pessoa. Nessa operação, Joelson desarticula o espaço da entrevista, dissolvendo o centro imantado ao puxar Thiago para dentro do campo”. (BERNARDET, 2003, p. 291)

Bernardet, neste texto, questiona por que Thiago não colocou a legenda com o seu nome também, não como diretor, que viria ao final, mas junto, no meio do filme, entre as outras legendas. E de fato, romperia justamente com a fronteira que segrega os bastidores e a cena – um rompimento simbólico como incentivo criativo para derrubada de outras fronteiras. Mas Joelson pergunta também o que Thiago fazia aos 14, aos 16 anos, e quantos anos tem hoje e o que faz. Ele diz que sempre estudou, que tem 21 anos e é estudante. Por fim, Joelson não se constrange em perguntar se ele moraria ali, Thiago diz que não e Joelson, como para não deixar a conversa ficar triste, sorri e diz “*Você não é louco que nem eu, né?!*” A inserção das respostas e da presença de Thiago na frente da câmera, uma presença que se mostra ter ocorrido espontaneamente, embora mantida na montagem pelo trabalho do diretor (fig. 1216-9).

“*Pessoas pobres mal sabiam escrever e ficavam amedrontadas diante de uma engrenagem – Judiciário – que desconheciam*”. Comenta Alba Zaluar, (1996, p. 83) para referir-se aos processos judiciais no início do séc. XX. Falar de forma rebuscada frente a analfabetos e vestir-se ostentadamente frente a maltrapilhos sempre foram recursos de coerção social. Uma coerção

256. O poema de Ferreira Gullar (**Traduzir-se**, Ferreira Gullar. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/traduzir_se.shtml?porelemesmo>. Acesso em 24 out. 2006), é tão direcionado à subjetividade e particularidade individual quanto à condição de ambigüidade entre a cordialidade e a racionalidade na cidade moderna brasileira, uma questão que abrange a todos: “*Uma parte de mim é todo mundo: / outra parte é ninguém: fundo sem fundo. / uma parte de mim é multidão: / outra parte estranheza e solidão. / Uma parte de mim pesa, pondera: / outra parte delira. / Uma parte de mim é permanente: / outra parte se sabe de repente. / Uma parte de mim é só vertigem: / outra parte, linguagem. / Traduzir-se uma parte na outra parte / - que é uma questão de vida ou morte - / será arte?*”

dissimulada pelo intimidamento. Outro recurso é o da recusa do contato físico. Não é à toa que a assistente de produção de “Sábado” joga de longe o pão para os mendigos que entram no hall dos elevadores do Edifício das Américas. É por esta razão que Joelson e Thiago rompem com o intimidamento tão próprio das entrevistas. Na urbanidade vira-lata, o anti-cimento social não se faz apenas pelo silêncio de palavra, mas pelo silêncio de tato. Mais uma vez, ao contrário do que afirma Teresa Caldeira e seu “corpo incircunscrito”, os corpos segregados são circunscritos sim. Há uma economia do tato. Seu contrapeso na pós-modernidade hedonista não poderia deixar de ser através da sexualidade por um lado, e a violência física por outro.

Enquanto Thiago faz resplandecer a dignidade e a força dessas pessoas, a prefeitura os trata “pior que cachorro”. Justo eles.

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige ação e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o quê no meio do inferno não é inferno, e preservá-lo e abrir espaço. (CALVINO, 1993, p. 150)

Os dois casos tratam de minorias. No primeiro grupo se encontra a população que, anestesiada pelo embotamento ideológico, como o Grande Khan acredita que “é tudo inútil”, e estende este embotamento para seu horizonte restrito e nebuloso. Parte deste primeiro grupo simplesmente segue sua vida com a única crença de que está no mundo a passeio, outra parte talvez tenha estendido a falta de sentido para seu futuro, ao futuro de outras pessoas, e não se importam de fato em matar ou morrer.

Atualmente os outros só podem reagir de duas maneiras ao tipo de desastre que costumava acontecer às pessoas, diz Kundera. Alguns podem aderir ao clamor público, juntar sua voz ao coro que culpa as vítimas, que ridiculariza e escarnece dos vagabundos que atraíram o azar sobre si, pessoas que a vítima infeliz pode justamente ver como inimigas. Outros podem mostrar compaixão e evitar jogar sal na ferida; esses fingem que nada aconteceu e continuam como antes, embora mesmo assim nada façam para desfazer o dano – aberta ou indiretamente admitindo sua impotência ou com medo de acrescentar insulto à injúria. Os desse tipo – as pessoas discretas, sutis, gentis e polidas – chegam o mais perto possível da idéia de amigos tal como pode ser concebida hoje em dia. A opção agora é entre a malícia e a indiferença. A velha amizade do tipo “um por todos, todos por um” foi simplesmente expulsa do reino do possível. Não admira que as pessoas estejam ficando frias... (BAUMAN, 2000, p.61)

Isso não é o mais cruel, a maior perversidade está no fato de que no segundo grupo não estão, como pode parecer, os poucos heróis bem intencionados que à revelia de todas as forças, perseveraram em princípios baseados nas Luzes das ciências ou da fé e procuram abrir espaço (ou procuram construir “*pedaço por pedaço a cidade perfeita*” (CALVINO, 1993, p. 149)) para uma humanidade mais universalista, liberta e plena: (“*uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém*” (CALVINO, 1993, p. 149)); mas fundamentalmente aqueles que, como o burocrata acima citado, e tantos outros criminosos endinheirados, na esfera do Estado ou do empresariado, com

liberdade e legitimação para exercer os procedimentos mais convenientes para obtenção de lucros, com poder de mando, armado e ideológico e, portanto, hegemônico, que “do inferno dos vivos” só abrem mais espaço para suas contas bancárias nos paraísos fiscais. Nestes paraísos, para eles, não existe inferno. Eles são os fios que tecem e compõem o inferno urbano. Mas eles negarão até a morte. Cícero conta que deve ter mais de 20 mil reais em investimento – os seus meios de produção e matéria prima, sua propriedade roubada: instrumentos de marcenaria e madeira. O filho de Cícero diz que o pai estava alegre porque tinha comprado muita madeira para trabalhar no dia anterior. Conta que membros da prefeitura haviam ido lá, mas não disseram nada, não avisaram que iam tomar tudo deles. Revoltado, ele indaga: “(...) deixaram a gente comprar a madeira, pra depois fazer uma coisa dessas...”

Thiago: “Quando vai ser devolvida esta casinha pra eles?”. Arnaldo Faria de Sá: “Quem quebrou foi aquele cara que ta sentado ali... vai perguntar pra ele!”. Thiago: “Existe planejamento pra dar pra eles um local pra eles venderem casinhas em outros locais da cidade?”. Arnaldo Faria de Sá: (debochando): “Sim senhor.”. Thiago: “E onde será?”. Arnaldo Faria de Sá: “Já combinei com o responsável. Ele é morador daqui pô. Vai falar com ele...”

Estes não conseguem ver além de suas próprias contas bancárias paradisíacas, e os primeiros não conseguem ver que este inferno é uma crise sem precedentes:

A crise maior surge, portanto, da própria impossibilidade de ver a crise, provocada por “grandes maquinações” que jogam o homem “para fora do ser sem que ele mesmo saiba”. (NOVAES, 2004, p. 08) (257)

A esmagadora maioria não faz parte destas duas categorizações de Calvino, a esmagadora maioria sofre. Sofre muito. E entre os que sofrem, existem também duas maneiras de sofrer. Os que dão respostas civilizadas à barbárie, ou um sofrer civil; e os que dão respostas bárbaras tanto à civilização quanto à barbárie, ou reitera a barbárie sobre a ambigüidade. Poderia ser um bem sofrer e um mal sofrer (258).

Existem aqueles que concedem às forças aprisionantes e exterminadoras do sistema capitalista, a sua plena realização, seja pela auto-destruição, seja por simplesmente sucumbir, não correr tão rápido quanto precisava sobre o fio da navalha, não equilibrar-se tão elegantemente na corda bamba, se sujar com a brasa em volta da trilha estreita, e ser, já sem forças, sugado pelo “lado negro da força” heróica que Campbell aponta, geralmente reproduzindo a violência suicidária fundadora. Em *Casa de Cachorro*, a indignação de um morador manifesta-se com a vontade de explodir o viaduto, pois ele sabe que é em função da valorização que se dá ao sistema viário em São Paulo e tudo o que ele representa, que estão fazendo isso, mas não só por segurança de quem passa pelo viaduto, nem muito menos a segurança deles, mas porque eles não querem ver, nem conviver com os pobres, nem que seja pelos instantes em que passa com o carro - é a segregação higienista autoritária e violenta. Ele quer explodir, mas não vai fazer isso, porque sabe que isso se voltaria contra ele, ainda com mais força.

257 Adauto Novaes se refere ao pensamento de Martin Heidegger.

258. É necessário ficar claro que não se faz de nenhuma maneira a apologia do sofrimento, ao contrário, é a tentativa de ressemantizar este termo, tão carregado de conotações incongruentes, que a condição pós-moderna só fez exacerbar em repúdio para o senso-comum. No tempo de repúdio ao sacrifício pelo outro e hedonismo extremo, de neo-individualismo e estigmatizações exponenciais, olhar, refletir sobre, e dialogar com a alteridade, mesmo que seja um sacrifício, não pode continuar contendo a significação que o sofrimento carrega de “fracasso”, mas precisa ganhar uma significação mais próxima de “transformação”, “fortalecimento”.

E existem aqueles que resistem à barbárie com uma surpreendente reação civilizada, que pode até parecer passividade e conformismo, mas é verdadeiramente resignação, coragem e consciência. Compõem suas identidades pelo avesso da ambigüidade nacional, construindo pelo que conhece de destruição, dão um exemplo de perseverança e não passam para "o lado negro da força", não se deixam invadir pela mesma barbárie que compõe o que lhe atomiza, não faz o jogo do outro, aprendendo a administrar o medo e fazendo crescer em si, a força que certamente um dia poderá ter mais poder, porque acumula a coragem de superar a cordialidade violenta e hipócrita que se mascara de "ordem". Uma ordem ambígua. Joelson diz (fig. 1196), ao final, durante a remoção de suas casas e seus materiais de trabalho:

Se eu virar um marginal aqui dentro de São Paulo, vai ser um a mais... vocês vão ter mais cabeça pra prender... (...) os marginais tão aí ó (indica o cadeião) matando e roubando... e eles não tão vendo isso... agora trabalhador honesto, eles querem prender...

Só lhes falta mesmo reunir as individualidades heróicas, e levá-las para a primeira pessoa do plural. É isso que faz os movimentos sociais. Sejam os heróis que assumiram o fato de que podem sim fazer alguma coisa, sejam os que, como Cícero, Joelson, Lourdes, PQD, Heracles, procuraram ou continuam procurando fazer alguma coisa contra este inferno, mesmo que não saiba ao certo o quê. Estes, sim, abrem e produzem novos espaços, outros tipos de lugares, os hiper-lugares, lugares não sublimados, mas sublimes.

Para muitos, o caminho é retroceder a um ponto em que a comunicação se perdeu e a linguagem da violência ocupou seu lugar; para outros, a humanização das técnicas viabilizará um retorno das relações solidárias. Para nossa sociedade, com efeito, a instauração de um contrato de comunicabilidade no lugar da violência não é possível sem uma dramática inversão dos valores, quando o sublime tiver mais espaço que o produtivo.

Marcondes Filho, 2001, p. 26

Imagem: Casa de Cachorro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Os constrangimentos da necessidade inscrita na própria estrutura dos diferentes campos pesam ainda nas lutas simbólicas que têm em vista conservar ou transformar esta estrutura: o mundo social é, em grande parte, aquilo que os agentes fazem, em cada momento, contudo eles não têm probabilidades de o desfazer e de o refazer a não ser na base de um **conhecimento realista daquilo que ele é e daquilo de que nele são capazes em função da posição nele ocupada.***

Pierre Bourdieu, 1989, p.149, grifos nossos.

*Ninguém tem a chave da transformação e nenhuma ciência desenvolveu uma metodologia segura para promovê-la. O que sabemos é que se trata de uma experiência humana dolorosa e complicada. Uma coisa é certa: ninguém muda para melhor se não calçar em terreno firme a fundação da nova pessoa que deseja construir. O solo firme, nesse caso, é a auto-estima revigorada. (...) Mudar implicará dar a vitória à parte saudável, que estava sendo hostilizada e prejudicada pelo lado destrutivo, o qual terá de ser compreendido, elaborado e absorvido, não negado e destruído – ou não haverá mudança efetiva, **apenas uma variação momentânea da correlação interna de forças.** Para mudar, é preciso, portanto, o solo firme da auto-estima revigorada. Como seria possível edificar sobre o pântano? Pois é aí que as instituições que dirigem a sociedade metem os pés pelas mãos. Quando seria necessário reforçar a auto-estima dos jovens transgressores no processo de sua recuperação e mudança, as instituições jurídico-políticas os encaminham na direção contrária: punem, humilham e dizem a eles: “Vocês são o lixo da humanidade.” É isso que lhes é dito quando são enviados às instituições “socioeducativas”, que não merecem o nome que têm – o nome mais parece uma ironia. Sendo lixo, sabendo-se lixo, pensando que é este o juízo que a sociedade faz sobre eles, o que se pode esperar? (...) As instituições os condenam à morte simbólica e moral, na medida em que matam seu futuro, eliminando as chances de acolhimento, revalorização, mudança e recomeço. Foi dada a partida no círculo vicioso da violência e da intolerância. O desfecho é previsível; a profecia se cumprirá: reincidência. **A carreira do crime é uma parceria entre a disposição de alguém para transgredir as normas da sociedade e a disposição da sociedade para não permitir que essa pessoa desista.***

Luís Eduardo Soares, MV Bill, Celso Athayde, 2005, p. 218

*(...) o mais importante, do ponto de vista do problema da ruptura do círculo da reprodução simbólica, está em que, na base das homologias de posição no interior de campos diferentes (e do que há de invariante, e até mesmo de universal, na relação entre dominante e dominado) **se podem instaurar alianças mais ou menos duradouras e sempre com fundamento num mal-entendido mais ou menos consciente.***

Pierre Bourdieu, 1989, e 153, grifos nossos.

DA NARRATIVA AO DIÁLOGO CRIATIVO

*Chamaremos de bárbara toda cultura que não disponha, em seu próprio cerne, de estruturas que lhe permitam admitir, assimilar ou reconhecer outra cultura – ou seja, a simples possibilidade de outra forma de humanidade. Também chamaremos de bárbaro, conseqüentemente, todo costume ou toda prática que, qualquer que seja a cultura específica a que pertença, tem como finalidade ou efeito **negar uma forma específica de existência humana**. (...) Dizíamos ser bárbaro o recurso comum ou sistemático a práticas cruéis – quer na escala familiar das mutilações rituais, quer na escala social dos extermínios em massa. Em suma, é a redução da idéia de humanidade à unidade de uma essência, a impossibilidade de suportar a humanidade em sua diversidade. **O bárbaro é aquele que acredita que ser homem é ser como ele, enquanto ser homem é sempre poder ser outro, é poder ser indiano, judeu, cigano, tútsi, mulher etc.** (...) Uma cultura civilizada é sempre virtualmente **mestiça**. Em suma, uma civilização é enriquecida por uma pluralidade de culturas, enquanto uma cultura é bárbara quando é apenas ela mesma, só pode ser ela mesma, **permanece centrada** e, portanto, **fechada sobre si mesma**. (...) O bárbaro é aquele que é incapaz de pensar tanto o uno como o múltiplo – já que os dois estão ligados. Incapaz de pensar tanto a universalidade humana como a diversidade indefinida das culturas. Ele só consegue pensar em **termos dicotômicos**, o Bem e o Mal, o próprio e o estrangeiro, nós e eles, mesmo que os chamem de “civilização” (aqui, eu, meus deuses) e “barbárie” (lá, o outro, o inimigo de Deus, o Grande Satã). Sim, existe barbárie, e não porque existem povos ou culturas que sejam bárbaros por natureza, mas porque **existe um modo de pensar que é incapaz do uno e do múltiplo**. (...) De fato, não há contradição alguma em reconhecer na idéia de civilização a forma mais elevada da humanidade, a única compatível com a diversidade das culturas. Não há, sobretudo, nenhum risco de hegemonismo cultural nem de uniformização. Toda **uniformização** está excluída, na medida em que a civilização constitui a própria forma da multiplicidade. E todo risco de **hegemonismo** também está excluído, na medida em que ao longo das épocas, ou mesmo, às vezes, num mesmo momento, pode acontecer de culturas bem diversas serem portadoras dessa idéia de civilização, como já ocorreu de culturas bem diversas terem sido portadoras de barbárie. (WOLFF, 2004, p. 41-2, grifos nossos)*

Ora, a cultura brasileira da ambivalência cordial se coloca nesta questão: na dialética em que as forças da civilização e da barbárie se coadunam, não permanecendo estanques, mas fluindo o tempo todo em toda cultura nacional. Em vários momentos desta pesquisa isso foi evidenciado através da análise dos filmes selecionados. O próprio fato de existirem produções cinematográficas que discutam ou suscitem discussões a respeito da face de barbárie mais escancarada da civilização brasileira, já é um indício claro de que existe um diálogo potencial entre o

flâneur e o fanela, entre as classes mais abastadas, construtoras destas narrativas, e as classes empobrecidas. Um diálogo que se dirige ao público com um grau maior de repercussão do que um livro ou do que fez o Cinema Novo, ainda mais engajado politicamente, embora muito restrito ao círculo dos intelectuais. O cinema nacional infelizmente ainda é uma arte e um entretenimento para um número reduzido de brasileiros, no entanto, seu ritmo de produção lança boas perspectivas.

O estudo que aqui se finaliza não traz grandes novidades, ou assuntos e questões que já não tenham sido discutidas ou não estejam na ordem do dia das ciências sociais, do cinema e mesmo da arquitetura e do urbanismo. Sua originalidade, no entanto, não é nula. Buscar as engrenagens da segregação sócio-espacial, enquanto sistema vinculado ao capitalismo não apenas em sua face político-econômica, mas fundamentalmente ideológica, tem sido tarefa de poucos estudiosos da área, sem os quais esta pesquisa não teria se realizado, como Flávio Villaça, Ermínia Maricato e Mariana Fix. Vincular os mecanismos ideológicos que fortalecem a segregação à uma iconografia e um imaginário urbano menos "turístico", que não apenas ilustra, mas denuncia aspectos da paisagem e da vida social urbana que sejam repletos de poesia e esclarecimento, também tem sido objeto de estudo de não muitos pesquisadores da arquitetura e do urbanismo, entre os quais, esta pesquisa se privilegia da orientação cuidadosa e sensível de Luís Antonio Jorge.

A utilização da imagem cinematográfica no ensino de arquitetura e do urbanismo tem sido trabalho de inestimável valor para a formação de muitos profissionais, e certamente enriquecido pesquisas sobre a cidade com um cunho mais inter e transdisciplinar, aproximando áreas de pesquisa para aproximar a produção de conhecimento da complexidade que é a cidade contemporânea. Esta pesquisa se propõe, portanto, integrar-se a este conjunto. Ser mais uma palavra a reiterar questões comumente obscurecidas, uma palavra que pretende se unir a outras, no mesmo tom, para se somar na certeza, tão necessária, de tornar-se parte de um canto de mais alto volume. Um canto que ajude a quebrar o silêncio da urbanidade vivida em tempos hiper-comunicacionais. Que ajude esta urbanidade vira-lata deixar a lei do silêncio e lançar-se no caminho da formação de uma nação mais democrática. Esta pesquisa, para ser canto, contou com maestros afinados nesta certeza desde antes dela nascer: Cibele Saliba Rizek, Agnaldo Farias, Miguel Buzzar, Telma de Barros Correia, Carlos Roberto (Mancha) de Andrade, Nabil Bonduki, Carlos Alberto Ferreira Martins. Outros, cujo acompanhamento prático e teórico foi fundamental, Maria Lúcia Caira Gitahy, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, Ismail Xavier, Eduardo Morettin, Esther Hamburger, Ana Elena Salvi e outros maestros que puderam orquestrá-la através de suas idéias ecoadas na escrita: Alba Zaluar, Richard Sennet, David Harvey, Löic Wacquant, Zigmunt Bauman, Vera da Silva Telles, Ciro Marcondes Filho, Mike Davis. E Francisco de Oliveira, com um ornitorrinco, agora acompanhado. A urbanidade vira-lata propõe-se como um imaginário urbano alternativo ao do "grande circuito" das gentrificações e estratégias inquestionáveis do universo superficial do espetáculo das cidades mundiais. Alternativo por mostrar a face da maior parte dos espaços e das pessoas, por ser localizado e próprio da cultura brasileira e por ter, acima de tudo, um valor afetivo maior que seu valor monetário. O capital simbólico da urbanidade vira-lata está na ambigüidade cordial desta população urbana, potencializadora de conflitos, e portanto de identidades outras, para além das máscaras de sempre.

O cinema mais uma vez, se evidencia como fonte inestimável para a compreensão dos múltiplos aspectos da cidade, e em especial, no caso desta pesquisa, das múltiplas faces ou engrenagens de um elemento estruturador da cidade contemporânea, que a é segregação sócio-espacial. Evidencia que a estrutura formada é na verdade, desestabilizante, desestruturante, inclusive para as classes que dela acreditam estar se favorecendo. A tentativa de aprofundar a

discussão sobre a dialética sócio-espacial encontra no cinema, uma fonte riquíssima, a partir da qual é possível, através da análise do discurso cinematográfico, ver refletida a sociedade nos espaços criados pela linguagem própria do cinema, assim como ver refletidas as tramas perversas da segregação, nas narrativas compostas por todo o conjunto do *mise-en-scène*. Pelos recursos de linguagem que o filme dispõe, a este é permitido discursar de maneira poética e sensível sobre subjetividades e fundamentalmente sobre ambigüidades difíceis de narrar através de outras linguagens. A arquitetura e o urbanismo, assim como as ciências sociais só possuem vantagens no tratamento do cinema como fonte, desde que analisado com as ressalvas metodológicas indicadas. A ambigüidade cordial faz-se, portanto, muito clara quando vista e analisada, através de ações cotidianas e vivências urbanas expostas na narrativa cinematográfica.

A urbanidade vira-lata é potencial em civilização porque mestiça e sobrevivente como as populações pauperizadas que nela se abrigam. São estas populações que constroem todos os dias as possíveis utopias nacionais. Como se, ao serem obrigados a chegar aos limites das condições de sobrevivência, revelassem não apenas a possibilidade de superação, mas desvelassem um horizonte maior e mais nobre para a própria sobrevivência, senão contínuo renascimento do urbano pós-moderno (pós-industrial?) brasileiro. Descubrem o inexorável, o utópico, o poético. Tocam seus galhos nos céus, tão somente quando tocam suas raízes nos infernos, como já dizia o ditado chinês. Como uma pipa – simples, antigo e primitivo brinquedo – exhibe a complexa condição de nossa história contemporânea. Presa na mão da criança, eleva-se para anunciar sua mensagem, silenciosa, perigosa, mas ativa, dinâmica.

A forma fragmentada da pesquisa procura revelar, através do eixo da segregação sócio-espacial, os aspectos constitutivos e obscurecidos da mesma e pela mesma. Se a segregação se apresenta, muitas vezes, incompleta ou exageradamente segmentada nas diferentes teorias que a ela se dirige, e se torna nebulosa e fragmentária na ficção, na vida “real”, ela é quase sempre, desconhecida enquanto tal, em sua inteireza, por aqueles que mais sofrem suas amargas conseqüências. E é este fato que se procura desvelar no esforço em dar visibilidade não apenas ao lugar que o urbano ocupa da vida das pessoas, mas o lugar da dialética sócio-espacial na formação da cidade.

De um lugar necessário a um incômodo, a posição dos marginalizados urbanos tem mudado ao longo dos séculos. Mumford (1982, p. 446) afirma:

*Uma das grandes objeções de Adam Smith àqueles regulamentos medievais de comércio que ainda perduravam no séc. XVIII era que aqueles que se achavam na mesma profissão iriam “esforçar-se exageradamente, a fim de cuidar de seus pobres, seus doentes, sua vítimas e órfãos”. O capitalismo removeu esse ônus da produção: nada havia entre o trabalhador e a fome, exceto a disposição de trabalhar, quando e se era chamado, dentro das rigorosas condições impostas pelos novos empreendedores. **Quanto mais baixo pudesse ser o padrão de vida do trabalhador, mais elevados os lucros do empreendedor capitalista.*** (grifos nossos)

Os planos e teorias se acumulam. Modernização conservadora, desenvolvimento desigual e combinado, acumulação truncada – um ornitorrinco que continua a produzir uma urbanidade vira-lata. Com ou sem revolução burguesa, a maior parte da população brasileira continua sem saber o significado deste termo, e embora tenham consciência de “*serem tratados como coisa*” (MARICATO, 2001, p.08) e possam discordar disso, continuam do lado da corda que sempre arrebenta. De “*mal necessário*”, àqueles que receberão, integrados e assistidos, sua devida

parte do bolo que fez crescer; da teoria econômica de base à ilusão ideológica, a miséria na atualidade tem recebido definições de amedrontar qualquer *Frankenstein*. A criminalização da pobreza e a impunidade das elites têm se mostrado menos constrangidas. As contradições do ornitorrinco (trabalho e habitação informal ou ilícita, rendendo menos impostos e lucros privados, e portanto menos crescimento da economia) encontram na urbanidade vira-lata, a fantástica fábrica de sabão, que lava do sistema e da cidade, o "óleo queimado", os abjetos seres responsáveis pela "deterioração" da cidade, os culpados pela "desordem" urbana. Continua sendo mais desejável aos cães de raça (cada dia com menos focinheiras), **matarem os vira-latas, do que largarem o osso**. O neo-higienismo, também chamado de gentrificação, e as políticas neoliberais tratam de esconder os corpos e lustrar os ossos. Com a posse das mídias, do poder político-econômico, e das interações internacionais, as elites nacionais, que continuam sendo as muitas que lutam entre si, abordam a pobreza por sua criminalização, encobrendo o roubo do direito adquirido e o extermínio pela "responsabilidade social".

Em vez de buscar um jogo totalmente novo de referências para os estudos urbanos contemporâneos, talvez devamos tratar de examinar as múltiplas maneiras pelas quais essas mesmas referências vêm sendo apropriadas e ressignificadas nesse campo. Os conceitos, no cerne dos discursos das elites sobre a desigualdade, não aparecem do nada, são reinterpretações das referências com que estamos acostumados a pensar. No campo das práticas filantrópicas, os 'direitos humanos' tornam-se 'oportunidades para a melhoria social', a 'democracia política' transforma-se em 'participação cidadã' e a 'justiça legal' passa a se chamar 'responsabilidade social'. Por mais que o primeiro jogo de referências possa ter se esvaziado no meio acadêmico, o segundo ainda se encontra em proliferação no campo, e o nosso desafio é entender como essas transformações têm sido efetuadas, e o que isso significa para as relações da desigualdade urbana". (CORRÊA, 2007, p. 147)

Um dado a ser concluído é que, para que se rompa a incomunicabilidade e exista diálogo entre as classes - além dos fatores já apontados para o diálogo - é necessário anteriormente que ambas "FALEM A MESMA LÍNGUA". Não se trata da língua portuguesa, inglesa ou dialetos regionais, gírias ou expressões temporárias ou "economês" - trata-se da necessidade de concatenar idéias, sentimentos, emoções e raciocínios de forma ao menos semelhante e que a violência como linguagem seja expressamente substituída por formas de comunicação que incentivem a proximidade entre as pessoas. Para isso, o conhecimento sobre a alteridade é fundamental. Sem esta intersecção de universos distintos, não há tradução das narrativas, não há diálogo, não há cidade propriamente dita, ou o que há é uma cidade sem essência, cacofônica, um borrão de fumaça e barulho na história humana. Por mais que a cidade industrial e a pós-industrial sejam muito diferentes da cidade antiga, algumas questões da mesma ainda perduram e enquanto não forem resolvidas, os problemas em torno delas continuarão a se somar.

Tirem-se as ocasiões dramáticas da vida urbana, aquelas que se dão na arena, no tribunal, no julgamento, no parlamento, no campo de esportes, na reunião do conselho, no debate, e metade das atividades essenciais da cidade desapareceriam e mais que metade de seus significados e valores seriam postos de lado, senão anulados. Do ritual e da ação dramática, em todas as suas formas, emergiu algo de mais importante ainda; nada menos que o diálogo humano. Talvez a melhor definição da cidade, em seus aspectos superiores, é a que diz ser ela o lugar destinado a oferecer

as mais amplas facilidades de conversação significativa. O diálogo é uma das expressões mais importantes da vida na cidade, delicada flor de seu longo crescimento vegetativo. Certamente, o diálogo desenvolveu-se com dificuldade, se é que se desenvolveu, na cidade antiga, pois as primeiras comunidades urbanas eram baseadas antes no **monólogo do poder**; e depois que a imposição sacerdotal ou o comando real se haviam adiantado, **não era prudente revidar**. Na realidade, foi o diálogo o primeiro passo desde aquela conformidade tribal que constitui um obstáculo tanto à consciência de si mesmo quanto ao desenvolvimento. (...) Como tantos outros atributos emergentes da cidade, o diálogo não fazia parte de seu plano ou funcionamento original, mas tornou-se possível pela inclusão de diversidades humanas dentro do anfiteatro urbano fechado. **Isso transformou o diálogo em drama.** (...) E se as facilidades que oferece ao diálogo e ao drama, em todas as suas ramificações, constituem **uma das forças essenciais da cidade, então uma das chaves do desenvolvimento urbano deve estar evidente: acha-se ela no alargamento do círculo daqueles que são capazes de tomar parte nele, até que, por fim, todos os homens participem da conversa.** (MUMFORD, 1982, p. 133-4)

Na cidade-espetáculo, predomina os “sentidos da distância (a audição e sobretudo, a visão)” (BAITELLO JUNIOR, 1999, p. 81) – o audiovisual por excelência. Este autor comenta trabalhos de antropólogos e médicos que procuram considerar de maneira interdisciplinar as relações entre os sentidos e as ações sociais humanas, como Ashley Montagu (1988) e Oliver Sacks (1988), e ao diferenciar sentidos da distância e sentidos da proximidade (tato, olfato, paladar), procura indicar na atualidade uma hipertrofia dos sentidos da distância em detrimento dos sentidos da proximidade, e também de um outro sentido, a propriocepção, o sentido que localiza e identifica o próprio corpo, no “aqui e agora”. Estudos do Dr. Sacks revelam que em pacientes cuja propriocepção é afetada por distúrbios neurológicos, a visão passa em alguma medida a substituí-la. Baitello Junior (1999, p. 83-4). argumenta:

(...) com tantas imagens, tanta visão, não estaríamos perdendo aos poucos a sensação do próprio corpo, o espaço do eu? Não seria o caso de nos perguntarmos se não estamos também gerando, com isto, uma dificuldade crescente de nos colocarmos (e/ou nos sentirmos) no espaço e no tempo que nos cabem no mundo? Isto envolveria a perda do próprio corpo, quer dizer, a perda do aqui e do agora.

Aura é um conceito utilizado por Walter Benjamin, em A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, que significa, grosso modo, a instantaneidade instável e singular de um momento característico por sua ocorrência natural, ou amplamente repleta de elementos naturais, por exemplo, o crepúsculo, o cair e mover das folhas de uma árvore que jamais poderão ser reproduzidas inteiramente. A perda da aura é uma das consequências da reprodutibilidade técnica. Pode ser considerada a perda da originalidade, do autêntico, do raro, do único. Baitello no entanto, busca em Walter Benjamin, razões para acreditar que a perda da aura poderia ser também, a perda da noção de presente, do *hic at nunc*, da capacidade perceptiva e comunicativa humana, reduzida aos sentidos da distância e com dificuldades nos sentidos da proximidade, que afeta não apenas o contato físico entre as pessoas, como dificuldade em abraçar, acariciar, etc, mas afeta também a capacidade comunicativa, como a expressão facial, a linguagem do corpo, das mãos e mesmo a noção de docilidade nas palavras, no jeito de olhar, sorrir e no trato

cotidiano e privado, vinculado ao falar com intimidade, brandura. Ora, são características tão próprias do lado positivo da cordialidade nacional e a expressão musical brasileira que mais faz sucesso no mundo, a Bossa Nova. Esta tendência ao privado, ao segredo, vai além do “jeitinho brasileiro”, mas pode ser um caminho para a conquista de uma maior docilidade nas relações humanas, **desde que** se desenvolva como diálogo e não apenas como narração, já que, como narração, não desvenda os segredos e as regras do jogo, apenas os compartilha entre os poucos que podem ouvir e saber, reforçando-o enquanto jogo. Enquanto existir o jogo, seus segredos, e os “dialetos” diferenciados entre as partes opostas do mesmo, o diálogo será apenas ruído ou se manterá ausente no silêncio dos significados miméticos dos jogadores.

A violência não se opõe à guerra, já que na guerra a violência encontra seu *lócus* institucionalizado, permissivo; **violência se opõe justamente à docilidade** (ROLAND, 2003). Com a perda da docilidade, aumenta-se a violência suicidária. Não há como lembrar da máxima de Che Guevara, por mais que já tenha caído na banalidade do circuito massificado da reprodutibilidade, continua sendo necessário: *“Hay que endurecerse pero sin perder la ternura jamás!”*. Assim, pode-se associar visão e violência num emaranhado de relações altamente explosivas, através da violência das imagens, tanto no que se refere à construção do imaginário e perda do real, comentado por Maria Rita Kerl (p. 41 - Introdução), quanto a sua potencialização, no que se refere ao seu significado ideológico:

A expressão benjaminiana de “estetização da política” traduz exatamente o processo de utilização indiscriminada de imagens para fins de redução do horizonte perceptivo do homem comum. Assim, as imagens não foram propriamente inflacionadas pela reprodutibilidade técnica, mas pela idolatria aos deuses implacáveis que se escondiam em seus subterrâneos, os deuses que comandam, nos bastidores, a asséptica primazia da grande escala e da automação (e todos seus desdobramentos), os mesmos deuses restauradores da distância como imperativo. (BAITELLO JUNIOR, 1999, p. 82, grifos nossos)

Daí a relevância da aplicação do audiovisual no ensino de arquitetura e urbanismo, com a concomitante educação do olhar e da leitura analítica do discurso audiovisual, em sua especificidade de linguagem. O aprendizado da leitura de imagens dá respaldo à necessária reação e oposição às produções estigmatizantes, estejam ela na TV, na publicidade, no cinema ou na cidade a ser produzida e reproduzida, também por estes profissionais.

À violência simbólica une-se a violência da hegemonia da visão contra os outros sentidos. A cidade-espetáculo, feita para ser vista e vendida em alta velocidade, efêmera, distanciada e imponderável, fora de todas as escalas humanas, é uma cidade circunscrita a um projeto, para circunscrever, captar, cativar, seduzir, apropriar igualmente a todos que pudessem deter, física ou simbolicamente. Como já foi visto, a apropriação não é uma relação unilateral. A este contexto, coloca-se uma outra cidade, uma cidade incircunscrita pelo universo oficial apenas no que tange ao seu desenvolvimento, mas que possui um forte engajamento e uma “integração perversa” como sugere Alba Zaluar (2004), no que se refere à contínua exploração e dominação de classe. Daí muitas vezes a confusão entre a dualidade (cidade legal e cidade ilegal) e a fragmentação da urbanidade contemporânea brasileira. Nem dualidade, nem total fragmentação – as relações continuam sendo dialéticas. Sobrevivem por esta razão. A fragmentação encontra-se sim na diversidade complexa de definição, das atuais classes sociais e das dimensões geográficas que correspondem às mesmas. Une-se à complexidade e a dialética sócio-espacial localizada e relacional

(entre as diferentes localidades urbanas) e se obtém uma verdadeira Babel. A cidade sem direitos civis. Sejam as periferias paulistanas exibidas por Ricardo Elias, nascidas e desenvolvidas quase sem nenhum zoneamento em forma de desenho ou de lei (ou aplicação de ambos); seja a carioca, aqui representada como uma amostra, pelo Conjunto Habitacional Cidade de Deus, cujo projeto inicial materializa o controle social populista, mas como foi apontado por Zaluar, não teve absoluto sucesso. Seja o centro da cidade de São Paulo exposto por Ugo Giorgetti ou as favelas cariocas expostas por Lúcia Murat e José Padilha. A cidade dos pobres pode não ter projeto, plano ordenador oficial e legal, mas representam sem dúvida o avesso de desígnios outros, aplicados em outras localidades. O tiro tem saído quase sempre pela culatra da história oficial. Fora da lei e da ordenação urbanística, estas localidades sócio-espaciais segregadas vivem fervorosamente pelos desígnios territoriais, ilegais, informais e muitas vezes violentos do crime, esteja ele na mão do grilheiro, do traficante, do político populista ou na mão desarmada e calejada do trabalhador que envelhece e desaparece rapidamente nesta paisagem obscurecida pelo espetáculo luxuoso dos emblemas turísticos de uma cidade de fantasia. A mesma fantasia que sustenta o que há de pior abaixo dela. Um Dorian Gray tupiniquim, é esta a urbanidade vira-lata.

A inserção dos invisíveis na esfera do visível, como na representação cinematográfica, precisa ser atentamente **examinada e compreendida**, discutida e rediscutida, para que não seja utilizada contra si mesma, contra o que quer discutir e contra aqueles que são postos à vista. Tão importante quanto aquilo que é exibido, é o que se faz ausente, mas saber ver e ouvir ausências e silêncio requer produção e ampliação de conhecimento.

Definitivamente não é a pobreza que explica o crime, mas um conjunto de outros fatores reunidos que aproxima a pobreza das estruturas mais íntimas do capitalismo neoliberal, como a banalização e reificação da vida humana; a hegemonia da economia e do consumo; a atomização e subordinação do Estado, suas representações e capacidade regulativa aos mercados; a altíssima lucratividade das drogas no mercado globalizado, e a glorificação do valor simbólico do espetáculo cabendo não apenas a territórios e produtos, mas, fundamentalmente, aplicados às pessoas, suas relações e conflitos sociais, e suas práticas; assim como à constituição de suas identidades sociais e individuais. Tudo isso somado a várias outras questões, próprias da sociedade e do Estado brasileiro, como “*o funcionamento precário e desigual do Sistema de Justiça*” (ZALUAR, 2007); a desatualização, ineficiência e a corrupção nas polícias, gerando um número estrondoso de crimes não punidos, nem resolvidos; a conformação do sistema legislativo como mercado político; e a formação da subjetividade jovem masculina conjugada à vulnerabilidade que a pobreza produz. A pobreza sertaneja não é criminosa, mas as oligarquias do sertão nordestino continuam sendo. Os indianos pobres do outro lado do mundo podem não ser tão criminosos como os pobres brasileiros ou estadunidenses, mas as elites patriarcais indianas continuam sendo, violentamente tão criminosas quanto os WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant) ou os velhos ou novos ricos do Brasil, que acumulam, assim como nos EUA, os títulos de elite econômica e política concomitantemente. Seria coerente dizer portanto, que ao lado da pobreza há todos os vícios e apelos próprios do capitalismo a ajudar a construir ideários e posturas para o crime, mas no discurso das direitas, das elites e dos brancos, a justificativa acaba sempre sendo apenas a pobreza, em função da preservação do capitalismo, a estrutura pela qual estes podem com legitimidade, continuar cometendo os crimes não-oficiais de expropriação e de exploração do trabalho, de homogeneização social, e de criminalização da pobreza. A pobreza passa a ser o bode expiatório que fica com a culpa e reafirma a velha noção de que os pobres são incapazes, uns “coitados”, “infelizes”, e este estatuto por sua vez se dirige à naturalização de todos os fatos sociais, econômicos e políticos próprios da estrutura criminosa do

capitalismo – a naturalização que transforma os homens pobres em criminosos, em animais ou em lixo que precisam ser retirados de suas vistas e propriedades ou do convívio social.

No mundo do hiper-individualismo, que resulta na solidão em todas as classes, para a população “supérflua”, esta solidão se faz maior. Não significa apenas falta de solidariedade, é a ausência da lei, do Estado, a exclusão do mercado de trabalho, a ausência de oportunidades de qualquer tipo de integração política e intelectual, a forte competitividade entre os seus (vide pontos de venda para camelôs), o esvaziamento ético-familiar (vide o número de mães solteiras maior entre as classes mais pobres), a extrema vulnerabilidade aos ditames consumistas do “espetáculo” midiático. Uma solidão que cresce, por lhe ter sido roubada a modernidade, a identidade e a dignidade que possa desacomodar sua potencialidade heróica, como “donos” de si mesmos, autores de seus destinos. Uma solidão que nasce de toda ordem do mal-estar pós-moderno de insegurança e incerteza sobre o mal-estar de sempre que os pobres de todos os tempos sofreram e sofrem – o mal-estar por terem sido roubados, várias e várias vezes na história, mas culpabilizados por estes roubos, desde o desenraizamento compulsório da terra à gentrificação atual. Neste mundo aramado com os fios tecidos pelo capital financeiro/monetário, os atores não-monetários, pensando e reagindo à revelia de todas as forças que o arrastam para a ignorância e a postura apolítica, vão, definitivamente, procurar de forma solitária e individualizada sair deste sistema, mesmo que o sistema seja, no momento, o bairro onde mora, o trabalho subalterno, o desemprego, o crime. Mas como a solidão é a condição *sine qua non* do suicida, a maior probabilidade está nele se autodestruir – para a alegria e o indiferente pesar dos atores monetários.

*E quando ouvir o **silêncio sorridente** de São Paulo / Diante da chacina / 111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos / Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres / E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos” (Haiti, Caetano Veloso. Álbum: Haiti. Composição: Caetano Veloso e Gilberto Gil, grifos nossos)*

Alegria porque o sistema favorecerá melhor os atores monetários com a ausência dos não-monetários. E indiferente pesar porque munidos de tantas máscaras que o impedem de reconhecer sua parcela de responsabilidade ética e econômica deste processo, passam os dias se auto-justificando: “o que podemos fazer?”; “está fora do nosso controle!!!”, “não temos nada a ver com isso!”, “não sou racista, só não quero papo com esta raça”. Alargando a imensa distância entre as classes, este abismo feito de um sórdido espetáculo de ideologias mascaradas de liberdade, da multiplicação e valorização dos laços fracos e do auto-arranjo sistêmico do capitalismo, a civilização se esgarça em sua face de barbárie continuamente e a reação mais comum é ficarmos horrorizados com isso por cinco minutos, acreditar com muita fé na impotência geral da nação e imaginar que é apenas uma “coisa” do momento presente e logo vai acabar, como uma gripe.

Se for pelo conhecimento “realista” da história e dos campos sócio-espaciais que se pode fazer uma nova história, ao transformar estes campos, um primeiro passo é conhecer o que é a ilusão, para saber se desiludir, para distingui-la e retirá-la do escopo incomensurável de características definidoras de tudo. Posteriormente, dialogando com o que ficou, modificar em si mesmo as concepções construídas sobre as ilusões, com a consciência de que em alguma medida, também serão parciais e não corresponderão a “toda a verdade”, daí a panacéia continuar sendo a instauração do ser e da alteridade como obras abertas. Ampliar o diálogo pela ampliação de um aprendizado mútuo. Por fim, aplicar este novo vocabulário (aprendido e ensinado) na tradução tão necessária, numa nova sinfonia, mais poética, mais harmônica e menos destrutiva, i.e.

vivenciar as mudanças concomitantes de agentes e campos sociais, permitindo a ampliação para além de suas fronteiras territoriais. Este espaço de íterim, de intersecção, o hiper-lugar, é a representação da existência de um futuro, como consciência, identidade e estratégia, que, mesmo não sendo final, nem feliz, possa ser possível.

Vale aqui expressar um recado aos *There is no alternative*. Um recado que se pauta justamente em um texto que igualmente se intitula “sem saída”, pois é esse o significado de “Cabeça de Porco” na gíria popular. No entanto, Luís Eduardo Soares, Celso Athayde e MV Bill dão vários exemplos do quanto é possível construir alternativas. Nesta pesquisa, em vários momentos recorreu-se à metáfora do jogo para designar as artimanhas da ideologia. Há que se retornar brevemente a ela:

*A idéia de aposta vem a calhar, porque uma hipótese sobre o futuro é, freqüentemente, muito mais do que uma simples especulação abstrata e descomprometida. Geralmente, é um gesto subjetivo e objetivo, um movimento do espírito e do corpo, um compromisso e uma prática, os quais terminam por influir nos próprios acontecimentos que constituem o objeto da hipótese. Por isso, **quem crê contribui para que sua crença se realize**. As nossas previsões são parte da bagagem com que atravessamos o cotidiano. São instrumentos que nos governam, como bússolas e que acabam nos orientando e nos levando a intervir nos acontecimentos de modo a facilitar a realização do que imaginamos que ocorrerá. Daí a importância prática da esperança – daí por isso ela **deve ser um imperativo ético**, a menos que racionalmente desautorizada (afinal, ter esperança não pode se confundir com sonhar o sonho impossível, como um ingênuo alienado). A esperança é uma espécie de parteira do futuro desejado. (SOARES, MV BILL, ATHAYDE, 2005, p. 118)*

A esperança é, portanto, um sentimento e uma postura fundamental ao diálogo como cimento a se inserir com urgência nas feridas sócio-espaciais, na verdade, pré-requisito para o mesmo. Por outro lado, um outro sentimento se faz necessário dentro do processo anteriormente comentado de conhecimento sobre as ilusões, as ideologias, suas formulações. É o sentimento que se requer do herói: o auto-conhecimento. Ora, a desideologização só se faz possível quando se execra a razão cínica. Sendo esta, aquela que orienta as práticas daqueles que já conhecem o que é e o que não é ideológico, mas continuam a reproduzir as ideologias por conveniência, porque as ideologias os favorecem, porque apreciam as ideologias e a posição social que as mesmas lhes proporcionam. Parece lógico concluir que para superar a razão cínica é necessário assumir a posição contrária, possível na crença de que as ideologias não são verdadeiramente favoráveis. Mas elas geralmente só não são favoráveis para as populações empobrecidas. Assim, é possível compreender a última fala do Padre Daens, que protagoniza o filme “*Daens, Um grito de Justiça*”, filme holandês de Stijn Coninx (1992), que trata da luta pelos direitos trabalhistas na Bélgica do séc. XIX, onde ele diz, ao enterrar uma criança que morreu atacada por um tigre, ao disputar com ele um pedaço de carne:

*Amigos, que a morte desta inocente criança, assassinada pelo egoísmo e pela miséria, sempre nos lembre que nesta luta turbulenta, há apenas um inimigo: aqueles que os exploram, e apenas um aliado: **aqueles que sofrem ao seu lado, com vocês**.*

Uma roqueira baiana do atual pop rock nacional, Pitty, além de quebrar as barreiras estigmatizadas de gênero e de geografia para o rock, quebra também a ilusão de que é

possível um caminho de centro, dizendo: “*Em cima do muro é um lugar que não existe*”. É o vácuo existencial de uma nação que em sua quase generalizada ambigüidade, oscila entre um lado e outro, sem tradução, sem consenso real, sem um autêntico diálogo entre as tão distantes partes de pobreza e riqueza, de ordem e desordem. Assumir de fato o “desmascaramento” é assumir uma posição junto aos que sofrem as conseqüências negativas das ideologias, e da segregação sócio-espacial. Na verdade, é acolher, como diz Vera Malaguti Batista (2003, p. 08): “*o selvagem que tão densamente nos habita*”, já que, segundo Slavoj Žižek (1996, p. 325), “*a única maneira de romper com o poder de nosso sonho ideológico é confrontar o Real de nosso desejo que se anuncia nesse sonho*”. I.e., reconhecer o quanto da ideologia está (muitas vezes inconsciente) no desejo de cada um, em que ela não seja uma ilusão, mas seja o real. Luis Eduardo Soares comenta sobre o quanto deste sonho ideológico existe na “linha divisória” que separa os seres entre “o bem e o mal”, e de ideologia na distância entre as classes, construindo fronteiras, muros, abismos, enfim... os esgarçamentos sócio-espaciais, não apenas tornando impossível e indesejável o diálogo, mas surgindo do desejo de que não exista mesmo nenhum diálogo, fortalecendo sobretudo o que aqui mais interessa: a segregação sócio-espacial (2005, p. 120):

Quando tamanha distância é enfatizada, nós nos tranquilizamos: nada naqueles seres se parece conosco. Portanto, podemos transferir a eles tudo aquilo de que não gostamos, em nós mesmos, para nos livrarmos de toda a culpa que carregamos por nos sentirmos, em função da complexidade das emoções que experimentamos, capazes de matar, mutilar, impingir tormentos, trair os valores que defendemos. Se a imagem do outro for ambígua (isto é, se for mais humana e menos monstruosa, mais parecida com cada um de nós), corremos o risco de nos identificarmos com o personagem que concentra o mal, o que o levaria a dividir o mal conosco. Dessa forma, seu papel útil à expiação de nossas culpas, dúvidas e ambivalências internas se perderia. (grifos nossos)

Como foi visto fundamentalmente através de *Ônibus 174* e *Como nascem os anjos*, não se trata apenas de símbolos abstratos, mas possibilidades e posturas de vida, encarnadas por muitas pessoas. Trata-se de biografias... curtas, tristes, de crianças crescidas ou não, que **nascem como anjos apenas pela morte**, que não podem morar nem na casinha de cachorro, que são armados até os dentes com as possibilidades de não se incluírem e de perderem quase por completo a ternura tão necessária à construção de uma nação menos desigual. Em vida, de tão poucas alternativas, para realizarem-se como seres sociais (visíveis, que se fazem ouvir minimamente, etc), vestem a máscara do “mal”, um “mal” que se mantém concentrado sobre eles, pela omissão de alguns frente à árdua tarefa de enfrentar em si mesmos a possibilidade do “mal”, pela razão cínica de outros, pela lucratividade alienada de outros poucos e uma mescla de medo e ilusão de milhares. Há que se questionar todos os dias qual é o lugar ocupado por cada um, querer e apostar não apenas nas transferências de lugar, mas na mudança das características de cada um destes lugares sócio-espaciais, que enquanto não conversarem, pouco se conhecerão. O diálogo real se faz com a alteridade quando existe continuamente em cada um.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

"Livros, livros, sempre livros, vovô! Quando é que você vai entender que, afinal de contas, é o mundo em que vivemos que nos interessa, este mundo de que somos uma parte e que nunca amaremos demais! Vejam!" - *diz ela, abrindo mais a janela, mostrando-nos a branca luz que a lua fazia brilhar entre as sombras negras do jardim, onde corria um leve arrepiro de vento na noite de verão.* "Vejam! Estes são os nossos livros de hoje! Sim, estes são os nossos livros e, se precisarmos de outros, poderemos encontrá-los em magníficas construções que levantamos no país todo (e sei que nunca houve nada semelhante em outras épocas), onde um homem pode manifestar tudo que há dentro de si e expressar seu espírito e sua alma com o trabalho de suas mãos".

News from Nowhere (1884)

Paris, Société nouvelle de Libraire et d'Édition, 1902, apud Françoise Choay. **O urbanismo**

ALEXANDRE, Isabel M. M.; BENTE, Richard. **A poética da verticalidade**. Revista da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, nº 54, p. 11-19, jan.-dez., 1996.

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. Ferrovias, nômades e exilados. **Revista Risco**, nº 02, 2005. Disponível em: <http://www.eesc.usp.br/sap/revista_risco/Risco1-pdf/art2_risco1.pdf>. Acesso em 01 mai 2007.

APÓSTOLO NETTO, José. **Globalismo e Terrorismo: O Fim do Outro na História**. Revista Espaço Acadêmico, nº 35, abr., 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/035/35netto.htm>> Acesso em 20 de março de 2006.

AQUI a irregularidade é a regra. **Jornal O Estado de São Paulo**. 08 set. 2007. Disponível em: <<http://www.cidades.gov.br/index.php?option=content&task=view&id=2868&Itemid=0>>. Acesso em: 11 set. 2007.

ARANTES, Antonio. A. A guerra dos lugares. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 23, p. 191-203, 1994.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Cultura e Transformação urbana. In: PALLAMIN, Vera (org). **Cidade e**

cultura: esfera pública e transformação. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 37-47.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira** —Dialética e dualidade segundo Antonio Cândido e Roberto Schwartz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARANTES, Pedro Fiori. Ajuste Urbano: as políticas do banco Mundial e do BID para as Cidades. **Revista da Pós, FAU-USP**, São Paulo, nº 20, p. 60-75, dez. 2006.

ARENDT, Ronald João Jacques. Psicologia social, comunidade e contemporaneidade. **Revista Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 11, nº 1, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79721998000100008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 03 maio 2007.

ARGULLOL, Rafael. A Cidade-Turbilhão. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 23, p. 59-6, 1994, Tradução de Javier Rapp.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papius, 1994.

- AVELLAR, José Carlos. Escrevendo o que se fala. **Cinemais** — Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 15, p. 25-34, jan.-fev., 1999.
- BAÍA, Paulo Rogério dos Santos. **A tradição reconfigurada:** mandonismo, municipalismo e poder local no município de Nilópolis e no bairro da Rocinha na região metropolitana do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado), Rio de Janeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais. 2006. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/blogs/download/oinoradio28122006.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2007.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. Imagem e violência: a perda do presente. **São Paulo em Perspectiva**, jul.-set./ 1999, vol.13, nº 3, p.81-84. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0102-88391999000300011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em agosto de 2005.
- BATISTA, Nilo. Mídia e Sistema Penal no Capitalismo Tardio, **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, ed. 43, 2003. Editora Revista dos Tribunais. Disponível em: <http://bocc.unisinos.br/_esp/autor.php?codautor=734>. Acesso em 11 nov. 2007
- BATISTA, Vera Malaguti. Na periferia do medo. In.: ESTADOS GERAIS DA PSICANÁLISE: SEGUNDO ENCONTRO MUNDIAL, 2003, Rio de Janeiro, **Anais...** Disponível em: <http://www.estadosgerais.org/mundial_rj/download/5e_Batista_36020903_port.pdf>. Acesso em 04 set. 2006.
- BAUMAN, Zigmunt. **Em Busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BEAUVOIR, Simone. A memória do horror. In: LANZMANN, Claude. **Shoah**, Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. A entrevista. In.: _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 281-296.
- BONDUKI, Nabil. Os mutirões autogeridos, **Folha de São Paulo** —Arquivo (on line), São Paulo, 12 fev. 1996. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp1996&banner=bannersarqfolha>>. Acesso em: 05 maio 2005.
- _____.; ROLNIK, Raquel. Periferia da Grande São Paulo, reprodução do espaço como expediente de reprodução da força de trabalho. In.: MARICATO, Ermínia (org.). **A Produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial**. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de apropriação artísticos. In: **A economia das trocas simbólicas**, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 282-3.
- _____. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- BRAGA, Rubem. MAS, Pierre. Urbanismo, Arquitetura e Desenvolvimento. **Arquitetura**, Rio de Janeiro, nº 34, p.07, ab,1965.
- BRASIL, Umbelino. O filme documentário como "documento da verdade". **O Olho da história** — Revista de História Contemporânea, Salvador, v. 01, nº. 01, 1998. Disponível em <<http://www.olhodahistoria.ufba.br/01ofilme.html>>. Acesso: 12 jul. 2005.
- BUCCI, Eugênio. O olhar mutilado. In: NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 227-246.
- BURGOS, Marcelo Baumann. **Cidade, territórios e cidadania**. Dados, Rio de Janeiro, v. 48, nº 1, p. 189-222, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582005000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jan. 2006.
- CALDEIRA, Tereza. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.
- CALEIRO, Maurício de Medeiros. Pixote nas cidades: infância marginalizada e espaço urbano no cinema brasileiro. **Estudos Socine de Cinema: Porto Alegre**, ano III, p. 213-219, 2001.
- CALHAU, Lélío Braga. **Cesare Lombroso: Criminologia e a Escola Positiva do Direito Penal**. Jus Navigandi, Teresina, a. 8, nº. 210, 01 fev. 2004. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=4538>>. Acesso: 23 jan. 2005.
- CALLIGARIS, Contardo. Privilegiados sem-vergonha. **Folha de São Paulo**, 16 fev 2006. Disponível em: <[http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp2006.nfo/query=os+idiotas+walter+salles/doc/{90511,0,0,0}/hit_headings/words=4/hits_only?](http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp2006.nfo/query=os+idiotas+walter+salles/doc/{90511,0,0,0}/hit_headings/words=4/hits_only?>)>. Acesso em 29 abr 2007.

- CALVINO**, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- CAMARGO NETO**, Fernão Pompêo de. **O Trato às Margens do Pacto**. Tese (Doutorado em Ciências Econômicas), Campinas, Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- CARLOS**, Ana Fani Alessandri. **O espaço urbano** —novos estudos sobre a cidade, São Paulo: Editora Contexto, 2004, p. 59-107.
- CARVALHO**, Cid Vasconcelos de. Trem e cinema: modernidade e memória. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 16, p. 171-184, set., 2000. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/16-carvalho.html#EndNote1>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- CARVALHO**, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, nº 38, p. 63-79, out., 1998.
- CASTELLO**, Lineu. **Meu tio era um Blade Runner**: ascensão e queda da arquitetura moderna no cinema. Portal Vitruvius, Arqtextos, vol. 024, maio 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq024/arq024_03.asp>. Acesso: 13 nov. 2004.
- CAÚLA**, Adriana. A cidade utópica no cinema: a invenção de outros lugares. **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 08-13, jul. / dez., 2006.
- CERDÀ**, Ildelfonso. **Teoria Geral da Urbanização e Aplicações de seus Princípios e Doutrinas**. Paris: Ed.de Seuil, 1979 (1859).
- CÉSAR**, Amaranta. Fabulação e figuração da alteridade em Cidade de Deus. **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 72-83, jul. / dez., 2006.
- CHAUÍ**, Marilena. **Cultura e democracia** — o discurso competente e outras falas. São Paulo, Ed. Moderna, 1981.
- CHERIATO**, Sirlene Maria. Tempo e espaço pós-modernos em Sábado e O primeiro dia. **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 56-71, jul. / dez., 2006.
- CONSUMO**: Será que quanto mais compramos, mais nos sentimos felizes? Programa Fantástico. Rede Globo de Televisão. Exibido em 20 maio 2007. Disponível em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0,,AA1544246-8488,00.html>>. Acesso em 21 maio 2007.
- CONVERSA** com Walter Salles —O documento como socorro nobre da ficção. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 09, p. 07-40, jan.-fev., 1998.
- CORRÊA**. Jessica Beth Sadie Sklair. **Relações de segregação**: novas práticas filantrópicas entre a elite paulistana. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.
- COSTA**, Favia. **Os párias das cidades** [entrevista com o sociólogo Loic Wacquant]. Revista Vivercidades, 10 abr. 2002. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publique22/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtml>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- CREMONESE**, Dejalma. **O PMDB e o fisiologismo político**. Correio da Cidadania. 30 out. 2007. Disponível em: <<http://www.correiodacidade.com.br/content/view/1041/47/>>. Acesso em 28 dez. 2007.
- DAVIS**, Mike. **Planta Favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DIMENSTEIN**. Gilberto O cidadão de lixo. **Folha de São Paulo**, 22 abr. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2204200722.htm>>. Acesso em 24 abr. 2007.
- EDUARDO**, Cléber. A convivência forçada com O Invasor. **Sinopse** —Revista de Cinema. ano IV, nº 08, p. 20-4, abr. 2002.
- _____. **Sem Motivos para Festa**. Críticos.com. 09 ago. 2002. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/criticas/critica_interna31.asp>. Acesso em 05 de maio de 2005.
- ESPINHEIRA**, Gey. Violência e pobreza: janelas quebradas e o mal-estar da civilização. **Caderno CRH**, Salvador, v. 18, nº 45, p. 461-470, set. / dez., 2005. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=66&layout=abstract>>. Acesso em 28 nov. 2007.
- FAVELA tem memória**, Viva Rio. Disponível em: <<http://www.favelatemmemoria.com.br/publicue/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=39&sid=3>>. Acesso em 26 set. 2007.
- FERNANDES**, Nelito, O poder dos bandidos. **Revista Época**, São Paulo, ed. 223, 26 ago 2002. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373496-1661,00.html>>. Acesso: 12 ago. 2005.

- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Por uma semiótica do espaço. In.: _____. **Design em espaços**, São Paulo: Rosari, 2002, p. 95-131.
- FERRO, Marc. O Filme. Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (orgs.). **História: novos objetos**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. Em busca da terra prometida. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 15, p. 73-84, jan.-fev., 1999.
- FIX, Mariana. **Parceiros da Exclusão**: duas histórias da construção de uma “nova cidade” em São Paulo: Faria Lima e Água Espreiada. São Paulo: Boitempo, 2001.
- FONTES, Virgínia. Capitalismo, Exclusões e Inclusão Forçada. **Revista Tempo**, v. 2, nº 3, jun., 1996. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossi_e/artg3-2.pdf>. Acesso em 24 set. 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GARCIA, Estevão. **Cinco Vezes Favela**. Contracampo — Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/cincovez_esfavela.htm>. Acesso em 11 mai. 2007.
- GIANNINI, Alessandro. **O protesto de Ugo Giorgetti**. Trópico/ UOL, s/d. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1385,1.shl>>. Acesso em 05 de maio de 2005.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão** - um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. Image and code: scope and limits of convencionalism in pictorial representation. In: STEINER, Wendy. **Imagem and Code**, Michigan: Studies in the Humanities, 1981, p. 11-42.
- GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. O Estado, o espaço e o modo de produção capitalista. In.: _____. **Brasília** : a capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área da habitação. São Paulo: Annablume, 1995, p. 21 a 51.
- HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora. LABAKI, Amir. (orgs.) **Cinema do Real**. São Paulo: Cosaq & Naif, 2005.
- HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. **Condição pós moderna** —Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.
- HERTZBERGER, Herman. **Lições de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HILLMAN, James. **Cidade e alma**, São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- HUGHES, Pedro Javier Aguerre. Segregação socioespacial e violência na cidade de São Paulo: referências para a formulação de políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, out./dez. 2004, vol.18, nº 4, p. 93-102. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392004000400011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso: 12 ago. 2005.
- JAMESON, Fredric. A utopia e o ser realmente existente. In: _____. **Espaço e Imagem**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p. 263-285.
- JESUS E SILVA, José Maria de. O Humanismo Existencialista de Jean-Paul Sartre, **Suigeneris — Filosofia**, s/data, Disponível em: <http://www.suigeneris.pro.br/filo_sartre.htm>. Acesso em 22 de julho de 2006.
- JORGE, Luís Antonio. A cidade sem sentido. **Revista da Pós** — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, no 12, p. 159-161, dez. 2002.
- _____. **O Desenho da Janela**, Ed. AnnaBlume, São Paulo, 1995.
- _____. **O Espaço Seco** - Imaginário e Poéticas da Arquitetura Moderna na América, Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. Por uma antologia da imagem da cidade. **Boletim da Revista Ócullum**, Campinas, São Paulo, v.15, p. 33, 15 mar., 1998.
- KELH, Maria Rita. Imagens da violência e a violência das imagens. **Sinopse** —Revista de Cinema, São Paulo, ano VI, nº 10, p. 68-75, dez., 2004.
- KOWARICK, Lúcio. Sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil: Estados Unidos, França e Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, nº 51, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092003000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 nov. 2007.

- KUSTER, Eliana. As cidades indizíveis: as dificuldades da convivência urbana expressas através do cinema no início do século XXI. *Revista Rua*, Salvador, v. 01, nº 10, p. 22-33, jul. / dez., 2006.
- LANZMANN, Claude. *Shoah*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- LAZARINI, L.S. Identidades e representações das periferias no cinema brasileiro atual: notas para uma reflexão a partir dos Estudos Culturais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em <<http://repositorio.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18065/1/R0538-1.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2005.
- LE CORBUSIER. *Precisões* — Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo São Paulo: Cosac & Naif, 2004 (1930).
- LEITE, Márcia Pereira. Entre o individualismo e a solidariedade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, nº 44, p. 73-90, out., 2000a.
- _____. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. *cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 02, no 11, p. 49-68, 2000b.
- LIMEIRA, Maurício. Ugo Giorgetti: urbano, paulista e perplexo. *O cisco tonitruante*, s/data. Disponível em: <<http://www.ocisco.hpg.ig.com.br/cinetv01.htm>>. Acesso em 05 de maio de 2005.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio* — ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri: Manole, 2005.
- MACHADO, Igor José de Reno. Estado-nação, identidade-para-o-mercado e representações de nação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2004, v. 47, nº 01, p. 207-234. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477012004000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 18 jan. 2007
- MALDONADO, Renata. A práxis do consumo na ordem simbólica atual. *Revista Semiosfera*, Rio de Janeiro, dez. 2002. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera03/organizacao/frsoc3.htm>>. Acesso em 24 de junho de 2005.
- MANTOVANI, Bráulio; MÜLLER, Anna Luiza; MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*, Ed. Objetiva, São Paulo, 2003.
- MARCONDES FILHO, Ciro. Violência fundadora e violência reativa na cultura brasileira. *São Paulo Perspectiva*, São Paulo, v. 15, nº 2, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jan. 2006.
- MARICATO, Ermínia, ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MARICATO, Ermínia, Posfácio. In.: DAVIS, Mike. *Planta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- _____. Prefácio. In.: FIX, Mariana. *Parceiros da Exclusão*: duas histórias da construção de uma “nova cidade” em São Paulo: Faria Lima e Água Espreaiada. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. Metrópole de São Paulo, entre o arcaico e a pós-modernidade. In.: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). *Metrópole e Globalização*: Conhecendo a Cidade de São Paulo, São Paulo: CEDESP, 1999, p. 140-150, cap. 10.
- _____. Urbanismo na periferia do mundo globalizado: metrópoles brasileiras. *São Paulo Perspectiva*, São Paulo, v. 14, nº 4, p. 21-33, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392000000400004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jan. 2006.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*, São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARX, K. Produção progressiva de uma superpopulação relativa ou de um exército industrial de reserva. In: _____. *O Capital*. Crítica da economia política. Livro 1: o processo de produção do capital. v.2. São Paulo: Difel, 1982, p.730-743. (Capítulo XXIII: A lei geral da acumulação capitalista).
- MATOS, Olgária Chain Feres. A História por anti-heróis ou quase-heróis: Central do Brasil. *Revista Projeto História*, São Paulo, nº 17, p. 479-485, nov., 1998.
- MELGAÇO, Lucas de Melo. O uso do território pela violência. In: SOUZA, Maria Adélia de. (org.). *Território Brasileiro* — usos e abusos.

- Campinas: Edições Territorial, 2003. p. 524-533, cap. 31.
- MENDONÇA**, Sonia Regina de. Estado, Violência simbólica e metaforização da cidadania, **Revista Tempo**, Niterói, v. 01, p. 94-125, 1996.
- MENESES**, Adélia Bezerra de. **Memória, História e Ficção: Blade Runner**. Anais do 2º Congresso Abralic — Literatura e Memória Cultural, Belo Horizonte, Associação Brasileira de Literatura Comparada, vol.2, p. 207-17, 1991.
- MENESES**. Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.
- _____. Mito e Museu: Reflexões Preliminares. In: FÉLIX, Loiva Otero [et al.]. (orgs). **Mitos e heróis: construção de imaginários**, Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998, p. 41-51.
- _____. Morfologia das Cidades Brasileiras - Introdução ao Estudo Histórico da Iconografia Urbana, **Revista USP**, nº 30, 1996. Disponível: <<http://www.usp.br/revistausp/n30/numero30.html>>. Acesso 13 nov. 2004.
- _____. Bezerra de. **Rumo a uma "História Visual"**. Comunicação pessoal recebido via e-mail. 14 jun. 2005.
- MENEZES**, Paulo. Blade Runner - entre o passado e o futuro. **Tempo Social Revista de Sociologia**, Universidade de São Paulo, São Paulo, vol. 11, nº. 01, maio, p. 137-156, 1999.
- MONTAGU**, Ashley. **Touching**. The human significance of the skin, New York: Harper & Row, 1988.
- MONTEIRO**, Carlos Augusto. A dimensão da pobreza, da desnutrição e da fome no Brasil. **Estudos Avançados**, maio/ago. 2003, vol.17, nº 48, p.7-2A. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n48/v17n48a02.pdf>>. Acesso em 23 de abril de 2007.
- MORETTIN**, Eduardo V. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20. nº 39, p. 135-65, 2000.
- MORTE** de motoboys no trânsito cresce 66% em 5 anos. O Estado de São Paulo (on line), 24 abr. 2007. Disponível em:<<http://www.estadao.com.br/arquivo/cidad>
- es/2007/not20070424p18431.htm>. Acesso em 27 dez. 2007.
- MOURA**, Rosa. Rede urbana e reestruturação do território nacional - um percurso por entre representações. Instituto de Pesquisas e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, **Observatório das Metrópoles**, Disponível em <<http://www.ippur.ufrj.br/observatorio/textos.htm>>. Acesso: julho de 2005.
- MOURÃO**, Maria Dora. São Paulo: Cinema e Cidade. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, nº 54, jan.-dez., 1996, pp. 99-109.
- MUMFORD**, Lewis, **A cidade na história : suas origens, transformações e perspectivas**, São Paulo / Brasília: Martins Fontes / Ed. Universitária de Brasília, 1982.
- MUSSET**, Alain. Morar em uma cidade imaginária: os paradoxos de Coruscant (Satr Wars). **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 14-21, jul. / dez., 2006.
- NAKANO**, Anderson Kazuo. **A violência na cidade e a violência da cidade**. Instituto Polis. 09 abr. 2007. Disponível em: <http://www.polis.org.br/artigo_interno.asp?codigo=164>. Acesso em 12 abr. 2007.
- NAME**, Leonardo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade**. Portal Vitruvius — Arqtextos, v. 037, jun. 2003a. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq037/arq037_02.asp>. Acesso em 26 out. 2004.
- _____. Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências. **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 44-55, jul. / dez., 2006.
- NAS RUAS** de SP, ainda vale a lei do mais forte, diz enquête. O Estado de São Paulo (on line), 24 mar. 2007. Disponível em:<<http://www.estadao.com.br/arquivo/cidades/2007/not20070324p17415.htm>>. Acesso em 27 dez. 2007.
- NEDER**, Gizlene. Cidade, Identidade e Exclusão Social. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, pp. 106-129, jun., 1997. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossi/artg3-5.pdf>. Acesso em 24 set. 2007.
- _____; **CERQUEIRA FILHO**, Gisálio. Os filhos da lei. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 16, nº 45, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_art

- text&pid=S0102-69092001000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 jan. 2008.
- NORITOMI**, Roberto Tadeu. **Cinema e política - Resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90**. 2003. Tese (Doutorado em Sociologia — Cultura, Simbolização e Representações Sociais), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: 2003.
- NOUVEL**, Jean. Fragmentos da realidade — a visão do cinema. **Arquitetura Viva**, nº 07, p. 07-09, set. 1989.
- NOVA**, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. **Olho da História — Revista de História Contemporânea**. Salvador, v. 02, nº 03. 1996. Disponível em: <<http://www.olhodahistoria.ufba.br/o3cris.html>>. Acesso: 12 jul. 2005.
- NOVAES**, Adauto. Crepúsculo de uma civilização. In.: _____ (org.). **Civilização e Barbárie**. Cia das Letras, São Paulo, 2004.
- NUNES**, Flávia Furlan. **Impostos: você sabe o peso que eles têm no seu bolso?** InfoMoney, 20 out 2006. Disponível em: <<http://web.infomoney.com.br/templates/news/view.asp?path=suasfinancas/&codigo=575082>>. Acesso em 10 maio 2007.
- O PRIMEIRO DIA** — Site Oficial. Disponível em: <<http://www.oprimeirodia.com.br/docs/pressroom.htm>>. Acesso em 24 de abril de 2003.
- OLIVEIRA**, Francisco. **Crítica à Razão dualista / O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo Editorial. 2003.
- OLIVEIRA**, Paulo Passos de. A Ostra e o Vento e Central do Brasil: o não-lugar e o lugar. **Cinemas** — Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 17, p. 135-154, maio-jun., 1999.
- OLIVIERI**, Silvana. A cidade nos documentários. **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 84-95, jul. / dez., 2006.
- ONU**: tráfico de pessoas afeta quase todos os países do mundo. Último Segundo. 24 abr. 2007. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/materias/mundo/2350501-2351000/2350548/2350548_1.xml>. Acesso em 03 jan. 2008.
- ORICCHIO**, Luiz Zanin. **Cinema de novo** — um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. **Giorgetti faz da cidade personagem**. 2002. Disponível em: <<http://www.copa.esp.br/divirtase/noticias/2002/ago/08/152.htm>>. Acesso em 05 de maio de 2005.
- PAVAM**, Rosane. **Ugo Giorgetti** — o sonho intacto. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 141-152.
- PEREIRA**, Alberto Messenger. **HERSCHMANN**, Micael. Isso não é um filme? Ídolos do Brasil contemporâneo. **Lugar Comum — Estudos de mídia, cultura e democracia**. s/d. nº11, p. 45-59.
- PESSOA**, Fernando (1928). **O eu profundo e os outros eus**. Seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980. Tabacaria, Álvaro de Campos, p. 259.
- PINASSI**, Maria Orlandi. No mundo do capital, a ocasião faz o ladrão. **Margem Esquerda — Ensaios Marxistas**, nº 08, p. 42-48, nov., 2006.
- PINTO**, Ivonete. A pagodização do Brasil. **Revista Teorema**, Porto Alegre, nº 02, dez., 2002.
- PRISÕES**: a miséria atrás das grades. Revista Mais Humana, Niterói, Ano II, nº 02. abr. 2001. [Entrevista à Lóic Wacquant]. Disponível em: <www.maishumana.com.br/loic2.htm>. Acesso em 23 ago. 2003).
- RANGEL**, Manoel. Um desabamento central da alma. **Sinopse** — Revista de Cinema, São Paulo, nº 09, ano IV, p. 44-7, ago. 2002.
- REIS**, Elisa P. Percepções da elite sobre pobreza e desigualdade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, nº 42, p. 143-152, fev., 2000.
- REIS**, Thiago; **MAGALHÃES**, João Carlos. Um terço da nova Câmara é de milionários. **Folha de São Paulo**, 22 de out. 2006, Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp2006&banner=bannersarqfolha>>. Acesso em 26 de outubro de 2006.
- RIBEIRO**, Luiz César de Queiroz. **Apresentação de os condenados da cidade, de Loic Wacquant**. Editora Revan, São Paulo, mar. 2001. Disponível em: <<http://www.revan.com.br/catalogo/0220b.htm>>. Acesso em 13 jan. 2006.

- <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222001000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 out. 2007.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo** —Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCLIAR, Moacyr. **Premarital examination: a rite of passage**. Public Health. Caderno de Saúde Pública (online), v.13, n.º.3, p.527-530, jul.-set., 1997. Disponível em: <http://www.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X1997000300028&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14 ago. 2005.
- SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter** —consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SILVA, Bianca Spotorno da. **Fragmento e efemeridade no Conjunto Habitacional Rubem Berta**. In.: I Seminário Arte e Cidade, Salvador, maio, 2006. CD-Rom do evento.
- SILVA, Gilvan Ventura da. Representação social, identidade e estigmatização: Algumas considerações de caráter teórico. In: FRANCO, Sebastião Pimentel. SILVA, Gilvan Ventura da. LARANJA, Anselmo Laghi. **Exclusão Social, Violência e Identidade**. Ilha de Vitória: Editores Flor e Cultura, 2004. p. 13-30.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In.: Velho, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro : Zahar, 1967, (1902), p. 11-25.
- SIMONSEN, Roberto C. **História econômica do Brasil** (1500-1820). 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- SINGER, Trabalho informal: origens e evolução. In.: JAKOBSEN, Kjeld. MARTINS, Renato. DOMBROWSKI, Osmir (orgs.). **Mapa do trabalho informal** - Perfil socioeconômico dos trabalhadores informais na cidade de São Paulo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. Disponível em: <<http://www.fpabramo.org.br>>. Acesso em 01 out 2007.
- SOARES, Luiz Eduardo; MV BILL; ATHAYDE, Celso. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.
- SOARES, Rosana de Lima. **Paisagens urbanas, passagens midiáticas: identidades e alteridades contemporâneas**. Caligrama - Revista de estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia — ECA-USP, São Paulo, v. 02, n.º 02, mai.-ago., 2006. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/caligrama/n_5/Rosana Soares.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_5/Rosana%20Soares.pdf)>. Acesso em 09 mai 2007.
- SOJA, Edward W. A dialética sócio-espacial. In: _____. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, p. 97-116.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SUBIRATS, Eduardo. **A Cultura como Espetáculo..** São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. **Vanguarda, Mídia, Metrôpoles**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- TELLES, Vera da Silva. A “Nova Questão Social” Brasileira: ou como as figuras do nosso atraso viraram símbolo de nossa modernidade. **Caderno CRH**, Salvador, nº 30/31, p. 85-110, jan./dez., 1999. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=234>>. Acesso em 05 jan. 2008.
- TRÁFICO de pessoas movimentada US\$ 32 bilhões por ano. Folha de São Paulo, 06 nov. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u89306.shtml>>. Acesso em 02 fev. 2006.
- UGA, Vivian Domínguez. A categoria "pobreza" nas formulações de política social do Banco Mundial. **Revista de Sociologia e Política** , Curitiba, nº 23, 2004 .Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782004000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 dez. 2007.
- VAZ DA COSTA, Maria Helena Braga e. A cidade como cinema existencial. **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 34-43, jul. / dez., 2006.
- VILLAÇA, Flávio. A recente urbanização brasileira. In.: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). **Urbanização brasileira: redescobertas**. Belo Horizonte: C/Arte, 2003, p. 28 a 41.
- _____. Efeitos do espaço sobre o social na metrópole brasileira. In.: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, 1999a, p. 217-236, capítulo 15.
- _____. **Espaço Intra-Urbano no Brasil**. São Paulo: Nobel, 2001.

- _____. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. In: DEAK, Csaba, SCHIFFER, Sueli (orgs.). **O processo de urbanização no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999b.
- WACQUANT, Lóic. A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada. **Sociologia - Problemas e práticas**, Lisboa, nº 16, 2006, pp. 27-39. Disponível em: <http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/LW-ESTIGMATIZACAOTERRITORIAL.pdf>. Acesso em 28 dez. 2007.
- _____. **Punir os pobres** —a nova gestão da miséria nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- WENDERS, Wim. A paisagem urbana. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 23, p. 181-9, 1994.
- WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 19-44.
- XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento —Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 75, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03 mai 2007. Pré-publicação.
- _____. Dramaturgias do cinema brasileiro: Inventar narrativas (para tentar dar conta das experiências) contemporâneas. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, nº 11, p. 79-122, maio-jun. 1998.
- _____. O cinema brasileiro dos anos 90 [entrevista]. **Praga** —estudos marxistas, São Paulo, nº 09, p. 97-138, 2000.
- _____. **Uma Reflexão Urgente Atravessa a Cidade**. Críticos.com, 09 ago. 2002. Disponível: <http://www.criticos.com.br/convidados/convidados_interna.asp>. Acesso em 05 de maio de 2005.
- ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta** —as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- _____. **Da revolta ao crime S.A.** São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- _____. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 21, nº 61, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000300003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 29 dez. 2007.
- _____. **Integração Perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- ZIMMERMANN, Patricia; SPITZ, Clarice. Brasil é oitavo país em desigualdade social, diz pesquisa. **Folha de São Paulo Online**, 07 set. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u112798.shtml>>. Acesso em 10 mai 2007.
- ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: _____. (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p.297-337.
- ZUSMAN, Waldemar. **Interpretação Psicanalítica do Filme Central do Brasil sob o vértice do trauma**. Associação Brasileira de Psicanálise. Disponível em: http://www.abp.org.br/zusman_ipa.doc. Acesso em 23 de abril de 2007.

BIBLIOGRAFIA

O cinema, com suas características peculiares, na hora de abordar uma reconstrução, está lutando por adquirir um lugar numa tradição cultural que durante muito tempo privilegiou o discurso escrito. Seu desafio não é menor, já que o reconhecimento da veracidade do filmado implica aceitar uma nova relação com os textos. Devemos resgatar a afirmativa de Platão de que quando muda o gosto musical, os muros da cidade estremecem. Na atualidade, creio que devemos colocarmos a seguinte pergunta: se o modo de reconstrução se modifica, o que pode começar a estremecer?

Robert Rosenstone, 1998, p. 115

LIVROS, TESES E DISSERTAÇÕES

- AB'SÁBER, Tales A. M.. A cidade: técnica e superfície. In.: _____. **O cinema paulista dos anos oitenta:** um problema da cultura. Dissertação (Mestrado em Cinema, Radio e Televisão - Comunicação e Estética do Audiovisual), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 128-192.
- ARANTES, Antonio. Desigualdades e diferença —Cultura e cidadania em tempos de globalização. In.: _____. **Paisagens paulistanas** —transformações do espaço público. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000, p.131-163.
- BARBOSA, Andréa Cláudia M. M. **São Paulo - cidade azul:** imagens da cidade construídas pelo cinema paulista dos anos 80, Tese (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BARBOSA, Jorge Luiz. **As paisagens crepusculares da ficção-científica: a elegia das utopias urbanas no modernismo.** Tese (Doutorado em Geografia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 179-220.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: _____. **Os Pensadores** - Textos Escolhidos, São Paulo: Brasiliense, 1975, p. 09-34.
- BILHARINHO, Guido. **O Cinema Brasileiro nos anos 90,** Uberaba, Instituto Triangulinho de Cultura, 2000.
- BIN, Marco Antonio. **A São Paulo de Person:** uma análise sócioespacial do filme São Paulo S.A. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 56-71.
- BRANDÃO LOPES, Juarez. As Ciências Sociais, a Cidade e o Arquiteto. Anais do Seminário **O Estudo da História na Formação do Arquiteto.** Pós. São Paulo, FAU/USP, 1995, (número especial), s/n.
- BRAVERMAN, H. A divisão do trabalho. In.: _____. **Trabalho e capital monopolista** —a degradação do trabalho no séc. XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1977, p. 70-81, cap. 03.
- _____. As origens da gerência. In.: _____. **Trabalho e capital monopolista** —a degradação do trabalho no séc. XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1977, p. 61-69, cap. 02.
- _____. Gerência científica. In.: _____. **Trabalho e capital monopolista** —a degradação do trabalho no séc. XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1977, p. 82-111, cap. 04.
- _____. Principais efeitos da gerência científica. In.: _____. **Trabalho e capital monopolista** —a degradação do trabalho no séc. XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1977, p. 112-123, cap. 05.
- _____. **Trabalho e Capital Monopolista** . Rio de Janeiro, Zahar, 1977, cap.4, p.82-111.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica** - ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História.** Ensaio de teoria e metodologia, Rio de Janeiro, Campus, 1997, pp. 401-18.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. São Paulo —A anti-cidade? In.: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização:** Conhecendo a Cidade de São Paulo, São Paulo: CEDESP, 1999, pp. 80-9, cap. 06.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar um film.** Barcelona: Editorial Paidós, 1990, p. 65-261.

- CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia** — o discurso competente e outras falas. São Paulo: Ed. Moderna, 1981.
- COHN, Gabriel. Indiferença, nova forma de barbárie. In: NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 81-90.
- COSTA, Márcia Regina da. Violência e ilegalidade na sociedade brasileira. In: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, p. 237-243, Cap.16.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Cinco vezes favela — uma reflexão. In: VELHO, Gilberto. ALVITRO, Marcos (orgs). **Cidadania e Violência**. Editora UFRJ/Editora FGV, 1996, pp. 188-217.
- DADOUN, Roger. **A violência** — ensaio acerca do “homo violens”. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ELIAS, Norbet. **O Processo Civilizador**, vol. 01 e 02, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- FAUSTO, Boris. O Estado Getulista. In: _____. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP/FDE, 1994, p. 330-397.
- _____. O Período Democrático. In: _____. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP/FDE, 1994, p. 398-462.
- FERRARA, Lucrecia D’Alessio. Lugar na cidade: Conhecimento e diálogo. In: SOUZA, Maria Adélia de. (org.). **Território Brasileiro** — usos e abusos. Campinas: Edições Territorial, 2003. p. 118-129, cap. 7.
- _____. **Os Significados Urbanos**, Edusp/Fapesp, São Paulo, 2000.
- _____. São Paulo, Brasil: da imagem local à identidade global. In: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, 1999, p. 42-56, cap. 04.
- FIORI, José Luís. Globalização e democracia. In: _____. **Os moedeiros falsos**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 225-240.
- _____. Neoliberalismo e políticas públicas. In: _____. **Os moedeiros falsos**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 211-224.
- FREEDBERG, David. The votive image. Invoking favor and giving thanks. In: _____. **The power of images**. Studies in the history and theory of response. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p. 136-160.
- GINZBURG, Carlo. Representação — a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de madeira** — nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85-103, cap. 03.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão** - um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. Image and code: scope and limits of convencionalism in pictorial representation. In: STEINER, Wendy. **Imagem and Code**, Michigan: Studies in the Humanities, 1981, p. 11-42.
- HARVEY, David. Como o poder norte-americano se expandiu. In: _____. **O novo imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2001, p. 31-76, cap. 02.
- HOBBSBAWM, E. A Era do Capital, 1848-1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, cap. 1, 2, 12 13.
- _____. Uma economia mudando de marcha. In: _____. **A Era dos Impérios (1875-1914)**, 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 57-85, cap. 2.
- _____. Rumo ao milênio. In: _____. **A Era dos Extremos**. O breve século XX, 1914-1991. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, cap. 19. p. 537-562.
- IANI, Octavio. Cidade e Modernidade. In: Souza, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, 1999, p. 15-25, cap. 01.
- JODELET, Denise. A Cidade e a memória. In: DEL RIO, Vicente; DUARTE, Cristiane Rose; RHEINGANTZ, Paulo Afonso. **Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo**. Rio de Janeiro: Contra-cap Livraria / PROARQ, 2002. p. 31-43.
- KARDEC, Allan. **O Evangelho segundo o espiritismo**. Tradução de Guillon Ribeiro. Brasília: Federação Espírita do Brasil, 1944(1864).
- KOWARICK, Lúcio. BONDUKI, Nabil. Espaço urbano e espaço público: do populismo à redemocratização. In: KOWARICK, Lúcio (org.). **As lutas sociais e a cidade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.
- MARICATO, Ermínia (org.). **A Produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial**, São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1979.
- MAUTNER, Yvonne. A periferia como fronteira de expansão do capital. in: DEAK, Csaba. SCHIFFER, Sueli (orgs.). **O processo de urbanização no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 245-59.
- MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como representificação. In: NOVAES, Sylvia Caiuby [et al.] (orgs.). **Escrituras da Imagem**, São Paulo: FAPESP / Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 26.
- MEYER, Regina Prosperi. GROSTEIN, Marta Dora, BIDERMAN, Ciro. **São Paulo Metrópole**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / IMESP, 2004.
- MITCHELL, W. J. T. Realism, irrationalism and ideology: afeter Nelson Goodman. In: _____. **Picture theory**. Essays on verbal and visual representation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 345-70.
- MORAES, Fernanda. Exclusão e inclusão: delimitação e permeabilidade dos territórios. In: DEL RIO, Vicente; DUARTE, Cristiane Rose; RHEINGANTZ, Paulo Afonso. **Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo**. Rio de Janeiro: Contra-cap Livraria / PROARQ, 2002. p. 259-272.
- MORENO, Rachel. A classe média perde os anéis. In: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de**

- São Paulo, São Paulo: CEDESP, 1999, p. 57-79, cap. 05.
- MORI, Klára Kaiser. A ideologia na constituição do espaço brasileiro. In.: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, 1999.
- NOVAES, Fernando; CARDOSO, João Manuel. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In.: _____. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, vol.4, 1998, p.:560-658.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. Um corpo estranho: civilização e pós-humanismo. In.: NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 301-320.
- PUCCI JR, Renato L. **Cinema brasileiro pós-moderno: estilo paradoxal em direção a uma poética**, Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003
- ROCHA, Antonio Penalves. O filme: um recurso didático no ensino de história? In.: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (orgs). **Lições com Cinema: Coletânea**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação —FDE, 1993, p. 69-86.
- RODRIGUES, Arlete Moysés. As novas articulações e formas de pressão da sociedade civil na metrópole. In.: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, 1999, p. 130-139, cap. 09.
- SADER, Emir. As redes do imperialismo. In.: NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 197-206.
- SALVADORE, Waldir. **Aspectos sócio-urbanos da cidade de São Paulo através de sua filmografia**, Dissertação (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SANTOS, Ana Lúcia Vieira dos; DUARTE, Cristiane Rose. Casas Invisíveis: um estudo dos espaços da população de rua do Rio de Janeiro. In.: DEL RIO, Vicente; DUARTE, Cristiane Rose; RHEINGANTZ, Paulo Afonso. **Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo**. Rio de Janeiro: Contra-capla Livraria / PROARQ, 2002. p. 273-281.
- SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In.: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R., (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 411-40.
- SEVCENKO, Nicolau. O Desafio das Tecnologias à Cultura Democrática In: PALLAMIN, Vera (org). **Cidade e cultura: esfera pública e transformação**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 37-47.
- SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. Planejamento Urbano e Soberania Civil. In.: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, 1999, p. 93-101, cap. 07.
- SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. A metrópole global refletindo sobre São Paulo. In.: _____.(org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, 1999, p. 33 —41, cap. 03.
- TURNER, Graeme. As linguagens do cinema. In.: _____. **Cinema como prática social**. São Paulo, Summus, 1987, p. 51-71, cap. 03.
- VEDOVATO, Maurício. **O duplo e o simulacro em Blade Runner e em Matrix**. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicação e Artes -Universidade de São Paulo, 2002, p. 75-105.
- VEIGA, José Eli. **Cidades Imaginárias - O Brasil é menos urbano do que se calcula**. Campinas —SP: Autores Associados, 2003.
- VELHO, Gilberto. Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica. In: VELHO, Gilberto. ALVITRO, Marcos (orgs). **Cidadania e Violência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora FGV, 1996, p. 10-24
- VÉRAS, Maura Enigmas da gestão da cidade mundial de São Paulo: Políticas urbanas entre o local e global. In.: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org. et al.). **Metrópole e Globalização: Conhecendo a Cidade de São Paulo**, São Paulo: CEDESP, 1999, p. 197-217, cap. 14.
- WHITE, Hayden. O texto histórico —como artefato literário. In: _____. **Trópicos do Discurso** —Ensaio sobre a crítica da cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- WINSTON, Brian. A maldição do “jornalismo” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora. LABAKI, Amir. (orgs.) **Cinema do Real**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS:

- A POETICA da imagem —Entrevista com Eduardo Peñuela. **Revista Novos Olhares**, São Paulo, ano IV, nº 08, p. 29-34, 2º semestre, 2001.
- ALMEIDA, Cleide Rita Silvério de. Pós Moderno: Um mundo de imagens e sem memória. **Eccos Revista Científica**, São Paulo, v.1, nº 01, p. 25-34, dez., 1999,
- ALMEIDA, Fernando Régis Casério de. Da cidade da produção à produção da cidadania: em busca de uma política da urbanização. **Sinopses**, São Paulo, nº 7, p.33-51, jun, 1985.
- ARANTES, Paulo Eduardo. Nem tudo que é sólido desmancha no ar. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, nº. 34, p. 100-3, 1998.
- ARAÚJO, Denize Correa. Cinema brasileiro 00/01: civilização, barbárie ou hibridação?. **Estudos Socine de Cinema**, Porto Alegre, ano III, p. 111-120, 2001.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. A personagem real e a potência do falso. **Cinemais** - Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, vol. 15, nº 14, p. 155-160, nov./dez., 1998.
- AVELLAR, José Carlos. Escrevendo o que se fala. **Cinemais** — Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 15, p. 25-34, jan.-fev., 1999.
- BARCELOS, José Carlos. Cinema e Teologia. **Cinemais** — Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 15, p. 61-72, jan.-fev., 1999.
- BARROS, Ricardo Paes de; HENRIQUES, Ricardo; MENDONÇA, Rosane. Desigualdade e pobreza no Brasil: retrato de uma estabilidade inaceitável. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 15, nº 42, p. 123-142, fev., 2000.
- BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 15, p. 85-96, jan.-fev., 1999.
- BUENO, Zuleika de Paula. Campo e Habitus: uma contribuição da sociologia de Pierre Bourdieu aos Estudos cinematográficos. **Estudos Socine de Cinema**, São Paulo, ano IV, p. 73-78, 2003.
- CANNITO, Newton. Violências individuais, ausência de Estado e de conflito de classes: modelos de representação da violência no cinema brasileiro. **Sinopse —Revista de Cinema**, São Paulo, ano VI, nº 10, p. 65-67, dez., 2004.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, vol. 05, n 11, p. 173-191, 1991.
- CONSEUIL, Anelise R. A redefinição do cinema pós-moderno. **Cinemais** - Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, vol. 15, nº 14, p. 99-110, nov./dez., 1998.
- CONVERSA com Walter Salles —O documento como socorro nobre da ficção. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 09, p. 07-40, jan.-fev., 1998.
- CORREIA, Telma de Barros. A gestão do tempo e a organização da cidade moderna. **Sinopses**, São Paulo, nº 33, p. 22-32, jun. 2000.
- COUTINHO, Angélica. Do não-lugar ao lugar comum: A cidade no cinema brasileiro contemporâneo. **Estudos Socine de Cinema**, São Paulo, ano IV, p. 390-398, 2003.
- DUPAS, Gilberto. A lógica da economia global e a exclusão social. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, nº. 34, p. 121-159, 1998.
- _____. A lógica da economia global e os caminhos para a cidade mundial. **Sinopses**, São Paulo, nº 32, p. 08-14, dez. 1999.
- FARAH, Marta F. Santos. Estratégias diante da crise: mudanças no processo de trabalho na construção habitacional. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, ANPOCS/HUCITEC, p. 174-194, 1993.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. As máscaras da cidade. **Revista USP**, São Paulo, v. 05, p. 3-10, mar.-abr.-maio, 1990.
- _____. Imagem da cidade e representação urbana. **Sinopses**, São Paulo, nº 16, p. 21-29, dez., 1991.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. Em busca da terra prometida. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 15, p. 73-84, jan.-fev., 1999.
- FREITAS, Arthur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 34, p. 03-21, jul.-dez. 2004.
- GATTI, André. A política cinematográfica no período de 1990-2000. **Estudos Socine de Cinema**: Porto Alegre, ano III, p. 603-612, 2001.
- GIORGETTI, Ugo. Imagens de São Paulo [entrevista a Lizandra Magon de Almeida]. **Revista Urbs**. São Paulo, v.9, nº36, p.34-39, jan.-fev., 2005.
- GOMES, Nelson dos Santos. Friedrich Engels & Gilberto Freire. **Téchne**, São Paulo, nº 42, p. 57-60, set./out., 1999.
- HERMANNNS, Ute. A viagem no cinema brasileiro. **Cinemais** — Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 17, p. 119-134, maio-jun., 1999.
- JELIN, Elizabeth. Cidadania e alteridade: o reconhecimento da pluralidade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 24, p. 15- 25, 1996.
- KERSTENETZKY, Célia Lessa. Desigualdade e pobreza — Lições de Sen. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 15, nº 42, p. 113-122, fev., 2000.
- KOLLHOFF, Hans. Entrevista a Wim Wenders. **Espaço & Debates**, São Paulo, nº 38, pp. 83-91, 1994.
- LEAL, Maria Cristina. ZALUAR, Alba. Violência extra e intramuros. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 16, nº 45, p. 145-164, fev., 2001.
- LEVY, Tatiana Salem; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos da cultura do espetáculo. **Revista ECO-Pós /**

- UFRJ —Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, v. 05, nº. 02, p. 13-24, 2002.
- LOPES, Denilson. A salvação pelo cinema. **Estudos Socine de Cinema**, São Paulo, ano IV, p. 63-70, 2003.
- MACHADO Jr., Rubens. Nossa imagem violenta. **Sinopse — Revista de Cinema**, São Paulo, ano VI, nº 10, p. 64, dez., 2004.
- _____. Tempos de cinema no Brasil. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 15, p. 43-60, jan.-fev., 1999.
- MARQUESE, Rafael de Bivar. A iconografia sobre a produção caribenha de açúcar nos séculos XVII e XVIII. Açúcar, representação visual e poder. **Revista USP**, São Paulo, nº 55, p. 152-184, set.-nov., 2001.
- MASCARELLO, Fernando. A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. **Revista Novos Olhares**, São Paulo, ano IV, nº 08, p. 13-28, 2º semestre, 2001.
- MASCARELLO, Fernando. Cidade de Deus: crítica e público. **Estudos Socine de Cinema**, São Paulo, ano IV, p. 381-389, 2003.
- MATTOS, Carlos Alberto. Anjos da favela. **Cinemais** - Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, vol. 15, nº 14, p. 17-21, nov./dez., 1998.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A psicologia social no campo da cultura. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, Nova Série, vol. 04, p. 283-290, jan.-dez., 1996.
- _____. Os “usos culturais” da cultura —contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In.: YAZIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da. **Turismo: Espaço, Paisagem e Cultura**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999, p. 88-99.0
- _____. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha. Sugestões para um estudo histórico. **Revista Tempo**, Niterói, nº 14, p. 131-51, jan.-jun., 2003.
- MENEZES, Paulo. A constituição de um discurso visual crítico sobre as imagens: possibilidades e perspectivas. **Estudos Socine de Cinema**, São Paulo, ano IV, p. 26-33, 2003.
- MORETTIN, Eduardo V. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, Nova Série, vol. 05, p. 249-271, jan.-dez., 1997.
- _____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões Debates**, Curitiba, Curitiba, nº 38, p. 11-42, jan.-jun., 2003.
- _____. Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**, v. 18, nº35, pp. 105 —131, 1998.
- OLIVIERI, Silvana. A cidade nos documentários. **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 84-95, jul. / dez., 2006.
- ORTIZ. José Mario. Relações Cinema-História: Perigo e Fascinação. **Revista Projeto História**, nº 04, p. 55-62, jun.1985.
- PAOLI, Maria Célia. São Paulo operária e suas imagens, 1900-1940. **Espaço e Debates**, São Paulo, n.33, 1991.
- PASOLINI, Pier Paoli. A poesia do novo cinema. **Revista Civilização Brasileira**, nº 07, maio 1966.
- PEREIRA, Miguel. Cinema e Modernismo. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, nº 15, p. 35-42, jan.-fev., 1999.
- PINTO, Ivonete. A pagodização do Brasil. **Revista Teorema**, Porto Alegre, nº 02, dez., 2002.
- PRYSTHON, Ângela. CARRERO, Rodrigo. Da periferia industrial à periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro e a espetacularização da cultura. **Revista ECO-Pós / UFRJ — Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação**, Rio de Janeiro, v. 05, nº. 02, p. 56-67, 2002.
- PUCCI JR, Renato L. A paulicéia adormece em Noite Vazia. **Revista Teorema** —Crítica de cinema, Porto Alegre, nº 02, p. 05-08, dez. 2002.
- RAMIREZ, Juan A. O cinema e a cidade —a desconstrução urbana em película de pedra. **Arquitetura Viva**, nº 07, p. 56-7, set. 1989.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. **Estudos Socine de Cinema**, São Paulo, ano IV, p. 371-379, 2003.
- RANGHELLI, David. Rodrigo D, Pixote: Neo-realismo e filmes latino-americanas sobre crianças. **Cinemais** —Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, nº 10, p. 139-158, mar.-abr. 1998.
- REIS, Nestor Goulard. Urbanização dispersa e mudanças no tecido urbano. **Jornal da USP**, ano XXI, nº 755, p. 2, 20 a 26 mar. 2006.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. Entrevista a Paulo Lins: Uma cidade em cena, **Revista ECO-Pós / UFRJ - Pós Graduação em Comunicação e Cultura**. Rio de Janeiro, v. 05, nº. 02, p. 69-73, 2002.
- SALLUN JR, Brasília. Metamorfoses do Estado Brasileiro no final do século XX. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 18, nº 52, p. 35-54, jun., 2003.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Imágenes marcadas a fuego. representación y memoria de la Shoah. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.21, nº 42, p. 290, 2001.
- _____. Representar o Irrepresentável: os abusos da retórica. **Projeto História**, São Paulo, v. 27, nº 24, jun., 2002.
- SGANZERLA, Rogério. Arquitetura e Cinema. **Caramelo**, nº 02, p. 56-7, jul., 1992.
- SOARES, Luiz Eduardo. Novas políticas de segurança pública, **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, nº 47, p. 75-96, jan.-abr., 2003.

- STEHR, Nico. Da desigualdade de classe à desigualdade de conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 15, nº 42, p. 101-112, fev., 2000.
- TORRES, Haroldo da Gama. MARQUES, Eduardo. FERREIRA, Maria Paula. BITAR, Sandra. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo, **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, nº 34, p. 97-128, set-dez., 1998.
- VAZ DA COSTA, Maria Helena Braga e. A cidade como cinema existencial. **Revista Rua**, Salvador, v. 01, nº 10, p. 34-43, jul. / dez., 2006.
- VELHO, Gilberto. O desafio da violência. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 14, nº 39, p. 56-60, 2000.
- XAVIER, Ismail. Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento. **Estudos Socine de Cinema**: Porto Alegre, ano IX, p. 163-171, 2003.
- _____. Encontros inesperados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 dez. 2000, p. 07-13.
- _____. Humanizadores do Inevitável. **Sinopse —Revista de Cinema**, São Paulo, ano VI, nº 10, p. 06-15, dez., 2004.
- ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 24, p. 205- 219, 1996.

INTERNET E MEIO ELETRÔNICO:

- ALVES, Rubem. **Pegar para ver**, Portal Uol —Aprendiz, 01 jul. 2005 Disponível em: <<http://aprendiz.uol.com.br/content.view.action?uuid=de469c350af47010000c5e9cdc1c16f3>>. Acesso em 22 ago. 2005.
- ANDRADE, Julia Pinheiro. **Violência urbana, alguns meios**. Correio da Cidadania, São Paulo. Disponível em:<<http://www.correiocidadania.com.br/ed312/politica3.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2005.
- ANDRADE, Thales de. A crise da autocompreensão espécie humana. **Ambiente & Sociedade**, Campinas, v. 8, nº 1, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&id=S1414-753X2005000100012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 18 Jan 2007. doi: 10.1590/S1414-753X2005000100012.
- ANDRADE, Cid. **Cidade esquecida por Deus**. Imprensa Jovem. Disponível em: <<http://www.imprensajovem.com/escurinho/cidade-deus.htm>>. Acesso em 27 abr. 2005.
- ANDRIOLI, Antonio Inácio. O capitalismo educa para o parasitismo social. **Revista Espaço Acadêmico**, ano IV, nº 44, jan. 2005. Disponível em:<<http://www.espacoacademico.com.br/044/44andrioli.htm>>. Acesso em: 24 ago. 2005.
- APÓSTOLO NETTO, José. A figura do bom ladrão na Arte Marginal das periferias do Brasil. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 41, out. 2004. Disponível em:<<http://www.espacoacademico.com.br/041/41netto.htm>> Acesso em: 20 mar. 2006.
- _____. Globalismo e Terrorismo: O Fim do Outro na História. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 35, abr. / 2004. Disponível em:<<http://www.espacoacademico.com.br/035/35netto.htm>> Acesso em 20 de março de 2006.
- ARAÚJO, Frederico Guilherme Bandeira de. Identidades e Territórios: questões e olhares contemporâneos. In.: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL —ANPUR — XI, 2005, Salvador, **Anais...** Disponível em: <<http://www.xienanpur.ufba.br/sC3.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- ARAÚJO, Maria de Fátima Santos de. A emoção e a construção do social. **Política & Trabalho**, Paraíba, º 17, p. 33-45, set., 2001. Disponível em:<<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/17-araujo.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- BARCELLO, Tanya M. de; MAMMARELLA, Rosetta. Questões teóricas e metodológicas na pesquisa recente sobre as grandes cidades: notas para reflexão. **Ensaio FEE**, Porto Alegre, FEE, v.22, n.2, 2001, p.248-269. Observatório das Metrópoles. Disponível em: <http://www.observatoriodasmetrolopes.ufrj.br/download/poa_que_teo.pdf>. Acesso em: 30 fev. 2005.
- BARRETO, Maria Cristina Rocha. Individualismo e conflito como fonte de sofrimento social. **Política & Trabalho**, Paraíba, º 17, p. 16-32, set., 2001. Disponível em:<<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/17-barreto.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- BARTOLOMEI, Marcelo. "Ônibus 174" usa seqüestro para criticar o Estado, diz diretor, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 dez. 2002. Disponível em:<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29193.shtml>>. Acesso em: 14 jul. 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. À Une Passante. **Oeuvres Complètes**, Disponível em: <<http://www.cfhl.ufsc.br/~wfil/baude.htm>> Acesso: 12 ago. 2005.
- BECKER, Bertha K.; NUNES, Brasilmar Ferreira; VILLAGA, Flávio; MONTE-MÓR, Roberto Luis de Melo. Territorialidades e espaços urbanos e regionais: "novas" abordagens teóricas. In.: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL — ANPUR — XI, 2005, Salvador, **Anais...** Disponível em: <<http://www.xienanpur.ufba.br/sC5.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- BENTES, Ivana. Estéticas da Violência no Cinema. **Semiosfera —Revista de Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, ano 3, nº especial, dez. 2003. Disponível em:

- <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm>. Acesso em 08 mar. 2006.
- BICHIR, Renata. **Uma nova visão sobre a segregação urbana**. Divercidade - Revista Eletrônica do Centro de Estudos da Metrópole, nº6, jul.-ago.-set., 2005. Disponível em:<<http://www.centrodametropole.org.br/divericidad e/numero6/impressa/6.html>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- BOLAN, Valmor. O benefício da diversidade social na escola. **O Estado de São Paulo**, 13 abr. 2004. Disponível em:<<http://www.estadao.com.br/educando/noticias/2004/abr/13/70.htm>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- BONDUKI, Nabil. Repovoar o centro das metrópoles. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opinioao/fz1604200209.htm>>. Acesso em 04 jul. 2004.
- BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel. **A cidade multicultural**. Revista Vivercidades, 05 jun. 2002. Disponível em:<<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- BOURDIEU Pierre; WACQUANT, Loïc. O Imperialismo da Razão Neoliberal. **Revista Possibilidades**. Publicação do NPM - Núcleo de Pesquisa Marxista. ano 01, nº 01, jul.-set., 2004. Disponível em: <<http://www.npmueg.ubbihp.com.br/pos1-3bourdieu.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2006.
- BRASIL, Sérgio de Souza. Sobre o olhar nas imagens, **Revista Contracampo** — Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, Rio de Janeiro, nº 2, jan.-jun. 1998. Disponível em:<<http://www.uff.br/mestcii/sbrasil1.htm>>. Acesso em: 24 ago. 2005.
- BRUNO, Fernanda; PEDRO, Rosa. **Entre Aparecer e Ser**: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea. Intertexto, nº 11, 1o semestre, 2004. Disponível em: < <http://www.intexto.ufrgs.br/>>. Acesso em: 09 dez. 2005.
- CÂMARA, Breno Pimentel; CASSAB, Clarice; NACIF, Cristina Lontra. Conflitos urbanos no Rio de Janeiro (2000/2001): questões preliminares. In.: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL — ANPUR — XI, 2005, Salvador, **Anais...** Disponível em: < <http://www.xienanpur.ufba.br/623.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- CAMPOS, Renato Márcio Martins de; CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara; LIMA, Ana Cristina Alves. Tecnologia Subliminar e linguagem cinematográfica: estudo de caso do filme Clube da Luta. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. **Anais...** São Paulo: Intercom. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bits/tream/1904/16931/1/R0264-2.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2006.
- CANTARINO, Carolina. **Cyberpunk** - a ficção científica contemporânea. Com ciência - Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. São Paulo, 10 out. 2004. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/03.shtml>>. Acesso: 24 out. 2005.
- CAPELLA, Rodrigo. **Você está de passagem?** Conheça então o premiado filme de Ricardo Elias. Leia essa agradável entrevista, Cineminha, 24 nov. 2003. Disponível: <<http://www.cineminha.com.br/noticias.asp?ID=457>> Acesso: 04 nov. 2004.
- CAÚLA, Adriana Mattos. Sobre a Utopia, a Cidade e o Cinema... In.: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL —ANPUR —XI, 2005, Salvador, **Anais...** Disponível em: <<http://www.xienanpur.ufba.br/531.pdf> >. Acesso em: 10 mar. 2006.
- CAYRES, Carlos Eduardo. **De bairro em bairro, aumenta-se o aprendizado** - Pesquisa comprova que quanto maior a pobreza, maior o atraso escolar. Olhar Virtual, 28 jun. 2005. Disponível em:<http://www.olharvirtual.ufrj.br/ant/2005-06-28/05_06_28_zoom.php?casca=ok&ip=66.249.64.33>. Acesso em: 18 out. 2005.
- CIDADE de Deus. Disponível em: <http://www.revistacriacao.hpg.ig.com.br/cidade_de_deus.htm>. Acesso em 27 abr. 2005.
- COHEN, Claudio; Segre, Marco. **Breve Discurso sobre Valores, Moral, Eticidade e Ética**. Suigeneris. Disponível em:<http://www.suigeneris.pro.br/filo_eticidade.htm> . Acesso em: 20 jul. 2005.
- CORRÊA, Elyane Lins. **O urbanismo depois do fim da história**. Portal Vitruvius. Arqtextos, vol. 067, texto especial nº 340, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp340.asp>>. Acesso em: 10 jan. 2006.
- CÔRTEZ, Vanessa. **O regime Liberal-Paternalista americano e a questão do Sistema Penitenciário segundo Loïc Wacquant**. 15 fev. 2005. Disponível em:<<http://www.direitonet.com.br/artigos/x/19/22/1922/>>. Acesso em: 13 jan. 2006.
- CORTI, Marcelo. **Cidades sem 'marketing'**. Revista Vivercidades, 23 dez. 2003. Disponível em:<<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- COUTO, José Geraldo. MIS exhibe obra completa de Giorgetti. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 jan. 1996, Disponível em: <http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp1996&banner=banner_sarqfolha>. Acesso: 12 set. 2005.

- CRUZ, Fábio Souza da. **Consumidores de Hoje, Cidadãos de Outrora: A Pedagogia Crítica da Mídia como Proposta de Fortalecimento da Cultura**. Intertexto, nº 11, 1o semestre, 2004. Disponível em: <<http://www.intexto.ufrgs.br/>>. Acesso em: 09 dez. 2005.
- DIAS, Fabiano. **O desafio do espaço público nas cidades do século XXI**. Portal Vitruvius. Arqtextos vol. 061, texto especial, nº 312, jun., 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp312.asp>>. Acesso em: 10 jan. 2006.
- DINIZ, Ariosvaldo da Silva. Razão e imaginação: Vico e as condições de possibilidade do conhecimento histórico. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 14, p. 07-21, set., 1998. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/14-diniz-1.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- DÓRIA, Carlos Alberto. **Todo mundo vai virar suco**. Portal Uol - Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2613_1.shl>. Acesso em: 18 out. 2005.
- DRUCKER, Peter F. **Civilizando a cidade**. Revista Vivercidades, 24 maio 2002. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- DUARTE, Fábio. **Cinemacidades**. Portal Vitruvius — Arqtextos, vol. 053, out. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq053/arq053_00.asp>. Acesso em 26 out. 2004.
- ECO, Umberto. **A força da cultura poderá evitar o choque de civilizações**. Revista Vivercidades, 05 jul. 2002. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- ENGELS, Friedrich. O Capital, de Karl Marx. **Revista Possibilidades - NPM - Núcleo de Pesquisa Marxista**. ano 01, nº 01, jul.-set. 2004. Disponível em: <<http://www.npmueg.ubbihp.com.br/pos1-3engels.htm#>>. Acesso em: 13 jan. 2006.
- EVANGELISTA, Rafael. Os diferentes muros sociais que se erguem no mundo contemporâneo. **Ciência e Cultura**, vol.56, nº3, jul.-set., 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- EXCLUSÃO social resgata o cinema nacional - e protagonistas querem a sua parte. **Jornal: Notícias de Itaquera**, ano XXV, nº 855, 08-16 jul. 2004. Disponível em: <<http://www.noticiasdeitaquera.com.br/897/Editoriais/>>. Acesso em 27 abr. 2005.
- FECÉ, José Luis. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. **Revista Contracampo** — Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, Rio de Janeiro, nº 2, jan.-jun. 1998. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/fece.htm>>. Acesso em: 24 ago. 2005.
- FERANET —Resumo de Livros: **Cidade de Deus - Paulo Lins**. Disponível em: <http://www.feranet21.com.br/livros/resumos_ordem/cidade_de_deus.htm>. Acesso: 13 nov. 2004.
- FERNANDES, Ana and GOMES, Marco Aurélio A. de Figueiras. História da cidade e do urbanismo no Brasil: reflexões sobre a produção recente. **Ciência e Cultura**, vol.56, nº.2, abr.-jun., 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- FERREIRA, Brasília Carlos. Memória, tempo, narrativas. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 12, p. 126-138, set., 1996. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/12-ferreira.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- FERREIRA, João Sette Whitaker. Globalização e urbanização subdesenvolvida. **São Paulo Perspectiva**, São Paulo, v. 14, nº. 4, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392000000400003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jan. 2006.
- _____. **São Paulo: o mito da cidade-global**. Disponível em: <<http://www.usp.br/fau/pesquisa/1teses/whitak03/>>. Acesso em: 14 set. 2005.
- FERREIRA, Maria Inês Caetano. A privatização do espaço público: formas de encontros e desencontros de moradores da favela com os vizinhos das classes médias e altas. In.: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, IX. 2006. São Paulo. **Anais...** CD ROM.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **O país da brutalidade**. Portal Uol - Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2389_1.shl>. Acesso em: 18 out. 2005.
- _____. **O cultivo das ignorâncias**. Portal Uol - Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1858_1.shl>. Acesso em: 18 out. 2005.
- FREIRE FILHO, João. A sociedade do espetáculo revisitada. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. vol. 1, nº 22, 2003. Disponível em: <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/231>. Acesso em: 13 fev 2006.
- FUJITA, Fábio. A narrativa rapper de “O Invasor”. **Revista de Cinema**. nº 24, . Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/body_inde x_24.html>. Acesso em 15 maio 2006.
- FURTADO, João Pinto. “Terra em trânsito”: notas sobre identidade e representações da condição urbana no contexto da produção cultural brasileira dos anos 1960 aos 1980. In.: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E

- REGIONAL —ANPUR —XI, 2005, Salvador, **Anais...** Disponível em: <<http://www.xienanpur.ufba.br/612.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- GARZON, Luis Fernando Novoa. **Terror e contra-terror: a ordem em carne viva**. Correio da Cidadania, São Paulo. Disponível em: <<http://www.correiodacidade.com.br/ed460/garzon.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2005.
- GENRO, Tarso. É possível combinar democracia e socialismo? **Revista La Insígnia**, Portugal, 13 jan. 2006. Disponível em: <http://www.lainsignia.org/2006/enero/ibe_035.htm>. Acesso em: 13 jan. 2006.
- GITAHY, Leda. RABELO, Flávio. LEITE, Marcia. **Estudo da competitividade da indústria brasileira** —Relações de Trabalho, Política de recursos humanos e competitividade: reestruturação produtiva e a empresa, MCT/ FINEP/PADCT, Campinas, 1993. Disponível em: <http://www.mct.gov.br/publi/Compet/ntt5_3.pdf>. Acesso: 17 set. 2005.
- GNOATO, Luís Salvador. **Blade Runner. A cidade pós-futurista**. Portal Vitruvius —Arquitextos, vol. 053, out. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq053/arq053_01.asp>. Acesso em 26 out. 2004.
- GOIFMAN, Kiko. Das "duras" às máquinas do olhar: a violência e a vigilância na prisão. **São Paulo Perspectiva**, São Paulo, v. 13, nº 03, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 jan 2006.
- GOIS, Antônio. Segregação entre ricos e pobres nas cidades tem raízes históricas, **Folha de São Paulo (on line)**, São Paulo, 25/04/2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u93325.shtml>>. Acesso: novembro de 2004.
- GOIS, Chico de . IWASSO, Simone. A segregação entre ricos e pobres vai se acentuar? **Folha de São Paulo (on line)**, São Paulo, 24 jan. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2401200408.htm>>. Acesso: 30 jun. 2004.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Sonho replicante - Vinte anos depois, Blade Runner, o Caçador de Andróides permanece atual. **Revista Época (on line)**. São Paulo, Ed. 192, 21 jan. 2002. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/20020121/cult1a.htm>>. Acesso: 12 out. 2005.
- GOOGLE EARTH. Disponível em <<http://earth.google.com/>>. Acesso: 28 jul. 2005.
- GRABOIS, Ana Paula. **Orfandade política e de conhecimento impedem desenvolvimento**. Globo Online, 17 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.ippur.ufrj.br/observatorio/download/parte3.htm>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- GRAJEW, O. Os filhos do Brasil. **Folha de São Paulo (on line)**, São Paulo, 23 jul. 2003. Disponível em: <http://fws.uol.com.br/folio/pgi/fsp2003.nfo/query=grajew+filhos/doc/{44208,0,0,0}/hit_headings/words=4/hits_only?>>. Acesso: 29 ago. 2005.
- GRUMAN, Jacques. Invasões Sacras. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 38, mar. 2006. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/058/58esp_gruman.htm> Acesso em: 20 mar. 2005.
- GUERRA, Andréa Trevas Maciel. Do holocausto nazista à nova eugenia no século XXI. **Ciência e Cultura**, vol.58, nº 1. jan.-mar., 2006. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252006000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- GUERRA, Lemuel Dourado. A teoria do imaginário e a proposta de ciências sociais de Michel Maffesoli. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 17, p. 64-79, set., 2001. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/17-guerra.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- _____. O conceito de ideologia e a pós-modernidade. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 16, 'p.. 55-63, set., 2000. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/16-guerra.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- HAMBURGER, Esther. **A esquizofrenia das imagens**. Portal Uol - Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2470_1.shl>. Acesso em: 18 out. 2005.
- HEBMÜLLER, Paulo Muito além do psiquismo. **Jornal da USP**, ano XXIII, nº808, 10-16 de set. 2007, p. 03. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp808/pag03.htm>>. Acesso em 19 set. 2007.
- _____. A humanização possível —entrevista a Christiane Whitaker. **Jornal da USP**, ano XXIII, nº808, 10-16 set. 2007, p. 04. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp808/pag04.htm>>. Acesso em 19 set. 2007.
- IWATA, Nara. O Rio e o mar. **A influência da orla marítima na formação do imaginário da cidade do Rio de Janeiro**. Portal Vitruvius, Arquitextos, vol. 012, texto especial no 069, maio 2001. Disponível em : <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp069.asp>>. Acesso: 15 ago. 2005.
- JANNUZZI, Paulo de Martino. São Paulo, século XXI: a maior metrópole das Américas. **Ciência e Cultura**, vol.56, nº 2, abr.-jun., 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- JESUS E SILVA, José Maria de. **O Humanismo Existencialista de Jean-Paul Sartre**, Suigeneris — Filosofia, s/data, Disponível em:

- <http://www.suigeneris.pro.br/filo_sartre.htm>. Acesso: 22 jul. 2006.
- JORGE, Carlos Augusto de Araújo. **A diversidade nas ruas**. Revista Vivercidades, 08 nov. 2001. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- JUNQUEIRA, Lília. **A televisão brasileira na produção da exclusão**. Revista Estudos de Sociologia on line. vol. 03, 1997. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/eso/revista5/junqueira.htm>>. Acesso em: 17 maio 2005.
- KANASHIRO, Marta. Corpos blindados na cidade. **Ciência e Cultura**, vol.57, nº.1, jan.-mar., 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- KARA, Beatriz José; Carvalho, Patryck. **Moeda de troca**. Correio da Cidadania, São Paulo. Disponível em: <<http://www.correiocidadania.com.br/ed335/politica3.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2005.
- KARA, José, Beatriz (et al). **Cidades em alerta**. Correio da Cidadania, São Paulo, 21 dez. 2002. Disponível em: <<http://www.correiocidadania.com.br/ed326/politica3.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2005.
- _____. **O (Correio da) Cidadania sem cidade ?** Correio da Cidadania, São Paulo. Disponível em: <<http://www.correiocidadania.com.br/ed292/politica.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2005.
- KOLTAI, Caterina . Violência e Indiferença: duas formas de Mal-estar na cultura. **São Paulo Perspectiva**, São Paulo, v. 13, nº 03, p. 76-80, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&id=S0102-88391999000300010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 22 ago. 2005.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. A marca ambígua da individualidade: a fotografia e o sentimento amoroso. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 16, p. 115-122, set., 2000. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/16-koury.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Estado das artes nas ciências sociais do visual no Brasil. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 14, p. 91-110, set., 1998. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/14-koury-1.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- LAGO, Luciana Correa do. **Avaliação crítica dos trabalhos sobre segregação residencial urbana : São Paulo e Rio de Janeiro**. Observatório das Metrópoles. Disponível em: <http://www.ippur.ufrj.br/observatorio/download/lago_segrecacao.pdf>. Acesso em: 10 out. 2005.
- _____. **Estruturação socioespacial na metrópole do Rio de Janeiro: reprodução ou alteração nas condições de (não) acesso ao urbano?** Observatório das Metrópoles. Disponível em: <http://www.ippur.ufrj.br/observatorio/download/lago_segrecacao.pdf>. Acesso em: 10 out. 2005.
- _____. **Favela-loteamento: re-conceituando os termos da ilegalidade e da segregação urbana**. In.: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL — ANPUR — XI, 2005, Salvador, **Anais...** Disponível em: <http://www.ippur.ufrj.br/observatorio/download/anpur2003_lago.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- LAVIERI, Beatriz. Laço social e segregação: os primórdios da excomunhão de Lacan. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 14, p. 75-89, set., 1998. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/14-lavieri.html#EndNote1>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- LC. **As insatisfatórias fronteiras entre o Brasil urbano e o Brasil rural**. Com Ciência —Revista eletrônica de jornalismo científico, nº 29, mar., 2002. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/cidades/cid08.htm>>. Acesso em: 14 set. 2005.
- LEMONS, Mauro Borges. Inovação e Espaço. In.: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL — ANPUR — XI, 2005, Salvador, **Anais....** Disponível em: <<http://www.xienanpur.ufba.br/sC6.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- LEÓN, Adriano de. Sujeitos errantes: a emergência da sociologia histórica. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 16, p. 65-72, set., 2000. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/16-deleon.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- LIMA, Gustavo F. da Costa. O debate da sustentabilidade na sociedade insustentável. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 13, p. 201-222, set., 1997. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/13-lima.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- LIMA, Márcia Tait. Criminalidade altera perfil urbano. **Ciência e Cultura**, vol.56, nº 2, abr.-jun., 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- LIMEIRA, Maurício. **Ugo Giorgetti: urbano, paulista e perplexo**. O cisco tonitruante, s/data. Disponível em: <<http://www.ocisco.hpg.ig.com.br/cinetv01.htm>>. Acesso: 05 maio 2005.
- LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. Cidades Complexas no Século XXI: ciência, técnica e arte. **São Paulo Perspectiva (on line)**, São Paulo, vol.15, nº.3, p. 37-44, jul.-set. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&id=S0102-88392001000300006> Acesso: 27 ago. 2005.
- LOESBERG, Jonathan. Bourdieu e a sociologia da estética. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 16, p. 213-235, set.,

2000. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/16-lesberg.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- LORDELLO, Eliane. **"A Vila" medrosa e a Broadacre esperançosa**: um ensaio comparativo de simbologias territoriais no cinema e na arquitetura. Portal Vitruvius. Arqtextos, vol. 049, texto especial nº 294, abr., 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp294.asp>>. Acesso em: 10 jan. 2006.
- MACHADO, Álvaro. **Laymert Garcia dos Santos discute a ameaça das tecnociências**. Portal Uol - Trópico. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1777,1.shl>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- MARICATO, Ermínia. **Dimensões da tragédia urbana**. Com Ciência —Revista eletrônica de jornalismo científico, nº 29, mar., 2002. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/cidades/cid18.htm>>. Acesso em: 14 set. 2005.
- _____. Urbanismo na periferia do mundo globalizado: metrópoles brasileiras. **São Paulo Perspectiva**, São Paulo, v. 14, nº. 4, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392000000400004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jan. 2006.
- MARQUES, Eduardo; SARAIVA, Camila; GONÇALVES, Renata. **A Dinâmica Social na Região Metropolitana de São Paulo na década de 1990**. Centro de Estudos da Metrópole. 2004. Disponível em: <http://www.centrodametropole.org.br/t_bb_art.html#nome>. Acesso em: 12 jun 2006.
- MARQUES, Sônia; LOUREIRO, Cláudia. Central do Brasil ou Viva Charles Jencks?: Um Estudo Comparativo dos Conceitos do Movimento Moderno no Cinema e na Teoria da Arquitetura Moderna. In.: SEMINÁRIO INTERNACIONAL PSICOLOGIA E PROJETO DO AMBIENTE CONSTRUÍDO. FAU-PROARQ / EICOS-Inst.Psicologia, UFRJ. 2000, Rio de Janeiro:. **Anais disponíveis em CD-ROM**.
- MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. Frankenstein e a estética da recepção. **Cadernos do VIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia —UFRJ**, série VIII, nº.12, ago 2004, Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnli/anais/caderno12-10.html> Acesso: 12 out. 2005.
- MARTINS, Carlos Estevam. Liberalismo: o direito e o avesso. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 46, nº 04, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582003000400001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 jan 2007.
- MARTINS, Isabel, GOUVEA, Guaracira and PICCININI, Cláudia. Aprendendo com imagens. **Ciência e Cultura**, vol.57, nº 4, out.-dez., 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000400021&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- MASCARELLO, Fernando. **O dragão da cosmética da fome contra o grande público**: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. Intertexto, nº 11, 1o semestre, 2004. Disponível em: <<http://www.intexto.ufrgs.br/n11/a-n11a4.html>>. Acesso em: 09 dez. 2005.
- MASSAÚ, Guilherme Camargo. O contexto do desenvolvimento do pensamento de Loïc Wacquant (no movimento repressivista "law and order"). **Jus Navigandi**, Teresina, a. 8, nº. 473, 23 out. 2004. Disponível em: <<http://www1.jus.com.br/doutrina/texto.asp?id=5835>>. Acesso em: 21 jul. 2005.
- MATOS, Olgária. **Sociedade: tolerância, confiança, amizade**. Cultura Brasil. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/direitoshumanos2.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2005.
- MEDEIROS, Marcelo. Estrutura familiar e rendimentos do trabalho dos ricos. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 47, nº 2, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582004000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jan. 2006.
- MERTEN, Luiz Carlos. O sertão e a favela como território da reflexão. **O Estado de São Paulo**, 01 dez. 2000, Disponível em: <<http://www3.estadao.com.br/divirtase/noticias/2000/dez/01/425.htm>>. Acesso em: 09 dez. 2005.
- MEYER, Regina Maria Prosperi. O urbanismo: entre a cidade e o território. **Ciência e Cultura**, vol.58, nº 1, jan.-mar., 2006. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252006000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- MIGUEZ, José Canosa. **O espetáculo, a arquitetura e a cidade**. Revista Vivercidades, 21 set 2001. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publicque222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- MORAES, Denis. **Mídia e globalização neoliberal**. Contracampo, Rio de Janeiro —UFF, vol. 7, nº-0 (2002) Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/contracampo/ojs/viewarticle.php?id=17&layout=abstract>>. Acesso em 06 mar. 2006.
- MOREIRA, Eliana M.; ARAÚJO, Maria de Fátima S. de; VIEIRA, Maria do Socorro de S. Perdas e desenraizamentos num universo de exclusão social: o cotidiano dos sujeitos em situações de risco. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 13, p. 101-116, set., 1997. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/13-eliana.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- MOREIRA, Eliana Monteiro. Trabalho, tempo, espaço e subjetividade. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 15, p.

- 93-120, set., 1999. Disponível em:<<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/15-moreira.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- MOURA, Rosa. **A cidade vigiada**. The Truman Show. Portal Vitruvius — Arquitectos, vol. 053, out. 2004. Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq053/arq053_02.asp>. Acesso em 26 out. 2004.
- MOYSÉS, Aristides. **Será que as cidades serão portadoras de esperança (2)?**. Observatório das Metrópoles. Disponível em:<http://www.observatoriodasmetrolopes.ufrj.br/download/txt_ary.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2005
- NAME, Leonardo. **O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência**. Portal Vitruvius —Arquitectos, vol. 033, fev. 2003b. Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq033/arq033_02.asp>. Acesso em 26 out. 2004.
- NASSIF, Nycia Nadine Negrão. **A sociedade de consumo, exclusão social e aprisionamento**. Revista Eletrônica de Ciências Jurídicas, Maranhão, nº—02, 2005. Disponível em:<<http://www.pgj.ma.gov.br/ampem/artigos/artigos2005/CAUVD11U.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2006.
- NILO, Fausto. **Violência e vida urbana**. Revista Vivercidades, 29 abr. 2002. Disponível em:<<http://www.vivercidades.org.br/publicar222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- NOBRE, Eduardo; BOMFIM, Valéria. **A produção do espaço urbano da cidade de São Paulo na década de 90**. Disponível em:<http://www.usp.br/fau/docentes/deprojeto/e_nobre/impactos.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2005.
- NOTAS da imprensa nacional e internacional - Cidade de Deus. Disponível em:<http://virtualbooks.terra.com.br/artigos/Cidade_de_Deus.htm>. Acesso em 27 abr. 2005.
- O PRIMEIRO DIA — Site Oficial. Disponível em:<<http://www.oprimeirodia.com.br/docs/pressroom.htm>>. Acesso: 24 maio 2003.
- OLIVEIRA, Ney dos Santos. **Segregação e mobilização política em guetos e favelas**. Revista Vivercidades, 06 dez. 2002. Disponível em:<<http://www.vivercidades.org.br/publicar222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- Ônibus 174 é tese contra a miséria brasileira e o descaso do Estado. Portal Terra, 06 dez. 2002. Disponível em<<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2002/12/06/004.htm>> . Acesso: 01 jul. 2005.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Giorgetti faz da cidade personagem**. 2002. Disponível em:<<http://www.copa.esp.br/divirtase/noticias/2002/ago/08/152.htm>>. Acesso: 05 maio 2005.
- _____. Grandes clássicos dos anos 60 também foram ambientados na cidade. O Estado de São Paulo. Disponível em:<<http://www.estadao.com.br/450/filmes3.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2005.
- _____. São Paulo no cinema. **O Estado de São Paulo**, Disponível em:<<http://www.estadao.com.br/450/filmes1.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2005.
- PAIVA, Raquel. Urbanidade Interrompida. **Semiosfera — Revista de Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, ano 3, nº especial, dez. 2003. Disponível em:<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/antiores/especial2003/conteudo_abertura.htm>. Acesso em: 24 ago. 2005.
- PALLONE, Simone. Diferenciando subúrbio de periferia. **Ciência e Cultura**, vol.57, nº2, abr.-jun. 2005. Disponível em:<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- PATRINI, Augusto. **Blade Runner e nossa Esquizofrenia**. Revista Revolutas, 01 nov. 2004. Disponível em:<<http://www.revolutas.org/index.php?INTEGRA=104>>. Acesso: 24 out. 2005.
- PAULA CARVALHO, José Carlos de. Anotações sobre aspectos temáticos e contextuais da violência: vetores sugestivos. **Revista Interface: comunicação, saúde, educação**, Botucatu, v. 3, nº. 5, p. 137-146, 1999. Disponível em<<http://www.interface.org.br/revista5/debates8.pdf>> . Acesso: 03 ago. 2005.
- PAULO Lins - **Cidade de Deus**. Disponível em:<http://www.feranet21.com.br/livros/resumos_ordem/cidade_de_deus.htm>. Acesso em 27 abr. 2005.
- PETRAUSKAS, Ivan Perret. **Senti e Pensar: estratégias de sobrevivência**. Saúde Virtual. Disponível em:<<http://www.saude.inf.br/sentirpensar.htm>>. Acesso em 13 jun 2005.
- PIMENTEL FILHO, José Ernesto. Espaço, poder e violência em Central do Brasil. **Política & Trabalho**, Paraíba, nº 15, set., 1999. Disponível em:<<http://www.cchla.ufpb.br/ppgs/politica/15-pimentelfilho.html>>. Acesso em: 18 jan. 2006.
- PINTO, Milton José. Discurso e Violência. **Semiosfera — Revista de Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, ano 3, nº especial, dez. 2003. Disponível em:<<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/antiores/especial2003/>>. Acesso em: 24 ago. 2005.
- PINTO, Pedro Plaza; FREIRE, Mariana Baltar; MORAIS, Fernando; RAMOS, Lécio Augusto. Ismail Xavier: O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. **Contracampo**, Rio de Janeiro —UFF vol. 8, No 0 (2003). Disponível em:<<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/contracampo/ojs/viewarticle.php?id=10&layout=abstract>>. Acesso em: 06 mar 2006.

- QUERINO NETO, Antonio. **Blade Runner e a escravidão tecnológica**. Críticos.com.br. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_inter_na.asp?artigo=703>. Acesso: 14 out. 2005.
- RATTNER, Henrique. O declínio da classe média. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 57, fev. / 2006. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/057/57rattner.htm>> Acesso em: 20 mar. 2006.
- RECAMÁN, Luiz. **Velhos e novos conflitos**. Portal Uol - Trópico. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/814,1.shl>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- RIBEIRO, José Augusto. **Pós-modernidade ou hipernmodernidade?** Portal Uol - Trópico. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2445,1.shl>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. As Metrôpoles brasileiras: futuro comprometido? Instituto de Pesquisas e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, **Observatório das Metrôpoles**. Disponível em: <http://www.ippur.ufrj.br/observatorio/download/notas_luiz_cesar.doc>. Acesso em: 18 out. 2005.
- _____. Cidade e cidadania: inclusão urbana e justiça social. **Ciência e Cultura**, vol.56, nº 2, abr.-jun., 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252004000200020&script=sci_arttext&lng=pt>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- RICCI, Rudá. Religião, Fé e Política: a Teologia da Libertação como Projeto Político Nacional. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 38, mar. 2006. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/058/58ricci.htm>> Acesso em: 20 mar. 2005.
- RIGHETTI, Sabine. **Tecnologias de Informação trazem mudanças nos postos de trabalho**. Com Ciência-Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, 10 maio 2004. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/200405/reportagens/02.shtml>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- RIO ATLAS: Disponível em: <<http://rio.rj.gov.br/>>. Acesso: 13 jul. 2005.
- RIZEK, Cibele Saliba. Cidades globalizadas e a crise das utopias urbanas. **Boletim Óculum**, Campinas, nº. 15, 1998. Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/centros/ceatec/faculdades/fau/oculum/boletim/b15/bolet_15.html#C.>. Acesso em: 10 jan. 2006.
- _____. Sociedade civil e espaços públicos no Brasil: um balanço necessário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, nº 51, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092003000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 jan. 2006.
- ROLNIK, Raquel. Exclusão territorial e violência. **São Paulo Perspectiva**, São Paulo, v. 13, nº 4, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000400011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jan. 2007.
- ROSENFELD, Cinara L.. Autonomia outorgada e apropriação do trabalho. **Sociologias**, Porto Alegre, nº. 12, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222004000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 jan 2006.
- ROSSI, Luiz Alexandre Solano. Religião de mercado e exclusão social. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 38, mar. 2006. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/058/58esp_rossi.htm> Acesso em 20 de março de 2005.
- SAFATLE, Vladimir. **Pós-modernidade: utopia do capitalismo**. Portal UOL —Trópico —Cosmópolis - 28 ago. 2004. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2446,1.shl>> Acesso: 12 set 2005.
- SAKAMOTO, Leonardo . **Lucro alto, mão-de-obra descartável** - O trabalho escravo contemporâneo na economia de mercado da Amazônia brasileira. Com Ciência-Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, 10 maio 2004. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/200405/reportagens/11.shtml>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- SANTOS, Andréa Paula dos. **O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção**. Mnemocine, s/d. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/andrea1.htm>>. Acesso em 04 jul. 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Os fascismos sociais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 set. 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz06099808.htm>>. Acesso em 04 jul. 2004.
- SANTOS, Fábio Allon dos. **A arquitetura como agente fílmico**. Portal Vitruvius. Arqtextos, vol. 045, texto especial nº 223, fev. 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp223.asp>>. Acesso em 24 out. 2004.
- SARAMAGO, José. **Este mundo da injustiça globalizada**. Revista Vivercidades, 26 mar. 2002. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- SCLiar, Moacyr. Premarital examination: a rite of passage. **Public Health. Cad. Saúde Pública (online)**, vol.13, nº.3, p.527-530, jul.-set. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X1997000300028&lng=en&nrm=iso>. Acesso: 05 ago. 2005.
- SENNETT, Richard. **A nova sociedade urbana**. Revista Vivercidades, 11 set. 2001. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.

- SILVA, Antonio Ozaí da. A crise da esquerda: para onde vamos? **Revista Espaço Acadêmico**, nº 53, out. 2005. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/053/53pol.htm>> Acesso em: 20 mar. 2005.
- _____. Ética na Política? Da sagrada ingenuidade dos céticos ao realismo maquiavélico. **Revista Espaço Acadêmico**, ano III, nº 15, ago. 2002. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/015/15pol.htm>> Acesso em: 20 mar. 2005.
- SILVA, Marcia Regina Carvalho da. Pequeno Panorama do Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/17737>> ou <<http://repositorio.portcom.intercom.org/bitstream/1904/17737/1/R0925-1.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2006.
- SILVA, Sérgio. **As representações sociais e o campo simbólico da política**: Um estudo da política e da identidade na vida cotidiana. *Revista Estudos de Sociologia on line*, vol. 04, nº 1, 1998. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/eso/revista7/camposimbol.html>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- SOARES, Luiz Eduardo. **A farda como máscara**. Site oficial de Luiz Eduardo Soares, 20 jul. 2001. Disponível em: <http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/farda_como_mascara.doc>. Acesso em: 30 jan. 2006.
- _____. **A Impotência do Poder**. Site oficial de Luiz Eduardo Soares. Disponível em: <http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/impotencia_poder.doc>. Acesso em: 30 jan. 2006.
- _____. **Cidade de Deus e do Diabo**. Site oficial de Luiz Eduardo Soares. Disponível em: <http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/cidade_de_deus_e_do_diabo.doc>. Acesso em: 30 jan. 2006.
- _____. **Muito Além do Mercado**. Site oficial de Luiz Eduardo Soares. Disponível em: <http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/muito_alem_mercado.doc>. Acesso em: 30 jan. 2006.
- _____. **Notícias de Outra Guerra Particular**. Site oficial de Luiz Eduardo Soares, 11 fev. 2001. Disponível em: <http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/outra_guerra_particular.doc>. Acesso em: 30 jan. 2006.
- _____. **O Cínico discurso da ordem e a babel dos Morros**. Site oficial de Luiz Eduardo Soares. Disponível em: <http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/cinico_o_discurso_ordem_babel.doc>. Acesso em: 30 jan. 2006.
- _____. **Pensar a Cidade Invisível**. Site oficial de Luiz Eduardo Soares. Disponível em: <http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/pensar_cidade_invisivel.doc>. Acesso em: 30 jan. 2006.
- _____. **Um Brinde ao Medo e outras histórias sobre nossa paranóia**. Site oficial de Luiz Eduardo Soares. Disponível em: <http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/um_brinde_ao_medo.doc>. Acesso em: 30 jan. 2006.
- SOUZA, André Pereira de. **Cidades reais e imaginárias no cinema**. Portal Vitruvius. Arqtextos, vol. 058, texto especial, nº 287, mar., 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp287.asp>>. Acesso em: 10 jan. 2006.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. Reforma urbana, orçamentos participativos e economia popular: relações de complementaridade. **Ciência e Cultura**, v. 56, nº 2, abr.-jun., 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- SOUZA, Maria Julieta Nunes. Encontros e desencontros: sentidos dos espaços públicos contemporâneos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL —ANPUR — XI, 2005, Salvador, **Anais**. Disponível em: <<http://www.xienanpur.ufba.br/622.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- SUBIRATS, Eduardo. **Rio virou ruína de cidade histórica cercada de favelas, entrevista a Claudia Nina**. Jornal do Brasil. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/07/06/joride20010706005.html>>. Acesso em: 16 mar. 2005.
- SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **Esper Machine: a metalinguagem em Blade Runner, de Ridley Scott**. Revista Studium. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/2.html?=>>>. Acesso: out. 2005.
- TASCHNER, Suzana P., BÓGUS Lucia M. M. —São Paulo: O caleidoscópio urbano, **São Paulo em Perspectiva (on line)**, São Paulo, jan.-mar. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> Acesso: 12 ago. 2005.
- TAÚ, Ana Cláudia. **A Geografia da Exclusão Social** - Um olhar sobre o filme O Primeiro Dia. Mnemocine: 10 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinetxtindex.htm>>. Acesso: 14 maio 2005.
- TAVEIRA, Alberto. **O ônibus e o inconsciente 'coletivo', no Rio**. Revista Vivercidades, 14 nov. 2003. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br/publicar222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=revista%2Ehtm>>. Acesso em: 19 ago. 2005.
- TERRITÓRIOS políticos - O trabalho desencantado. Portal Uol - Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2503_1.shl>. Acesso em: 18 out. 2005.
- UGO Giorgette, [entrevista por Alessandro Giannini e Cléber Eduardo], Contracampo. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemerote>>.

- ca/sin/sin09/sin09_14.pdf>. Acesso: setembro de 2004.
- ULTRAMARI, Clovis. **Hotel de um milhão de dólares**. Portal Vitruvius, Arquitectos, vol. 53, out. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq053/arq053_03.asp>. Acesso: 12 nov. 2004.
- UM BALANÇO sobre o cinema brasileiro na Universidade. Mnemocine. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index2.htm>>. Acesso em 16 maio 2004.
- URBIM, Emiliano. **Representação e violência**. Portal Uol - Trópico. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1762,1.shl>>. Acesso em: 09 dez. 2005.
- VARELLA, Drauzio. **Violência na TV e comportamento agressivo**. Drauzio Varella —site oficial. Disponível <<http://www.drauziovarella.com.br/artigos/violencia.asp>>. Acesso em: 09 dez. 2005.
- VEIGA, José Eli da. Nem tudo é urbano. **Ciência e Cultura**, vol.56, nº 2, abr.-jun., 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- _____. O principal desafio do século XXI. **Ciência e Cultura**, vol.57, nº.2, abr.-jun., 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr. 2006.
- VERAS, Maura Pardini Bicudo. Tempo e espaço na metrópole: breves reflexões sobre assincronias urbanas. **São Paulo Perspectiva**, vol.15, nº.1, p.3-12, jan.-mar. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000100002&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0102-8839. Acesso: 11 jul. 2005.
- VIANNA, Alexander Martins. Novo Moderno Prometeu: O Espelho de Victor Frankenstein —Parte I, **Revista Espaço Acadêmico**, ano III, nº. 26, jul. 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/026/26cvianna.htm>> Acesso: 30 out. 2005.
- VILLAÇA, Nízia. Marcas da Crueldade e Processos de Subjetivação. **Semiosfera —Revista de Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, ano 3, nº especial, dez. 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/antiores/especial2003/conteudo_nvillaca.htm>. Acesso em: 24 ago. 2005.
- VOGT, Carlos. **As Cidades e os Muros**. Com Ciência —Revista eletrônica de jornalismo científico, nº 29, mar., 2002. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/cidades/cid01.htm>>. Acesso em: 14 set. 2005.
- _____. **O trabalho e o vício da virtude**. Com Ciência- Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, 10 maio 2004. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/200405/reportagens/01.shtml>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- XAVIER, Ismail. **O Estatuto da Imagem e da Voz no Documentário Contemporâneo**. Divercidade - Revista Eletrônica do Centro de Estudos da Metrópole, nº5, abr.-maio-jun. 2005. Disponível em: <<http://www.centrodametropole.org.br/divercidade/numero5/impressa/5.html>>. Acesso em: 18 out. 2005.
- ZALUAR, Alba. Violência, Cultura e Poder. **Semiosfera — Revista de Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, ano 3, nº especial, dez. 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/antiores/especial2003/conteudo_azaluar.htm>. Acesso em: 24 ago. 2005.