

# A imagem, o som e a fúria: a representação da violência no documentário brasileiro

PAULO ROBERTO RAMOS

## Introdução

**D**URANTE A década de 1980, os brasileiros testemunharam uma série de acontecimentos que tiveram grande influência na história do país. No plano político, podemos mencionar, entre outras coisas, a campanha pelas *Diretas já* e a eleição do primeiro presidente civil como o fato que representou o término de pouco mais de duas décadas de regime militar. No plano econômico, a inflação e a recessão marcaram indelevelmente o período como a “década perdida”. Tal situação não seria amenizada pelos planos econômicos de combate à crise econômica executados pelo governo de transição de José Sarney, vice-presidente eleito na chapa de Tancredo Neves e que tomou posse em razão da morte deste último.

Como de hábito em nossa história, os momentos de colapso econômico são sentidos de maneira cruel pelas camadas mais pobres da população. Celso Furtado (1992), num estudo publicado no início dos anos 1990, afirmou que:

A ninguém escapa que o considerável aumento de produtividade ocorrido no Brasil nos últimos quarenta anos operou consistentemente no sentido de concentrar os ativos em poucas mãos, enquanto grandes massas da população permaneciam destituídas do mínimo de equipamento pessoal com que se valorizar nos mercados.

Como modificar essa concentração de renda na mão de poucos em um sistema econômico que visa preservar essa injusta divisão de riquezas? Mais uma vez cedemos a palavra a Furtado (1992, p.54):

Como modificar o mecanismo que conduz a essa perversa distribuição de ativos, ao nível das coisas e das habilitações pessoais, é a grande interrogação. Não cabe dúvida de que aí reside o fator decisivo na determinação da distribuição primária da renda. E das forças do mercado não se pode esperar senão que se assegurem a reprodução dessa situação, e mesmo alimentem a tendência à sua agravação.

Nesse período de transição política e de profundas instabilidades econômicas, o Brasil também viu surgir em suas cidades o aumento do crime e da criminalidade<sup>1</sup> que trouxe para o cotidiano da vida nacional um triste tema: a violência.

Quando afirmamos que a violência passou a fazer parte do dia-a-dia dos brasileiros nessas últimas três décadas, isso não significa que ela era algo inédito entre nós. Apenas apontamos que foi a partir dos anos 1980 que ela se fez presente de forma marcante. Como apontou Alba Zaluar (1998, p.246-7):

O tema da violência, embora já preocupasse então a população, ficou quase que esquecido até os últimos anos desta década [a de oitenta], quando se tornou um dos que mais ocupa o debate público na grande imprensa, e o acadêmico em seminários e congressos. Passou a fazer parte das conversas cotidianas na casa, na rua, na escola, nos estabelecimentos comerciais, nos jornais, nas rádios, em todos os canais da televisão, nos inquéritos e processos judiciais, onde quer que se comentasse o que acontecia e o que poderia acontecer. Incorporou-se igualmente nas práticas informais, pertencentes ao campo dos acordos tácitos da vida cotidiana, que não são explicadas em nenhum código mas gozam, do aceite das pessoas nas suas interações sociais, adquirindo a invisibilidade do que é “natural” ou habitual, mesmo na esfera das instituições criadas para defender a lei.

Uma conseqüência natural desse estado de coisas é que a violência passou a ganhar destaque e a ser debatida na imprensa, na teledramaturgia, na literatura, na música, nas histórias em quadrinhos e no cinema.

O propósito deste artigo é discutir algumas questões levantadas pelo documentário brasileiro contemporâneo sobre a violência. Para tanto, foram escolhidos como objetos de análise as seguintes realizações: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund – 1998/1999), *Ônibus 174* (José Padilha – 2002), *Justiça* (Maria Augusta Ramos – 2004) e *Falcão: meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde – 2006).

Essas obras procuram expor o impacto da violência na sociedade brasileira de ângulos diversos: o tráfico de drogas e seu efeito na vida das pessoas envolvidas direta ou indiretamente com ele (*Notícias* e *Falcão*), a Justiça criminal brasileira e seus personagens: advogados, juízes, acusados e seus familiares (*Justiça*) e a violência como desenraizamento (*Ônibus 174*).

A violência não é fato inédito em nossa cinematografia. Na fase silenciosa de nosso cinema, crimes e criminosos famosos foram retratados nas telas brasileiras em realizações como: *Os estranguladores do Rio* (1906), *Rocca, Carleto e Pegatto na casa de detenção* (1906), *A mala sinistra* (1908), *O crime da mala* (1908), *O crime da Paula Matos* (1913), *O crime de Banhados* (1913), *Dioguinho* (1916), *O crime de Cravinhos* (1920).

Esses filmes mudos foram contemporâneos das transformações econômicas e sociais que o país atravessava no início do século passado. Boris Fausto (2001, p.19), em seu estudo sobre o crime na cidade de São Paulo entre os anos de 1880 e 1924, afirmou que:

A escolha do período e a fixação das datas-limite não são acidentais. Como se sabe, naqueles anos, ao lado e como parte integrante de processos sociais de âmbito nacional, São Paulo experimentou um intenso crescimento econômico e demográfico, onde a imigração desempenhou um papel de primeira grandeza. Por várias razões – algumas de ordem geral, outras ligadas a condições peculia-

res –, a cidade converteu-se naquele período em um campo fértil para o estudo da delinqüência, atualizando desafiadoramente questões clássicas como as das correlações entre criminalidade e crescimento urbano, criminalidade e cor, criminalidade e população migrante, para ficar em uns poucos exemplos.

A situação histórica do país, tanto no início do século XX quanto na passagem desse para o XXI, parece sempre oferecer motivos para o debate das relações entre criminalidade e crescimento urbano desordenado, criminalidade e discriminação social. O cinema participou desse debate nas duas ocasiões. Se, no primeiro caso, muitas não foram preservadas, no segundo, elas estão em circulação entre nós por meio das salas de cinema, das redes de televisão e das versões lançadas nas locadoras de vídeo.

### ***Notícias de uma guerra particular ou a crise sem solução***

Realizado primeiramente para exibição em uma emissora brasileira de televisão por assinatura, *Notícias de uma guerra particular*, documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund, apresenta um painel dos conflitos violentos travados entre os traficantes de drogas e a polícia, que transformou a cidade do Rio de Janeiro em palco da guerra particular que dá nome ao filme.

Na seqüência de abertura, a tela escura rapidamente se desfaz e nos mostra policiais civis transportando drogas apreendidas durante o mês para serem incineradas. Enquanto acompanhamos esse processo, uma voz em *off* fornece dados sobre a repressão ao crime, o comércio de drogas, o propósito do documentário:

Na primeira terça-feira de cada mês um camburão escoltado por três carros da polícia civil deixa a Avenida Suburbana no Rio de Janeiro, sede da delegacia de repressão a entorpecentes, e vem para este ferro-velho no Caju. O comboio transporta toda a droga apreendida no último mês, uma quantidade que pode variar de 200 kg a três ou quatro toneladas. Em menos de duas horas tudo será incinerado no forno de alta temperatura.

A expansão do tráfico de drogas a partir da metade da década de 80 é diretamente responsável pelo crescimento vertiginoso do número de homicídios.<sup>2</sup> Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingidas por balas de grosso calibre.

A polícia federal estima que hoje o comércio de drogas empregue cem mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade. Nem todas essas pessoas moram em favelas, no entanto a repressão se concentra exclusivamente nos morros cariocas.

Esse programa, rodado ao longo de 97 e 98, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas nesse conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador.

No momento em que o narrador informa que o “empreendimento” do tráfico tem em suas fileiras o mesmo número de empregados do poder municipal carioca, a câmara abandona o ferro-velho do Caju para sobrevoar uma favela carioca. Logo após ouvirmos a palavra “morador”, uma cartela negra, com o título do filme, é inserida da direta para a esquerda na tela.

Temos, nessa breve introdução, o objeto da contravenção – a droga – e o espaço onde se concentra a repressão ao comércio desse mesmo objeto – a favela. Nos seus quase dois minutos de duração, a introdução de *Notícias de uma guerra particular* nos coloca diante de uma articulação entre som e imagem que lhe é própria. O elemento que articula o tempo e o espaço audiovisual no cinema é a montagem. Para o cineasta Serguei Eissenstein (1990, p.13), ela tem como propósito expor de forma coerente e orgânica o tema, o material, a trama e a ação do filme. Vamos nos ater a alguns procedimentos presentes na introdução do documentário de Salles & Lund para compreendermos melhor a utilização da montagem empregada pelos dois realizadores.

Durante a seqüência do ferro-velho, após nos informar que 90% das pessoas assassinadas no Rio de Janeiro são vítimas de balas de grosso calibre, a câmara se detém por alguns instantes na droga sendo consumida pelas chamas do forno de alta temperatura. Dessa imagem das chamas e dos entorpecentes – quadro simbólico que associa a violência aos tóxicos –, somos levados para uma tomada aérea das favelas, lugar que a opinião comum associa tradicionalmente como a principal fonte da violência na cidade. E, mesmo que nem todas as pessoas envolvidas no negócio ilegal das drogas residam nos morros cariocas, é ali que se concentra a repressão policial ao seu comércio. A abertura traz em seu interior todos os grupos que serão entrevistados durante o documentário: a polícia, os traficantes<sup>3</sup> e a população da favela.

Essa alternância entre a polícia, o traficante e o morador da favela está presente em todo o documentário e é seu princípio organizador. Os cineastas constroem um painel da violência no Rio de Janeiro por meio de recurso estético cinematográfico que é a montagem paralela<sup>4</sup> entre esses personagens. A cada depoimento de um policial, segue-se o de um traficante. Esses, por sua vez, são entremeados pelas entrevistas realizadas com moradores da favela.

O primeiro policial a dar seu depoimento é o capitão Rodrigo Pimentel, do Batalhão de Operações Especiais Policiais (Bope). Em sua primeira intervenção, respondendo a uma questão, ele afirma que participa de uma guerra – a do combate ao tráfico. A diferença nesse tipo de guerra é que ele volta para casa todos os dias.

O primeiro traficante é um menor que se apresenta para nós por meio de um *rap* que fala sobre as armas e a luta contra os polícias. Depois surge outra figura do tráfico que, encapuzada, nos diz que se roubou não foi para cheirar cocaína, mas para comer, ajudar sua família e andar arrumado.

O primeiro morador a dar seu depoimento é Hilda, que descreve sua difícil vida diária: levantar às duas horas da manhã para entregar jornais, voltar às sete horas para levar seus filhos para a escola, volta mais uma vez para sua casa no morro para fazer seus trabalhos domésticos. Seu dia termina às dez horas da noite, depois de preparar o jantar para seu marido e, logo a seguir, “desmaiar” a fim de se recompor para mais um dia de labuta.

O próximo representante dos moradores é um casal formado por Adão, Janete e sua filha Luanda. O primeiro canta um samba com sua filha enquanto sua esposa estende roupas no varal. É deles o seguinte depoimento:

*Janete* – O tráfico de um lado melhorou e de outro não. Porque antes de existir o tráfico a polícia quando entrava na favela entrava metendo o pé na porta da sua casa, já vinha quebrando tudo. Então estas armas quando entraram na comunidade através do tóxico fez com que eles [a polícia] entrassem com mais cautela, entendeu?

*Adão* – Eles andam com medo.

*Janete* – Eles andam com medo porque estão sabendo que esta nova geração, esta juventude tem um espírito suicida. Eles não querem saber se eles vão morrer ou se vão matar. Eles querem defender a comunidade desta entrada violenta da polícia. É o lado bom das armas.

Agora, o lado negativo, o lado cruel das armas é que quando eles têm que cobrar seja de pessoas lá de baixo, seja de nossa comunidade eles não vão medir, eles não querem saber se é menor ou se não é, entendeu? Se eles puderem matar, esquartejar, cortar e colocar lá para todo mundo ver como exemplo, para ninguém vacilar porque senão vai para a vala, eles são capazes disso.

O tratamento dado a Adão, Janete e Luanda, pelos cineastas, nos leva a tecer um breve comentário sobre o modo pelo qual essa família é apresentada. Únicos personagens a terem seus depoimentos tomados em seu lar – os demais são feitos em locais de trabalho ou ao ar livre –, eles são mostrados de forma leve, descontraída, com a câmara colocada na posição de uma pessoa sentada num sofá ou numa cadeira para uma visita. O samba, a face delicada de Luanda, as figuras cativantes de Janete e Adão nos afastam dos estereótipos que acompanham os moradores das favelas cariocas. A generosa acolhida com que nós, espectadores, somos “recebidos” por eles em sua casa, a maneira franca e direta com a qual eles se dirigem para a câmara nos fazem ficar do lado dessas pessoas que estão no meio do fogo cruzado dessa guerra das drogas.

Retomando nossa análise sobre a estrutura narrativa do documentário até o seu final, ele permanecerá nessa alternância entre depoimentos de policiais e traficantes, entremeados em algumas ocasiões por depoimentos dos moradores da favela. Sabemos que nos filmes tradicionais as ações que correm paralelamente caminham sempre para uma resolução. Pensemos mais uma vez nas elaboradas seqüências de resgate no último minuto que geralmente terminam com o salvamento da inocência ameaçada.

Se afirmamos antes que Salles & Lund empregam em *Notícias* a montagem como estratégia central para apresentar seus personagens, qual será seu desfecho, sua proposta para a resolução do conflito? Em sua última seqüência, o filme apresenta o funeral de um traficante e de um policial. Sobrepostos a essas imagens, ouvimos depoimentos pessimistas:

*Um traficante*: Vou ficar nesta vida até morrer. Esse é meu destino. Eu fiz meu destino...

*Hélio Luz* (chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro): Se a questão do tráfico

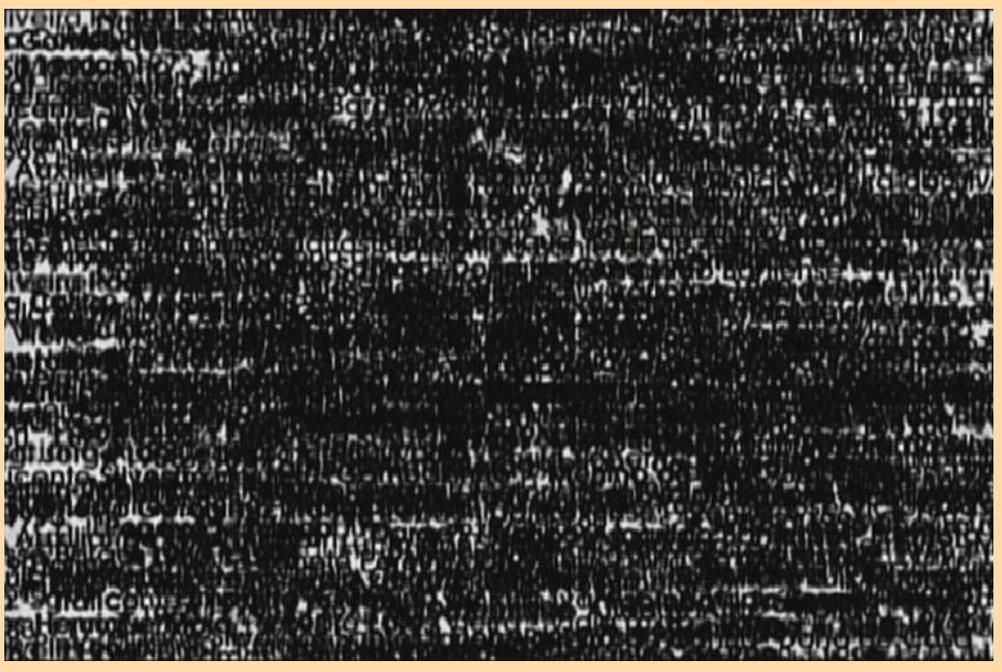
de drogas é sério, as forças do bem já perderam a guerra. Porque elas estão há muito tempo lá e não resolveu.

*Rodrigo Pimentel* (capitão do Bope): O único segmento do poder do Estado que vai ao morro é a polícia. Só a polícia não resolve...

*José Carlos Gregório* (um dos fundadores do Comando Vermelho): Tomei pe-

Figura 1 – Os mortos da guerra do tráfico.





nitenciárias armado: metralhadora, grana, pistola, revólver. Assaltei delegacias, camburões. Para quê? Que história eu fiz? Crime é história? Não é história...

*Rodrigo Pimentel:* Chego em casa, às vezes até de uma operação difícil em que um policial nosso foi baleado, um traficante foi morto. Nossos familiares nem perguntam mais como foi nosso dia, como foi a operação, se foi perigoso. Não perguntam mais... Estou cansado, deste serviço estou cansado...

O documentário nos propõe um final em que não há solução aparente, ou melhor, ele constata que a única via parece ser a da interminável guerra particular. A imagem final resume com muita propriedade esse estado de espírito: na tela branca, que se forma sobre um túmulo, vão surgindo nomes de vítimas da violência causada pelo tráfico de drogas. São meninos de rua, traficantes, policiais, trabalhadores. A cada nome que surge a tela vai escurecendo progressivamente. No último instante, é a treva mais profunda que prevalece.

*Notícias* também é relevante pela influência que exerceu em outros filmes posteriores, como *Cidade de Deus*, *Quase dois irmãos*. Dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, *Cidade de Deus* é baseado no romance homônimo de Paulo Lins. O escritor é um dos entrevistados em *Notícias*, num depoimento realizado antes da publicação de seu livro. É ele que nos fala sobre a história do tráfico de drogas no Rio, da influência exercida pelos presos políticos da Ilha Grande nos detentos comuns, fornecendo esses elementos organizacionais que seriam posteriormente utilizados na formação da organização do crime por meio de grupos como o Comando Vermelho. Lins também foi roteirista de *Quase dois irmãos*, filme em que é explorada essa proximidade entre presos políticos e comuns ocorridos nas prisões do regime militar.

### **Ônibus 174 e a violência como desenraizamento**

Jardim Botânico, cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, 12 de junho de 2000. Ondas eletromagnéticas atravessam o éter da cidade maravilhosa para levar aos lares de milhões de brasileiros pouco mais de cinco horas de imagens ao vivo de violência urbana, comum em muitas metrópoles. As imagens revelavam que um jovem, ao tentar assaltar um ônibus, teve sua ação interrompida pela polícia e pela imprensa, que cercaram o veículo. O assalto frustrado transformou-se, de um momento para outro, em seqüestro.

Dois anos depois, o diretor José Padilha realizou o documentário *Ônibus 174*, no qual retomou o acontecimento mencionado acima para tentar compreendê-lo. Nesse processo, o cineasta apresentou o principal protagonista do evento: Sandro do Nascimento – o seqüestrador.

A artista plástica Yvonne Bezerra de Mello, que conhecia Sandro desde os tempos em que ela desenvolvia um trabalho social com os meninos de rua da Candelária, em seu depoimento, informa que Sandro, aos seis anos de idade, presenciou o assassinato violento de sua mãe na Favela do Rato Molhado. Sem ninguém para apoiá-lo – o pai desconhecido –, o menino acaba indo viver na rua, primeiro no Méier e depois na Zona Sul, em Copacabana. Lá, afirma Yvonne, é mais fácil arranjar dinheiro com turistas. Com os laços familiares violentamente desfeitos, a criança termina por se juntar a uma gangue de meninos de rua. Sandro foi um dos meninos que sobreviveram ao massacre da Candelária.

Cada indivíduo precisa receber da comunidade da qual faz parte a totalidade de sua vida intelectual, espiritual e moral. Quando isso ocorre, o ser humano está participando ativamente na coletividade e, ao mesmo tempo que retira dela

os valores de sua tradição, acrescenta outros, que estarão presentes no futuro dessa mesma comunidade. A esse estado de coisas Simone Weil (1996) dá o nome de enraizamento, e que, segundo ela, é uma das necessidades mais importantes e desconhecidas da alma humana. Quando os laços dos sujeitos com sua coletividade são rompidos, temos aquilo que Weil definiu como desenraizamento. Para a pensadora-operária há desenraizamento, entre outras coisas, nas conquistas militares e também nas relações sociais no interior de um mesmo país.

A violência transformou Sandro em um desenraizado. O assassinato de sua mãe destruiu seu lar e todo sentimento de pertencimento a um grupo. Isso o levou para a rua, onde foi levado a enfrentar as duras condições de sobrevivência existentes nesse meio. Comprovamos isso quando ouvimos o depoimento de uma jovem que havia conhecido Sandro, quando ele chegou pela primeira vez a Copacabana. Segundo ela, todos que vão para a rua chegam como inocentes. É a dificuldade de sobrevivência que os leva a se tornarem adultos de forma rápida.<sup>5</sup> Mais uma vez, Yvonne retorna à tela para nos dizer que os meninos de rua são aqueles que cortaram qualquer vínculo familiar, de um lar ou de uma comunidade. Eles esqueceram o passado, para eles só existe o presente.

Sandro é um desenraizado que, em sua tentativa de assalto ao ônibus, vê-se cercado pelas forças policiais e pelas câmaras das redes de televisão. De uma hora para outra, ele se vê na condição de protagonista de um drama violento, amargo: o menino que testemunhou brutalmente o assassinato de sua mãe vê o círculo se fechar em torno de si.

Para David Bordwell (1976), a câmara possui um poder ubíquo:

O cinema é um aperfeiçoamento da visão porque o olho da câmara, ao contrário do olho do espectador, não pode ser impedido por cercas, paredes ou sinais. Se alguma coisa interfere com seu progresso seguro no interior de uma cena, sabemos que esta coisa é um obstáculo artificial e temporário.

Esse poder também se faz presente no documentário de Padilha. No interior do ônibus, Sandro percebe e reconhece a importância das câmaras de televisão que o cercam, pois sabe que elas podem levá-lo a lugares onde dificilmente teria acesso. É para elas que elabora sua representação.<sup>6</sup>

Quando outros personagens mencionam a influência das câmaras de televisão no comportamento de Sandro, descobrimos que não é somente ele que se dirige para elas. Uma das refêns é escolhida por ele para escrever nos vidros do ônibus mensagens para os espectadores que circundam o veículo. Deixemos que ela nos conte como aconteceu:

Ele estava mexendo em uma das bolsas e pegou o batom. Ele mesmo me deu o batom. E aí ele me chamou: “Vem cá, mocinha, vem cá escrever na frente do ônibus”.

Não sei o que me deu na cabeça na hora de falar assim: “Ah, vou escrever para todo mundo lá fora ver”. Não sei se foi a presença de espírito, o que foi, alguma coisa que me disse: “Escreve ao contrário”. Porque na brincadeira você escreve ao contrário, mas com uma arma na cabeça não é tão simples...

Esse relato é seguido pela opinião de um policial: “O grau de violência dele está associado diretamente à presença das câmaras. Ele sim estava preocupado em aparecer, em representar a peça dele”.

A seguir, a palavra é dada mais uma vez à moça que escrevia mensagens com o batom. É quando descobrimos que ela também “representava” para a câmara: “Tive a sensação que o mundo estaria vendo aquilo, que seria retransmitindo”. Aqui a câmara retoma seu passeio aéreo para, dessa feita, nos mostrar as torres de transmissão de TV instaladas no alto de uma montanha. As torres, tomadas em primeiro plano, submetem a paisagem ao seu poderio, subjugando até mesmo as referências mais importantes do Rio de Janeiro: o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor, que estão reduzidos a um segundo plano visual que ganha dimensões simbólicas.

A tomada descrita realça os depoimentos simultâneos a ela:

Acho que a televisão permitiu que ele se sentisse poderoso, na medida em que ele sabia que estava sendo filmado e queria ser filmado. [*outra refém de Sandro*]

Ele jogou muito bem jogado. Mas ele sabia o que iria acontecer se ele fosse pego. Então era a maneira dele também se proteger. [*Yvonne Bezerra de Mello*]

A mídia é algo que traz confiança ao seqüestrador. Lógico! É a certeza que não vou ser executado, morto! [*Rodrigo Pimentel*<sup>7</sup>]

O prolongamento daquela situação também servia como um espaço de significar alguma coisa para alguém, como um espaço de mostrar que ele tinha poder, de mostrar que ele existia, enfim. E isso era uma coisa tão fundamental quanto resolver a situação de sair dali vivo. Então as câmaras de televisão importavam para ele. [*outra refém*]

Figura 2 – Sandro entre os meninos da Candelária.



Figura 3 – Sandro e uma refém do *Ônibus 174*.



Para Sandro, as câmaras tiveram importância fundamental. Enquanto estivesse diante delas, sua vida estaria garantida. Por isso seu interesse em prolongar o máximo possível sua encenação. Por um breve momento, *Ônibus 174* nos faz pensar que Sandro estava participando, mesmo que ilusoriamente, de uma comunidade graças às câmaras de televisão. No entanto, tal participação é fruto da intolerância, da violência, da solidão desesperada. Seu desfecho só poderia ser fatal. Ousamos dizer que o “enraizamento” oferecido a ele pelas câmaras de televisão é, na verdade, a outra face cruel de seu oposto, o desenraizamento.

### **Justiça – a separação entre Estado e cidadão**

Recorremos a uma passagem de *A democracia na América*, de Aléxis de Tocqueville (1977, p.209-10), para iniciarmos nosso diálogo com o filme de Maria Augusta Ramos:

Entendo por júri certo número de cidadãos, tomados ao acaso e momentaneamente investidos do direito de julgar. Aplicar o júri à repressão dos crimes parece-me introduzir no governo uma instituição eminentemente republicana. Explico meu ponto de vista: a instituição do júri pode ser aristocrática ou democrática, conforme a classe de onde são tirados os jurados; mas conserva sempre um caráter republicano, porque situa a direção real da sociedade nas mãos dos governados, ou de uma porção dentre eles, e não nas mãos dos governantes. A força nunca passa de ser um elemento passageiro do êxito: depois dela, vem imediatamente a idéia do direito. Um governo reduzido a não poder alcançar seus inimigos a não ser no campo de batalha seria logo destruído. A verdadeira sanção das leis políticas acha-se, pois, nas leis penais, e se falta a sanção, a lei perde a força mais cedo ou mais tarde. O homem que julga o criminoso é, pois, realmente,

o senhor da sociedade. Ora, a instituição do júri coloca o próprio povo, ou pelo menos uma classe de cidadãos, na cadeira do juiz. A instrução do júri, por isso mesmo, põe a direção da sociedade nas mãos do povo ou daquela classe.

Encontramos na visão de Tocqueville sobre a Justiça americana o conceito de júri como um mecanismo de participação popular não apenas no âmbito legislativo, mas no campo mais amplo da democracia. O júri é o representante do povo na instância jurídica do tribunal, no espaço da lei onde os acusados são absolvidos ou condenados. Reside no povo, portanto, importante função no processo penal, que para Tocqueville nada mais é que um processo político. Exercer a lei, nas formas participativas do júri popular, é exercer a política em nível elevado. Isso, claro, não isenta a Justiça norte-americana ou qualquer outra de erros. No entanto, o sistema legislativo apresentado em *A democracia na América* nos parece ser, em sua essência, democrático.

O cinema de Hollywood recorre com frequência aos tribunais em vários de seus filmes. É o caso de *A juventude de Lincoln* (John Ford), *Julgamento em Nuremberg*, *Testemunha de acusação* (Billy Wilder), *Anatomia de um crime* (Otto Preminger), *Filadélfia* (Jonathan Demme) e tantos outros. A série de televisão “Law and order” (“Lei e ordem”), no ar desde 1990, tem na sua abertura a seguinte frase: “No sistema de justiça criminal, o povo é representado por dois grupos separados e de igual importância: a polícia que investiga os crimes e a promotoria, que processa os acusados”.

Nós, habituados que estamos aos filmes de tribunais hollywoodianos, ficamos espantados diante da Justiça criminal brasileira apresentada na tela pelo documentário de Maria Augusta Ramos.

Nos momentos iniciais do filme, uma pessoa em cadeira de rodas é conduzida por um policial em um corredor do tribunal do Estado do Rio de Janeiro. No instante em que o rapaz cruza uma porta, descobrimos que ele se encaminha para a primeira sessão de seu julgamento. É o juiz que conduz o interrogatório, em torno dele se concentra toda a ação na corte. O caso é espantoso: o rapaz está sendo acusado de participar de um assalto a uma residência. No entanto, o muro que cercava o local do roubo, com sua elevada altura, seria impossível de ser transposto por uma pessoa que perdeu a mobilidade nas pernas. Notamos que até mesmo o magistrado se surpreende com a prisão e com o julgamento a que o réu está sendo submetido.

Não há como negar o impacto desse primeiro caso apresentado por Augusta Ramos. Sua câmara nos transforma, nesse e nos outros processos do filme, em observadores privilegiados, mas impotentes. Somos membros de um júri virtual que não pode opinar nos julgamentos.

Os réus de *Justiça* são oriundos das classes pobres e com sua pouca instrução são incapazes de compreender os meandros do complexo sistema judiciário que estão enfrentando. Se fossem instruídos, poderiam estar mais preparados para a defesa. Se fossem instruídos e tivessem condições financeiras mais favoráveis, poderiam contratar bons advogados. Mas nada disso eles possuem.

Figura 4 – O réu em sua cadeira de rodas.



Figura 5 – A sessão do tribunal.



Nós, no entanto, que somos espectadores desse filme, estamos em condições melhores que a dos réus. Afinal de contas, o público que assiste aos documentários nos cinemas, compra ou aluga obras de não-ficção, é composto,

em sua maioria, por pessoas instruídas e em condições sociais e econômicas relativamente estáveis. Por essa razão, nós – a audiência – poderíamos ser aqueles personagens que são colocados nas cadeiras dos jurados dos filmes de tribunais norte-americanos.<sup>8</sup>

Tocqueville vê na instituição do júri um mecanismo para promover a equidade entre os cidadãos. Teoricamente, o homem que está no banco dos jurados sabe que pode um dia estar na cadeira dos réus, e isso é um dado que o ajuda a julgar com maior parcimônia. Para o pensador francês, o júri é um instrumento de educação:

O júri presta-se de maneira inacreditável para formar o discernimento e aumentar o esclarecimento natural do povo. Reside neste ponto, no meu entender, a sua maior vantagem. Devemos considerá-lo como uma escola gratuita e sempre aberta, onde cada jurado vai instruir-se em seus direitos, onde entra em comunicação quotidiana com os membros mais instruídos e mais esclarecidos das classes elevadas, onde as leis lhe são ensinadas de maneira prática, e são postas ao alcance de sua inteligência pelos esforços dos advogados, os conselhos dos juizes e as próprias paixões das partes. (Tocqueville, 1977, p.211)

As sessões dos tribunais de *Justiça* nos levam a pensar que nelas está representada a radical separação que existe no Brasil entre o Estado e as classes menos favorecidas, especialmente nas condições em que estes últimos mais dependem do primeiro. Sem o poder econômico a auxiliá-los, os excluídos são lançados à própria sorte, dependendo somente da sentença pronunciada pelo juiz, que se transforma durante os processos em uma figura todo-poderosa diante dos olhos daqueles que são levados para as cortes.

### ***Falcão: meninos do tráfico* – a brincadeira como emblema da morte**

*Falcão: meninos do tráfico* é o olhar sobre o comércio ilícito de drogas por intermédio dos indivíduos que nele atuam e dos moradores das favelas e da periferia. São pessoas que vêem o problema de dentro. Seus realizadores, diretores e produtores também são da mesma origem. Sua produção foi realizada pela Central Única das Favelas (Cufa) e a direção ficou a cargo de Celso Athayde e do cantor e compositor MV Bill.

O documentário foi veiculado pela Rede Globo de Televisão no *Fantástico*, programa dominical da emissora, o que lhe garantiu repercussão nacional.

Falcão é o nome que recebem os meninos que vigiam as favelas durante a noite. Munidos com seus radiocomunicadores, sua função é avisar os traficantes da chegada de qualquer um que se aproxime. Esses jovens não podem dormir e seu trabalho é pesado. Há dias em que o turno começa ao meio-dia e termina às seis horas da manhã.

O propósito do documentário não é a precisão técnica nem a inovação estética. No encarte da versão lançada em DVD, lemos: “A linguagem segue um padrão típico de um documentário. Nada de novo na composição das imagens.

Figura 6 – Brincadeira de criança: traficando a droga.



Figura 7 – Outra brincadeira: execução de um delator.



A montagem é tradicional, sem trucagem, direta e linear”. A novidade do filme, segundo esse mesmo texto, é seu conteúdo, que “abre o olho da classe média, das elites e do governo” para a grande favela em que o Brasil se transformou,

pela presença ostensiva do tráfico de drogas e da violência gerada por ele não apenas na cidade do Rio de Janeiro, mas em outros centros urbanos espalhados pelo país – o documentário é rodado em diversas regiões brasileiras.

A força de *Falcão* está justamente na montagem direta e linear empregada por seus realizadores para registrar o tema a que se propuseram abordar.

Há dois momentos no filme que merecem destaque. O primeiro diz respeito à mãe de um traficante adolescente que foi morto em decorrência da guerra do tráfico. No depoimento da mulher, nem mesmo a máscara de ocultamento – um desfocamento dos rostos criado na edição e colocado em quase todos os entrevistados – impede-nos de perceber a emoção com que ela relembra o filho perdido para o mundo das drogas. Seus sentimentos de ternura e perda nos tocam quando a ouvimos falar das bermudas, dos bonés e dos agasalhos preferidos do rapaz.

Outro momento marcante é quando a câmara nos mostra como a violência do tráfico penetra no cotidiano dos indivíduos. É a seqüência das crianças que brincam de tráfico. As cenas são incômodas. Não porque há violência real, mas porque nessa brincadeira dos meninos está representado o mundo cruel e violento que os cerca.

Os garotos se reúnem para “vender” pó e maconha utilizando os jargões utilizados pelo vapor – o rapaz que realmente trafica: “Pó de dez” (pacote de dez reais), maconha! Qual vai ser?”. Uma das crianças comenta que é dessa forma que elas brincam, “só para se divertir”. O “jogos infantis” continuam: o suborno de polícias pelos traficantes donos das bocas, o assassinato “cruel” de um X-9 (um delator).<sup>9</sup>

Não há como deixar de pensar aqui na observação de Walter Benjamin de que os brinquedos e os jogos infantis são, de certa forma, reflexos da sociedade onde surgem. Nela o pensador alemão afirma que o olhar da criança está impregnado pelo mundo dos adultos, pois é nesse universo que ela se desenvolve. E nesse universo regido pelos mais velhos é que são construídos os brinquedos que serão oferecidos para as crianças se divertirem. Os brinquedos, na feliz expressão de Benjamin (2002, p.95-102), são coisas impostas de certa forma como objetos de culto pelos adultos para as crianças e que essas, com sua criatividade, transformam-se posteriormente em brinquedo. Em *Falcão*, essa relação entre brinquedo e meio social adquire tons sombrios.

### **Consideração final**

É claro que este artigo não teve a pretensão de esgotar o tema da violência no cinema brasileiro. Outras realizações permitem aproximações com os filmes debatidos aqui e também outras abordagens. Como exemplo, podemos citar os documentários *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento – 2002), *O cárcere e a rua* (Liliana Sulzbach – 2006) e os filmes de ficção, como *Quem matou Pixote* (José Joffily – 1996), *Como nascem os anjos* (Murilo Salles – 1996), *O invasor* (Beto Brandt – 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia

Lund – 2002), *Carandiru* (Hector Babenco – 2002) e *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat – 2005).

Mencionamos anteriormente que em uma das seqüências de *Notícias de uma guerra particular* o capitão do Bope Rodrigo Pimentel afirma que o único braço do Estado que sobe os morros cariocas é a polícia, e que apenas isso não é suficiente. Os filmes sumariamente analisados aqui apresentam em seu conjunto uma visão sombria sobre a violência no Brasil. A seu modo, cada obra é marcada pelo gosto amargo da desesperança. O que fazer para transformar essa situação? Esses filmes, antes de oferecerem respostas, colocam outras questões. O que devemos levar em conta não é a capacidade da obra de solucionar problemas, mas a aproximação dela da vida, das coisas humanas. Tarefa que os quatro documentários comentados aqui realizaram com eficiência.

#### Notas

- 1 Utilizo esses termos com o mesmo sentido que lhes dá Boris Fausto (2001, p.19): “Criminalidade se refere ao fenômeno social na sua dimensão mais ampla, permitindo o estabelecimento de padrões através da constatação de regularidade e cortes; crime diz respeito ao fenômeno na sua singularidade, cuja riqueza em certos casos não se encerra em si mesma, como caso individual, mas abre caminho para muitas percepções”.
- 2 O crescimento da violência a partir dos anos 1980 não foi um fenômeno exclusivo do Rio de Janeiro. Ele ocorreu em outras cidades brasileiras, conforme podemos observar neste comentário de Alba Zaluar (1998, p.249): “Estes [os crimes violentos] inequivocamente aumentaram durante os anos 80 nas regiões metropolitanas do Brasil, nos anos 90 em cidades do interior, especialmente as situadas nas inúmeras rotas do tráfico, as mais afetadas pela recente curva ascendente dos crimes violentos, em particular o homicídio entre homens jovens”. As vítimas dos filmes analisados aqui são, em sua grande maioria, os homens jovens.
- 3 Lembremos que essa menção indireta aos traficantes por meio do produto de sua atividade é uma antecipação do modo pelo qual esses são apresentados para nós durante o documentário: eles nunca são identificados diretamente, seus rostos estão cobertos ou fora de foco e seus nomes são fictícios.
- 4 A montagem paralela é um elemento organizacional típico do cinema narrativo clássico. É o equivalente literário do “enquanto isso”. O primeiro cineasta a utilizá-la com maior desenvoltura foi o cineasta norte-americano David Wark Griffith, nos seus filmes rodados durante a década de 1910, com suas famosas seqüências de resgates no último minuto, onde o herói luta contra os obstáculos que atrasam a salvação da mocinha, ameaçada por um cruel vilão.
- 5 Em uma conversa com Ecléa Bosi, ouvi dela a sábia sentença: “Infância é uma questão de classe social. Ela existe para uns e para outros não”.
- 6 É de Esther Hamburguer (2005) o pertinente comentário: “O interior do ônibus, onde nem tudo pode ser visto ou ouvido, se torna como que um bastidor para o que se configura como uma verdadeira atuação dramática. Sandro foi ator. Ao longo do evento foi encarnando um personagem homem-mal, para o qual seu perfil era adequado”.

- 7 Rodrigo Pimentel atuava no Batalhão de Operações Especiais (Bope) na época do caso do ônibus 174. Pimentel foi um dos principais depoentes de *Notícias de uma guerra particular*.
- 8 O júri popular não é um elemento inexistente nos tribunais brasileiros. No entanto, pelo que podemos deduzir do filme de Maria Augusta Ramos, ele não está presente em todos os tipos de julgamento.
- 9 No mesmo instante em que as crianças brincavam de executar o delator, um X-9 real era executado a poucos metros do local onde os meninos estavam.

### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. Brinquedos e jogos – observações marginais sobre uma obra monumental. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.
- BORDWELL, D. Citizen Kane. In: NICHOLS, B. (Ed.) *Movies and methods*. Berkeley: University of California Press, 1976. v.I.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FAUSTO, B. *Crime e cotidiano: a criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FURTADO, C. *Brasil: a construção interrompida*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HAMBURGUER, E. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*, In: MOURÃO, M.D.; LABAKI, A. (Org.) *O cinema do real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- TOCQUEVILLE, A. *A democracia na América*. São Paulo: Edusp, Itatiaia, 1977.
- WEIL, S. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ZALUAR, A. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil, In: SCHWARCZ, L. M. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

*RESUMO* – Nos últimos trinta anos, a violência urbana no Brasil atingiu níveis inéditos em sua história. O tema, que vem sendo abordado por diversos setores da sociedade, não foi ignorado pelo cinema brasileiro. O propósito deste artigo é discutir algumas questões levantadas pelo documentário brasileiro contemporâneo sobre esse dado complexo de nossa realidade. Para tanto, foram escolhidos como objetos de análise as seguintes realizações: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund – 1998/1999), *Ônibus 174* (José Padilha – 2002), *Justiça* (Maria Augusta Ramos – 2004) e *Falcão: meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde – 2006). Essas obras expõem o impacto da violência na sociedade brasileira de ângulos distintos: o tráfico de drogas e seu efeito na vida das pessoas envolvidas direta ou indiretamente com ele (*Notícias de Falcão*), a justiça criminal brasileira e seus personagens: advogados, juízes, acusados e seus familiares (*Justiça*) e a violência como desenraizamento (*Ônibus 174*).

*PALAVRAS-CHAVE*: Cinema brasileiro, Documentários, Violência, Tráfico de drogas, Justiça, Desenraizamento.

*ABSTRACT*— In the last 30 years, urban violence in Brazil has reached levels that had never been seen before. The theme, which has been approached by several sectors of society, has not been ignored by the Brazilian cinema either. This article aims to discuss some issues brought up by contemporary Brazilian documentaries on this complex datum of our reality. The following films have been chosen as objects of analysis: *News from a personal war* (*Notícias de uma guerra particular*, João Moreira Salles and Kátia Lund – 1998/1999), *Bus 174* (*Ônibus 174*, José Padilha – 2002), *Justice* (*Justiça*, Maria Augusta Ramos – 2004) and *Falcon: boys of the drug trade* (*Falcão: meninos do tráfico*, MV Bill and Celso Athayde – 2006). These films expose the impact of violence on Brazilian society from different angles: the illegal drug trade and its effects on the people directly or indirectly involved with it (*News from a personal war* and *Falcon: boys of the drug trade*); the Brazilian criminal justice and its characters: lawyers, judges, the defendants and their relatives (*Justice*); and violence as an example of uprootedness (*Bus 174*).

*KEYWORDS*: Brazilian cinema, Documentaries, Violence, Illegal drug trade, Justice, Uprootedness.

*Paulo Roberto Ramos* é pós-graduando em Psicologia pelo IP-USP. Trabalha no Instituto de Eletrotécnica e Energia da mesma universidade, onde ministra cursos de cinema no Programa Universidade Aberta à Terceira Idade. @ – paulo@iee.usp.br

Recebido em 10.9.2007 e aceito em 14.9.2007.