

Periferia, cinema e violência

Andréa Barbosa

Nos últimos anos vimos crescer um retorno à produção cinematográfica que tematiza a vida nas áreas pobres de cidades brasileiras. Podemos lembrar de filmes como *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luma, 1999), *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *Uma onda no ar* (Helvecio Ratton, 2002), *O invasor* (Beto Brant, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *De Passagem* (Ricardo Elias, 2003) e *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2003). A proximidade de alguns destes filmes extrapola a temática mais geral: Kátia Lund, por exemplo, dirige com João Moreira Salles *Notícias de uma Guerra Particular* e co-dirige com Fernando Meirelles *Cidade de Deus* e Fernando Meirelles, por sua vez, é produtor de *Contra Todos* de Roberto Moreira. Parece existir um grande interesse em construir filmicamente estes espaços que são espaços físicos, mas também espaços sociais.

Quando pensamos nesses filmes mais recentes que escolhem como seu lugar diegético a periferia de São Paulo, nos vem sempre à cabeça o tema da violência. Seguramente ela participará das histórias engendradas nesta região da cidade, mesmo que de uma forma também periférica. No cinema a violência marca o lugar: periferia. Contudo o lugar não se intimida e também marca o filme com ranhuras que carregam outros significados como o da memória, da experiência e da afetividade. Essas ranhuras embora presentes, nem sempre são evidentes. É este o ponto de partida deste artigo no qual comento dois destes filmes e procuro perceber neles de que forma a violência marca a periferia de São Paulo construída no filme. *De Passagem* (Ricardo Elias, 2003) e *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2003) formam a dupla de filmes sobre a qual vamos nos debruçar.

O lugar e as relações

Uma massa de casas com suas lajes de concreto. A cor do tijolo predomina nas paredes sem pintura ou com a tinta já gasta pelo tempo e pelas intempéries. Muita cor nas roupas vestidas nos corpos periféricos ou estendidas nos varais. Essa massa visual cresce na paisagem ondulada que marca a periferia de São Paulo. Aricanduva, São Miguel, Itaquera, Jardim Ângela, Francisco Morato, não importa. Muitos córregos,

quase nenhuma árvore, muros escritos por propaganda ou pichação e muitos buracos. Uma luz estourada marca a presença do sol sem piedade. Um sol que esturrica o asfalto e as lajes freqüentemente utilizadas para estender roupas, soltar pipa ou fazer um churrasquinho no domingo. Margeando esses bairros estão grandes avenidas pontuadas por paradas de ônibus sempre com gente esperando. Esperando a condução ou qualquer outra coisa que o pensamento alcance.

A periferia nestes filmes não é construída como um lugar, no substantivo, como coisa, mas como acontecimento e algumas vezes como experiência. Não é surpreendente, então, que a paisagem construída no quadro pareça informar as relações humanas que se constroem ao longo do filme e vice-versa. É ela que abre espaço para que Jéferson, protagonista de *De Passagem*, seja construído como um personagem quase *outsider*, parecendo não caber mais nessa paisagem com seu uniforme da Escola Militar do Rio de Janeiro. É ela também que tenta aprisionar as relações sem afetividade de *Contra Todos*.

Jéferson e Kennedy, protagonistas no filme *De Passagem* de Ricardo Elias fazem um longo e amplo deslocamento no espaço na busca da liberação do corpo de Washington (irmão de Jéferson e também companheiro de infância de Kennedy), achado morto num bairro do “outro lado da cidade.” Os dois amigos de infância, hoje tão distanciados pelo tempo e pelo espaço, são literalmente justapostos para empreender esta tarefa. Eles circulam de ônibus, metrô e trem por bairros muito distantes como indica o grande deslocamento que fazem, mas estes diversos bairros não se distinguem pela paisagem. Ao espectador fica a sensação de uma grande homogeneidade dos bairros periféricos da cidade com suas incontáveis casas de tijolos expostos apinhadas ao longo de ruas e terrenos acidentados. Não sabemos por onde eles transitam. Não há marcadores da especificidade dos lugares. Nos parece que para o diretor o que importa é marcar um longo trajeto. Trajeto sempre liminar que não assume nem identidades nem especificidades. Quando eles não estão circulando em coletivos, estão dentro das repartições e não temos idéia alguma do entorno. O filme parece jogar as periferias da cidade no espaço comum da exclusão. Um rosto da cidade só nos é apresentado no começo do filme durante a chegada de Jéferson a casa de sua mãe. Nestes primeiros minutos somos apresentados a esta periferia que se reproduzirá em cada janela de ônibus, metrô ou trem utilizados no percurso. Essa paisagem homogênea que os dois

rapazes vão percorrendo ao longo do trajeto que fazem na cidade é utilizada no filme como recurso para trazer a tona uma outra travessia empreendida pelos dois protagonistas: a travessia do tempo.

Das janelas do tempo atual, tempo do distanciamento dos dois rapazes, passa-se às janelas do passado e da infância compartilhada dos três meninos. É essa dupla travessia que possibilita o encontro entre esses dois quase desconhecidos Jéferson e Kennedy. Quase desconhecidos como nós e vários personagens que encontramos em nossas próprias travessias metropolitanas. Quem tem o hábito e andar pela cidade a pé ou por meio de transportes públicos, de quando em vez vive essa estranha experiência de reencontrar antigos amigos que compartilham de memórias de uma outra cidade e de uma outra experiência. Esse talvez seja o trunfo do filme: nos remeter a um jogo de tempos e espaços no qual os jogadores não são apenas os personagens do filme, mas nós mesmos. No entanto, fica uma imensa lacuna nessa evocação, pois os personagens acabam não ganhando densidade nessa travessia, assim como o espaço que também se mantém homogêneo apesar dos deslocamentos temporais e espaciais. A dupla possui uma história comum que é apresentada em *flashbacks* de forma pontual onde a dimensão da experiência construída e compartilhada é absolutamente obscurecida pela trivialidade dos belos planos fixos dos três meninos. Tudo é muito fixo. Podemos contar nos dedos de uma mão os movimentos de câmera. A cena se monta para o quadro do filme, mas o olhar da câmera, que é também o nosso, é estático. Por incrível que possa parecer num filme sobre uma travessia, falta movimento. Movimento do olhar, da vida que vai se adensando na nossa experiência da cidade. A violência neste filme não está em cenas de agressão física ou moral. Embora esse tipo de violência seja anunciado na forma como Washington morre, nos comentários sobre seu envolvimento com ao tráfico, sua passagem pela FEBEM e a cena em que um policial aborda os meninos que tentam viajar de trem sem pagar.

A violência que o filme constrói está inscrita no distanciamento que a exclusão social provoca. Distanciamento em relação à educação (Jéferson muda-se para o Rio e vai estudar no colégio Militar em busca de uma boa educação) e ao trabalho (Kennedy está desempregado desde que abandonou o trabalho no tráfico). Distanciamento que faz com que todos os pobres sejam jogados na categoria social “excluídos” que por sua vez está associada à categoria espacial “periferia”, que por sua vez é indissociável do conceito de

violência. O processo de exclusão que se vive hoje nas metrópoles como São Paulo tende a simplificar muito a densidade humana e talvez seja esta a dificuldade de *De Passagem*. O filme, embora traga uma fundamental delicadeza para as relações humanas que são construídas na história, não ultrapassa a simplificação operada pelo tratamento da pobreza e das periferias no cinema brasileiro. Não é um filme sobre favelados, alter ego do pobre no cinema, mas ainda assim não trabalha o lugar da diferença dentro desta categoria social. A delicadeza construída nas relações não encontra eco na forma do filme como suas seqüências de ruas vazias, sem vida, sem identidade.

Delicadeza talvez seja a palavra chave para comentarmos a construção das relações humanas e espaciais realizada em *Contra Todos* e Roberto Moreira. Na verdade, seria melhor falar em falta de delicadeza, pois nas relações que os protagonistas Cláudia, Teodoro, Soninha e Valdomiro constroem com o mundo e as pessoas com quem nele interagem, o que falta é justamente delicadeza. Não existe sequer afetividade. A violência funda não só as relações mas também a espacialidade do filme. Não existe sutileza ou cuidado, somente pulsão e fatalismo. No início de *Contra Todos* acompanhamos Soninha numa perambulação pelo centro da cidade de São Paulo. Ela percorre as galerias da rua 24 de Maio, os calçadões repletos de camelôs do centro velho, cd's piratas, e pessoas, muitas pessoas que divergem na aparência, no ritmo e no movimento. Soninha toma um ônibus e junto com ela fazemos o percurso do centro à periferia. Através da janela podemos ver a cidade das avenidas, depois as dos bairros até chegar a uma "quebrada". A paisagem que se transforma de centro em periferia difere da apresentada por Ricardo Elias num simples detalhe: tem gente nas ruas. A cidade aparece viva. Essa gente que dá vida à cidade circula e interage com a paisagem.

Chegando em casa após descer do ônibus e fazer uma caminhada por ruas e outras "quebradas" Soninha chega a sua casa. A partir deste momento o espaço da periferia se confunde com o espaço das relações que vão se delinear entre os protagonistas. O espaço limita, aprisiona as relações. A casa não fornece abrigo para a violência que impera nas ruas, ela é o berço dessa violência. Ao contrário da câmera estática de *De Passagem*, *Contra Todos* é olhar em movimento. A câmera na mão funda nosso olhar sobre a cidade e as relações como algo essencialmente dinâmico. A câmera está sempre procurando. A vida não está dada a sua frente, ela tem que buscá-la, e é por isso que se

movimenta freneticamente de um olhar para outro, de um gesto para outro. Não há tempo para contemplação, somente para a ação e a ação é pautada pela pulsão das paixões sempre violentas. Se *Contra Todos* nos apresenta uma periferia com identidade e com vida, seus personagens perdem essa referência se perdendo no mar (vermelho como o que aparece na abertura do filme) de suas pulsões. Ora, não há vida sem afetividade, principalmente numa periferia marcada pela exclusão e pela violência.

É justamente a afetividade que fornece a chave de saída de alguns becos aparentemente sem saída. Em *De passagem*, Washington, Jéferson e Kennedy se reencontram justamente por que ainda resta alguma afetividade alimentada pela memória presente num cartão postal ou numa lembrança achada na travessia. Em *Contra Todos* não há saída porque não há afetividade, não há memória. Se a ausência da densidade humana em *De Passagem* está em reafirmar a simplificação operada pelo tratamento da pobreza e das periferias no cinema brasileiro, em *Contra Todos* está na construção dos personagens sem memória e afetividade. Vale também dizer que nenhum dos dois filmes coloca os personagens no lugar de agentes históricos. Eles seguem a vida ao invés de fazerem a vida. As situações vividas nas duas histórias parecem clamar por uma consciência do contexto em que surgem. Esta poderia ser uma brecha para situar esses personagens no mundo histórico.

A relação entre violência, periferia e cinema, nosso ponto de partida, nestes dois filmes chegam a termos bem diferentes. Em *Contra todos* a violência é modo de vida (senão a vida ela mesma). O efeito de realidade provocado pela câmera na mão, trêmula e instável, enclausura as pessoas no seu ambiente que não é apenas físico é também social e moral. A câmera está sempre à procura dos personagens, como eles próprios também estão sempre à procura de algum lugar para ir, mas na vida sem referências (memória e afetividade), acabam todos num beco sem saída. Em *Contra Todos* a periferia é um acontecimento, uma experiência e não um lugar. A violência é a periferia, porque a única experiência construída no filme é a da violência.

Numa outra perspectiva, em *De Passagem* a periferia também é construída como acontecimento e não como lugar. Ela é uma memória que está ausente, pois não tem identidade. A periferia é lacuna, não se distingue. A violência ronda a periferia, como ronda o filme por meio da história de Washington, um personagem ausente em corpo e

subjetividade. Ela ronda mas não se mostra, é uma lacuna nas vidas de Jéferson e Kennedy.

As ranhuras

Dizia no início deste artigo que ao mesmo tempo em que estes filmes marcam a periferia, ela não se intimida e também marca os filmes com ranhuras que carregam outros significados além da violência e da indiferença. São essas ranhuras que nos permitem uma outra entrada para o filme, uma outra entrada para a periferia no filme. Às vezes ela ocorre numa imagem de segundo plano, às vezes numa idéia presente fora do campo de enquadramento. É esse o caso dos personagens anônimos que aparecem nas ruas ao longo da perambulação de Soninha de *Contra Todos* e da evocação da memória e da afetividade oferecida pela história dos dois protagonistas de *De Passagem*.

Os personagens comuns que invadem o quadro de *Contra todos* não vivem o mesmo mundo de pulsões dos protagonistas, ou melhor, se o vivem, o fazem em conjunção com outros sentimentos e movimentos mais triviais da vida como a curiosidade, o trabalho, o lazer. Eles estão no mundo e marcam um contraponto com Soninha por estarem construindo a vida ao invés de estarem sendo arrastados pelas pulsões da vida.

Já no caso do filme de Ricardo Elias, a indiferença e a homogeneização da paisagem da periferia são dribladas em momentos muito sensíveis como a cena da paquera no metrô. Há uma troca de olhares muito cúmplices. Há o desejo e o embaraço de desejar. É neste momento que os dois rapazes finalmente iniciam uma cumplicidade que se estenderá até o fim da jornada. Esse encontro não é qualquer um, é o encontro de dois amigos que compartilham de lembranças e uma experiência de vida conjunta. Aqui a particularidade daquela relação está em primeiro plano e conseguimos finalmente entender o vínculo que estabelecem e nos identificar com a experiência vivida por eles.

Nesses momentos, breves mais presentes, a violência não é constitutiva do lugar, nem das relações. Ela é mais um dado, mais um elemento possível nessa realidade. Nessa nova aproximação percebemos que a periferia desses filmes é reconstruída com o olho da câmera e o desejo do cineasta de transformar a cidade em linguagem. A periferia-espaço torna-se periferia-tempo nos diria Jean-Louis Comolli e, é essa a deixa para que o espectador a reconstrua com suas próprias memórias e experiências. “Se o cinema é

bem uma arte do tempo, o olho não é seguramente o único a estar em discussão, e o que chamaríamos ainda ‘olhar’, por comodidade, reúne no cinema, em, um mesmo conjunto sensível, a visão, a escuta, a percepção, a memória.” (Comolli,1997:152) Neste jogo de sensações e sentidos, tempo e espaço estão sobrepostos. É impossível transcorrer os espaços cinematográficos sem transformá-los também em tempos cinematográficos. A linguagem cinematográfica opera esta transmutação de espaços em tempos e é essa característica que nos permite perceber nesses filmes a periferia como experiência e não somente como localidade. A característica temporal do cinema permite a evocação de outros tempos e outros sentidos. Nossa experiência do filmes soma-se a experiência da periferia como filme. É nessa experiência carregada de memórias vividas ou imaginadas que essa periferia transformada em espaço-tempo pode então ganhar densidade, pode então ganhar humanidade.

(março de 2006)

Bibliografia:

Arantes, Antonio. *Paisagens Paulistanas*. São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial, 2000.

Arantes, Antonio (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

Barbosa, Andréa. *São Paulo: Cidade Azul. Imagens da cidade construídas pelo cinema paulista dos anos 80*. São Paulo: Tese de doutorado. Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 2003.

Comolli, Jean-Louis. “A cidade filmada” In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ, ano3, n. 4, 1997.

Schiel, Mark and Fitzmaurice, Tony (ed). *Cinema and The City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.