

En SILVA, Marcos y RAMOS, Alcides Freire, *Ver História ? O Ensino vai aos filmes*. São Paulo, SP (Brasil): Hucitec.

Ética e infância no ensino da História (Cidade de Deus) - Artigo Etica e infancia no ensino filme Cidade de Deus Eduardo S N Nunes e Olga Brites.

Nunes, Eduardo Silveira Netto y Brites, Olga.

Cita:

Nunes, Eduardo Silveira Netto y Brites, Olga (2011). *Ética e infância no ensino da História (Cidade de Deus) - Artigo Etica e infancia no ensino filme Cidade de Deus Eduardo S N Nunes e Olga Brites*. En SILVA, Marcos y RAMOS, Alcides Freire *Ver História ? O Ensino vai aos filmes*. São Paulo, SP (Brasil): Hucitec.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/edunettonunes/22/1.pdf>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pOQa/2rf/1.pdf>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Teatro 74
direção de
Fernando Peixoto
Rosagela Patriota
Flávio Desgranges
série

A HISTÓRIA INVADE A CENA 4

direção de
Rosagela Patriota
Alcides Freire Ramos

© Direitos autorais, 2011, da organização de
Marcos Silva e Alcides Freire Ramos.
Direitos de publicação reservados por

Hucitec Editora Ltda.,

Rua Gulnar, 23 – 05796-050 São Paulo, Brasil

Telefone (55 11 5093-0856)

www.huciteceditora.com.br

lerereler@huciteceditora.com.br

Depósito Legal efetuado.

Coordenação editorial

MARIANA NADA

Assessoria editorial

MARIANGELA GIANNELLA

Circulação

SOLANGE ELSTER

SUMÁRIO

	PÁG.
Apresentação	
História: o ensino dos filmes	11
Marcos Silva & Alcides Freire Ramos	
FILMES E HISTÓRIAS: ANÁLISES DE CASO	
Humberto Mauro, seu “descobrimento” do Brasil e a permanência da didática de um filme (<i>O descobrimento do Brasil</i>)	17
Airton Cavenaghi	
Filmes para Guerra Fria ou como utilizei dois filmes para ensinar o segundo pós-guerra (<i>Limite de Segurança e Dr. Fantástico</i>)	25
Igor Carastan Noboa	
Desvendando Glauber — uma interpretação de <i>Terra em transe</i>	38
Maurício Cardoso	
<i>A estratégia da aranha: o mito do traidor e do herói</i>	58
José de Sousa Miguel Lopes	
Temas e momentos da França revolucionária (<i>Casanova e a Revolução</i>)	81
Rosângela Patriota	
Entre sonhos e pesadelos — um pequeno imigrante na “Terra prometida” (<i>Fievel, um conto americano</i>)	101
Esmeralda Blanco B. de Moura	
Ensino de História e cinema brasileiro da década de 1990 (<i>Carlota Joaquina e O que é isso, companheiro?</i>)	116
Alcides Freire Ramos	
O espetáculo transformador (<i>Para Wong Foo — Obrigada por tudo! Julie Newmar</i>)	132
Marcos Silva	

CTP-Brasil Catalogação-na-Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

V58

Ver história: o ensino vai aos filmes / Marcos Silva, Alcides Freire Ramos organizadores. – São Paulo: Hucitec, 2011.
344p.; retrats.; 21 cm (Teatro); 74. Série A história invade a cena; 4)

Inclui bibliografia

Índice

ISBN 978-85-7970-095-8

1. Cinema na educação. 2. Cinema e história. 3. História — Estudo e ensino. I. Silva, Marcos, 1950-. II. Ramos, Alcides Freire. III. Série.

11-3495.

CDD: 791.43658071
CDD: 791.43

(Re)atualização mítica e narrativa fílmica: uma reflexão a partir de <i>A Odisseia</i>	137
Heloisa Capel	
Opinião pública e imprensa (<i>O quarto poder</i>)	149
Soleni Fressato	
A História no anfiteatro (<i>Gladiador</i>)	159
Maria Luiza Corassin	
Ética e infância no ensino da História (<i>Cidade de Deus</i>)	176
Olga Brites & Eduardo Silveira Netto Nunes	
Depois da ditadura: Cidades brasileiras de cinema (<i>Cidade de Deus, Cidade baixa e O céu de Suely</i>)	190
Marcos Silva	
Vestígios fílmicos: memórias de fazeres narrativos no ensino da História (<i>Narradores de Javé</i>)	209
Nancy Alessio Magalhães	
<i>Narradores de Javé</i> : Entre a memória e a história	232
Elaine Lourenço & Fábio Franzini	
<i>Narradores de Javé</i> e narrativas de professores: espaço, tempo e identidade	247
Selva Guimarães & Lara Guimarães	
<i>Pro dia nascer feliz</i> : questões para a escola pública no Brasil	266
Regina Ilka Vieira Vasconcelos	
ENSINOS DE HISTÓRIA E FILMES: PROBLEMAS DE METODOLOGIA	
Antinomias de Eisentein. Um olhar sobre a história e as imagens da URSS	305
Jorge Nóvoa	
Filmes, interdisciplinaridade e escola pública	330
Pedro Fernandes Costa	

Apresentação

HISTÓRIA: O ENSINO DOS FILMES

MARCOS SILVA*
ALCIDES FREIRE RAMOS**

TODDO FILME SEMPRE ENSINA ALGO. Se ele pertence ao gênero “ficção”, ensina a beleza de narração e poesia através de seus conteúdos e seus procedimentos de linguagem artística, ajuda a ver mais aspectos desses conteúdos a partir da razão sensível, anuncia, atrai o que não existe ainda, um mundo em transformação. Se ele é um “documentário”, permite o acesso a informações e análises sobre um tema via procedimentos jornalísticos ou ensaísticos, aproximando-se mais da razão explicativa sem que isso impeça diálogos com o universo da arte. “Ficção” e “documentário” são categorias que, na maior parte das vezes, se misturam: filmes de ficção documentam paisagens (cenários), pessoas (atores), objetos (adereços de cena), registram e inventam, visual e sonoramente, diferentes aspectos do mundo; filmes documentários tornam ficcionais tempos, ritmos,

* É professor titular de Metodologia da História na FFLCH/USP e um dos organizadores das coletâneas *Clareza da tela* (EDUFPRN), *Cenas brasileiras* (EDUFPRN) e *Metamorfoses das linguagens — histórias, cinemas, literaturas* (LCTE). Publicou individualmente *História — o prazer e poder em ensino e pesquisa* (Brasiliense) e, com Selva Guimarães Fonseca, *Ensinar história no século XXI* (Papirus), dentre outros títulos. Atua no Conselho Editorial da revista *Projeto História* (<www.pucsp.br/projetohistoria>).

** É doutor em História Social pela FFLCH/USP e professor da UFU, Uberlândia, MG. Além de capítulos de livros e artigos em revistas especializadas, publicou os livros *Cinematismo dos fracassos* (Edusc) e *Cinema e História do Brasil* (Contexto), este em coautoria com Jean-Claude Bernardet. É um dos coordenadores do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac) e um dos editores de *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais* (<www.revistafenix.pro.br>).

nacionais), foram gastos aproximadamente nove milhões de reais em sua produção, colheu resultados de público expressivos e contou com numeroso elenco.

Mais de três milhões de pessoas foram às salas de cinema ver o filme, que participou de diversos festivais e premiações cinematográficas, como o Oscar e o Globo de Ouro (EUA), o Bafta (premição de The British Academy of Film and Television Arts, Grã-Bretanha), o Festival de Cartagena (Colômbia) e o Festival de Cannes (França), e em geral foi muito bem recebido. Chegou a ser premiado, pela montagem, na Grã-Bretanha.² No ano de 2009, foi escolhido como um dos cem melhores filmes de todos os tempos pelo jornal britânico *The Times*.³

O roteiro do filme se baseou no livro homônimo de Paulo Lins.⁴ Esse escritor viveu na própria comunidade que aborda no livro, e, a partir da sua experiência, construiu a narrativa literária, envolvendo realidade e ficção ao longo do texto. Foi muito elogiado pela crítica e alguns até evidenciaram uma superioridade do livro em relação ao filme. Este último teve larga repercussão entre críticos de cinema, intelectuais, artistas, além do sucesso geral de público. Não pretendemos aqui enfatizar ou fazer comparações entre uma obra e outra, já que possuem linguagens diferenciadas e uma não se reduz à outra.

FILME *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, teve sua estreia realizada nacionalmente em agosto de 2002.¹ Resultado de uma grande produção cinematográfica (nos parâmetros

¹ Agradecemos ao Prof. Dr. Marcos Silva pelas leituras e sugestões.

² *Cidade de Deus* (Brasil). 2002. Direção: Fernando Meirelles. Codreção: Katia Lund. Roteiro: Bráulio Mantovani, a partir de romance homônimo, de Paulo Lins. Montagem: Daniel Rezende. Produção: Andréa Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Roteiro: Bráulio Mantovani. Produção: O2 Filmes, VídeoFilmes, Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Coprodutores: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval e Juliette Renaud. Produção executiva: Elisa Tolomelli. Coprodução Globo Filmes, Lumière, Wild Bunch e Bel Berlinck. Música: Antônio Pinto e Ed Córtes. Fotografia: César Charlone. Direção de Arte: Tulé Peake. Edição: Daniel Rezende. Oficina de atores: Nós do Cinema e Guti Fraga. Preparação de atores: Fátima Toledo. Elenco: Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura), Seu Jorge (Mané

ÉTICA E INFÂNCIA NO ENSINO DA HISTÓRIA* (*Cidade de Deus*)

OLGA BRITES

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

EDUARDO SILVEIRA NETTO NUNES

Universidade de São Paulo

Art. 17 — O direito ao respeito consiste na inviolabilidade da integridade física, psíquica e moral da criança e do adolescente, abrangendo a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, ideias e crenças, dos espaços e objetos pessoais.

Art. 18 — É dever de todos velar pela dignidade da criança e do adolescente, pondo-os a salvo de qualquer tratamento desumano, violento, aterrorizante, vexatório, constrangedor.

Lei n.º 8.069, de 13 de julho de 1990.

Estatuto da Criança e do Adolescente

Galinha), Alexandre Rodrigues (Buscapé), Leandro Firmino da Hora (*Zé Pequeno*), Roberta Rodrigues (Berenice), Philippe Haagensen (Bené), Jonathan Haagensen (Cabeleira), Douglas Silva (Dadinho), Gero Camilo (Paraíba), Jefechander Suplino (Alicate), Alice Braga (Angélica), Emerson Gomes (Barbantinho), Edson Oliveira (Barbantinho, adulto), Luis Otávio (Buscapé, criança), Maurício Marques (Cabeção), Charles Paraventi (Tio Sam), Darlan Cunha (Filé com Fritas), Graziella Moretto, Micael Borges e Babú Santana (Grande). 135 minutos. Colorido. Retirado de: *Cidade de Deus*. Disponível em <<http://cidadededeus.globo.com>>; acesso em 20-5-2009.

² *Cidade de Deus*. Disponível em <<http://cidadededeus.globo.com>>; acesso em 20-10-2009.

³ O jornal *The Times* publicou essa lista na edição de 7 de novembro de 2009, na qual *Cidade de Deus* foi classificado com a posição 66 entre os melhores filmes de todos os tempos. Cf. *Cidade de Deus* está entre os 100 melhores filmes da década segundo o "Times" inglês. Disponível em <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2009/11/08/ult4332u1346.htm>>; acesso em 8-11-2009.

⁴ Paulo Lins. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Nosso interesse pelo filme se dá como historiadores da infância e pensamos também na possibilidade de uma obra como esta ser vista e discutida por crianças e adolescentes. O olhar que propomos se volta para a reflexão a respeito da presença das crianças e adolescentes em cena, que viveram aquela experiência como ficção e muitos como realidade, isso porque grande parte dos atores envolvidos nas gravações viviam (ou ainda vivem) em Cidade de Deus. Alguns deles acabaram ganhando projeção nacional e inclusive dando continuidade à carreira de ator. O filme tem sido exibido em canais de televisão e é facilmente acessível em vídeo.

A partir do sucesso midiático do filme, a TV Globo acabou criando um seriado denominado "Cidade dos Homens", tirando de cena Deus, atitude a partir da qual podemos inferir que aquela série não desejava ver tal referência de divindade conectada com situações de extrema violência, sugerindo assim que os homens seriam os responsáveis por essa realidade.⁵ Vale considerar que a série é mais um produto, portador também de uma outra linguagem, a televisiva, e que foi organizado em inúmeras narrativas, que podiam ser acompanhadas semanalmente.

Partindo do filme *Cidade de Deus*, procuraremos discutir:

1. *Conteúdos do próprio filme*. Qual a ética que ele identifica na sociedade brasileira (em particular: em suas camadas sociais pobres urbanas) em relação à infância?
2. *O fazer do próprio filme*. Qual a ética que essa obra evidenciava em seu fazer-se, ao lidar com crianças como atores que representam aquelas situações de extrema violência na pobreza?
3. *O próprio filme no Ensino de História*. Quais as contribuições que essa criação artística pode trazer para a compreensão do passado

⁵A expressão "Cidade de Deus" é título de uma obra clássica de Agostinho. *Cidade de Deus*. Tradução, prefácio e notas de J. Dias Pereira. Lisboa: Caloustie Gulbenkian, 2000. Agostinho caracteriza assim a experiência humana submetida aos desígnios sagrados, em oposição à cidade dos homens, marcada por vícios e problemas. No filme, evocar o título de Agostinho chega a parecer ironia: a Cidade de Deus brasileira é demasiada humana em seus vícios e problemas!

recente do Brasil por crianças e adolescentes, que são personagens no filme e sujeitos do Ensino de História nas escolas básica, fundamental e média?

Ética neste texto sugere uma prática que existe entre os personagens e o universo do filme, quando no interior do filme há sujeitos que vivem aquela experiência evocando procedimentos que afirmam comportamentos a serem respeitados dentro do grupo e, mais do que isto, para nós, historiadores, a palavra evoca o respeito à condição cidadã, o direito à escola, à moradia, à alimentação saudável.

A questão da ética esteve problematizada em vários níveis, naquele filme. Ela existia entre os personagens envolvidos no universo de disputa por pontos de droga, indicando regras que deveriam ser observadas. Àqueles que as desobedecessem, a punição era certa e a morte, por execução, muito comum.

Essa ética era mediada por relações de poder, nas quais aquele que tinha a força, utilizada muitas vezes arbitrariamente, era quem, num certo sentido, impunha regras aos demais. Apesar disso, a comunidade também constituía referências éticas que colocavam as práticas dos bandos sobre o crivo da condenação, sugerindo que aquelas atitudes não representavam consenso no ambiente da Cidade de Deus.

As situações de estupro, por exemplo, no filme, foram representadas de modo a expressarem essa tensão entre relações de poder e referências éticas.

Quando um membro do Bando de Zé Pequeno violentou e matou uma "bacana" numa estrada de acesso à Cidade de Deus, aquele chefe de bando considerou problemático não o ato do estupro em si, mas as consequências que poderiam trazer para seus negócios de tráfico. Isso porque a polícia iria invadir a comunidade atrás do assassino.

Diante disso, Zé Pequeno propôs matar aquele subordinado, no que foi desincentivado por Cabeleira, argumentando que o mesmo não teria violado a "regra" estabelecida pelo bando no bairro, no caso específico. Se o estupro tivesse sido contra alguém de Cidade

de Deus, aí sim, a morte seria justificada como uma forma de punição. O rapaz acabou por ser apenas proscrito do grupo.

Neste caso, o caráter conciliatório de Cabeira procura indicar uma ténue fronteira ética nos procedimentos do bando. A violação sexual de uma mulher em si não é vista como problema, somente o é quando a violação recai sobre uma mulher do bairro.

Em outro momento, Zé Pequeno (personagem que teve grande destaque, sendo um dos principais protagonistas da trama desenvolvida ao longo do filme, caracterizado como violento, "carente de afeto") apareceu na película sem nenhum laço com familiares, parentes ou outros adultos, que não os membros do Trio Ternura, rapazes que cometiam pequenos delitos como roubo de caminhão de gás, com quem teve as primeiras incursões no crime.

Ele era mais "temido que amado"; estuprou a mulher do personagem Zé Galinha — morador da Cidade de Deus —, violando assim a "regra" que ele próprio impunha aos demais. E se "legitimava" frente a si e ao seu bando pelo poder de comando que exercia sobre os demais, com frequente apelo à força.

Zé Galinha representava o "bom homem" pois trabalhava como cobrador de ônibus, era moderado nas atitudes, atencioso, "charmoso" e "atraente" às mulheres da comunidade, tinha relação afetiva, que parecia harmônica, com uma moça.

A agressão de Zé Pequeno à mulher do Zé Galinha foi completada pela ida de Pequeno (com subordinados) à casa de Zé Galinha, metralhando a moradia e acabando por matar um irmão e um tio deste.

Zé Galinha, que procurava ser pacífico e conciliador, teve uma reação contra tais arbitrariedades: decidiu entrar para um grupo rival, liderado por Sandro Cenoura, com o intuito de vingar tais ações.

Se a narrativa apresenta a tensão existente entre a configuração dos códigos éticos naquele contexto, ela também traz os sujeitos moradores da comunidade como pessoas inertes, em grande medida, que só agiriam ou enfrentariam o poder do tráfico em situações de extrema tensão ou humilhação, deixando de lado a complexidade

das relações envolvidas nesse processo social de um bairro pobre e periférico.

De todo modo, o filme evidencia a situação de extrema pobreza em que vivem muitas crianças no Brasil, moradoras de favelas e espaços similares, que têm acesso a poucos recursos e serviços públicos, com escassas escolas, que muitas vezes funcionam de forma precária; convivem com a falta de luz e água, enfrentam problemas com assistência médica, distantes da visão de um paraíso e dos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro.

Recentemente, os meios de comunicação (jornal falado e escrito) destacaram situações de extrema violência nas escolas públicas, alunos que agredem fisicamente diretora, professores, brigas violentas entre colegas. Há algum tempo, a polícia faz parte do cotidiano escolar, parece ter ficado para trás aqueles momentos em que nós professores e algumas direções de escolas não admitíamos a presença da polícia no interior da escola já que defendíamos nossas experiências como educadores apoiados na autonomia de professores e educadores em gerir conflitos internos.

Assim, o desenrolar da trama se desenvolve e vai indicando a pluralidade de experiências de uma cidade, que revela suas belezas naturais, arquitetônicas, paisagísticas mas, muitas vezes, dá as costas para aquele universo onde os conflitos e as tensões representam o inverso de um paraíso; onde o Deus evocado no nome da favela, não basta para trazer a paz nem condições de vida confortáveis àquela população. "Cidade" para a qual a violência periférica, exposta na mídia durante um bom período, servia para estigmatizar a pobreza e os moradores de tais locais; mas que passou a ser objeto do "temor" urbano geral, quando tal violência desceu dos morros e atingiu bairros nobres da capital fluminense, sem que isto resultasse, necessariamente, num investimento social que amenizasse ou colaborasse para a alteração de situações problemáticas vividas naquelas comunidades.

Nesse aspecto, podemos pensar na postura ética adotada pela mídia em geral no trato das questões envolvendo as realidades cotidianas das pessoas moradoras de "favelas", posto que geralmente são

de Deus, aí sim, a morte seria justificada como uma forma de punição. O rapaz acabou por ser apenas proscrito do grupo.

Neste caso, o caráter conciliatório de Cabeleira procura indicar uma tênue fronteira ética nos procedimentos do bando. A violência sexual de uma mulher em si não é vista como problema, somente o é quando a violação recai sobre uma mulher do bairro.

Em outro momento, Zé Pequeno (personagem que teve grande destaque, sendo um dos principais protagonistas da trama desenvolvida ao longo do filme, caracterizado como violento, “carente de afeto”) apareceu na película sem nenhum laço com familiares, parentes ou outros adultos, que não os membros do Trio Ternura, rapazes que cometiam pequenos delitos como roubo de caminhão de gás, com quem teve as primeiras incursões no crime.

Ele era mais “temido que amado”; estupro a mulher do personagem Zé Galinha — morador da Cidade de Deus —, violando assim a “regra” que ele próprio impunha aos demais. E se “legitimava” frente a si e ao seu bando pelo poder de comando que exercia sobre os demais, com frequente apelo à força.

Zé Galinha representava o “bom homem” pois trabalhava como cobrador de ônibus, era moderado nas atitudes, atencioso, “charmoso” e “atraente” às mulheres da comunidade, tinha relação afetiva, que parecia harmônica, com uma moça.

A agressão de Zé Pequeno à mulher do Zé Galinha foi completada pela ida de Zé Pequeno (com subordinados) à casa de Zé Galinha, metralhando a moradia e acabando por matar um irmão e um tio deste.

Zé Galinha, que procurava ser pacífico e conciliador, teve uma reação contra tais arbitrariedades: decidiu entrar para um grupo rival, liderado por Sandro Cenoura, com o intuito de vingar tais ações.

Se a narrativa apresenta a tensão existente entre a configuração dos códigos éticos naquele contexto, ela também traz os sujeitos moradores da comunidade como pessoas inertes, em grande medida, que só agiriam ou enfrentariam o poder do tráfico em situações de extrema tensão ou humilhação, deixando de lado a complexidade

das relações envolvidas nesse processo social de um bairro pobre e periférico.

De todo modo, o filme evidencia a situação de extrema pobreza em que vivem muitas crianças no Brasil, moradoras de favelas e espaços similares, que têm acesso a poucos recursos e serviços públicos, com escassas escolas, que muitas vezes funcionam de forma precária; convivem com a falta de luz e água, enfrentam problemas com assistência médica, distantes da visão de um paraíso e dos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro.

Recentemente, os meios de comunicação (jornal falado e escrito) destacaram situações de extrema violência nas escolas públicas, alunos que agredem fisicamente diretora, professores, brigas violentas entre colegas. Há algum tempo, a polícia faz parte do cotidiano escolar, parece ter ficado para trás aqueles momentos em que nós professores e algumas direções de escolas não admitíamos a presença da polícia no interior da escola já que defendíamos nossas experiências como educadores apoiados na autonomia de professores e educadores em gerir conflitos internos.

Assim, o desenrolar da trama se desenvolve e vai indicando a pluralidade de experiências de uma cidade, que revela suas belezas naturais, arquitetônicas, paisagísticas mas, muitas vezes, dá as costas para aquele universo onde os conflitos e as tensões representam o inverso de um paraíso; onde o Deus evocado no nome da favela, não basta para trazer a paz nem condições de vida confortáveis àquela população. “Cidade” para a qual a violência periférica, exposta na mídia durante um bom período, servia para estigmatizar a pobreza e os moradores de tais locais; mas que passou a ser objeto do “temor” e os moradores de tais locais; quando tal violência desceu dos morros e atingiu bairros nobres da capital fluminense, sem que isto resultasse, necessariamente, num investimento social que amenizasse ou colaborasse para a alteração de situações problemáticas vividas naquelas comunidades.

Nesse aspecto, podemos pensar na postura ética adotada pela mídia em geral no trato das questões envolvendo as realidades cotidianas das pessoas moradoras de “favelas”, posto que geralmente são

apresentadas em forma de espetáculos aterrorizadores de uma “sociedade paralela” àquela compartilhada pelos consumidores da mídia, incluindo aí o cinema e, em certa medida, o filme em discussão. Em nome de um jornalismo e de um cinema pretensamente documental do “real”, procuram através de seus recursos narrativos construir a verossimilhança, utilizando-se do “outro” como personagem de um discurso que se pretende emitir e também vender. Vale lembrar que esse discurso tem sérias consequências indiretas nas esferas gerais de relações de poder, nas políticas públicas. Ele reforça preceitos e “descuidos” no trato com aquela população.

A partir de uma situação representada no filme, podemos pensar também na ética do jornalista quando a repórter do *Jornal do Brasil*, reconhecendo a oportunidade de uma ótima “capa”, publicou a foto com os personagens do bando de Zé Pequeno sem se incomodar com quem fez as fotos, a quem elas pertenceriam ou que tipo de consequência isso poderia trazer para o fotógrafo: a empresa estava apenas interessada na sua repercussão. O caso real de Tim Lopes, repórter televisivo que foi assassinado em junho de 2002, numa favela carioca, ato motivado por sua atuação como repórter, parece sugerir um pouco ainda a persistência de uma imprensa que necessita do “furo”, do “espetacular” para se fazer, menos preocupada com a segurança de seus profissionais e até transformando a morte de um deles em objeto de mercado — outra notícia.

O personagem Buscapé, figura central do filme, narrador oral e “produtor” das fotos que foram publicadas na capa do jornal, num primeiro momento, temeu a morte já que a publicidade das mesmas não tinha sido autorizada por Zé Pequeno. Mas, ao contrário das previsões, Zé considerou o episódio como um fator positivo ao seu “conceito” na comunidade e também para sua autoimagem como chefe de um bando poderoso no tráfico de drogas.

Em outra oportunidade, Buscapé, já como fotógrafo do mesmo jornal, registrou inúmeras fotos com transações envolvendo policiais corruptos e o pessoal do tráfico, tiroteios e a morte de Zé Pequeno, em *close*. No momento de selecionar as fotos que poderiam

ser publicadas, o personagem indica os processos que estão presentes no ato de se fazer jornal e que Buscapé avalia as consequências da função do fotógrafo e do furo da reportagem, mas também de alguém que, além de ser fotógrafo, convive cotidianamente com os personagens de *Cidade de Deus*. Diante disso, podemos pensar que o filme apresenta o jornalismo como produto da ação e da mediação dos homens e que antes de ser um canal “reprodutor” da verdade, produz e expõe aquilo que deseja ser recebido como o real.

Em certa medida, esse episódio diz ao telespectador que o próprio filme *Cidade de Deus* também era uma construção, uma seleção de histórias e de formas de contá-las. Nele a opção por um fluxo narrativo movimentado, com imagens expostas numa sequência de tempo muito comum à linguagem do *marketing* comercial ou do videoclipe musical, pretendeu criar uma atmosfera tensa que era confirmada pela escolha por retratar a violência com muitos e muitos tiros, mortes e muitas mortes, temperadas por momentos de sedução que às vezes apenas era sugerido, como no caso do primeiro ato sexual de Buscapé. Por outro lado o filme revela e acompanha a experiência de Buscapé como homem se fazendo adulto (trabalho, sexo, compreensão aprofundada do mundo).

Consideramos a abordagem positiva quando retratou a vida na “favela” como um mundo, no qual as fronteiras entre o lícito e ilícito são muito tênues e a dicotomia entre um e outro não é demarcada rigorosamente entre aqueles homens, mulheres e crianças que convivem cotidianamente. Por vezes, a morte de alguém, assassinado, pode ser vista como um “bom ato” pela comunidade, já que expressa o fim de problemas acumulados no convívio tenso.

A utilização dos apelidos faz parte de uma narrativa que lembra, por vezes, a literatura produzida sobre a infância. Usualmente, os meninos são assim identificados no livro *Vida de rua*, de Vicente Guimarães,⁶ aliás como condenação das práticas aprendidas

⁶ Ver: Vicente Guimarães. *Vida de rua*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1954. Olga Brites. *Infância, trabalho e educação* — A revista SESINHO (1947/1960). Bragança Paulista: Edusf, 2004.

nas ruas: vícios, furtos cometidos, situação apropriada a experiências de crianças pobres. A violência faz parte de universo que se estende para além das relações imediatamente estabelecidas. Vale lembrar que o livro de Guimarães foi escrito quase cinquenta anos antes do filme de Meireles, numa época que tanto o filme quanto o senso comum tendem a idealizar como imune às violências urbanas mais recentes — tráfico e outras modalidades de crime e contravenção. *Vida de rua*, todavia, já anuncia tensões com a pobreza e potencial criminalidade infanto-juvenil nas cidades brasileiras naquele meio social, arrolando medidas de profilaxia social contra esses problemas.

Também foi positiva a abordagem que revela toda uma hierarquia do tráfico na favela, com o uso de vocabulário próprio àquele universo como, por exemplo, ser gerente da boca, a figura do aviãozinho, do olheiro, vapor, soldado, cada qual observando suas funções para que as operações fossem bem realizadas. Nesse sentido, a cidade da bandidagem aparece como dotada também de uma organização — perversa, todavia, geradora de mortes e mortes.

Apesar de todas as adversidades, alguns personagens do filme sonham com uma vida diferenciada: viver com a mulher amada e deixar o mundo do crime onde a morte é destino obrigatório. É o caso de Cabeleira, que tem a vida interrompida, foi assassinado, no exato momento em que abandonaria aquela trajetória, na contramão dos seus sonhos de jovem e da namorada, que quer constituir uma família onde os pais sirvam de exemplos para os filhos, longe daquele lugar onde a violência está simbolicamente marcada nos corpos dos personagens, no asfalto, nas casas, indicando que a experiência social e física se constitui mutuamente. Nesse momento, a opção da narrativa pela morte indica um caminho necessário para quem entra na vida do crime, construindo o mundo lícito e ilícito: quem opta pelo ilícito tem na morte antecipada o destino traçado, segundo o olhar do diretor.

A relação com a família, por vezes, é evocada. A ajuda vem do dinheiro roubado e do reconhecimento de que manter a condição cidadã passa pelo direito a alimentação, moradia digna. Há no filme

a presença do pai, por exemplo, que condena as atividades ilícitas dos filhos em nome de um trabalho digno.

Ainda aparece uma violência explicitada nas relações de família quando Paraíba mata a mulher por ter sido traído: as mulheres ficam vulneráveis num universo masculino em que a traição representa ameaça ao poder dos homens.

Predominam no filme personagens masculinos, as mulheres são quase anexos destes.

O filme trabalha bem as tensões entre bandos, com a polícia, nas relações de família.

Outro aspecto a ser enfatizado é a forma como a polícia é apresentada enquanto instituição que participa ativamente do mundo do crime, também fazendo parte daquelas relações de poder, violência, ameaçando ou mesmo eliminando aqueles que desconsideram suas práticas corruptas que constituem o universo do crime.

A religiosidade, em alguns momentos, é evocada por aqueles personagens. Por ironia, o local onde a história se concentra, é chamada de Cidade de Deus. De certo modo isso desconstrói uma imagem de crianças como “anjos”, com família estruturada, onde há pai, mãe e filhos, que foi por vários anos idealmente identificadas pelo poder dominante.

Outras experiências religiosas aparecem, como o candomblé. Zé Pequeno, personagem fundamental do filme, responsável por situações de extrema violência, é batizado num rito desse universo. Tal rito simbolizava a aquisição de força que deveria o acompanhar em várias ações. A religiosidade é apropriada, nestes casos, para obter sucesso em várias operações criminosas, contrariando uma ética na qual a religião vence o “Mal” pelo “Bem”. Através desse personagem, ocorre certa sacralização momentânea do Mal, desfeita com sua morte.

Buscapé é o narrador da trama, através de sua voz se recua no tempo para indicar situações de infância, quando a violência também existia, apresentando uma temporalidade para além do tempo presente.

No passado, as crianças conviviam com situações de violência, vícios e na narrativa a Cidade de Deus é o lugar preferencial dessas relações. Conforme o tempo passa, as práticas criminosas são reatualizadas. Nessa época, o "Trio Ternura", ironicamente denominado, do qual faziam parte o irmão de Buscapé, o irmão de Cabeleira, Alicate, e Bené, foram envolvidos no roubo de caminhão de gás sem maior grau de violência.

É com Zé Pequeno que uma nova ética se inaugura, quando vai ao motel e muitos casais são mortos por ele indiscriminadamente. A própria entrada no convívio com drogas e tráfico, reconfigura esta nova etapa no mundo do crime.

Buscapé acompanha a experiência da favela como sujeito e como espectador que vive aquele cotidiano através das lentes de uma máquina fotográfica e é através dela que o rapaz consegue transpor aquele universo da qual faz parte. O trabalho, neste caso, é a saída possível. A paixão de Buscapé pela máquina fotográfica já o acompanhava na adolescência, quando consegue obter o equipamento. Além da violência a máquina registra situações de afeto entre os sujeitos, por exemplo, relações amorosas.

Mas se Buscapé consegue superar aquelas adversidades (pobreza, falta de formação sistemática e de perspectivas no trabalho e na vida), a última cena do filme apresenta crianças e adolescentes que dão continuidade àquela perigosa trajetória da pobreza, representam um novo bando que assumirá o poder na favela.

Tal imagem evoca esse futuro e é apresentada como uma experiência possível para aquelas crianças e adolescentes. Começam cedo vivendo uma pedagogia da violência, que terá como desfecho, em vários casos, a morte.

Buscapé representa um universo assumido pelo diretor e talvez para muitos que veem o filme, que valorizam o trabalho, o talento e a perseverança como o caminho para a superação de problemas vividos.

Em termos da linguagem cinematográfica, as cenas iniciais e finais, nas quais uma galinha aparece correndo, perseguida por vários

jovens, que faziam parte do bando de Zé Pequeno, revela um conflito entre os bandos. Neste momento, a polícia aparece, para cobrar a venda ilegal das armas, compradas para guerra com o bando de Cenoura a fim de conquistarem a boca de fumo deste.

Estas cenas foram extremamente valorizadas pela agilidade no movimento do fluxo narrativo. Há toda uma sociabilidade construída nas ruas, a violência está nas casas e nas ruas. É a agilidade da câmera e da montagem tornam ainda mais palpável essa sociabilidade.

A repercussão do filme mobilizou críticos de cinema e outros setores da opinião pública.

Uma cena que foi extremamente impactante: aquela vivida por Grande, menino que estava na faixa de uns quatro anos de idade. Ele participa da narrativa junto com outros meninos, como parte de um pequeno grupo que fazia pequenos furtos no bairro, estavam próximos de Sandro Cenoura, dono de boca de fumo, rival do bando do Zé Pequeno. Grande fica sob a mira de um revólver de outra criança, que foi incentivada por Zé Pequeno, como represália acontecida em função das disputas pelo comando de áreas de influência. Como o furto teria sido cometido na área em que Zé Pequeno atuava, a ameaça veio imediatamente.

O pavor sentido por Grande impactou muitos espectadores pela expressão de medo e horror diante do revólver. Perguntamo-nos então: qual o custo social vivido por esta criança? Durante quanto tempo de vida esta cena o acompanhará? A exposição da criança (como ator ou atriz) a uma situação como aquela, justifica essa cena? Com o intuito de tornar evidente uma realidade chocante, cabe lançar mão de situação tão dolorosamente sentida pelo ator (trabalhador) infantil? Perguntamo-nos: é ético explorar na cena aquela experiência?

Sabemos que os atores em situações deste tipo recorrem a estratégias que servem como laboratório do drama, sabemos também que esta cena foi preparada com a criança e atingiu um bonito resultado dramático, no entanto, ela é válida em termos de uma ética que respeita a criança? Não podemos esquecer a triste experiência

de Fernando Ramos da Silva, ator infantil no filme *Pixote*, que, sem condições para dar continuidade à carreira, tornou-se ele mesmo um jovem delinquente e foi assassinado num confronto com a Polícia.

Em nome de um estilo narrativo que apresenta movimentos rápidos e dramaticidade para impactar o público, vale expor aquela criança, naquele momento? Sabemos que imagens de infância são usadas pelos meios de comunicação para sensibilizar leitor ou telespectador, é o caso de guerras, atentados terroristas, e nos parece que Fernando Meirelles, em nome de sua lógica narrativa, optou por um recurso, quando menos, questionável.

A utilização da infância como objeto da mídia (jornais, cinema, televisão, propaganda, fotografia) procura gerar no público diferentes emoções como alegria, tristeza, indignação, revolta, a partir de muitas representações da criança.

Tragédias ambientais, grandes enchentes, noticiadas recentemente, tornam a dor ainda maior quando crianças aparecem como vítimas, sensibilizando de forma contundente os telespectadores.

Vale lembrar a tragédia ocorrida em Niterói, em abril de 2010, no Morro Bumba, onde várias casas foram devoradas por deslizamento de terra. O Jornal Nacional, da Rede Globo, noticiando este episódio, deu destaque a uma personagem infantil chamada Laura, que tem por volta de sete anos, e que narrou com clareza o momento em que sua casa veio abaixo matando os parentes. Ao mesmo tempo ela já indica alternativas de solução para a própria vida, com quem morar, onde viver. São tarefas gigantesas para uma criança enfrentar. Ao mesmo tempo, cabe indagar sobre os limites éticos de uma sociedade que obriga uma criança daquela idade a enfrentar, sozinha, tais decisões.

Isso é mais um dos diferenciados usos da infância pela mídia, no qual a imagem da criança procura gerar algum tipo de conexão social.

Muitas crianças e muitos adolescentes, alunos das escolas básica, fundamental e média na última década, já tiveram contato com esse filme em cinema ou televisão, ou assistiram a episódios do

seriado *Cidade dos homens*, seu sucedâneo televisivo. Trazer tais obras para o debate sistemático, no ensino de História, é oportunidade para reflexão sobre facetas do Brasil recente e também para debater com crianças e adolescentes como parcelas de seu mundo etário são representados artisticamente e apreendidos pela sociedade brasileira. O filme de Meireles é um material significativo para se pensar sobre representações de pobreza e violência, que são frequentemente associadas pela mídia brasileira.

Um viés apontado por alguns comentaristas desse filme é a excessiva proporção de afrodescendentes na população da Cidade de Deus por ele apresentada: Cenoura é uma das raras exceções a essa hegemonia de negros e mulatos. Outro é a presença da polícia associada à criminalidade apenas através de seus níveis hierárquicos mais baixos, os agentes de rua: não surgem referências ao envolvimento de setores hierárquicos intermediários, comandos e também de parcelas do Judiciário no tráfico.⁷ Por fim, situado temporalmente no período histórico posterior à ditadura de 1964/1984, o filme parece alheio a dilemas políticos mais amplos da sociedade brasileira, embora seja sensível a faces sociais como desemprego e falta de perspectivas para a população pobre.

Um filme não é um estudo histórico-sociológico, ele não tem obrigações de trazer informações e análises sobre a sociedade que as pesquisas acadêmicas e o ensino em geral devem transmitir e até aprofundar. Todo filme produz, todavia, determinadas interpretações sobre a sociedade e assume um grande peso na formação de uma memória social. Daí, o interesse por seu debate no ensino para crianças e adolescentes.

Consideramos de fundamental importância o debate sobre filmes para professores pesquisadores que se formam na área de His-

⁷ Marcos Silva. Depois da ditadura: cidades brasileiras de cinema. V. infra. Sobre tráfico, polícia e Judiciário: Alba Zaluar. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: Lília Moritz Schwarcz (org.). *História da vida privada no Brasil — Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 245-318, vol. 4.

tória. O domínio de linguagens que os alunos hoje têm da Internet faz com que pensemos numa geração em que o poder das imagens é muito grande. No entanto, ainda temos que fazer muito para tornar esta discussão pertinente, respeitando a produção social dessas linguagens. Nesse sentido, todos devemos estar voltados para refletirmos sobre caminhos possíveis quando abordamos cinema, literatura, fotografia, imprensa e especialmente quando trabalhamos infância. . . .

Num filme como *Cidade de Deus*, de evidentes qualidades técnicas, há um viés de se denunciar graves problemas sociais, concentrando-os, todavia, no universo da pobreza, que é o mais visível. É importante evitar que essa posição do filme reforce preconceitos entre os alunos contra pobres, é importante que sua vinda ao ensino dê conta de apontar uma estrutura social onde aparelho de Estado, grupos sociais abastados e elites, em parte, também contribuem para aquele universo, como se verifica nas observações de Zaluar sobre: tráfico, grandes negócios (finanças internacionais, operações envolvendo vultosas importâncias de dinheiro) e convivência de setores da Justiça com a criminalidade.

Tentamos fazer aqui um exercício nessa direção, não temos a pretensão de afirmar que ele está pronto, ainda temos muito que aprender. O texto (assim como o filme) é(são) polêmico(s) e é na discussão que ele(s) se legitima(m) enquanto prática(s) concreta(s) de um saber que está se fazendo.

DEPOIS DA DITADURA:
CIDADES BRASILEIRAS DE CINEMA
(*Cidade de Deus, Cidade baixa e O céu de Suefy*)

MARCOS SILVA
Universidade de São Paulo

O CINEMA trata de cidades existentes e inventa suas cidades desde que nasceu, no final do século XIX. Ele age tanto como comentarista poético e cronista das experiências em andamento nos espaços urbanos, quanto na condição de proponente artístico de caminhos para esse mundo, interferindo nas cidades que assistem a seus produtos. Essas cidades não são, prioritariamente, cenários de tijolo e cimento. Elas existem através de seus seres humanos e de seus fazeres, donde, nos filmes, cabeças de homens e mulheres rimarem plasticamente com bolas de futebol ou balas de canhão, dentre outras possibilidades.

Os três filmes aqui comentados foram realizados no século XXI — respectivamente, 2002, 2005 e 2006. Feitos depois da experiência ditatorial brasileira de 1964/1984, eles convivem com a rica e diversificada memória cinematográfica a respeito desse período anterior. Ao mesmo tempo, também nos lembram que, para a pesquisa e o ensino de história, nem tudo é ditadura, que outros problemas e experiências dignas de atenção nasceram e nasceram num contexto brasileiro não mais ditatorial.

Cidade de Deus é um filme que evidencia preciosismos de virtuosos (recursos técnicos, soluções de linguagem cinematográfica) em muitas de suas passagens narrativas.¹

¹ *Cidade de Deus* (Brasil). 2002. Direção: Fernando Meirelles. Codireção: Kátia Lund. Roteiro: Bráulio Mantovani, a partir de romance homônimo, de Paulo Lins. Montagem: