

O DOCUDRAMA BRASILEIRO:  
CIDADE DE DEUS, CARANDIRU E TROPA DE ELITE

BRAZILIAN DOCUDRAMA:  
CITY OF GOD, CARANDIRU AND ELITE SQUAD

Aida Penna Campos Abreu

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages and Literatures (Portuguese).

Chapel Hill  
2009

Approved by:

Advisor: Monica Rector

Reader: Fred Clark

Reader: Robert Anderson

Reader: Richard Vernon

Reader: Oswaldo Estrada

© 2009  
Aida Penna Campos Abreu  
ALL RIGHTS RESERVED

## ABSTRACT

AIDA PENNA CAMPOS ABREU. O docudrama brasileiro: Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de elite  
(Under the direction of Monica Rector)

This dissertation examines the fiction films Cidade de Deus (2002), Carandiru (2003) and Tropa de elite (2007) that can be read as docudramas. With the blend of characteristics taken from documentaries of social representation and melodrama, docudrama claims proximity to actuality and contributes to a new interpretation and representation of events in a given society. Therefore, there is a higher responsibility to accuracy and to truth than in fiction films. To understand the term "docudrama," the work of Steven Lipkin is studied. Chapter 1 proposes the definition of the term "docudrama" based on a historical survey of documentary. Chapter 2 contextualizes and discusses the films and their literary sources Cidade de Deus (1997), Estação Carandiru (1999) and Elite da tropa (2005), within the history of Brazilian film industry and its relationship to Cinema Novo. Finally, chapter 3 addresses the relationship between Brazilian cinema and the popular culture phenomenon in the Brazilian social and economic contexts.

**For Arthur Penna Campos Mello**

There are places I remember all my life,

Though some have changed,

[. . . . .]

Some have gone and some remain.

[. . . . .]

Though I know I'll never lose affection

For people and things that went before,

[. . . . .]

In my life I'll love you more.

## **AGRADECIMENTOS**

À Monica Rector pelas oportunidades, paciência, incentivo e orientações constantes. A Fred Clark pela atenção, revisão e sugestões. A Robert Anderson pelas sugestões valiosas e disponibilidade. A Richard Vernon e a Oswaldo Estrada pela leitura atenta. A Tom Smither, Mary Jones, Sheena Melton e Celeste Yowell pela ajuda e dedicação ao departamento e a seus alunos. A Gorham "Hap" Kindem pela sua paixão à *documentary idea*. A Fernando Meirelles pelo seu entusiasmo, determinação e ousadia.

## CONTEÚDO

### Capítulo

INTRODUÇÃO .....	1
I. O DOCUDRAMA: DEFINIÇÕES E CONCEITOS .....	7
II. O DOCUDRAMA NO CINEMA BRASILEIRO.....	52
Raízes do docudrama brasileiro: o Cinema Novo..	52
O docudrama brasileiro.....	56
Os livros.....	60
Os roteiros.....	64
A reconstrução ( <i>reenactment</i> ) e a influência da mídia.....	68
A locação.....	77
III. ENTRE O BEM E O MAL: A CONSCIENTIZAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA .....	84
O policial .....	92
O favelado.....	110
O detento.....	125
CONCLUSÃO.....	140
BIBLIOGRAFIA.....	145
FILMOGRAFIA.....	154

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho mostraremos que a dramatização de eventos, históricos ou cotidianos, tal como a criação de personagens fictícios, tem o intuito de revelar ao público acontecimentos que são inacessíveis à câmera do documentarista.

Não é sempre possível estarmos onipresentes e observarmos um evento, em sua totalidade, à medida que este se desenvolve; não é possível sermos uma *fly on the wall*, ou seja, uma mosca na parede, característica de um documentário observacionista. Por isso, a reconstrução de cenas, de acontecimentos, torna-se essencial para a compreensão de um fato histórico ocorrido.

Tendo em vista o contexto histórico social brasileiro, veremos que os fatos experimentados em nossas comunidades, direta ou indiretamente pelas pessoas, contribuem para o entendimento da realidade brasileira e, por conseguinte, para o questionamento das atitudes e da postura da sociedade brasileira em relação aos seus problemas e discrepâncias no que diz respeito à pobreza ou exclusão social, à

criminalidade, à prostituição, ao preconceito, ao machismo, à corrupção da polícia e o pior de todos, em relação à hipocrisia da classe dominante com o consumo de drogas e a sua ligação direta com a violência nas grandes cidades.

O objetivo desta tese é apresentar uma leitura crítica e socialmente contextualizada dos filmes brasileiros Cidade de Deus (2002), Carandiru (2003) e Tropa de elite (2007) através do docudrama, uma variação das teorias de documentário de representação social.

Como docudramas, os filmes de ficção acima possuem uma forte presença dos eventos do mundo histórico que habitamos e a influência da estética do documentário de representação social. Os filmes escolhidos oferecem argumentos sólidos para a representação da realidade brasileira atual. O cotidiano é tratado ficcionalmente e existe a ênfase no argumento da narrativa. O poder do argumento, através da narração ou do narrador, sobressai-se nos três filmes estudados. O narrador vivencia a maioria dos acontecimentos e compartilha com o espectador suas experiências.

Os três filmes são adaptações para o cinema de livros publicados no Brasil, com tradução no exterior. Estação Carandiru (1999) é o diário do médico oncologista Drauzio Varella, que revela suas experiências enquanto trabalhava no extinto presídio de Carandiru na cidade de São Paulo. Cidade

de Deus (1997) é um romance escrito por Paulo Lins, morador da comunidade carioca Cidade de Deus, após levantar dados para um projeto de pesquisa com a antropóloga Alba Zaluar sobre a criminalidade nas classes populares no Rio de Janeiro. Elite da tropa (2005) é um relato do cotidiano dos policiais do BOPE, a polícia especial da cidade do Rio de Janeiro. Escrito por dois oficiais, Rodrigo Pimentel e André Batista, junto com o sociólogo Luiz Eduardo Soares, descrevem a batalha diária daquela unidade contra a corrupção de policiais convencionais e a tentativa de recuperar o armamento pesado usado pelos traficantes nas favelas cariocas.

Desta forma, os livros, nos quais os filmes se baseiam, se transformam, também, em evidências históricas da cultura e de acontecimentos na sociedade brasileira. Por meio dos livros e dos filmes escolhidos temos acesso a uma realidade marginal. Conhecemos os relatos das pessoas que vivenciaram um momento histórico e, portanto, apresentam a sua versão dos fatos para a sociedade, em geral.

Tanto os livros como os filmes obtiveram sucesso de crítica e de público. Os livros permaneceram várias semanas na lista dos mais vendidos no Brasil. O filme Tropa de elite rendeu ao diretor José Padilha o Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim, e Cidade de Deus foi nomeado para quatro Oscars, entre eles Fernando Meirelles para melhor diretor.

Carandiru foi nomeado para a Palma de Ouro no Festival de Cannes e recebeu o prêmio de melhor filme no Grande Prêmio Brasileiro de Cinema.

No primeiro capítulo, propomos a definição do termo "docudrama" a partir da história do documentário. Veremos, através de exemplos, que os filmes de docudrama possuem um forte poder de persuasão e surgem como um espectro, um gênero híbrido. Não pertencem exclusivamente ao gênero da ficção, nem ao do documentário de representação social. Através dos estudos de Steven Lipkin, percebemos que o docudrama existe para nos convencer de que a versão dos fatos apresentada, pelo filme de ficção, é legítima. Revela dados sobre um evento atual ou de acontecimentos históricos reconhecidos pelo espectador. Temos os filmes The Pianist (2002) e Schindler's List (1993) como exemplos de docudramas atuais e são analisados em detalhe.

No segundo capítulo, abordaremos as semelhanças e diferenças das características dos docudramas Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de elite em comparação à estética dos filmes do Cinema Novo. No passado, outros docudramas foram produzidos. No entanto, os filmes eram considerados uma narrativa de ficção ou semidocumentários. Nelson Pereira dos Santos com seu Rio 40 Graus (1955) abordou precocemente a contemporaneidade das questões sociais discutidas em Cidade de

Deus, Carandiru e Tropa de elite. Incluído na lista dos melhores filmes do jornal New York Times, o filme Pixote (1980), de Hector Babenco, retratou a vida de um pivete nas ruas de São Paulo. Antes do filme Cidade de Deus tornar-se um sucesso da bilheteria mundial, um curta metragem dirigido também por Fernando Meirelles e Katia Lund chamou a atenção. O filme Palace II (2001) contou com a participação da equipe e dos atores que fariam o longa.

No segundo capítulo, veremos, ainda, a tendência contemporânea documental do cinema brasileiro no período que os críticos batizaram de "o cinema da retomada". Com a ajuda do Governo Federal na criação de novas leis para o audiovisual e de incentivos fiscais para empresas privadas se tornarem patrocinadoras, foi possível uma retomada das produções brasileiras. A fotografia e as imagens da mídia do país transformam-se em evidências para a construção do argumento nos docudramas brasileiros estudados.

No terceiro capítulo examinaremos a relação do cinema brasileiro com o fenômeno da cultura popular. Tendo em vista o contexto social urbano brasileiro abordaremos a questão do cinema como um bem de consumo e de entretenimento de massa onde a construção da realidade existe obedecendo as relações de poder, no âmbito político e social, estabelecidas pela classe dominante.

Na primeira parte deste capítulo, os temas de identidade e de masculinidade serão estudados com relação ao uniforme do BOPE e o papel exercido pelo policial honesto na sociedade. Veremos como a sua identidade torna-se fragmentada pelas decisões tomadas no seu dia a dia. Em seguida, pelo personagem do favelado, veremos no filme Cidade de Deus, o significado da identidade e da masculinidade dos personagens através dos bens materiais adquiridos pelos bandidos. A inclusão social dos traficantes desenvolve-se a partir da sua inserção na sociedade de consumo. Por último, trabalharemos com a questão da sexualidade e da identidade ao abordarmos a questão do travesti como um detento. Analisaremos a representação dos travestis que cumprem pena na penitenciária, como, por exemplo, o personagem Lady Di em Carandiru.

Mesmo sendo obras de ficção veremos, a seguir, que os docudramas selecionados para este trabalho, nos apresentam uma visão crítica e documental da realidade brasileira.

## CAPÍTULO I

### O DOCUDRAMA: DEFINIÇÕES E CONCEITOS

A história do documentário é uma autêntica enciclopédia audiovisual. É essa a primeira, e talvez a mais importante, contribuição social do gênero. O documentário democratiza a informação, populariza o saber, espalha o conhecimento. Pela Ignorância Zero, eis o instrumento mais lúdico, eficiente e radical. (É tudo verdade, 291)

Neste capítulo veremos uma breve introdução à história do documentário de representação social. Mostraremos que as variações provenientes do gênero, como o docudrama, contribuem para a interpretação de filmes de ficção como se fossem documentários. Através destes filmes temos acesso a uma realidade diferente que nos levam ao desenvolvimento de uma importante responsabilidade social.

"Só rico com consciência social é que não entende que guerra é guerra". Quando o personagem do filme Tropa de elite, capitão Nascimento, da unidade especial da polícia carioca chamada BOPE, critica os jovens da classe média e alta da cidade do Rio de Janeiro pelo seu convívio com os traficantes da favela, ele está se referindo, indiretamente, a uma das

características do gênero do documentário defendida pelo documentarista escocês John Grierson: a necessidade do desenvolvimento de uma consciência social por parte da população de um país e de seus governantes.

Através da união dos esforços políticos e do trabalho das classes, há a defesa de interesses mútuos, como o desenvolvimento econômico e social de uma sociedade, para que o país possa oferecer uma boa qualidade de vida à sua população. No entanto, no caso do filme Tropa de elite, a crítica de Nascimento ao comportamento dos estudantes tem fundamento. Os traficantes são bandidos e agem fora da lei, vendem drogas, assaltam as pessoas e usam armamento pesado de guerra sem permissão. Por outro lado, a ausência de ajuda do Estado em vários locais da cidade influencia o julgamento dos jovens. Eles acreditam que fazem uma boa ação por trabalharem em uma Organização Não Governamental (ONG) estabelecida em um local onde as pessoas mais precisam: a favela. No filme, através da ONG, as crianças têm acesso às aulas de teatro, à médicos, contam com acompanhamento escolar; os adultos, principalmente as mulheres, recebem apoio na educação sexual como a importância do uso da camisinha. Contudo, como policial, Nascimento sabe que esta convivência perigosa entre traficantes e jovens, muitos dos quais são dependentes químicos, se transforma em um dos principais alimentos da

violência e não contribui para o desenvolvimento da sociedade. Portanto, para o estudo da realidade social brasileira, veremos que as histórias de ficção podem se transformar em armas para a educação.

Ao assistirmos filmes como Tropa de elite, Carandiru e Cidade de Deus, podemos fazer uma leitura da realidade urbana atual brasileira; podemos também compreender a função conscientizadora que filmes de ficção, ou seja, os docudramas, adquirem ao utilizarem características de filmes de documentário de representação social.

Para o desenvolvimento deste trabalho, torna-se pertinente esclarecer a distinção entre os termos "docudrama" e "dramadoc" e explicitar a sua relação com o documentário de representação social. A seguir apresentaremos uma breve introdução à história do documentário, com foco em filmes que podem ser lidos como docudramas. Ao longo dessa história encontramos a essência de um filme de documentário, ou seja, *the documentary idea*, como foi proposta por John Grierson, a qual consiste em fomentar a consciência social de uma comunidade em prol do desenvolvimento de seu país.

Desde o início das produções de filmes ingleses e americanos durante os anos 20, a aglutinação de convenções e de estéticas entre a narrativa de ficção e o documentário leva

a um debate contínuo entre os críticos e teóricos sobre a definição, as características do gênero e de suas variações.

John Grierson, considerado um dos fundadores do documentário inglês, em 1926, seduzido pela beleza natural e exótica do filme Moana, dirigido por um documentarista contemporâneo, o americano Robert J. Flaherty, acredita na capacidade do cinema em selecionar imagens inovadoras; defende "the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form" (Grierson 146). Paul Rotha explica que, para Grierson, os filmes de documentário oferecem um "creative treatment of actuality" (70). De acordo com Brian Winston, isto quer dizer que: a criação artística (*creativity*) junto da estrutura dramática (*treatment*), através da forma cinematográfica, posiciona o documentarista principalmente no mundo atual das evidências e das testemunhas (*actuality*) (Claiming 10). Na época, Grierson pretendia usar o termo documentário como um conceito, uma ideia, e não como um gênero cinematográfico. Como diretor, trabalhou apenas em um filme, Drifters (1929), onde apresenta dramaticamente as aventuras e os perigos enfrentados por pescadores no Mar do Norte. A intervenção de Grierson na filmagem é significativa e varia desde a construção de locações às encenações apresentadas pelos pescadores para reproduzir o seu dia a dia. Drifters

obteve sucesso e muito se deve a Flaherty, pois Grierson inspirou-se no filme de seu contemporâneo, Nanook of the North (1922). A história de uma família de esquimós na luta pela sobrevivência nas terras geladas do Ártico canadense promete transportar o espectador para uma jornada emocionante pelos confins da civilização. À princípio, patrocinado por investidores da mineração, Flaherty gravou um documentário educativo, em estilo *travelog*, mostrando fielmente, quase que didaticamente, a vida dos esquimós. No entanto, após mostrar uma versão para seus conhecidos, inclusive Grierson, do qual recebeu poucos elogios, Flaherty decidiu voltar ao mesmo lugar para obter novas imagens já que todo o material acumulado da primeira expedição se perdeu durante um incêndio durante o processo de edição. Desta vez patrocinado pela Revillon Frères, uma empresa comerciante de peles, criou a versão do filme que se tornou um clássico da história do cinema.

Flaherty quebra o conceito de que um filme de documentário seja apenas educativo, e oferece a "creative interpretation of actuality" (Ward 6). Além da beleza natural do Ártico e da figura exótica dos personagens, temos o núcleo familiar, com pessoas selecionadas cuidadosamente pelo diretor, composto por Nanook, sua esposa Nyla, as crianças e os cachorros, a princípio, seus animais de carga, mas tratados em algumas cenas como seus bichos de estimação; é

estabelecido, também, o conflito dramático, pois Nanook tem que proteger sua família e caçar para que não morram de fome. A partir deste contexto, desenvolve-se no espectador uma empatia para com os personagens, pois além de diferentes na aparência, são carismáticos. Com isso, desperta-se a curiosidade no espectador para sabermos como a família perseverará em condições adversas, criando, então, o suspense para a resolução da história. Flaherty inova também na estrutura narrativa. Oferece uma narrativa flexível na qual as imagens abrangem vários cortes para mostrar a passagem do tempo em diferentes épocas durante as estações do ano; vemos também a preocupação do diretor com a ação, onde sequências mostram o trabalho físico como parte da rotina da família.

Segundo Ellis e McLane, com seus filmes, Flaherty pretendia mostrar à civilização ocidental a essência de um povo e de sua cultura. Ao invés de criticar sua estrutura social, preferiu conviver com os esquimós para descobrir características interessantes sobre o grupo e, assim, poder desenvolver a sua história. Oferece em seus filmes, o valor da sobrevivência; ao mesmo tempo em que o indivíduo deve interagir em sociedade, ele também faz parte da natureza.

Após Drifters, Grierson atuou apenas como produtor e montou uma equipe de cineastas/documentaristas que seguiram seus ideais sociológicos: o documentarista escocês pretendia

fazer do cinema, segundo Hardy, um meio de educação e persuasão, pois, para Grierson, a principal força do documentário não é a estética, mas a consciência social. Por meio de seu trabalho exaustivo de divulgação do documentário na Inglaterra e no Império Britânico, permitiu que o gênero assumisse a respeitabilidade de um serviço público prestado à comunidade, ao invés de oferecer apenas um entretenimento volátil, como era o caso da maioria dos filmes de estúdio em Hollywood, e poder ir além da proposta de Flaherty, que era considerado por muitos, um romântico.

Os filmes de Grierson e de seus colaboradores foram produzidos pelo Empire Marketing Board (EMB), departamento de marketing do Império Britânico, e tinham como objetivo principal, informar as pessoas sobre os temas econômicos e sociais atuais da sociedade inglesa, da Grã-Bretanha e de outras regiões do Império Britânico. Por meio de sua interpretação dos acontecimentos, Grierson tinha a intenção de persuadir o espectador para que, com sua rotina de trabalho, pudesse contribuir para o bem estar e o desenvolvimento da comunidade em que vivia. Quando sua unidade de produção foi transferida para o General Post Office (GPO), a agência dos correios da Grã-Bretanha, seus filmes adotaram uma forte consciência sociológica; geralmente mostravam os esforços da classe trabalhadora em favor da ordem e do desenvolvimento da

sociedade. Deste modo, seus filmes, indiretamente, propunham perpetuar os interesses da classe dominante. Durante sua permanência no GPO, Grierson pôde também experimentar com novos equipamentos, principalmente, com os avanços tecnológicos como o uso do som, que até então era um privilégio dos filmes de Hollywood.

Em Night Mail (1936), em um estilo menos pedagógico e mais narrativo, apresenta algumas cenas ensaiadas para a câmera dentro da compartição de uma locomotiva dos correios construída no estúdio especialmente para o filme: a encenação do grupo de carteiros trabalhando durante a noite dentro do vagão do trem para distribuir a correspondência aos moradores das cidades inglesas no raiar do dia. Na época, as limitações com o uso de equipamentos influenciavam a liberdade do documentarista. No entanto, os produtores não se preocupavam em evitar ou, até mesmo, proibir a intervenção do diretor na estrutura dramática de seu filme, onde "arranging scenes was once considered central and normative documentary technique" (36) e que "non-fiction film makes no claim to *reproduce* the real, but rather makes claims *about* the "real" (Plantinga 38). O gesto espontâneo de uma pessoa na rua, para Grierson, é mais importante do que um gesto ensaiado em estúdio, mas, para ele, filmes não devem ser apenas uma imagem do cotidiano, uma palestra (*lecture films*), expondo ou apenas descrevendo uma

situação e seus lugares como faziam os informativos de viagem (*travelogs*). Os filmes de documentário devem fotografar a vida como ela é, mas, ao mesmo tempo, o documentarista deve oferecer uma interpretação da realidade através de suas escolhas artísticas e, desta forma, incorporar ao documentário o poder de persuasão. Paul Rotha, também documentarista, colaborador e contemporâneo de Grierson, define o documentário como uma "creative dramatization of actuality", onde "the expression of social analysis" se torna a principal exigência em um filme de documentário (Rotha 115). No entanto, Rotha e Grierson não consideravam o documentarista um homem político. O documentarista é, acima de tudo, um defensor das artes e coloca o poder de alcance do cinema e o seu apelo às massas em primeiro lugar; desta forma, o documentarista pode fazer de seus filmes uma ferramenta para a instrução; apresentar aspectos e temas importantes de uma comunidade para os próprios cidadãos, ou seja, o documentarista "can employ a mastery of his art of public persuasion to put the people and their problems, their labour and their service, before themselves. His is a job of presenting one half of the populace to the other" (Rotha 130). Com isso, se firmou o ideal do movimento do documentário: a necessidade da população aprender, defender e perpetuar o modo de vida moderno que o governo e a indústria de um país ocidental lhe proporciona.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, o documentarista antes considerado também um propagandista de ideias, da educação pública e do progresso, teve que se adaptar a um conceito agressivo de propaganda.

A palavra propaganda adquiriu um significado pejorativo devido aos filmes propagandistas da Alemanha Nazista. Ao invés de representarem a população de um país dentro de um sistema político democrático e liberal, tinham o intuito de ser uma arma de guerra psicológica contra o inimigo. Segundo Grierson, o apelo da propaganda nazista focalizava os desiludidos e os inimigos do capitalismo, pois recorria às ambições reprimidas do ser humano; eles se alimentavam dos medos e das apreensões sobre o capitalismo, pois divulgavam o sistema capitalista como um modelo controlado e nocivo às pessoas, isto é, "they appealed to men's thwarted ambitions; they offered salvation to disappointed and disheartened minorities, they preyed on the fears of capitalist groups regarding socialism; they preached controlled capitalism and a socialist state to the socialist minded" (240). O objetivo da propaganda nazista era derrotar o inimigo psicologicamente, enfraquecer a confiança das pessoas em si mesmas, em seu livre arbítrio e, principalmente, em governos democráticos como na Inglaterra e na França: "its only moral is that the confusion and defeat of the enemy are the supreme good" (Grierson 241).

Um filme que exemplifica bem o poder das imagens é Triumph of the Will (1934) de Leni Riefenstahl filmado durante a sexta convenção do partido Nazista em Nuremberg, após Hitler assumir o comando da Alemanha. Várias câmeras capturam imagens coreografadas dos soldados nazistas e mostram a grandeza e a força do exército alemão: "rather than a ride on that smoothly humming mail train, or a part in a vast sweet-sad epic saga, is the joining of self into—the losing of self in—the mass: in total dedication to an ideal of a strong and united nation, to supermen and superstate—a transcendence" (Ellis e McLane 102).

Em 1939, o Ministério da Informação foi criado na Inglaterra e seus conselheiros convidaram alguns cineastas americanos para a criação de filmes que se concentrassem em fortalecer a autoestima das pessoas, além de outros filmes de utilidade pública, como a conservação de água e de combustível. Foram produzidos também outros filmes como se fossem registros de guerra, alguns poderiam ser classificados como docudrama, Men of the Lightship (1940) dirigido por David MacDonald, Target for Tonight (1941) de Harry Watt e Fires Were Started (1943) de Humphrey Jennings. O primeiro foi constituído de *reenactments*, isto é, reconstruções feitas por atores; mostra a travessia dramática da tripulação de um navio no estuário do rio Tâmis durante o ataque de aviões alemães e apenas um homem sobrevive. Os dois últimos são reconstruções

feitas pelos próprios soldados, da força aérea e dos bombeiros ingleses. A locação de Target for Tonight era real, junto com os aviões e os hangares, e "through our direct involvement with the crew members, it comes alive in a way associated with story films. The deft characterizations, dialogue that seems to fit the men and the situation, and bits of wry humour are all engaging" (Ellis e McLane 110). Watt, ao dar uma chance aos homens da Royal Air Force (RAF) de serem eles mesmos, foi capaz de mostrar os bastidores da guerra e de revelar sentimentos do grupo de um modo que o documentário nunca havia abordado; o diretor pôde "depict the human undercurrents of war at a depth documentary had not previously attempted" (Ellis e McLane 110). Em Fires Were Started, Jennings apresenta o trabalho dos bombeiros durante os ataques aéreos a Londres usando estratégias da narrativa de ficção e se concentra nas histórias pessoais dos personagens. Este é um exemplo criativo de exposição dos fatos sem recorrer ao didatismo: "by using the narrative device of a new recruit, Jennings can let us see through his eyes and learn not only about the functioning of this fire-fighting service but about the diverse and likable personalities brought together in it" (Ellis e McLane 111). Se o principal objetivo destes docudramas de guerra era doutrinar as pessoas com os ideais britânicos em oposição à propaganda nazista, a importância

desses filmes se afirma, segundo Ellis e McLane, pelo motivo de, ao mesmo tempo que nos informam e nos persuadem, nos emocionam.

No entanto, antes do massacre psicológico perpetrado pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, os russos adotaram o uso do poder de persuasão da propaganda diferentemente dos modelos europeu e americano. Tanto os filmes comunistas quanto os capitalistas continham uma mensagem ideológica: ambos almejavam um público amplo e determinavam o controle da forma e do conteúdo, pois, no caso da Grã-Bretanha, os patrocinadores dos projetos, geralmente, eram sindicatos, órgãos públicos, como Ministérios, companhias de eletricidade, de gás e outros órgãos da indústria britânica em geral (The Central Electricity Board, The Gas Council, The Ministry of Labour and GPO). Com isso, muitas vezes, os filmes de Rotha e Grierson não pretendiam explorar profundamente as razões dos problemas sociais ingleses ou britânicos como, por exemplo, o desemprego: "all this is not to question Rotha's memory and sincerity but rather to query his effectiveness. Sponsorship meant self-censorship, and self-censorship had not prevented the sponsors from remaking the work" (Winston, Claiming 42). Contudo, a grande diferença entre as culturas russa e britânica foi em relação à eficiência da divulgação da mensagem do seu patrocinador, ou seja, do governo; isto é,

"how well they conveyed the sponsor's message" (Ellis e McLane 39). No modelo russo, a falta de concorrência na divulgação de ideias e da defesa de pontos de vista distintos, determinavam uma ausência de liberdade de imprensa, ou seja, "readers were not able to access an account of events that contradicted that of the Bolshevik press: their statements as to the facts could not be contrasted with opposing views" (Hicks 9). Para defender seus ideais marxistas e poder estimular a reconstrução do país após a Revolução Russa, Lenin tinha um interesse especial pelo cinema. Incentivou uma vasta exibição de filmes dramáticos reconstruindo os eventos e os motivos que levaram à revolução dos trabalhadores em outubro de 1917. O governo pretendia persuadir e instruir a população em relação aos novos ideais sociopolíticos do país. Lenin pretendia "widespread exhibition of dramatic films reconstructing the events and conditions that motivated the Workers' Revolution, the State hoped to persuade and instruct its people in the new social beliefs" (Rotha 98).

Um dos principais filmes patrocinados pelo governo russo foi Battleship Potemkin (1929) dirigido por Sergei Eisenstein. É um exemplo no qual a história foi simplificada e distorcida para obter um maior efeito dramático. No entanto, muitas pessoas ainda veem o filme como uma fonte de informação sobre o motim e os eventos acontecidos em Odessa. Para atender às

necessidades de seu patrocinador, Eisenstein transforma os eventos históricos em um entretenimento-propaganda. Utiliza a estrutura da narrativa de ficção para divulgar a força do Partido Comunista da União Soviética. D.J. Wenden oferece um estudo onde compara as informações históricas acessíveis ao diretor na época, com os dados da produção do filme e as decisões artísticas de Eisenstein na reconstrução do massacre. Nenhuma imagem original dos acontecimentos foi capturada em filme e apenas algumas fotografias foram preservadas. As informações sobre o evento foram obtidas, em sua maioria, através de relatos de participantes contados em livros, divulgados pelos jornais, revistas, ou por documentos oficiais. Em 1925, quando Eisenstein produziu o filme, o navio Potemkin não existia mais. Em suas notas de produção, o diretor conta que usou um navio muito parecido, chamado os Doze Apóstolos, que datava da mesma época de construção do Potemkin, 1905, mas um pouco menor em tamanho. Para fazer as cenas nas quais o navio deixa e retorna ao porto, utilizou imagens de arquivo; poucos navios da frota russa eram navegáveis na época, pois muitos haviam se transformado em sucata. Em relação à sequência do massacre nas escadas de Odessa, o diretor pode ter sido influenciado pela beleza do local. De acordo com a História, houve um confronto nas escadas de Odessa, mas um evento não relacionado com o motim

do Potemkin. O confronto ocorreu à noite e não durante o dia como apresentado no filme. O ocorrido não foi um massacre de simpatizantes e de pessoas inocentes acenando para os marinheiros do Potemkin, como é mostrado no filme; segundo relatos históricos, houve uma tentativa violenta e fracassada de manter a ordem na cidade por causa de greves e de revoltas de trabalhadores industriais e rurais insatisfeitos com o regime czarista. Os militares tentaram impedir a multidão de continuar com atos de vandalismo pela cidade. Para Wenden, o fato de Eisenstein não ter sido fiel à História não é de grande importância, pois o diretor estava produzindo um filme de ficção e não um filme histórico, "Eisenstein's variation from the truth or failure to tell the whole truth (as he knew it) are not necessarily sinister or reprehensible. He was making a feature film not a work of history" (237).

Battleship Potemkin foi encomendado a Eisenstein para a comemoração ao aniversário da revolução de 1905. Era necessário que o texto possuísse um apelo popular e atingisse um número grande de espectadores. Portanto, o diretor simplificou o confuso enredo do motim através de uma narrativa de fácil compreensão e que possuísse um forte apelo emocional às massas; inventou, também, o massacre de inocentes para representar a selvageria das forças reacionárias.

Em seus trabalhos, Eisenstein utilizou muitas técnicas de documentários de representação social. Em geral, seus filmes lidavam com cenas do cotidiano do país, mas possuíam um controle rígido da forma e da estrutura; de um modo geral, mostravam a dependência das pessoas em relação às instituições governamentais, onde existe a preocupação do bem comum da população e do sentimento de camaradagem entre as pessoas:

Their aim is to persuade the people to support the efforts of their government, to make them think as Communists—for brotherhood, collective effort, and material progress, and against everything that stands in the way of those goals. (Ellis e McLane 40)

Para a representação dos personagens escalava os atores sociais, isto é, pessoas da comunidade, que, de acordo com sua aparência física, determinava que tipo social poderiam representar, como por exemplo, um cozinheiro, um nobre ou um soldado; geralmente filmava em locações e se atinha ao roteiro, não incentivando reconstruções e improvisações como Flaherty fez em Nanook.

A atitude de Eisenstein em modificar a História traz à tona o problema da ética no docudrama. Se o diretor russo pôde distorcer a História no intuito de obter um produto final que atendesse às suas necessidades políticas, nos leva a desconfiar dos outros filmes que oferecem uma reconstrução do passado e de eventos históricos. De acordo com Lipkin, há para

filmes de docudrama a necessidade da construção da narrativa com o apoio das evidências, provenientes de fontes sérias e confiáveis, sem oferecer ao texto suplementações desnecessárias, contradições ou omissões de relatos conhecidos da História. O docudrama terá a credibilidade garantida enquanto apresentar fidelidade à realidade e aos acontecimentos históricos. Desta forma, as recriações, aproximações ou analogias contribuirão para compreendermos o passado: "docudrama, with its balancing of reconstruction and invention, contributes to historical discourse to the extent that it has its basis in reality" (Lipkin 38).

Diferente de Eisenstein, adotando um estilo jornalístico através da série "Kino Pravda" ou "Cine-Eye", Dziga Vertov focalizava em tópicos contemporâneos de primeira necessidade, como os problemas sociais e econômicos, mostrando que muito trabalho ainda restava a ser feito para o crescimento da nação soviética. O objetivo da série "Kino Pravda" foi informar os cidadãos dos acontecimentos em seu país e, principalmente, "to awaken interest in what militant citizens are doing and gain respect for government progress; to engender pride in contemporary achievements and occasionally to encourage action" (Ellis e McLane 30). Em 1929 Vertov lança o filme Man with a Movie Camera, considerado o precursor do *newsreel*, da imagem jornalística e do *cinema verité*, capturando o dia a dia de uma

cidade, com pouca ou nenhuma interferência do cineasta, ou seja, "his insistence on capturing an unperformed reality stands at the heart of Vertov's claim to be following a practice of documentary distinguishable from fictional filmmaking and acted films" (Hicks 22). Contudo, muitos críticos discordam e, para Stella Bruzzi, a verdade que um documentarista capta com sua câmera é nada menos do que uma atuação, uma *performance*. Na verdade, Vertov buscava capturar imagens das pessoas e da rotina de uma comunidade despercebidamente. Defendia o uso da câmera escondida para que as pessoas, desprevenidas, quando diante dela, assim, podiam "reduce their tendency to perform and act, rather than by pass it, as with the hidden camera" (Hicks 25).

Seja pelo poder avassalador da propaganda nazista com suas estratégias de repressão física e mental, seja pelo controle da informação adotado pelos russos ou pelo debate político apresentado pelos que acreditam na democracia, em um filme de documentário não existe uma verdade única, absoluta: "a documentary cannot be 'the truth.' It is evidence, testimony. Diverse testimony is the heart of democratic processes" (Barnow 345). Por outro lado, o filme de documentário não pode ser considerado também uma forma de escapismo, como o de ficção produzido em Hollywood; não é um veículo para se distanciar da realidade vivida e de seus

problemas sociais e econômicos. Segundo Rotha, um filme de documentário reconhece a existência de problemas atuais de uma comunidade e não pretende, portanto, apresentar conclusões sobre uma determinada situação; o documentarista apresenta fatos e propõe o debate, ou seja, o documentarista "does not, I think, seek to draw conclusions but rather to make a statement of the case so that the conclusions may be drawn" (Rotha 131).

Com o filme Tropa de elite, o diretor José Padilha, propõe à sociedade brasileira o debate sobre as causas da violência na cidade carioca. Através do personagem Capitão Nascimento apresenta o ponto de vista do policial à sociedade. Nascimento conversa com o público e expõe a sua opinião sobre o relacionamento dos jovens das classes média e alta carioca com os traficantes de drogas das favelas. Ao longo da história, vemos que Nascimento é um policial que cumpre o dever de proteger os cidadãos e de servir ao Estado sem se corromper e sem se deixar influenciar pelos colegas corruptos de outras corporações. No entanto, para combater os traficantes e a violência que se espalha pela cidade, o BOPE, não dialoga: sobe os morros das favelas para apreender armas ilegais e para executar os criminosos. Filmes como Tropa de elite, são obras de ficção, e mesmo assim, propõem o debate à sociedade sobre a ação violenta dos criminosos e também a

forma de conduta adotada pelos policiais do BOPE. A forma com a qual o diretor José Padilha aborda a questão da criminalidade carioca, nos leva a desenvolver o estudo do docudrama.

O docudrama originou-se do documentário de representação social. A seguir, veremos que enquanto houver documentaristas, haverá propostas para definir as características do gênero. Com o termo docudrama não é diferente. Segundo Leslie Woodhead, enquanto existirem teóricos do documentário aparecerão tentativas de fixar definições sobre o "docudrama" e "dramadoc":

One of my colleagues has identified three major strands to the form, while another has isolated six varieties. Yet another has produced an intriguing analysis based on mathematical parameters of drama and accuracy. For my money, there are about as many valid definitions as there are dramadocumentaries. (477)

Em minha tese adotarei a proposta do teórico Bill Nichols sobre documentários de representação social e de filmes de ficção. A seguir vejamos também a diferenciação entre "dramadoc" e "docudrama", baseada em um estudo que Steven Lipkin, Derek Paget e Jane Roscoe oferecem sobre a utilização prática de ambos conceitos.

Ao apresentar as teorias de documentário Bill Nichols revela que, a princípio, não existe uma distinção absoluta entre filmes de documentário e de narrativas de ficção. Para

ele todo filme pode ser considerado um documentário. A seguir, enfatiza o uso contemporâneo de um filme de documentário mostrando a sua ligação com a narrativa de ficção:

Documentaries are fictions with plots, characters, situations, and events like any other. They offer introductory lacks, challenges, or dilemmas; they build heightened tensions and dramatically rising conflicts, and they terminate with resolution and closure. They do all this with reference to a "reality" that is a construct, the product of signifying systems, like the documentary film itself. Like the constructed realities of fiction, this reality, too, must be scrutinized and debated as part of the domain of signification and ideology. The notion of any privileged access to a reality that exists "out there," beyond us, is an ideological effect. The sooner we realize all this, the better. (Nichols, Representing 107)

Nichols apresenta dois tipos de documentários: os de representação social (*social representation*) para os textos de não ficção que fazem uma referência direta ao mundo histórico que habitamos e os de *wish-fulfillment* para os filmes de ficção que apresentam um mundo imaginado e construído. As diferenças principais entre os dois tipos de documentários estão nos objetivos, na linguagem, na estética e na forma pela qual um certo momento histórico é abordado e revelado ao espectador. Desta forma, o termo "documentário" irá se referir apenas a filmes de representação social e o termo "ficção" para documentários de *wish fulfillment*. No entanto, Nichols aponta que, existem, fronteiras nebulosas, (*blurred boundaries*), nas quais habitam o "docudrama" e o "dramadoc".

Se de um lado, muitos documentários de representação social ou "dramadocs" utilizam um roteiro específico com a atuação de um elenco, fazendo reconstruções de eventos (*reenactments*), empregando a linguagem cinematográfica como a câmera lenta ou a trilha sonora, além de ensaios durante sua produção; de outro lado, muitos filmes de ficção ou "docudramas", no intuito de apresentar um realismo maior à sua história, são gravados em locações, incluem pessoas da própria comunidade, utilizam "câmeras soltas" com movimentos bruscos e trepidantes, além de imagens da mídia impressa e de telejornais. Sem identificar-se completamente com nenhuma das duas definições de Nichols, as variações, como o docudrama, são consideradas *outcast*, estranhos no ninho. Existe entre os críticos uma volatilidade no emprego dos termos "dramadoc" e "docudrama", dificultando a distinção entre ambos pelo leitor. Nesta tese mostrarei claramente a diferença prática entre os dois termos.

Leslie Woodhead, considerado o pai do documentário inglês moderno, fundador e produtor executivo do departamento de dramadoc da empresa de TV Granada, em uma palestra patrocinada pelo jornal britânico, *The Guardian*, no British Film Institute (BFI), sobre *Dramatised Documentary* em 1981, alerta pelas preocupações existentes, nos anos 60, em relação às características "miscigenadas" do documentário. Explica que o

termo "docudrama" é utilizado, em sua maioria, pelos documentaristas americanos para filmes produzidos pelas emissoras de televisão, enquanto que os documentaristas britânicos se concentravam na criação de "dramadocs" onde "by its very nature, dramatised documentary makes special claims to accuracy, and such claims are often heightened by the deliberate deployment of techniques and mannerisms derived from factual documentary" (481).

Na tentativa de estabelecer um significado mais claro para ambos termos, Lipkin, Paget e Roscoe dizem que, no "dramadoc", a palavra "drama" modifica o termo "documentário". Desta forma, o "dramadoc", se refere a filmes de documentários de representação social com algumas características de filme de ficção; são documentários de representação social provenientes das tradições do jornalismo investigativo e utilizam "the sequence of events from a real historical occurrence or situation, and the identities of its principal protagonists, to underpin a film script intended to provoke debate about the significance of the events/occurrence" (Rhodes e Springer 15). O documentário de José Padilha, Ônibus 174 (2002) e Errol Morris com o seu Thin Blue Line (1998) são exemplos de dramadocs contemporâneos.

Já o "docudrama" possui o prefixo "docu" com características do documentário de representação social e o

radical "drama" pode referir-se ao melodrama, filmes com forte apelo emocional e foco no núcleo familiar, que estabelece a função dramática de uma narrativa de ficção. Em contraste aos documentários de representação social, estes tipos de filme utilizam uma sequência de eventos construída, com protagonistas fictícios; têm o objetivo de destacar situações e eventos atuais; o roteiro do filme poderá não seguir o formato da estrutura clássica da narrativa. O docudrama possui "a wholly invented sequence of events, and fictional protagonists, in order to illustrate the salient features of actual occurrences or situations. The film script may or may not conform to a classic narrative structure" (Rhodes e Springer 15). A palavra "documentário", em docudrama, atribui características do documentário de representação social ao filme de ficção. No passado, antes da diferenciação apresentada por Lipkin, muitas vezes, as palavras "dramadoc" e "docudrama" eram usadas como sinônimos, outras vezes, eram intercambiáveis.

A referência mais comum e explícita ao documentário de representação social dentro de um filme de ficção é a presença da câmera, do cinegrafista, do repórter ou do entrevistador, que muitas vezes se encontra no meio dos acontecimentos; existe a "câmera solta" onde as imagens apresentam movimentos bruscos e trepidantes. O filme de Peter Watkins, The War Game

(1966) apresenta estas e outras características marcantes. Veremos a seguir que o filme de Watkins causou grande polêmica na época de seu lançamento e como a televisão influenciou a divulgação do docudrama.

Após a Segunda Grande Guerra, as atenções se voltam para um novo meio de comunicação e de transmissão que viria a influenciar consideravelmente a vida das pessoas: a televisão. Anteriormente, os filmes de estúdio eram feitos para as salas de projeção com rolos de 35mm: grandes, pesados e inflamáveis. A pedido dos educadores, a empresa Kodak, em 1923, desenvolveu projetores portáteis pra filmes de 16mm, mais seguros e leves, o que permitiu uma mobilidade maior de produção e de projeção dos filmes em escolas, sindicatos, igrejas; e também, durante os anos da Europa em guerra mostraram a sua utilidade na exibição de *newsreels* para as tropas aliadas. Em 1946 a British Broadcasting Corporation (BBC), começa as suas operações com a transmissão ininterrupta de programas. Entre eles, vários programas de variedades, jornalismo, entrevistas e documentários sobre a guerra.

Em 1966, o filme The War Game teve sua exibição nacional censurada pela própria produtora, a BBC, em uma decisão ideologicamente calculada, pelo fato do filme abordar intensa e realisticamente as consequências de uma guerra nuclear na cidade de Kent, Inglaterra, com ataques de mísseis

provenientes da União Soviética. Temendo a repercussão do filme em pleno período de Guerra Fria, o mesmo foi praticamente banido das salas de exibição evitando o apelo e a comoção popular pelo tema abordado. A sua retirada da grade de programação causou muita atenção e, finalmente, foi exibido nos cinemas para um público selecionado, isto é, "to a hand-picked audience, on a restricted cinema circuit composed mainly of 'art' cinema clubs and university film societies" (98). Na verdade, o poder de persuasão do filme foi praticamente anulado e a tentativa de convencer as pessoas das consequências desastrosas de uma guerra nuclear foram mínimas, pois, o público escolhido era formado por pessoas cultas da elite, "those already educated, or in the process of being educated, into the very social group empowered to make future censoring decisions" (Paget, True 98). Em 1967, The War Game ganha o Oscar para melhor filme de documentário. A pesquisa detalhada de Watkins pela procura de provas através de documentos científicos, fontes do próprio governo inglês e relatos de sobreviventes dos bombardeios nucleares em Hiroshima e Nagasaki durante a Segunda Guerra Mundial deram o suporte necessário ao argumento do diretor na transposição das possíveis consequências nucleares para os cidadãos ingleses. O impacto psicológico causado ao espectador foi acentuado pelas evidências históricas, pelo estilo e forma adotados,

provenientes do estilo neorealista do cinema francês e italiano, e pelo gênero escolhido, como se fosse um documentário de representação social. Portanto, de acordo com Richard Sheib, Watkins inspirou-se nos "French and Italian neo-realists and became fascinated with the concept of fictionalized documentary – of historical incident reconstructed and shot in cinema verite style as though it were a real documentary" (par. 2). Em The War Game, o documentarista entrevista as pessoas nas ruas da cidade, se torna testemunha dos acontecimentos e captura imagens de todos, enquanto tenta se proteger durante o ataque nuclear. O filme cria cenários para ilustrar uma possível condição a ser enfrentada pelos ingleses, criticando abertamente o governo inglês e a sua política pública em relação ao treinamento e à preparação oferecidos à sua população no caso de um ataque nuclear, "criticizing the shortcomings of public policies concerning nuclear weapons and preparedness" (Ponech 93).

Adotando uma postura antiarmamentista, através do docudrama, Watkins critica o governo britânico ao mostrar a sua ineficiência política e tática, além de sua campanha fracassada com relação à proteção dos cidadãos ingleses no período da Guerra Fria. Watkins testa os limites entre a ficção e a representação da realidade e leva o espectador a uma realidade construída baseada em evidências históricas,

"extrapolation from the present world, based on factual evidence" (Nichols, Representing 112). Apesar da controvérsia para sua exibição quando foi produzido, muitas pessoas já haviam assistido ao filme quando foi transmitido pela BBC, pela primeira vez, em 1985.

Desde o início das operações das redes de televisão, os estúdios de Hollywood negociam parte de seu acervo de produções cinematográficas com as emissoras. Muitas emissoras por sua vez, como a TV Granada e a BBC, em 1953, com Paul Rotha no comando do Departamento de Documentário, se especializaram em filmes de documentários e desenvolveram docudramas e dramadocs para o novo formato. No entanto, apesar de possuírem características semelhantes no processo de produção e de filmagem, a estrutura narrativa, o processo de distribuição e de recepção dos filmes diferem dos do cinema.

Seguindo a linha dos docudramas considerados "biopics" estão os filmes de Steven Spielberg, Schindler's List (1993) e de, Roman Polanski em The Pianist (2002) os quais recriam documentalmente, através de narrativas de ficção, os horrores do Holocausto. Em um discurso conservador, ou até mesmo, protecionista, sobre a função do historiador na pesquisa de dados e na produção de um documentário para a televisão, Donald Watt diz que o historiador deve desencorajar o produtor de um filme em ilustrar o passado através de filmes de ficção

ou em utilizar uma reconstrução como se fosse atualidade; a responsabilidade final jaz nas mãos do produtor na manipulação destas cenas, o historiador "must, if possible, deter the producer from using modern film to illustrate the past or film from fictional reconstruction as if it were actuality. [...] He has to realize that it is an adviser's job to advise and that final responsibility lies with the producer" (369). A responsabilidade jaz nas mãos do produtor e, com ele, estão as decisões essenciais para o sucesso ou fracasso de um filme de documentário. Para um dramadoc ou documentário de representação social, temos em mente como evidências, a utilização de imagens históricas, originais, feitas por pessoas/cineastas que vivenciaram os eventos ou fotografias que mostram as pessoas ou objetos reais de um acontecimento passado; são imagens que possuem uma ligação direta com o momento histórico ocorrido. Segundo Watt, não podemos utilizar imagens que sejam semelhanças, reconstruções de eventos, onde atores se passam por personagens históricos como uma ligação direta a um fato ocorrido. De um lado, em um documentário de representação social a ligação entre a imagem e o texto é direta. A narração completa o conteúdo da imagem, desta forma, a pesquisa historiográfica torna-se essencial. De outro lado, para docudramas, as imagens que assistimos, são semelhanças, reconstruções de eventos baseadas, também, em um minucioso

processo de pesquisa cujo sucesso ou fracasso se encontra nas mãos do diretor e de seus produtores.

Schindler's List e The Pianist são narrativas de ficção, mas possuem o apelo de um documentário de representação social. Possuem em comum, um protagonista que terá sua vida transformada por um evento histórico conhecido, o Holocausto. O tema delicado causa um impacto forte ao público e, como se trata de um assunto de interesse comum, faz com que as pessoas se simpatizem com a jornada de seus personagens e se perguntem como foi possível deixar tudo isso acontecer. No entanto, os filmes são reconstruções, apresentam semelhanças ao nosso mundo histórico. Esses filmes são apoiados em testemunhos pessoais, nas evidências históricas e fatos extraídos do mundo real; dão apoio ao desenvolvimento do argumento com o intuito de abordar conflitos sociais contemporâneos e, conseqüentemente, buscar o desenvolvimento de uma consciência social entre as pessoas. Ao contrário dos documentários de representação social onde os argumentos e a ligação dos acontecimentos são feitas diretamente com o mundo histórico, os docudramas, atuam, de uma certa maneira, como um *provocateur*. Instigam a população de um país a acreditar em uma narrativa de ficção a qual apresenta acontecimentos semelhantes aos reais. Desta forma, as pessoas são levadas a defender um bem social harmônico para sua comunidade.

Portanto, quando se transformam em um provocador, o docudrama baseia o seu argumento na proximidade aos fatos e na recriação dos eventos através da linguagem cinematográfica, "docudramas employ rhetorical strategies based on the closeness of actuality and re-creation, they argue that it is both logical and emotionally valid to associate cinematic proximity with moral truth" (Rhodes e Springer 19).

Para compreendermos melhor a representação dramática de temas atuais existentes em docudramas como Schindler's List e The Pianist, precisamos nos concentrar no estudo da narrativa. "Any film that recounts a chronology of events makes use of a narrative structure" (Plantinga 124). Em geral, filmes de ficção requerem do espectador *suspension of disbelief*, ou seja, devemos aceitar o mundo retratado ficcionalmente como plausível. Quando analisamos os docudramas, podemos dizer que são textos que apresentam ao espectador uma realidade construída, que simula o nosso mundo histórico, com o objetivo de oferecer uma versão dos eventos ocorridos em um certo tempo e espaço. O uso contemporâneo do docudrama tem a sua estrutura ligada à narrativa de ficção, pois oferece uma leitura metafórica do mundo que conhecemos; apresenta uma semelhança aos eventos atuais, e também, às suas razões, às suas aparências, à causalidade e ao seu significado, "the likeness

of actual events, motives, appearances, causality, and meaning" (Nichols, Representing 115).

Muitos filmes são baseados em fatos reais, em livros de memórias ou diários escritos por pessoas que vivenciaram um certo momento de crise em suas vidas. Quando casos verídicos são abordados pelo cinema, esses filmes requerem do espectador uma atenção especial. Através dos créditos, de legendas, da campanha publicitária, e principalmente, da propaganda de boca-a-boca, faz-se com que o filme tenha um apelo especial para o espectador levando-o a acreditar que assistirá um documentário de representação social, desta forma, mesmo sendo narrativas de ficção, os docudramas exercem a função documental de *instilling belief*, isto é, de convencer o espectador a acreditar na versão e nos fatos da história apresentada. As convenções adotadas pelo docudrama são muitas vezes suficientes para classificar o texto como documentário, mas também podem ser usadas para enganar o público, "intentionally 'trick' the spectator [...] for the purpose of foregrounding documentary conventions and the ease with which the spectator can be misled" (Plantinga 16). Apesar de existir a ficção no docudrama, onde sequências são fabricadas para efeito dramático e personagens fictícios são incorporados para sintetizarem funções diversas numa provável ação catalizadora, a razão principal para o sucesso ou eficiência

de um docudrama é a sua mensagem social. Nós, como espectadores, através das imagens, experimentamos fatos vivenciados por outras pessoas, e isto, indiretamente, se traduz na sensação de nos tornarmos uma testemunha do fato ocorrido. O poder do conhecimento e da consciência gerada a partir da experiência vivida nos leva a pensar que algum dia podemos participar de tudo novamente, e de certa forma, podemos nos considerar preparados para enfrentarmos momentos de crise. No caso do docudrama, o apelo emocional, junto com os fatos adicionados à narrativa por diversos elementos característicos do documentário, tais como evidências, locações reais, câmera solta, atores desconhecidos ou moradores da própria comunidade, intensificam o poder de persuasão e despertam no espectador/testemunha uma certa noção de responsabilidade social.

Schindler's List, filme baseado no livro de Thomas Keneally Schindler's Ark (1982) ganhou sete Oscars, entre eles os de melhor diretor, filme e roteiro adaptado; foi filmado em locação em Auschwitz, Cracóvia e Jerusalém. A cidade de Cracóvia pôde ser usada como locação para as filmagens. Existe a região histórica da cidade que foi preservada, por isso, várias cenas puderam ser feitas usando os prédios originais da época. Além disso, roupas e objetos foram comprados dos moradores da cidade pela produção do filme. No entanto,

Spielberg revela, na página oficial do filme na internet, que teve de construir, também, uma imagem do campo polonês, pois não pôde filmar dentro do campo de extermínio. O diretor de fotografia, Janusz Kaminski, diz que quase metade das cenas do filme foram feitas com câmera solta para dar um efeito mais realista. Por ter sido filmado em preto e branco, Spielberg admitiu que tentou transferir à sua recriação dos fatos, características de um relato jornalístico e do *cinema verité*:

To be as close to a journalist in recording this re-creation, more than being a filmmaker trying to heighten the suspense or action or the pathos. The black and white and hand-held camera gives the film sort of a cinema verite, documentary feel. It embodied the truth we were trying to explore and communicate what happened. It made it seem more real, somehow. ("About the film," Schindler's List)

Quando o livro de Keneally foi publicado causou controvérsia por ser considerado um trabalho jornalístico ao invés de um livro de ficção. Após o lançamento do filme, a polêmica foi posta de lado, pois as imagens capturadas por Spielberg representaram fielmente, quase que indexicamente, as histórias pessoais dos sobreviventes do Holocausto; isto transfere para o filme, uma possível garantia irrefutável de autenticidade, "a seemingly irrefutable guarantee of authenticity" (Nichols, Representing 149-50).

Seguindo a tendência realista, está o filme de Roman Polanski, The Pianist, baseado no livro de memórias de

Wladyslaw Szpilman, The Pianist: The Extraordinary True Story of One Man's Survival in Warsaw, 1939-1945. O filme conta a história do famoso pianista polonês e a sua luta pela sobrevivência no gueto de Varsóvia, durante a Segunda Guerra Mundial. O livro teve sua publicação banida em 1946 pelas autoridades comunistas por apresentar, através das experiências do autor, diversos indivíduos que o ajudaram durante a guerra: entre eles, pessoas boas e más, sendo judeus, poloneses ou alemães. Apenas em 1998 o livro voltou a ser publicado, dois anos antes da morte de Szpilman. Polanski recebeu o Oscar de melhor diretor pelo seu trabalho e, em 2002, The Pianist ganhou a Palma de Ouro em Cannes, além do Oscar em 2003, de melhor ator e de melhor roteiro adaptado.

Spielberg e Polanski capturam a descrição vívida da época devido a um trabalho minucioso de pesquisa, caracterização e reconstrução de *sets* de filmagem. Em The Pianist, a produção do filme efetuou a reconstrução do muro de tijolos de barro ao entorno dos guetos de Varsóvia. O muro foi erguido originalmente pelos alemães no período da guerra para isolar os judeus do resto da população polonesa. No entanto, como várias construções foram destruídas pelos bombardeiros das forças aliadas e os novos prédios construídos, após o término da guerra, diferiram dos originais da época, a produção de arte teve de remontar as frentes dos prédios antigos como

cenários nas locações. Apenas na Rússia, a produção do filme encontrou ruínas de prédios que iriam ser demolidos pelo governo russo para representarem a Varsóvia bombardeada. Foram nesses escombros que o pianista se escondeu até o término da guerra.

Além da pesquisa histórica proveniente de documentos, muitas informações para as filmagens vieram dos testemunhos dos sobreviventes do Holocausto. Em Schindler's List, várias entrevistas foram concedidas para um documentário sobre o mesmo tema incluído na versão em DVD do filme. Ilustram muitas cenas que vemos ao longo da narrativa de Spielberg: confusas sem saber a razão de serem enviadas para Auschwitz, sendo que deveriam ter ido para fábrica de Schindler na Tchecoslováquia, as funcionárias narram a sua chegada ao campo de extermínio. Foram tratadas como animais enquanto tinham os cabelos cortados e partes íntimas depiladas por homens; descrevem o seu terror quando entram nos galpões para banho, de onde não sabiam se sairiam pelos canos a água gelada ou o gás sufocante. Outro testemunho marcante foi dado pela mulher que se transformou na criada de Amon Goeth; além da violência verbal a qual era submetida constantemente, passou a conhecer as manias e as variações de humor do general, inclusive a sua atitude, pois, de acordo com o chapéu ou as luvas que usava, mataria ou não várias pessoas ao longo do dia.

Diferente de Spielberg, Polanski utiliza imagens da época e mostra a rotina das pessoas na cidade de Varsóvia. Logo no início da história vemos escrita a legenda "Varsóvia, 1939"; as pessoas andam nas calçadas, bondes, carros e bicicletas transitam pelas ruas em um balé do cotidiano moderno; as imagens são de um *travelog* da cidade de Varsóvia. The Pianist foi rodado em cores, mas existe o contraste dos tons preto e branco da História com o colorido da representação do momento presente. Desta forma The Pianist and Schindler's List oferecem uma alternativa:

To the kind of sober discourse about history that would be the province of documentary. They operate as artistic perceptions of history, offering viewers the opportunity to share the film artists' reflections upon the historical material the works represent. (Lipkin 10)

Polanski e Ron Harwood, dramaturgo inglês e roteirista do filme, assistiram a várias filmagens originais feitas pelos nazistas e muitas cenas são chocantes: as pessoas sendo fuziladas, outras sendo jogadas pelas janelas dos prédios e corpos se decompondo nas ruas. O diretor decidiu representar a equipe de cinegrafistas alemães, pois eles existiam em grande número durante a guerra. Havia muitas equipes espalhadas pela Europa. No filme, durante a transferência dos judeus para os guetos, vemos os soldados com câmeras portáteis filmando as ações do exército alemão.

Desta forma, através da reconstrução (*reenactments*), os cinegrafistas alemães da época são vistos como testemunhas oculares de um evento de repercussão mundial, o seu olhar e a sua seleção de imagens se transformam em evidências históricas. Essas imagens acarretam a revelação de fatos desconhecidos do resto do mundo e apresentam eventos capturados no momento exato em que aconteciam.

Como um sobrevivente do Holocausto, Roman Polanski compartilha com o espectador suas experiências pessoais ao filmar no gueto de Varsóvia. O curta A Story of Survival incluído na versão em DVD do filme The Pianist mostra os detalhes da produção do filme; Polanski diz que esperou muitos anos pelo projeto certo por se tratar de um assunto pessoal. Em certos momentos, a voz do diretor parece se misturar com as memórias de Szpilman; quando o pai do pianista é humilhado e espancado pelos soldados e, também, quando o pianista presencia sua mãe ser levada para o campo de concentração.

O diretor colaborou com o roteirista em relação aos detalhes nos quais apenas as pessoas que vivenciam um momento de crise podem fazer. De acordo com Polanski, a sua sobrevivência se deve à ajuda de um membro da milícia judaica. O rapaz o deixou fugir do local onde estava confinado esperando pelo trem para levá-lo do gueto. Polanski diz que no momento que começaria a correr para se esconder, o rapaz lhe

grita, alertando, "não corra!" O diretor decide repassar sua experiência para o filme no momento em que o pianista é retirado do grupo que estava embarcando para o campo de extermínio: um judeu policial amigo de Szpilman o puxa, retirando-o do grupo. A primeira reação do personagem seria correr, como admite o roteirista, mas Polanski empresta para Szpilman a sua experiência, portanto, o policial lhe diz: "não corra!" Desta forma o pianista pôde enganar os soldados alemães, mas sua família teve um destino diferente. O diretor pretendeu evitar artificialismos e excessos dramáticos durante o trabalho dos atores; queria passar para o filme apenas o necessário para representar a escassez de recursos da época, seja pela falta de alimentação ou pelos gestos medidos das pessoas.

A escolha dos atores também influencia na eficiência dramática de um projeto. Geralmente para a representação de personagens históricos, os diretores contratam atores conhecidos, pois se torna uma garantia de bilheteria. No entanto, a presença de um ator famoso pode interferir no impacto e na repercussão que o filme pode causar; a bagagem profissional do ator transmite para o espectador um sentimento de artificialidade. Esta interferência, muitas vezes, determina a escolha por atores desconhecidos para não diminuir o processo de identificação do público a um personagem e ao

promover a dimensão de uma realidade vivida, "the affective, the experiential dimension of lived reality" (Nichols, Representing 158). Na época, os atores Liam Neeson e Adrien Brody eram atores pouco conhecidos do público, os papéis de Schindler e de Spilzman, respectivamente, deram uma projeção mundial a suas carreiras.

Apesar de Schindler's List e de The Pianist abordarem o mesmo conteúdo, vivenciamos as histórias de formas diferentes, seja através do estilo de cada diretor, seja pelo ponto de vista apresentado em cada texto. Spielberg e Polanski, possuem "different styles that are noticeably distinct. These distinctions contribute to the sense of a personal vision, individual perspective, or unique point-of-view on an imaginary world" (Nichols, Representing 180).

The Pianist apresenta a jornada de um homem em busca da sobrevivência. De acordo com Mick LaSalle, o espectador é informado dos acontecimentos apenas pelo ponto de vista do pianista, de sua vivência: "unlike Spielberg, Polanski doesn't press for emotion in [...] scenes but presents all with cool detachment. It is a different artistic road that leads to the same moving effect" (par. 7). Em Schindler's List, Spielberg apresenta as imagens através de sua câmera onisciente que dá uma ampla cobertura ao massacre nazista. A câmera não permanece por muito tempo com um personagem; ela guia o

espectador pelos vários *plots*, ao longo da narrativa. O filme parte da história pessoal de Oskar Schindler, para as ações do comandante Amon Goeth no gueto de Cracóvia, e para os judeus: desde a jovem Danka Dresner e sua mãe na luta para permanecerem juntas e vencerem o pavor constante da morte, até os membros de uma família que engolem, junto com pão, suas jóias antes de deixarem suas casas em direção ao gueto, e o hospital onde os médicos dão veneno para os pacientes terminais para que não sejam executados e, finalmente, quando a câmera nos leva aos bastidores dos centros de triagem e nos revela os resultados: os objetos pertencentes aos judeus amontoados por categoria enquanto os soldados supervisionam outros judeus na separação de itens valiosos de ouro e de prata, e descartam, insensivelmente, roupas, sapatos e fotografias.

Em documentários de representação social o nível de controle que o documentarista possui sobre o momento presente varia, pois o cineasta não controla os eventos do cotidiano, portanto, "remains vulnerable to the vicissitudes of the historical world" (Nichols, Representing 124). No docudrama, o mundo imaginado e construído é, a princípio, totalmente controlado pelo diretor e pela equipe de produção. Os eventos e os personagens secundários trabalham para apoiar as ações e os destinos dos personagens principais. Em Schindler's List, o

núcleo familiar é formado por Schindler e pelos judeus que ele seleciona como trabalhadores. Dentro de sua fábrica eles se sentem protegidos, longe das ameaças dos guetos e dos campos de concentração; através de suas ações mostram para o espectador as qualidades e defeitos do protagonista:

As a melodramatic icon, the factory stairway figures prominently in the film when a woman comes to Schindler twice to beg him to take on her father and mother as workers. He stands at the top of the stairs, a backlit, smoke-enshrouded figure of mystery, his life-granting power verified in a subsequent scene when the daughter stands across the street, watching unseen, Stella Dallas-like as her parents arrive for work. (Lipkin 8)

Outra propriedade do docudrama é tornar invisível o processo de elaboração, de construção do mundo imaginado. A semelhança com o nosso mundo histórico torna-se uma prioridade; isto é possível por meio da criatividade dos diretores e de sua equipe. Durante a pós-produção, a edição, através dos cortes, precisa se tornar invisível para que o público se identifique com os personagens e com os temas abordados; ela precisa, "efface itself in order to maximize our identification with character, scene, action and story" (Nichols, Representing 173).

O docudrama convida o espectador a participar do debate. Através desses filmes pretendemos conhecer a essência do ser humano e compreender as suas ações. Nós interpretamos o mundo imaginado através de conceitos e de valores adquiridos ao

longo de nossas vidas e em referência ao ambiente e ao contexto cultural em que vivemos. A interpretação de um filme vai além do seu valor estético; concentra-se, também, no argumento da narrativa que, com a sua retórica, envolverá o público e determinará sua reação ao tema apresentado. O resultado torna-se favorável ao docudrama quando o público responde ao texto através da propaganda de boca-a-boca ou durante discussões sobre o filme na comunidade em que vive.

Em Schindler's List, cenas do inimaginável causaram polêmica na época de seu lançamento. Através delas, Spielberg apresenta a natureza humana de forma explícita; mostra indivíduos possesos pela ganância, luxúria, inveja e ódio, mas também cheios de compaixão e beneficência. Em The Pianist, o ponto de vista subjetivo da narrativa transporta o espectador gradualmente ao horror; como diz LaSalle, sem excessos melodramáticos, nos faz testemunhar, lentamente, o processo de desumanização de Szpilman, como se fosse um ator social em um filme de documentário. E também, ao longo da história, conhecemos vários personagens, desde poloneses bons e maus, judeus audaciosos e corajosos, mas também, os oportunistas. Enquanto Szpilman se escondia nas ruínas do gueto, aconteciam confrontos entre um grupo da resistência e os soldados do exército alemão. Ao fim da guerra em 1945, vemos que Szpilman recebe a ajuda de um oficial alemão, que o

deixa permanecer escondido no local onde morava. Este fato quebra com a noção preconceituosa de que os cidadãos alemães e também os oficiais do exército eram pessoas insensíveis e fiéis aos ditos de Hitler. De uma certa maneira, abre um canal para o espectador explorar e enxergar além do relato tradicional da História.

Desta forma, o docudrama também pode instruir e persuadir o espectador a agir em favor de uma sociedade melhor e, portanto, fazer com que as pessoas aprendam através de seus erros e tentem não repeti-los. Seria interessante termos sempre em mente que podemos aprender com a História e podemos reescrever seus capítulos. Veremos como esta reescritura ocorre nos docudramas brasileiros no próximo capítulo.

## **CAPÍTULO II**

### **O DOCUDRAMA NO CINEMA BRASILEIRO**

Este capítulo é dividido em seções para apresentarmos as características principais de um docudrama brasileiro. Primeiro, veremos que o docudrama contemporâneo possui a influência do Cinema Novo, que por sua vez, apresenta características do documentário de representação social. Em seguida, faremos uma breve análise dos livros que deram origem aos filmes; abordaremos o processo da elaboração dos roteiros, da escolha das locações e, principalmente, da reconstrução dos acontecimentos históricos quando apoiados pelas imagens da mídia.

#### **Raízes do docudrama brasileiro: o Cinema Novo**

Em 1950, cansados de verem a imagem do outro, isto é, do estrangeiro ser representada no cinema através dos filmes americanos nas salas de exibição do país, o movimento revolucionário do cinema brasileiro, Cinema Novo, surgiu também em oposição aos filmes de estúdio brasileiros que seguiam as características de entretenimento e alienação dos

filmes hollywoodianos. Os excessos apresentados pelo requinte das produções e pelos sentimentalismos levaram os fundadores do movimento a incentivar a criação de filmes que representassem a realidade brasileira e abordassem temas relevantes ao contexto social brasileiro. Dessa forma, pretendiam que o público brasileiro se identificasse com os personagens vistos na tela. Queriam desenvolver uma consciência social um tanto quanto ignorada pelos filmes produzidos pelas comédias cariocas da Atlântida e pelo estúdio paulista Vera Cruz. Na tentativa de conquistar o público também no exterior, a Vera Cruz contratou técnicos europeus e adquiriu equipamentos de última geração para a produção de histórias sofisticadas.

As produções do Cinema Novo causaram impacto ao público brasileiro, pois estava adaptado aos requintes e artificialidades das produções da Vera Cruz. No entanto, os filmes do Cinema Novo ofereceram um contraste acentuado em seu produto final, conseguindo pouco apelo comercial pelo país. Seus produtos eram exibidos em salas de arte e não alcançavam um público amplo.

Vimos que desde o seu início os filmes de documentário de representação social, para serem bem sucedidos financeiramente, apresentavam um certo conflito dramático para

envolver o público emocionalmente. Desta forma tornavam as histórias mais cativantes ao invés de parecerem apenas recortes jornalísticos. Ao contrário desta idéia, os cinemanovistas não se preocupavam em cativar um público em larga escala; para eles, a princípio, o seu objetivo era ir contra as características e os ideais dos filmes hollywoodianos. No entanto, após o Golpe Militar de 1964, quando o país voltou ao regime ditatorial, tornou-se também um movimento contra a repressão e liberdade de expressão. Durante a primeira fase do Cinema Novo, meados dos anos 50 até 1964, perceberam a tempo que, sem um retorno financeiro, tornava-se improvável a produção de novos projetos.

Uma das opções encontradas pelos cinemanovistas para atraírem um público maior para seus filmes foi a seleção de obras literárias que retratassem as questões sociais da época. Em 1963, Nelson Pereira dos Santos apresenta a adaptação do romance realista Vida Secas (1938) de Graciliano Ramos. O filme tornou-se um dos principais trabalhos da primeira fase do movimento. A história dos retirantes nordestinos fugindo da seca e da fome em direção aos grandes centros urbanos pretende transferir para o espectador um certo conhecimento sobre esta questão e pretende levantar perguntas sobre as causas da existência das favelas nas grandes cidades brasileiras.

Antes de Vidas Secas, Dos Santos produziu filmes, como Rio 40 Graus (1955), onde o *setting* se transforma em um personagem da narrativa, isto é, a favela é a principal atração no enredo do filme. O ambiente é explorado através dos elementos do documentário dando-se um aspecto realista ao texto.

As produções cinemanovistas possuíam um orçamento baixo e adotavam as características técnicas dos filmes de documentário de representação social: a câmera solta acompanhando olhares e movimentos dos personagens nos remete à estética da fome; representa as vertigens sofridas pelos personagens e nos mostra sua fraqueza e saúde debilitada pela escassez de alimento. A saturação das cores na elaboração da fotografia para as cenas é, na verdade, parecida com as qualidades técnicas produzidas por Fernando Meirelles em Cidade de Deus e José Padilha em Tropa de elite. Desta forma, transfere-se para a história a sensação de um ambiente cru destituído de artificialidades; evita-se também o uso de luz em estúdio, filma-se na luz natural aproveitando a iluminação do ambiente.

O principal interesse do grupo era o de conscientizar visualmente o público brasileiro dos temas e necessidades intrínsecas ao povo brasileiro. No entanto, ao contrário dos documentaristas do movimento de John Grierson, e de Flaherty,

os cinemanovistas se opunham tanto ao apelo dramático que a narrativa poderia oferecer quanto à possibilidade do filme se tornar também uma forma de entretenimento.

A favela, como disse Glauber Rocha, tornou-se uma atração estética de interesse ao olhar estrangeiro para satisfazer a sua nostalgia do primitivo. Mais de quarenta anos depois, a atração pelos mistérios do *setting*, oferecida pelo subdesenvolvimento representado pela miséria e pela criatividade das habitações da favela, está de volta nos filmes brasileiros Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de elite.

### **O docudrama brasileiro**

Vimos no primeiro capítulo a tentativa de se estabelecer uma definição para o docudrama. Apresentamos suas características principais dentro da história do documentário de representação social. Percebemos que existem várias contribuições dos documentaristas e de seus críticos para a compreensão do termo. Sem chegar a uma definição rígida, o debate continua e, neste capítulo seguiremos as idéias sobre o docudrama e o documentário de representação social propostas por Steven Lipkin e Bill Nichols. A seguir mostraremos que, através da fotografia, é desenvolvida uma relação íntima entre as imagens e o período histórico do qual fazem parte. Esta relação transforma-se em uma ferramenta essencial para a

construção do argumento da narrativa em um filme de docudrama. As imagens selecionadas propõem a criação de um *corpus* com textos que representam os principais trabalhos do docudrama no cinema brasileiro.

O docudrama utiliza a fotografia como uma prova, como uma evidência de um evento ocorrido em um determinado tempo e espaço. Quando o personagem-narrador Buscapé do filme Cidade de Deus diz: "uma fotografia podia mudar a minha vida, mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, e se ficar o bicho come", ele se refere ao seu papel de testemunha ocular das ações criminosas entre os traficantes e a polícia carioca. Desde criança Buscapé tinha conhecimento dos assaltos no bairro em que morava, mas, com o passar do tempo, houve uma evolução dos crimes. Assaltos considerados ingênuos, como o roubo da féria do caminhão da empresa de gás, cederam espaço para atividades mais arriscadas e violentas. Os conhecidos de Buscapé perceberam que o dinheiro farto e relativamente fácil vinha do tráfico de drogas. A mudança da atitude e da aparência dos bandidos era evidente, pois os traficantes, principalmente os de cocaína, tinham carros, colares de ouro e mulheres; com o tráfico arrecadavam mais dinheiro do que um bandido da favela poderia imaginar em receber por toda a vida através dos assaltos comuns e, muito menos, através de um emprego honesto. Enquanto morador da favela, Buscapé convivia

com os traficantes, pois eram vizinhos e moravam na mesma comunidade. Buscapé também era consumidor e fumava seu cigarro de maconha com a turma da praia, mas sonhava em se transformar em fotógrafo e jornalista. Quando começou a trabalhar como entregador de jornal ele admirava as fotos tiradas pelo fotógrafo profissional Rogério Reis publicadas no Jornal do Brasil. Um dia Buscapé foi chamado pelo traficante Zé Pequeno para tirar uma foto do bando. Zé Pequeno era muito vaidoso e nesta época seu bando estava em guerra com o grupo rival comandado por Cenoura e Mané Galinha. O líder, Cenoura, era um traficante, e Mané Galinha entrou na guerra por vingança, pois sua namorada foi estuprada por Zé Pequeno; sua família foi expulsa da favela, além de ter sua casa metralhada e alguns parentes assassinados pelo bandido. Durante um confronto na favela, após ser ferido por um tiro, Mané Galinha foi preso e teve sua foto publicada nos jornais, além de ter sido entrevistado pelas redes de televisão. Depois da exposição na mídia de Mané Galinha, Zé Pequeno ficou determinado a aparecer no noticiário. O bandido queria mostrar para as pessoas da favela o seu poder e a sua fama. Finalmente, após tirar as fotos de Zé Pequeno, Buscapé é apresentado a Rogério Reis que lhe faz o favor de revelar o filme. O jornal publica a foto do bando de Zé Pequeno em primeira página onde mostra o traficante e sua gangue segurando suas armas em punho.

Buscapé, quando vê a sua foto na primeira página do jornal, se apavora e pensa que corre risco de morrer. No entanto, o fato agrada imensamente ao traficante e Buscapé consegue permissão do bandido para tirar outras fotos do grupo. Após saber que Buscapé vinha da Cidade de Deus e tinha acesso aos criminosos, o jornal encomenda mais fotos. Era importante obter as fotos dos traficantes através de Buscapé, pois nenhum jornalista ou repórter havia conseguido ir ao local onde os bandidos se escondiam. Por outro lado, a cobertura destes conflitos aumentava as vendas do jornal.

Buscapé, um personagem criado pelo escritor Paulo Lins, registra ficcionalmente os eventos ocorridos na comunidade através de sua máquina fotográfica. A atividade que começou a exercer é o fotojornalismo; o fotógrafo seleciona o conteúdo e sua abordagem. Os acontecimentos são reconstruções das imagens de bandidos que existiram em nosso mundo real e histórico. Dentro do contexto geográfico e social representado pela favela brasileira, Buscapé retrata a virilidade e o poder dos bandidos que controlam o local. A seguir, veremos que a história e os fatos apresentados por Buscapé se transformam em um documento humano.

Stuart Hall descreve dois tipos de expressão documental. Primeiro, as fotografias ou imagens produzidas como documentos são consideradas, simplesmente, um registro; possuem o

objetivo claro da informação, da representação dos fatos ou da exposição de provas. Trata-se de uma representação impessoal de lugares, como localizações geográficas, prédios, paisagens ou fotografias de pessoas para documentos oficiais. O segundo tipo de documento são as fotografias ou textos que propõem uma interpretação subjetiva da realidade. Segundo Hall, elas expõem conteúdos construídos que lidam com aspectos sociais ou pessoais, ou seja, quando propomos a leitura dos textos como documentos "humanos" elaborados.

Diários, livros de memórias, testemunhos, fotografias provenientes do fotojornalismo e até mesmo um filme de documentário podem ser considerados documentos "humanos" elaborados. Percebemos, portanto, que alguns livros quanto filmes podem se transformar em um registro documental de uma época. A seleção de seu conteúdo contribui para a construção da história de um país e de seu povo.

### **Os livros**

Os filmes Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de elite são adaptações de livros escritos por autores-testemunhas, os quais experimentaram grande parte dos eventos descritos em seus livros. Próximo aos fatos, o narrador guia o espectador pela história através de seu discurso pessoal, envolvente e um tanto provocante. A personalização de uma narrativa faz com

que os acontecimentos históricos se tornem mais cativantes e atraentes para o espectador ou para o leitor. No entanto, o modo como esses fatos são abordados podem apresentar resistência para a aceitação do docudrama pelo espectador como um registro documental e, como resultado, o apelo que a história possa ter. Nota-se que, no docudrama, os relatos, as memórias ou testemunhos podem adquirir um tom sóbrio e um tanto quanto moralizante. Desta forma, torna-se importante não permitir que os excessos do melodrama superem o realismo proveniente do argumento e das evidências, ou seja, em um docudrama, a emoção não deve superar a razão.

Tanto nos livros como nos filmes, os nomes reais das pessoas foram alterados e histórias condensadas para efeito dramático nos relatos apresentados. De acordo com Drauzio Varella, autor de Estação Carandiru, "por razões éticas, os casos descritos nem sempre se passaram com os personagens a que foram atribuídos" (11). O livro é composto por histórias pessoais narradas pelos presos através do discurso direto e são intercaladas pela prudência do médico. Muitas vezes, o discurso é agradável e tragicômico apesar da gravidade dos atos cometidos pelos interlocutores. O autor dá voz aos marginais sem torná-los heróis, pois como eles dizem, "numa cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade" (11). Para inserir o leitor dentro de um contexto geográfico, o autor

inclui também, um registro fotográfico detalhado transportando o leitor para o ambiente no qual as histórias dos presos se desenvolvem. Através das fotografias, vemos os prédios do complexo penitenciário e as galerias frequentadas pelos detentos. Vemos a ala da enfermaria com doentes terminais de AIDS prostrados nos leitos; as diferenças de higiene entre os banheiros das celas individuais para os das celas comuns de oito pessoas: na cela individual existe uma ducha e as paredes são azulejadas, na cela comunitária, existe apenas um cano de plástico e as paredes são imundas e cobertas de lodo; vemos, também, o saguão da masmorra onde alguns presos ficam isolados por períodos de até 30 dias em um local úmido, pequeno e escuro onde muitos recusam a comida oferecida por causa de sua péssima qualidade.

O livro Elite da tropa foi escrito por dois ex-policiais do BOPE, André Batista e Rodrigo Pimentel, e pelo sociólogo, também ex-Secretário de Segurança da cidade do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares. O discurso apresenta a união das vozes dos autores em defesa de uma polícia séria e orgulhosa do que faz, ao mesmo tempo em que revela explicitamente os fatos vivenciados. O narrador policial convida o leitor a julgar suas atitudes na execução da lei e no combate ao tráfico de drogas. O texto é construído através da conversa do policial com o leitor. Ele se revela negro e culto, pois cursou direito

na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), sabe falar inglês e leu Foucault. O discurso é muitas vezes irônico ao mesmo tempo em que usa um tom viril: "se você está esperando um depoimento bem educadinho, pode esquecer. Melhor fechar o livro agora mesmo". O narrador pede licença ao leitor para dizer a verdade e avisa que será muitas vezes deselegante: "vou tomar a liberdade de falar com toda a franqueza, e, você sabe, quando a gente é sincero, solta o verbo e nem sempre as palavras são as mais sóbrias e elegantes" (21). Através de seu relato, expõe os segredos e o cotidiano dos policiais no combate ao crime organizado na cidade fluminense.

Escrito por Paulo Lins, o romance Cidade de Deus apresenta claramente o dia a dia de uma comunidade carente brasileira. O título do livro nos remete a Santo Agostinho. Em seu livro homônimo escrito no século quinto, Santo Agostinho adota uma postura moral e filosófica entre a relação do Estado e da Igreja. Lins morou em Cidade de Deus desde criança e por oito anos desenvolveu um projeto de pesquisa no qual entrevistava pessoas ligadas ao crime, incluindo os bandidos e seus parentes. Conseguiu contato com os marginais por participar ativamente de projetos sociais desenvolvidos na comunidade: foi militante do movimento negro, da associação do bairro, deu aula e ajudou a criar o cineclube da Cidade de

Deus. No filme Cidade de Deus vemos o personagem Buscapé se transformar no alterego do autor ao testemunhar a corrupção da polícia e a guerra dos grupos rivais na região. O texto oferece um discurso realista e poético. Através do discurso direto a linguagem falada pelos bandidos é a transcrita nos diálogos dos personagens: "gosto às pampa dele, tá sabendo? Mas meu coração tá birimboladão. Vou te mandar uma letra que nunca mandei pra mina nenhuma pra tu levar mais fé ni mim" (113). Pelo discurso indireto livre, as barreiras sociais e pessoais se esvaem. Desta forma, temos acesso aos pensamentos e aos atos bárbaros perpetrados pelos criminosos. Em vingança à traição da mulher, o bandido mata o filho bastardo, pois sua mulher "sempre gostou dos brancos, por isso não desgrudava os olhos da televisão na hora das novelas, onde os negros não apareciam" (Lins 68). Os roteiros preservam as falas coloquiais dos moradores de uma comunidade e apresentam uma realidade desconhecida do brasileiro da classe média.

### **Os roteiros**

Para a elaboração dos roteiros dos filmes, a partir dos livros apresentados, existiu uma colaboração intensa entre roteiristas e os autores dos romances. Em Tropa de elite, os roteiristas são Bráulio Mantovani, Rodrigo Pimentel, ex-capitão do BOPE e o diretor José Padilha. Pimentel colaborou

também com as orientações práticas no treinamento dos atores para atuarem como policiais. O personagem de Nascimento foi inspirado em Pimentel. Os dilemas enfrentados na ficção foram parecidos com os de Pimentel na vida real. O ex-policial cansou-se da guerra inútil contra os traficantes, sem o apoio da estrutura social do Estado, e por motivos particulares, deixou a corporação. No entanto, antes disso, em 1999, participou do documentário de representação social de Katia Lund e João Moreira Salles Notícias de uma guerra particular. No documentário, Pimentel, enquanto capitão do BOPE, veste sua farda preta e concede uma longa entrevista para os documentaristas. Mostra os tipos de armas usadas pelos policiais e explica que, muitas vezes, os traficantes das favelas possuem um armamento mais sofisticado do que os da polícia carioca. Revela também que, para os policiais do BOPE, a guerra é diária: quando o policial sai de sua casa e vai para o trabalho é como se ele estivesse indo participar de uma batalha. Segundo Pimentel, em nenhum outro lugar do mundo existe o confronto entre traficantes e policiais como acontece na cidade do Rio de Janeiro. O país não enfrenta uma guerra civil e mesmo assim existe o confronto pesado e constante da polícia com os criminosos nos morros cariocas. Revela, ainda, que o policial também tem medo de morrer e, que, a princípio, pretende retornar para a sua família. Infelizmente, na luta

contra o tráfico, afirma que perdeu vários amigos e colegas de equipe durante as missões nas favelas cariocas. Diz, também, que a polícia é o principal representante do Estado a subir os morros. Nestes lugares, a população é carente e não tem acesso à educação ou à saúde pública. De um lado, para o policial, não adianta combater a criminalidade apenas com violência ou repressão. Por outro lado, segundo entrevista dos traficantes no mesmo documentário, os criminosos aproveitam-se da situação e cuidam dos moradores da comunidade; agem nas brechas deixadas pelo Estado: seja para fornecer dinheiro para a compra de um remédio, para um enterro ou para o botijão de gás. Desta forma, dominam a comunidade em que vivem e influenciam os mais jovens a se tornarem criminosos.

Em Carandiru, Hector Babenco, diretor do filme, foi, também, um dos roteiristas. Babenco é amigo pessoal do autor, Drauzio Varella. A convivência e a interação do médico com os presos possibilitaram a transmissão para o texto do vocabulário e dos termos utilizados pela bandidagem na prisão.

Tanto para o livro, Estação Carandiru, como no filme de Babenco, a versão da história adotada foi a contada pelos presos ao médico, um "atento mediador social", pois a versão oficial, vinda das autoridades, foi amplamente divulgada pelos jornais e pelas revistas. Em uma das cenas o diretor Babenco cita Varella quando o médico narra os fatos do massacre

ocorrido dentro do presídio. Muitas pessoas diziam que apenas, Deus, a Polícia Militar e os presos poderiam contar o que aconteceu no presídio no dia do massacre, por isso, Varella decide ouvir "apenas os presos" (285).

No filme Cidade de Deus, o roteirista Bráulio Mantovani e os diretores, Fernando Meirelles e Katia Lund, receberam o apoio do autor Paulo Lins. No entanto, Cidade de Deus torna-se um exemplo atípico pela contribuição constante dos atores sociais que participaram do filme; eles acrescentaram ao roteiro falas e gíngas da malandragem durante improvisações incentivadas pelos diretores, pois a maioria dos personagens mais jovens foi interpretada por atores iniciantes e pessoas da comunidade, que conheciam o jargão e gíngas dos moradores e dos adolescentes da favela.

Em uma entrevista concedida ao jornalista Paulo Castilho durante o lançamento do filme de Bruno Barreto, Última parada 174 (2008), Bráulio Mantovani responde à pergunta: se um filme, baseado em uma história real, facilita ou dificulta a elaboração de um roteiro. Mantovani esclarece que "mais dificulta do que facilita, pois no começo o peso da realidade é muito grande e dá um certo receio de mexer num fato que foi tão marcante". O roteirista entrevistou Dona Elza, mãe de Sandro do Nascimento, o bandido que sequestrou o ônibus no Rio de Janeiro. Segundo Mantovani, a mãe de Sandro lhe deu

liberdade para criar o personagem de ficção para a história de Última parada 174, no entanto, o olhar e a fala lacônica da mãe lhe marcaram bastante; representaram para ele, o amor ao filho perdido, algo que ele tentou transmitir para o personagem do filme.

Através desses exemplos, vemos que o roteiro de um docudrama é uma narrativa de ficção, onde existe um conflito enfrentado pelos personagens e que a ação será modificada pelo roteirista para a resolução destes conflitos. Este processo emprega a estrutura do melodrama, pois os conflitos estão abrigados dentro do contexto familiar, seja pelos elos de sangue ou pelos grupos sociais formados pela convivência comunitária.

### **A reconstrução (*reenactment*) e a influência da mídia**

Vimos no primeiro capítulo que o docudrama não pode ser considerado apenas como um documentário de representação social, pois se trata, na verdade, de um filme de ficção, isto é, uma narrativa que oferece uma simulação, uma construção de uma realidade. Vimos também que para Bill Nichols, a fotografia e os arquivos de imagens originais de um período histórico, se transformam em evidências para suporte e garantia do desenvolvimento do argumento de um documentário de representação social. Para Nichols, essas imagens ou

fotografias se referem, indexicamente, isto é, diretamente, a um evento no tempo e no espaço delimitando o momento histórico no qual ocorreram. Quando estas imagens são inseridas em um documentário de representação social transportam para o texto uma aura de credibilidade e de austeridade. Isto seria, para Nichols, o oposto dos filmes de ficção, pois esses filmes oferecem, em sua maioria, apenas entretenimento sem abordar retoricamente um assunto de importância social. No entanto, Nichols, reconhece que muitos documentários de representação social utilizam reconstruções em seus textos. Para ele um *reenactment* é válido nesses filmes quando está apoiado por evidências históricas, isto é, em documentos oficiais para dar apoio e credibilidade ao argumento do texto. Desta forma os *reenactments*, na sua representação dos eventos, transferem para o filme uma garantia de autenticidade, como vimos também nos filmes Night Mail e The War Game estudados no primeiro capítulo.

As evidências extraídas da mídia contribuem para o desenvolvimento e para a garantia do argumento das narrativas de Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de elite. Estes filmes oferecem uma representação da realidade urbana brasileira, pois suas imagens oferecem semelhanças com pessoas, lugares e acontecimentos da história do país. Existe nesses filmes a busca por acontecimentos e por informações que podem ter sido

escondidas ou esquecidas pela ação do tempo. Neste caso o *reenactment* contribuiu para a descoberta da verdade.

Veremos a seguir que as situações, vividas pelos personagens dos filmes estudados, estão inseridas dentro do contexto histórico brasileiro. Não há dúvida que as representações de um evento possuem versões distintas e cada produção cinematográfica abordará o mesmo tema de forma diferente. A credibilidade de um docudrama, para o público e críticos, terá fundamento no momento em que o produto final apresentar a sua estrutura apoiada em pesquisa de evidências e na construção sólida do argumento da narrativa.

Os filmes brasileiros apresentam uma forte evidência histórica. A seleção das imagens conhecidas do público, que foram usadas nos filmes, é retirada da mídia impressa e de telejornais com grande abrangência nacional.

No filme Carandiru, a história do médico no presídio paulista engloba um período de vários anos, desde 1989 quando começa a campanha contra a AIDS dentro do complexo penitenciário até o fechamento do presídio em 15 de setembro de 2002. Em dezembro do mesmo ano, o complexo foi implodido. Em Carandiru, as imagens originais do Jornal Nacional produzido pela Rede Globo, a maior e mais influente emissora do país, estão sempre presentes nos aparelhos de televisão dentro das celas dos presos, o que mostra, uma rotina, uma tradição do

brasileiro. Isto mostra também que o contato dos presos com o mundo externo se dá, muitas vezes, através da mídia. Em um desses momentos, vemos como pano de fundo, o discurso do ex-presidente Fernando Collor de Mello no qual se defende enfaticamente das acusações de corrupção que levariam ao seu *impeachment* no fim de 1992. No entanto, antes disso, em outubro de 1992, quando a rebelião explode na ala do pavilhão nove do complexo penitenciário, vemos através de um televisor na cela de um preso, as imagens da chegada da polícia ao presídio para controlar a rebelião. O evento conhecido como "o massacre do Carandiru" contabilizou cento e onze presos mortos sem nenhuma baixa dos soldados da tropa de choque paulista. Para muitos, um desejo reprimido, um tanto quanto amoral, foi parcialmente satisfeito, como diz Pedro Butcher, "a 'vontade de extermínio' da sociedade brasileira aflora como agente inexorável da tragédia social do país" (64).

Em Cidade de Deus, as imagens da mídia aparecem nos créditos finais do filme e oferecem uma contraprova para o *reenactment* apresentado durante a entrevista com o bandido Mané Galinha, quando permaneceu no hospital militar após levar um tiro. Durante a reconstrução, vemos a notícia ser apresentada por Sérgio Chapelin, âncora do Jornal Nacional e depois vemos Seu Jorge, ator escalado para representar o papel de Mané Galinha, dar a entrevista imitando exatamente a fala e

o trejeito do bandido. Nos créditos, revemos a mesma cena, mas com as imagens originais feitas pela Rede Globo, na época dos conflitos entre os traficantes, onde o verdadeiro Mané Galinha é entrevistado no hospital pelo repórter do jornal. Através destes exemplos, constatamos que o argumento do docudrama está estruturado nas evidências históricas e na proximidade que sua representação encontra-se da fonte de informação. Desta forma, a reconstrução ficcional permite que o espectador esteja próximo dos fatos históricos quando a reconstrução for modelada no produto original.

No filme de Meirelles, os personagens são interpretados em sua maioria por atores sociais, muitos são iniciantes e participaram da oficina de teatro montada para o filme durante a seleção dos atores. Houve muita improvisação e contribuição dos participantes na elaboração dos diálogos, pois muitos viviam em comunidades semelhantes à retratada no filme. Além das *performances* dos atores, a técnica de improvisação adotada pelo diretor auxilia os atores nas filmagens. Com a câmera solta, sem uso de tripés ou gruas, o diretor de fotografia César Charlone, documentava tudo que acontecia em cena. Para Meirelles não existe marcação de cena, como é feita na maioria dos filmes nos padrões Hollywoodianos. No *set* o ator fica livre para improvisar e desta forma transfere para a história uma sensação de originalidade e de liberdade ao contrário das

cenar e dos movimentos ensaiados. Em entrevista cedida a André Nigri, Meirelles diz que, em Cidade de Deus, "resolvemos deixar o elenco solto em cena, sem marcas nem texto muito fechado. Acredito que o filme tenha mesmo um pé no documentário".

De acordo com Lipkin "representation entails mediation", isto é, uma representação necessita de uma mediação ou interpretação. Desta forma, o discurso de uma história é, portanto, construído e influenciado por ideologias [dominantes]. Lipkin explica, também, que historiadores como Hayden White e Robert Rosenstone, admitem que qualquer narrativa histórica reformula os fatos diferentemente de quando foram vivenciados, "any writing of history necessarily reformulates the primary experience of the time it documents" (37). Lipkin cita Rosenstone e, em seu texto, o historiador concorda que narrativas de ficção não substituem o discurso histórico, mas apresentam uma alternativa, uma aproximação ao evento ocorrido; para Rosenstone, filmes históricos resumem uma grande quantidade de informação e simbolizam em sua narrativa informações complexas que não poderiam ser mostradas de outra forma através de um recurso audiovisual.

O docudrama, acima de tudo, é uma narrativa de ficção. Os elementos do documentário de representação social acrescentam à ficção garantias de que o texto possuirá um forte elo com a

realidade. O docudrama deverá apresentar uma base sólida de sua narrativa apoiada por evidências históricas. Existe uma preocupação dos historiadores de como um fato histórico será abordado pelo cinema. Enquanto o produtor de um filme se preocupa com a produção, distribuição e a receptividade que o seu produto terá pelo público, o historiador se detém nos detalhes. É importante lembrar-nos que a história é abordada por meios de comunicação diferentes. O texto escrito difere da imagem divulgada tanto no cinema quanto na televisão. Para o produtor de filmes para a televisão, torna-se importante que a história seja compreendida pelo público em geral. Para tanto, a abordagem ao texto será feita de modo que ofereça um produto coerente ao público alvo. Desta forma, os filmes feitos principalmente para televisão atingem um público que não possui uma formação literária.

Um produtor de televisão não possui alunos, ao contrário de um professor de história ou de um acadêmico. No mundo pós-moderno a quebra das barreiras entre textos da cultura clássica e da cultura de massa vai além do poder do historiador. Extingue-se, aos poucos, a figura única detentora e representante do conhecimento. Agora as redes de televisão e os estúdios contratam o historiador como um colaborador e não como a autoridade máxima de um projeto. Ao contrário dos livros, onde o leitor tem o luxo do tempo para a releitura do

texto, produtos da televisão e do cinema cumprem prazos. Os docudramas produzidos tanto para a televisão quanto para o cinema, obedecem as regras do meio ao qual se destinam; o formato de um programa feito para a televisão é diferente do formato para o cinema. Além disso, a atividade econômica que estes meios visuais desempenham, transformam os textos em produtos de consumo. De acordo com Jerry Kuehl, a maioria das pessoas que assistem televisão o fazem para entretenimento e por lazer, "the proportion of viewers who watch television as a part of their work is statistically trivial; the rest watch it to relax, to entertain themselves, only sometimes consciously to inform themselves" (376).

Antes de serem considerados uma atividade cultural, os filmes do cinema e da televisão exercem uma atividade econômica. Na televisão existem os patrocinadores durante os comerciais; no cinema, o estúdio e a produtora precisam do retorno financeiro da bilheteria e do *merchandise* para desenvolverem outros projetos. Os termos *rootable*, *relatable* e *promotable*, apresentados por Lipkin, ilustram os contextos nos quais se desenvolvem a divulgação e a comercialização de um trabalho de docudrama.

Para o docudrama ser considerado *rootable*, isto é, enraizado, precisa referir-se a algo que esteja ligado ao ambiente de origem e que a história tenha surgido de

acontecimentos atuais. O seu reconhecimento pelo público se dá através da exposição dos eventos na mídia, o que lhe confirma um *status* de um caso real e não de algo fabricado. Tendo em vista a realidade brasileira, nada mais atual e em evidência, entre tantos outros problemas sociais do país, do que a questão da violência nos grandes centros urbanos; tema abordado abertamente nos filmes deste trabalho. Segundo Paulo Lins, na favela sempre existiram assassinatos e assaltos, mas não eram divulgados pela mídia. No entanto, quando os crimes saíram dos limites das favelas para a Zona Sul, por conseguinte, viraram notícia e são amplamente expostos pelos meios de comunicação.

A divulgabilidade, (*promotability*), de um docudrama acontece quando há a projeção, a divulgação dos fatos e a exposição dos personagens na mídia. Desta forma o público irá conhecer os personagens de um evento e obterá informação sobre os acontecimentos. A história se transforma em um produto à venda no intuito de transmitir para o espectador a ilusão de que, através do docudrama, poderá inteirar-se do que 'realmente' aconteceu. Existe uma promessa de que o filme irá oferecer uma visão nova dos fatos; isto atrai o interesse do público para conferir o que já foi dito e atualizar-se com informações novas. Em Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de

elite podemos ter acesso aos bastidores do crime através de relatos de pessoas que conviveram na marginalidade.

Identificabilidade, (*relatability*), traduz-se na identificação do público com os personagens ou com os acontecimentos do *plot*. O espectador desenvolverá um sentimento de empatia e trará a história para o campo pessoal onde reconhecerá que as circunstâncias da narrativa podem acontecer com qualquer pessoa, inclusive consigo mesmo. Neste caso, o papel do roteirista torna-se essencial na interação com as testemunhas e com outras pessoas que contam suas experiências. O espectador, por outro lado, poderá identificar-se com os conflitos enfrentados pelos personagens e, também, poderá informar-se sobre acontecimentos de uma determinada comunidade. Dentro do contexto econômico e social brasileiro, entendemos porque as pessoas tratam o personagem Nascimento de Tropa de elite como um herói. O povo brasileiro está discrente das instituições do Estado, como o Poder Judiciário. Quando Nascimento tortura e mata criminosos, muitos espectadores defendem suas ações e se sentem poderosos. Para compreendermos esta dinâmica é necessário abordamos o contexto sócio cultural brasileiro que veremos no próximo capítulo.

### **A locação**

Um dos elementos fundamentais para os docudramas é a sua filmagem em locação; característica adotada para transmitir à história um nível maior de verossimilhança. A saída do estúdio transporta o espectador para a exploração do desconhecido; um ambiente no qual muitas pessoas da platéia não frequentam e muitas vezes ignoram conscientemente. Desta forma, as imagens oferecem a elas o fascínio pelo novo e a repulsa daquilo que é, ao mesmo tempo, tão próximo quanto diferente aos olhos da classe média brasileira.

No filme de Hector Babenco, Carandiru, foram gravadas várias cenas dentro das alas do complexo penitenciário e na área externa do presídio. Apenas dois pavilhões do complexo estavam desocupados na época das filmagens, o pavilhão dois e o seis. Os outros prédios operavam normalmente. Para contar com a colaboração dos detentos, Babenco e Varella divulgaram uma edição extra da revista O Vira Lata. A revista era o folhetim informativo sobre as campanhas e eventos dentro do complexo do Carandiru. Em relação aos cenários, muitos grafites que vemos nas cenas do filme foram inspirados nas criações dos presos em suas celas e nos corredores dos pavilhões. Os presos desenhavam também em seus corpos. As tatuagens dos personagens do filme foram baseadas nos desenhos que os detentos exibiam. A produção artística catalogou mais de setecentos desenhos entre os presos. Para as filmagens de

Carandiru, a produção contou com a participação dos próprios presidiários, que no total contabilizaram quase oito mil pessoas atuando como extras. As filmagens para a final do campeonato de futebol entre os presos foram feitas também no pátio do presídio.

Em Tropa de elite, o vínculo com a realidade está sempre presente pela demarcação especificamente geográfica. A história do filme se passa durante a visita do Papa João Paulo II ao Rio de Janeiro em 1997. A missão dos policiais do BOPE é apaziguar os conflitos entre os traficantes no morro do Turano, região ao lado da favela onde fica a casa do Arcebispo do Rio de Janeiro na qual o Papa irá pernoitar. O espectador tem a dimensão das favelas através das imagens oferecidas pelos mapas da região do grande Rio. Torna-se ainda mais assustador quando vemos, através de imagens aéreas, como a cidade do Rio de Janeiro é inteiramente rodeada pelas favelas. Os bairros da Zona Sul estão cada vez menores em comparação ao crescimento desproporcional dessas comunidades ao redor da cidade. Dá-se a impressão de que o núcleo da cidade está acuado e será invadido pelos "braços" das favelas. No filme, vemos também através das imagens aéreas, como a ocupação desordenada dos morros cariocas colabora para o contínuo desenvolvimento das atividades criminosas. O acesso aos locais ocupados pelos bandidos torna-se cada vez mais difícil. Não

existem ruas; em alguns lugares anda-se a pé e a polícia necessita de estratégias especiais para elaborar missões em locais como esses. Apesar das dificuldades enfrentadas pela produção do filme para gravar na favela, a locação é real e pode ser vista por todo país, pois estão presentes em todas as cidades grandes brasileiras.

Tanto a favela quanto o sertão são locações bastante exploradas na trajetória do cinema nacional. O orgulho ao cinema brasileiro começou a renascer em meados dos 90 durante a primeira fase da retomada, após os sucessos de filmes históricos de reconhecimento internacional como O Quatrilho (1995) de Fábio Barreto e O Que é isso, Companheiro? (1997) de Bruno Barreto.

Durante a segunda fase da retomada, a volta aos temas nacionais devolveram ao público a autoestima perdida ao longo dos anos 80 e início dos anos 90. Isto deve-se por causa da pouca qualidade dos filmes, de vexames políticos como o *impeachment* de Fernando Collor de Mello e de fracassos da política econômica. Central do Brasil (1998) de Walter Salles marca em definitivo a transformação do sentimento do público no reconhecimento e na valorização da produção nacional. A origem do filme é, de acordo com o diretor, documental. Para desenvolver a personagem Dora, Salles inspirou-se em seu documentário Socorro Nobre (1995). O filme conta a história de

dois amigos, a presidiária baiana, Maria do Socorro Nobre, e o artista plástico polonês Frans Krajcberg, que se encontraram pessoalmente pela primeira vez na prisão onde ela estava após a troca de várias correspondências.

O filme de José Padilha, Tropa de elite, também tem sua origem no documentário. Segundo o diretor, o filme é uma continuidade de seu documentário Ônibus 174 (2002). A princípio, usando o formato de documentário, o diretor pretendia analisar as causas da violência entre meninos de rua e participação do Estado nesse comportamento. Após perceber que o documentário sobre a polícia carioca e os menores infratores seria inviável, o diretor optou pela ficção. Uma das razões que o levaram a esta decisão foi o fato de não contar com a colaboração dos policiais para as filmagens e também pelo fato dos policiais não admitirem em frente às câmeras as suas ações, ou seja, que matavam e torturavam pessoas das favelas, inclusive adolescentes e crianças. Mesmo assim, durante as filmagens de Tropa de elite, Padilha revela que teve de negociar com traficantes para filmar em uma outra favela, pois abandonou a que estava filmando por causa de tiroteios da polícia com traficantes e, por pouco, uma pessoa da equipe não foi atingida por uma bala perdida. Além disso, um carro carregado de armas cenográficas foi roubado pelos

bandidos, a produção recuperou apenas o veículo, as armas desapareceram.

O diretor Fernando Meirelles diz que durante seu trabalho em Cidade de Deus passou por situações semelhantes. O diretor teve que "dar dinheiro" para uma patrulha da Polícia Militar carioca para poder continuar filmando na locação onde estava. Depois deste incidente, o diretor incluiu uma cena de suborno no filme. Filmes como Carandiru e Tropa de elite puderam ser realizados graças ao pioneirismo e ousadia de Meirelles em Cidade de Deus.

Tropa de elite aproveitou muitos profissionais da equipe de Meirelles e, ainda na pós-produção, foi mais ousado: o nível do som estabelecido para os disparos das armas foi acentuado. Além do mais, Padilha encerra a história com uma arma apontada para o público, ato que foi metodicamente evitado por Meirelles. Essa cena causou polêmica e será discutida no capítulo seguinte.

Ao contrário dos filmes do Cinema Novo, que eram discutidos entre a elite e os cineastas, Tropa de elite, na época de seu lançamento, esteve na "boca do povo", isto é, foi discutido por pessoas de faixas etárias diferentes e de todas as classes da sociedade brasileira. Tropa de elite causou controvérsia devido a seus temas sociais instigantes que veremos também no capítulo seguinte.

Segundo Nichols, em um filme de ficção, "we address questions of ideology and social value, gender and sexual representation, history and political affiliation, national and cultural identity" (Representing 109). No próximo capítulo veremos como as questões de identidade, de raça, de classe e da sexualidade abordadas nos filmes Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de elite contribuem para a compreensão do contexto sociocultural brasileiro.

### CAPÍTULO III

#### ENTRE O BEM E O MAL: A CONSCIENTIZAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA

Neste capítulo abordaremos as questões sociais trazidas à tona nos três livros e filmes que tem a intenção de conscientizar o público de uma realidade subjacentes ao Brasil. Quem é o desfavorecido? Quem é o responsável? Todos sucumbem a um ciclo vicioso em que qualquer ato é factível de ser executado para sobreviver. Analisaremos três personagens vítimas da violência, da droga e da AIDS, mazelas da sociedade brasileira. Primeiro, o policial, intermediário entre a sociedade e a marginalidade. Segundo, o favelado, vítima da pobreza e do contexto socioeconômico e, por último, o detento, vítima de circunstâncias de vida e da falta de educação.

A seguir, mostraremos como as relações sociais são desenvolvidas nos filmes, no que diz respeito à formação da identidade dos personagens e aos problemas de raça e classe da sociedade brasileira.

O Brasil é um país constituído, em sua maioria, de mestiços. A princípio, esta afirmativa seria politicamente

correta se não levássemos em consideração a ideologia de um racismo dissimulado e dominante que ocorre no Brasil.

Ao longo dos séculos da ocupação portuguesa no país, foi defendida a ideia da superioridade da raça branca europeia. Na época da colonização, além do processo de catequese imposto pela Igreja Católica aos indígenas, os negros africanos foram trazidos à força pelos portugueses para o trabalho escravo nas lavouras e nas casas-grandes. No entanto, apesar de constituírem a maior parte da população nos anos do Brasil colônia, o negro africano continuava sem representantes significativos entre os políticos do império, nem mesmo entre os que se intitulavam abolicionistas. Existiam poucos homens públicos como José Bonifácio e Joaquim Nabuco que chamavam atenção para as necessidades dos negros e insistiam em sua integração na sociedade. No entanto, não eram ouvidos pelos governantes.

Na sociedade escravocrata e no período após a Abolição, o negro era um ser naturalmente inferior ao branco europeu. Por muito tempo, foi considerado uma figura exótica, diferente, tratada como "o outro". Foi tipificado, também, como preguiçoso e propício a atos violentos em muitos trabalhos científicos, como nos estudos sobre o negro no Brasil, apresentados pelo psiquiatra maranhense Nina Rodrigues. Sem direitos políticos, o negro foi uma raça excluída da proteção

das leis brasileiras. A Lei Áurea, em vez de favorecer e proteger os negros com a abolição da escravidão, dando-lhes as condições favoráveis e socioeconômicas para um recomeço, teve seu conteúdo formado pelos interesses da aristocracia brasileira. Portanto, os escravos livres foram ignorados e relegados à própria sorte. Muitos permaneceram no interior do país, pois continuaram a trabalhar nas fazendas; outros permaneceram nos quilombos ou nas cidades formando as primeiras favelas do Brasil; as mulheres continuaram a prestar serviços domésticos de criadas, amas ou até mesmo concubinas dos senhores brancos.

Um modo encontrado, pelos homens no poder, de controlar a população africana no Brasil, foi a defesa da mistura das raças branca e negra. Isto é, considerar os miscigenados como o verdadeiro povo brasileiro, propício ao trabalho para ajudar no desenvolvimento do país preparando-o para a industrialização, para a modernidade. Desta forma, a elite brasileira, além de evitar conflitos e revoltas da população negra e dos indígenas descontentes, defenderam anos, ou melhor, séculos de abusos de todo o tipo contra os homens e as mulheres subjugados.

A miscigenação se dava, muitas vezes, através do abuso sexual. Ato perpetrado nas senzalas ou nos centros urbanos defende, até hoje, a ideologia sutil de "um discurso auto-

elogioso em que a elite 'branca' se purga de qualquer responsabilidade ou culpa da violência inerente ao racismo e ao patriarcalismo" (Nascimento 134).

Desde o período da colonização, foi sendo desenvolvido entre a elite e estudiosos um "senso comum" que leva os brasileiros a considerarem o mestiço um ser superior tanto física quanto mentalmente ao negro africano. Isso, contudo, não impedia que os próprios mestiços que frequentavam a corte, apresentassem simpatia e preferência aos costumes dos brancos portugueses ao invés dos negros.

Com o objetivo de conseguir a aceitação do país entre as nações industrializadas, sentiu-se a necessidade, entre a elite brasileira, de pregar o embranquecimento do povo brasileiro com a importação dos imigrantes europeus, excluindo claramente os de pele escura:

As políticas de embranquecimento tinham duas pedras fundamentais: a imigração européia em massa, subsidiada pelo Estado, sob legislação que excluía as raças não-desejáveis; e o cultivo do ideal do embranquecimento com base na subordinação da mulher, servindo a branca para manter a "pureza" do estoque sangüíneo. A mulher negra, cuja disponibilidade sexual era obrigatória no cativo, via seu papel de mucama perpetuado no serviço doméstico.  
(Nascimento 126)

Com a chegada dos imigrantes entre 1890 e 1914, os negros foram excluídos também do trabalho industrial, pois eram estigmatizados como desqualificados e desordeiros. Nascimento

explica que, em 1930, com a obra de Gilberto Freyre defendeu-se "a troca nas ciências sociais do paradigma racial de cunho biológico pelo étnico-cultural (antropológico)," permanecendo intacto, portanto, "o ideal do branqueamento" (128).

Percebemos, então, que o racismo brasileiro, desde o início da colonização, é um racismo mascarado, escondido na ideologia do branco dominante. Ao contrário da segregação racial estabelecida em outros países, como nos Estados Unidos ou na África do Sul, onde existiu, por muitos anos, uma estratificação racial com a separação nítida das raças acarretando conflitos sociais intensos, os governantes e pensadores brasileiros, sabiamente, no intuito de evitarem conflitos e revoltas raciais violentos no país, acolheram lentamente em sua ideologia, os miscigenados como a verdadeira raça brasileira. Desta forma originou-se a crença de que:

As elites ibéricas tivessem criado uma maneira cordial e harmoniosa de relações raciais baseada na mestiçagem. Dois corolários associam-se intimamente a essa noção. O primeiro é que a escravidão africana na região foi uma instuição benevolente, em geral uma forma amena de servidão. O segundo é que a ausência de segregação racial determinada por lei, junto com a garantia constitucional da igualdade, bastam para caracterizar a sociedade como não racista. (Nascimento 129)

No século XX, na transposição do racismo biológico para o étnico, mudam-se as palavras, mas o discurso continua o mesmo, onde o

Ideal da brancura inseriu-se, às vezes camuflado, no elogio da mestiçagem e no discurso pretensamente anti-racista do critério cultural da etnia, erguidos como garantia contra a existência do racismo ao transformar-se o mestiço em um *branco virtual* (130).

Neste ideário ocultado, existe uma perpetuação de "um sistema social de profundas desigualdades raciais em um suposto paraíso de harmonia social" (152).

No entanto, há poucos anos, o governo brasileiro cedendo às pressões de "pesquisadores e atores sociais", mudou os termos adotados no recenseamento da população do país, através do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, (IBGE). No questionário elaborado para o Censo brasileiro emprega "a convenção de somar as categorias *preta* e *parda*, que juntas constituem a categoria de *negros, afro-brasileiros* ou *afrodescendentes*" (Nascimento 115).

O Brasil atuava na contramão de outros países, como Estados Unidos e a Inglaterra. Mesmo quando, no passado, atos repressivos de dominação branca existiram nesses países, houve o desenvolvimento da conscientização e da exposição das diferenças culturais entre diversas raças e etnias. Este processo, muitas vezes doloroso, tornou-se um fator preponderante para o autoconhecimento, e para a determinação da origem e da identidade, quase sempre, fragmentada de cada cidadão daqueles países.

O Brasil, no entanto, insiste em ignorar, ou melhor, mascarar a origem negra e africana da maior parte de sua população em contradição com a valorização de aspectos de "cultura negra" no país. De acordo com Elisa Nascimento, o reconhecimento da tradição africanas ou afro-brasileira é exaltado, apenas, durante momentos específicos do calendário festivo brasileiro, seja pelas celebrações do folclore, ou através da música, dos esportes ou da culinária.

Os filmes como Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de elite, possuem a importante missão de divulgar as desigualdades sociais e questionar as hipocrisias perenes que ainda permeiam o contexto social do país. Para esses filmes, o público alvo não é apenas o estrangeiro. Existe, por parte dos diretores, o objetivo de apresentar ao público brasileiro, o lado "feio", escondido e propositalmente ignorado da sociedade brasileira. É preciso expor as feridas para que criemos uma responsabilidade social e melhoremos nossas atitudes em relação ao outro no nosso dia a dia.

Exercendo o papel de conscientizador e de fomentador do debate sobre as diferenças sociais e raciais no país, os filmes estudados são representantes da cultura popular brasileira. Ao abordarem os complexos fatores sociais que determinam a sociedade brasileira, observamos que "a cultura tanto pode ser um fator de conservação como de transformação

social" (Gullar 21). No artigo sobre Cultura Popular escrito em 1964, às vésperas do Golpe Militar, e durante os anos do Cinema Novo, Ferreira Gullar defende uma visão socialista da cultura. Ele discursa sobre a importância da cultura como fator de conscientização revolucionária, de uma produção artística política e socialmente engajada. Mais de quinze anos depois, seu texto continua atual. Pode ser lido com o objetivo de alertar as pessoas da necessidade de seu comprometimento e de seriedade para o bem comum; ter em vista, o comprometimento dos cidadãos para o desenvolvimento de uma sociedade brasileira justa e atuante, diferentemente daquela de "benfeitorias", isto é, aquela que quase sempre abriga o "favor privilegiado" (Nascimento 124). Para Gullar:

O escritor, o cineasta, o pintor, o professor, o estudante, o profissional liberal redescobrem-se como cidadãos diretamente responsáveis, como os demais trabalhadores, pela sociedade que ajudam a construir diariamente, e sobre cujo destino têm o direto e a obrigação de atuar. A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. (23)

As diferenças da realidade social no país são aparentemente conhecidas e, postas em evidência, quando representadas, principalmente, através da pobreza, pelas favelas nas cidades grandes ou pelos indivíduos que povoam os centros de detenção. Estes lugares se transformam em um

labirinto inexplorado que guardam segredos sobre as relações sociais entre os brasileiros.

As histórias apresentadas pelos filmes estudados reproduzem os dilemas atuais enfrentados pela sociedade brasileira. Através de suas imagens poderemos questionar a ideologia [branca] dominante no país.

### **O policial**

A dinâmica entre o filme de José Padilha, Tropa de elite e o livro de André Batista, Rodrigo Pimentel e Luiz Eduardo Soares, Elite da tropa, é envolvente. Numa entrevista durante o festival de cinema de Tribeca em Nova York em abril de 2008, Padilha diz que, com a ajuda de Rodrigo Pimentel, ex-capitão do BOPE, o roteiro do filme foi baseado em uma pesquisa feita com vários policiais, psiquiatras da polícia e traficantes.

Percebemos, portanto, que o filme não é uma adaptação direta do livro. Podemos ir além, ao dizer que o filme complementa as informações contidas no livro. A união das informações adquiridas, tanto no livro quanto do filme, dão suporte, para a compreensão e para a formação da identidade tanto do personagem de ficção, capitão Nascimento, o narrador do filme, quanto à do tenente-capitão do BOPE, narrador do livro. Diríamos, inclusive, que a troca de informações entre as duas histórias transcende as barreiras impostas pela mídia

de cada texto e nos auxiliam na compreensão da identidade do policial do BOPE. A partir do roteiro elaborado por Bráulio Mantovani, Rodrigo Pimentel e José Padilha, entendemos como os personagens do filme, Neto e Matias, compõe, também, a identidade do narrador do livro. Em outras palavras, compreendemos a existência da dinâmica entre o filme e o livro, não apenas pelas ações de cada personagem, mas, também, através da etnia que cada um representa.

Capitão Nascimento do filme, é um policial branco, da classe média. O narrador do livro é identificado apenas como um oficial do BOPE; a princípio, é tenente da corporação, mas depois se transforma em capitão; ele é também, um mestiço, mas que prefere ser considerado por todos, um negro. Ao contar sua história, no filme, capitão Nascimento diz que está à procura de um substituto para deixar o comando do BOPE. Mantovani e Pimentel, roteiristas do filme, dividiram a personalidade do capitão Nascimento em dois personagens aspirantes: Neto, um policial branco e Matias, um negro inteligente, mas pobre. Neto é corajoso, dedicado, mas impulsivo; Matias é estrategista e cuidadoso. No filme, Neto morre vítima de uma emboscada no lugar de Matias. O plano dos criminosos era para eliminar Matias. Após a morte de Neto, Matias, que muitas vezes se continha em executar a violência perpetrada pelos colegas do BOPE, encontra na morte do amigo, o incentivo que

lhe faltava para se unir de corpo e alma ao espírito da corporação necessário a um oficial do BOPE no combate aos criminosos dos morros cariocas. Desta forma, Matias, se transforma não apenas no sucessor de Nascimento, capitão dedicado e orgulhoso do BOPE e narrador do filme, mas, inclusive, no narrador mestiço não identificado por um nome próprio do livro Elite da tropa. Ao transformar-se no narrador do livro, o diretor do filme e os roteiristas, dão um nome e um rosto ao capitão negro que relata as suas histórias junto com as dos outros policiais honestos e orgulhosos do BOPE que vivenciaram muitas batalhas contadas no livro.

Esta estratégia empregada pelos roteiristas e pelo diretor pode ser analisada da seguinte maneira. O público brasileiro que assiste ao filme no cinema é em sua maioria composto por pessoas da classe média; pessoas que possuem dinheiro para pagar pelo ingresso da sessão. Uma forma de atrair o público para o filme, não apenas através do apelo ao enredo da história mas, também, pelo *marketing* de seu personagem principal. O ator Wagner Moura representa o papel do Capitão Nascimento. Wagner é um ator muito conhecido no Brasil pelas novelas da Rede Globo e também por outros filmes em que já atuou. O ator também faz o papel de um viciado e traficante no filme de Hector Babenco, Carandiru. O talento de Moura adicionado à complexidade do personagem fragmentado de

Capitão Nascimento e aos temas sociais polêmicos abordados pela história, que veremos a seguir, contribuíram para o sucesso de público e de crítica do filme. Em um filme de ação, de acordo com Yvonne Tasker, o héroi branco atuando nas margens da sociedade representa a dominação branca e contribui para o aumento da atração do texto para o público: "the powerful white hero is a figure who operates in the margins, whilst in many senses continuing to represent dominance. This is an important trait in many action pictures and is central to the pleasures of the text" (98).

Nascimento, como um policial do BOPE, a unidade especial da polícia carioca, recebe um salário parecido com o de qualquer outro policial da corporação. O que faz um policial do BOPE ser diferente dos outros colegas corruptos é o seu orgulho e honra ao uniforme preto que veste. No livro Elite da tropa, o narrador explica que o ritual de passagem vivenciado durante o curso de preparação do BOPE é física e psicologicamente exaustivo e doloroso, o que faz com que o aspirante recuse qualquer aliciamento material que suje a imagem da unidade:

Qual o antídoto para a corrupção? Na história do BOPE, a resposta foi uma só: orgulho. Orgulho pessoal e profissional. Respeito ao uniforme negro. Antes a morte que a desonra. [...] Ser membro do BOPE, partilhar desta identidade, converteu-se no patrimônio mais valioso. A auto-estima não tem

preço. Portanto, não se negocia. (Soares, Batista, e Pimentel 7)

O orgulho e o respeito ao uniforme preto e ao símbolo da corporação são representados pela caveira cravejada com uma faca, significando a morte. A honra ao uniforme é uma questão de vida ou de morte. Ao vesti-lo, o oficial do BOPE delimita as fronteiras entre a lei e a criminalidade. Infelizmente, a eficiência do BOPE não impediu que a cidade do Rio de Janeiro se transformasse em um campo de batalha entre a polícia e os bandidos.

As pessoas numa sociedade são identificadas, muitas vezes, por rótulos e são definidas pela sua apresentação física ou pelo seu comportamento no dia a dia. Sendo o BOPE uma unidade especial da polícia carioca, transforma-se também em representante da lei e da manutenção da ordem. Como Madan Sarup diz, a identidade tem história. A história do BOPE é a de recuperar armas e de eliminar traficantes que resistam à prisão. O método adotado pelos seus soldados é o da tática de guerra. Cumprir a missão de modo eficiente e invisível. Desta forma, exercem, inclusive, a sua masculinidade com grande intensidade.

Chris Barker expõe as várias tendências contemporâneas dos estudos sobre masculinidade, *masculinities*. Desta forma, a reflexão sobre a construção do gênero e da identidade faz-se

também em relação à masculinidade. Segundo Barker, o significado do "ser homem" varia de acordo com tempo e espaço, portanto, o "homem" transforma-se também em uma construção cultural. Existe, atualmente, o contraste das imagens do homem como um ser racional, controlado, de sentimentos contidos, como era visto no passado, com a imagem do homem constituído de valores sentimentais ou de atributos domésticos, considerados, por muitos, como valores femininos, depreciativos para a imagem de um homem tradicional. Na sociedade contemporânea brasileira, nos deparamos, ainda, com a expectativa do homem como um ser racional, controlado e distante, capaz de controlar a si mesmo, seus sentimentos, e "o outro". Barker conclui que os valores tradicionais de masculinidade não estão sendo de valia para o homem pós-moderno. As incongruências se alastram e contribuem para a manifestação de sentimentos de inadequação ou de depressão. No caso do personagem Capitão Nascimento, os diferentes papéis que representa, o de marido, o de pai e o de policial, geram o conflito interno do personagem a ser resolvido ao longo da narrativa do filme. Vemos, também, o papel que a farda negra exerce na composição de sua identidade, fazendo-o agir como um homem controlador e autoritário.

No filme Tropa de elite, durante uma incursão em uma favela carioca, Nascimento capitão do BOPE, Batalhão das

Operações Especiais da Polícia Militar da cidade do Rio de Janeiro, coordena a ação tática de seu grupo. Os policiais se encontram em uma região isolada e de difícil acesso no meio de vários escombros em campo aberto; os marginais se escondem nas ruínas das casas. O personagem Neto, um cadete em treinamento, precipitado, segue adiante sem a autorização de seu comandante. Esta indisciplina colocaria em perigo tanto a unidade do grupo quanto a missão. Nascimento, furioso com tal desrespeito e imprudência, avança em direção a Neto olhando-o firmemente nos olhos. Com o dedo indicador no peito de Neto, mostra o uniforme preto ao cadete, e lhe diz enfaticamente: "tira essa roupa preta! Tira essa roupa preta que você não merece usar! Você não é caveira, você é um moleque! Ouviu?" Nascimento dá um tapa no rosto de Neto e repete, furiosamente, "você é moleque!" Nascimento define a atitude de Neto como a de um "moleque", isto é, de um menino travesso, irresponsável e imaturo, incompatível com a de um oficial do BOPE.

A farda preta é um símbolo de poder, de força. Tem que ser respeitada. Com a proteção do governo carioca, tem seus atos violentos justificados no cumprimento do dever. O policial do BOPE tem de impor o respeito e fazer com que os outros, principalmente, os criminosos, tenham medo deles. Desta forma a composição da identidade de um oficial do BOPE é representada, também, pelo uniforme que usa. A farda torna-se

um sinônimo para representação de um homem destemido e leal, "a byword for a certain type of man" (Bruzzi 30).

Quando finalizado o período das inscrições, tendo em mãos a lista dos candidatos ao curso, os comandantes da unidade, se reúnem para obter informações sobre cada um: verificar se possuem o nome limpo ou se têm vínculo com alguma atividade criminosa. Na maioria das vezes, muitos policiais estão ligados ao jogo do bicho, à prostituição como cafetões em Copacabana ou dirigem redes das máquinas de caça-níquel. De acordo com Nascimento, os indignos contribuem para aumentar a lista das estatísticas de reprovados do curso. Os outros terão a oportunidade de pertencer ao BOPE.

Durante o treinamento dos aspirantes, Nascimento diz: "fecha a cara! É cara de mau mermo". Os medos e apreensões de cada aspirante não interessam neste momento. Nem mesmo as inseguranças de seus oficiais, como as experimentadas pelo oficial na época de nascimento de seu filho. De acordo com Sarup, uma pessoa possui tanto uma identidade privada como a pública para a formação de si mesmo, do Eu, "the 'outside' of our concept of self could be called, perhaps, our 'public' identity, and the 'inside' of our identity our 'private' identity" (14). A aparência de um oficial do BOPE é de um homem destemido e leal, que chega para matar. No filme Tropa de elite, são representados por homens comuns, fortes e

esguios sem serem um brutamontes no estilo de Sylvester Stallone ou Arnold Schwarzenegger. A masculinidade dos homens da tropa é caracterizada tanto física como intelectualmente. A corporação é formada por homens inteligentes e gentis, que empregam os métodos de tortura apenas em última instância. No livro, Elite da tropa, o narrador pretende argumentar com o leitor sobre suas decisões. Ele cita um exemplo para persuadir o leitor em aceitar os atos violentos do policial:

Depois você avalia, faz seu próprio balanço e me diz se eu sou um covarde ou se fiz a coisa certa [...]. Vai me dizer que não obrigaria um seqüestrador a falar, mesmo que tivesse de usar a força? Se sua filha estivesse seqüestrada, correndo risco de vida, nas mãos de uns doentes, vai me dizer que você não espancaria o filho-da-puta até a morte pra tirar dele a informação? (Soares, Batista, e Pimentel 36)

No filme Cidade de Deus, vemos a participação da polícia na sociedade brasileira como uma instituição quando não corrupta, é omissa. Essa imagem retratada no filme de Meirelles perpetua o estereótipo do policial indigno. Portanto, sem conhecermos os casos, como os dos policiais do BOPE, apresentados no livro Elite da tropa, entre os anos de 1996 e 2001, e dizermos, aleatoriamente, que todos policiais são corruptos, seria um engano. No entanto, a princípio, esse é o pensamento que a maioria da população brasileira possui a respeito destes trabalhadores. Os maus exemplos das atitudes dos policiais nos filmes Carandiru, Cidade de Deus e Elite da

tropa, fortalecem a descrença da sociedade brasileira em relação aos seus policiais.

Os baixos salários não justificam os atos inescrupulosos de muitos policiais desonestos. De acordo com o narrador de Elite da tropa, muitos policiais sobrevivem apenas com o salário que recebem. Por causa disso, podem ser vistos como representantes de uma classe média, ou classe baixa da sociedade brasileira. Para o profissional honesto, que presencia, no dia a dia, a corrupção de colegas, a manutenção da honra e da ética transforma-se em uma luta interna pela sua dignidade e idoneidade psicológica. Portanto, o soldado do BOPE se considera diferente dos outros policiais militares. Em uma cena do filme, durante uma missão na favela, um soldado da polícia convencional comenta sobre os colegas do BOPE, "faca na caveira e nada na carteira".

Para esse trabalhador que também pode ser visto como um consumidor na sociedade pós-moderna, trava-se um dilema psicológico entre a ética de seu trabalho e a vontade de pertencer à sociedade de consumo em oposição ao papel que possui, muitas vezes, de provedor para sua família e de trabalhador por subsistência. O desejo de vestir uma roupa de grife, de possuir uma casa melhor ou um carro do ano elevariam sua autoestima e o seu *status* na sociedade. O policial vê os traficantes e os marginais nas favelas usando calçados de

grifes ou relógios de ouro; dentro das casas simples possuem aparelhos eletrônicos e eletrodomésticos modernos. Muitas vezes, indignados por terem de arriscar suas vidas por salários baixos, os policiais, durante batidas nas favelas, confiscam esses objetos, causando insatisfação entre os moradores. Em depoimento ao documentário de Katia Lund e João Moreira Salles, Notícias de uma guerra particular (1999), a moradora diz que, antigamente, nas favelas, antes da presença das armas do tráfico, a polícia ao subir o morro, chegava batendo nas pessoas e arrombando as portas das casas com ponta pés. Os policiais quebravam tudo e confiscavam produtos comprados pelos moradores. Hoje, os policiais quando vão na favela, sobem com medo, eles têm medo de morrer.

Os dilemas ou crises de identidade enfrentadas pelos policiais, muitas vezes, os posicionam no mesmo nível dos criminosos em relação aos mesmos atos praticados pelos bandidos. Um policial corrupto, desonesto, torna-se um cancro pior à comunidade do que ser rotulado apenas como um bandido ou traficante. O policial passa por um período de treinamento no qual se tornará um profissional a serviço da sociedade brasileira. Se ele age em favor de si mesmo, usufruindo do poder que lhe é investido, transforma-se em um marginal como outro qualquer.

No livro, Elite da tropa, fica subtendido, pelas palavras do narrador, que os homens do BOPE eliminam o colega que pretendia vender uma arma da unidade aos traficantes. O policial corrupto é abordado por dois homens em uma motocicleta e recebe um tiro no meio da testa. Em uma cena do filme, Tropa de elite, capitão Nascimento juntamente com o atirador de elite do BOPE, matam os policiais convencionais no momento da entrega das armas aos traficantes. No filme, Nascimento diz: "eu já perdi a conta do número de vezes que eu virei a noite, em favela, por causa de convencional corrupto. [...] Para mim, quem ajuda traficante a se armar, é cúmplice deles."

Entretanto, para a sociedade e para os familiares, a imagem que permanece do policial, é a de um homem honesto que morreu na luta contra o crime. No caso do policial do livro, seu funeral incluiu todas as honras reservadas para um membro do BOPE. Era preferível que sua família e seus filhos lembrassem dele assim: "A família foi amparada e vacinada contra a verdade. O sepultamento prestou todas as honras à memória de um soldado honrado, que tombou no cumprimento do dever. Zelamos para que os filhos de nosso companheiro herdassem esse legado inspirador" (Soares, Batista, e Pimentel 53).

A polícia como uma das várias instituições sociais contribui, através das imagens, para determinar como devemos agir e tem o poder de influenciar nosso pensamento. De acordo com Sarup, a formação da identidade de uma pessoa é um processo contínuo, sempre em construção. Pode ser modificado e negociado na relação entre passado e presente: "we know that the past always marks the present, but often the past consists of a selectively appropriated set of memories and discourses" (40).

Dentro do contexto sociocultural brasileiro, a negociação entre as informações apresentadas pelas autoridades, seja através do governo ou filtradas pela mídia, divergem drasticamente da realidade experimentada pelo cidadão no cotidiano.

No filme Tropa de elite, a pressão psicológica sofrida por Nascimento quando decide sair da equipe do BOPE é intensa. Surge a partir daí, um conflito existencial entre o dever de ser policial e o cumprimento da promessa feita à esposa. O conflito se intensifica pela constante cobrança de si mesmo em achar um substituto digno, à sua altura.

Capitão Nascimento é um homem dividido. Ele precisa representar o papel de marido, futuro pai, policial do BOPE e principal provedor da família. Sua esposa está grávida de seu primeiro filho e por isso ele decide deixar a corporação. Ao

longo da história, notamos a rotina de Nascimento quando chega em casa. Ele entra calmamente pela sala de estar, vai direto para a cozinha, abre a geladeira e bebe um copo d'água. Em todas as cenas quando chega em casa, após um dia de trabalho, está trajando roupas comuns, civis, como camisa e calça social e o seu tom de voz é carinhoso e baixo. Contudo, logo após a morte de Neto, o aspirante escolhido por ele para ser seu substituto, Nascimento se transforma. Neste momento, não controla sua identidade de policial. A sua agressividade sempre isolada do ambiente doméstico, sobressai-se em relação ao seu papel terno de marido e de pai. Neste dia, quem entra pela porta da sala de estar, é o capitão Nascimento, o mesmo homem autoritário que invade as favelas cariocas à procura dos traficantes. Vestindo o uniforme e seu coturno pretos, Nascimento fecha a porta e se dirige à mulher que está sentada tranquilamente no sofá da copa com alguns papéis no colo. Ela pergunta: "que foi? tá tudo bem?" Nascimento, de pé, com dedo indicativo em riste, aponta para ela e diz, em tom ameaçador, demasiadamente alto para a sala de visitas, pequena, de um apartamento de classe média baixa, onde, inclusive, em outro cômodo, dorme um recém-nascido: "não abre a boca para falar mais do meu trabalho nesta casa! Você não fala mais do meu trabalho nessa casa! Você tá entendendo? Sem compreender a fúria do marido, a mulher pergunta: "o que aconteceu?",

Nascimento se aproxima dela aumentando o tom de sua voz: "quem manda nessa porra aqui sou eu! E você não vai mais abrir a boca para falar do meu batalhão nesta casa! Você tá entendendo? Você entendeu? Quem manda nessa porra aqui! Sou eu!" Nesse momento, Nascimento pega os papéis da esposa e os amassa com a raiva que sentia e entra no banheiro, pega o pote com os comprimidos que vinha tomando para evitar o seu estresse nervoso, abre-o e descarta todas pílulas na pia; verifica que sua mão havia parado de tremer.

Neste momento, o capitão do BOPE, assume por completo sua identidade de policial. O medo de morrer foi superado pelo sentimento de perda de um colega honrado, pela raiva e pelo ódio aos criminosos.

Depois que seu filho nasceu, Nascimento deixou-se influenciar por sentimentos afetuosos que não poderiam existir num policial na luta contra o crime. Nascimento sempre dizia aos aspirantes: "homem com farda preta entra na favela para matar; nunca entra para morrer; quem fosse me substituir, tinha que saber disso".

Ele temia pelo seu bem estar e pelo futuro de sua família. Para ele, como marido, era importante que seu filho tivesse um pai para orientá-lo e amá-lo. Como policial, via os exemplos nas favelas de crianças abandonadas e relegadas à própria sorte nas mãos dos traficantes. Sabia que a

participação da família em um ambiente saudável era essencial na formação de um indivíduo. A família, como uma das várias instituições sociais, contribui para a construção da índole de uma criança.

Portanto, a luta interna vivenciada por Nascimento origina-se devido ao modo de vida que ele almeja para seu filho e sua família. É, de certa maneira, o que todo pai brasileiro gostaria de fornecer para seu filho: uma sociedade segura e saudável sem os horrores vivenciados por ele no dia a dia como policial.

O ser humano é um ser contraditório. Além da influência do espaço físico, existe a associação afetiva aos bens materiais que nos fazem relembrar entes queridos. São, principalmente, os acontecimentos pessoais que levam uma pessoa a considerar que um lar se constitui onde o coração está. De acordo com Sarup, quando uma pessoa se lembra de sua família e de seu lar ela pensa nos momentos agradáveis compartilhados com as pessoas queridas:

When I think of home, I do not think of the expensive commodities I have bought but of the objects which I associate with my mother and father, my brothers and sisters, valued experiences and activities. I remember significant life events, the birth of children, their birthday parties. Particular objects and events become the focus of a contemplative memory, and hence a generator of a sense of love. (2)

Sarup reconhece que o significado da palavra *home* (lar) difere de uma cultura e outra; com o passar dos anos as metáforas associadas ao emprego da palavra adquirem significados novos. No entanto, para ele, o conceito da palavra está intimamente relacionado ao de identidade, pois é através dela que contamos nossas histórias. Através de relatos pessoais, teremos a forma pela qual outras pessoas farão a percepção de nós mesmos, como indivíduos únicos: "I want to suggest that the concept of home seems to be tied in some way to the notion of identity – the story we tell of ourselves and which is also the story that others tell of us" (3).

Os cidadãos brasileiros cansados de verem tanta impunidade pelo país e de serem ameaçados constantemente pelos criminosos ou por policiais corruptos, veem no personagem do capitão Nascimento um "anti-herói com caráter". Incomoda pelas suas atitudes e pelos seus argumentos. Bruno Filippo diz que Nascimento tem "postura de herói, é incorruptível, denuncia a podridão policial. Tem caráter - mas tortura, mata, humilha, subjuga. Não oferece soluções, mas paliativos cada vez mais ineficazes. É a maior personagem do cinema nacional".

No entanto, no passado, tanta violência não seria necessária. Em Elite da tropa, o narrador diz que, antes da criação do BOPE, os bandidos se entregavam aos policiais sem resistência e sem violência. Depois da criação BOPE, houve um

aumento da violência durante os confrontos nas favelas. Sabendo que não escapariam com vida quando abordados pelos policiais da unidade, os bandidos começaram a criar resistência à sua prisão. Devido a este fato, mais pessoas acabam se envolvendo em situações de confronto. As pessoas atingidas não são apenas os marginais e os policiais. Existem muitos civis inocentes, vítimas de balas perdidas, inclusive, crianças:

"Ela está morta; ela está morta" - um senhor negro trazia uma menina no colo, banhada em sangue. [...] "Capitão, fomos nós que matamos a menina." [...] Olhei de novo para os olhos dele, bem no fundo: "Esquece isso." [...] "O avô dela está convencido de que foram os bandidos; então, foram os bandidos, porra. Esquece. Acabou." (Soares, Batista, e Pimentel 29-30)

No entanto, infelizmente, uma situação como essa não é fácil de se esquecer. Muitos policiais acabam tomando remédios controlados, de tarja preta, para tratarem os ataques de pânico; adquirem entre os colegas, o apelido "tarja-preta".

O desejo de extermínio que aflora no inconsciente coletivo brasileiro tem como base o contexto histórico do país. Existe um desejo reprimido que o brasileiro ainda possui de embranquecimento de sua população, da vontade de eliminar o negro de seu ambiente, e da negação, por muitos, de sua descendência africana.

Muitas vezes, as pessoas que endossam as ações violentas do capitão Nascimento na repressão aos bandidos, tem a sua parcela de responsabilidade no que diz respeito ao aumento da violência devido ao tráfico de entorpecentes nas grandes cidades.

### **O favelado**

No filme Cidade de Deus aprendemos com o narrador Buscapé como os bandidos "pé de chinelo", isto é, os assaltantes amadores, passaram de criminosos locais, a traficantes de drogas pesadas como heroína e cocaína na cidade do Rio de Janeiro.

O tráfico de drogas funciona do mesmo jeito que uma atividade comercial: a partir da lei da oferta e da demanda. A princípio, a maconha era comercializada e consumida pelas pessoas da própria comunidade por custar pouco e ser de preço acessível aos usuários locais. As pessoas responsáveis pelo tráfico no passado, durante os anos 60, eram pessoas idosas, as velhas moradoras do bairro. Não havia muita demanda pela maconha e o favelado usava apenas a maconha. A cocaína, por ser mais cara, transforma-se num produto de luxo e de *status* que circulava entre os consumidores ricos, apenas entre as pessoas das classes média e alta. Segundo o escritor Paulo Lins, em entrevista para o documentário de Katia Lund e João

Moreira Salles, Notícias de uma guerra particular, quando a cocaína,

Saiu do espaço do rico e entrou no espaço do pobre, aí a coisa ficou mais violenta; quando começou a dar dinheiro, muita grana, muita gente, todo mundo querendo vender, e tinha que delimitar o espaço, tinha que defender o ponto, pra poder vender.

Desta forma com a disputa pelos pontos de venda da droga nas favelas, a violência saiu da periferia e invadiu a Zona Sul da cidade.

Começaram a aparecer na mídia matérias sobre tiroteios e confrontos entre policiais e traficantes. Segundo Lins, sempre existiram tiroteios nas favelas, o rabecão buscava os corpos e tudo permanecia do mesmo jeito. Os acontecimentos concentravam-se apenas no espaço da favela. No entanto, de acordo com Lins, no caso da cidade do Rio de Janeiro, no passado, "a violência não atravessava o túnel; imprensa, a mídia descobriu a violência quando ela saiu da favela, quando começou o sequestro, o Comando Vermelho, o tráfico de drogas, a bala perdida".

Com a democratização da cocaína, que começou a ser consumida por pessoas das outras classes sociais, a partir dos anos 70, os casos da violência urbana ligados ao tráfico de drogas intensificaram-se. O consumo de drogas aumentou e as disputas pelos pontos de vendas nas favelas aumentaram na mesma proporção.

No filme Cidade de Deus, vemos que entre os consumidores e usuários estão muitos jovens de classe média. Eles vão até os becos da favela onde compram os papélotes de cocaína ou os pacotinhos de maconha. Alguns levam o televisor a cores da família, o relógio de ouro ou a máquina fotográfica do pai para servirem de moeda de troca para a droga. Com o passar dos anos, o trânsito de viciados aumenta consideravelmente no bairro. No entanto, Meirelles, ao contrário de Padilha, não questiona o papel do usuário. Não responsabiliza o jovem da classe média como patrocinador das armas usadas pelos traficantes nem pelas causas da violência nas grandes cidades. Mostra, entretanto, que a desonestidade da polícia é outro vício de longa data existente na sociedade brasileira.

Na comunidade Cidade de Deus a polícia está presente na repressão ao crime desde os anos 60 quando o conjunto habitacional foi criado pelo governo do estado carioca. Existe o policial mais velho, negro, e o policial mais jovem, branco, chamado de "Cabeção" que propõe ao seu superior a divisão entre eles do dinheiro roubado pelos criminosos. A surpresa e indignação do policial mais velho assustam o mais novo; para o mais velho, o extermínio dos assaltantes é o que interessa. No entanto, ele não se corrompe por causa de dinheiro: "e se a gente pegasse essa grana?" pergunta Cabeção. "Qual é a tua comigo, cara? A minha não é essa não. Meu negócio é 'passar o

rodo' nesses caras," responde o policial mais velho. Cabeção indaga, "desde quando roubar preto ladrão é crime?"

Alguns anos depois, percebemos que o mesmo policial "Cabeção" continua a patrulhar a região. Vemos que ele se transformou no principal fornecedor de armas para os traficantes. Sempre favorece Zé Pequeno e cobra dele quantias altas de dinheiro para continuar livre sem que seja incomodado pela polícia.

Portanto, a pergunta incômoda é levantada no documentário de Katia Lund e João Moreira Salles: até que ponto interessa para a sociedade brasileira sustentar uma polícia corrupta e repressora? De acordo com o chefe da polícia civil da cidade do Rio de Janeiro, Hélio Luz, para que a polícia seja atuante, protegendo os cidadãos, garantindo o cumprimento da lei e da ordem, teria que ser a mesma polícia que sobe os morros das favelas na cidade do Rio de Janeiro. Quando esta polícia vai às favelas para reprimir e conter os traficantes, invadindo as casas humildes dos moradores, será a mesma que fará batidas em residências da Zona Sul, no posto 9 na praia de Ipanema, onde os usuários também consomem a droga. O policial diz: "vai ter pé na porta e mandado de segurança na Delfim Moreira", endereço tradicional da elite carioca.

Um gesto evitado pelo diretor Fernando Meirelles ao longo da narrativa de Cidade de Deus foi a imagem de como os

traficantes apontavam suas armas para seus inimigos ou vítimas. Em entrevista à Ana Paula Anjos, Meirelles diz que evitou esta ousadia:

Na realidade, quando fiz Cidade de Deus, tive certo pudor de assumi-lo como um filme de ação. [...] Evitei usar planos muito sensacionais. Mesmo o som das armas é mais baixo do que poderia ser. Também não botei nenhum revólver apontado diretamente para a câmera. Já o Padilha pisou mais fundo.

José Padilha encerra o filme Tropa de elite com o policial do BOPE, Matias, apontando um rifle calibre 12 para a câmera, isto é, para o espectador. Neste gesto, o público é também abordado pelo policial, como se estivesse passando por uma *blitz*. Esta cena transfere um certo incômodo para a audiência que se sente intimidada pelo gesto apresentado.

Ao contrário do filme Cidade de Deus, em Tropa de elite, a crítica ao usuário de drogas proveniente da classe média é clara e direta.

Os mesmos jovens que fazem passeatas pela paz, contra a violência na cidade, muitas vezes, fumam seu "baseado" no escritório da ONG que fica na favela. Outras vezes, o fazem nas festas das turmas em suas casas na Zona Sul. Vemos também jovens levando o pacote fechado de maconha para ser dividido e comercializado dentro de uma faculdade da classe média alta carioca. Chegam a dizer que, por causa da demanda do produto,

entre os jovens ricos dentro da instituição de ensino, deveriam aumentar as vendas no futuro.

No filme Carandiru, o consumo da maconha e da cocaína entre os presos é um hábito comum. No entanto, o problema da dependência química se transforma em um caso de saúde pública. Os viciados injetam cocaína nas veias e compartilham entre si a mesma seringa diversas vezes. Contraem várias doenças, entre as quais, principalmente, a AIDS.

No entanto, em nenhum dos três filmes, é abordada a origem da droga. O público é informado que os comerciantes, ou seja, os traficantes das favelas, recebem o produto do "fornecedor" e, a partir daí, temos conhecimento de como a droga é comercializada e por quem ela é consumida na sociedade brasileira. No entanto, não sabemos os meios pelos quais a droga chega nas mãos dos traficantes, nem a sua procedência.

Portanto, filmes, como Tropa de elite, Cidade de Deus e Carandiru, são importantes para questionarmos abertamente, as parcelas de responsabilidade de todos da sociedade brasileira; qual o papel de cada pessoa em relação ao aumento da violência urbana. Estes filmes adquirem a função de um documentário de representação social para que os cidadãos brasileiros conheçam a sociedade em que vivem. Esses filmes, quando lidos como um documentário contemporâneo, herdaram "uma característica dominante no cinema brasileiro, acentuada na geração do Cinema

Novo: a de que o cinema tem a missão de revelar o país aos próprios brasileiros" (Mourão e Labaki 166).

Para as pessoas desinformadas, torna-se conveniente, apontar, apenas, a corrupção da polícia como um fator desencadeante dos confrontos violentos nas cidades brasileiras entre bandidos e policiais.

No entanto, a partir do momento, quando pessoas da classe média, como o diretor Fernando Meirelles, admitem ter desconhecido, por vários anos, o dia a dia da vida na favela por não terem acesso a esse mundo, torna-se essencial uma postura socialmente ativa de trabalhos como os filmes e livros abordados.

A partir deles, mudanças precisam ser sugeridas para o desenvolvimento de uma consciência social por todos na sociedade brasileira. Esta iniciativa se desenvolve com acesso à educação, com atividades extracurriculares nas comunidades carentes, que possibilitem a inclusão social de seus moradores.

O diretor Fernando Meirelles, arquiteto de formação e pertencente à classe média brasileira, diz que quando leu o livro de Paulo Lins, sentiu-se um ignorante em relação à vida das pessoas nas favelas. Este foi o motivo de seu interesse em adquirir os direitos de filmagens do romance. Pretendia fazer um filme para que as pessoas, como ele, da classe média

brasileira, pudessem aprender sobre a vida e as relações sociais de muitos brasileiros que moram em favelas ou nas periferias pobres das grandes cidades.

Quando analisamos o filme Cidade de Deus, temos um narrador negro, estudante, adolescente, pobre, e morador da comunidade. Buscapé nos conta a história do lugar desde quando sua família se mudou para o bairro. De fato, no livro e filme Cidade de Deus, não resta dúvida sobre a raça e a classe social de seu narrador e da maioria dos personagens que povoam a história. Mostram para o brasileiro da classe média um Brasil desconhecido. Muitas pessoas da classe média, no seu dia a dia, passam de carro por comunidades carentes ou favelas próximas aos bairros que vivem ou trabalham, mas não tem conhecimento detalhado da história ou das relações sociais do lugar. Através do filme e do livro, temos acesso às histórias pessoais que constituem o rosto do pobre brasileiro. No caso, aprendemos sobre a história de uma das maiores e mais antigas comunidades do Rio de Janeiro, Cidade de Deus. Vemos como foi criado o bairro, e o motivo da transferência das pessoas para o subúrbio.

Na verdade, vemos a deteriorização progressiva de um lugar e de sua população por causa do abandono e descaso das autoridades. O bairro foi, a princípio, formado por casas populares novas construídas pelo governo do estado, em uma

região distante do principal cartão postal brasileiro. As famílias foram relocadas para Cidade de Deus quando foram retiradas de regiões de risco devido às enchentes ou aos incêndios criminosos sofridos pelos moradores em outras favelas. As ruas não eram asfaltadas e a energia elétrica chegou depois dos moradores. Neste lugar, de acordo com Buscapé: "para o governo dos ricos, não importava o nosso problema". Portanto, a comunidade ficou relegada à própria sorte e transformou-se em uma favela.

Através do personagem de Zé Pequeno em comparação ao de Buscapé, podemos ver que o papel da família na formação de um indivíduo torna-se indispensável.

Buscapé frequenta a escola e a figura paterna está sempre presente em sua casa. Ele diz para o irmão mais velho que prefere estudar, pois não "gosta de trabalhar fazendo força". Em muitas famílias pobres, as crianças, quando podem, ajudam na renda da família. No entanto, muitas vezes abandonam a escola para apenas trabalhar: "as crianças freqüentemente precisam deixar de estudar para 'ajudar a família', cortando cana, trabalhando nas colheitas ou nas minas, vendendo doces no sinal luminoso da esquina ou algo semelhante" (120-21). Isso eleva "as taxas de analfabetismo entre os afro-brasileiros são mais que duas vezes maiores que entre os brancos, e a porcentagem de negros com nove anos ou mais de

estudo é quase três vezes menor que entre os brancos”

(Nascimento 121).

O pai de Buscapé é pescador e faz com que os filhos vendam o peixe na comunidade. Desta forma Buscapé está sempre ocupado com os estudos ou vendendo o peixe para seu pai. Seu irmão “Marreco”, no entanto, faz parte do trio ternura e vive fazendo assaltos pela favela; não estuda nem possui um trabalho fixo. Muitas vezes desaparece por vários dias com medo do pai, por saber que está indo contra a vontade dele em ter um emprego fixo e ser trabalhador como ele. Marreco guarda seu revólver escondido dentro de uma caixinha no quarto que divide com o irmão. Quando Buscapé pega o revólver para ver, Marreco pede para que o irmão mais novo lhe prometa que nunca mais irá colocar a mão naquela arma.

Por outro lado, junto de Marreco e do trio ternura, está Dadinho, uma criança, antes de se transformar em Zé Pequeno, o traficante mais perigoso da Cidade de Deus.

Percebemos que, ao longo da história, e com o passar dos anos, Dadinho não é visto junto de sua família. Está sempre na rua em companhia de seu amigo Bené, que também não convive com sua família; os dois amigos estão sempre juntos em assaltos diversos.

Em vários momentos vemos Marreco se desentender com Dadinho. Por causa da diferença grande de idade entre os dois

bandidos e pelo fato de Marreco ser mais forte do que Dadinho, que é ainda uma criança, Marreco sempre impõe a sua vontade. Muitas vezes, Dadinho apanha violentamente de Marreco. Recebe tapas no rosto e é constantemente humilhado verbalmente na frente do grupo. Esse abuso físico e mental irrita o menor. Marreco sempre o ignora com alguma piada pejorativa ou palavrão.

Algum tempo depois, Dadinho, quando aprendeu a "virar-se" sozinho com assaltos na cidade, mata Marreco com vários tiros quando adquire um revólver. A partir de então, Dadinho inicia uma onda de roubos e assassinatos sem contar com a ajuda de outras pessoas para tirá-lo do mundo do crime. Sempre junto de Dadinho está Bené, um menino franzino de óculos. No filme, Dadinho transforma-se em símbolo da violência, e Bené, no representante da sabedoria. No entanto, Bené transforma-se em traficante de drogas como Dadinho. Por ser menos impetuoso do que o amigo, adquire o respeito dos outros bandidos da favela.

A entrevista com o líder comunitário Itamar Silva, no documentário de Katia Lund, aborda o problema da posse de armas de fogo no Brasil. Uma criança moradora da favela quando vê um adolescente carregando uma arma de fogo, percebe que pode fazer parte de um grupo que é respeitado pelas outras pessoas. A posse da arma transmite para os jovens o sentimento de poder, de liberdade, além de lhes atrair as mulheres. Um

dos moradores, no mesmo documentário, diz indignado, sem compreender, como as meninas de outros bairros se relacionam com os marginais: "só o cara armado é que tem direito à cocotinha lá de baixo, quem não anda armado, ela, ó, nem olha, não quer nem muita intimidade".

Muitos adolescentes da favela, no documentário, dizem já ter matado inimigos ou policiais. Eles não têm medo de morrer. Itamar Silva diz que:

O tráfico oferece, também, isso, oferece um respeito que ele não tem, quando ele opta por ser um entregador de remédio em farmácia. Ele abre o jornal e, que lê, na favela tal, o jovem enfrentou a polícia, armado e botou um capuz, isso alimenta nele esse orgulho; esse poder que ele acha que tem sobre uma sociedade que não reconhece seu real valor.

Um aspecto visual importante, adotado por Meirelles, para diferenciar as crianças soltas e marginais da favela das que são estudantes e, desta forma, comprometidas socialmente ao trabalho, é o figurino. No caso, a identidade do estudante é representada pelo uniforme que veste. Percebemos que o narrador, Buscapé, em quase todas as cenas do filme, usa as cores da escola pública estadual: a calça azul marinho, a blusa social branca e o sapato preto. Essa combinação de cores e de vestuário é indicativa de que o personagem não é um criminoso, um marginal. Buscapé convive com os bandidos por morar na mesma comunidade, mas isto não o faz um personagem infrator. De acordo com Stella Bruzzi, o figurino possui uma

função narrativa permitindo que ofereça um significado fora do discurso dominante da história. Em oposição ao uniforme escolar, os traficantes estão quase sempre expondo seus corpos pela falta de traje. Muitas vezes estão sem camisa ou com a blusa desabotoada; sinônimo de uma pessoa relaxada, descomprometida e pobre. Desta forma, o contraste da cor da pele é acentuado.

A pigmentação da pele dos personagens chama atenção para a mistura de raças que compõe o povo brasileiro. Combatendo críticas negativas em que o acusavam de explorar a pobreza da comunidade, Fernando Meirelles diz que fez vários testes para obter a melhor fotografia para o filme. Para encontrar a tonalidade correta ao determinar as imagens do filme e de seus personagens, diz que, em algumas cenas, não usou iluminação artificial, apenas a luz natural. Em outras tomadas, decidiu por cores saturadas ou monocromáticas. Muitas vezes exagerou no óleo que os rapazes passavam no corpo para refletir a luz e intensificar o tom da cor da pele.

Quando Bené, um traficante "responsa", se interessa pelas roupas dos jovens da classe média, ele está na verdade, quebrando com a estratificação social. Através do seu poder aquisitivo, proveniente do dinheiro dos assaltos, adquire bens de consumo de outra classe social, da classe média e alta. A sua roupa simples e puída, ou a falta dela, deixa de ser

indicativo de um morador de periferia para se identificar com o *playboy* da Zona Sul. Desta forma, na sociedade contemporânea, a roupa caracteriza as diferenças entre as classes sociais. No entanto, apesar de existirem aspectos específicos em cada classe, estes são menos rígidos do que no passado.

No mundo contemporâneo, nossa identidade é constituída, até mesmo, pelos produtos e pelas marcas que consumimos. O consumo apaga as diferenças sociais, favorecendo uma integração social e, indiretamente, determina um comprometimento das pessoas com um certo estilo de vida. Para Sarup, "consumption is a mode of being, a way of gaining identity, meaning and prestige in contemporary society" (105).

No caso de Bené vestir roupas de marca famosa dos anos 70, faz com que ele se torne membro do grupo dos "cocotas", dos *playboys* em Cidade de Deus. Para os jovens, não interessa que Bené seja um marginal, traficante de drogas. Ele agora é um membro do grupo. É uma pessoa igual à eles: se comunica usando as mesmas gírias e, principalmente, se parece com eles pelo trejeito e música que ouve. O rapaz vai além: tingem os cabelos negros de loiro para mostrar seu novo estilo. Nessa transformação Bené conquista o coração de Angélica, a menina mais bonita da turma, filha de um sargento da polícia. Quando Bené apresenta a sua nova aparência ao grupo, Zé Pequeno, seu

melhor amigo, comenta, ironicamente, sobre o contraste da cor da pele escura de Bené com os cabelos loiros e a camisa havaiana vermelha e branca: "tomem cuidado, hein? Cocota bota ovo quando balança a bundinha no baile". Bené para exercer sua autoridade e masculinidade, em resposta, tira o revólver da cintura e dá tiros para o alto, assustando a todos que, com medo, saem da sala correndo, menos Zé Pequeno, que continua rindo da aparência estranha do amigo, sentado tranquilamente na cadeira.

O consumo de produtos de marcas famosas incentiva o prestígio de um indivíduo em uma comunidade. Além disso, através do *marketing*, imbuuiu-se, ao longo dos anos, o senso comum de que as pessoas, para se alegrarem, e resolverem seus problemas, precisam ir às compras: "solutions to personal problems were to be found in the world of consumption, an early version of the currently prevalent attitude that views a day of shopping as a way to cheer up oneself" (Croteau e Hoynes 187).

Os filmes se transformam também em bens de consumo. As pessoas ao assistirem ao filme nas salas de cinema, ou ao comprarem o DVD, consomem o modo de ser do brasileiro. A sociedade amadurece e questiona vícios antigos que foram encobertos pelo discurso histórico e ideológico dominante do passado. Descobrimos, portanto, através das obras estudadas,

tanto pelos livros como pelos filmes, que existe um contínuo reescrever do discurso histórico e que podemos através do docudrama, descartar as distorções feitas anteriormente sobre a formação do povo e da cultura do país.

### **O detento**

No filme Carandiru, temos a voz do interlocutor social, identificado pelos outros personagens como apenas "doutor". Esta é uma palavra atribuída a uma pessoa do sexo masculino, que possui uma educação superior, no caso, o médico do presídio. Esta personagem-autoridade torna-se a representante dos presos, pois lhes dá o direito da palavra e permite que compartilhem suas histórias com o público. O discurso dos detentos negros, mestiços e travestis, no caso do filme Carandiru e do livro Estação Carandiru é, portanto, intermediado por uma autoridade branca, da classe média alta.

O filme Carandiru obteve um grande sucesso de público, no Brasil e no exterior, devido ao apelo dramático e realista da adaptação do livro Estação Carandiru escrito pelo médico oncologista Drauzio Varella. O diretor do filme, Hector Babenco, argentino e naturalizado brasileiro, é conhecido por trabalhos que abordam assuntos de cunho político-social em filmes como Pixote (1981) e em O beijo da mulher aranha

(1985). Com Carandiru pretende mostrar uma interpretação dos eventos que aconteceram no complexo penitenciário da cidade de São Paulo. O título do livro é uma referência à estação do metrô na cidade de São Paulo que recebeu o nome por causa da maior penitenciária da América Latina, o Carandiru. O médico e outros milhares de pessoas usam a estação para chegarem à penitenciária e às regiões vizinhas.

Durante o período de doze anos, enquanto trabalhou como voluntário no Carandiru, localizado no coração da cidade de São Paulo, Varella pretendeu educar e conscientizar os presos sobre os perigos e as consequências da AIDS. Durante os anos 90, a evolução da AIDS na sociedade brasileira, principalmente, entre os presos internos e entre os viciados em drogas, passou a ser alarmante. A princípio, Varella se envolveu com a vida na prisão para produzir um vídeo educacional de como evitar o contágio da doença dentro da prisão. Ele pretendia conscientizar os presos sobre o desenvolvimento da doença entre eles mesmos, devido ao grande consumo de drogas intravenosas e por causa da proximidade, caracterizada pela prática do sexo homossexual, desprotegido entre os detentos. Entretanto, a preocupação do médico ia além do bem estar dos presos. Ele se preocupava com a vida fora das grades. Os presos recebiam visitas semanais de seus familiares: suas esposas, namoradas e até mesmo prostitutas.

Durante as visitas íntimas os detentos mantinham relações sexuais com as mulheres. De acordo com os diretores do presídio, a visita íntima ajudava a diminuir a violência no complexo e o estupro entre os homens dentro das celas.

Por esta e outras razões que veremos a seguir, a vida dentro da penitenciária brasileira torna-se um evento único e afastado da sociedade, como um todo. Os detentos podiam cadastrar uma pessoa do sexo feminino para visitá-los durante os fins de semana, no entanto, isto não impedia que tivessem diversos parceiros durante os outros dias da semana. Além disso, de acordo com os presos, a presença dos travestis, enquanto detentos no complexo, ajudava a dar um aspecto feminino ao lugar; isso os ajudava tanto física como psicologicamente.

Infelizmente, muitos travestis eram soropositivos e, com o abuso do uso da droga, ajudavam a disseminar a doença entre os homens na prisão e fora dela, transmitindo a doença aos outros familiares. Junto com a proliferação dos casos de AIDS, existia, também, uma epidemia de tuberculose na prisão. Esta epidemia estava ligada diretamente às instalações velhas do complexo penitenciário, à falta de higiene e à falta de ajuda especializada. Poucos médicos conseguiam trabalhar dentro de um ambiente tão precário sem a ajuda de equipamentos específicos como máquinas de raios-X e acesso a exames simples

de laboratório. O pior de tudo, de acordo com Varella, era a burocracia do sistema que atrasava a entrega e os pedidos de remédios. Por este motivo, após uma visita ao pronto socorro do Carandiru, o médico admitiu que não poderia ignorar a condição de saúde precária em que os detentos se encontravam. Ele decidiu retornar e continuar a ajudá-los.

O desafio em frequentar aquele lugar era duplo. A princípio, Varella temia por sua vida, pois não sabia o nível de confiança que poderia ter com os presos; com o passar do tempo, percebeu que os detentos nunca lhe fariam mal, pois eles sabiam que o médico estava ali para ajudá-los e eles o respeitavam por isso. Numa época em que o profissional da saúde é treinado para se tornar um especialista, como Varella era um oncologista renomado, o "doutor" teve de retornar às origens da medicina, de um médico da família, se transformar apenas em um clínico geral. Seus diagnósticos eram dados baseados, apenas, em sua experiência e nos sintomas que cada interno apresentava. A exceção era na pesquisa contra a AIDS. O estudo tinha o apoio de uma instituição particular que mandava as amostras de sangue para serem analisadas em lugares diferentes, inclusive nos Estados Unidos. A rotina de Varella era composta pela medicina rudimentar, um estetoscópio, sua intuição, e uma boa dose de conversa. Pelo relacionamento construído com os presos, ele pôde escrever o livro e seu

trabalho começou a surtir efeito ao mesmo tempo em que conquistou a confiança dos detentos. Através deste respeito, as consultas começaram a abordar temas que iam além da medicina; os presos começaram a lhe contar casos pessoais e seus encontros com os pacientes se tornaram uma "janela" para o mundo do crime.

Tanto o filme quanto livro desvendam o mundo paralelo que existe através das grades. Este mundo torna-se conhecido e acessível para o espectador e para o leitor como uma compilação de crônicas que o médico escreveu enquanto atendia os detentos. O mais importante, entretanto, é que o filme Carandiru revela ao público brasileiro e estrangeiro o universo desconhecido do centro de detenção de São Paulo; até então, pouco se sabia a respeito da vida dessas pessoas e de seu cotidiano. No livro, as histórias são apresentadas possuindo um papel duplo. Existe, à primeira vista, uma impressão de uma narrativa casual, um bate papo, com momentos de humor e de ironia, como se o leitor experimentasse uma conversa de botequim. Em seguida, percebemos uma narração séria, em tom jornalístico, para lembrar o leitor de que esses homens carismáticos são assassinos, traficantes e estupradores. Para cada caso apresentado por Varella, há um currículo explicando a carreira de cada marginal, inclusive, a informação do motivo de sua condenação.

No Brasil não existe pena de morte apoiada pelo governo Federal. Contudo, indiretamente, dentro da prisão, apesar da falta de cuidados médicos, existe a solidariedade entre os presos; há uma vontade de permanecerem vivos mas os detentos mais velhos proferem as sentenças que cada inimigo, devedor ou estuprador deve receber. Uma ojeriza aos estupradores é evidente nas leis não escritas aplicadas nos centros de detenção do Brasil. Para os presos, os estupradores apresentam uma grande ameaça. Eles pensam em suas esposas, filhas e namoradas, que os visitam durante os fins de semana. A morte de um estuprador é uma questão de tempo. Varella diz que, quando os homens perdem a sua liberdade, e seu espaço de convívio se torna cada vez mais restrito, estabelecem novas regras de comportamento com a intenção de preservar a integridade do grupo.

O diretor Babenco explica que, apesar do filme ser uma história de ficção, não diminui a sua relevância em divulgar uma importante mensagem social, pois registra visualmente um período da história do complexo penitenciário do Carandiru e do Brasil. Para fazer justiça à história contada por Varella, Babenco procurou atores experientes para dar vida aos personagens apresentados pelo autor. Luiz Carlos Vasconcellos representa o papel do médico e também atuou em filmes como Abril despedaçado (2001) e Eu, tu, eles (2000). Em relação aos

atores da nova geração, vemos Lázaro Ramos no papel de Ezequiel, um viciado em crack e portador do vírus da AIDS. No ano anterior ao Carandiru, Ramos fez o papel do homossexual mais famoso da cidade do Rio de Janeiro em Madame Satã (2002). O um dos atores que tem obtido maior projeção internacional e teve um papel significativo em filmes importantes do período da retomada é Rodrigo Santoro. Com filmes como Bicho de sete cabeças (2001) e Abril despedaçado (2001) se afirmou como um ator sólido, mas versátil. Em Carandiru, Rodrigo Santoro faz o papel do travesti Lady Di. Ao preparar-se para o papel, o ator teve que lutar contra sua autocrítica para se sentir à vontade com o personagem. Em entrevista durante um especial sobre a produção do filme, Santoro diz que não pôde contar para seus amigos que estava representando um papel de mulher. Ele precisou de um período para se adaptar e se sentir confortável no personagem, para então descartar suas preocupações com o machismo intrínseco na cultura brasileira.

A questão social de um travesti ser considerado uma mulher dentro do presídio, transforma-se em um problema da definição de identidade que Varella lidou enquanto trabalhava na penitenciária. No livro, o médico narra as histórias de dois travestis, Veronique e Sheila. No filme, elas se transformaram em Lady Di, que embarca na jornada para descobrir se é portadora do vírus da AIDS. Mesmo tendo tido

mais de dois mil parceiros, durante os anos que fez ponto na rua para conseguir clientes, seu exame dá negativo. Ao ser questionada sobre o uso da droga, ela responde orgulhosamente que apenas fuma maconha na hora de namorar, e nunca usou droga injetável. Para o alívio de Lady Di e de seu namorado, que também "está limpo", eles poderão se casar dentro da penitenciária. De acordo com Varella, algumas pessoas são naturalmente imunes ao vírus, mesmo tendo sido expostas a ele.

No complexo do Carandiru, os problemas com a identidade dos travestis merecem consideração especial, pois o sistema judiciário brasileiro ignora a sexualidade desviante dos detentos. Em suas fichas criminais, os travestis são homens e possuem nomes de homens. No entanto, quando o médico lhes prestava assistência no pronto atendimento, sentavam-se à sua frente, pessoas que se consideravam mulheres. O médico precisou de algum tempo para compreender que, os homens com quem conversava, eram mulheres, e faziam questão de ser tratadas como tal. Em relação aos travestis doentes e moribundos, sua aparência era horrível e deformada. Muitos travestis usaram, no passado, silicones impróprios para a saúde humana; tanto seus seios como os músculos das pernas possuíam infecções crônicas. O médico diz que perdeu a conta de quantos travestis morreram enquanto trabalhava no Carandiru. Mesmo os que ainda preservavam sua aparência

feminina e saudável poderiam ser soropositivos. Desta forma, ainda se prostituíam e tinham homens para pagarem pelas suas despesas. Se de um lado, os travestis casados possuíam celas individuais e recebiam vários presentes e agrados de seus maridos, de outro lado, sua liberdade era controlada. Eles não podiam ir e vir como bem entendessem. Tinham que permanecer em suas celas ou ir ao pátio escoltadas por outros presos. Por este motivo, os detentos tratavam os travestis como suas mulheres. A maioria dos que chegavam ao Carandiru já estavam contaminados pelo vírus enquanto trabalhavam nas ruas da cidade e, geralmente, vinham das classes pobres.

Através de suas histórias pessoais contadas ao médico, descobriam cedo a sua homossexualidade. Geralmente eram expulsos de casa sem obter o apoio da família. Veronique apanhava violentamente do irmão. Por causa disso, decidiu fugir de casa. Aos onze anos começou a aplicar hormônios femininos e aos treze fez o primeiro programa com um homem mais velho que gostava de garotinhos.

Ao situarmos as histórias dos travestis no Brasil, precisamos considerar os problemas de classe no país. Se estes homossexuais fossem ricos, eles poderiam ter acesso à cirurgia plástica, à medicamentos e hormônios essenciais para manter a sua aparência, melhorando consideravelmente sua saúde. Enquanto permaneciam nas ruas, os travestis tinham vários

homens com quem experimentavam relacionamentos duradouros. Os parceiros eram estrangeiros, como um francês que Veronique namorou por quase um ano e um turco cabeludo, pai de três crianças, que tinha ciúmes de seu relacionamento com um sargento da polícia militar. Ambas mulheres, Veronique e Sheila, foram enviadas ao Carandiru por prostituição e roubo.

A realidade da divisão de classes pode ser um fator relevante para a representação estereotipada dos homossexuais como vilões ou criminosos. Esta representação vem sendo observada em Hollywood depois dos anos 40. No entanto, antes destes estereótipos virarem norma, na maioria dos filmes contemporâneos, nos anos 20 e 30, existia o "pansy crazy", um fenômeno cultural no qual a popularidade de personagens afeminados no teatro, cinema e cabarés era elevada e atraía tanto homens como mulheres para suas apresentações. O público assistiu à Marrocos (1930), onde uma Marlene Dietrich, vestindo *smoking*, atraía sensualmente tanto homens como mulheres, ou Greta Garbo em Rainha Christina (1933), na história de uma herdeira ao trono sueco que recusava a se casar, preferindo morrer solteira e, finalmente, dois homens podiam ser vistos dançando juntos em Wonder Bar (1934).

Apesar da liberdade exagerada nesta época, com considerável apelo popular, foi em 1934, com o estabelecimento do Selo de Aprovação, que a censura aos filmes, exigia uma

conduta heterossexual dos personagens nas telas, "character, situation, costume, or line of dialog that seemed to indicate anything less than strict heterossexual, monogamous property" (Benshoff e Griffin 303). Depois disso, os filmes de Hollywood, regulados por estas regras rígidias, começaram a usar o homossexualismo subentido. De acordo com Benshoff e Griffin, até meados de 1960, características sutis eram indicativas da subversão de gênero. Durante esses anos, certas características dos personagens eram indicativas de que não eram heterossexuais. Um exemplo clássico é o filme de Hitchcock, Psicose (1960), onde o personagem de Norman Bates é um homem afeminado que se veste com roupas femininas e assassina mulheres nuas. Este personagem é um homossexual ou um travesti? Na época da censura, a ideia predominante dos filmes era a de representar um papel tradicional de identidades a seus personagens como heróis e heroínas heterossexuais, enquanto os gays, lésbicas e transexuais (*queer men and women*) eram apresentados como loucos ou como vilões.

Com a revolução sexual dos anos 60 e 70, novos filmes, como os de James Bond, mostravam um homem solteiro, com muitas namoradas. Mais tarde, por causa da epidemia da AIDS dos anos 80, que em seu início foi chamada de GRID (*gay-related immunodeficiency*) teve o ator Rock Hudson como seu

representante principal. Hudson mantinha sua vida particular longe da mídia. Para seguir as orientações do estúdio com o qual mantinha contrato, a imagem de Hudson divulgada para o público era a do homem másculo. As mulheres queriam casar-se com ele e os homens precisavam de um modelo para seguir. No cinema brasileiro é rara a representação positiva de um homossexual. Em Madame Satã (2005), conhecemos a vida do homossexual João Francisco dos Santos morador da Lapa, região boêmia da cidade do Rio de Janeiro. Sua imagem se transformou em uma referência para a cultura marginal do século XX.

Uma das poucas representações de personagens homossexuais positivas e inspiradoras em filmes contemporâneos brasileiros pode ser encontrada no filme Sexo, amor e traição (2004).

A comédia romântica, tenta ser politicamente correta, e apresenta o personagem de Nestor, um homem bonito e elegante. Além de homossexual, é cirurgião plástico. A sua função na narrativa é a de mostrar seu corpo musculoso para provocar ciúmes nos maridos de suas amigas. Este personagem cômico explora trejeitos afeminados de forma exagerada, perpetuando estereótipos homossexuais.

Retornando ao personagem de Rodrigo Santoro, Lady Di, e aos outros travestis de Carandiru, podemos dizer que sua representação é típificada. Os personagens possuem uma maquiagem carregada, roupas sensuais, modos de falar e de

andar afeminados. Ao explorar esta feminilidade como uma representação positiva, torna-se interessante dizer que muitos travestis, descritos no livro de Varella, passam seus dias executando tarefas de uma dona de casa. Eles exercem o papel de lavadoras de roupa e vão ao escritório do diretor do presídio para trabalharem como manicures.

Em histórias como as de Carandiru, torna-se impossível distanciar as cenas do contexto histórico brasileiro. Babenco aborda um assunto delicado de grande interesse para o povo brasileiro. Poucos centros de detenção brasileiros são capazes de reeducar seus presos e devolvê-los à sociedade como trabalhadores. Carandiru estava longe de ser o lugar ideal onde os detentos receberiam uma educação ou treinamento. O filme nos mostra o tratamento desumano dado aos presos e nenhuma oportunidade deles retornarem à sociedade preparados para o mercado de trabalho. Poucos presos possuíam um bom comportamento, a maioria era formada por viciados e, mesmo na prisão, cometiam outros crimes para cobrirem suas dívidas com os traficantes. Os que conseguiam a liberdade, continuavam a exercer as mesmas atividades ilícitas de antes.

Em um país em desenvolvimento como o Brasil, os braços do Estado, representados por instituições, como a polícia, defendem a manutenção da ideologia dominante. No Carandiru, todos eram criminosos condenados. No Brasil, a maioria das

pessoas [pobres] que comete algum tipo de crime é enviada para lugares parecidos com o Carandiru. Felizmente, o livro de Varella e o filme de Babenco respeitam a ideia de que as narrativas são construções ideológicas e socialmente tendenciosas. De acordo com Bill Nichols, "narratives are socially engendered forms of prophylaxis against historical vicissitude" (Representing 240). A câmera onisciente de Babenco captura as imagens intensas do massacre no presídio em dois de outubro de 1992. O seu ponto de vista múltiplo se alterna constantemente ao revelar histórias pessoais de cada preso. Mesmo se os presos quisessem, não teriam como derrotar a tropa do choque paulista, pois seguravam facas, contra metralhadoras e cães de guarda dos policiais. Tanto no livro como no filme, a versão do massacre contada pelos presos ao médico abre um caminho a ser explorado. Desta forma, conseguimos enxergar além das versões oficiais narradas sobre a vida dentro das grades.

Babenco esclareceu dúvidas sobre os acontecimentos do massacre, ao mesmo tempo em que deixou para o público o poder de decisão final, isto é, qual versão da história o espectador apoiará ou quem apontará como responsável.

Seguindo o estilo do documentário de representação social para a formação de uma consciência social, percebemos através dos filmes apresentados, diferentes versões para a

representação de eventos ocorridos no nosso mundo histórico e de seus personagens.

Acreditamos que, através do docudrama e de filmes como Carandiru, torna-se possível o estreitamento de distâncias e disparidades entre o mundo real e o da ficção. Portanto, os docudramas deste trabalho, nos oferecem novas perspectivas e informações sobre o contexto histórico social brasileiro, ao mesmo tempo em que deixa para o espectador a decisão final, ou seja, a conclusão em qual versão pretende acreditar.

## CONCLUSÃO

Nesta dissertação, meu objetivo foi analisar os filmes de ficção Cidade de Deus (2002), Carandiru (2003) e Elite da tropa (2003) através das teorias do documentário, em particular, o docudrama. Os filmes são adaptações para o cinema dos *best-sellers*, Cidade de Deus (1997) de Paulo Lins, Estação Carandiru (1999) de Drauzio Varella, e Elite da tropa (2005) de Luiz Eduardo Soares, Rodrigo Pimentel e André Batista.

Através das teorias do docudrama mostramos que alguns filmes de ficção podem ser lidos como documentários de representação social. Como nos filmes de documentário de representação social, existe, no docudrama, um comprometimento com a exatidão e com a veracidade da informação. Este cuidado torna-se essencial, pois os textos influenciam e são também responsáveis pela formação da opinião pública em relação à uma questão social.

Notamos, portanto, o merecimento dos filmes de ficção quando utilizados como docudramas. Pela criatividade dos diretores, pelo extenso processo de pesquisa histórica, pelas

reconstruções baseadas em evidências, o argumento do docudrama é elaborado para apresentar ao espectador uma nova versão de fatos ocorridos em um determinado local. Cabe ao espectador, no entanto, acreditar ou refutar o que assistiu.

Neste trabalho mostramos as discrepâncias e abismos entre a realidade social vivida pelas pessoas das favelas no seu dia a dia e os conceitos perpetuados pela elite e pelos brasileiros de classe média e alta.

De um lado, através das narrativas, vimos que, quando as pessoas possuem condições favoráveis para perseverar em seus objetivos, como o personagem Buscapé, não importa se residem em uma comunidade pobre ou na Zona Sul, conseguem superar as mais diversas dificuldades. De outro lado, vimos, também, que o desejo de embranquecimento da sociedade brasileira ainda age no inconsciente das pessoas. Este é apenas interrompido quando um representante da elite morre através de uma bala perdida ou de um assalto no bairro da Zona Sul.

As histórias abordam, entre outras questões, as causas do aumento da violência nos centros urbanos. Apresentam os perpetradores e os subjugados. Aprendemos que não há heróis nem vítimas. Todos são responsáveis pela sociedade em que vivemos: desde à criança marginalizada moradora da favela, ao jovem da classe média, ao bandido encarcerado e o policial que

patrulha as ruas das cidades. Todos contribuem para a formação da identidade e do caráter do povo brasileiro.

Os livros e os filmes mostram instituições, como a polícia, formada em sua maioria por pessoas corruptas e cúmplices do crime organizado. Se em Cidade de Deus a polícia é omissa e cúmplice dos marginais, em Tropa de elite, os heróis são também bandidos. Através de atos indecorosos tentam manter a ordem e proteger a população dos marginais.

Infelizmente, vimos que violência não se combate com mais violência. Aprendemos que, através da educação, do apoio da família e das oportunidades geradas por atividades de inclusão social, o brasileiro pobre poderá acreditar num futuro de respeito e consolidar a sua autoestima.

Os docudramas Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de elite abordam o contexto brasileiro de forma diversa, de acordo com as escolhas artísticas de cada diretor. No entanto, os problemas sociais e econômicos experimentados pela população continuam os mesmos através dos anos. Junto com os filmes do Cinema Novo, os docudramas estudados apresentam a realidade brasileira contemporânea para o povo brasileiro. Na década de 50, os filmes de Nelson Pereira dos Santos tinham a mesma função social dos filmes documentais do século XXI. Estas narrativas de ficção possuem a importante missão de

desenvolverem no povo brasileiro uma noção de responsabilidade social.

Vimos que mudanças de atitude da população são sugeridas, mas muitas vezes deixam de ser executadas. As pessoas fazem escolhas, mas quase sempre estão despreparadas para enfrentarem as consequências. Queremos que o outro mude seu comportamento na sociedade, mas não exigimos de nós mesmos as mesmas mudanças. Criticamos sem querer que sejamos criticados. Portanto, permanece a pergunta incômoda: qual é o interesse da sociedade brasileira em manter uma instituição que não seja leal e atuante? Os filmes e livros mostram que devemos respeitar as leis e fazer com que elas sejam cumpridas por todos. Sem jogos de interesses ou favores. A polícia repressora na favela carioca, terá que ser a mesma polícia confiável e atuante nos bairros da classe alta. Infelizmente, vimos que, para o cotidiano do brasileiro rico, esta atitude não interessa e não é adotada. Continuamos a exercer o racismo dissimulado e favorecendo a elite branca.

Os filmes no período da retomada do cinema brasileiro adotaram um estilo documental e mostram o amadurecimento das produções do cinema nacional. Questões sociais de primeira necessidade, como o consumo de entorpecentes, são abordadas claramente pelas histórias e oferecem o debate para a sociedade. Precisamos aprender com os erros do passado para

que, no futuro, crianças estejam longe das armas e do tráfico de drogas. Através do docudrama, adquirimos, portanto, a autocrítica necessária para a mudança de atitude do cidadão brasileiro.

## BIBLIOGRAFIA

- "About the Film." The Pianist. Focus Features e Universal. 2003. 31 Mar. 2009. <<http://www.thepianistmovie.com/index2.html>>.
- "About the Film." Schindler's List. Universal e Amblin Entertainment. 1993. 31 Mar. 2009. <[http://www.schindlerslist.com/main\\_loader.html](http://www.schindlerslist.com/main_loader.html)>.
- Abrams, Nathan, Ian Bell e Jan Udrys. Studying Film. Londres: Arnold, 2001.
- Allen, Robert C. e Douglas Gomery. Film History: Theory and Practice. Nova York: McGraw-Hill, 1985.
- Alves, Chico e Liana Melo. "Entre o asfalto e o morro." ISTOÉ Online. 2 Out. 2002. 31 Mar. 2009. <<http://www.terra.com.br/istoe/1722/1722vermelhas.htm>>.
- Anjos, Ana Paula Bianconcini. "Tropa de elite tem mais impacto do que Glauber Rocha." Bravo Online. Jan. 2008. 31 Mar. 2009. <[http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/assuntos\\_291147.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/assuntos_291147.shtml)>.
- Barker, Chris. Cultural Studies: Theory and Practice. 2a. ed. Londres: Sage, 2003.
- Barnou, Erik. Documentary: A History of the Nonfiction Film. Nova York: Oxford UP, 1993.
- Benshoff, Harry M. e Sean Griffin, eds. America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies. Malden, MA: Blackwell, 2004.
- Bernard, Sheila Curran. Documentary Storytelling. Burlington: Focal, 2007.
- Blandford, Steve, Barry Keith Grant e Jim Hillier. The Film Studies Dictionary. Londres: Arnold; Nova York: Oxford UP, 2001.
- Bondebjerg, Ib, ed. Moving Images, Culture and the Mind. Luton: U of Luton P, 2000.

- Bordwell, David e Kristin Thompson. Film Art: An Introduction. 4a. ed. Nova York: McGraw Hill, 1993.
- Brown, Sheila. Crime and Law in Media Culture. Buckingham: Open UP, 2003.
- Bruzzi, Stella. New Documentary: A Critical Introduction. Londres: Routledge, 2000.
- . Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies. Londres: Routledge, 1997.
- Butcher, Pedro. Cinema brasileiro hoje. Folha Explica 67. São Paulo: Publifolha, 2005.
- Castilho, Paulo. "Bráulio Mantovani - roteirista última parada 174." YouTube. 22 Out. 2008. Pcastilho. 31 Mar. 2009. <<http://www.youtube.com/watch?v=rUJ2hoRv9yc>>.
- Corrigan, Timothy. A Short Guide to Writing about Film. 4a. ed. Nova York: Longman, 2001.
- . Film and Literature: An Introduction and Reader. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1999.
- Croteau, David e William Hoynes. Media Society: Industries, Images, and Audiences. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press, 2003.
- Custen, George F. Biopics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1992.
- Desmond, John M. e Peter Hawkes. Adaptation: Studying Film and Literature. Boston: McGraw-Hill, 2006.
- Dines, Gail e Jean M. Humez, eds. Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader. Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.
- Durham, Meenakshi Gigi e Douglas M. Kellner, eds. Media and Cultural Studies: Keywords. Malden, MA: Blackwell, 2006.
- Dyer, Richard. Stars. Londres: BFI Publishing, 1999.
- . The Matters of Images. 2a. ed. Londres: Routledge, 2002.
- Ellis, Jack C. e Betsy A. Mclane, eds. A New History of Documentary Film. Nova York: Continuum, 2005.

- Fillipo, Bruno. "Acadêmicos do samba: Capitão Nascimento no Carnaval." O dia online. 2 Nov. 2007. 31 Mar. 2009. <[http://odia.terra.com.br/Carnaval/htm/academicos\\_do\\_samba\\_capitao\\_nascimento\\_no\\_carnaval\\_132335.asp](http://odia.terra.com.br/Carnaval/htm/academicos_do_samba_capitao_nascimento_no_carnaval_132335.asp)>.
- "FilmCatcher: Elite Squad Interview - Director José Padilha." YouTube. 28 Maio 2008. FilmCatcher. 31 Mar. 2009. <<http://www.youtube.com/user/FilmCatcher1>>.
- Foster, David William. Gender and Society in Contemporary Brazilian Cinema. Austin: U of Texas P, 1999.
- Good, Howard, ed. Journalism Ethics Goes to the Movies. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.
- Grierson, John. Grierson on Documentary. Comp. e ed. Forsyth Hardy. Londres: Farber and Farber, 1966.
- Grossberg, Lawrence, Ellen Wartella e D. Charles Whitney, eds. Media Making: Mass Media in a Popular Culture. Thousand Oaks, CA: Sage, 1998.
- Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo e Lynn Huntley, eds. Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- Gullar, Ferreira. Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- Guynn, William. A Cinema of Nonfiction. Cranbury: Associated UP, 1990.
- Hall, Stuart, ed. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Londres: Sage, 1997.
- Hardy, Forsyth. Introduction. Grierson 13-39.
- Helsby, Wendy et al. Understanding Representation. Londres: BFI Publishing, 2005.
- Hicks, Jeremy. Dziga Vertov: Defining Documentary Film. Londres: I.B. Tauris, 2007
- Johnson, Randal. "Brazil." The International Movie Industry. Ed. Gorham Kindem. Carbondale: Southern Illinois UP,

2000.

Johnson, Randal e Robert Stam, eds. Brazilian Cinema. 2a. ed. Nova York: Columbia UP, 1995.

Keneally, Thomas. Schindler's Ark. Londres: Hodder and Stoughton, 1982.

Kuehl, Jerry. "History on the Public Screen, II." Rosenthal e Corner 372-81.

Labaki, Amir. É tudo verdade. São Paulo: Francis, 2005.

---. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

---. O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil. 2a. ed. São Paulo: Publifolha, 1998.

LaSalle, Mick. "Masterpiece - Polanski's 'The Pianist' Is a True Account of One Man's Survival in the Warsaw Ghetto." External Reviews - The Internet Movie Database. 11 pars. 3 Jan. 2003. San Francisco Chronicle. 31 Mar. 2009 <<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/01/03/DD123784.DTL>>.

Leitch, Thomas. Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007.

Leite, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia. 6a. ed. rev. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Lehman, Peter e William Luhr, eds. Thinking about Movies: Watching, Questioning, Enjoying. 2a. ed. Malden: Blackwell, 2003.

Levine, Robert M. "Pixote: Fiction and Reality in Brazilian Life." Based on a True Story: Latin American History at the Movies. Ed. Donald F. Stevens. Wilmington, DE: SR Books, 1997. 201-14.

Lins, Paulo. Cidade de Deus. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Lipkin, Steven N. Real Emotional Logic: Film and Television

- Docudrama and Persuasive Practice. Carbondale: Southern Illinois UP, 2002.
- Lipkin, Steven N., Derek Paget e Jane Roscoe. "Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons." Rhodes e Springer 11-26.
- Martin, Michael T., ed. New Latin American Cinema. Vol. 2. Detroit: Wayne State UP, 1997.
- Monaco, James. How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Language, History, Theory. Nova York: Oxford UP, 2000.
- Mourão, Maria Dora e Amir Labaki, eds. O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Muir, Stephanie. Studying City of God. Student Editions. Leighton Buzzard, Inglaterra: Auteur, 2008.
- Nagib, Lúcia, ed. The New Brazilian Cinema. Londres: I.B. Tauris, 2003.
- Naremore, James. Acting in the Cinema. Berkeley: U of California P, 1988.
- . Film Adaptation. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000.
- Nascimento, Elisa Larkin. O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus, 2003.
- Nichols, Bill. Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- . Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media. Bloomington: Indiana UP, 1981.
- . Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana UP, 2001.
- . Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Nigri, André. "O documentário virou ficção." Bravo Online. 14 ago. 2008. 12 Set. 2008 < [http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/assuntos\\_295014.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/assuntos_295014.shtml)>.

- O'Connor, John E., ed. Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television. Malabar, FL: R.E. Krieger, 1990.
- Paget, Derek. No Other Way to Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television. Manchester: Manchester UP, 1998.
- . True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen and Stage. Manchester: Manchester UP, 1990.
- Pearce, Gail e Cahal McLaughlin, eds. Truth or Dare: Art & Documentary. Bristol: Intellect, 2007.
- Plantinga, Carl. R. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Ponech, Trevor. What is Non-Fiction Cinema? Boulder: Westview Press, 1999.
- Ramos, Graciliano. Vidas secas. São Paulo: Record, 1984.
- Renov, Michael, ed. Theorizing Documentary. Nova York: Routledge, 1993.
- . The Subject of Documentary. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.
- Retief, Johan. Media Ethics: an Introduction to Responsible Journalism. Cidade do Cabo: Oxford UP, 2002.
- Rhodes, Gary D. e John Parris Springer, eds. Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. Jefferson, NC: McFarland, 2006.
- Rosenthal, Alan, ed. Why Docudrama? Fact Fiction on Film and TV. Carbondale: Southern Illinois UP, 1999.
- . The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making. Berkeley: U California P, 1971.
- . Writing Docudrama. Boston: Focal Press, 1995.
- Rosenthal, Alan e John Corner, eds. New Challenges for Documentary. 2a. ed. Manchester: Manchester UP, 2005.
- Rotha, Paul. Documentary Film. Nova York: W.W. Norton &

- Company Inc., 1939.
- Rothman, William. Documentary Film Classics. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- "Santo Agostinho." Vidas Lusófonas. 1998. 31 Mar. 2009. <[http://www.vidaslusofonas.pt/santo\\_agostinho.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/santo_agostinho.htm)>.
- Santos, Gislene Aparecida dos. A invenção do "ser negro": um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- Sarup, Madan. Identity, Culture and the Postmodern World. Athens: U Georgia P, 1996.
- Scheib, Richard. "The War Game." External Reviews - The Internet Movie Database. 5 pars. 18 Fev. 2009. 31 Mar. 2009. <[http://www.moria.co.nz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3992&Itemid=1](http://www.moria.co.nz/index.php?option=com_content&task=view&id=3992&Itemid=1)>.
- Shawn, Lisa e Stephanie Dennison. Brazilian National Cinema. National Cinema Series. Nova York: Routledge, 2007.
- Soares, Luiz Eduardo, André Batista e Rodrigo Pimentel. Elite da tropa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- Szpilman, Władysław. The Pianist: The Extraordinary Story of One Man's Survival in Warsaw, 1939-45. Trans. Anthea Bell. Nova York: Picador USA, 1999.
- Stam, Robert. "Brazilian Cinema: Reflections on Race and Representation." Contemporary Latin American Cultural Studies. Ed. Stephen Hart e Richard Young. Londres: Arnold; Nova York: Oxford UP, 2003. 202-14.
- Stam, Robert e Alessandra Raengo, eds. Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Storey, John. Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Harlow, Inglaterra: Nova York: Prentice Hall, 2006.
- . Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction. 4a. ed. Athens: U of Georgia P, 2006.
- Strinati, Dominic. An Introduction to Theories of Popular

- Culture. 2a. ed. Londres: Routledge, 2004.
- Surrete, Ray. Media, Crime and Criminal Justice: Images, Realities and Policies. Belmont, CA: Thomson/Wadsworth, 2007.
- Tasker, Yvonne. Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema. Londres: Routledge, 1993.
- Taylor, Richard. The Battleship Potemkin: The Film Companion. Londres: I.B. Tauris, 2000.
- "The Film." Carandiru, o filme. 2003. HB filmes. 31 Mar. 2009 <<http://www.sonyclassics.com/carandiru/indexFlash.html>>.
- The Internet Movie Database. 1990. Amazon Company. 31 Mar. 2009. <<http://www.imdb.com/>>.
- "Tribeca Film Festival 2008: Elite Squad." YouTube. 30 Abr. 2008. IFC News. 31 Mar. 2009. <<http://www.youtube.com/watch?v=-M04daAmfm4&feature=related>>.
- Turner, Graeme. Film as Social Practice. 3a. ed. Londres: Routledge, 1999.
- Varella, Drauzio. Estação Carandiru. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Vieira, Else R. P. "Cidade de Deus: Challenges to Hollywood, Steps to The Constant Gardener." Contemporary Latin American Cinema. Ed. Deborah Shaw. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2007. 51-66.
- , ed. City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema as Action. Nottingham: Critical, Cultural and Communication Press, 2005.
- Vieira, João Luiz, ed. Cinema Novo and Beyond. West Haven, CT: Herlin Press, 1998.
- Ward, Paul. Documentary: The Margins of Reality. Londres: Wallflower Press, 2005.
- Warren, Charles, ed. Beyond Document: Essays on Nonfiction Films. Londres: UP of New England, 1996.
- Watt, Donald. "History on the Public Screen, I." Rosenthal e

Corner 363-71.

Welsh, James M. e Peter Lev. The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2007.

Wenden, D.J. "Battleship Potemkin: Film and Reality." Rosenthal, Why 236-59.

Winston, Brian. Claiming the Real. Londres: BFI Publishing, 1995.

---. Lies, Damn Lies and Documentaries. Londres: BFI Publishing, 2000.

Woodhead, Leslie. "Dramatized Documentary." Rosenthal e Corner 475-84.

## FILMOGRAFIA

- Abril despedaçado [Behind the Sun]. Dir. Walter Salles. Perf. Rodrigo Santoro, José Dumont e Luiz Carlos Vasconcelos. 2001. DVD. Miramax Home Entertainment, 2002.
- Battleship Potemkin. Dir. Sergei Eisenstein. Perf. membros do teatro Proletkult, marinheiros do Black Sea Fleet, sindicato dos pescadores de Sebastopol e os moradores de Odessa. Kino International, 2007.
- Bicho de sete cabeças. Dir. Laís Bodanzky. Perf. Rodrigo Santoro, Othon Bastos e Cássia Kiss. 2001. DVD. Columbia TriStar, 2002.
- Carandiru. Dir. Hector Babenco. Perf. Rodrigo Santoro, Milton Gonçalves e Luiz Carlos Vasconcelos. 2003. DVD. Columbia TriStar Home Entertainment, 2004.
- Central do Brasil [Central Station]. Dir. Walter Salles. Perf. Fernanda Montenegro, Marília Pêra e Vinícius de Oliveira. 1998. DVD. Columbia TriStar Home Video, 1999.
- Cidade de Deus [City of God]. Dir. Fernando Meirelles e Katia Lund. Perf. Mateus Nachtergaele, Alexandre Rodrigues e Seu Jorge. 2002. DVD. Miramax Films, 2003.
- Drifters. Dir. John Grierson. EMB Classics. 1929.
- Eu, tu, eles. Dir. Flávio R. Tambillini e Andrucha Waddington. Perf. Regina Casé, Lima Duarte e Luiz Carlos Vasconcelos. 2000. DVD. Columbia TriStar Home Entertainment, 2001.
- Fires Were Started. Dir. Humphrey Jennings. 1943. Videocassete. Kino on Video, 1992.
- Madame Satã. Dir. Karim Aïnouz. Perf. Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo e Renata Sorrah. DVD. Imagem Filmes, 2002.
- Man with a Movie Camera. Dir. Dziga Vertov. 1929. DVD. Kino International, 2003.
- Men of the Lightship. Dir. David MacDonald. Crown Film Unit, 1940.

- Moana. Dir. Robert Flaherty. Perf. Fa'amgase, Pe'a and Ta'avale. 1926.
- Marrocos. Dir. Josef von Sternberg. Perf. Gary Cooper e Marlene Dietrich. 1930. Videocassete. MCA Universal Home Video, 1993.
- Nannook of the North. Dir. Robert J. Flaherty. Perf. Eskimos. 1922. DVD. Criterion Collection, 1998.
- Night Mail. Dir. Harry Watt and Basil Wright. 1936. Videocassete. Video Images, 1987.
- Notícias de uma guerra particular [News from a Personal War]. Dir. João Moreira Salles e Katia Lund. 1999. DVD. Miramax Films, 2003.
- Ônibus 174 [Bus 174]. Dir. José Padilha e Felipe Lacerda. Perf. Sandro do Nascimento. 2002. DVD. Hart Sharp, 2004.
- O beijo da mulher aranha [Kiss of the Spider Woman]. Dir. Hector Babenco. Perf. William Hurt, Raul Julia e Sônia Braga. 1985. DVD. City Lights Home Entertainment, 2008.
- O Quatrilho. Dir. Fábio Barreto. Perf. Glória Pires, Patrícia Pillar e Bruno Campos. Cannes Home Video, 1995.
- O que é isso, companheiro? [Four Days in September]. Dir. Bruno Barreto. Perf. Alan Arkin, Pedro Cardoso e Fernanda Torres. Videocassete. Miramax Home Entertainment, 1997.
- Palace II. Dir. Fernando Meirelles e Katia Lund. Perf. Douglas Silva e Darlan Cunha. Brava Gente. Rede Globo, 2000.
- Pixote. Dir. Hector Babenco. Perf. Fernando Ramos da Silva e Maríla Pêra. Videocassete. Columbia Pictures Home Entertainment, 1982.
- Psicose [Psycho]. Dir. Alfred Hitchcock. Perf. Anthony Perkins, Vera Miles e John Gavin. 1960. DVD. Universal Studios Home Entertainment, 2008.
- Socorro Nobre. Dir. Walter Salles. Perf. Frans Krajcberg e Socorro Nobre. VideoFilmes, 1995.
- Rainha Cristina. Dir. Rouben Mamoulian. Perf. Greta Garbo e John Gilbert. 1931. DVD. Warner Home Video, 2005.

Rio 40 Graus. Dir. Nelson Pereira dos Santos. Perf. Jece Valadão, Roberto Bataglin e Ana Beatriz. 1955. DVD. Columbia Pictures do Brasil, 2008.

Sexo, amor e traição. Dir. Jorge Fernando. Perf. Malu Mader, Fábio Assunção e Murilo Benício. DVD. Fox Film do Brasil, 2004.

Schindler's List. Dir. Steven Spielberg. Perf. Liam Neeson, Ben Kingsley e Ralph Fiennes. 1992. DVD. Universal, 2004.

Target for Tonight. Dir. Harry Watt. 1941. Videocassete. Kino Video, 1992.

The Pianist. Dir. Roman Polanski. Perf. Adrien Brody, Thomas Kretschmann e Frank Finlay. DVD. Universal, 2002.

Thin Blue Line. Dir. Errol Morris. Perf. Randall Adams e David Harris. Videocassete. HBO Video, 1988.

Triumph of the Will. Dir. Leni Riefenstahl. 1934. DVD. Synapse Films, 2001.

The War Game. Dir. Peter Watkins. Perf. Narradores, Dick Graham e Michael Aspel. 1965. DVD. New Yorker Video, 2006.

Tropa de elite [Elite Squad]. Dir. José Padilha. Perf. Wagner Moura, Caio Junqueira e André Ramiro. 2007. DVD. Universal Pictures do Brasil, 2008.

Última parada 174. Dir. Bruno Barreto. Perf. Michel Gomes e André Ramiro. GloboFilmes, 2008.

Vidas secas [Barren Lives]. Dir. Nelson Pereira do Santos. Perf. Átila Iório e Maria Ribeiro. 1963. DVD. New Yorker Video. 2006.

Wonder Bar. Dir. Lloyd Bacon. Perf. Al Jolson e Dolores del Rio. Warner Bros., 1934.