

Marcelo Bulhões
UNESP
[https://orcid.
org/0000-0002-
7114-0217](https://orcid.org/0000-0002-7114-0217)

**Estilo *Run-and-gun* e Herança
Neorrealista: Regimes de
Realismo em *Cidade de Deus*
e *Pixote, a Lei do Mais Fraco***

**Run-and-gun Style and the
Neorealist Influence: the
Cinematic Realism in *City of
God* and *Pixote***

**Estilo *Run-and-gun* y Herencia
Neorrealista: Regímenes de
Realismo en *Cidade de Deus* y
*Pixote, a Lei do Mais Fraco***

RESUMO

O propósito deste artigo é promover um exercício teórico e analítico pelo cotejo de dois filmes brasileiros de clara associação temática, *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980) e *Cidade de Deus* (2002), cujos regimes de realismo se distinguem. Tal cotejo permite reconhecer a gestação de importantes mutações na retratação da marginalidade social brasileira. Enquanto *Pixote* organiza certo delineamento narrativo-audiovisual que acusa a herança neorrealista do “filme verdade” e estabelece certas afinidades com o Cinema Novo, em *Cidade de Deus* o estilo run-and-gun é expediente discursivo que não atenua as marcas da mediação técnica que produz as imagens, portadoras de estatuto de autenticidade. Embora o recorte seja breve, o artigo encaminha uma reflexão sobre o problema da enunciação cinematográfica em dimensão mais ampla. Em termos metodológicos, o artigo é tomado por envergadura analítico-interpretativa ancorada em procedimentos de análise fílmica, aliados a contribuições a respeito da enunciação cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Realismo; Comunicação Audiovisual.

ABSTRACT

This paper intends to theoretically and analytically compare the different cinematic realism approaches of two Brazilian movies with similar themes, *Pixote (Pixote, a Lei do Mais Fraco)* (1980) and *City of God (Cidade de Deus)* (2002). This comparison shows the changes in how the Brazilian social marginality is portrayed. *Pixote* was made with a narrative and audiovisual style influenced by the neorealism found in direct cinema with close ties to Cinema Novo. On the opposite side, *City of God* shows a run-and-gun style with clear cinematographic techniques that intend to be seen as an authentic portrait. Even though the comparison only approaches two movies, this article introduces a broader reflection on the broad cinematographic enunciation. The methodology employed herein involves analysis and interpretation based on film analysis procedures as well as different approaches on cinematographic enunciation.

Keywords: Brazilian Cinema; Realism; Audiovisual Communication.

RESUMEN

El propósito de este artículo es promover un ejercicio teórico y analítico por el cotejo de dos películas brasileñas de clara asociación temática, *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980) y *Cidade de Deus* (2002), cuyos regímenes de realismo se distinguen. Tal cotejo permite reconocer la gestación de importantes mutaciones en la retratación de la marginalidad social brasileña. Mientras *Pixote* organiza cierta delineación narrativa audiovisual que acusa la herencia neorrealista de la “película verdad” y establece ciertas afinidades con el Cine Nuevo, en *Cidade de Deus* el estilo run-and-gun es expediente discursivo que no atenúa las marcas de la mediación técnica que produce las imágenes, portadoras del estatuto de autenticidad. Aunque el recorte es breve, el artículo encamina una reflexión sobre el problema de la enunciação cinematográfica en una dimensión más amplia. En términos metodológicos, el artículo está tomado por envergadura analítico-interpretativo con base en procedimientos de análisis fílmico, aliados a las contribuciones al respecto de la enunciação cinematográfica.

Palabras clave: Cine Brasileño; Realismo; Comunicación Audiovisual.

Submissão: 22-11-2018

Decisão editorial: 18-4-2022

Introdução

Cidade de Deus (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco, filmes brasileiros de grande repercussão nacional e internacional em quadrantes contextuais peculiares, possuem evidente associação temática nos seus distintos transcurso narrativos. Em ambos, a “inocência perdida” é inseparável da radiografia da constituição da nossa criminalidade urbana; o movimento que busca individualizar os personagens nas tramas dos dois filmes os dispõe como figuras trágicas da conformação social brasileira mais atroz.

Meu propósito neste artigo é tomar os dois filmes para um breve exercício teórico e avaliativo sobre os esquemas de base de representação calcados no realismo. Embora a designação *realismo* mereça ressalvas, meu interesse é discutir – com os limites que um artigo permite – distintos regimes cinematográficos que buscam produzir “efeitos do real”. Inseridos em condições de produção e difusão cultural inseparáveis de conjunturas históricas particulares, *Pixote, a Lei do Mais Fraco* e *Cidade de Deus* comportam regimes audiovisuais distintos do “parecer verdadeiro”, alteração que se processou no transcurso de décadas em nosso contexto cinematográfico, dos anos 1970 e 80 ao início do século XXI. Desejo, pois, refletir so-

bre a curvatura dessa mutação, sobre a inflexão que nos faz reconhecer um eixo certamente decisivo de contraste entre os dois filmes: o estilo *run-and-gun* em *Cidade de Deus* e a herança neorrealista em *Pixote, a Lei do Mais Fraco*. Assim, a incidência procedimental recairá sobre a materialidade do discurso cinematográfico, no âmbito analítico – tomando como base contribuições de Laurent Jullier e Michel Marien (2012). O gesto analítico recairá sobretudo sobre *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, com a aferição de algumas cenas específicas, enquanto em *Cidade de Deus* importará basicamente a redefinição dos efeitos promotores da transparência cinematográfica, de que o estilo *run-and-gun* é um dos expedientes. Embora com recorte preciso, o artigo encaminha uma reflexão sobre o problema da enunciação cinematográfica com reverberação mais ampla.

Diante de uma equação que coteje *Pixote* e *Cidade de Deus*, não é difícil reconhecer a gestação de importantes mutações no regime de retratação das esferas desalentadas da vida social brasileira, dos anos 1970, quando se dissolviam as últimas marcas do Cinema Novo, à passagem dos anos 90 para os 2000. Tal recorte não é arbitrário, uma vez que *Pixote, a Lei do Mais Fraco* é “inspirado” no romance-reportagem *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, publicado em 1977, e *Cidade de Deus* no romance homônimo de Paulo Lins, lançado em 1997. Tendo o filme de Kátia Lund e Meirelles sido levado às telas no início do século XXI, parece ter despontado, em processo paulatino, um realismo distinto do “cinema verdade” anterior – tomando como matriz estético-ideológica o Neorrealismo, cujas marcas serão muito fortes no Cinema Novo e constituem uma das principais linhas de força

da propositura estética do filme de Hector Babenco. Começo aferindo *Cidade de Deus*, expoente de um “novo realismo”: como tantos outros filmes em escala global, o filme articula os ditames do cinema clássico a procedimentos que buscam produzir um “efeito do precário”, com a assunção do chamado estilo *run-and-gun* (*correr e atirar*, em tradução simples). É preciso conferir isso mais de perto – e com certa visada interpretativa.

Estilo *run-and-gun* em show realista

Usar o termo *realismo* é sempre problemático pois pode ensejar mal-entendidos teóricos, falácias não exatamente ingênuas ou um beco sem saída epistemológico – bastando lembrar que se o Realismo pictórico e literário do século XIX exalava a crença em uma compatibilidade entre representação e dimensão empírica da vida, os surrealistas do XX criam ser “mais real” incursionar pelo onírico seguindo a vereda psicanalítica. Tampouco me interessa aqui repor o termo na tentativa de ressignificá-lo. Para além da mera questão de designação, utilizo-o para dirigir o problema aos regimes discursivos do “parecer verdadeiro”, o que leva à averiguação de mutabilidades dos efeitos de real, problema essencial no campo das formas de expressão em âmbito geral e, em termos mais específicos, na comunicação audiovisual do discurso cinematográfico.

A questão do realismo atravessa toda a história do cinema, desde seu início, e faz parte da argamassa do edifício teórico que se constituiu a respeito da chamada sétima arte. Assim, se é bastante conhecida a oposição entre o universo fantástico de George Méliès e a convicção dos irmãos Lumière

de que o aparelho que criaram, o cinematógrafo, prestava-se à captação do real, os principais teóricos do cinema, de modo mais ou menos ostensivo, enfrentaram a dicotomia entre cópia mimética do real e antirrealismo. Um dos marcos da “crença realista” no campo cinematográfico é a obra de Siegfried Kracauer (1960), que postula com ênfase um realismo capaz de estar imune a qualquer veio ideológico. Uma vez que para Kracauer o cinema herda da fotografia um incontestável vínculo com a realidade plausível, conseqüentemente ele deve dedicar seu assunto ao mundo ao qual se dirige o universo fotográfico: o “espontâneo”, o contingente, o campo visível das “ocorrências fortuitas”. Kracauer acredita que o cinema possui a capacidade privilegiada de acessar o mundo concreto, a percepção direta do desenvolvimento palpável de um fato. Flagra-se, pois, a convicção na “essência realista” do meio cinematográfico, a afirmação de uma ontologia do cinema: a imagem é reveladora do próprio ser das coisas. Tal convicção possui parentesco com as formulações de André Bazin, embora haja importantes matizes de distinção. Nos diversos ensaios que produziu nas décadas de 1940 e 50, recolhidos em livro (2014) postumamente, Bazin também defende que a essência cinematográfica reside na fotogenia do real. Todavia, diferentemente de Kracauer, o realismo postulado por Bazin não está no “assunto”. Para Bazin, ser o cinema a arte do real significa a capacidade do meio cinematográfico de registrar a espacialidade dos objetos e o espaço ocupado por eles. O realismo de Bazin é um realismo do espaço. A sofisticação do pensamento de Bazin, sua concepção de realismo cinematográfico, é portadora da consciência de que

a matéria prima do cinema não é a realidade bruta, mas a “impressão digital” que a realidade deixa impressa no celuloide. Tal convicção levou Bazin a manifestar predileção por cineastas, como Renoir e De Sica, cuja força residiria precisamente em investir artisticamente em tal matéria prima.

No caso do cinema de Hollywood, formulação mais potente em âmbito mercadológico da narrativa designada como clássica, a noção de realismo – ou de representação naturalista – se traduz na consagração de convenções cuja eficiência busca produzir no espectador a sensação de que os eventos narrativos evoluem por si mesmos, organizados em firmes coordenadas espaço-temporais e segundo algumas relações lógicas. A ficção ganha estatuto de realidade pela invisibilidade dos meios técnicos que produzem o mundo na tela. No movimento que ideologicamente se opôs a tal padrão, o Neorrealismo, não por acaso surgido nos escombros do pós-guerra, o olhar cinematográfico em perspectiva antiburguesa se lança à crueza da vida cotidiana e denuncia o parque de falsificações hollywoodiano. No corpo a corpo com a vida mais crua, a de miseráveis e explorados de uma Itália arrasada, o olhar da câmera neorrealista deve ser paciente para captar o fluxo da vida e dos homens em suas ações elementares. A aproximação do Neorrealismo com o documentário, em filmes como *A Terra Treme*, de Visconti, ou *Alemanha, Ano Zero*, de Rossellini, ambos de 1948, não chega, todavia, a destituir o ilusionismo, pois não se explicitam as marcas da enunciação, não se acusa a mediação audiovisual de uma câmera de cinema. Em vetor oposto, a negação do ilusionismo naturalista foi empreitada das vanguardas, que procuraram en-

cenar o próprio construto da representação. Assim, o Expressionismo acintosamente deforma o figurativismo em filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919), de Wiene, e *Nosferatu* (1922), de Murnau, o chamado cinema poético ou cinema puro, em realizadores como Richter, Dulac e Eggeling em filmes dos anos de 1920, busca suprimir o espaço dramático e dissolver os princípios básicos da própria narratividade, o Surrealismo de Dali e Buñuel em *Um Cão Andaluz* (1928) fornece uma espécie de painel de imagens exiladas de quaisquer relações lógicas. Trata-se, pois, de estéticas dedicadas a abalar ou suprimir a representação mimética e desintegrar a referencialidade realista.

Tais balizas são importantes – embora apenas rapidamente pinceladas – para se aventar o advento de um novo regime de realismo, forte tendência de décadas recentes do audiovisual mundial. Arrefecido o caráter de engajamento candente dos anos 1960 nos “cinemas novos” que despontaram em diversos países, a guinada realista contemporânea, guardadas peculiaridades estilísticas entre variados realizadores, congrega um aspecto de distinção decisiva em relação às vogas cinematográficas realistas dos anos 1940, 50 e 60 ao inscreverem na tela as marcas enunciativas e nesse movimento promoverem a própria transparência do discurso. Como explana Feldman (2008), trata-se de filmes cujo agenciamento do efeito de realidade consiste em não escamotear, mas deixar assinalados os rastros da feitura audiovisual na pele do discurso. Destitui-se o modo como operava a transparência da narrativa clássica uma vez que expedientes de explicitação dos códigos da representação afins à vanguarda passam a promover a própria transparência. Se no cinema de negação

ilusionista a trepidação da câmera acusava-a como instância enunciativa, mediação técnica produtora da imagem, o novo regime de realismo aciona tal trepidação não para obliterar a transparência, mas retoricamente afirmá-la como índice de autenticidade.

O filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles e codirigido por Kátia Lund, com roteiro de Bráulio Mantovani, inscreve-se nesse regime. Adota o estilo *run-and-gun* (correr e atirar), ou seja, dispõe de expedientes que buscam produzir efeitos de autenticidade que remetem às práticas de filmagem não profissionais (dos dispositivos móveis, câmeras de vídeo, aparelhos celulares) e do campo jornalístico, principalmente a reportagem de guerra. Ao contrário da imobilidade da câmera, de uma montagem que busca diluir ou atenuar ao máximo a descontinuidade entre os planos, tal regime de realismo deixa ver os “saltos”. Em consórcio com a câmera instável, trêmula, a montagem explicita a tesoura que faz o corte.

Tal reorientação processou-se como paulatina retificação da experiência de fruição audiovisual em esfera global, no consórcio exibição-recepção. Com o tempo a recepção e produção audiovisual, pelo contato cada vez mais frequente com dispositivos móveis, no uso indiscriminado de aparelhos da tecnologia digital, ao lado de uma disseminação do efeito de realidade na esfera do jornalismo televisivo cuja impressão de autenticidade se constitui com uma câmera nervosa, diegética, indiciadora da própria “verdade dos fatos”, parecem ter levado à mutação da experiência de adesão à impressão de autenticidade. Também como aborda Feldman (2008), tal experiência está associada às práticas *lo-fi*: uma vez que o excesso de alta tecnologia gera desconfiança,

sobretudo com as possibilidades manipulatórias das ferramentas digitais, a impressão de autenticidade advém das práticas tidas como amadoras ou fincadas na precariedade. Produções caseiras na internet, imagens de aparelhos celulares, trepidação da câmera e captação direta do som em telejornais funcionam como índices de credibilidade. A imagem “precária” passou a ser signo do autêntico.

Alocar *Cidade de Deus* em uma fase da cinematografia brasileira conhecida como “cinema da retomada” – designação contestada por realizadores que nunca pararam de filmar, como bem pondera Lúcia Nagib no texto introdutório ao livro (2006), por ela organizado, dedicado à própria “retomada” – leva a considerar um ponto de inflexão ou retificação de uma das marcas “indenitárias” do cinema brasileiro. O filme comporta um padrão audiovisual de inegável parentesco com o molde diversional do *thriller* norte-americano, confrontando a tradição do cinema “pobre” como marca identitária do cinema brasileiro representada principalmente pelo Cinema Novo. Embora não se deva endossar aqui a noção de uma “cosmética da fome” – veredito de Ivana Bentes (2003) a respeito das produções do “cinema da retomada” – no filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund a incorporação do precário se faz com outro vetor: a “prova de verdade” e o estatuto de autenticidade se acoplam ao ritmo da montagem em “estilo videoclipe” para conduzir uma experiência de fruição de “tirar o fôlego” do espectador. Os índices de precariedade técnica não funcionam para uma congregação entre tema social e escritura audiovisual precária como no Cinema Novo. Ao contrário, estão nas vísceras de um espetáculo “empolgante”,

um “show realista”. Pode-se falar, então, de uma espécie de pseudo-precariedade a serviço do próprio espetáculo diversional.

Mas é preciso assinalar outro contorno no filme de Fernando Meirelles. Para isso recorro à sua “matriz” literária. Diferentemente dos caracteres gerais do romance-reportagem dos anos 70 – de que *Infância dos Mortos*, “matriz” de *Pixote, a Lei do Mais Forte*, é exemplar – em *Cidade de Deus*, e Paulo Lins, a pesquisa jornalística é acolhida por um modo de narrar em que no lugar de instituir um narrador calcado na herança do narrador oitocentista, cuja atitude “distanciada” se flagra no romance-reportagem, prefere um olhar “de dentro”. O romance dá vazão a uma pluralidade vocal; transita e incorpora perspectivas de diversos personagens, muitas vezes pelo discurso indireto livre, com a incorporação de um léxico próprio do meio social que retrata, a favela. O olhar que busca incorporar a perspectiva do excluído é, pois, inseparável da operação com a linguagem.

A tal efeito de um olhar “de dentro”, contagiado pela matéria social deteriorada, o filme de Meirelles e Kátia Lund busca o correlativo cinematográfico de fixar como eixo da enunciação a relação entre uma instância narradora interna, a do personagem Busca-Pé e sua câmera diegética, e a “de fora”, extradiegética, do olhar que abarca o mundo da favela, o que inclui o próprio Busca-Pé. A condição de aspirante a fotográfico de Buscapé funciona como estratégia desse contágio. A câmera de Buscapé entra em consórcio com a câmera não diegética, instância enunciativa primordial na condução do que se plasma na tela. Câmera diegética, nas mãos do personagem fotógrafo, como a de um cineasta do-

cumentarista, ela vive um corpo a corpo voraz com personagens em situações de combate. Com a câmera, *Busca-Pé enquadra* aquele mundo, sinalizando que está a um passo de descolar-se dele. Mas em linhas gerais seu regime não destoa da câmera não-diegética. A postura do olhar da instância narradora “de fora” é também agitada, nervosa, conturbada pelos acontecimentos que recorta. Está também na voragem de combate. Sua presença ostensiva é marca de um realismo em vetor oposto à assepsia. Assim, as duas câmeras, diegética e extradiegética, estão conjugadas em um código de produção de visualidade que dramatiza a realidade ao intentar abolir o abismo entre a experiência direta e sua mediação cinematográfica. Nessa direção, o estilo *run-and-gun* em *Cidade de Deus* é recurso que mimetiza a própria “matéria” narrativa, pois a mediação técnica assume a voragem daquele mundo. Correr e Atirar (*run-and-gun*): o movimento de câmera no filme possui feição de arma de fogo em combate.

No ritmo de voragem, a câmera denuncia-se como dispositivo audiovisual da representação; confessa seu próprio constructo a ponto de destituir o ilusionismo? Trata-se de movimento em que a reflexividade tomou o poder do *status quo* audiovisual? De modo algum, pois tal procedimento não possui caráter de reflexividade como atitude que desmascara a produção do efeito de realidade, gesto metalinguístico de denúncia dos artifícios da transparência. Ao contrário, o discurso audiovisual não se ocupa em ocultar a presença de seus dispositivos de representação pois essa é uma condição para a própria promoção do “impacto de verdade” que busca envolver o espectador – no cerne de uma cultura audiovisual

na qual o espetáculo se traduz em experiência eletrizante e hipnótica do grande mercado midiático. A dramatização da vida plausível passa por uma reformulação do gerenciamento da transparência.

O alinhamento das instâncias narradoras em estilo *run-and-gun*, o olhar “de dentro” (voz over e câmera diegética de Buscapé) e “de fora” (câmera extradiegética), como em fogo cruzado, é formulação audiovisual em que a espiral da violência funciona como espetáculo diversional de impacto. A imagem “suja”, a câmera trepidante, que se denuncia a todo momento como em cobertura de guerra, indiciadora de impressão de precariedade, tais aspectos atuam na chave de uma propositura de realismo promotora do envolvimento do receptor no âmbito do espetáculo. Tais códigos estéticos “ferozes” se acoplaram à alta sofisticação tecnológica. *Cidade de Deus* alia impressão de precariedade a uma impetuosa pirotecnia de câmera e efeitos de montagem que acabam dissolvendo qualquer indexação documental rigorosa. A simulação de uma não-encenação atrelou-se a processos de pós-produção, em que o virtuosismo técnico atende menos a necessidade dramático-narrativas do que se oferta ao espectador para um deleite vertiginoso. Desde o momento inicial do filme, aliás, já se assinala exemplarmente tal caráter: o *travelling* em alta velocidade contornando em círculo o corpo de Busca-Pé rende pouco em dividendos semânticos na estrutura narrativa, mas serve à lógica do espetáculo. Vale mais o movimento que sua motivação dramático-diegética.

A espiral da violência em *Cidade de Deus* inscreve-se em um regime discursivo que, não exatamente cosmético, como sentenciou Ivana Bentes (2003) –

operando, aliás, em atitude que agride a assepsia –, faz com que na locação do imperativo da autenticidade estejam alojadas as instalações do parque de diversões audiovisuais contemporâneo.

Teorema de herança neorrealista

Uma vez que o movimento aqui proposto é o de cotejo, passo à aferição de *Pixote, a Lei do Mais Fraco*. Não foram poucos os cineastas brasileiros que se aproximaram de vertentes da narrativa escrita de enlace entre o ficcional e o factual. No caso da adaptação da obra jornalístico-literária *Infância dos Mortos* (1977) para *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), deu-se uma enfática reconfiguração no plano da história; em *Pixote* o roteiro de Hector Babenco e Jorge Durán afasta-se do entreccho narrativo do romance-reportagem e realiza uma composição autônoma. Mas a extração jornalística de *Infância dos Mortos* permite divisar um ponto. Situado aproximadamente uma década depois do Cinema Novo, *Pixote* comporta flagrantes traços da herança do Neorrealismo italiano, caros a posturas cinemanovistas, o que se assinala logo na abertura do filme, espécie de prólogo: mostrando o ambiente da favela, a câmera faz uma leve panorâmica até chegar ao próprio diretor, Hector Babenco. A imagem da favela fica ao fundo e o vemos de corpo inteiro, de roupa inteiramente branca, segurando um bloco de papéis. Ele se dirige à câmera:

Isto aqui é um bairro de São Paulo, grande polo industrial da América Latina, responsável por 60 ou 70 % do produto nacional bruto do país. O Brasil é um país com 120 milhões de habitantes e aproximadamente 50% estão abaixo de 21 anos de idade, dos quais aproximadamente também 28 milhões de crianças vivem

numa situação abaixo das normas exigidas pelos direitos internacionais da criança das Nações Unidas. (BABENCO, 1980).

Tal fala tem o caráter tanto de nortear o espectador, didaticamente “prepará-lo” para a recepção do filme, quanto lança linhas de engate com as coordenadas do seu desenvolvimento diegético. O teor informativo dessa fala articula-se com a história que está prestes a se iniciar na tela; e a articulação se faz mais incisiva no momento em que o diretor aponta para um espaço mais restrito do ambiente da favela: o movimento de seu braço, da direita para a esquerda da tela, leva a câmera a fazer uma panorâmica que abandona Babenco e enquadra um casebre em que estão várias crianças, entre as quais o ator que viverá o personagem Pixote, Fernando Ramos da Silva. Logo outro plano, mais aproximado, enquadra o garoto ao lado da mãe e de outra criança enquanto escutamos a voz de Babenco: “Fernando, por exemplo, que é o personagem principal do filme *Pixote*, vive com a mãe e 9 irmãos nessa casa”. O cineasta arremata seu “prólogo” com o nivelamento entre o protagonista e os demais personagens infantis do filme: “E o filme inteiro é representado por crianças que pertencem a essa origem social”.

Tal interpelação direta ao espectador se faz, portanto, com a indissociabilidade entre o ambiente do qual o realizador “colhe” o protagonista e o filme que transcorrerá, comportando a advertência de que se assistirá a um “caso verdade”; o realizador cinematográfico assinala que a gênese de seu filme se deu com o ato de imiscuir-se na matéria temática de seu filme. Tal abertura do filme dá-se como testemunho em imagem-fala: o corpo do cineasta no espaço da

concretude social que seu discurso verbal elucida. O delineamento ficcional do espetáculo cinematográfico estabeleceria, então, aguda aderência ao factual, pois decorreria diretamente do mundo concreto e drástico, em rota oposta à fabulação. A imagem-presença do cineasta no espaço daquele mundo degradado se inscreve como dispositivo discursivo de investida persuasiva. O depoimento é fixado à dimensão concreta da vida social para a associação com a narrativa que transcorrerá.

Tal imagem-discurso opera na tela certa associação da figura do cineasta com a do antropólogo, do cientista social; ou do jornalista, mais especificamente do repórter de campo, atividade por excelência construtora de narrativas factuais para cuja gênese não se prescinde o contato com o mundo do "outro", produzindo-se consonância com a matriz jornalístico-literária que "inspirou" o filme, *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro. A fala de Babenco comporta aspectos básicos do discurso jornalístico e do cientista social pelas marcas da referencialidade na exposição de dados numérico-estatísticos. Assim *Pixote* faz par com outro filme de Babenco, *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1976), também adaptação de romance-reportagem de Lozeiro, ao estabelecer enlace intertextual estreito com a vaga do romance-reportagem brasileiro de meados dos anos 1970. Tal inscrição direta na faceta do romance-reportagem realiza a ancoragem com a tradição cinemanovista e neorrealista também por se tratarem de movimentos tomados pelo influxo do documentário jornalístico. Naturalmente deve-se reconhecer peculiaridades entre o Neorrealismo e O Cinema Novo, movimentos cinematográficos cujas estéticas são inseparáveis de

inflexões culturais de países distintos, em quadros contextuais também singulares. Tal ressalva não retira, todavia, a visada da confluência no cerne da marca documental, bastando lembrar, por exemplo, como o lastro do documentário impregna filmes neorrealistas como *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Alemanha, Ano Zero* (1948), de Rossellini, *A Terra Treme* (1948), de Visconti, e, no caso do cinema brasileiro, como *Aruanda* (1960), documentário do jornalista Linduarte Noronha, fora fundamental para o desenvolvimento do Cinema Novo.

Todavia, a relação de *Pixote* com o Cinema Novo (e por tabela com o Neorrealismo) é ambivalente. Se por um lado *Pixote* está suficientemente descolado da contingência cinemanovista, em um intervalo de mais de uma década, distando do ambiente utópico-revolucionário de filmes dedicados a representações sociais urbanas adversas do país, como *Cinco Vezes Favela*, de 1962 (produzido pelo CPC da UNE), sua organização narrativo-discursiva é impregnada de pendor didático-documental de compromisso e intervenção política em que o cineasta-intelectual atuaria como porta voz que “esclarece” ao povo os motivos de sua opressão¹. O filme de Babenco se acopla a tal concepção pelo modo com que desenvolve o percurso de um indivíduo, o protagonista vivido por Fernando Ramos da Silva, como amostra de uma condição social, a do marginalismo infantil no terceiro mundo. Nessa direção, *Pixote* arma certo esquema no delineamento narrativo cuja dimensão persuasiva faz reverberar a herança neor-

¹ Lembrando que tal concepção esteve longe da unanimidade entre os cinemanovistas. Cacá Diegues e o próprio Glauber Rocha criticaram, em artigos, tal vertente didático-instrumentalista encampada pelo CPC.

realista do “filme verdade” ao escolher para viverem os principais personagens atores não profissionais, a começar pelo próprio Fernando Ramos. Na época mais intensa da repercussão nacional e internacional do filme, aliás, em que muito se destacava sua importância como denúncia do drama social, realçava-se que Fernando Ramos da Silva não teria interpretado um personagem, incorporado uma persona ficcional como o faria um ator profissional, mas levado à tela sua própria experiência individual e social². Não deve estranhar, então, que no prólogo do filme, Babenco associe diretamente ator e personagem: Fernando é o personagem Pixote.

A genealogia neorrealista de *Pixote* se flagra no desenho do drama social, em dicção documental, com a demarcação de estágios do protagonista segundo relações de causalidade cuja nitidez de contornos configura o sentido de uma trajetória exemplar às avessas: do abandono dos pais ao roubo, deste à internação em um reformatório, do qual foge por ali viver o inferno da vigilância punitiva, que opera como eficiente “escola de bandidos”, o que o leva, ao lado dos companheiros (Lilica, Chico, Dito), a uma escalada mais arrojada na criminalidade urbana. Nesse caminho, a narrativa do filme de Babenco possui a feição de um teorema, pois seu esquema organiza uma série de situações cujas relações rigorosas de causa e efeito possuem valor de demonstração que comprovam uma “verdade”, a “lei do mais fraco”, o percurso em linha reta da tragédia do protagonista.

² O assassinato de Fernando Ramos da Silva pela Polícia Militar, em 1987, seria o estágio final e cabal dessa associação terrível entre o campo biográfico-factual e o plano da ficção representado pelo filme de Babenco.

De fato, quase não há brechas ou intervalos ao mundo infernal em que estão inseridos Pixote e seus companheiros mirins. Na rota irreversível de declínio dessa infância, os eventos traumáticos de sua condição de vítimas sociais convivem, a ponto de entrelaçar-se, com situações lúdicas do mundo infantil. No filme congregam-se, muitas vezes com ambivalência, o lúdico e o bárbaro. No momento em que Pixote cheira cola de sapateiro, seu transe é inscrito no prazer da brincadeira infantil; ele ri como diante de um jogo de intensa gratificação. Mas, sem transição, seu rosto logo abandona o riso gozoso e assume a compungida seriedade trágica de um ausente. No reformatório, a brincadeira infantil de polícia e ladrão é atividade “pedagógica” diante da cotidiana tortura policial. Espécie de psicodrama infantil, a brincadeira de tortura opera na estrutura narrativa como previsão (prolepse) do que advirá com alguns garotos, torturados e mortos pelo aparato policial e institucional.

Um momento de intervalo, ou melhor, de sugestão de exílio do protagonista da barbaridade do reformatório está na cena em que Pixote contempla a imagem de Nossa Senhora Aparecida, breve instante de escapismo simbólico, esboço de afastamento do mundo profano e ascensão ao sagrado. Pixote detém-se diante da santa com embevecimento, enlevado diante da imagem da “mãe espiritual”. A cena a princípio parece ter caráter aleatório, mas adquirirá ressonância aguda, alinhavando-se à escalada programaticamente estratificada do percurso trágico do protagonista, fio que será oportunamente puxado à armação do drama da ausência materna, com rendimentos mais contundentes, em fase avançada da narrativa, no encontro edipiano de Pixote com a prostituta Sueli (Marília Pera).

Momentos como esse investem na dimensão subjetiva do personagem, fazendo com que ele ocupe a linha tênue entre o tipo, no qual sua identidade se espraia como exemplar da massa anônima de crianças que vivem na marginalidade urbana, e a singularidade para além do mero caso sociológico, ultrapassando a tipificação da qual não escapam os demais personagens. *Pixote, a Lei do Mais Fraco* carrega, pois, a tensão entre o enquadramento documental-sociológico e o acesso a dimensões de matiz subjetivo que retira o protagonista da vala comum da ausência de espessura existencial a que o próprio delineamento esquemático do filme o condena, naturalmente com a nítida propositura ideológica de denúncia do descabro social brasileiro. A possibilidade de ligadura entre o traço sociológico e a dimensão subjetiva fica tensionada até o fim. Desse modo, o filme de Hector Babenco sinaliza uma ambivalência, própria do período cinematográfico brasileiro em que foi feito: se de um lado *Pixote* não se atrela à vertente de um didatismo de forte pendor marxista de produções do Neorrealismo e algumas do Cinema Novo, caso de *Cinco Vezes Favela*, que enquadra o indivíduo como tipo sociológico, por outro lado os momentos de expansão narrativa que cavam no personagem algumas camadas de subjetividade sugestivas de complexidade semântica esbarram na própria organização narrativa estandardizada, na estratificação esquemática do percurso do protagonista.

Tal organização discursiva do filme que delinea um beco sem saída confirma-se ao final da trama. Mortos seus amigos, fechada a possibilidade de resgate afetivo da figura materna, a caminhada de *Pixote* pela linha de um trem no subúrbio paulistano,

cena que encerra o filme, é alegoria da peregrinação trágica sem retorno. A câmera está distante dele e, com movimento sutil, resigna-se a acompanhar seu deslocamento da esquerda para a direita do quadro. Quase uma caminhada chaplinesca, Pixote peregrina só no subúrbio macilento da grande cidade. Embora se trate de um caminhar situado na ambiguidade de teor metafórico, em que a brincadeira infantil também é condição trágica de se manter no fio da navalha da marginalidade social, a peregrinação final de Pixote fecha a moldura da organização discursiva audiovisual que timbrou em assinar a condição irreversível do protagonista. Pixote tem pouco a fazer – e ser – diante da “lei do mais forte”.

Últimas considerações

Busquei delinear neste artigo o senso de contraste entre a herança neorrealista no filme *Pixote, a Lei do mais Fraco*, cuja organização narrativa estratificada possui feição de teorema, e a mutação do regime realista em *Cidade de Deus*, em que se flagra a reformulação da transparência com a incorporação do estilo *run-and-gun*. Com a perspectiva fornecida pela passagem dos anos, assistir em movimento de cotejo a *Pixote, a Lei do Mais Fraco* e *Cidade de Deus* permite divisar de modo sensível a mutação do padrão audiovisual na representação de nossa marginalidade urbana, de que os dois filmes são expressão de sua “formação”, sinalizando possibilidades de ajuizamentos que apontam afinidades com proposituras anteriores e posteriores do nosso cinema. Creio mesmo que tal perspectiva temporal permite divisar de modo mais claro em *Pixote* seu caráter de agregação com o Neorrealismo (e com o Cinema Novo) do que no contexto ime-

diato em que o filme entrou em circuito de exibição. Quanto aos traços que o afastam do Cinema Novo, *Pixote* aponta um vetor de maior conciliação entre a crueza da denúncia social e o feitio de espetáculo afeito à comunicabilidade com o grande público. O lastreio neorrealista em *Pixote*, com forte marca do melodrama, é representativo de um momento em que o cinema brasileiro havia abandonado tanto o teor utópico da fase inicial do Cinema Novo quanto os hermetismos estéticos do final dos anos 60, apresentando-se como uma “denúncia comunicável”.

Já em *Cidade de Deus* divisa-se, em consonância com grande parcela do cinema mundial, um padrão audiovisual cuja comunicabilidade com o grande público tem como um dos vetores a redefinição dos efeitos promotores da transparência, de que o estilo *run-and-gun* é um dos quesitos. Tal mutação nos códigos do realismo conduziria a uma discussão que pode ser sinalizada com a indagação: o caráter “empolgante” do filme torna mais pregnante a denúncia ou, ao contrário, a esvazia? O caráter espetacular é responsável pelo esvaziamento da própria denúncia que delinea? Creio não ser possível dar resposta unívoca a tal indagação por ela ensejar uma série de problemas teóricos e avaliativos, entre os quais os que envolvem o âmbito da recepção.

Se *Cidade de Deus* parece exemplar de um regime realista ancorado na aliança entre um portentoso arrebatamento técnico a efeitos de autenticidade do estilo *run-and-gun* – redundando em uma “precariedade espetacular” –, o que indicia uma reconfiguração das estratégias do realismo cinematográfico, cujo “banditismo de videoclipe” esvaziaria no próprio tecido audiovisual a fertilidade de denúncia aguda

de nossa ordenação social, o alinhamento de *Pixote, a Lei do Mais Fraco* com o Neorrealismo e o Cinema Novo não deixa de ser problemático. Se aqui enfatizei os pontos de convergência foi para dar o senso de contraste com *Cidade de Deus*, indicativo de afastamento de uma suposta vocação latino-americana de cinematografia militante e esteticamente crua de décadas anteriores. Se por um lado reconhecemos em *Pixote* francas dicções de denúncia social em gerência cinematográfica de extração neorrealista/cinemanovista, o filme de Hector Babenco encarna proposituras narrativas afeitas à comunicabilidade com o grande público que o afastam do Neorrealismo e do Cinema Novo. Fundamentalmente, há a marca do “filme de gênero” – o *thriller* policial de matriz norte-americana, por exemplo – que se dá de modo mais ou menos ostensivo no delineamento da trama de *Pixote*. Neste ponto, ambos os filmes sinalizam ambivalência – convidativa à reflexão sobre as astúcias da enunciação no grande campo da cultura audiovisual contemporânea.

Referências

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENTES, Ivana. “The sertão and the favela in the contemporary Brazilian film”. In: NAGIB, Lúcia (org.). **The new Brazilian cinema**. New York: I. B. Tauris/The Center for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAETANO, Kati Eliana. A encenação da violência: um exemplo no filme *Cidade de Deus*. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 31, ed. 22, 2004, p. 9-22, 2004.

DUTRA, Eliane Aparecida. **Cidade de Deus**: a banalização da violência como discurso. Dissertação de Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

FELDMAN, Llana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico. (orgs.) Estudos de cinema. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: the redemption of physical reality. London: New York: Oxford University Press, 1960.

LAURENT, Jullier & MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2012.

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

LOUZEIRO, José. **Infância dos mortos**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

MACHADO JUNIOR, José Sérgio. Pixote, lei do mais fraco 37 anos depois. **Revista SocioEducação**, Rio de Janeiro, v. 1. n.1, p. 106-115, 2019.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia (org.) **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: 34, 2002.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Alberto. As representações da marginalidade infantil através da obra cinematográfica Pixote, a lei do mais fraco. **Revista Opsi**, Goiânia, v. 9, n. 12, p. 23-43, 2010.

PINEL, Vincent. **Vocabulaire technique du cinéma**. Paris: Nathan, 1996.

SILVA, Ed Anderson Mascarenhas. **Meu nome não é Pixote**: a presença do jovem transgressor no cinema brasileiro (1980-2010). Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Referências dos filmes analisados

BABENCO, Hector. **Pixote, a Lei do Mais Fraco**. Brasil: 1980, 128 min, produtores associados: José Pinto, Paulo Francini, EMBRAFILME. MEIRELLES, Fernando; LUND, Kátia (codireção). **Cidade de Deus**. Brasil, 2002, 130 min, produção de Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos.

Dados do autor

Marcelo Bulhões é Livre-docente em Teoria Literária pela UNESP, Doutor em Literatura Brasileira pela USP e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. É docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAAC da Unesp e do Curso de Graduação em Jornalismo e Radialismo da UNESP. E-mail: marcelo.bulhoes@unesp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8647964085520253>.

Marcelo Bulhões is a full-professor at Unesp (Universidade Estadual Paulista) and is Ph.D. in Brazilian Literature and has Master Degree in Literary Theory and Comparative Literature from USP (Universidade de São Paulo). He is also a professor and researcher in the Program of Postgraduation in Communication at FAAC (School of Architecture, Arts and Communication) at Unesp and a professor in the course of Journalism and Radio Broadcast at Unesp.