

## OLHO NO OLHO

A câmera segue o frango enquanto ele foge pelos becos da favela. Mantém o foco no perseguido e não o perde de vista, até que seja morto, depenado e deglutido. Assim se abre *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles: uma caça ao bicho, convertido em galetto para festejar o poder do chefe do tráfico local.

Esse procedimento com relação a um detalhe aparentemente sem importância sintetiza a firme decisão que parece guiar a câmera ao longo de todo o filme. Ao buscar ver o que acontece em nossas favelas, trata-se, custe o que custar, de não virar o rosto, de não deixar de olhar, por mais pesados que sejam os acontecimentos.

Paulo Lins, autor do livro que deu origem ao filme, parece se alinhar na posição oposta a essa perspectiva, pois afirma que, ao contar sua história, apoiou-se em sua experiência de vida na favela, mas a romanceou um tanto, pois “os leitores não agüentariam” (Lins, 2003). Apesar disso, corrobora a mirada de Meirelles, tende a nos fazer crer que a favela seria o país do real, em que os pobres viveriam imersos. Quase como se seu texto fosse o de um correspondente de guerra, espécie de linha direta com a realidade do morro em versão apenas levemente editada, ou seja, filtrada por um enquadramento ficcional mínimo para torná-la digerível.

Não há linha direta com o real. Qualquer filme, por mais crueza que o caracterize, apresenta apenas um enquadramento parcial da realidade. A violência que revela jamais é integral. Trata-se, aliás, de questão que todo documentarista encontra em seu caminho. Como mostrar apenas os fatos, a vida como ela é, sem efeitos de edição, se todo enquadramento já pressupõe

um ângulo escolhido, um recorte? Há algo de impossível no documentário, o que fez Win Wenders, em *Lisbon Story*, imaginar um cineasta que perambulava pela cidade com sua câmera ligada nas costas, a fim de capturar, em decorrência do enquadramento mais contingente possível, a existência como tal, sem cortes.

Isso pode ser generalizado. A onipresença do enquadramento é condição de nossa humanidade. Não há como sobreviver sem a CULTURA, esse utilitário imprescindível, prótese virtual que se acrescenta a nosso *hardware* para fazer de nós o que somos. Ele organiza o caos, permite discernir coisas e gentes do afluxo incontrolável de estímulos do REAL. Em conseqüência, só há relação direta com o universo pelos caminhos desse *software* de conexão. Incontornável, a cultura também é sempre incapaz. Em sua ordenação, deixa necessariamente algo de fora. Como o real não cabe no enquadre e nada pode ser acessado fora dele, algo não pode se *representar*. Isso, porém, não quer dizer que não possa se *apresentar*, caso em que se faz como um irrepresentável. Apesar de quase invisível, revela-se essencial por concentrar a força viva do real “em si”. Como me disse um torcedor fanático: “Minha mulher reclama que eu levo o futebol a sério demais, que eu faço do Maracanã uma arena; ora, o futebol não é uma questão de vida ou morte... é muito mais!” O real “em si”, portanto, está fadado a se apresentar no quadro como esse irredutível “não sei o quê”, e nem mesmo um contexto próximo de um Coliseu, com leões devorando cristãos, serve para traduzir com exatidão a força disso a que o torcedor se refere.

Segundo Sigmund Freud, esse *a mais* pode se apresentar de outra forma, isto é, não apenas como ponto cego. A coisa em si, a VERDADE, pode sair do poço, desde que, afirma Jacques Lacan, a “meio-corpo”. Em outras palavras, às vezes o real se deixa figurar, desde que travestido; por exemplo, como turbulência infantil ou desregramento sexual. São seus personagens mais comuns. O essencial, contudo, não são as roupagens, e sim o jeito. Uma vez em cena, o que escapa ao enquadre será sempre um objeto estranho, escorregadio: um frango em disparada, eterno gerador de mal-entendidos e confusões.

Suponhamos, então, que a força de um filme está centrada no modo de tornar presente esse objeto impreciso com que o torcedor lida no estádio. Sua localização será sempre precária, de algo que não dá para explicar muito bem, um isso aí, como batizado por Freud, que, no campo de visão do torcedor, insiste em se apresentar e faz toda a diferença entre o Maracanã como

ele vê e como sua patroa o enxerga. Com base nisso, proponho a seguinte hipótese: o efeito-verdade de um filme reside não exatamente na realidade das imagens, e sim no modo como estas, ao traduzir o real, dão lugar ao nosso frango.

Vejamos se a hipótese ajuda. Troque-se nosso *zoom* inicial sobre *Cidade de Deus* por uma grande angular, para ver o que o filme descortina. Ele delinea o retrato naturalista de uma das maiores favelas do Rio, ao contar a guerra ocorrida no final dos anos 1970 entre Zé Pequeno, um de seus chefes mais violentos, e Mané Galinha, trabalhador que se torna traficante após sua namorada ser estuprada por seu oponente. Apesar da violência, do pouco que é poupado ao público quanto à exibição da matança e do caos da guerra do tráfico, o enquadre não poderia ser mais clássico. Os personagens são “do bem” ou “do mal”, sem maiores conflitos ou complexidades. Articulada à violência à nossa volta, essa moldura simplista, todavia, consegue a proeza de dar ao seu público a impressão de ter visto como as coisas realmente são numa favela, permitindo-lhe, ao mesmo tempo, acreditar que lá ainda é possível manter a distinção entre mocinhos e bandidos, ou entre boas e más índoles.

Buscapé, o narrador, é decisivo. Quase um alter-ego de Dadinho (Zé Pequeno na infância), teria tudo para cair no tráfico, mas se torna fotógrafo, cristalizando a impressão de realidade do filme, ao contar a ascensão do traficante “de dentro”. De quebra, faz crer no poder da escolha, convencendo-nos de que, pela perseverança ou arte, sempre há chance de escapar ao próprio destino.

Por que não? Mas há um preço a pagar. Obrigar-se a enquadrar um frango em disparada leva a um trabalho interminável, pois é preciso certificar-se o tempo todo de que se conseguiu mantê-lo comportado, em foco. A renovação imperiosa do ato de olhar é a contrapartida desse aprisionamento visual do real. Em sua forma *light*, esse trabalho é conhecido como perfeccionismo. Desenfreado, torna-se dúvida quase insuportável e repetição incessante de verificações e procedimentos rituais, conhecidos hoje como TOC ou transtorno OBSESSIVO-compulsivo.

Desde que esteja o tempo todo em foco, o bandido perde virulência. Não por acaso, *Cidade de Deus* foi acusado de estetizar a violência. A cena mais dramática do filme, por exemplo, o assassinato a sangue-frio de uma criança por outra, algo que nos paralisa e nos deixa quase hipnotizados, inscreve-se nessa irresistível necessidade de tudo ver, de ver sem lentes, ver “de verdade”.

*Tropa de elite*, de José Padilha, outro filme brasileiro de enorme repercussão, parece dar um passo a mais nessa direção. Sem entrar na discussão sobre seus méritos, inúmeros como os de *Cidade de Deus*, quero destacar a relação entre os dois apenas quanto ao olhar. Onde *Cidade de Deus* examina a violência emoldurada pela objetiva do fotógrafo, *Tropa de elite* o faz através da mira de um rifle. A elite em questão não deixa de ser a do atirador, aquele que, à diferença dos simples mortais, não hesita em fazer o que deve ser feito: apertar o gatilho. Dá, pois, um passo a mais na trilha do face a face com o real. A questão que levanta é não tanto a de como prender o bandido, no foco, e sim a do bom momento para eliminá-lo. Quando e em quem atirar? A idéia geral em jogo é a de que poucos são capazes de fazer coincidir a frieza e a paixão necessárias à ação de erradicar o inimigo.

O problema aqui, não ignorado pelo filme, é que não se pode eliminar o real. Sempre haverá mais e mais traficantes, inclusive porque, tratando-se de Brasil, todos estão envolvidos, a corrupção torna até mesmo amigos figuras do mal. A angústia se eleva até que se faça a única coisa possível: cair fora, sonho maior de seu protagonista, o capitão Nascimento.

O pior, porém, é que, entre fotógrafos e atiradores de elite, quase *voyeurs*, defronte as atrocidades que, cada vez mais, nos fixam em nossos sofás diante da televisão, ou partindo para o confronto, tendemos a esquecer que, parafraseando o torcedor, isso que faz a diferença entre a favela e o condomínio pode ser vida e morte, mas também é muito mais.

## OLHANDO DE BANDA

Este livro não se alinha com o olhar de Meirelles, nem com o passo de Padilha. Sua relação com o estranho, o irrepresentável, é outra, afinal a psicanálise só entra em ação quando as armas se depõem, quando há fracasso.

Para delimitar esse outro olhar, confrontemos o filme de Meirelles com *O homem que copiava*, de Jorge Furtado. Neste, o *voyeur* é levado a entrar em cena sem as armas do capitão Nascimento, já que se contam as peripécias de André, moço tímido e pobre que trabalha numa fotocopiadora. Durante o dia, faz xerox e, à noite, observa de binóculo, pela janela de sua casa, a vizinha Cecília. A princípio, apenas um olhar invisível, André é arrastado para dentro do quadro: conquista a amada e parte com ela, endinheirado, para o Rio de Janeiro, no qual o filme termina, com a vista da cidade maravilhosa do alto do Corcovado.

Parênteses, já que o leitor pode dizer: “Uma coisa é o assassino fotografado por Buscapé e outra a amada enquadrada por André. O primeiro ‘isso’ é muito diferente do segundo”. É bem verdade que, até aqui, a apresentação do real só assumiu a forma da violência, mas há muita novidade em dizer que nosso frango também está presente quando se trata de sexo?

[CONTINUA...]