

Resiliência, fotografia e morte na formação de um adolescente: uma análise do filme *Cidade de Deus*

Júlio César Lobo¹

Resumo

O objetivo desse texto é analisar a caracterização de Buscapé, o protagonista do filme Cidade de Deus, como uma pessoa resiliente à criminalidade, bem como associar a presença da fotografia e da morte violenta à sua formação pessoal e determinação de uma vocação. A narrativa do filme relata tópicos importantes no desenvolvimento da criminalidade naquele subúrbio carioca, dos anos 1960 ao início da década de 2000, dramatizando a formação de um pré-adolescente que ultrapassa os fatores de risco do meio em que vive. Influenciado por fatores de proteção, ele chega à adultez, transformando em realidade seu sonho de criança de ser um fotógrafo profissional.

Abstract

The objective of this text is to analyze the characterization of Buscapé, the protagonist of the movie City of God, as a resilient person to crime, as well as to associate the presence of photography and violent death to his personal formation and determination of a vocation. The film's narrative touches on important topics in the development of crime in that suburb of Rio de Janeiro from the 1960s to the early 2000s, dramatizing the coming of age of a pre-adolescent who overcomes the risk factors of the environment in which he lives. Influenced by protective factors, he reaches adulthood, making his childhood dream of being a professional photographer a reality.

¹ Professor-titular de Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia.

Grosso modo, a partir de *Abril despedaçado* (2001), começamos a ter uma expansão qualitativa e quantitativa na direção de um cinema de adolescente no Brasil. Esse subgênero da ficção audiovisual, que se espera não seja apenas mais um ciclo – como a chanchada, o *nordestern* e o Cinema Novo – tem sabido se consolidar também por explorar várias temáticas, o que revela, no mínimo, uma atenção aos variados gostos de todos os públicos. Nesse sentido, sua tipologia breve poderia elencar roteiros centrados nas seguintes rubricas: maternidade/paternidade precoce ou indesejada, adolescência como a cristalização de reações e rebeldias com relação a autoridade paterna ou materna, cinebiografias de artistas e, principalmente, a dramatização de situações de risco e de conflito com a lei.

Se, acima, apontamos prováveis precursores na abordagem mencionada, entendemos que a existência de um provável ciclo cinematográfico pressupõe seguidores. Isso se pode observar nas perspectivas positivas, que se abrem atualmente – mais propriamente nos últimos 20 anos – nos finais de produções cinematográficas brasileiras com adolescentes protagonistas, em situações de risco ou ambientadas em áreas de risco, e isso sem se falar em algumas minisséries televisivas. Antes desses títulos, mais propriamente no século passado, havia, no Brasil, filmes de ficção sobre adolescentes e pré-adolescentes, mas eles, em geral, não trabalhavam o desenvolvimento de suas personagens nem o processo de formação delas nos ambientes de moradia ou de circulação.

Do ponto de vista dramático, no passado delimitado acima, predominava a estereotipagem extremamente negativa dos adolescentes infratores, então chamados de “menores”. Essa postura de roteiro prejudicava também a estrutura dramática com a presença deles agindo como se fossem títeres de um grande prestidigitador – que poderíamos chamar de “destino” –, culminando em finais piores de determinismo. Rara era uma narrativa em que o/a protagonista não morria ao final, crivada de balas e sob o olhar indiferente das forças de segurança ou de nojo do transeunte. Não havia margem para redensões ou arrependimento deles ou delas. O seja, frisando: o que queremos dizer é que a presença de adolescentes em comunidades carentes, em áreas de risco ou em situações de risco, em boa parte do cinema brasileiro de ficção, desde o sexagenário *Rio, Zona Norte* (1957) até antes de *Abril despedaçado*, estava sempre associada a jovens bandidos solitários ou a membros do crime organizado. Dito tudo isto, quais são os diferenciais de *Cidade de Deus*?

Primeiros tempos

Buscapé (Alexandre Rodrigues), o protagonista e narrador-delegado (através da voz *over*) de *Cidade de Deus*, vive em uma comunidade que, hoje, se denomina eufemisticamente de “em situação de risco”, que encontra, no domínio do ambiente social, como fatores de risco a pobreza, o isolamento, modelos transgressores (Cabeleira, Marreco e Alicate) e oportunidades de delito. Para fazer frente em parte a esses componentes, ele possui, na sua pré-adolescência, importantes fatores de proteção em vários níveis: *a*) em termos pessoais, detém grande inteligência (qualidade ressaltada por seu irmão mais velho, Marreco), conformismo, fraca agressividade e forte desejo de sucesso; e *b*) em termos familiares, o protagonista é de uma família estruturada, cujo pai, trabalhador, está atento aos comportamentos desviantes, especialmente do primogênito, tais como agressão, roubo e assalto. Quando os fatores de proteção superam os fatores de risco, temos a resiliência, que é a capacidade do ser humano de enfrentar positivamente situações adversas, devido à sua flexibilidade mental, emocional e comportamental.

Um dos principais fatores de proteção, em termos comunitários, é o acesso a equipamentos gratuitos de lazer e, nesse item, *Cidade de Deus* não tem o que oferecer às crianças e adolescentes. Um jogo de futebol num campo de terra batida, por exemplo, é interrompido quando Cabeleira (Jonathan Haagensen) estoura uma surrada bola de couro com um tiro de revólver. O Estado mostra-se ativo apenas com a presença agressiva de policiais corruptos, chamados de “samangos”, executando inocentes e cobrando suborno do pessoal do “movimento”, nome com que os moradores de áreas de risco chamam os traficantes.

Além das carências mencionadas acima, a escola somente é vista no escudo do uniforme dos garotos e garotas da *Cidade de Deus*. Ou seja, o que acontece lá dentro dessa instituição socializadora não parece ser relevante para ser representado. Coloca-se isso quando sabemos o quanto é forte o impacto da socialização, via escola, para a formação do adolescente, uma vez que é, lá, em geral, que ele, através de colegas, pares e amigos, começa a se perceber como uma pessoa aceita ou não, a despeito das diferenças que traga ao grupo (Cloutier e Drapeau 2012, pp.285-320).

Aquilo que se afirma no fecho do parágrafo acima cresce de importância diante do fato de os adolescentes estarem passando naquele momento por súbitas mudanças corporais e na mente, além de uma eventual insegurança, às vezes, não trabalhada no ambiente familiar (Schowalter 1980). O conceito pedagógico de “currículo oculto”, criado

por John Dewey, há mais de 80 anos, ainda se mostra adequado quando se discute o papel moral da escola. No entendimento dele, por meio da atmosfera moral de cada estabelecimento de ensino, os alunos são instruídos na direção de tópicos importantes de educação moral (Santrock 2014, p.256). Essa ausência de uma mais efetiva representação da escola em *Cidade de Deus* talvez evidencie uma escolha do roteiro em buscar enfatizar a formação do protagonista no enfrentamento de diversos fatores de risco. Apesar da citada ausência, a presença do trio citado com uniformes escolares pode ser entendida como um meio de caracterizá-los, via figurino, como “adolescentes do bem”. Angélica (Alice Braga), por exemplo, é quem convence o seu futuro namorado, o traficante Bené (Phellipe Haagensen), a deixar a criminalidade.

Por outro lado, saindo-se da generalização da teoria pedagógica e adentrando no mundo histórico brasileiro, Janaína Medeiros (2006 pp.120-21) apresenta uma justificativa pelo pouco prestígio que uma escolaridade teria no cotidiano de periferias, principalmente em áreas de risco. O seu argumento é que muitos desses adolescentes abandonaram os estudos na primeira metade do segundo grau pressionados pela necessidade de trabalharem para ajudar suas famílias: “Quando chegavam em casa, faziam suas famílias mais felizes ao mostrar um contracheque do que ao mostrar um boletim escolar”, observa essa autora. O fato é que, até aqui, não há cenas ou diálogos valorizando uma instrução formal, a não ser na sequência do assalto a um motel, a que nos referiremos mais adiante.

Curiosamente é quando Buscapé-menino (Luís Otávio) está vindo da escola, acompanhado pelo seu melhor amigo, Barbantinho, que ocorre a primeira vez que ele se depara com imagens de agonia. Simultaneamente é a primeira vez também com que se depara com um repórter-fotográfico, numa associação nada incomum entre fotografia e morte no cotidiano das grandes cidades, especialmente aquelas cujo cotidiano de morte violenta, às vezes, possui dados aproximados de países em guerras civis. Aqui, temos a primeira associação fotografia e morte, a qual, associada ao termo resiliência, constitui o nosso enfoque. O fato é que se trata da confusão consequente de Paraíba (Gero Camilo), um pequeno comerciante e informante, ter espancado e enterrado viva a sua companheira após flagrá-la traindo-o. A voz *over* do narrador tem um componente crítico: “A imprensa marrom chegou para fazer manchete de capa: ‘Paraíba enterra mulher viva na Cidade de Deus’. Quando vem a imprensa, a favela enche de polícia”.

É claro que as presenças da imprensa e da polícia na cena acima têm motivações diversas. O repórter-fotográfico para lá se dirigiu seguindo um dos mais antigos, se não o mais importante dos valores-notícia ou critérios de noticiabilidade, que é a morte,

especialmente quando ela ocorre de modo violento: “Onde há morte, há jornalistas, [e isto] é uma razão que explica o negativismo do mundo jornalístico”, segundo Traquina (2005 p.79). Esse citado “negativismo” se estende ainda ao interesse da mídia noticiosa em pautar a infração, a violação, a transgressão das regras, o mau comportamento ou a arbitrariedade de agentes públicos etc. O final do comentário crítico de Buscapé também atinge um dos braços do Estado – não por acaso, o repressor – o qual somente ali estaria em função da presença de um representante do chamado Quarto Poder com a conseqüente midiaticização de um crime passional.

A presença da polícia na Cidade de Deus, segundo o pensamento do protagonista, somente ocorreria quando as autoridades se mostravam preocupadas com a repercussão social de determinado evento desabonador, principalmente via mídia noticiosa – sinal de uma fragilidade do Estado, principalmente do seu aparato repressor – ou com indícios de que determinadas contravenções mais fatais poriam em risco a segurança do “resto” da sociedade. Tema este, por sinal, frequente pauta de editoriais na mídia impressa brasileira há décadas a cada chacina ou briga entre gangues. Um bom exemplo do que se trata nesse parágrafo é ilustrado pelo que se narra no próximo.

Um dia qualquer, quando Buscapé-menino e seu melhor amigo Barbantinho (Emerson Soares), estão voltando da escola se defrontam com outra cena, em que se associa fotografia e morte, após uma longa sequência de perseguição policial na antiga Cidade de Deus. A sua voz *over* pontua morte, fotografia e um esboço de aptidão para o que se revelará depois como vocação (o que envolve um sentido de missão ou chamado) e profissão: “Tudo de que eu me lembro do dia da morte do Cabeleira é uma confusão de gente... e uma câmera fotográfica. Eu cresci *paradão* na ideia de ter uma máquina fotográfica”. O destaque desse áudio é reverberado nas imagens que enquadram com destaque os deslocamentos do repórter-fotográfico em torno do cadáver.

Naquela mesma tomada, há um movimento de grua, tipo câmera alta – *crane shot* -, que somente se justifica, em nosso entendimento, no uso da câmera alta, para reforçar a voz *over* do narrador-delegado, Buscapé. Esse deslocamento vertical da câmera põe Buscapé, o corpo de Cabeleira e o repórter-fotográfico no mesmo enquadramento, na mesma tomada. E Buscapé somente tem olhos para o equipamento do fotojornalista. Seu colega Barbantinho o arrasta da cena do crime, mas o protagonista, volta e meia, olha para trás. Não há indicação do que lhe chama a atenção, mas apostamos que isso tenha sido motivado pela presença da citada câmera.

Temos, brevemente descrito acima, seguramente a primeira intensa indicação na relação fotografia e morte na vida de Buscapé. O fato de ele ainda estar na escola evidencia que ele ainda se encontra sob o benefício desse importante fator de proteção, pois outras crianças de sua mesma faixa etária já estão na contravenção, de que é exemplo o bando Caixa baixa (expressão tipográfica para a composição de letras minúsculas).

Cabeleira era procurado pela chacina no motel que assaltara, fato que acontecera depois que ele e o seu bando de lá já haviam saído. Ele estava escondido há meses na casa da namorada, Berenice (Roberta Rodrigues), que o convencera de lá sair e do crime também. Ao empurrar o carro em que ela estava, ele é descoberto pelos policiais, corre pela comunidade e é alvejado pelas costas. Ou seja, estava desfeito o Trio Ternura: Marreco (Renato de Souza) fora executado por Dadinho, e Alicate (Jefechander Suplino) fora preso, depois de ter prometido a si mesmo “mudar de vida”, retornando a frequentar uma igreja. A história desse trio havia iniciado a primeira parte da narrativa, genericamente intitulada de “Anos 60”.

Sai o menino, entra o adolescente

A troca de intérpretes para a dupla (por causa da mudança da faixa etária de Buscapé e Barbantinho) dá-se ainda na sequência acima resumida e em movimento, através de uma montagem ágil, que conta com o auxílio luxuoso de uma camionete Rural Willys, que passa entre a câmera de filmagem e a dupla para que possam ser substituídos os atores-mirins. Como se tudo isso fosse pouco, há uma forte mudança na palheta das cores do filme, saindo as cores mais próximas dos tons sépia nas sequências de exterior, que tínhamos até então, dando lugar ao que há de mais brilhante nas tomadas a cores. Ou seja, aumentam-se os tons – na fotografia do filme - e na intensidade da violência da Cidade de Deus, agora contando com prédios precários e vida, idem. Além daquela mudança no elenco evidenciar uma maestria na direção, na fotografia e na edição desse filme, propomos a leitura de que ali há um conceito audiovisual: os dois amigos continuam em seu próprio ritmo, estão na escola, e os episódios bárbaros vivenciados até ali devem ser deixados para trás... como os intérpretes-mirins.

Aos 16 anos, Buscapé (agora interpretado por Alexandre Rodrigues) consegue comprar a sua primeira câmera –não se sabe com quais recursos-, o que lhe traz um diferencial entre os adolescentes da turma dos “cocotas” (como ele chama os colegas e amigos brancos de classe média), tornando-se seu “fotógrafo oficial”. A partir daqui,

clarifica-se uma obsessão dele: perder a virgindade. Empreendimento que ele espera que se concretize com Angélica, colega de escola, sabidamente não-virgem e, por isso, preferencial em sua opção. O que está até difícil de se imaginar é que a perda da virgindade dele estará associada à sua estreia profissional na fotografia, o que veremos mais adiante. Enquanto o processo de formação de Buscapé em direção à adolescência final ou adulez emergente é complexo, dependendo da conjunção de vários aspectos, para outros dos seus vizinhos, como o menino Filé (Darlan Cunha), isto se dá por uma sucessão de contravenções e crimes. Ele, ao ser considerado ainda uma criança para estar no crime organizado, responde: “Que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei, já roubei. Sou sujeito-homem”.

Vale lembrar que, no espaço de tempo no qual Buscapé vai passando de pré-adolescente à configuração de adolescente, deixamos de ter imagens ou qualquer referência mínima aos pais dele, por sinal, os únicos da trama toda. Talvez isso deva a uma contenção do roteiro ou na edição final. Ou quem sabe possa se atribuir o desaparecimento desse outro fator de proteção (uma boa estrutura familiar) a uma opção em se carregar mais o foco no protagonista com relação a escolhas decisivas, como se ele já tivesse “a régua e o compasso” para enfrentar a vida, como pontua Gilberto Gil na canção “Aquele abraço”.²

A propósito da fundamental ausência de representações dos genitores do protagonista, mencionada acima, vale lembrar que, na adolescência, a família ainda constitui o principal agente de socialização, embora se saiba, na teoria e na prática, que o adolescente tende a iniciar um certo distanciamento dos pais, em geral entre os 12 e 18 anos. A Psicologia da adolescência tem destacado que “[é], no seio da família, que se criam as primeiras relações humanas, e o modelo interpessoal encontrado nela influenciará o conjunto das relações que o indivíduo estabelecerá mais tarde” (Cloutier e Drapeau 2012, p.232). Para esses autores, o modo como se dá, em geral, o relacionamento dos adolescentes com pais ou cuidadores nesse período tende a determinar a configuração dos relacionamentos deles posteriores. Pensamento esse que se coaduna, por sinal, com o ditado brasileiro “Casa dos pais, escola dos filhos”.

Talvez seja o entendimento da avaliação acima o que esteja por trás da ausência de famílias nucleares em quase todo filme brasileiro de ficção que tem a delinquência juvenil como tema ou como subtema importante, isso desde o já citado *Rio, Zona Norte*, por exemplo. Nele, o seu protagonista (Grande Otelo), um sambista morador do morro, atribui a

² Trata-se de um samba-exaltação com que esse compositor baiano se despedira do Brasil, em julho de 1969, com destino ao exílio em Londres, e a estrofe completa é assim: “Meu ca minho pelo mundo/eu mesmo faço./ A Bahia já me deu régua e compasso. /Quem sabe de mim sou eu. / Aquele abraço!”.

delinquência de seu único filho, Norival, à ausência de uma família estruturada uma vez que a mãe dele havia morrido durante o parto. Além disso, ele se mostra vítima de uma decisão judicial: “Faz 15 anos que estou solteiro. Quem mais sofreu com isso foi o Norival. O juiz achou que eu não podia educar ele... pensando bem, eu não podia mesmo, não. Tinha que sair todo dia, e ele ficava largado no quintal. O quintal dele era o morro inteiro”, diz. O roteiro desse importante filme não é extenso e detalhado o bastante para que tenhamos um melhor detalhamento do perfil de seu adolescente infrator.

Sem família, sem namorada, aparentemente sem frequentar uma escola, ainda virgem e, como sempre, sem dinheiro, Buscapé procura uma saída para a sua vida, sem ser a ocupação de seu pai (“peixeiro fede”), nem ser policial, nem bandido porque, em ambas as ocupações, não se pode ter medo de tomar tiro, considerações que ele havia feito ainda menino. O fato é que ele resolve trabalhar como fiscal numa loja de uma rede de supermercado. Essa sequência é intitulada “Vida de otário”.³ Já calculando que não demoraria muito nesse emprego, Buscapé planeja comprar uma máquina fotográfica “de verdade” com o futuro FGTS, pois esse sonho de consumo de menino ainda vige. Nem uma coisa, nem outra.

O bando da Caixa Baixa, que está sempre atravessando o seu caminho, rouba mercadorias na loja em que ele trabalha. O seu gerente, ao ver os pequenos marginais dirigindo-se amigavelmente a Buscapé, de quem são vizinhos, atribui-lhe uma injusta cumplicidade. Resultado: à lista de carências de Buscapé, acrescenta-se o de ser vítima de um preconceito do gerente: “A gente dá oportunidade *prá* essas pessoas da Cidade de Deus, e eles não dão nenhum valor”. O discurso desse senhor é o típico preconceito de origem geográfica para o que nos chama a atenção o historiador Durval Albuquerque (2007 p.87) sobre o fato de que, hoje, no Brasil, pode-se ser estigmatizado por habitar uma determinada região de uma cidade: “Habitar o morro ou habitar a Zona Norte no Rio de Janeiro [...] é ser marcado pelo estigma e o preconceito. Morar no que se chama de periferia ou na Zona Leste de São Paulo é carregar um estigma”. E conclui esse autor, afirmando que as “segregações espaciais”, em nosso país”, são acompanhadas das “segregações sociais”, criando, em seu entendimento, uma “geografia da exclusão e do medo”. Por falar na Zona Norte carioca, não por acaso o primeiro filme brasileiro com adolescente infrator intitula-se justamente *Rio, Zona Norte*.

³ A expressão “Vida de otário” nos parece uma alusão aos famosos versos da letra censurada de “Bonde de São Januário” (Ataulfo Alves – Wilson Batista, 1940) - em que diz: “O bonde São Januário/ leva mais um otário/ Eu é que não vou trabalhar”.

Demitido por justa causa do supermercado, Buscapé propõe a Barbantinho (agora interpretado por Edson Oliveira) que a única saída para eles deixarem a situação de penúria – uma vez que ele não teve direito ao FGTS-, seria tornando-se assaltantes, sequência que é antecedida pelo letreiro “Caindo no crime”, decisão marcada pelo aviso que dá a si mesmo: “Se liga, Mané! Honestidade não compensa”.⁴ Como primeira atividade na contravenção Buscapé e Barbantinho pensam em assaltar um ônibus. Mané Galinha (Seu Jorge), o seu cobrador, reconhece a dupla da Cidade de Deus. E lhe dá conselhos: “Tem que estudar *prá* sair daquela comunidade, cara. Lá, na favela, tem muita polícia, muito bandido também”. Esse discurso, e certa forma, parafraseia aquele dirigido por uma das arrumadeiras do motel assaltado para Cabeleira antes que ele a amordaçasse: “Vocês nem *parece bandido*. Se eu encontrasse com vocês, eu nem ia achar que vocês *era bandido*. Vocês *não devia* fazer isso. Menino, vocês deviam trabalhar e estudar...” Essa moça e todos os seus colegas, além de clientes, iriam aparecer mortos mais tarde por ação de Dadinho, (Douglas Silva) que ficara, montando guarda, do lado de fora do estabelecimento e não ouvira esse conselho. Na verdade, essa orientação de pouco adiantaria pois Buscapé o qualifica como o que se entende por psicopata.

O fato é que, independente dos conselhos do cobrador, a dupla Buscapé-Barbantinho ainda pensa em duas transgressões: assaltar uma padaria e um “paulista”, que lhes dá carona para a Barra da Tijuca. Por motivos diversos, essa dupla de amigos não cai no crime. E não faltaram conselhos a Buscapé, na direção dos fatores de proteção até mesmo do seu irmão meliante. Quando Marreco (Renato de Souza) surpreende Buscapé pré-adolescente com o seu revólver, fica irritado: “Me dá essa *merda* aqui, Buscapé. Isso aqui não é *prá* você ficar metendo a mão. Você tem que estudar. Eu *tô* nessa vida porque eu sou burro. Você, não. Você é muito inteligente”. Ao que o caçula responde: “Eu só estudo porque não gosto de trabalhar, fazendo força”. O trabalho do pai deles – peixeiro – parece ser algo que ambos não desejam herdar. O fato é que, já adolescente, na sequência “Caindo no crime”, o protagonista parece ter se esquecido desse conselho fraternal. Nesse ponto, os fatores de risco suplantaram os fatores de proteção, gerando um momento de incertezas.

⁴ Trata-se de trocadilho com o título brasileiro O crime não compensa (1949) do filme norte-americano Knock on Any Door, cujo lema do seu protagonista, um delinquente juvenil, por sinal, bem que se aplica, por exemplo, a Bené: “Live fast, die young, and have a goodlooking corpse”. Em português: “Viva rápido, morra jovem e tenha um cadáver bonito”.

As competências sociais de Buscapé

A narrativa enfatiza, como principal fator de proteção de Buscapé diante da vida do crime na comunidade Cidade de Deus, suas características pessoais notadamente naquilo que a psicologia da adolescência denomina de “competências sociais”, os chamados “produtos psicológicos do processo de socialização”, compreendendo habilidades sociais, emocionais, cognitivas e comportamentais necessárias a uma boa convivência interpessoal” (Cloutier e Drapeau 2012, p. 193). E Buscapé possui quase todas as características pessoais que se associa a uma boa competência social: em quase todo o filme, é visto com bom humor ou manifesta um bom senso de humor, de que é exemplo a sequência em que faz fotos na praia da turma dos “cocotas” e coloca sombreado Tiago (Daniel Zettel), o seu rival no coração - melhor dizendo, rival na cama - de Angélica.

O perfil do protagonista, por sinal, é diametralmente oposto ao do também adolescente o psicopata chamado Zé Pequeno (agora interpretado por Leandro Firmino). Este está sempre irritado, ao que o seu sócio, Bené, atribui esse comportamento ao fato de ele somente em pensar em traficar, eliminar desafetos e não dançar nos bailes *funk* da comunidade. E acaba sugerindo-lhe que arrume uma namorada. A observação pró-ativa de Bené curiosamente compõe uma das oito funções do namoro, segundo a Psicologia da adolescência, entre as quais se encontram a sua aplicação como uma “forma de recreação”: “Os adolescentes que namoram parecem se divertir e veem o namoro como uma fonte de prazer” [o qual] faz parte do processo de socialização, [ajudando]-os a aprender como se dar bem com os outros”, como afirma Santrock (2014 pp.322-323).

Buscapé é parcialmente independente e autônomo, principalmente depois que chega à adolescência e que seus pais, inexplicavelmente, desaparecem da narrativa. Ele se mostra capaz de estabelecer e manter relações afetuosas com os outros, inclusive com o pessoal do “movimento”. E participa com interesse das atividades do seu meio social, sabendo compartilhar e cooperar com os outros, de que é exemplo o fato de ter se tornado o “fotógrafo oficial” da turma dos “cocotas” e ser visto como um dos *djs* na festa de despedida de Bené da Cidade de Deus.

A turma dos “cocotas”, de certa forma, começa a substituir os seus colegas de escola – não aparece mais ninguém uniformizado como secundarista -, sendo ela a fonte de seus novos pares, seu “grupo de iguais” (dados étnicos à parte): “O grupo de iguais constitui um meio bastante favorável para experimentar papéis, apresentar imagens diferentes e verificar o efeito social delas dentro de reais relações interpessoais” (Cloutier e Drapeau 2012, p. 45).

Na conceituação dos pares, em geral, leva-se em consideração a afinidade etária ou o nível de maturidade. Os pares são importantíssimos na socialização secundária uma vez que eles são “uma fonte de informações sobre o mundo fora da família. A partir do grupo de pares, os adolescentes recebem *feedback* sobre as suas habilidades” (Santrock 2014, p.374). Curiosamente, em um dos momentos de auto-ironia do protagonista – sobre a sua incapacidade de seduzir qualquer garota –, ele fala sobre uma das habilidades que o tornavam benquisto entre os seus pares que era a de ser “um mestre na arte de enrolar um baseado”, traquejo que faltava na sua obsessão em seduzir Angélica.

Mais uma vez: as competências sociais são fatores que contribuem, como uma espécie de “forças internas” – constituídas por “autoestima, sentimento de eficiência pessoal, cognição social e capacidade de resolver problemas interpessoais” (Cloutier e Drapeau 2012). Buscapé possui várias delas: a autoestima (um pouco melindrada quando Angélica resolve namorar com Bené em vez de fazê-lo com ele); sentimento de eficiência pessoal, evidenciado, por exemplo, quando demonstra habilidade em fazer boas imagens com uma Instamatic – que ele considera “a câmera mais vagabunda do mundo”; cognição social – já mencionada por Marreco –; e capacidade de resolver problemas interpessoais. Ainda falando de humor como um item básico para as competências sociais do adolescente, vale ressaltar a sequência em que o protagonista nos informa, em voz *over*, que, ao se iniciar no jornalismo, ele estava começando “por baixo” enquanto temos as imagens dele, dentro de uma Kombi do JB, pronto para atirar maços de exemplares, de madrugada, em direção às bancas.

Buscapé enfrenta talvez o que seria o seu mais duro teste na direção da manutenção de seus fatores de proteção logo após Zé Pequeno tomar a “boca dos apês” do controle de Neguinho (Rubens Sabino). Ele tinha ido até ali comprar maconha. É surpreendido com a chegada de Zé Pequeno, um desconforto para ele. Por artes do destino, Buscapé fica próximo a uma pistola, deixada sobre uma mesa. Na voz *over*, comenta: “O certo seria eu aproveitar aquela chance *prá* vingar a morte do meu irmão... pensar é fácil...” É claro que sendo o protagonista construído como uma personagem redonda, e não um tipo ou estereótipo, ele pode ter esses pensamentos, digamos, perigosos – na verdade, suicidas –, contrários ao perfil dele construído até aquele momento.⁵

⁵ Segundo Foster (2015 p.106), a personagem redonda (round character) caracteriza-se por sua imprevisibilidade, mas sendo convincente em surpreender, revelando com graduações os seus traumas, as suas vacilações – de que é exemplo a sequência “Caindo no crime” – e obsessões. Já Zé Pequeno é uma personagem plana (flat character), como quase todo vilão que é construído como um tipo.

Buscapé desiste de tentar matar Zé Pequeno – o que levaria à sua eliminação simultânea pelos comparsas do meliante - e vai saindo de fininho com a intermediação de Bené de que ele era “do conceito”, ou seja, não é informante. No caso de Buscapé, a sua “competência emocional” o ajudou na desistência de um ato de vingança. Para Santrock (2014, p.175), por exemplo, entre outros fatores que compõem uma competência emocional, estão: a capacidade de enfrentar positivamente as emoções negativas, através de “estratégias autorreguladoras” com a finalidade de diminuir o grau de intensidade e o tempo de permanência desses “estados emocionais” negativos e saber não transferir para o comportamento social esses estados.

A partir do momento em que Angélica passa a viver com Bené, deixamos de ter mais sequências com a turma dos “cocotas” e imagens de praia, sol, verão, curtição e baseados. Não é à toa que o filme se concentra em mais imagens de interiores, principalmente noturnas, e os seus tons ficam escuros. Buscapé está agora um pouco isolado, preocupado com a sua sobrevivência – não se tem mais informações sobre os seus pais, repetimos. Some-se a isso o fato de estar frequentemente tendo que se desviar literalmente do caminho de Zé Pequeno, a quem odeia e teme na mesma intensidade.

Bandidos midiáticos

A sequência *A história de Mané Galinha* (com trechos verídicos do *Jornal Nacional* [Rede Globo]), volta a associar, nesse filme, a relação mídia e crime, contudo em nível mais abrangente. Nas sequências de “Anos 60”, era a “imprensa marron” (diários que centram a sua pauta, em termos fotográficos, em exposições de imagens atrozes), segundo o protagonista a única a se interessar pelas “fotos de agonia” na antiga Cidade de Deus. Com a entrada no mundo do crime do ex-cobrador de ônibus, as infrações penais graves já não são mais um assunto de um tipo de periódico “popular” mas, sim, da maior rede de televisão do Brasil. Isso fica explícito no comentário do protagonista: “A guerra chegou na imprensa. A polícia teve que tomar uma atitude”. Isso diz respeito à repercussão da retirada espetacular de Mané Galinha, agora na contravenção, de um hospital.

O comentário acima de Buscapé, de certa forma, se assemelha ao que ele dissera quando da prisão do comerciante Paraíba pelo assassinato de sua mulher, após flagrara fazendo sexo com Marreco. Uma pequena diferença está na ausência do qualificativo pejorativo “marrom”. A identificação de criminosos, na realidade imediata, às vezes, naquela ocasião, se bastava por publicação de fotos tipo 3x4.

Com a citada sequência acima, temos uma ampliação da cobertura dos crimes. Como se aquilo que, na parte “Anos 60”, eram episódios específicos de áreas periféricas, agora, se tornasse de interesse de todos. A transformação dos antigos bandidos “pés-de-chinelo”, a que se referia Buscapé mais atrás no bloco “A história do Trio Ternura”, em membros do crime organizado, no caso, aqui, narcotraficantes, dá uma ideia de uma certa “epidemia do crime”. Ou parodiando uma expressão usada para a cobertura da guerra no Vietnã pela televisão norte-americana, o crime, agora, estava na sala-de-jantar, como um espetáculo audiovisual, em noticiários indo ao ar entre a veiculação de telenovelas, não sendo mais assunto apenas do que o protagonista chamava de “imprensa marrom”.

Mané Galinha passa de cobrador a bandido, para se vingar de Zé Pequeno, e, por isso, assalta supermercados, bancos, mata inocentes e outros bandidos. Enfim, torna-se tão espetacular em suas ações que se torna um bandido midiático. Além de ter estado com destaque nas telas de televisão, Mané Galinha obviamente também estava nas capas de jornais impressos ao contrário de seu principal rival. Depois de ter constatado que seu retrato não estava na imprensa, Zé Pequeno esbraveja: “Se tem foto de Mané Galinha, pelo menos, meu nome tem que estar nessa p..... Enciumado, Zé Pequeno manda seus asseclas comprarem todos os diários do Rio de Janeiro em busca da foto dele mesmo, empreitada frustrada. Irritado, busca a câmera que havia sido o pivô da discussão, que, indiretamente, acabou gerando o assassinato de Bené, e quer que alguém do seu bando o fotografe.

Como Buscapé é muito popular na Cidade de Deus, ele é facilmente localizado, e Zé Pequeno lhe pede que faça fotos do grupo no seu “quartel-general” na antiga “boca dos Apês”, uma vez que nenhum dos seus “soldados” sabia manejar uma câmera profissional. Buscapé, recordando seus bons tempos praia com a turma dos “cocotas”, dirige os retratados, uma ação que, dados os devidos descontos, põe em cena um pouco dos rudimentos do *metteur-en-scène*, aquele que dirige a *mise-en-scène*. Para uma pessoa que mudava o trajeto quando via, ao longe, Zé Pequeno, de uma hora para outra, ele passa a ter um certo poder sobre ele, instruindo-o onde ficar, como posar, como segurar o fuzil etc.⁶

⁶ De passagem, essa súbita mudança de status do protagonista diante do maior vilão da história talvez torne oportuna trazer para uma analogia uma lembrança do escritor Saul Bellow (2015 p.90) a propósito de uma reclamação de Harry S. Truman sobre um certo poder dos fotógrafos. Segundo ele, Truman mostrava-se chateado pelo fato de que, apesar de ser um cidadão poderoso pelo cargo que ocupava, sentia que, em muitas ocasiões, os repórteres-fotográficos mostravam-se ainda com mais poderes: “Eles podiam dizer ao comandante supremo onde se postar, fazê-lo mover sua cadeira, cruzar as pernas, segurar uma carta, ordenar que sorrisse ou que fizesse uma cara séria. Ele reconhecia o poder deles e, num gesto político, submetia-se a seu julgamento”.

A próxima oportunidade em que Zé Pequeno repete essa solicitação para Buscapé fotografa-lo iria custar a perda de todo o seu bando. Esse grande vilão da história, cheio de vaidade por ter imagens sua e de sua gangue estampada na capa do *Jornal do Brasil*, resolve pedir a Buscapé, agora como um estagiário de fotografia daquele veículo, que faça novos flagrantes ou poses do grupo, agora aumentado. Eles estão diante do local do churrasco em que pretende comemorar o cerco às “bocas” de Cenoura previsto para a noite, propósito que Buscapé ironiza com um trocadilho: “Vamos comer galinha e, depois, jantar Cenoura”. Todos ficam perfilados lado a lado, bloqueando a rua, com as armas apontadas para cima e distraídos, ou seja, sem ninguém “marcando atividade”, “dando contenção”, ou seja, proporcionando a segurança. Vindo por trás deles, Mané Galinha consegue matar sozinho quase todo o bando. Mais uma vez, associa-se nesse filme fotografia e morte, sendo que o comando dado por Buscapé, imobilizando o bando do psicopata para a produção de uma foto “pousada”, de certa forma, foi cúmplice dessa execução.

A consolidação de um talento

Além de um talento para fotografar, Buscapé já possui os elementos essenciais daquilo, no *métier* jornalístico, é chamado que chama de “faro de jornalista”, ou seja, a “capacidade de identificar as ocorrências ou questões que devem ser notícia” (Traquina 2005, p. 28). Ao mencionarmos esse termo da cultura jornalística, estamos usando um lugar comum das redações também utilizado para se avaliar o acerto de uma vocação com o seu destinatário. Mas faro, como assim? Tanto Zé Pequeno quanto Cenoura (Matheus Nachtergaele) foram postos em um camburão – Mané Galinha foi deixado morto no meio da rua. Buscapé não se satisfaz com as imagens das prisões. Ele age diferente no que deve ter contribuído o fato de passar suas horas de folgas no laboratório do *JB* e ouvindo as conversas de experientes profissionais, como Rogério Reis (ele mesmo), de quem já conseguia distinguir um estilo.

O fato é que, quando o camburão sai pelas vielas dos blocos de apartamentos, Buscapé vai atrás dele, cortando caminhos, usando os atalhos que a sua vivência naquela comunidade desde a infância havia proporcionado. E o que faz tomar essa atitude? A longa vivência citada também o alertou para a corrupção policial no trato com aquela comunidade. O fato é que, momentos depois, esgueirando-se por vielas e corredores dos prédios, ele consegue flagrar o “arreglo” – cobrança de suborno por parte dos policiais em direção a Zé Pequeno. Para fazer isso, ele se esconde atrás de cobogós com o receio de que

os cliques de sua câmera denunciem a sua posição. O fato é que, ao longo de todo o filme, as aparições dos “samangos” estão sempre associadas a procedimentos irregulares: subtração de valores das carteiras de pessoas mortas, fraude processual (colocação de uma arma na mão de um inocente executado pela polícia para simular legítima defesa), tráfico de armas pesadas, enfim, lances de corrupção.

Etapas do despertar de um interesse

No começo do filme em discussão, a câmera dos profissionais da imprensa que cobriam as mortes violentas na Cidade de Deus era para Buscapé apenas o foco de uma curiosidade, inclusive pelo uso de *flash*. E assim foram retratados Cabeleira e a mulher de Paraíba. O irmão dele, Marreco, fora executado por Dadinho fora de cena: disso não houve testemunhas – a não ser o parceiro dele, Bené – nem repercussão. Não se sabe como Buscapé reagiu a essa informação. O fato é que ele não mostrava ficar impressionado com essas imagens de agonia. Olhava-as com a curiosidade de quem olha cenas atroz.

O Buscapé adolescente passa a possuir uma popular Kodak Instamatic (que tinha como *slogan* “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”), o equipamento com que ele buscava se aproximar inutilmente da “cocota” Angélica. Os embates entre os bandos Zé Pequeno e Mané Galinha e seus associados provocam vítimas fatais fora do seu campo de visão. Independente de ele não ter sido uma testemunha ocular dessas atrocidades, ele as comenta, como já estamos acostumados em narrativas de rememoração em que o narrador discorre sobre o que não testemunhou.

Após a involuntária publicação da sua foto de Zé Pequeno e seu bando, posando, na primeira página do *Jornal do Brasil*, não havia mais dúvida: Buscapé passaria a enxergar o seu mundo através do visor de uma câmera. Ou seja, o que, antes, com a Instamatic, era uma atividade lúdica, pessoal, num lugar com pouco espaço para lazer coletivo, agora apontava para um ganho-extra. A isso, se acrescentava um súbito prestígio com o maior bandido da comunidade e uma oportunidade de abraçar uma ocupação, que poderia ser exercida sem uma educação formal mais adiantada.

Ao final da narrativa, já executando uma encomenda do *Jornal do Brasil*, Buscapé consegue, com exclusividade, fotografar a execução de Zé Pequeno pelo bando de pré-adolescentes Caixa Baixa, o que é feito enquanto ele ainda se escondia pelos cobogós dos prédios. Nada mal, que o fim de Zé Pequeno, algo que ele havia desejado ao longo da infância e de sua pré-adolescência, tenha ocorrido à sua frente, mas não pelas suas mãos e,

sim, por um grupo de crianças e pré-adolescentes, sucessores, na região do bando daquele que eles mataram: “Rei morto, rei posto”, diz um ditado.

Buscapé resolve se aproximar do executado para fazer a foto, que seria mesmo publicada. O curioso é que, nesse deslocamento final, por alguns momentos, temos apenas imagens do chão com a lente da câmera testemunhando a corrida do protagonista na direção do cadáver. Nesse ponto, o uso hoje corriqueiro da câmera subjetiva é subvertido: não vemos o que o protagonista vê nesse curto e ansioso deslocamento, mas, sim, a lente grande angular da câmera de Buscapé é “absorvida” pela câmera do filme propriamente dito. Em nosso entendimento esse procedimento acentua ainda mais a adesão da instância narrativa ao seu narrador-delegado, Buscapé. Por outro, isso pode sugerir ainda uma espécie de solo de cinematografia (a cargo de César Charlone).

Momento de decisão

Já na redação do jornal, diante da folha de contatos da matança generalizada com que a narrativa vai se encerrando, Buscapé também reflete sobre o que seria dele a partir daquela foto que fosse escolhida para publicação: “Se eu entregar essa foto do bandido [Zé Pequeno], eu consigo trabalho. Com essa daqui, eu fico famoso. Vai até sair em capa de revista – é mostrada uma série de imagens, evidenciando a corrupção policial. O Pequeno nunca mais vai me encher o saco. Mas e a polícia?” O fato é que, de todo o rico material que o protagonista coleta, foi publicada – e não na primeira página – apenas a imagem de Zé Pequeno com o corpo crivado de balas, ilustrando a reportagem “Morre em tiroteio bandido procurado que dizia ser o ‘dono’ da Cidade de Deus”. Nada sobre a corrupção policial, sinalizando-se uma crítica velada à política editorial de alguns veículos de comunicação. O fato é que tanto Buscapé quanto Barbantinho lamentam que ambos tenham tido que se arriscar a morrer na guerra entre as quadrilhas e no embate policial para ter apenas uma foto publicada e numa página interna.

Lamentos à parte, será no diálogo final entre ambos que o protagonista revelará que, afinal, perdeu a virgindade: com Marina (Graziela Moretto), a jornalista que havia publicado, à sua revelia, a foto de Zé Pequeno e parte do seu bando. Por fim, numa só tacada, Buscapé se livrou de Zé Pequeno, obteve um furo jornalístico e conseguiu a sua primeira relação sexual completa. A ênfase dada pela instância narradora a essa longa e penosa busca da perda da virgindade de Buscapé afina-se com o pensamento freudiano de que a principal preocupação do adolescente seria buscar “atingir a fase genital como modo essencial de

gratificação sexual e conseguir tomar posse de objetos libidinais não incestuosos” (Cloutier e Drapeau 2012, p.39).

O que, até aqui, poderia resumir a história dele no tríptico “Resiliência, fotografia e morte”, após conseguir a citada “gratificação”, isso se expande após a consecução de um rito de passagem, finalizando uma puberdade, na consolidação de uma vocação e numa ocupação de prestígio para os seus pares e para a sua comunidade.

Ao destacarmos acima a obsessão de Buscapé pela primeira relação sexual completa não estamos reduzindo a sexualidade adolescente nesse filme e fora dele apenas a atos de penetração, uma vem que ela “não é somente física, mas também afetiva, social e cultural. Aquilo que é vivenciado nesse âmbito durante a adolescência provavelmente ficará inscrito na memória pessoal ao longo da vida inteira” (Cloutier e Drapeau 2012, p.141). É claro que há outros elementos de sua caracterização que apontam para a sua adolescência final ou, como querem alguns autores, para a adultez emergente: ele já tem uma profissão para a qual foi se preparando, de certa forma, desde os tempos da turma dos “cocotas”, ele conseguiu uma fonte de subsistência legal, ele se mostrou preparado para assumir um “papel cívico”, ele já possui consolidado um conjunto de valores e regras éticas e acaba de dar provas de ter estabelecido relações novas e com adultos, como observam Cloutier e Drapeau (2012 p.175).

Uma das últimas falas de Buscapé traz mais um elemento importante que é consequente da foto publicada de Zé Pequeno no *Jornal do Brasil* e ela está em voz *over*, como um comentário, fruto de uma lembrança, como se fosse ainda uma nota de rodapé, acrescida após uma revisão de texto: “Aí, esqueci de dizer. Ninguém mais me chama de Buscapé. Agora, eu sou Wilson Rodrigues”. Essa troca de um apelido pelo nome civil espelha, de modo convexo, digamos, um procedimento adotado pelo maior inimigo: Zé Pequeno. Como assim? Quando esse psicopata toma a “boca dos Apês” do controle de Neguinho, este o recebe, chamando-o de Dadinho ao que ele responde de imediato: “Dadinho, um! Meu nome agora é Zé Pequeno,!” Um dado de curiosidade é que, a despeito de Buscapé se apresentar para nós, espectadores, como Wilson Rodrigues, o nome que credita a sua foto no *Jornal do Brasil* é de Alexandre Rodrigues, o seu intérprete. Finalmente, em uma narrativa em que o protagonista foi, durante quase todo o tempo, o narrador-delegado da instância narradora e em que, em determinados momentos, é cedida a câmera subjetiva a esse protagonista, talvez não seja nada demais, do ponto de vista metalinguístico falando, brincar com ele.

Considerações finais

A alta veiculação atual de “fotos de agonia”, como aquelas que fizeram o sucesso de Buscapé, por sinal, por vezes, ela remete às representações mais fortes de reportagens de combate bem como sinaliza a estranha fascinação que ela exerce em nós, leitores, espectadores. Esse comportamento é algo que vem sendo discutido há algum tempo, pelo menos desde que os norte-americanos se depararam com as primeiras fotos da Guerra civil, por exemplo. Essa complexa relação foi alvo do pensamento, em 1977, de Susan Sontag (2013 pp. 343-344), ao se referir a um certo “mundo-imagem” em que “a guerra e a fotografia parecem agora inseparáveis, e desastres aéreos e outros acidentes horríveis atraem sempre pessoas com máquinas fotográficas”. Em seu entendimento, isso revelaria uma contradição pois “[u] ma sociedade, que torna normativa a aspiração a nunca sentir privação, fracasso, tristeza, dor, doenças temidas [...] cria uma tremenda curiosidade por estes acontecimentos – uma curiosidade que é parcialmente satisfeita através da captação de imagens”. Sontag fornece uma hipótese para esse paradoxo: “O sentimento de estarmos livres da calamidade estimula o interesse em observar imagens atroz, e observá-las sugere e fortalece o sentimento de estarmos livres disso”.

O fato de Buscapé ser um membro da comunidade Cidade de Deus favoreceu a aproximação necessária – não sem muito perigo - dele para a produção das chamadas “fotos de agonia”, encomendadas pelo extinto *Jornal do Brasil*, mas os fatores de proteção (suas características pessoais, as características familiares, principalmente a postura disciplinadora de seu pai) também lhe ajudaram na produção do distanciamento emocional suficiente para que ele pudesse cumprir essa tarefas jornalísticas sem envolvimento pessoal. Isso sem se esquecer de um certo talento.

Tão logo Zé Pequeno é dado como morto – o que acontece também com Mané Galinha, Bené, Neguinho e coadjuvantes- não se instaura magicamente a paz na Cidade de Deus. O grupo de crianças e pré-adolescentes chamado Caixa Baixa prontifica-se a continuar o reinado de terror do maior vilão dessa história. Ou seja, tem-se aqui, de certo modo, uma narrativa circular e que não aponta, de jeito nenhum para nenhuma utopia com relação à solução de graves problemas de (in)segurança pública, vivenciado pelos moradores daquele subúrbio da Zona Oeste do Rio de Janeiro, bem como para aqueles da realidade imediata, espectadores atentos dessa grande narrativa do cinema brasileiro do século XXI.

A propósito, a despeito de ser um item fundamental no processo de amadurecimento do adolescente em direção à adolescência final ou adultez emergente, a descoberta de uma

vocação, ou de talento, digamos, é subrepresentada nas ficções cinematográficas brasileiras mesmo nos últimos 20 anos quando passamos a ter uma média anual de três quatro filmes sobre adolescentes. Quando muito, esse tópico surge nas cinebiografias romanceadas de Cazuza(1958-1990), Renato Russo (1960-1996), Tim Maia (1942-1998) e Paulo Coelho, nascido em 1947. Afora essas exceções, há breves menções a opções para vestibular, mas sem maiores desenvolvimentos. Em alguns casos, nem se fala em vocação: o/a adolescente pretende cursar a faculdade que seu pai lhe indicar ou ordenar.

Enfim, o final da história, entre outras coisas, acabou por certificar a fala de Buscapé quando ele “congela” a imagem do final da sequência de abertura ao dizer: “Uma fotografia podia mudar a minha vida...”

Obras citadas

- Abril Despedaçado*. (2001) [DVD] Dirigido por Walter Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes.
- Albuquerque, D. (2007) *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar*. São Paulo: Cortez.
- Bellow, S. (2015) *Imagens gravadas*. *Zum*, nº 9, outubro, 2015, p.90-93.
- Cidade de Deus*. (2002) [DVD] Dirigido por Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes e Videofilmes.
- Cloutier, R; Drapeau, S. (2012) *Psicologia da adolescência*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Foster, E. M. (2005) *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo.
- Medeiros, J. (2006) *Funk carioca: crime ou cultura?* São Paulo: Terceiro Nome.
- Knock on Any Door [O Crime Não Compensa]*. (1949) [VHS] Dirigido por Nicholas Ray. EUA: Santana Pictures.
- Rio, Zona Norte*. (1957) [VHS] Dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: NPS Prod.
- Santrock, J. (2014) *Adolescência*. McGraw Hill. Porto Alegre: Artmed.
- Schowalter, J. (1980) *Guia prático da adolescência*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sontag, S. (1986) *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Traquina, N. (2005) *Teorias do Jornalismo*. Florianópolis: Insular.