

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

MARIA JULIA PEREIRA DE PAIVA

A IDADE PERIGOSA:
RAZÕES E REPRESENTAÇÕES DA CRIANÇA VIOLENTA EM
A FITA BRANCA E CIDADE DE DEUS

NITERÓI

2018

MARIA JULIA PEREIRA DE PAIVA

A IDADE PERIGOSA:
RAZÕES E REPRESENTAÇÕES DA CRIANÇA VIOLENTA EM
A FITA BRANCA E CIDADE DE DEUS

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Tunico Amâncio.

NITERÓI
2018

MARIA JULIA PEREIRA DE PAIVA

**A IDADE PERIGOSA: RAZÕES E REPRESENTAÇÕES DA CRIANÇA VIOLENTA
EM A FITA BRANCA E CIDADE DE DEUS**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tunico Amâncio - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^a.Dr^a. Elianne Ivo Barroso
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

NITERÓI
2018

Para minhas avós Zélia e Alzira
e para meu avô Chico.

RESUMO

A presente monografia é um estudo sobre a criança enquanto agente da violência no cinema contemporâneo. A partir dos filmes *A Fita Branca*, dirigido por Michael Haneke, em 2009, e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, lançado em 2002, discuto as origens possíveis para as pulsões violentas na infância e como o cinema escolhe representá-las, em contextos tão diversos e específicos como os dos filmes citados. À luz dos livros *Childhood and Cinema*, de Vicky Lebeau, *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*, de Karen Lury e *The 'Evil Child' in Literature, Film and Popular Culture*, organizado por Karen J. Renner, traço um breve panorama da trajetória da criança no cinema para, finalmente, analisar o papel das instituições por trás dos diferentes perfis de crianças aparentemente violentas “por natureza”, mapeando a punição física, a doutrinação religiosa, a repressão sexual, o racismo e a exclusão social como sintomas do desequilíbrio do mundo adulto desfigurando a face inocente da infância.

Palavras-chaves: *A Fita Branca*, *Cidade de Deus*, Michael Haneke, Fernando Meirelles, violência, infância, cinema clássico-narrativo.

ABSTRACT

This paperwork is a study about children as agents of violence in contemporary cinema. Through the films *The White Ribbon*, directed by Michael Haneke in 2009, and *City of God*, directed by Fernando Meirelles in 2002, I debate the possible origins for violent childhood impulses and how cinema chooses to represent them in contexts as diverse and specific as those portrayed in the two films above mentioned. In light of Vicky Lebeau's *Childhood and Cinema*, Karen Lury's *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales* and Karen J. Renner's *The 'Evil Child' in Literature, Film and Popular Culture*, a brief trajectory of the children's figure in cinema is traced to analyze the role of institutions behind different profiles of seemingly violent children, mapping the physical punishment, religious indoctrination, sexual repression, racism and social exclusion as symptoms of the imbalance of the adult world disfiguring the innocent face of childhood.

Keywords: *The White Ribbon*, *City of God*, Michael Haneke, Fernando Meirelles, violence, childhood, narrative cinema.

SUMÁRIO

Introdução	09
1. Uma breve história sobre a representação da criança no cinema	12
1.1. Berço	12
1.2. Doll Divine: Nossas pequenas Marys	15
1.3. A criança e a morte	20
1.4. A criança violenta	26
2. <i>A Fita Branca</i>	31
2.1. O vídeo de Haneke	31
2.2. O bando	34
2.3. A fita branca, a palmatória e a gaiola.....	37
2.4. O toque	39
2.5. A violência	43
2.5.1. O não-visto	43
2.5.2. O visto	46
2.6. A primeira guerra	48
3. <i>Cidade de Deus</i>	50
3.1. Fernando Meirelles e os esquecidos.....	50
3.2. O espetáculo	53
3.3. Dadinho é o caralho!	55
3.4. Os menino sob a influência	57
3.5. O caminho do bem	59
3.6. Três usos da arma.....	61
3.7. Uma guerra particular	63
Conclusão	65
Bibliografia.....	67
Filmografia	69

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: <i>Repas de Bébé</i>	13
Figura 2: Papai Noel na mira da arma	27
Figura 3: O bando de Eichwald	36
Figura 4: As crianças de Eichwald visitam Anna.....	36
Figura 5: Klara, a representante do grupo	37
Figura 6: A gaiola.....	39
Figura 7: Rudolf testemunha o abuso de Anna.....	40
Figura 8: Karli segura a mão do Médico	42
Figura 9: As crianças e o incêndio.....	45
Figura 10: Georg agride Sigi	48
Figura 11: Dadinho sorri para a arma.....	55
Figura 12: Dadinho aponta a arma para nós	56
Figura 13: Uma lembrança de infância.....	57
Figura 14: A chacina do motel	61
Figuras 15: A iniciação de Filé com Fritas.....	62
Figura 16: Os meninos do caixa baixa matam Zé Pequeno.....	63

INTRODUÇÃO

Quando eu era criança, minha mãe dizia que, se alguém me batesse, eu deveria revidar. É uma questão moral e cultural entender a violência como um esgotamento de recursos – algo somente permitido em face de uma violência anterior. Somos educados para apanhar, mas não para bater. Para muita gente, a escola é um lugar de boas lembranças, mas não para mim. Na escola eu era sistematicamente excluída pelos mais diversos motivos: eu não era bonita suficiente, nem tinha dinheiro suficiente, nem era boa suficiente em esporte, algo muito valorizado pela turma. Enquanto vítima da violência dos outros, desde cedo, entendi a linha tênue que existia entre a criança violada e a criança violenta. A agressão que eu sofria tornava-se uma força latente dentro de mim, que não encontrava vias de exteriorização. O que eu queria era entender minha raiva e como não transformá-la em violência. O cinema foi a minha forma de evasão – a maneira de usar meus conflitos internos para a construção de algo maior que eu.

Ao ver *A Fita Branca* repensei a infância da qual mal havia saído. Aquele era o primeiro de muitos encontros que eu teria com Michael Haneke. Para mim, não existiam crianças violentas no cinema até então. Quando ingressei na faculdade de Cinema e tive que escrever meu primeiro roteiro, o tema veio naturalmente: a criança como agente da violência. Queria que as pessoas entendessem a angústia de apanhar, simbólica ou fisicamente, e não poder fazer nada a respeito, ver castrados seus mecanismos de defesa. O cinema me proporcionou esta revanche negada pelas “boas maneiras” da vida.

Quando me vi no momento de escolher o tema para a monografia, também não tive dúvidas. Quis me aprofundar nesta pesquisa, que, de certa maneira, começou em meu primeiro curta-metragem e me acompanha até aqui. Admito que foi uma tarefa mais árdua do que eu acreditava que seria. O pouco material sobre infância no cinema disponível sequer mencionava a possibilidade de crianças como autores de violência. Aparentemente, no cinema, as únicas crianças violentas não eram nem ao menos humanas. Zumbis, vampiros, fantasmas, possuídos por fantasmas ou pelo demônio, filhos do demônio, todos eles foram excluídos da minha pesquisa. Sendo assim, sobraram-me poucos filmes para trabalhar. O que me interessava era estudar uma situação anômala em um mundo factível: uma criança humana violenta.

O dicionário Michaelis possui quatro definições para infância. A primeira delas é “período da vida, no ser humano, que vai desde o nascimento até o início da adolescência;

meninice, puerícia.”. A última delas é “estado de espírito em que não há malícia; credulidade, ingenuidade, inocência.”. O primeiro verbete diz respeito ao que a infância é na prática; o segundo, o que a infância é enquanto construção simbólica e social. Naturalmente, a primeira definição me serviu para estabelecer a faixa etária com a qual iria trabalhar nesta monografia. A segunda, entretanto, ajudou-me a entender o lugar simbólico ocupado historicamente pela infância, lugar que farei esforço para desconstruir, ao longo desta monografia.

A ideia de infância pode ser corrompida de muitas formas. Talvez a mais bruta seja através da violência. Ao falar de infância e violência, nosso imaginário rapidamente nos conduz a um cenário em que a criança é a vítima. Entretanto, apresento um estudo de caso de dois filmes que subvertem esta lógica: *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, em 2002, e *A Fita Branca*, dirigido por Michael Haneke, em 2009.

Na presente monografia trabalharemos com a ideia do surgimento da violência infantil como resposta à violência opressora, seja simbólica, física ou estrutural, das instituições. Nos dois casos estudados, a violência gerada pela criança é retratada como impulso de assimilação ou reação aos métodos de docilização dos corpos e exclusão social estrutural aos quais estas crianças estão submetidas. Também evidenciaremos como o cinema trabalha com imagens da violência - ora com poderosas metáforas visuais, ora espetacularizando a brutalidade - e as implicações positivas ou não na forma como tais imagens serão recebidas pelo público, levando em conta o contexto no qual os filmes estão inseridos.

O primeiro capítulo fará um breve recorte da história da infância no cinema baseado nos estudos de Vicky Lebeau (*Childhood and Cinema*), Karen Lury (*The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*) e Karen J. Renner (*The 'Evil Child' in Literature, Film and Popular Culture*). A partir da primeira aparição de uma criança na tela, há um longo caminho que envolve desde a exploração emocional das crianças no primeiro cinema, passando pelo lançamento de um olhar erotizante sobre as estrelas-mirins que despontam em Hollywood, chegando à mortificação do corpo da criança no neorealismo italiano no pós-guerra. O último estágio deste percurso da criança no cinema parece ser a violência, que, embora sempre tenha estado presente, evoluiu de mera brincadeira para crimes cada vez mais hediondos.

No segundo capítulo, estudaremos a forma como a violência infantil se manifesta em *A Fita Branca*, a partir do livro *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, editado por Ben McCann e David Sorfa e no capítulo “*A Fita Branca e o Mito da Inocência: Um olhar sobre a pedofilia no discurso filmico*”, de Fábio Wosniak e Fábio Nascimento presente no livro *O tabu*

em cena: pedofilia no cinema, diferentes olhares?. Trata-se de um caso não-explicito, portanto será feita uma análise sobre a violência nos filmes de Haneke e dos símbolos que a secundam no filme em questão. O foco é dissecar o comportamento dos personagens em oposição aos discursos moral e religioso por eles adotados. Também será feita uma análise dos planos, salientando o quanto a composição do quadro e a montagem fazem com que Haneke crie um discurso que traz evidências de que as crianças são as principais culpadas pela onda de violência que acontece no vilarejo, apesar disso nunca ser esclarecido para nós, espectadores.

O terceiro capítulo, à luz da dissertação mestrado de Thaís de Carvalho Rodrigues Lopes, *Infâncias Cariocas: discursos sobre paz e violência* (estudo etnográfico comparado), e do capítulo “The transnational other: street kids in contemporary brazilian cinema”, de João Luiz Vieira, parte do livro *World Cinemas, Transnational Perspectives*, debruça-se sobre a criança violenta em *Cidade de Deus*. Para isso, o início do texto traça um breve panorama da história da criança marginalizada no cinema nacional, personagem recorrente na cinematografia dos países de Terceiro Mundo. Em seguida, trataremos da espetacularização da violência e das três variações de estereótipos de criança marginalizada mostradas no filme, bem como serão analisadas sequências que têm a arma como elemento-chave. Por fim, procuraremos entender as bases da sociedade sobre as quais o universo do filme *Cidade de Deus* é construído e os aspectos nocivos da construção da violência infantil explícita enquanto espetáculo.

Esta monografia pretende lembrar que as crianças são produto da nossa cultura. Vivemos em um mundo onde a pauta relativamente recente da diversidade tem que conviver com uma onda de retrocessos. O número de casos de xenofobia, racismo e homofobia tem crescido vertiginosamente em diversos países diante da liderança de governantes de extrema direita, intolerantes como parte da população. A escolha por um protagonista infantil, no cinema, muitas vezes está a serviço de uma grande metáfora das mazelas da nação. Metonímia do povo, a criança representa o presente e o futuro. O que ela é, naquele momento, pode determinar o que ela será em breve, durante sua vida adulta. Quando até mesmo as crianças, que supomos ser inocentes, tornam-se brutais e violentas, é preciso estar atento aos sinais.

CAPÍTULO 1

UMA BREVE HISTÓRIA SOBRE REPRESENTAÇÃO

DA CRIANÇA NO CINEMA

1. Berço

Você está andando por uma rua lotada. Jovens, velhos, adultos caminham apressadamente. Ninguém em específico captura sua atenção, porque você está atento ao seu caminho. De repente, surge na esquina, de mãos dadas com mãe, uma criança. Seus olhos imediatamente se focam naquele ser humano em particular, nem que seja por um curto espaço de tempo. A infância é um fenômeno. Mais do que isso, a infância é um espetáculo. Há de se entender, portanto, por que desde o primeiro cinema as crianças têm um protagonismo especial.

A primeira criança a protagonizar um filme foi Andrée Lumière. Aparentando ter pouco mais de um ano de idade, o bebê está sentado em uma cadeira típica para refeições, aprisionado entre o encosto e a bandeja. Trata-se de uma cena cotidiana de café da manhã. Andrée está entre seus pais: Auguste Lumière e Marguerite Wrinckler. Auguste tenta alimentar Andrée, que, por sua vez, não parece tão disposto a aceitar o que lhe oferecem, visto que por vezes cospe a comida ou tenta devolvê-la para o pai. Marguerite, por sua vez, divide a atenção entre o filho e o próprio café da manhã. Ela toma seu chá despreocupadamente.

O filme, cuja duração é inferior a um minuto, é *Repas de bébé*, de Louis Lumière e foi exibido pela primeira vez no dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, numa das primeiras projeções organizadas para promover as “maravilhas” realizadas pela mais nova tecnologia visual: o *Cinématographe Lumière*. Dessa forma, *Repas de bébé* pode ser considerado um dos primeiros filmes a ser produzido, tornando-se parte do que, hoje, é considerado o cânone do primeiro cinema. A importância de *Repas de bébé* para o cinema é resumida por um trecho do primeiro capítulo do livro *Childhood and Cinema*, de Vicky Lebeau:

“Ao capturar breves, mas sucessivos, momentos da vida de uma família burguesa francesa, *Repas de bébé* ao mesmo tempo repete e amplia a tecnologia da fotografia, seu modo naturalista de retratar o mundo; como o crítico de cinema Noël Burch observou, *Repas de bébé* provavelmente foi o primeiro filme a captar rostos “da vida real”: uma ‘presença’ única da imagem fotográfica combinada a ilusão do movimento – o entrar em movimento da fotografia, a fluidez das imagens na tela – tão vital para

a inovação, e para atração comercial, dos primeiros filmes. ” (LEBEAU, 2008, p. 22 – 23)

Repas de bébé pode ser considerado um marco da espetacularização da criança para o grande público. Entretanto, ele nunca esteve sozinho no que diz respeito à exposição de crianças em filmes. Dos dez filmes apresentados na exibição do Grand Café, quatro tinham crianças ou bebês em frente às câmeras (*Repas de bébé*, *La Pêche aux poissons rouges*, *Le Jardinier* e *La Mer*). (LEBEAU, 2008) Durante os primeiros dez anos de existência do cinema, a infância ocupou as telas regularmente. Dos filmes produzidos e projetados pela Europa e Estados Unidos de 1895 a 1905, mais de trinta filmes tinham o bebê ou/e a criança como protagonista.



Figura 1: *Repas de bébé*

Nasce um novo gênero: *Child Life*, como é chamado por chamado por Lebeau (2008). Aos moldes de *Repas de bébé*, tratavam-se de cenas cotidianas, “crianças sendo crianças”. O sucesso de um filme de *child life* podia ser medido pelo número de companhias cinematográficas que tentavam reproduzi-lo. Em *A Pillow Fight*, da *American Mutoscope Co.*, considerado pela companhia “o mais famoso filme de criança já feito”, a sinopse do catálogo trazia a seguinte descrição:

Na cena de abertura, quatro pequeninas são mostradas na cama. Uma delas acorda, e, cheia de malícia, começa uma guerra de travesseiro; no decurso os travesseiros colidem, fazendo com que penas voem em todas as direções.

O filme foi lançado em março de 1897 e foi um sucesso imediato de público. Dois meses depois, a *Edison Co.* lança *Pillow Fight*. No mesmo ano, Siegmund Lubin apresenta *New Pillow Fight*. Em todos os filmes, a mesma ação se repete. Um grupo de duas a quatro meninas brinca de guerra de travesseiro. Seis anos depois, Lubin repagina o filme criando *Pillow Right*,

Reversed, onde o filme começa com a guerra de travesseiros entre as meninas e termina com elas dormindo tranquilamente em suas camas.

A capacidade do cinema de captar “a emoção em movimento” fez com um outro gênero surgisse: os *facials* e, subsequentemente, o subgênero dos *child facials*. Assim como em *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, livro lançado por Charles Darwin em 1872, contendo um estudo sobre as expressões humanas a partir de fotografias, estas películas contavam com *close-ups* de crianças expressando as mais diversas emoções. É muito importante nos atentarmos, mais uma vez, para a maneira como o filme era vendido. O exemplo utilizado por Lebeau (2008), é a sinopse de *Cry Baby* (1905), que consta no catálogo da *Edison*:

A expressão de seu rostinho redondo demonstra que ele espera por algo muito bom para comer. Quando ele descobre que não vai ser alimentado, sua expressão muda rapidamente para a angústia. Enquanto ele chora, esfrega seus olhos com suas mãos gordinhas e grandes lágrimas de decepção rolam por suas bochechas. Muito realista. (Edison Catalogue apud LEBEAU, 2008, p. 37)

O que a companhia nos vende vai além de um mero estudo das emoções. A maneira como a cena é descrita nos leva a crer que o que atrai o público é o espetáculo da tristeza, das lágrimas. Ora, para se obter lágrimas de um bebê, é necessário que exista sofrimento. Se há sofrimento e se há público para o sofrimento desta criança, é possível argumentar que o espectador da época experienciava uma espécie de prazer sádico diante daquelas imagens.

Tendo como exemplo estas duas sinopses podemos observar, portanto, uma linha tênue entre a inocência e a maldade, muitas vezes disfarçadas de travessura. Crianças brigam, disputam, choram. Por mais inocente que pareça, há um prazer tão grande na discórdia quanto na alegria das crianças. É preciso compreender os pequenos desvios da virtude infantil para compreender o ponto ao qual chegamos hoje.

2. Doll Divine: Nossas Pequenas Marys

Mary Pickford, doll divine, / Year by year, and every day /At the moving-picture play, / You have been my valentine. ¹

Uma menininha. A primeira imagem que imediatamente nos vem à cabeça é de uma criança, entre os quatro e seis anos. Provavelmente ela é branca e está bem arrumada. Provavelmente ela é bonitinha, levando em conta, é claro, os padrões de beleza estabelecidos pela sociedade em que vivemos. Ela é magra, ela é graciosa. Ela sorri na sua direção, como se não houvesse maldade no mundo. Você provavelmente cuidaria dela, se ela te pedisse. Os primeiros versos do poema de Vachel Lindsay refletem de maneira significativa como o cinema sedimentou a figura da menininha em nossos imaginários.

Para entendermos como a representação da infância foi tornando-se cada vez mais deturpada com o passar dos anos, é preciso tocar em um ponto que ainda é um tabu para a sociedade: a criança enquanto alvo de um olhar erótico. Em especial, a menininha branca. Este olhar erótico não se desenvolveu, a princípio, de maneira explícita. O olhar erótico para a menininha extrapola e distorce sua aparente criança. O que pode ser lido como inocência, também pode ser lido como lascívia. Este olhar causa um imediato distúrbio, que deve ser castrado, domesticado (LURY, 2010). Dessa forma, o cinema converte perversão ora em travessura, ora em devoção.

A primeira das menininhas contava com nada menos que vinte e dois anos de idade quando ela assumiu este papel pela primeira vez. Mary Pickford ou *Our Little Mary*, como era chamada pela imprensa, foi uma das primeiras atrizes a fazer parte do que hoje chamamos de *star system*, ou seja, o uso de um grupo de atores e atrizes para atrair o público para o cinema. Inicialmente, o texto estelar de Pickford oscilava entre a criança e a adolescente. Quanto mais a carreira de Pickford progredia e mais controle ela tinha sob os filmes em que atuava (Junto a seu marido, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin e D. W. Griffith, Pickford fundou a United Artists em 1919), mais novas eram as personagens que ela interpretava. Como exemplo, podemos citar os filmes *A Princesinha* (Marshall Neilan, 1917), *Daddy- Long Legs* (Marshall Neilan, 1919) e *Pollyanna* (Paul Powell, 1920). Posteriormente, os três foram refilmados e tornaram-se filmes clássicos do protagonismo infantil.

¹ LINDSAY, Vachel. *To Mary Pickford, Moving Picture Actress*. 1913.

O que impressionava o público em Pickford (e a razão pela qual ela jamais conseguiu escapar dos mesmos papéis) pode ser resumido em uma crítica de Mordaunt Hall sobre *Pollyana* no *New York Times*:

Recentemente as pessoas tem perguntado por que Mary Pickford não cresce. A questão foi respondido no Rivoli esta semana. É evidente que srta. Pickford não cresce porque pode fazer as pessoas rirem e chorarem, consegue conquistar mais corações e até protestos como uma menininha exuberante e resiliente como mais ninguém. Ela não pode crescer mais do que Peter Pan. (Mordaunt Hall, "Pollyanna," *New York Times*, Jan. 19, 1920, 16 apud *Precocious Stars: Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*, STUDLAR, 2013, p. 48)

O fato de existir uma adulta por trás do disfarce a tornava não apenas um objeto de identificação, mas também um objeto de desejo para o público e/ou para os outros personagens. Logo, este desejo se tornava aceitável, porque a atração por uma maior de idade também era (LEBEAU, 2008). Sob o disfarce da infância, a sexualidade de Pickford era contida. As personagens de Pickford eram meninas independentes, de personalidade forte, o que minimizava seu poder de tornar-se um objeto sexual, porque a mulher ideal naquela época era submissa, dependente. Muitos dos filmes estrelados pela atriz eram adaptações de livros datados entre o final do século XIX e XX, que retratavam aventuras e triunfos de meninas brancas que se rebelavam contra as normas do padrão de feminilidade que lhes era imposta. Era a imaturidade da menininha que tornava possível a tomada de atitudes que não seriam apropriadas para mulheres adultas (STUDLAR, 2013).

Assim como Pickford, Lillian Gish, em *Lírio Partido* (D. W. Griffith, 1919), tinha vinte e seis anos quando interpretou Lucy. O longa-metragem é baseado no conto *The Chink and the Child*, de Thomas Burke. Enquanto na versão original Lucy tinha apenas doze anos, no filme a personagem tem quinze, uma forma de tentar adaptar a idade da personagem à da atriz. O que chama a atenção, entretanto, é o modo infantil como Gish interpreta sua personagem. A postura frágil, os movimentos delicados e o semblante triste externalizam a infância miserável levada por Lucy: órfã de mãe, responsável por todas as tarefas de casa e constantemente abusada física e sexualmente pelo pai, como é sugerido pelo filme. Dessa performance, é possível também assimilar a pureza desta personagem.

Em tons melodramáticos, Griffith retrata o amor de um adulto por uma criança. É através desse amor que Lucy, por um breve momento e pela primeira vez em sua vida, experiencia o que é a felicidade. Entretanto, a tragédia já anunciada no destino de Lucy e Cheng leva a um

final violento. Trata-se de uma história que a princípio pode ser vista como inocente, devido a não concretização carnal do amor, mas que contém uma série de subtextos que desenvolvem um olhar erotizante a respeito de Lucy.

O primeiro ponto, naturalmente, é a relação entre Lucy e Cheng. A princípio, trata-se de um caso de pedofilia que é “atenuado” pela pureza dos sentimentos do chinês pela menina e, acima de tudo, pelo caráter platônico desse amor. Entretanto, a confusão entre a sexualidade e o amor romântico, bem como processos de posse e, conseqüentemente, vingança, típicos das relações amorosas entre adultos se fazem presentes no filme (LURY, 2010). Assim como no caso de Pickford, o fato de Gish ser uma adulta interpretando uma criança ao mesmo tempo permite e refreia a libido do espectador.

Por outro lado, ao contrário de Pickford, Lillian Gish interpreta uma menina cândida, de acordo com os padrões de feminilidade estabelecidos na época. Enquanto as personagens de Pickford eram meninas que poderiam ser consideradas “inadequadas” para o casamento, que, na época era uma espécie de termômetro para a índole das meninas, as personagens de Gish eram exemplos de adequação ao que era socialmente aceito. Para além de seu papel social, a aparência e, mais do que isso, a beleza, torna-se um instrumento fundamental na construção da personagem. Por ser “bonitinha”, a personagem produz um frisson erótico no espectador, efeito que uma criança não deveria ter num adulto, devido às implicações morais disso (LURY, 2010). Portanto, é possível entender porque a combinação da inocência de Lucy e sua aparência são determinantes para a construção de um olhar erótico. Este mesmo efeito seria, posteriormente, atribuído a Shirley Temple e às outras estrelas mirins que vieram a preencher seu lugar.

A aparência, para além da erotização, tem também um outro peso neste filme. Em *Lírio Partido*, a pele branca de Lucy é sinal de pureza, a ponto de Cheng, em um momento do filme, apelidar Lucy de “White Blossoms”. Ou seja, a virtude da pele branca de Lucy se encontra ameaçada diante de uma outra pele: a pele amarela de Cheng. A possibilidade de uma relação inter-racial é posta como inadmissível. Entretanto, esta ameaçada existe apenas na cabeça do espectador. Lucy já não é mais virgem. Ela sabe como sexo funciona – sua inocência foi corrompida, inclusive, pelo próprio pai.

O que ela não sabe é que sexo pode ser uma fonte de prazer, uma forma de realizar seus desejos interiores. Por ser uma criança, Lucy utiliza o tato como principal sentido, uma forma de demonstrar seus afetos. Por vezes, ela acaricia um determinado objeto pelo qual ela tem adoração e suas mãos são sempre levadas ao rosto para expressar alguma emoção. Apesar da

relação entre Lucy e Cheng nunca alcançar um verdadeiro clímax – o que implicaria em pedofilia e miscigenação explícitas – isso não significa que a relação não seja erótica. Nesse filme, os desejos e prazeres de Lucy são expressos através de pequenos gestos: de um breve beijo que Cheng dá na manga da blusa de Lucy até em um par mãos dadas. O desejo ali se realiza através do toque não sexual.

Se Pickford foi a “primeira grande criança do cinema”, Shirley Temple certamente foi a mais famosa de todas. Temple é a primeira imagem que vem à cabeça quando se trata do estereótipo da menininha. Seus cachos dourados ficaram marcados para sempre na história do cinema. Depois dela, muitas meninas tentaram seguir o mesmo caminho, mas nunca com o mesmo êxito que foi o fenômeno Shirley Temple. Contudo, nem mesmo Temple, uma criança de verdade, conseguiu escapar do olhar erotizante do cinema. Temple começou sua carreira aos três anos de idade, na série de curtas *The Baby Burlesks*, que eram paródias de filmes célebres estreladas por crianças entre os quatro e cinco anos de idade. No curta-metragem *War Babies* (Charles Lamont, 1932), um pastiche do filme *Sangue por Glória* (Raoul Walsh, 1926), Temple interpreta Charmaine, dançarina do *Pete’s Buttermilk Bar*, que é disputada por dois soldados. O figurino do elenco é simples: para Temple, uma blusa e uma fralda com um enorme alfinete e para os soldados, bonés militares e o mesmo tipo de fralda. No bar, os garotos bebem leite, enquanto Temple dança de maneira insinuante ao redor de uma banda. Para disputar a atenção de Charmaine, os garotos oferecem a ela pirulitos, sendo o vencedor aquele que oferecer o maior. Ao final do filme, Charmaine se despede de um deles com um abraço, enquanto beija o outro nos lábios. Ao final, um deles se gaba para o outro exibindo a rosa que Charmaine tinha nos cabelos enquanto o outro, em resposta, mostra o alfinete da fralda dela.

Neste caso, o cinema dissimula a perversão utilizando o humor como atenuador. Apesar de grande parte das situações serem eróticas ou terem algum tipo de erotismo implícito, o fato dos protagonistas, em especial Temple, serem crianças faz com que a situação seja considerada aceitável, afinal de contas, trata-se de uma brincadeira inocente. Entretanto, essa paródia sobre a sexualidade dos adultos diz bastante, também, sobre a sexualidade das crianças. Existe um olhar permissivo que torna possível aceitarmos duas crianças pequenas se beijando na boca ou uma criança dançando sensualmente em troca de alguma vantagem, porque a idade não permite algum tipo de clímax seja fisicamente possível, mesmo que isso fique implícito.

Outra questão que envolve Temple (e que já despontava em *Lírio Partido*) é o estigma da beleza da criança, em especial em seus filmes mais famosos como *A Pequena Rebelde*

(David Butler, 1935), *O Anjo do Farol* (David Butler, 1936) e *A Pequena Princesa* (Walter Lang, 1939). Inclusive, há similaridades entre a figura de Gish em *Lírio Partido* e a caracterização de Temple em seus filmes. O que pode ser chamado de “beleza” em Gish, por se tratar de uma mulher adulta e de uma situação romântica, chamaremos de “fofura” no caso de Temple. Seu tamanho, rosto arredondado e traços revelavam sua vulnerabilidade, logo, a necessidade de que alguém tomasse posse dela:

A fofura [...] é dependente de um impulso protetor, um tema recorrente nos últimos filmes de Temple, uma vez que ela está sempre necessitada de cuidado dos adultos, apesar de dizer o contrário. Aqui, a fofura está atrelada a branquitude não só porque significa pureza e inocência, mas porque a fofura ‘torna respeitável’ o desejo de possuir e controlar o comportamento indisciplinado da menininha e, implicitamente, sua sexualidade. (LURY, 2010, p. 100)

Se em *Lírio Partido* a figura do protetor é o homem “de cor”, portanto o toque não é permitido, nos filmes de Shirley Temple quem assume este posto é a figura paterna, logo, um homem branco, como ela. Isso é uma forma de afirmação racial, pois, uma vez que o pai possui o controle da sexualidade da criança, caberá a ele reprimi-la, impedindo assim todo e qualquer relacionamento desviante, que “suje” a imagem da menina, no caso, relacionamentos interraciais. A família deve se manter branca (LURY, 2010). Para que essa relação se mantenha civilizada, a “fofura” da criança implica na negação dos desejos sexuais tanto da criança quanto de seu protetor. A “fofura” também serve como uma forma de conter a exuberância e a sexualidade da criança, bem como comportamentos precoces. As figuras do pai protetor e da criança inocente surgem para demonstrar a importância patriótica da família, centrada no patriarcado, em uma época em que esta instituição estava ameaçada pelos efeitos socioeconômicos da Grande Depressão.

Mais tarde, a adaptação de um livro polêmico causaria um abalo sísmico no que diz respeito à representação da sexualidade da criança no cinema. O próprio cartaz de *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick, já apontava a ousadia que era adaptar o infame livro de Nabokov para as telas: “How did they ever made a movie about Lolita?” (“Como puderam fazer um filme sobre Lolita?”, em tradução livre). Em *Lolita*, a criança não só é dona da própria sexualidade, como a relação amorosa entre Lolita e Humbert e Lolita e Quilt se realiza, mesmo que de forma implícita. O olhar erotizado diante da criança finalmente extrapola seus limites morais, chocando o espectador que durante anos teve o inconsciente domesticado por “nossos pequenas Marys”.

É preciso frisar o racismo ao qual o imaginário da infância criado pelo cinema está condicionado e que ainda se reflete nos dias de hoje. De acordo com Karen Lury (2010), durante o século XX, apesar de alguns meninos negros fazerem sucesso na música e na televisão, não há interesse algum do cinema americano pela figura da menina negra. Logo, a mulher negra não serve para ser estrela de cinema. Shirley Temple nunca poderia ter sido negra. Há um apagamento das mulheres negras ao longo da história, no cinema isso não é diferente.

Mesmo hoje em dia, com um cinema que se preocupa cada vez mais com representatividade, é preciso pensar em quantos filmes têm crianças negras, em especial meninas, no papel principal, e quais delas podem ser consideradas parte de um *star system*. Podemos pensar em Quvenzhané Wallis, protagonista de *Indomável Sonhadora* (2012), dirigido por Behn Zeitlin, que inclusive foi indicada ao Oscar de melhor atriz por sua performance. Entretanto, ela só atuou em mais três filmes depois desse e somente foi protagonista em um deles. Comparativamente, Abigail Breslin, atriz mirim também indicada ao Oscar, na categoria de coadjuvante, por *Pequena Miss Sunshine* (Valerie Faris e Jonathan Dayton, 2006), estrelou diversos filmes depois de ser “descoberta” e ainda é ativa no mercado. Obviamente, estamos falando do cinema hegemônico norte-americano e a questão ganha novo relevo quando tratamos de outras filmografias, como a brasileira.

3. A Criança e a Morte

A dor pela perda de uma criança é um sentimento recente, visto que o conceito de infância surgiu há relativamente pouco tempo. O apego e cuidado por uma criança nem sempre foi uma prioridade para seus pais. Na Idade Média, devido à grande quantidade de doenças e à precariedade da higiene, as taxas de mortalidade eram calamitosas. A criação de laços emocionais com uma criança, portanto, poderia se tornar algo extremamente doloroso. Por esse motivo, casais produziam uma grande quantidade de filhos, na esperança de que dois ou três pudessem sobreviver. Mesmo depois disso, durante a revolução industrial, crianças eram exploradas como força de trabalho nas fábricas. Apenas quando crianças foram afastadas das máquinas seus direitos passaram a ser revistos e a infância como conhecemos hoje foi delineada.

“Ao dizermos o que queremos que uma criança venha a ser, dizemos o que somos” (POSTMAN, 1999, p.78 apud ALVES, 2014, p. 62). Mas o que pode ser dito de nós quando

uma criança deixa de ser? Por vivermos em uma cidade violenta, é comum nos depararmos com notícias da morte de crianças, muitas vezes de maneira brutal. Esse tipo de notícia nos causa uma sensação de impotência, uma vez que as crianças, a princípio, não podem se defender sozinhas, são vulneráveis. Protegê-las, portanto, deveria ser papel dos adultos. Porém, na sociedade em que vivemos, nada é tão simples. A inocência, no Brasil, tem cor de pele e classe social. Neste país, vivemos o luto de maneira seletiva. Choramos por crianças brancas assassinadas pelos pais, mas acusamos o menino negro favelado baleado a caminho da escola de ter sido morto por ser bandido.

A significação da morte da criança no cinema foi mudando radicalmente ao longo dos anos. A infância deixa de ser dourada e, aos poucos, mostra seu lado obscuro. A morte era só o começo. Em *The Country Doctor* (D. W. Griffith, 1909), temos uma das primeiras mortes significativas de uma criança. Ao negligenciar a doença da própria filha para salvar a vida de outra criança doente, o Doutor é punido com o falecimento de sua prole. O filme trata a morte como uma espécie de justiça divina, reforçando os ideais vigentes na época de que o bem mais valioso do homem é a família: a sua própria, não a dos outros. Há uma exploração maniqueísta da imagem da criança, nesse caso. A morte da mulher do Doutor, por exemplo, não teria o mesmo impacto. É preciso matar o inocente, porque ele não pode se defender. No fim das contas, o pai é o assassino de sua filha.

Em *M, o Vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931), a cena de morte é conduzida de forma elegante e implícita. Não vemos o rosto de Hans Beckert, apenas sua sombra projetada sobre cartaz que anuncia uma recompensa para quem denunciar o assassino de crianças que vem aterrorizando Dusseldorf. A partir desse momento, já sabemos qual é o triste destino de Elsie, que volta da escola brincando despreocupadamente com sua bola. Em seguida, Hans compra um balão para Elsie. Estas cenas são montadas paralelamente com cenas da mãe de Elsie, que cozinha o almoço. Ao perceber que todas as crianças chegaram, menos sua filha, a mãe se desespera, gritando o nome da menina. Uma série de lugares vazios: as escadas, o quintal, o lugar de Elsie à mesa com seu prato posto. Por fim, um matagal. A bola de Elsie rola para fora da moita. *Fade to black*. Ela está morta. A forma como essa cena é montada nos coloca no lugar da mãe: o lugar da impotência. Apesar de sabermos o que vai acontecer, também nos desesperamos aos poucos, porque não temos como intervir. A reação imediata, a mesma dos personagens do filme, é exigir algum tipo de retaliação. Para chegarmos a essa reação, contudo, foi preciso preencher o espaço vazio do que teria acontecido com Elsie Beckmann, recriando as imagens do crime que não vimos em nossa imaginação.

O que os dois filmes têm em comum é a causa da morte das crianças como consequência das ações de adultos, ou melhor, da falta de ação dos mesmos. Voltando a Griffith, podemos pensar em uma lógica punitivista nessas mortes. No fim, são os adultos quem pagam o preço em terra. Paralelamente, naquela época, os filmes sobre infância, protagonizados por crianças, ainda tratavam dessa fase da vida como se fosse um idílio, livre de toda a maldade. As crianças eram mortais apenas no mundo dos adultos.

Após a Segunda Guerra Mundial, isso mudou. Para o cinema, a morte de uma criança em períodos de conflito bélico passou a simbolizar todas as mortes causadas pela guerra. A narrativa vista do ponto de vista infantil funciona como uma metonímia para um sofrimento maior, geral. Esta mesma metonímia é comum em filmes que se passam no pós-guerra, tornando a criança uma representação de uma nação inteira, como é o caso de Ana Torrent nos filmes *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1976) e *O Espírito da Colmeia* (Victor Erice, 1973), que tratam dos anos posteriores à Guerra Civil Espanhola e do governo militar. Ana incorpora “todas as crianças de Franco” (LURY, 2010).

Surge também um grande número de filmes autobiográficos, nos quais adultos revisitam seu passado na guerra. A infância é universal, todos nós passamos por ela. Portanto, estamos todos passíveis de nos identificarmos imediatamente com os personagens infantis. A memória também é uma mensagem importante desses filmes, porque apenas através do legado deixado pela guerra é possível modificarmos a sociedade, para que os mesmos erros não sejam cometidos novamente.

A guerra leva à morte. A todo o tipo de morte. Diante da catástrofe há duas opções para a infância: a renovação ou o fim. Estes extremos estão presentes em dois filmes feitos logo após o fim da Segunda Guerra: *Vítimas da Tormenta* (Vittorio de Sica, 1946) e *Alemanha Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1948). Os filmes procuram mapear as sequelas da guerra em dois países dominados por regimes autoritários através dos olhos de uma criança. A resposta, em ambos os casos, é a aniquilação da infância.

Em *Vítimas da Tormenta*, Giuseppe e Pasquale são dois amigos que trabalham como engraxates nas ruas de Roma e sonham em juntar dinheiro para comprar um cavalo. Através de Atillio, irmão mais velho de Giuseppe, os dois entram para o mundo dos pequenos golpes liderado por Panza. O primeiro serviço envolve a venda de tapetes para um vidente. Vestidos de policiais, Atillio e Panza invadem o local, acusam o vidente de comprar produtos roubados. Com o dinheiro que recebem, Giuseppe e Pasquale finalmente conseguem comprar o cavalo.

Ao voltarem para a cidade, encontram o vidente acompanhado de policiais de verdade. Além do golpe, eles são acusados de roubar dinheiro do vidente, sendo os verdadeiros responsáveis pelo crime Attilio e Panza. Após negarem a participação de qualquer outra pessoa, os meninos são mandados para um centro de detenção juvenil. Separados um do outro, os meninos sofrem no cárcere. Giuseppe recebe um recado do irmão: ele deve continuar negando a existência de outras pessoas no golpe. A mensagem é repassada para Pasquale, que promete não contar nada. Entretanto, uma vez no interrogatório, Pasquale se vê obrigado a contar a verdade, quando os policiais o chantageiam, fingindo que batem em Giuseppe. Ao receber visita da mãe, Giuseppe descobre que Pasquale contou tudo. Ele humilha o amigo publicamente. Pasquale cai numa armadilha na prisão e, como punição, é chicoteado pelos policiais. Enquanto isso, Giuseppe planeja e executa sua fuga junto com Archangeli, um companheiro de cela. Pasquale tenta impedir a fuga dos dois, contando o plano para os policiais, mas é tarde demais, Giuseppe e Archangeli já fugiram. Pasquale também escapa. Os três fugitivos se encontram na ponte. Giuseppe fica, Archangeli vai embora. Com raiva, Pasquale tira seu cinto e chicoteia Giuseppe, que cai da ponte e morre. Arrependido, Pasquale chora diante do corpo do amigo. A polícia fecha o cerco.

Nesse filme, Giuseppe e Pasquale têm um único momento verdadeiro de liberdade: quando os dois cavalgam em seu próprio cavalo pela primeira vez. Durante o resto do filme, eles são aprisionados pelas obrigações do trabalho, das ligações criminosas e, por fim, pela instituição propriamente dita. Mesmo quando eles alcançam a liberdade para fora dos muros da detenção, o sonho acaba rapidamente. A morte chega, como uma prisão definitiva. Os culpados de tudo isso são os adultos, representados por Attilio e Panza, dois corruptores, que tragam a infância para o vórtice destrutivo da guerra.

O centro de detenção é uma grande metáfora para o regime fascista. Trata-se de um espaço criado para sufocar a infância, fazendo meninos tornarem-se homens, pois é isso que a guerra faz. A ambientação militarizada e os cabelos raspados reforçam esse clima. Na detenção, temos um exército de socialmente excluídos, que nunca realmente conseguiram viver sua infância e então o pouco que lhes resta será destruído. O próprio diretor da instituição não vê os detentos como crianças, mas como homens: se eles cometem crimes, já não são mais crianças. Esse tipo de pensamento ressoa até hoje nas guinadas conservadoras e punitivistas de nossa sociedade.

Giuseppe e Pasquale assimilam aquele sistema. No final do filme, com raiva por ter sido considerado um traidor, quando na verdade achava que tinha feito um bem para seu amigo,

Pasquale reproduz no amigo a surra que tomou na prisão. Assim como fizera o policial, Pasquale tira seu cinto e dá uma surra em Giuseppe. É nesse momento que a infância dos dois tem um fim definitivo. Pasquale torna-se seu pior pesadelo: um adulto. Giuseppe morre. A morte da infância se faz presente simultaneamente no plano simbólico e concreto. O cavalo, a representação dos sonhos de infância e da liberdade, afasta-se silenciosamente. Pasquale chora. Há sinal de arrependimento. Se há arrependimento, há uma possível regeneração para os que ficam, para que não repitam os horrores da guerra.

Como sugere o título, *Alemanha Ano Zero* tem como cenário uma Alemanha bombardeada e decadente após a Segunda Guerra Mundial. Assim como a cidade, a família Kohler também se vê em ruínas. Edmund, um menino de doze anos, vive com seu pai, Sr. Kohler, que está doente, preso à cama, com sua irmã Eva, que se envolve com soldados das forças aliadas em troca de cigarros, mas resiste ao mundo da prostituição, e com seu irmão mais velho, Karl-Heinz, ex-soldado nazista que não quer se registrar na polícia com medo das represálias. Edmund transita pelo mercado negro, fazendo vendas como uma maneira de ajudar financeiramente sua família. Um dia, ele reencontra seu professor, Herr Henning, um homem ainda crente no nazismo. Ele introduz Edmund a Jo e Christl - ele, um golpista; ela, uma jovem prostituta. Henning dá dez marcos para que Edmund venda uma gravação de Hitler para os soldados. Durante o percurso, os três aplicam pequenos golpes. Quando a saúde de Sr. Kohler piora, Henning diz para Edmund que o mundo é cruel e que os fracos deveriam ser eliminados para que os fortes pudessem sobreviver. Sr. Kohler é transferido para um hospital, onde apresenta sinais de melhora. Ao receber uma visita do filho mais novo, confessa que já pensou em suicídio, por se sentir um fardo para a família. Sem ninguém notar, Edmund rouba veneno do hospital. Em paralelo, Sr. Kohler tem sua xícara de chá envenenada por Edmund e Karl-Heinz se entrega para a polícia. Entretanto, devido ao estágio da doença do pai, sua morte é dada como natural. Claramente arrependido, Edmund anda pela cidade. Ele encontra Christl, mas ela não parece ter tempo para alguém tão jovem quanto ele. O menino decide ir, então, até a casa de Henning e contar seu feito. O professor se revolta, diz que nunca mandou Edmund matar ninguém. Decepcionado mais uma vez, o menino volta para as ruas. Encontra um grupo de crianças brincando, mas é rejeitado por elas, num reconhecimento simbólico da sua recém-adquirida situação de adulto. Por fim, ele sobe um prédio bombardeado. Lá de cima, ele pode ver o cortejo que carrega o caixão de seu pai. Eva grita o nome do irmão mais novo. Edmund se joga do prédio.

Ao contrário de *Vítimas da Tormenta*, o clima de *Alemanha Ano Zero* é de completo pessimismo. Todas as relações foram corrompidas pela guerra. Até mesmo uma das instituições mais antigas do mundo, a família, desmorona diante dos horrores do nazismo. Há um claro paralelo entre a cidade destruída e os habitantes igualmente arrasados, tentando sobreviver. De maneira monumental, Rossellini filma as ruínas da Alemanha bombardeada e é nelas que o filme tem seu fim. Todos os personagens estão presos metafórica ou fisicamente a seus fardos: Edmund, ao trabalho clandestino; Eva, presa entre a integridade e a prostituição; Karl, preso a seu passado; Henning, ao nazismo; e, por fim, Sr. Kohler, à sua condição de saúde. Em todos os casos, não há possibilidade de libertação.

Quando a Alemanha estava arrasada, após a Primeira Guerra Mundial, o discurso nazista ganhou força, mostrando “um novo horizonte” para o país em frangalhos. Milhões de jovens se viram seduzidos pelo discurso autoritário e passaram a seguir Hitler fervorosamente. Em posição de poder diante do menino, visto que não é qualquer pessoa, mas um ex-professor, logo, uma figura de autoridade, Henning consegue convencer um Edmund arrasado não só pela guerra como pelos dramas de sua família a assassinar o próprio pai, em prol “da sobrevivência do mais forte”. Ele oferece uma alternativa.. Ao ser notificado do feito do garoto, ele se isenta da culpa. Com isso, Rossellini demonstra a perversidade do discurso nazista e a maneira como ele funciona, a ponto de transformar um inocente em um assassino.

Assim como Pasquale, Edmund já não é mais uma criança. Foi corrompido pela violência do mundo adulto e torna-se capaz de assassinar o mais fraco, como um soldado nazista. Ao romper com Henning, sente-se culpado. Ele acreditava que estava apenas seguindo regras, quando na verdade era ele quem tinha se corrompido. A maldade tomara conta do coração de Edmund sem que o menino percebesse. Quando enfim ele percebe, é tarde demais. Na cena em que Edmund tenta brincar com as crianças, fica claro que elas não o veem como igual. É o cheiro de morte que a infância não reconhece. Sem alternativas, Edmund dá fim à própria vida. É possível entender isso também como o fim do mal. Um mal que não pode se perpetuar.

Tanto em *Vítimas da Tormenta* quanto em *Alemanha Ano Zero*, temos um dos raros casos em que um personagem infantil é violento. Nos dois casos, a violência está intimamente ligada à influência do mundo dos adultos. Os dois meninos são violentos, pois essa é a forma que eles têm de lidar com suas dores e, sobretudo, tentar sobreviver. Os culpados de tudo isso são os adultos. Por mais distantes que estejam, há ecos de *Vítimas da Tormenta* em *Cidade de Deus* e de *Alemanha Ano Zero* em *A Fita Branca*. Os anos se passam, mas as crianças

continuam sendo corrompidas. A violência praticada pelas crianças nos dois filmes evoluiu com o passar dos anos, bem como os processos de adultização sofridos por elas. Aqui, chegamos a um ponto sem volta: as crianças deixam de morrer para matar.

4. A Criança Violenta

Para Karen J. Renner, no livro *The 'Evil Child' in Literature, Film and Popular Culture*, as narrativas sobre crianças violentas começaram a se popularizar nos anos de 1950, sendo o marco *The Small Assassin* (1946), conto de Ray Bradbury presente na edição de Novembro da revista *Dime Mystery*. A história gira em torno de um bebê que é, literalmente, nascido para matar e tem habilidades para isso. Ele consegue fazer com que a mãe role escada abaixo e mata seu pai envenenado com gás. No final, o mesmo médico que fez o parto do bebê se vê na obrigação de dar fim a vida dele. Ele chama o pequenino, diz que quer lhe mostrar algo brilhante: um bisturi. O final é deixado em aberto.

Entretanto, acredito seja preciso voltar quarenta anos atrás para entendermos porque chegamos no ponto do assassinato. A figura abaixo é um frame de *The Little Girl That Did Not Believe in Santa Claus* (1907), de Edwin S. Porter e J. Searle Dawley. Nesse filme, durante a época de natal, um menino rico e uma menina pobre ficam amigos. A menina não acredita em Papai Noel, devido à sua condição financeira, logo, ao fato de nunca ter recebido um presente de natal. O menino rico, determinado a fazer sua amiga mudar de ideia, decide sequestrar Papai Noel. À mão armada, o menino amarra o bom velhinho e o obriga a dirigir seu trenó até a casa da menina. Lá, ainda sob a mira do revólver, Papai Noel tem que providenciar não só os presentes, todos de seu saco, como uma árvore de Natal.



Figura 2: Papai Noel na mira da arma

A criança em questão parece ter tanta intimidade com a arma quanto os bandidos de outro filme de Porter, *O Grande Roubo do Trem* (1903). Por mais que se trate de um universo fantástico e todo o plano do menino seja tratado de forma cômica, atenuando seu conteúdo, é possível admitir que há violência e que uma criança pode fazer uso dessa violência, por mais que seja “pelas razões certas”, no caso, fazer com que sua amiga acredite em Papai Noel. Essa cena pode ser comparada com a série de filmes *Baby Burlesks*, citada anteriormente, nos quais crianças tomam atitudes típicas de adultos e isso é considerado cômico. O teórico Neil Postman (1999) chegou a afirmar que “o menino de sete anos era um homem em todos os aspectos, exceto na capacidade de fazer amor e guerra”. Ao dar tal declaração, Postman estava falando sobre o status da criança durante o século XVII. Entretanto, se levarmos em conta as duas situações nestes parágrafos, é possível dizer que nem mesmo na capacidade de fazer amor e guerra as crianças se diferenciam dos adultos.

Se o filme de Porter foi apenas um ensaio para o que estava por vir, então, quem de fato foi a primeira criança violenta do cinema? Violenta por natureza, que fique bem entendido. Ou seja, não é o caso de Pasquale de *Vítimas da Tormenta* ou de Edmund de *Alemanha Ano Zero*. Ambos personagens não eram violentos antes, tornaram-se violentos devido às circunstâncias que acompanhamos durante o filme. A primeira criança notoriamente violenta, a primeira criança má, ao contrário do que se espera, é uma menina. Uma menina nos moldes de Shirley Temple. Trata-se de Rhoda Penmark, do filme *A Tara Maldita* (Mervyn LeRoy, 1956).

No filme, Rhoda assassina com as próprias mãos, ou melhor, com os próprios sapatos de sapateado, um de seus colegas de classe e joga seu corpo no lago. A motivação era simples: Claude, a vítima, havia ficado em primeiro lugar no concurso de caligrafia. Rhoda, derrotada, cobiçava a medalha dada ao colega. Claude não é o único alvo da ira de Rhoda. LeRoy, o jardineiro, ao provocar Rhoda dizendo que sabia onde estavam os sapatos que ela havia usado para assassinar Claude, sem saber que isso era verdade, acaba pagando por sua língua. A menina atea fogo no corpo do jardineiro, que corre em chamas pelo jardim.

A origem do mal de Rhoda é genética. No meio do filme descobrimos que Christine, mãe de Rhoda, é filha biológica de uma serial killer, tendo sido adotada por outra família aos dois anos de idade. No livro, Christine morre e Rhoda sobrevive, o que dá a entender que o mal poderá continuar a ser perpetuado. Entretanto, o filme foi feito sob a vigência do Código Hays², o que significa que o final teve de ser modificado. Após uma tentativa falha de duplo suicídio, Rhoda vai atrás da medalha que sua mãe disse ter jogado no lago. Uma chuva intensa cai, podemos ouvir relâmpagos. Rhoda vasculha a água, sem sucesso. Em um plano geral, a figura diminuta da menina desaparece em uma nuvem de fumaça: um raio cai sobre sua cabeça. Nenhum adulto foi capaz de dar fim à Rhoda, portanto “Deus” teve que se encarregar disso ele mesmo. Esta justiça divina, um claro *deus ex machina*, não significa apenas que o crime não compensa, moral exigida pelo Código, mas que o mal deve ser cortado pela raiz. A morte de Rhoda é extremamente cruel, mas por um lado extremamente satisfatória para o espectador. Pela primeira vez, a morte de uma criança gera uma espécie de alívio. A criança violenta é fascinante, mas ela deve pagar.

A criança violenta nos obriga a questionar a natureza humana. Explorar a infância nesse sentido é explorar a origem do mal e da violência na sociedade. Seria a forma como vivemos em sociedade a razão dele ou o mal é congênito, inerente a todos nós? Os tempos mudam, logo, a resposta para essa questão também. Com o passar dos anos, tivemos vários tipos de crianças violentas. A forma como a maldade se manifesta nas crianças muda radicalmente de ano para ano, acompanhando o *zeitgeist* (RENNER, 2013). Dois tipos de crianças malvadas se tornaram extremamente populares no imaginário cinematográfico: a criança possuída e a criança feroz. A possessão está ligada a narrativas que exploram os fracassos da vida de uma família em particular. A criança possuída não nasce assim, torna-se.

² Criado por Will H. Hays, o Código Hays (oficialmente *Motion Picture Production Code*) foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos.

Crianças possuídas geram horror por apresentar comportamento perturbador, cruel, violento e sexualmente sugestivo, no caso de garotas.

Grande parte dos filmes protagonizados por crianças possuídas, em especial *O Exorcista* (William Friedkin, 1973), dedicam parte do filme à construção dessa personagem, mostrando como ela era antes da possessão. Em *O Exorcista* podemos observar como o comportamento de Regan muda radicalmente. Chegamos até mesmo a acompanhá-la em uma bateria de exames médicos. No cinema, o que enfraquece a criança a ponto de um demônio conseguir tomar conta de seu corpo é a falta de estrutura familiar. *O Exorcista* também dá conta deste ponto. Chris é uma atriz e está trabalhando constantemente, portanto não dispõe de tempo suficiente para sua filha. A possessão serve para reunir a família novamente (o que não significa que a criança será salva a tempo) ou para destruir de uma vez por todas o que já estava arruinado. No caso de Regan, o final é feliz: mãe e filha estreitam seus laços (RENNER, 2013).

Já a origem da criança feroz está ligada a problemas da sociedade como um todo. A criança feroz está além da família e das relações sociais. O desenvolvimento desse personagem é diferente do da criança possuída: primeiro somos introduzidos àquela criança sabendo que ela é má, violenta; segundo, não se trata de uma única criança, mas de um bando de crianças. Nenhuma dessas crianças é individualizada suficientemente para que possamos criar simpatia por ela. Pelo fato das crianças não estarem sob a influência de algo maior e inescapável, como um demônio, os atos cometidos por elas tornam-se duplamente repulsivos. Dentre eles, podemos listar: assassinato, canibalismo e até mesmo estupro. Portanto, assim como no caso de Rhoda, a morte dessas crianças se torna mais fácil de ser aceita e é até mesmo desejada. A barbárie da criança feroz reflete a barbárie da situação que ela vive. Um claro exemplo disso é o filme *Senhor das Moscas* (Peter Brook, 1963). Um grupo de garotos se vê abandonado em uma ilha à própria sorte. Logo eles formam uma sociedade que vive em harmonia. Entretanto, Jack, um dos meninos que se auto designa o líder, começa a tornar aquela sociedade selvagem, usando violência contra quem resistisse à sua autoridade. Além da morte de um dos meninos, confundido com um animal selvagem, a violência tem seu clímax com o assassinato de Porquinho e na perseguição de Ralph, o antigo líder, cuja cabeça eles querem exibir como troféu. Felizmente, a perseguição não dá resultado, uma vez que a marinha britânica, a “sociedade civilizada”, chega para salvar os meninos.

A escolha por *A Fita Branca* e *Cidade de Deus* se deu devido ao fato de ambos os filmes dialogarem com a situação vivida pelo mundo e pelo nosso próprio país atualmente. A onda

fascista e o genocídio povo negro podem ser observados sob a ótica da criança. O que nos interessa é pensar como um filme realista pode formar uma fantasia a respeito da infância. A violência tem um rosto e, nestes filmes, é o de uma criança.

CAPÍTULO 2

A FITA BRANCA

1. O Vídeo de Haneke

Michael Haneke nasceu em Munique, na Alemanha, em 1942. Filho do ator e diretor Fritz Haneke e da atriz Beatriz von Degenschild, Haneke foi criado na cidade Wiener Neustadt, na Áustria, e posteriormente passou a frequentar a Universidade de Viena, onde estudou filosofia, psicologia e teatro, após falhas tentativas de carreira como ator e músico. Antes de se tornar cineasta, Haneke foi crítico de cinema de 1964 a 1970, além de editor e dramaturgo na emissora alemã Südwestfunk (SWF). Em 1974, nesta mesma emissora, dirigiu seu primeiro longa-metragem *Depois de Liverpool*. Haneke ainda dirigiria mais sete filmes para a TV até sua estréia no cinema, em 1989, com o filme: *O Sétimo Continente*. Foi o início de uma profícua carreira, que conta com doze filmes para cinema e doze para a TV, acumulando 101 prêmios e 87 indicações a prêmios.

A Fita Branca foi lançado em maio de 2009 no Festival de Cannes. O filme foi o grande vencedor da Palma de Ouro, além do FIPRESCI, o Prêmio do Sistema Nacional Francês de Educação e de uma menção honrosa do Júri Ecumênico. O filme também concorreu na categoria de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar e venceu o Globo de Ouro na mesma categoria. Três anos depois, Michael Haneke voltaria à seleção oficial de Cannes com *Amor* e levaria sua segunda Palma de Ouro. Pelo mesmo filme, também receberia, finalmente, o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. O filme mais recente de Haneke é *Happy End*, que também teve sua estreia na competição de Cannes em 2017.

Filmado em preto-e-branco e ambientado às vésperas da Primeira Guerra Mundial, num vilarejo ao norte de Alemanha, *A Fita Branca* surpreendeu a crítica especializada ao se distanciar do resto da filmografia do diretor. John Orr, em seu capítulo sobre *A Fita Branca* presente no livro *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, resumiu bem o furor causado pelo filme na época de seu lançamento:

Quando assumimos que Haneke tinha uma inclinação para filmes coloridos, ele muda o formato. Quando acreditávamos que seus filmes eram fábulas sombrias sobre o

presente e o futuro, ele se volta para o passado. Quando já estávamos acostumados a suas reflexões sobre as narrativas midiáticas na era eletrônica, ele nos leva ao mundo pré-motorizado. Quando sua carreira parecia estar estabelecida entre a França e a Áustria, ele faz seu primeiro longa-metragem situado e filmado na Alemanha. (ORR, p. 481, 2012)

Há elementos, porém, aos quais Haneke se manteve fiel: a violência e as crianças. Em grande parte de seus filmes, como *O Sétimo Continente*, *O Vídeo de Benny*, *Violência Gratuita* e *Happy End*, a família burguesa tem um papel fundamental para a construção de uma visão crítica e, muitas vezes, irônica sobre a desintegração da unidade familiar, alienação e falhas de comunicação causadas pelo capitalismo, a paranóia e a brutalidade escondida em relações românticas ou sexuais, o consumo e o distanciamento causado pela tecnologia, em especial pela cultura do vídeo e da televisão. Para Haneke, a sociedade burguesa parece estar fadada à destruição. Esta devastação pode ser trazida pelo estrangeiro, em seu mais amplo sentido - tanto os dois jovens de *Violência Gratuita* quanto Majid, órfão argelino adotado pelos pais de Georges quando ele era menor, em *Caché*, são figuras que vem de fora para desestabilizar a vida dos protagonistas - ou pode surgir de uma pulsão de aniquilação seja do outro ou de si mesmo causada pela tecnologia e pela sociedade de consumo, no caso de *O Vídeo de Benny* e *O Sétimo Continente*, respectivamente. Em uma entrevista para o site *cine-fils.com*, Michael Haneke é questionado a respeito das origens da violência, a resposta dele não poderia ser mais adequada:

Acredito que a principal razão para a violência seja o medo. [...] A xenofobia é baseada neste princípio. É uma forma de violência baseada no medo e na ignorância. Porque eu não conheço algo, tenho medo disso. E porque estou com medo disso, vou me defender. E se eu não consigo me defender facilmente, vou usar a violência. [...] Além disso, há um certo impulso destrutivo dentro de todos nós – gostando ou não. E este impulso por destruição não pode ser legitimado por nossos medos. É o nosso lado escuro. [...] Eu acredito que em determinadas circunstâncias posso agir de uma maneira que, normalmente, eu poderia condenar. Este é o destino humano: só nos seus limites podemos ver o quão longe nossa humanidade vai. (HANEKE, Michael. “Michael Haneke on Violence”, *cine-fils.com*, VON BOEHM, Felix, 1º de Fevereiro de 2010)

De maneira quase contraditória, Haneke admite nesta mesma entrevista que não suporta violência, devido à infância protegida que teve. Como, então, Haneke é capaz de fazer filmes tão violentos? Para ele, de acordo com a entrevista, se estamos tratando de um tema polêmico, é preciso fazer justiça a ele. Portanto, é impossível falar sobre crise se não há clímax. A cena

perfeita é aquela que faz o espectador não querer olhar para tela, não querer encarar a brutalidade do mundo em que vivemos hoje.

Ao relembrar seu primeiro contato com a violência – aos cinco anos, com as galinhas degoladas, sangrando, no sítio de sua tia – Haneke admite o fascínio pela violência, tanto para crianças quanto para adultos. Como exemplo, ele usa um acidente de carro. O que nos faz parar para ver corpos estendidos, até mesmo sem vida, no chão? Para ele, isso é fascinante porque “a morte se faz presente sem nos afetar”, o espectador não está diretamente preocupado com aquilo, entretanto, ele pode ser o próximo a estar naquele lugar. E é dessa forma que o cinema age. Apesar de passivos no momento em que assistimos a um filme, podemos ser os próximos na vida real.

A criança, nos filmes de Haneke, é uma figura chave, multifacetada. Ela pode ser vítima ou algoz, até mesmo um misto dos dois, como em *Violência Gratuita*. Georgie, diante da violência sofrida pela sua família, é o primeiro a tentar revidar. Ele aponta uma arma para Paul e aperta o gatilho, mas ela não está carregada. Posteriormente, Georgie morre pela mesma arma, de maneira violenta. Em *O Vídeo de Benny*, o personagem-título, um menino burguês, atira em uma menina que acabou de conhecer diante da câmera e posteriormente fica fascinado com as imagens que ele mesmo produziu. Em *Happy End*, Eve mata o hamster de estimação e posteriormente faz o mesmo com a própria mãe. Ela grava as duas mortes através de seu celular e, ao fim do filme, faz o mesmo com o avô: de longe, a menina observa a cadeira de rodas dele afundar no mar e não faz nada para ajudar, ocupando-se apenas de filmar a cena. Apesar de sabermos que o personagem de Trintgnan tem tendências suicidas, também sabemos que Eve tem pulsões homicidas, de certa maneira, ela é uma criança má.

Entretanto, *A Fita Branca* é o filme de Haneke que melhor trata da relação entre criança e violência. Não só desse assunto, como também de tensões anteriormente exploradas pela obra do diretor, como o medo do que é estrangeiro. Para Haneke, as crianças não são apenas vítimas desses danos, como também podem ser protagonistas.

2. O Bando

PROFESSOR: Não sei se a história que quero contar a vocês é inteiramente verdadeira. Parte dela eu só conheço por ouvir falar. Depois de muitos anos, várias coisas permanecem obscuras e muitas perguntas continuam sem resposta. Mas acho que devo contar os estranhos acontecimentos que ocorreram em nossa aldeia. Quem sabe, eles poderiam esclarecer algumas coisas que ocorreram neste país.

Os créditos iniciais do filme aparecem vagarosamente sobre a tela negra, em silêncio. O título do filme aparece em letras maiores: “A Fita Branca”. Mas isso não é tudo. Embaixo dele, um subtítulo: “Eine deutsche Kindergeschichte”. Em português, a tradução seria algo como “Uma história infantil alemã”. A frase está escrita em letra gótica, caligrafia típica adotada nos anos de 1910 na Alemanha. Em um *fade out*, o título desaparece e os créditos da equipe técnica seguem até nos encontrarmos na completa escuridão. Nesse momento, uma voz invade nosso ouvidos. As primeiras palavras que ouvimos são as mesmas que abrem este capítulo. O narrador é o Professor do vilarejo, agora idoso. A história contada por ele aconteceu em 1910. O lugar é vilarejo de Eichwald, ao norte da Alemanha. A Primeira Guerra Mundial está prestes a eclodir. O Professor já não é mais Professor, tornou-se alfaiate e mudou-se do vilarejo há muitos anos. No momento em que o Professor começa a falar sobre “estranhos acontecimentos”, um *fade in* lento tem início e o primeiro plano do filme se materializa diante de nossos olhos.

Os dois momentos destacados são bastante significativos para a compreensão do filme. Quando Haneke demarca que se trata de “uma história sobre crianças alemãs”, nós imediatamente temos um protagonista ou, no caso do filme, mais de um. No segundo momento, a narração dá outra importante pista para o espectador: a história que estamos prestes a ver e a ouvir é contada a partir da memória de alguém. Logo, estamos contaminados pelo olhar do Professor e só conseguiremos ver seu ponto de vista da história, o que explica a quantidade de elipses no filme e a falta de esclarecimento de muitas questões. É possível pensar na escolha do Professor como narrador dessa história por ser alguém que vem de fora, portanto possui uma visão neutra dos acontecimentos. O Professor é o único personagem que não possui laços emocionais com qualquer um dos habitantes do vilarejo, uma vez que ele e seus parentes são de uma cidadela vizinha, assim como Eva, seu interesse amoroso.

A nomeação dos personagens também é importante para o filme. Todos os adultos são chamados pela função que exercem profissional ou socialmente. Desse modo, temos: o Professor, o Pastor, o Barão, a Baronesa, o Administrador, o Fazendeiro, o Médico e a Parteira.

Quando eles não estão em casa são denominados simplesmente como “meu marido”, “mãe”, “pai” e até mesmo “caro pai”, no caso dos filhos do Pastor. As crianças, ao contrário, tem nomes próprios: Klara, Martin, Gustav e Adolf, filhos do Pastor; Sigi, filho do Barão; Georg, Ferdinand e Erna, filhos do Administrador; Anna e Rudolf, filhos do Médico; e Karli, filho da Parteira. Há três exceções para essa regra: o filho do Fazendeiro, Max, que já é adulto, sua mulher Frieda e Eva. Ao contrário do resto dos adultos, eles não são as figuras de autoridade dentro de casa. Há outro adulto, mais velho, responsável. Eva, além de ser protegida por uma figura de autoridade, é foco do afeto do Professor, o que a tornaria um caso especial diante do resto dos personagens do filme. Os bebês não são nomeados, talvez por serem passivos e não desempenharem papel algum a não ser o de vítima.

A escolha de não nomear os adultos é proposital. Nesse filme, eles estão limitados a seus papéis sociais, funcionam como peças de um sistema hierárquico que deve manter a sociedade em funcionamento. O adulto é a representação da autoridade. As crianças, por outro lado, são ambíguas. Cada uma delas é vítima do autoritarismo dos pais, mas são capazes de reagir, como é sugerido no filme. Mais do que isso, elas instauram seu próprio modelo de autoritarismo, determinando quem deve ou não ser punido. A criança, nesse filme, tira proveito do fato de ser vista como pura e indefesa, tornando-se acima de qualquer suspeita. Porém, antes de entrarmos em detalhes sobre como a violência é representada e as razões pelas quais ela acontece, é preciso saber com que tipo de crianças más estamos lidando e como se dá a configuração desse bando.

Na manhã do acidente com o Médico, as crianças saem em bando da escola, rumam para fora do vilarejo. A partir da conversa que Klara e Martin têm com a Parteira, descobrimos que estão indo para a casa do Médico, para saberem se Anna está bem. Em sua narração o Professor comenta que achou o movimento das crianças estranho, o que pode significar que até aquele momento não havia a formação de um bando. Ao longo do filme, enquanto rondam o vilarejo, as crianças jamais estão separadas umas das outras. Andam em bando, como uma patrulha. A configuração de grupos muda quando se trata do ambiente doméstico. É possível ver, em alguns momentos, que o grande grupo de crianças se fragmenta em grupos menores, para tratar de “assuntos de casa”.



Figura 3: O Bando de Eichwald



Figura 4: As crianças de Eichwald visitam Anna

Klara é claramente a liderança do grupo. Em todos os planos nos quais o bando aparece, é ela quem está em evidência. Além disso, ela também é uma espécie de porta voz do grupo. Quando inquiridos por adultos, é ela quem dá as respostas. Pode-se depreender, devido à sua expressão corporal, seus bons modos e boa oratória, que Klara é a integrante do grupo que possui maior poder de persuasão, portanto, de manipulação. Seu discurso é calculado. Sempre que as crianças são pegas em flagrante, o que normalmente acontece quando aparecem na casa de um personagem que acaba de sofrer um acidente, seu discurso é o mesmo. Ela exprime a preocupação do grupo com o estado de saúde do colega e diz que eles estão lá para averiguar se está tudo bem.

É possível identificar, também o modus operandi desse grupo. As crianças sempre “fazem uma visita” às suas vítimas, aparecendo em suas casas sem serem convidadas. É assim

no caso do acidente do Médico e de Karli. Ao flagrar seus alunos rondando a casa da Parteira, o Professor chega a comentar o quão estranha era aquela visita, uma vez que no cotidiano as crianças ignoravam e até mesmo desprezavam Karli. Em dois casos, as crianças estavam com suas vítimas antes dos acidentes acontecerem. Eles brincavam com Sigi durante a festa inteira e Karli os acompanhava no dia em que ele sumiu e foi encontrado violentado.



Figura 5: Klara, a representante do grupo

Diante desse cenário, retornamos ao conceito de criança feroz explorado no capítulo anterior. O primeiro sintoma que indica que estamos tratando desse tipo de criança má é a formação de um bando violento, que possui uma liderança firme. O segundo sintoma é o fato da brutalidade das crianças ser fruto de constantes abusos e negligências, observadas ao longo da história. A criança se torna feroz sob a influência de uma figura superior violenta ou de uma ideologia violenta, a religião, no caso de *A Fita Branca* (RENNER, 2013). O que faz a violência irromper são os processos de vigilância, punição e perversão, como veremos a seguir.

3. A Fita Branca, a Palmatória e a Gaiola

De acordo com Foucault (1988), a partir do século XVII o controle dos corpos, portanto da sexualidade, tornou-se uma importante arma para o exercício de poder. Em *A Fita Branca*, três elementos têm forte simbolismo no que diz respeito à vigilância e à punição das ações das crianças: a fita branca, a palmatória e o pássaro na gaiola. Os dois primeiros são efetivamente utilizados para a domesticação dos corpos, para que a ordem social seja mantida. A gaiola, entretanto, é um objeto que serve de metáfora para a situação vivida pelas crianças do vilarejo.

A fita branca é uma forma de lembrar às crianças de sua pureza. É uma maneira de controlar seus atos, de evitar o pecado. Para além disso tudo, é um símbolo de obediência, no caso, a Deus. Não é a toa que o modo como as crianças usam a fita, presa no braço, tenha uma estranha semelhança com a faixa usada pelos nazistas. A fita também serve como um símbolo de punição. Significa que a criança fez algo que é motivo de vergonha para ela diante de uma autoridade maior. Para o Pastor, desobedecer às ordens de um pai é como desobedecer a Deus, pois a obediência é um dos dez mandamentos que constam na Bíblia. A fita surge pela primeira vez no dia em que Klara e Martin chegam tarde em casa. Convenientemente, é o mesmo dia em que o médico se acidenta e o dia anterior ao sumiço da corda colocada entre as árvores. As crianças, portanto, não estão sendo punidas pela transgressão de um só mandamento, como imaginam os pais, mas por dois.

A palmatória tem um significado mais claro e direto. É um instrumento de punição física, uma das formas mais antigas de se controlar indivíduos. A violência infligida às crianças pelo uso da palmatória, de acordo com o Pastor, é uma forma de purificação. Entretanto, trata-se de uma explicação um tanto cínica dentro do contexto do filme. Nas duas cenas em a palmatória é utilizada, a violência não é vista. Na primeira delas, Klara e Martin esperam pacientemente pela mãe. Eles são levados para um quarto, de onde Martin sai logo em seguida. Ele pega a palmatória e volta para o quarto, a porta é fechada. Não é permitido ao espectador ultrapassar aquela porta: ele deve permanecer no corredor, ouvindo golpes e gritos de dor vindos do quarto. Trata-se de uma cena longa, lenta. A tortura aqui não está apenas no ato de violentar, mas em todo o ritual. A segunda cena, entretanto, é mais gráfica. Após saber que seu filho Georg jogou Sigi, o filho do Barão, no lago e roubou sua flauta, o Administrador entra no quarto do menino e utiliza-se de violência física para descobrir onde está a flauta: ele derruba o filho no chão, bate nele. Georg mente, diz que não sabe onde está a flauta. O Administrador, frustrado, desce as escadas, pronto para sair de casa e falar com o Barão. No momento em que ele está prestes a abrir a porta, ouvem-se assobios desesperados de flauta vindos do andar de cima. O Administrador está colérico. Ele apanha a palmatória e segue até o quarto do menino. Sua mulher vai atrás. Como da outra vez, o espaço fora de quadro e o som dão conta de expor indiretamente a brutalidade da situação, assim como os gritos de protesto da mulher do Administrador, que pedem para ele parar, “pois vai matar o menino”. Nesse caso, não se trata de uma mera punição para purificar a criança. É uma forma de vingança do pai, que teve seu emprego ameaçado pelos atos inconsequentes do filho. Não se trata de educar, mas de machucar, em defesa própria. A palmatória não é um instrumento de coerção exclusivo dos

adultos. As crianças, de forma quase mimética, utilizam-se dela para violentar suas vítimas. A violência gera violência.



Figura 6: A gaiola

Atrás da escrivaninha do Pastor, há uma gaiola de pássaro. Ao contrário do resto dos animais e adultos, o pássaro tem um nome: Peepsi. Assim como as crianças, Peepsi está preso, foi criado em cativo. Fora de sua gaiola, Peepsi jamais sobreviveria. Sua morte violenta, pelas mãos de Klara, tem um forte significado na história. O mal pode surgir dentro das gaiolas que são nossos núcleos familiares. Matar o pássaro também pode ser interpretado como uma forma de matar sua própria inocência. Entretanto, como a história do filme é composta por ciclos de violência e manutenção da normalidade, ao final, Peepsi é substituído pelo pássaro encontrado por Gustav. Este pássaro, por sua vez, foi criado na natureza. Há um sentido, portanto, de domesticação, mesmo que temporária, de um corpo selvagem. Assim como Peepsi, o novo pássaro ocupará a gaiola e terá uma vida controlada.

4. O Toque

Para Haneke, a unidade familiar é naturalmente disfuncional. Se analisarmos cada um de seus filmes, há pouco contato físico ou demonstrações de afeto entre pais, filhos e netos. *A Fita Branca* não é uma exceção. Neste filme, o contato entre os familiares se dá, em grande parte, através da violência. O toque ou a privação dele tem papel fundamental para explicar o surgimento da perversão no vilarejo. No caso deste filme, o único toque se dá em contexto sexual, moralmente reprovável e digno de severa punição de acordo com o código de conduta

da época. No filme há duas menções à sexualidade da criança, que podem explicar alguns acontecimentos.

Rudolf, o filho mais novo do Médico, anda pela casa à noite. Ele chora, está assustado. Gemidos podem ser ouvidos do escritório do Médico. Rudolf abre a porta. A situação é suspeita. Anna está sentada na frente do pai e parece tirar a mão rapidamente de seu pênis. Assim como o irmão, ela também está chorando e o mais novo percebe. Ela mente para ele, dizendo que está furando as orelhas. O pai replica, dizendo que é preciso sofrer para ser bonita. A menina diz que seus furos fecharam e fazia isso para usar os brincos de sua falecida mãe. Há aqui três gravíssimas transgressões sexuais: o abuso, a pedofilia e o incesto. O interesse do Médico por sua filha parece partir de um lugar já explicado nesta monografia: é a sua aparência, semelhante à da mãe, uma mulher adulta, que faz com que o Médico sinta atração sexual pela própria filha.



Figura 7: Rudolf testemunha o abuso de Anna

A atração pela filha se dá ao mesmo tempo em que o Médico mantém um relacionamento sádico com a Parteira. O sexo entre os dois é explícito e sempre seguido de trocas de farpas. Na último encontro sexual dos dois, o Médico humilha a Parteira: fala sobre o quanto ela está velha, reclama de seu mau hálito e diz que não sente mais desejo sexual por ela. Fala, inclusive, que tenta pensar em outras mulheres durante o ato sexual. A Parteria, em resposta, menciona o modo como o Médico toca sua própria filha. É neste momento que a violência entre os dois irrompe. Há uma denúncia de conduta sexual anormal e o Médico imediatamente reage a ela. Ele sabe que o que faz é errado e passível de punição.

A segunda menção à sexualidade infantil acontece dentro da casa do Pastor. Martin, o filho mais velho, é chamado para uma conversa em particular com o pai. Para fazer com que

seu filho confesse que está se masturbando, o Pastor utiliza-se de um discurso perverso: ele conta a história de um outro menino, que apresentava os mesmos sintomas que o filho:

PASTOR: Seus olhos tinham olheiras, estava deprimido e sem alegria. (...) Ele perdeu o apetite, não conseguia mais dormir e suas mãos começaram a tremer, sua memória começou a falhar, seu rosto se encheu de pústulas, e depois seu corpo todo. Finalmente, ele morreu.

Ao fim do discurso o menino chora e admite ter se masturbado. Para exercer seu poder de controle de corpos, logo, de repressão sexual, o Pastor utiliza uma estratégia semiótica que visa uma resposta hiperbólica de seu interlocutor. É através da construção de uma representação exagerada dos sintomas da masturbação que este efeito é obtido. Reparem, o Padre começa falando sobre a falta de apetite e as penas vão aumentando gradualmente até chegar ao estágio final para qualquer ser humano: a morte (WOSNIAK e NASCIMENTO, 2009). Trata-se de um terrorismo verbal, já que o menino não tem condição de saber se aquilo é ou não verdade. Na época, a religião era um grande regulador da sexualidade. Era o medo do inferno, presente no discurso dos padres, o principal fator que fazia com que a sociedade acatasse este tipo de domesticação.

Ao longo do filme, descobrimos que apenas a palavra não basta. Incapaz de confiar em seu filho, logo, na natureza humana, o Pastor obriga Martin a dormir com as duas mãos amarradas à cama. De acordo com Freud (1916), a interdição sexual durante esta fase, a transição da infância para a puberdade, pode fazer com que o indivíduo crie neuroses. É desconsiderar um processo que seria natural para todo ser humano. Desse modo, Freud aponta a infância como a raiz de uma possível inclinação perversa. A maldade, nesse filme, portanto, surge através da domesticação dos corpos, ora flagelados, ora abusados, ora interditos.

Por interdição pode-se entender não só a privação sexual, como a privação de um toque parental afetivo. No filme, o afeto só se faz presente, de fato, na relação dos irmãos Anna e Rudi e na relação amorosa entre o Professor e Eva. São os poucos momentos em que o toque entre duas pessoas pode ser considerado “um ato puro de amor”. Há dois momentos de toque entre pais e filhos que finalizarão esta análise sobre o contato físico em *A Fita Branca*: a cena do jantar em que Klara e Martin chegam atrasados e o dia após o acidente de Karli. São dois momentos em que se torna claro que a negação do afeto também contribui para a construção de uma criança feroz.

Klara e Martin chegam atrasados. O Pastor anuncia que eles, além de terem que voltar a utilizar a fita branca, tomarão dez golpes de palmatória como punição. O Pastor também

anuncia que todos dormirão em jejum como forma de punição coletiva e dispensa a família da mesa. Uma por uma, as crianças beijam a mão do pai e da mãe. Exceto por Klara e Martin. À eles o toque é negado devido à falta de obediência. Nesse caso, o ato de beijar a mão não é um ato de carinho, mas de respeito. Ao negar até mesmo este contato mínimo aos filhos, o Pastor não os reconhece enquanto prole, uma vez que seus atos não correspondem à conduta por ele ensinada.

Pode-se dizer que a mesma ideia opera também em outro momento de contato entre pai e filho, mas de maneira diferente. O Médico cuida de Karli, que acaba de sofrer um acidente que por pouco não o deixa cego. O menino é vendado, grita de dor. Nesse momento do filme, já é possível especular que Karli seja filho bastardo do Médico com a Parteira. O Médico está prestes a ir embora quando Karli agarra sua mão. O Médico troca um breve olhar com a Parteira. Ele se despede friamente de Karli, desvencilha-se do menino, que é deixado gritando, sob os cuidados da mãe. Mais uma vez, temos um pai que nega sua paternidade, mas, dessa vez, nega por uma questão moralista. O Médico não reconhece seu filho por ter sido fruto de uma relação fora do casamento. Reconhecê-lo, assim como seria reconhecer sua face monstruosa diante de Deus, algo inconcebível em um vilarejo onde a moral religiosa era a conduta dominante.



Figura 8: Karli segura a mão do Médico

A religião opera, em duas frentes, como a causadora do desmantelamento da unidade familiar, mas a reguladora da civilidade. Os moradores do vilarejo agem como se nada pudesse atingi-los, uma vez que, sem provas, sem confissões, tudo continua bem aos olhos de Deus. A vida segue, acidente após acidente. É possível observar isso na reação indignada e, em seguida, ameaçadora, do Pastor ao ouvir que o Professor acredita que as crianças foram as responsáveis pelos acidentes e, ao final do filme, quando o Professor narra que a culpa foi atribuída posteriormente ao Médico e à Parteira, a partir, naturalmente, de uma série de suposições surgidas à luz da “descoberta” da relação dos dois, uma transgressão. Nesse filme, vence o

discurso regulador e difamatório. Há uma razão pela qual nos identificamos com o Professor, para além do fato dele ser o narrador, e terminamos o filme com grande sentimento de injustiça. Haneke, como já ficara provado em outros filmes, é um excelente manipulador de sentidos, como veremos a seguir.

5. A Violência

5.1. O Não-Visto

Em *A Fita Branca* a violência praticada pelas crianças (quase) nunca é explícita. Temos acesso aos danos causados pelo acidente, mas não a quem causou e como foram causados. Trata-se de um recurso utilizado por Haneke antes em *Caché*. A imagem não está ao alcance dos olhos e a vida parece estar um passo à frente da arte. Para nós, espectadores, em geral, tudo está ao alcance dos olhos. Tudo é explícito. Não se deve confundir este recurso – o ocultamento da imagem de violência - por exemplo, com a forma com que Haneke manipula o som e o espaço fora de quadro em filmes como *Violência Gratuita*. Nesse caso, os gritos de dor são maximizados para compensar a falta de imagem. No caso de *A Fita Branca*, como geralmente chegamos no momento em que as situações são solucionadas, há um equilíbrio entre som e imagem (ORR, 2011), não vemos e nem podemos ouvir.

Se não vimos o que aconteceu, como podemos ter certeza de que foram as crianças as causadoras de tudo? Não podemos. Através da montagem, Haneke faz com que o passado lembrado pelo Professor traga à tona evidências dos culpados. Ao longo do filme, há uma relação de causa-consequência na narrativa: a imagem de uma vítima da violência é geralmente sucedida pela imagem de uma criança ou sendo punida ou sentindo culpa ou em uma reunião macabra, como se estivesse planejando o próximo acidente.

O primeiro acidente que não presenciamos é a morte da mulher do Fazendeiro. A aparição do cadáver se faz em plano geral, ao longe. No horizonte, podemos ver homens carregando um corpo embalado em panos brancos. É através da narração que descobrimos que se trata de uma morte, “um acidente mais trágico ainda, que quase fez as pessoas esquecerem o anterior”. Corta para o corpo da mulher sendo banhado por duas mulheres. Não vemos seu rosto, somente um corpo nu da barriga para baixo, a parede tapando o resto. Seu marido, o Fazendeiro, expulsa as mulheres. Ele senta-se ao lado do corpo da esposa e sua expressão também já não é mais vista, apenas o gesto simbólico: ele tira o chapéu e coloca sobre o peito. Ouvimos apenas seu choro.

A cena de luto é seguida pela cena em que o Professor está pescando. Sua narração, comentando amenidades, como o tempo, é interrompida no momento em que o Professor vê Martin andando no corrimão de uma ponte. Ele chama o nome do menino duas vezes, mas não obtém resposta. O professor corre na direção dele, que pula para a ponte novamente. Martin está de cabeça baixa, não responde às perguntas do Professor. Antes que o Professor tenha a chance de perguntar por que ele está ali, o menino diz que “deu a Deus a chance de matá-lo” e complementa dizendo que, se Deus não quis, deveria estar satisfeito com ele. O Professor fica confuso, pergunta porque Deus gostaria de matá-lo. O menino fica em silêncio.

Por que Martin estaria com medo de Deus? O menino já recebera seu castigo do pai, ele já tinha sido purificado pelos golpes de palmatória recebidos. Em comparação com o plano anterior, que demonstra a dor do fazendeiro diante da morte de mulher, podemos pensar que Martin acreditava que Deus só poderia punir uma morte com outra morte. Tomado de culpa pelos seus atos, ele dá a Deus esta oportunidade. O fato de Deus não matá-lo dá a ele a sensação de que não fez nada de errado. Temos um momento de culpa que se torna um momento de alívio. Desse modo, os acidentes continuam acontecendo, uma vez que Deus parece satisfeito com isso.

Há outra cena em que a indicação de culpa por parte da criança, através da montagem, faz-se de maneira mais discreta. Na casa do Administrador, o Médico cuida do bebê recém-nascido do casal. O bebê quase morreu devido à friagem vinda da janela aberta. Quando inquirido pelo Médico sobre os acontecimentos daquela noite, o Administrador revela que nenhum de seus filhos ouviu o choro do bebê. A cena, em seguida, entretanto, depõe contra as crianças. O Médico e o Administrador adentram a sala de estar. As crianças se levantam imediatamente, parecem nervosas. O Médico anuncia que está tudo bem com o bebê e o Administrador o leva até a porta para que ele vá embora. Permanecemos no cômodo com as crianças. Georg se joga na cadeira, parece decepcionado. Erna volta à sua costura. Ferdinand olha pela janela. Um diálogo suspeito entre os três tem início:

FERDINAND: Bom.

GEORG: O quê quer dizer com bom?

FERDINAND: Quero dizer que é bom.

ERNA: Quando você foi ver o papai? Lá no escritório dele.

FERDINAND: Por quê?

ERNA: Só perguntei.

Trata-se de um diálogo cheio de silêncios. Os três parecem isolados em suas respectivas ações. Há um ar de tensão e toda pergunta gera uma reação passiva-agressiva da parte de Ferdinand. A reação das crianças indica não só uma insatisfação com o atual estado de saúde de bebê, como uma certa frustração - a mesma insatisfação demonstrada por elas no dia do nascimento do bebê. Em momento algum, eles dizem o que de fato aconteceu, mas indicam podem ter planejado algo. Em especial na fala de Erna, que demonstra uma preocupação com algo que a princípio seria banal. É preciso lembrar que Erna é a única que demonstra algum apreço pelo irmão mais novo e que confessa ao Professor que teria sonhado com a morte do bebê e também com o incidente sofrido por Karli, que mais tarde também se tornaria realidade. Erna, portanto, sabe que seus irmãos planejam algo, mas há um acordo tácito de que isso jamais poderá ser totalmente revelado. A comunicação é truncada e nunca direta ou acusatória. Há uma trama sinistra no ar.



Figura 9: As crianças e o incêndio

Quando não se trata de uma cena suspeita, Haneke cria poderosas metáforas visuais para a culpa das crianças. Logo após o primeiro acidente com Sigi, há um corte para a Igreja, onde o Barão, furiosamente, exige respostas sobre o responsável pelo ataque a seu filho. Emoldurando o quadro, em primeiro plano, estão as cabeças das crianças. Há diversos planos assim, com um personagem emoldurando o quadro, sendo testemunha ou cúmplice das ações suspeitas que se desenrolam ao longo do filme, como podemos observar pelas imagens. Quando o celeiro pega fogo, temos a poderosa imagem das chamas refletidas no vidro da janela atrás da qual os filhos do Administrador observam a tragédia, sem demonstrar emoção alguma.

5.2. O Visto

O primeiro plano do filme surge em lento *fade in*. Trata-se de plano geral, fixo. Observamos uma paisagem campestre. O que vamos descobrir em seguida é que se trata, também, da cena de um crime. Ouvimos a voz do narrador, o Professor. Ele nos introduz à trama do filme. Surge o Médico à cavalo, despontando no horizonte. “Acho que tudo começou com o acidente do médico”, diz o professor. Enquanto o Médico se aproxima aos poucos, o professor narra os acontecimentos que antecedem o exato momento que presenciamos. Quando o cavalo e o Médico vão ao chão, o professor descreve o acontecimento presente na tela. Trata-se de um plano geral, estático e frontal. O *fade in* só se materializa por completo no momento em que o acidente acontece.

O acidente é explícito, instantâneo. Os dois corpos se chocam contra o chão de maneira brutal, sobressaltando o espectador. Em seguida, há um plano do Médico caído, visivelmente ferido. O motivo do acidente nos é revelado na narração: um arame amarrado entre as duas árvores, invisível aos nossos olhos, em primeiro momento. Nesse momento, uma informação importante nos é revelada: “Sua filha viu o acidente da janela de casa”. Somos introduzidos a Anna, filha do Médico, que abre a porta e corre para socorrer o pai ou a princípio é isso que o filme nos deixa pensar.

O primeiro plano do filme pode ser interpretado de várias formas: como uma reconstituição do acidente na cabeça do Professor ou como um plano ponto de vista de Anna. Há uma interpretação ainda mais radical, a qual chegamos no final do filme: a memória do Professor reconstrói o acidente a partir do olhar de Anna, pois ele acredita que as crianças tenham culpa dos estranhos eventos que aconteceram no vilarejo. O que Anna estaria fazendo na janela dos fundos naquele exato momento? Talvez esperando pela queda do pai, pacientemente. Trata-se de um olhar acusatório, que se perpetuará durante o filme inteiro. E nós, como espectadores, temos nosso olhar imediatamente contaminado pelo poder julgador deste ponto de vista.

O plano de apresentação de Anna segue os mesmos moldes do plano do acidente: em plano geral. A expressão da menina é de horror. Em seguida, somos apresentados àquilo que ela vê: o cavalo agonizando. A princípio, este é um detalhe que não chama tanta atenção. Entretanto, se pararmos para pensar no que seria natural nesse tipo de situação, se estivéssemos no lugar de Anna, nosso olhar provavelmente se direcionaria para nosso pai.

Ao contrário da primeira sequência, neste momento vemos o culpado pela agressão em curso. Ferdinand, Georg, filhos do Administrador, e Sigi, filho do Barão, estão à beira do lago. Enquanto os dois outros meninos modelam galhos com uma faca, para que se tornem flautas, Sigi tem sua própria flauta, um instrumento bem acabado, provavelmente comprado. Sigi acaba de voltar de uma temporada na Itália, para onde foi com a mãe após ter sido violentado. Trata-se de um plano conjunto aproximado dos meninos, em que cada um dos filhos do Administrador emoldura um extremo do plano e Sigi se encontra no centro. A paisagem é bucólica, tudo parece estar em harmonia, como em uma pintura. A suposta harmonia é quebrada no momento em que Sigi começa a tocar sua flauta. Corta para um plano de Georg, cuja tosca flauta primitiva está pronta. Ele toca, mas o barulho que sai dela é estridente. Sua expressão muda para um olhar de ódio. O plano seguinte revela que ele está observando Sigi tocando flauta. Em um enquadramento muito parecido com o de Georg, Ferdinand também observa Sigi. Ao contrário do irmão, seu rosto expressa tranquilidade e uma certa cumplicidade com o irmão. É neste momento que a cena de violência acontece: em plano geral, Georg tenta arrancar a flauta da mão de Sigi, que tenta se defender, mas não tem forças. Após tomar a flauta do menino, Georg empurra Sigi agressivamente para dentro do lago. Diante da briga, Ferdinand nada faz. Ele age apenas quando percebe que Sigi está afundando no lago e de lá não conseguirá sair sozinho.



Figura 10: Georg agride Sigi

É preciso deixar claro que, neste ponto do filme, o Professor acredita que foram as crianças que causaram os acidentes. Tanta certeza que uma das cenas seguintes é o interrogatório de Klara e Martin e a revelação de sua suspeita para o Pastor. A culpa, portanto, vai se materializando aos poucos. A cena da morte do pássaro, apesar de nos revelar quem é a culpada por tal ato, não funciona da mesma maneira climática, porque não vemos a violência acontecer, apenas a consequência dela.

6. A Primeira Guerra

No desfecho do filme, a Primeira Guerra eclode e somos deixados sem respostas. Nós, os espectadores, e também o Professor - uma vez que a culpa por todos os acontecimentos recai sobre a Parteria e o Médico, os primeiros a deixarem a cidade para jamais retornar. *A Fita Branca* investiga o ovo da serpente do nazismo. Mais precisamente, o filhote que habita dentro dele. É a partir da juventude de um país humilhado onde o mal aparece como uma solução. É a crença desmedida em uma doutrina que torna atos monstruosos justificáveis. A guerra tem início, mas o autoritarismo já estava instaurado.

A doutrinação e o cerceamento da liberdade podem ser os culpados. No caso do filme, a moral religiosa que rege aquela pequena comunidade. Após anos sendo punidas, as crianças decidem fazer justiça com as próprias mãos. Elas, sim, podem colocar suas mãos em lugares que os adultos não colocariam. Se há um pacto entre as crianças, há um pacto entre os adultos também. Eles acobertam os crimes uns dos outros, em prol do equilíbrio e, se o revelam afinal, no caso do Médico e da Parteria, é também em prol do equilíbrio.

A mensagem deixada junto ao corpo violentado de Karli deixa claro quais são os princípios do agressor:

“Por que eu, o Senhor, o Deus de vocês, sou um Deus cuidadoso punindo os filhos dos pecados de seus pais até a Terceira e quarta gerações.”

Estas palavras são significativas. É em prol desse mesmo Deus, dessa mesma pureza, que as crianças são constantemente castigadas com violência. É por esse amor a Deus que há um desvio de afeto. É preciso amar a Deus sobre todas as coisas, mais até do que nossos próprios filhos. A eles, deve-se ensinar o amor, que só pode ser alcançado e demonstrado a Deus através da disciplina. As crianças não são poupadas, portanto elas também não podem poupar as outras crianças. Todas devem sofrer igualmente.

Sigi e Karli devem pagar pelos pecados de seus pais. Sigi deve pagar por ser abastado e Karli deve pagar por ser fruto de uma relação licenciosa, ser uma aberração. O Médico deve pagar por sua luxúria. A mulher do Fazendeiro deve pagar porque é fraca, já não serve mais como força de trabalho, é um peso morto. A lógica punitivista é, inclusive, semelhante à do nazismo. Deficiente, judeus (vistos como abastados e gananciosos), transgressores sexuais, doentes, todos eram eliminados em prol de uma raça pura e forte.

O autoritarismo surge em meio ao medo. Nesse caso, medo de que os pecados do vilarejo transbordem de uma vez por todas. As crianças aderem à barbárie assim como a

juventude hitlerista aderiu ao movimento nazista. Haneke se volta para o passado para mostrar que, até em um mundo regido por Deus, o mal pode se instaurar como princípio de controle. Nesse contexto, a criança é má, violenta, porque a maldade é uma herança horrenda, passada de geração em geração através de uma criação que tem como base a vigilância e a punição. Não há rito de passagem mais cruel que à infância.

CAPÍTULO 3

CIDADE DE DEUS

1. Fernando Meirelles e os Esquecidos

Fernando Meirelles nasceu em São Paulo, no ano de 1955. Desde pequeno acompanhou o pai, médico gastroenterologista, em viagens pela Ásia e América do Norte. Aos doze anos, ganhou um câmera de presente. Em questão de anos, o passatempo se tornaria profissão. Cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Após concluir o curso, optou por não seguir carreira na área. Junto com mais quatro amigos – Paulo Morelli, Marcelo Machado, Dário Vizeu e Beto Salatini - Fernando Meirelles fundou a produtora Olhar Eletrônico no início da década de 1980. A produtora foi pioneira na produção de conteúdo para televisão, o que antes era exclusividade das emissoras, dentre eles *Rá-Tim-Bum*, que tornou-se uma famosa série infantil. Além disso, curtas experimentais também eram produzidos, como *Marly Normal* e *Brasília*. A parceria entre os quatro se dissolveu em 1992 e a Olhar Eletrônico torna-se O2, sob a direção de Meirelles e Morelli. Dessa vez, o foco principal da nova produtora é a publicidade. Em menos de uma década, a empresa torna-se uma referência para o segmento no país e permanece assim até hoje.

O primeiro longa-metragem dirigido por Meirelles é *O Menino Maluquinho 2* em 1998, seguido de *Domésticas: O Filme* em 2001. Seu primeiro grande sucesso seria *Cidade de Deus* em 2002. Por causa deste filme, Meirelles tornou-se um diretor internacional, tendo realizado *Jardineiro Fiel* (2005), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) e *360* (2012). Os últimos três filmes são produções ou coproduções internacionais, falados em inglês, além de contarem com elenco hollywoodiano. Por outro lado, Meirelles não abandonou a TV ou a publicidade. Ele dirigiu e produziu *Cidade dos Homens* (2002 -2017), *Som e Fúria* (2009), além de ser responsável pela direção de campanha de grandes empresas como a Nike. Meirelles também foi responsável pela direção da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de 2016. Atualmente está gravando *The Pope*, produção inglesa, protagonizada por Anthony Hopkins.

A primeira vez em que Meirelles o tema da favela aparece na filmografia de Meirelles é com o curta-metragem *Palace II*, em 2002, dirigido com Kátia Lund, que, a princípio, era um episódio da série da TV Globo *Brava Gente*. O curta-metragem narra a história de dois meninos moradores da favela que aplicam um golpe na vizinha para conseguir dinheiro para ir a um show e acabam por se envolver com os traficantes locais. O filme foi premiado na Mostra

Panorama do Festival de Berlim e serviu como laboratório para *Cidade de Deus: Palace II* foi protagonizado por não-atores que estavam sendo treinados para o longa-metragem, e inteiramente filmado na própria Cidade de Deus. Os protagonistas – Douglas Silva e Darlan Cunha – mais tarde fariam a série *Cidade dos Homens*, espécie de *spin off* do curta-metragem, extremamente exitosa na TV Globo.

Cidade de Deus foi lançado no ano de 2002, com estreia no Festival de Cannes, fora das sessões competitivas. O sucesso do filme foi imediato. Além de conquistar plateias internacionais, que até hoje tem o filme como referência de “cinema brasileiro”, concorreu em quatro categorias do Oscar, Melhor Edição, Melhor Fotografia, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Direção. As oficinas realizadas com os moradores da Cidade de Deus ajudaram a fortalecer o grupo *Nós do Morro* e o *Cinema Nosso*, organizações que atuam até hoje profissionalizando jovens suburbanos e favelados na área da cultura.

Na tríade *Palace II*, *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*, a infância na favela é representada de maneira pop, frenética. Entre a miséria e a violência convulsiva, os protagonistas procuram uma saída, um futuro melhor, que geralmente envolve deixar a favela. Apesar desses produtos audiovisuais serem referência internacional no que diz respeito à infância marginalizada, no Brasil e na América Latina, há outros olhares sobre este tópico. Miséria e a marginalidade já haviam sido tema do documentário *Las Hurdes* (1933), de sua autoria, quando Luis Buñuel lançou o filme de ficção *Os Esquecidos*, em 1950, produzido no México. O filme serviria de molde para as produções latino-americanas subsequentes, estabelecendo a delinquência juvenil, a ambientação nas metrópoles do Terceiro Mundo (mais especificamente em seus guetos), o estilo semi-documental, escalação de não-atores e o foco na figura da criança como uma espécie de fórmula para filmes sobre a marginalização (VIEIRA, 2010). Vale ressaltar que *Os Esquecidos* é o primeiro filme latino-americano em que as crianças são violentas.

Os meninos de rua se fazem presentes pela primeira vez no cinema brasileiro em *Rio, 40 Graus* (1956), de Nelson Pereira dos Santos. Uma das tramas deste filme acompanha os vendedores de amendoim, negros e favelados, excluídos da sociedade branca do asfalto, que dependem da malandragem, ou seja, do aprendizado adquirido nas ruas para sobreviver. Foi o primeiro de muitos filmes que retratam a criança de rua através da malandragem, como *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1958), *Fábula, Minha Vida em Copacabana* (Arne Sucksdorf, 1962) e *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962). Por sua vez, *Os Trombadinhas* (1979), de Anselmo Duarte, aborda a delinquência juvenil como resultado da exploração por parte dos

adulto. O filme é inspirado em *Oliver Twist* (David Lean, 1948), baseado no emblemático romance de *Charles Dickens*, cujos personagens são meninos marginais na Londres do século XIX (VIEIRA, 2010).

O primeiro filme brasileiro a apresentar a criança como agente da violência foi *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, dirigido por Héctor Babenco em 1980, baseado em *A Infância dos Mortos*, de José Louzeiro. A princípio, *Pixote* seria um documentário sobre o “caso Camanducaia”, no qual 102 menores de idade foram espancados pela Polícia Militar de uma cidade do interior São Paulo. A ideia inicial transformou-se em um laboratório para não-atores, que revelou Fernando Ramos da Silva, na época com 13 anos, nenhuma experiência em cinema, morador de uma área carente de São Paulo. Anos mais tarde, incapaz de fazer prosseguir sua carreira artística, Ramos ingressou na vida marginal e foi assassinado pela polícia aos 19 anos. Assim como *Vítimas da Tormenta*, *Pixote* é dividido em dois tempos e duas locações. A primeira parte do filme se passa no reformatório, em São Paulo e, depois da fuga, nas ruas do Rio de Janeiro. O reformatório é marcado por violência e autoritarismo. Os abusos vão de humilhações sexuais a assassinatos, acobertados pelas autoridades. Desse modo, o reformatório serve como escola para o crime. Mimetizando figuras de autoridade, as crianças ensaiam assaltos com armas de madeira como bandidos e até mesmo técnicas de tortura utilizadas pelos policiais. Após a fuga, porém, os personagens descobrem que a vida em liberdade é muito parecida com a vida no reformatório. A ausência de parentes próximos faz com que um grupo de quatro crianças, egressas do reformatório, dentre elas o próprio Pixote, forme uma mal-ajambrada família, que vive de assaltos e tráfico de drogas. Assassinato, estupro, promiscuidade, aborto, prostituição, roubo e latrocínio fazem parte da vida dessas crianças, que não são retratadas como vilões ou vítimas, mas como sobreviventes de uma sociedade que lhes negou o luxo de um senso moral.

Filmes como *Os Esquecidos* e *Pixote* refletem o impacto do capitalismo no mundo, em especial nos países em desenvolvimento, nos quais a desigualdade social exclui parte substancial da população. As diferenças sociais entre “nós”, pessoas de classe média do asfalto, e eles, os marginalizados da favela, criaram o que pode ser chamada da cultura do “outro”. Filmes e livros denunciam a pobreza, as injustiças sociais, retratando-as em sua forma mais bruta e utilizando crianças como sua principal testemunha. De *Pixote* chegamos a *Cidade de Deus*, passando por *Como Nascem os Anjos* (1997) e *Ônibus 174* (2002). Entretanto, o filme de Fernando Meirelles leva a violência e a delinquência juvenil a outro patamar, como veremos a seguir.

2. O Espetáculo

BUSCAPÉ: Uma fotografia podia mudar a minha vida. Mas, na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. E sempre foi assim. Desde que eu era criança.

Estas são as primeiras palavras ditas por Buscapé, o narrador de *Cidade de Deus*, no meio do inevitável fogo cruzado entre a gangue de traficantes liderada por Zé Pequeno e os policiais. Buscapé não quer ser bandido, mas também não quer confrontá-los. Enquanto narrador, o personagem tem uma visão neutra do local onde nasceu e foi criado. Por ser morador, transita livremente dentro da favela e tem acesso aos dois lados da história. Na sequência inicial, a câmera gira em torno de Buscapé e, do presente, o filme corta rapidamente para o passado.

Cidade de Deus é dividido em três partes: A História do Trio Ternura, A História de Zé Pequeno e a História de Mané Galinha. As histórias são narradas através de *flashbacks* e *flash forwards*, de modo que cada uma delas preencha as lacunas deixadas pelas outras. O espectador se surpreende a cada revelação, porque pressupunha deter todas as informações necessárias para decodificar os fatos que aconteceram diante de seus olhos. Podemos citar o desaparecimento de Marreco como exemplo dessa estratégia narrativa. Em A História do Trio Ternura, acreditamos que o personagem tenha deixado para sempre a Cidade de Deus, entretanto, descobrimos que ele foi morto por Dadinho, em outro momento do filme.

Através de lettering, a história é demarcada temporalmente. A infância de Buscapé, Dadinho e Bené acontece nos anos de 1960; a adolescência deles e o início da vida adulta, na década seguinte, anos 1970. A transição temporal é feita também através da montagem trucada. Um carro passa por Buscapé e Barbantinho, que caminham uniformizados, ocultando a figura dos meninos por poucos segundos. Depois que o carro passa, os meninos reaparecem com o mesmo uniforme, mas já são adolescentes.

Cidade de Deus é um filme frenético, convulsivo. A vida na favela e a violência urbana são observadas por uma câmera nervosa, instável, em cores saturadas. Há uma certa nostalgia na forma com que os anos 1960 são retratados. As cores são predominantemente quentes, há uma aura dourada, nostálgica dos tempos de glória do Trio Ternura. Quando a guerra do tráfico toma conta, o filme se torna gradualmente mais azul e cinzento. A mudança na escala de cores pode ser percebida na sequência da festa de despedida de Bené. Quando ele dá a palavra final para Zé Pequeno de que vai embora da favela, o filme corta para um *flashback* em sépia dos dois amigos juntos, felizes, ainda crianças, realçando o contraste entre os dois tempos.

Há uma progressão do crime e de sua espetacularização no filme. No começo, o Trio Ternura, formado por Cabeleira, Alicate e Marreco, firma-se como o mais famoso grupo de bandidos da Cidade de Deus. Porém, os crimes são precários, envolvendo roubo a mão armada e agressão física. O primeiro assalto que vemos os três fazer, inclusive, é o de um caminhão de gás. O Trio Ternura opera da mesma forma que *Robin Hood*: roubam dos mais abastados para distribuir para a comunidade. Como o personagem clássico da mitologia carioca, Cabeleira, Alicate e Marreco são malandros - a diferença é que eles têm uma arma na mão. O Trio Ternura se encontrava no limiar entre o bandido e o herói.

É Dadinho – posteriormente conhecido como Zé Pequeno - quem leva a história para outro patamar. Ao contrário do Trio Ternura, para ele, o crime não era motivado por questões financeiras, mas, sobretudo, por uma questão de respeito. Dadinho, portanto, não assume a posição de malandro e sim, de alguém que tem tino para o crime enquanto negócio. Não por acaso, o assalto mais violento do Trio Ternura – o assalto ao motel - é organizado pelo próprio Dadinho. A chacina decorrente do assalto é o começo da espiral de violência, intensificada pela disputa entre facções pelo protagonismo do crime na favela, que dá corpo ao filme.

A mídia, em *Cidade de Deus*, tem um papel importante. Quanto mais Zé Pequeno tem êxito no crime, mais reconhecido ele quer ser. A câmera fotográfica, desde sua primeira aparição, sela o destino de Buscapé. A mesma câmera fotográfica que documenta a morte de Cabeleira, também documentará a morte de Zé Pequeno. O jornal, por sua vez, espetaculariza o crime. Bandidos armados estão na primeira página e são entrevistados na TV. O morador da favela tem seus cinco minutos de fama somente se ele for bandido. O jornal cria uma hierarquia de vida e morte na favela. A fotografia do bandido morto é mais valiosa que a foto do bandido vivo.

O filme lida com questões sociais (miséria, violência urbana) a partir das convenções de gênero, em especial, do cinema de ação e de gangster (MUIR, 2008). O sucesso internacional do filme pode ser explicado pela alta comunicabilidade, ou seja, não é preciso entender os problemas internos do Brasil de antemão para compreender a narrativa do filme. O foco nesse caso é a violência e o conflito, não os problemas sociais. A violência ultra-estilizada e explícita herdada do cinema hegemônico e da experiência de Meirelles com publicidade, o conflito destrutivo entre homens e a temática sobre a favela fizeram com que *Cidade de Deus* fundasse um subgênero que viria a ser copiado ostensivamente: o *favela movie*.

3. Dadinho é o Caralho!

Dadinho é apresentado como um menino marrento. Ele chega no campinho de futebol ao lado de Bené e exige que a bola seja dada para ele. Quando seu desejo não é respeitado, o personagem usa de violência física para castigar o colega. A Dadinho não foi dado o direito de brincar. Pelo contrário, ele prefere a companhia dos bandidos. A única coisa que faz os olhos do menino brilharem é uma arma, que, para ele, significa uma promessa de reconhecimento. Não sabemos quem são seus pais. A única pessoa com quem o personagem parece ter laço afetivo é Bené. Dentre os excluídos, Dadinho é o mais excluído de todos. Daí talvez venha sua predisposição para a violência.



Figura 11: Dadinho sorri para a arma

Dadinho corresponde a uma categoria de criança feroz pois vive em um lugar onde a moral não tem valor e o crime parece compensar. Como foi analisado anteriormente, o comportamento normal de uma criança feroz é o de andar em bando. Quando uma criança feroz está sozinha, ela não é vista como um perigo (RENNER, 2013). Não é o caso de Dadinho. Há uma diferença essencial entre os maus feitos do Trio Ternura e do menino: o grupo não tinha planejamento algum, enquanto Dadinho já tinha uma estratégia em mente. Com uma arma, ele era mais perigoso que três homens adultos.

Dadinho tem um desejo primitivo de morte. Dadinho é mau por natureza. A liberdade sem limites dentro de uma sociedade corrompida, onde é permitido o uso de drogas e o crime é incentivado gesta uma geração de crianças más, com desejo de violência. A criança violenta vem vingar a sua negligência com sede de sangue. Entretanto, é preciso pensar no quanto isto é perigoso quando se trata de um personagem como o Dadinho. É desviar um problema de natureza estrutural para o instinto deste tipo de criança. Em momento algum, a reflexão de que

Dadinho é um menino negro, pobre, marginalizado, sem família e sem estudo é feita. Ao invés disto, preferem culpar a natureza do menino. Falaremos disto com mais detalhes mais tarde.

A passagem de Dadinho da infância para a juventude é retratada de maneira muito particular. Em uma série de cortes rápidos, a mesma cena se repete: em um contra-plongée, Dadinho atira em direção a câmera: nós somos suas vítimas. O menino apresenta sempre a mesma expressão de satisfação no rosto: um riso largo, quase debochado, de quem sabe que está no poder. Durante a infância, matar é um ato sublime para Dadinho. É um dos únicos momentos em que o vemos genuinamente feliz. Conforme ele vai crescendo, o ato de assassinar se torna banal e a excitação vem através da conquista gradual de poder. Não a toa, nos é revelado que Dadinho, agora Zé Pequeno, aos 18 anos já era o bandido mais perigoso da Cidade de Deus.



Figura 12: Dadinho aponta a arma para nós

Até um certo ponto, os atos de violência deste personagem tem um limite, delimitado por seu parceiro no crime, Bené. É Bené quem impede, momentaneamente, Zé Pequeno de invadir a boca do Cenoura e quem evita uma série de mortes, como a de Nequinho. Bené demonstra o bom coração e a tranquilidade, ele é a parte boa de Zé Pequeno. Entretanto, quanto mais Zé se afunda em sua busca por poder, mais Bené parece se distanciar do crime. Bené arranja uma namorada e, com ela, pretende começar uma vida fora da Cidade de Deus. Mais uma vez, vale citar a cena da discussão em que os dois rompem, na festa de despedida de Bené. A raiva de Zé Pequeno, na verdade, é o medo de ser abandonado pelo seu único amigo. Quando Bené morre, a infância de Zé Pequeno vai junto.



Figura 13: Uma lembrança da infância

Em *Cidade de Deus*, quem os personagens são na infância determina quem eles serão no futuro. Dadinho é a sementinha do mal. Ele nasceu mau e vai morrer mau. A morte, inclusive, é a única forma de pará-lo. A puberdade, neste caso, dá lugar à um rompante de violência. Dadinho entra na vida adulta de forma brusca. Não há espaço para a infância na vida deste menino. É ele mesmo, inclusive, quem apaga qualquer vestígio de que, um dia, ele foi criança. “Dadinho o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno.”

4. Os Meninos sob a Influência

MANÉ GALINHA: Você é uma criança, rapaz.

FILÉ COM FRITAS: Que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei e já roubei. Sou sujeito homem.

No filme, dos anos 60 para os anos 70, há uma grande mudança no que diz respeito ao conceito de infância na favela. As crianças – com exceção de Dadinho e Bené – que antes eram vistas jogavam bola em um campinho de terra, agora tem outros interessantes. Com o surgimento da cocaína e de uma guerra pelo controle do tráfico, as crianças passam a ter desejo de ascender dentro do crime e a tornarem-se autoridades dentro da favela, aos moldes de Zé Pequeno e Cenoura. Entretanto, há um claro despreparo para este tipo de vida. A criança favelada vive em contradição, no limiar da infância e da vida adulta. A construção dos personagens Filé com Fritas e dos Meninos do Caixa Baixa explica esta hipótese.

Filé com Fritas tem entre oito e dez anos. A princípio, ele nos é apresentado como um menino inocente, que trabalha de entregador para a gangue de Zé Pequeno, levando comida e outros mantimentos para os traficantes. Sua convivência com o grupo faz com que ele ascenda

para a vida do crime, em um violento rito de passagem, como veremos em breve. Neste momento, Filé com Fritas procura se despir de sua infância a todo custo, mas ele falha miseravelmente. Mesmo agindo como um adulto, Filé com Fritas não tem preparo mental ou físico para o que ele está prestes a encarar. Ao contrário de Dadinho, ele é o menino feroz que, sozinho, não representa uma ameaça a ninguém, como podemos atestar pelas risadas debochadas endereçadas a ele pelo bando de Cenoura. Diante da pouca idade do menino, Mané Galinha tenta, inclusive, dissuadi-lo da vida do crime, mas Filé com Fritas prefere não dar ouvidos. O mesmo Mané Galinha encontra o corpo do menino, morto, estendido no chão, de olhos abertos. Enquanto seus olhos são fechados por Mané Galinha, podemos, também, em um voice over, a frase citada acima se repete, de maneira irônica. A morte de Filé com Fritas simboliza a morte de milhares de inocentes nesta guerra do tráfico.

Os Meninos do Caixa Baixa, no entanto, são as típicas crianças ferozes que andam em bando. Variando entre os cinco e doze anos de idade, os meninos parecem não ter outra ocupação senão cometer pequenos furtos na favela e fora dela. Não há nenhuma figura de autoridade, nem pais, nem superiores. Eles não pertencem a nenhuma das duas gangues, são párias. Para Buscapé, os Meninos do Caixa Baixa, a princípio, são um mau agouro. Toda vez que eles aparecem, o prejudicam de alguma forma: da primeira vez, interrompem seu avanços com Angélica e da outra, furtam o supermercado onde o jovem trabalha, fazendo com que Buscapé seja demitido. Assim como Zé Pequeno, o que os Meninos querem é poder, o controle do tráfico. Entretanto, ao contrário das outras gangues, eles não estão armados para isso. Seus planos não passam de mera fabulação. A ruptura entre o discurso e prática da violência se dá na emblemática cena em que eles são encurralados pelo bando de Pequeno. A ação acontece dentro de uma espécie de chiqueirinho, lugar onde se colocam as crianças menores para que não fujam. O papo dos meninos envolve planos de assassinato e de como eles vão tomar conta do tráfico. Quando o grupo de Zé Pequeno chega, o cenário muda de figura. Cada um corre desesperado para um lado, revelando sua fragilidade infantil, seu lado indefeso, desarmado. Os que ficam choram por suas vidas, choram de dor. Choram como crianças. Mais tarde, os que sobraram serão armados por Pequeno e poderão realizar sua vingança, que recairá sob o próprio traficante, embora disso ele ainda não saiba. A vingança resultará no cadáver de Zé Pequeno, que será fotografado por Buscapé. A foto renderá a Buscapé seu emprego. A violência da favela é cíclica. Crianças crescem, tomam o poder e perdem este mesmo poder para outras crianças. Há uma influência maligna na forma como se estrutura a favela enquanto sociedade.

No último plano do filme, vemos os Meninos do Caixa Baixa, mais uma vez, fazendo planos. Armados, como a gangue do Pequeno, eles andam na favela como se fossem seus donos. Dizem que vão “passar” qualquer um que tentar tomar o poder deles. Apesar das armas, não passam de crianças e isto é evidente na encenação da cena. O mais velho pergunta para o bando qual deles sabe escrever, para que ele possa fazer uma lista negra de quem eles devem “passar”, um outro perde o chinelo no meio do caminho e tem que voltar de maneira desajeitada para recuperá-lo. É uma cena quase cômica, se não fosse trágica. Aquelas crianças estão destinadas a ter a mesma morte que Zé Pequeno no futuro. Sabemos disso, pois é a lei da favela. O bandido deve morrer no final.

5. O Caminho do Bem

“O caminho do bem é um só caminho. [...] O caminho do bem é racional”. A letra de “O Caminho do Bem”, de Tim Maia, faz um grande sentido neste filme. É ao som desta música que Buscapé tem seu final feliz, empregado no jornal como estagiário. Ele diz que já não é mais chamado de Buscapé, agora ele é conhecido como “Wilson Rodrigues, fotógrafo”. O caminho do bem é aquele que leva para fora da Cidade de Deus. Não é muito difícil entender porque Buscapé é o único menino que consegue ser reconhecido fora da comunidade.

Dentre todos, Buscapé é o único que possui uma figura parental responsável. Apesar de ter um irmão criminoso como Bené, Buscapé conta com a autoridade de seu pai, que reprova os crimes do filho mais velho. O pai de Buscapé exerce uma profissão e faz com que o filho mais novo trabalhe para ele desde cedo. Buscapé também aparentemente é o único que frequenta a escola. Sendo assim, o menino sabe o valor do trabalho duro e da educação. Para além de tudo isso, o menino tem uma natureza boa. Em uma conversa com Barbantinho, diz que não quer ser bandido ou polícia, porque tem medo de tomar tiro. Buscapé não trai sua infância. Ele brinca, estuda e trabalha. Prefere não agir como um adulto porque sabe que o destino da violência na favela é a morte certa.

Há apenas um momento do filme em que a natureza de Buscapé é colocada a prova. Após perder seu emprego no mercado, Buscapé vê Zé Pequeno e Bené andando em motos, ostentando os frutos do tráfico. O narrador diz que “parecia uma mensagem de Deus”. Do rosto de Buscapé, corta para Pequeno caindo da moto. A câmera corta para o rosto de Buscapé novamente. O narrador completa dizendo o significado da mensagem: “honestidade não compensa”. Som e imagem se contradizem. A queda de Pequeno da moto mostra que a

desonestidade, no fim, não dá certo. Buscapé quebra a promessa que fez para Marreco quando era mais novo. Ele carrega a arma do irmão e ele e Barbantinho saem para cometer um assalto. A primeira tentativa é dentro de um ônibus. Há um close na arma, de modo a criar suspense. O plano dos dois vai por água abaixo quando eles são reconhecidos pelo cobrador, Mané Galinha, que também mora na Cidade de Deus. Após deixar um deles passar por debaixo da catraca, Mané dá um longo discurso sobre a importância do estudo e completa o raciocínio dizendo para os dois saírem logo da Cidade de Deus. Os dois descem do ônibus e concluem que não conseguiriam assaltar o ônibus porque Mané Galinha “era legal para caramba”. Eles tentam mais uma vez, numa padaria, mas a tentativa é frustrada, visto que Buscapé flerta com a balconista. Mais uma vez, ele argumenta que a menina “era legal para caramba”. Ao saírem do local, são abordados por um homem dentro de um carro que pergunta para onde é a Barra da Tijuca. Os dois se entreolham e dizem que estão indo para lá. Dessa vez, Buscapé narra que o paulista “ia dançar, porque nenhum paulista pode ser legal para caramba”. Corta para uma cena em que policiais encontram um corpo no meio do mato. Ficamos apreensivos por um minuto, mas uma pan revela o carro do paulista. Os três discutem música animadamente. O paulista, no fim das contas, também era legal para caramba.

Entretanto, é preciso ter mais uma natureza dócil para escapar da violência e, conseqüentemente, da morte. Bené, assim como Buscapé, foi um garoto tranquilo desde sua infância, porém optou pela vida do crime, como o irmão. Ele entregou sua vida nas mãos de uma mulher, assim como irmão. E, também como o irmão, morreu. Buscapé, por sua vez, se empenhou em construir uma vida fora da Cidade de Deus. A vida no asfalto parece ser a única que vale a pena. De maneira ambígua, é o fato dele ser da favela que o possibilita sair dela. Os jornalistas oferecem uma oportunidade para ele, porque Buscapé tem algo que nenhum deles tem: um passe livre para fotografar os horrores da guerra do tráfico. Buscapé é o corpo domesticado da favela.

6. Três Usos da Arma

Em *Cidade de Deus*, só há três possíveis usos da arma: para o assassinato, para a iniciação e para a vingança. A arma de fogo é o símbolo máximo de violência neste filme. Quem tem uma arma, tem o poder de tirar ou poupar uma vida e é isto que determina quem tem o poder dentro da favela. Há uma corrida armamentista entre as gangues. Como em um filme de gangster, uma rajada de balas é disparada para todos os lados durante o filme. O som dos disparos invade os nossos tímpanos. Em muitos dos planos, a arma está apontada para nós, os espectadores. A arma é uma ameaça. A seguir, analisaremos como se dão os três usos da arma por uma criança:

Dadinho é a primeira criança no filme a manusear uma arma. Na primeira vez em posse do objeto, o aponta para a cabeça de Marreco, membro do Trio Ternura que via como inimigo. A ameaça cessa rapidamente, uma vez que Marreco arranca a arma da mão do menino. É apenas na segunda vez que lhe dão uma arma que ele pode utilizá-la para seu verdadeiro propósito. Impedido de assaltar o motel junto com o Trio Ternura, Dadinho se vê entediado, do lado de fora do local. Ele dá um tiro no vidro, que serviria como alarme caso a polícia chegasse. Ao perceber que o Trio Ternura fugiu do local, é a vez de Dadinho agir. Naquela noite, “Dadinho mata sua vontade de matar”. A arma é utilizada para seu propósito original, um propósito maligno. Em um close, Dadinho mata dois hóspedes do motel. Sua expressão vai da neutralidade a alegria. Ele ri com gosto. Em um plano geral, Dadinho mira em cada um dos funcionários que antes haviam sido presos, amarrados pelo Trio Ternura. O sorriso não sai do rosto de Dadinho, ele mata cada um dos indefesos um a um, mirando com todo o cuidado. O tiro aqui não é a esmo. Há um esmero em calcular a morte de cada uma de suas vítimas.



Figura 14: A chacina do motel

Assim como Dadinho se iniciou no crime através do assassinato, Filé com Fritas terá que seguir o mesmo caminho. A gangue de Pequeno encurrela os Meninos do Caixa Baixa. Todos eles fogem, com exceção de dois. Um é um menino de dez anos, o outro aparenta ter cinco, no máximo. Pequeno quer puni-los pelos roubos feitos em “sua” comunidade. O bandido pergunta onde cada um quer tomar um tiro: no pé ou na mão. Os dois escolhem a mão. Zé Pequeno dá um tiro no pé de cada um deles. Depois, o líder da gangue decide que Filé com Fritas deve provar sua lealdade para eles. Ele dá a arma para o menino, que deve escolher qual dos dois deve matar. Há um close na expressão de Filé com Fritas, um claro desconforto. A câmera se aproxima lentamente, o menino parece estar prestes a chorar. Corta para os rostos de suas vítimas, que continuam chorando de dor e de medo. Em *off* ouvimos a voz de Pequeno, que atormenta o menino, quer saber se ele é realmente “do conceito”. Filé aponta a arma para o menino mais velho, fecha os olhos e dispara. O disparo é dado em um plano conjunto: Filé está posicionado em primeiro plano e atrás dele temos Zé Pequeno e seus capangas. O posicionamento é proposital. Zé Pequeno é uma consciência maligna, que age de maneira amistosa e ao mesmo tempo ameaçadora. É preciso fazer o que ele manda ou o próximo pode ser você. Mesmo parabenizado por sua iniciação, Filé com Fritas continua perturbado com a situação. Trata-se de um cruel ritual de passagem. Filé com Fritas aniquila a infância. Agora ele é um bandido.



Figura 15: A iniciação de Filé com Fritas

A violência na favela é um ciclo. Dadinho quando criança mata um bandido mais velho. Agora mais velho, Zé Pequeno é morto por crianças. Crianças que ele mesmo armou para a guerra. Rendido pelos policiais, Zé Pequeno é deixado sem arma e sem dinheiro algum. Os Meninos do Caixa Baixa o encontram. Ele tenta dar ordens, mas já não tem mais o poder. Assim como os meninos na cena analisada anteriormente, a falta de uma arma faz com que ele se torne

vítima. Agora, é a vez dos meninos revidarem. Sob gritos de vingança, os meninos abatem Zé Pequeno com centenas de tiros. Ao terminar, os meninos anunciam: “A boca é nossa!”. Por acompanharmos a cena do ponto de vista de Buscapé e, posteriormente, através da lente de sua câmera, há uma certa impessoalidade no assassinato: o corpo de Pequeno nunca é mostrado durante o ato. Seu cadáver torna-se uma imagem pública, consumida pela sociedade via folhetim.



Figura 16: Os Meninos do Caixa Baixa matam Zé Pequeno

7. Uma Guerra Particular

A construção de Dadinho enquanto personagem é uma construção perigosa. Ele é um menino negro retinto, favelado, sem pai, nem mãe, nem escolaridade, mas, como já foi dito, isto nunca vem ao caso durante o filme. É a violência que faz de Dadinho um personagem protagonista da Cidade de Deus. O final feliz de Buscapé é apenas uma forma apaziguadora e conveniente de terminar o filme, mostrando que nem todos os meninos favelados são ruins. Bons são aqueles que procuram um lugar ao sol fora da favela, não os que permanecem. Porque a favela não tem jeito, a favela é violenta. A favela é uma máquina de pequenos soldados que nascem para dar continuidade a guerra do tráfico. O filme opera da mesma maneira que a mídia fictícia nele presente, dividindo a cidade em asfalto e favela. Há apenas um resultado para isso:

As expressões “cidade partida”, “guerra urbana” e “Faixa de Gaza” [...] contribuem para criar uma sensação coletiva de permissividade com o uso de táticas belicosas no espaço urbano carioca. Promovem a sensação de disputa de território, como se houvesse um inimigo a ser eliminado. Alguém que não é como o “nós” representado e defendido pelos jornais e pelas políticas públicas. Os meios de comunicação auxiliam na promoção do medo (Chomsky, 2002), construindo o perfil do desviante,

do criminoso a ser combatido e legitimando ações arbitrárias de controle das supostas classes perigosas. (LOPES, 2017, p. 46)

Questões estruturais como as péssimas qualidades de moradia, transporte, saneamento básico e segurança se tornam menores e pouco importantes se a pele da vítima é negra. A criação de um olhar sobre o “outro” deve ser extremamente cuidadosa. As consequências de retratar uma criança branca transgressora são diferentes das consequências de retratar uma criança negra transgressora, especialmente aqui no Brasil. Quando uma criança branca é violenta, não se constroem políticas de extermínio visando aniquilá-las. Isso só acontece quando uma criança negra comete um crime. Não por acaso estamos vivendo uma onda de genocídio do povo negro nas favelas. Policiais entram atirando, utilizando-se até mesmo de helicópteros. Marcos Vinícius da Silva foi uma das vítimas. Estava a caminho da escola quando atiraram em suas costas a queima-roupa. A primeira reação foi a disseminação de *fake news* acusando o menino de ser um criminoso.

Cidade de Deus nos faz refletir sobre a guerra particular que vivemos aqui no Brasil. A guerra que nós mesmos criamos em prol de uma ideologia racista. Nem mesmo a infância pode se ver livre da forma infame como o racismo opera dentro de nossa sociedade. Dadinho era movido a ódio porque foi essa a única coisa que recebeu durante toda sua vida. Ele não tinha nada a perder, porque já tinha perdido tudo ao nascer negro em um país como o Brasil. O racismo tira o direito da infância à criança.

CONCLUSÃO

Todos fomos, em algum momento de nossas vidas, enquadrados por algum tipo de instituição. Para se manter dentro de uma instituição, há duas estratégias: ou nos tornamos corpos dóceis, obedientes, ou nos rebelamos e sofremos a punição. Durante a infância, a grande maioria de nós não se rebela - nem diante das figuras de autoridade, pais ou professores, nem diante das práticas persecutórias escancaradas, como atestam os casos de bullying, cada vez mais violentos, em que as vítimas preferem o silêncio, eventualmente o suicídio, à reação. Somos ensinados a revidar, mas antes disso somos ensinados a não bater. Trata-se de uma contradição. As crianças foram educadas para não reagir.

Quando somos crianças, não nos consultam sobre o tipo de educação que queremos receber, qual religião gostaríamos de seguir. A muitas crianças, inclusive, é negado o direito da educação formal e outros direitos básicos. A todo momento, os adultos decidem e falam pelas crianças. Definir o que é a infância, inclusive, é uma maneira de dizer o que nós esperamos dela. A violência infantil é um espasmo colateral do silenciamento, um impulso precoce contra as estratégias agressivas de domesticação destes corpos. A criança violenta reage para mostrar ao mundo que tem uma voz.

De inocente à potencial ameaça, a criança no cinema passou por diversas mutações com o curso dos anos. O resultado final é um monstro de sete cabeças. A criança violenta é o sintoma de um mundo extremamente doente, que se fecha cada vez mais dentro de seus autoritarismos e preconceitos.

Em *A Fita Branca*, a Igreja Protestante, enquanto instituição, tem a responsabilidade de manter a ordem e o equilíbrio. Ao mesmo tempo, de forma indireta, a doutrina faz disseminar a violência nas relações sociais. A criança violenta surge então de um processo de assimilação, no qual a punição está ligada à purificação. Dessa forma, o bando de Eichwald pune os transgressores, assim como seus pais punem suas transgressões. Ao contrário dos adultos, que detêm o poder institucional da violência e possuem instrumentos para isso, as crianças criam seus próprios alvos e métodos a partir do pouco que (ainda) podem fazer. No último plano do filme, é possível interpretar que Haneke revela, sim, a verdadeira face dos culpados pela onda de violência no vilarejo. Em uma espécie *tableau vivant*, o público é colocado de frente para os habitantes de Eichwald, que estão todos reunidos na Igreja, à espera do início da missa. Acima

deles, no mezanino, as crianças cantam. É véspera da Primeira Guerra Mundial. Há um lento *fade out*. Todos, adultos e crianças, são os responsáveis pela perpetuação da violência. Dessa maneira, Haneke parece abrir nossos olhos para a repercussão de nossos próprios atos no coração das instituições das quais fazemos parte.

Em *Cidade de Deus* o Estado representa a instituição responsável pela exclusão sistemática dos meninos da favela, ao passo que o contrário deveria ser sua obrigação constitucional, não fosse o próprio Estado contaminado pelo elitismo e pelo racismo endêmicos em nossa sociedade. Para falar de justiça social no Brasil, é preciso levar em conta a cor de pele. A justiça existe em função dos brancos, enquanto os negros permanecem em estado de vulnerabilidade. É um instrumento de dominação de uma classe sobre a outra. Aos meninos da favela, a violência é um viés acessível de resposta à sociedade, quando todos os direitos básicos (educação, moradia, qualidade de vida, lazer, segurança) são negados.

A Fita Branca e *Cidade de Deus* demonstram a falência das instituições enquanto organismos de controle das pulsões individuais. Ainda em processo de formação, as crianças são propícias a extrapolar os limites impostos pela sociedade, que elas ainda não reconhecem como legítimos. A natureza da criança violenta não reconhece barreiras de tempo, fronteira, classe social e ideais. Tanto no passado, quanto no presente, no Primeiro Mundo e no Terceiro Mundo, as técnicas de dominação trazem consequências e a fatura dessas consequências deverá ser paga pela sociedade como um todo.

Esta monografia não tem a pretensão de esgotar a temática abordada. Pelo contrário, espera-se que ela sirva de ensejo para futuros estudos sobre a relação da criança com outros assuntos delicados e de relevo em nossa sociedade – tendo o cinema como sensível intermediário dessa relação. Dessa maneira, em vez da tradicional conclusão, apresento um convite para a abertura de novas possibilidades de olhar diante da infância - idade tão frutífera para o cinema quanto a vida adulta.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Joice do Prado. *Cinema, educação e morte: quando a infância encontra a guerra*. Pelotas: Universidade de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.
- _____. *Discipline and punish: the birth of the prison*. Nova York: Vintage, 1995.
- FREUD, Sigmund. *A vida sexual dos seres humanos*. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1916a.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: EDU – UnB. 2009.
- LEBEAU, Vicky. *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.
- LOPES, Thaís Rodrigues de Carvalho. *Infâncias cariocas: discursos sobre paz e violência (estudo etnográfico comparado)*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2017.
- LURY, Karen. *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*. New Jersey: Rutgers University Press, 2010.
- MCCANN, Ben. SORFA, David. (Org). *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*. Nova York: Wallflower Press, 2011.
- MUIR, Stephanie. *Studying City of God*. Londres: Auteur, 2008.
- POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999
- RENNER, Karen J. *The 'Evil Child' in Literature, Film and Popular Culture*. Nova York:

Routledge, 2013.

STUDLAR, Gaylyn. *Precocious Charms: stars performing girlhood in classical cinema.*

Los Angeles: University of California Press, 2013.

VIEIRA, João Luiz. *The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Cinema.* In:

NEWMAN, Katharine E., DUROVICOVÁ, Natasa (Orgs). *World Cinemas, Transnational Perspectives.* New York: Routledge, 2010.

WOSNIAK, Fábio. NASCIMENTO, Fábio Santiago. *A Fita Branca e o Mito da Inocência:*

um olhar sobre a pedofilia no discurso fílmico. In: Paula, P. S. R. (Org.) *O tabu em cena: pedofilia no cinema, diferentes olhares?* (no prelo). Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

FILMOGRAFIA

- AMERICAN MUTOSCOPE CO. *A Pillow Fight*. 1897. [curta-metragem]
- BABENCO, Hector. *Pixote: A Lei do Mais Fraco*. 1980.
- BROOK, Peter. *O Senhor das Moscas (Lord of the Flies)*. 1963.
- BUÑUEL, Luis. *Las Hurdes*. 1933
- _____ *Os Esquecidos (Los Olvidados)*. 1950.
- BUTLER, David. *A Pequena Rebelde (The Littlest Rebel)*. 1935.
- _____ *O Anjo do Farol (Captain January)*. 1936.
- CAMUS, Marcel. *Orfeu do Carnaval (Orphée Noir)*. 1959.
- DE ANDRADE, Joaquim Pedro. *Couro de Gato*. 1962. [curta-metragem]
- DE SICA, Vittorio. *Vítimas da Tormenta (Sciuscià)*. 1946.
- DOS SANTOS, Nelson Pereira. *Rio, 40 Graus*. 1956.
- EDISON CO. *Cry Baby*. 1905. [curta-metragem]
- _____ *Pillow Fight*. 1897. [curta-metragem]
- ERICE, Victor. *O Espírito da Colmeia (El Espiritu de La Colmena)*. 1973.
- FERIS, Valerie e DAYTON, Jonathan. *Pequena Miss Sunshine (Little Miss Sunshine)*.
2006.
- FRIEDKIN, William. *O Exorcista (The Exorcist)*. 1973.
- GRIFFITH, D. W. *Lírio Partido (Broken Blossoms)*. 1919.
- _____ *The Country Doctor*. 1909.
- HANEKE, Michael. *A Fita Branca (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte)*. 2009.
- _____ *Amor (Amour)*. 2012.
- _____ *Caché*. 2005.

- _____ *Depois de Liverpool (After Liverpool)*. 1974. [TV]
- _____ *Happy End*. 2017.
- _____ *O Sétimo Continente (Der siebente Kontinent)*. 1989.
- _____ *O Vídeo de Benny (Benny's Video)*. 1992.
- _____ *Violência Gratuita (Funny Games)*. 1997.
- KUBRICK, Stanley. *Lolita*. 1962.
- LAMONT, Charles. *War Babies*. 1932. [curta-metragem]
- LANG, Fritz. *M, O Vampiro de Dusseldorf (M - Eine Stadt sucht einen Mörder)*. 1931.
- LANG, Walter. *A Pequena Princesa (The Little Princess)*. 1939.
- LEAN, David. *Oliver Twist*. 1948.
- LE ROY, Mervyn. *A Tara Maldita (The Bad Seed)*. 1956.
- LUBIN, Sigmund. *New Pillow Fight*. 1897. [curta-metragem]
- _____ *Pillow Fight, Reversed*. 1903. [curta-metragem]
- LUMIÈRE, Louis. *Repas de Bébé*. 1895. [curta-metragem]
- MEIRELLES, Fernando e LUND, Kátia. *Palace II*. 2002. [curta-metragem]
- MEIRELLES, Fernando. *360*. 2012.
- _____ *Cidade de Deus*. 2002.
- _____ *Cidade dos Homens*. Rede Globo: 2002-2005. [TV]
- _____ *Domésticas: O Filme*. 2001.
- _____ *Ensaio Sobre a Cegueira (Blindness)*. 2008.
- _____ *Menino Maluquinho 2: A Aventura*. 1998.
- _____ *O Jardineiro Fiel (The Constant Gardener)*. 2005.
- _____ *Som e Fúria*. Rede Globo: 2009. [TV]
- NEILAN, Marshall. *A Princesinha (The Little Princess)*. 1917.
- _____ *Daddy-Long Legs*. 1919.

- PADILHA, José. *Ônibus 174*. 2002.
- PORTER, Edwin S. e DAWLEY, J. Searle. *The Little Girl That Did Not Believe in Santa Claus*. 1907. [curta-metragem]
- PORTER, Edwin S. *O Grande Roubo ao Trem (The Great Train Robbery)*. 1903.
- POWELL, Paul. *Pollyanna*. 1920.
- ROSSELLINI, Roberto. *Alemanha Ano Zero (Germania Anno Zero)*. 1948.
- SALLES, Murilo. *Como Nascem os Anjos*. 1997.
- SAURA, Carlos. *Cría Cuervos*. 1976.
- SUCKSDORF, Arne. *Fábula, Minha Vida em Copacabana*. 1962.
- WALSH, Raoul. *Sangue Por Glória (What Price Glory)*. 1926.
- ZEITLIN, Benh. *Indomável Sonhadora (Beasts of the Southern Wild)*. 2012.