

Horror e humor nas favelas cariocas: o debate sobre violência urbana no Rio de Janeiro em dois curtas metragens de 1994

Rosane Kaminski

Universidade Federal do Paraná
Curitiba, Paraná, Brasil

Recebido em: 15 maio 2024

Aprovado em: 03 nov. 2024

Publicado em: 06 maio 2025

Resumo

Este artigo discute as estratégias de elaboração narrativa em dois curtas-metragens sobre violência nas favelas cariocas, realizados no Brasil em 1994. O primeiro filme é Túnel, dirigido por Bruno Kennedy e Mayra Jucá, que elabora uma crítica nonsense à forma como a violência é explorada enquanto um elemento do consumo televisivo. O segundo é Geraldo Voador, de Bruno Vianna, que mostra a infância roubada de um menino negro que vive numa favela. Em ambos os filmes, a banalização da violência, do uso de armas de fogo, das mortes fáceis, ironiza o necropoder que demarca as favelas como “zonas” nas quais o livre direito ao assassinato está consagrado. Além disso, cada um dos filmes, a seu modo, problematiza a espetacularização midiática dessa violência, transformando-a em personagem, e tensiona a linguagem fílmica por meio de uma mistura entre elementos de horror e de humor.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Curtas-Metragens. Violência. Horror. Humor.

O artigo resulta de uma pesquisa mais ampla sobre cinema, artes visuais e violência no Brasil, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo n.º 315851/2021-0.

* Professora Associada da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Departamento de História. Doutora em História e graduada em Educação Artística (Habilitação em Artes Plásticas) pela Universidade Federal do Paraná, Mestre em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. E-mail: rosanekaminski@ufpr.br

 <https://orcid.org/0000-0002-8123-3716>

 <http://lattes.cnpq.br/058837467778245>

Horror and humor in slums: the debate on urban violence in Rio de Janeiro in two short films made in 1994

Rosane Kaminski

Federal University of Parana
Curitiba, Parana, Brazil

Received: 15th May 2024

Approved: 03rd Nov. 2024

Published: 06th May 2025

Abstract

This paper discusses the narrative strategies in two short films about violence in Rio de Janeiro's slums, made in Brazil in 1994. The first film is Túnel, directed by Bruno Kennedy and Mayra Jucá, which provides a nonsensical critique of how violence is exploited as an element of television consumption. The second is Geraldo Voador, by Bruno Vianna, which depicts the stolen childhood of a black boy living in a slum. In both films, the trivialization of violence, firearms and easy deaths ironizes the necropower that designates slums as "zones" where the free right to murder is consecrated. Furthermore, each film, in its own way, problematizes the media spectacularization of this violence, transforming it into a character, and strains the filmic language through a mix of horror and humor elements.

Keywords: Brazilian Cinema. Short Films. Violence. Horror. Humor.

* Associate Professor at Federal University of Parana, Human Sciences Sector, Department of History. PhD in History and BA in Arts Education (Plastic Arts) from the Federal University of Parana; MSc in Technology from the Federal Technological University of Paraná. E-mail: rosanekaminski@ufpr.br

 <https://orcid.org/0000-0002-8123-3716>

 <http://lattes.cnpq.br/058837467778245>

Os curtas-metragens no debate sobre a violência urbana no Brasil dos anos 1990

O interesse central deste artigo é discutir as estratégias de elaboração narrativa em dois curtas-metragens que se referem à violência urbana, tendo como cenário as favelas cariocas. Ambos foram realizados em 1994 e cada um, a seu modo, problematiza a espetacularização midiática da violência por meio do tensionamento da linguagem fílmica, ao tangenciar o horror e o humor enquanto figurações caricatas.

O primeiro curta intitula-se *Túnel*, e foi dirigido por Bruno Kennedy e Mayra Jucá, quando eram estudantes de Comunicação Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Feito em película de 35mm e com 5 minutos de duração, *Túnel* teve pouca circulação. Resultou de um roteiro premiado no Festival Núcleo Atlantic de Vídeo¹ (Martins, 2022, p. 119) e elabora uma estranha crítica à forma como a violência é explorada enquanto um elemento do consumo televisivo.²

O segunda curta é *Geraldo Voador*,³ de Bruno Vianna, que na ocasião também cursava graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. Conquistando uma visibilidade maior, esse curta percorreu uma série de festivais brasileiros e internacionais⁴ e conquistou diversos prêmios, entre os quais o de Melhor Filme e Melhor Direção no Festival de Gramado em 1994.⁵ A sua temática é a infância de Geraldo, um menino negro de cerca de

1 O Núcleo Atlantic de Vídeo foi um projeto de exibição e produção, criado pela PUC-RJ no Rio de Janeiro em 1986, coordenado por Ulisses Nadruz, Andréa Falcão e Victor Lopez, do grupo Zero Vídeo, e patrocinado pela empresa Atlantic: Companhia Atlantic de Petróleo (*Jornal do Brasil*, 29 set. 1986, caderno B, p. 5).

2 Roteiro: Mayra Coelho Jucá dos Santos; Edição de som: Paulo Amorim; Câmera: Célio Reis, Nélio Ferreira; Maquiagem: Renato Castelo; Direção de Produção: Rita Vilhena; Elenco: Maria Luiza Mendonça, Bady Cartier, Anderson Guimarães, Fernando Resqui, Henrique Vasconcellos, Jonas Torres, Pedro de Moraes Rego, Rafael Salgado, Zaira Zambelli; Fotografia: Nélio Ferreira; Montagem: Carlos Filismino.

3 Roteiro: Bruno Vianna (adaptado de uma história em quadrinhos de Will Eisner); Produção: Marcia Derraik; Elenco: Maria Gladys, Bruno Garcia, Robson dos Santos. Participação especial de Helena Ignez. Fotografia: Estevão Pantoja; Montagem: Adriana Borges (responsável pela montagem de outros curtas inventivos dos anos 1990, inclusive alguns que tratam da violência enquanto um elemento tangencial entre real e irreal, como é o caso de *Lapso*, dirigido por Marcos Guttman em 1992).

4 O Núcleo Atlantic de Vídeo foi um projeto de exibição e produção, criado pela PUC-RJ no Rio de Janeiro em 1986, coordenado por Ulisses Nadruz, Andréa Falcão e Victor Lopez, do grupo Zero Vídeo, e patrocinado pela empresa Atlantic: Companhia Atlantic de Petróleo (*Jornal do Brasil*, 29 set. 1986, caderno B, p. 5).

5 Além do prêmio em Gramado, o curta foi agraciado como: Melhor Filme no Rio Cine 1994; Melhor fotografia no Festival de Brasília 1994; Melhor Direção no Festival de Cuiabá 1994; Melhor Direção na Jornada da Bahia 1994; Menção Honrosa no Festival de Nova York 1994; e Melhor filme no Encontro Internacional de Curtas-metragens em Santiago do Chile 1994.

8 anos que tem o dom de voar, mas suas expectativas são cerceadas pela imposição violenta da mãe e do crime organizado na favela em que vive. É uma tragédia pontilhada pelo humor, perceptível principalmente no estilo de atuação e na montagem sonora, o que torna o curta bastante irônico.

O que aproxima os dois curtas selecionados para análise é, em primeiro lugar, a singeleza das produções aqui observadas (filmes pouco conhecidos, sem circulação comercial e com poucos minutos de duração). Em segundo lugar, o fato de serem feitos no ambiente universitário e partirem de uma problemática social brasileira muito grave, que é a constante enunciação, pelos meios de comunicação de massa, da favela carioca como lugar de violência, caracterizada pelos morticínios constantes, ou como um lugar onde as vidas não têm valor, sobretudo as vidas negras. O conceito de necropolítica, cunhado em 2003 pelo pensador camaronês Achille Mbembe (2018), nos auxilia a perceber o quanto esse tipo de discurso midiático participa da lógica que naturaliza e perpetua o racismo, alimentando a criação de regiões nas quais a vida é precária e a morte, autorizada. Nessa distribuição desigual de espaços e condições, políticas de morte são acionadas para o controle da população negra, e isso é evidente no caso da favela carioca, que aparece como um território violento em ambos os curtas. Essa construção midiática de uma caricatura social que vincula favela, negritude e violência é difícil de ser desfeita, e requer constantes problematizações.

A forma como os curtas *Túnel* e *Geraldo Voador* podem contribuir nesse processo de dissolução de estereótipos é sutil, e passa pela escolha dos recursos de linguagem. Afinal, apesar de abordarem a problemática da violência a partir das favelas, esses filmes não são documentários que visam “mostrar a realidade” (tal como ocorrera com *Rocinha Brasil 77*, de Sérgio Péo, em 1977). São ficções sobre temas sensíveis que fazem uso de alguns recursos humorísticos e/ou de elementos da linguagem do horror. Ainda assim, ao lidar com o contraponto horror-humor, eles passam longe do subgênero “comédias de terror”, nos termos descritos por Noël Carrol em seu artigo “*Horror and humor*” (1999b, p. 145).⁶

O objetivo do artigo, enfim, é analisar e comparar os dois filmes (em termos semânticos e estilísticos), para refletir sobre os recursos narrativos utilizados e os sentidos (críticos, irônicos, sinistros, melancólicos) evocados pelas figurações da violência urbana, enunciadas sobretudo a partir do território da favela.

Do ponto de vista da cinematografia brasileira, vale lembrar que “a emergência do cinema moderno no Brasil está umbilicalmente associada à favela carioca”, como afirma Esther Hamburger (2007, p. 118). Sendo assim, esses dois curtas, realizados como exercícios acadêmicos, retomam uma temática já cara ao cinema brasileiro desde os anos 1950-60 e atualizam o debate sobre tais espaços urbanos. Ao invés de discutirem questões sociais, como ocorrera em filmes como *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira

6 Carrol (1999b) se refere a filmes que tentam obter risos em situações que deveriam “nos fazer gritar”, ou que conseguem passar do horror ao humor, ou vice-versa, por pequenos detalhes, estratégia recorrente em vários *blockbusters*.

dos Santos, ou em *Cinco Vezes Favela* (1962),⁷ realizado pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, os curtas-metragens *Túnel* e *Geraldo Voador*, em 1994, abordam o clima de guerra produzido pelo tráfico, a ostentação de armas de fogo e a exploração midiática da violência. Eles foram produzidos alguns anos antes do fenômeno que viria a ser observado na passagem para os anos 2000, quando ocorreu o lançamento de longas-metragens sobre favelas no grande circuito exibidor, e que seriam designados “por alguns pesquisadores e por grande parte da mídia como *gênero favela* ou *favela movie*” (Salvo, 2012, p. 341). Tais longas seriam, também, criticados por Ivana Bentes (2001; 2007) por promoverem uma espécie de “cosmetização” da favela e do sertão brasileiros.⁸ É importante, pois, situar que os dois curtas-metragens selecionados para esta análise antecedem tanto o fenômeno de popularização da favela em filmes destinados ao grande público, quanto o surgimento das expressões *favela movie* e “cosmética da fome”, não se confundindo (nem coincidindo) com eles.

No que diz respeito ao debate público sobre a violência, tais filmes curtos são um interessante objeto de estudo justamente por se inserirem nas discussões que, desde os anos 1980, vinham conferindo uma visibilidade crítica ao problema da violência urbana e contribuindo para a sua desnaturalização. Além disso, 1994 (ano da sua produção) coroa um período de franca expansão e valorização do curta-metragem no meio cultural brasileiro, que vinha se intensificando desde meados da década anterior, marcado tanto pelo aumento quantitativo da produção de curtas, quanto pela consolidação de espaços específicos para a sua exibição e consagração (os festivais de curta-metragem em São Paulo e Rio de Janeiro, bem como as premiações específicas para curtas em festivais nacionais de cinema, como o de Gramado e o de Brasília). Essa visibilidade do formato curta-metragem ocorria simultaneamente à grave crise enfrentada na produção de longas-metragens, advinda com a extinção dos órgãos de fomento cinematográfico durante o governo Collor.⁹ Ao mapear a produção de curtas-metragens brasileiros realizados no período entre 1986-1994, localizei e

7 Filme que apresenta cinco histórias separadas sobre favelas, cada uma delas com um diferente diretor: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

8 A expressão “cosmética da fome” viria a aparecer em 2001, num artigo publicado por Ivana Bentes no *Jornal do Brasil*, no qual ela criticava particularmente os filmes *Guerra de Canudos* (Sérgio Resende, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). O sertão e a favela eram identificados por Bentes (2001) como espaços simbólicos em disputa, e a autora criticava os filmes feitos na segunda metade da década de 1990 pela suposta espetacularização (ou “cosmetização”) da miséria. O ápice da crítica de Bentes formular-se-ia no ano seguinte, quando do lançamento do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), em novos textos jornalísticos. Essas ideias reaparecem no artigo publicado por ela na revista *Alceu* em 2007.

9 A crise na produção de longas-metragens no Brasil já vinha se mostrando desde meados dos anos 1980, mas se intensificou quando da extinção dos órgãos de regulamentação e fomento do cinema brasileiro, em 1990, no início do governo de Fernando Collor de Mello. Os piores anos foram entre 1991-1993. O número de longas-metragens nacionais lançados nos cinemas foi de 8 filmes em 1991; 3 filmes em 1992; 4 filmes em 1993 e 7 filmes em 1994 (Salem, 1999, p. 255).

sistematizei mais de 500 filmes. Dentre essa farta produção, identifiquei 50 títulos que contribuem para o estudo sobre a violência no Brasil (Kaminski, 2017).¹⁰ Nesse *corpus*, a violência aparece entrecruzada a temas como crime, linchamento, massacres de meninos de rua, ambiente urbano e desigualdade social. Alguns atuam no registro mais previsível da denúncia, outros, no entanto, apenas insinuam a violência, ou a ironizam, satirizam, fazem uso dos recursos da estilização caricata, do humor, do deboche, da paródia, do horror, do *nonsense* ou, ainda, da metalinguagem e da montagem fragmentária que “questiona” o que está sendo mostrado. Isso indica que tais filmes curtos eram partícipes dos principais debates estéticos e políticos daquele momento, inclusive sobre a maior ênfase que vinha sendo conferida à violência social.

Justo em 1994, João Luiz Vieira afirmava, num texto escrito para o catálogo da Quarta Mostra Curta Cinema, realizada no Rio de Janeiro e em Niterói entre 6 e 11 de dezembro, que “mais que uma resposta e forma de resistência à crise, os curtas recentes assumiram a vanguarda da produção cinematográfica brasileira e mostraram, principalmente na segunda metade dos anos 80, a face mais dinâmica de nossa produção”. No mesmo ano, Jean-Claude Bernardet (1994), ao comentar os filmes exibidos no IV Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, destacava a recorrência à violência enquanto um traço distintivo dos curtas recentes, referindo-se ao fenômeno como “crueldade irônica”.

Esses filmes eram produzidos nos mesmos anos em que o assunto aparecia nas universidades e nas campanhas governamentais de combate à violência. Em 1999, Alba Zaluar publicou um artigo no qual mapeava o debate que ocorria entre cientistas políticos, sociólogos e antropólogos em torno do tema da violência que, segundo ela, adquirira relevância no ambiente acadêmico brasileiro desde a década anterior. Zaluar (1999, p.4) ressalta que um dos fatores motivadores do estudo da violência havia sido a entrada das ideias de Michel Foucault nas universidades brasileiras, desde fins dos anos 1970. Inclusive, foi em 1984 que Sueli Carneiro entrou em contato com o pensamento de Foucault, enquanto cursava mestrado na USP (Carneiro, 2023, p. 16), e a partir da noção foucaultiana de biopoder ela elaborou o importante conceito de “dispositivo de racialidade”, que me auxiliará a tecer algumas considerações sobre os filmes, mais adiante.¹¹

Vale observar, ainda, que o interesse acadêmico e midiático sobre a violência

10 A sistematização dos 576 filmes mapeados considerou os formatos (16mm e 35mm), as temáticas, as regiões produtoras e a participação dos curtas em festivais e premiações (Kaminski, 2017, p. 19-53). A tabela com as informações básicas (título, autoria, ano, bitola e sinopse) dos 50 filmes com figurações da violência estão em: Kaminski (2017, p. 57-59).

11 Na sua tese de doutorado defendida em 2005 (e publicada em forma de livro em 2023), partindo de conceitos foucaultianos e da teoria do contrato racial elaborada pelo filósofo afro-americano Charles Mills, Sueli Carneiro propôs a noção de “dispositivo de racialidade” para definir um conjunto de estratégias e mecanismos sociais que privilegiam a branquitude e promovem a “inferiorização intelectual do negro e sua anulação enquanto sujeito de conhecimento, que são formas de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão” (2023, p. 15 e 31).

acompanhava a sua efetiva intensificação enquanto fenômeno social. Desde fins dos 1970, ocorria uma modificação no padrão de criminalidade que viria a se consolidar nos anos 1980 nas grandes cidades brasileiras: aumento do número de furtos e roubos, maior grau de organização social do crime; aumento acentuado de taxas de homicídios e outros crimes violentos; generalização do tráfico de drogas, com redes estruturadas e emprego de armamento sofisticado. Isso acabou suscitando um crescente medo da violência nas populações urbanas. No Rio de Janeiro, acentuou-se a territorialização da violência a partir da ideia de favela como um enclave. Márcia Leite (2000, p. 74, grifos nossos) faz uso da metáfora de guerra (entre a favela e o asfalto) para explicar a formação da imagem do Rio como “cidade violenta”¹² e a conformação de um “medo” generalizado:

As novas modalidades de violência presentes no Rio de Janeiro à essa época associavam-se às dinâmicas do tráfico de drogas e armas e aos inúmeros confrontos entre policiais e traficantes e entre quadrilhas rivais de traficantes entrincheiradas nos morros e favelas da cidade. De lá parecia emergir um “mal” a se irradiar para a cidade. A percepção da ineficiência das políticas públicas de segurança e a vivência, por uma parte de seus moradores, de situações características de contextos de guerra (mortes, trocas de tiros, invasões etc.) no espaço urbano propiciaram o desenvolvimento de uma “cultura do medo” que redefiniu as relações dos cariocas com o território urbano e com seus concidadãos, alterando-lhes a sociabilidade.

O medo da violência urbana foi sendo transformado num “ser ficcional” pela mídia, produzindo o horror enquanto emoção estética. Como pretendo argumentar nos próximos tópicos, nos curtas *Túnel* e *Geraldo Voador*, naqueles mesmos anos, essa emoção estética era ironizada pelo contraponto do humor.

Feitas essas ponderações e contextualizados os filmes, sinalizo, então, três temas que se entrelaçam nas suas análises: a) a espetacularização midiática da violência urbana, capaz de transformá-la num “ser ficcional”; b) a utilização da imagem da favela nesse processo de construção fantasmática da violência como uma ameaça onipresente; e c) as formas narrativas presentes nesses dois curtas-metragens brasileiros datados de 1994 que problematizam e, ao mesmo tempo, reiteram uma imagem caricata da favela sem, contudo, embelezá-la para um consumo massivo. Considerando os limites da representação desse lugar difícil, da alteridade em relação à lógica social pautada nos valores do capitalismo, da marginalidade social, da vida nua e sua sujeição constante à violência, busco discutir a possível participação desses filmes no processo de desnaturalização da violência.

12 Essa “representação do Rio de Janeiro como uma cidade em guerra foi gestada a partir de uma série de episódios violentos que ali ocorreram no início dos anos 90” (Leite, 2000, p. 75).

Os “horrores” da favela e a violência onipresente

Um ponto em comum entre os dois curtas escolhidos é a estranha relação estabelecida entre o humor e o horror para tratar da problemática social da violência, transformada em “personagem” pela mídia de massa, que frequentemente vincula a responsabilidade da violência às favelas e aos seus moradores.

A associação entre favela e perigo é antiga. Segundo Rafael Cardoso (2022, p. 41-44), essa ideia (reiterada pelas artes, pela literatura e pela imprensa) remonta às mudanças demográficas no Rio de Janeiro entre 1890 e 1930, quando começaram a se formar as favelas nos morros da cidade.¹³ Naquele ínterim, as favelas passaram a demarcar e simbolizar uma porção da cidade segregada, marcada pela negritude, e à qual se atribuiu uma relação com a barbárie e o atraso. O autor mapeia textos e imagens da imprensa carioca publicados entre 1901 e 1907 que descrevem ou ironizam as favelas, descrevendo-as como moradias dos “mais terríveis malandros do mundo”, um “centro de horror” onde aconteciam “assassinatos semanais”, e considerando-as um enclave, um “território à parte” que necessitava de “limpeza” (*Ibidem*, p. 50-55). No contexto em que Oswaldo Cruz foi diretor-geral da Saúde Pública (entre 1902 e 1909) e promoveu campanhas para higienizar a cidade, ocorreram as primeiras tentativas de acabar com as favelas, forçando a remoção de seus habitantes. Numa charge publicada em 1907 na revista humorística *O Malho*, e analisada por Cardoso (*Ibidem*, p. 52-53), Oswaldo Cruz é representado “passando pente nos cabelos de um morro da Favela antropomorfizado e catando dali figurinhas humanas em vez de piolhos”. As feições do morro da Favela foram desenhadas “segundo concepções então vigentes da relação entre fisionomia e criminalidade”. Desde as suas primeiras décadas, portanto, a ideia predominante que se fez das favelas “era de praga ou flagelo. Elas eram um mal a ser combatido” (*Ibidem*, p. 54).

Ainda que as favelas fossem representadas como lugar de feiura e esqualidez já desde seus primeiros anos de existência, foi a partir da década de 1920 que se firmou a equivalência entre favela e negritude. Cardoso (*Ibidem*, p. 63) afirma que esse clichê se formulou principalmente por meio das artes visuais (em pinturas de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Lasar Segall). Ao mesmo tempo em que se procedia uma folclorização da favela,

13 Assentamentos informais começaram a se formar no Rio de Janeiro desde a década de 1890, logo após a abolição da escravatura, por meio de ocupações no morro da Providência e no morro de Santo Antônio. Nesses morros, as condições de vida eram precárias e semirrurais (Cardoso, 2022, p. 47). O termo favela advém de uma planta (*Cnidocolus quercifolius*), originária do sertão baiano na região de Canudos, onde, naquela década, se concentravam os seguidores de Antônio Conselheiro. Segundo os “mitos de origem”, o termo se difundiu no Rio de Janeiro quando soldados que voltavam de Canudos ocuparam o morro da Providência e começaram a chamá-lo de morro da Favela (Zaluar, 2003). O nome pegou, e à medida que mais assentamentos informais foram surgindo em outros morros cariocas, também passaram a ser chamados de “favelas”, “pluralizando o nome próprio em conceito e tipologia” (Cardoso, 2022, p. 50).

disseminavam-se caricaturas racistas (como as de J. Carlos) pelos jornais e revistas, exagerando o fenótipo afro-brasileiro e criando imagens dos seus “tipos humanos”: o malandro ou bamba (que é perigoso), a “preta velha”, a “preta dançadeira de sambas”, o “moleque sorridente e expansivo”, a “mulher com lata-d’água na cabeça” (Cardoso, 2022, p. 66-70). Negritude, criminalidade e pobreza se constituíram, assim, uma imagem-síntese da favela, ao menos desde a década de 1920.

Se o racismo, como explica Fanon (2021, p.9-10), constitui-se na “opressão sistematizada de um povo” a partir da destruição dos seus valores culturais, “seus sistemas de referência” e das “suas modalidades de existência”, é pela linguagem e na reiteração dos estereótipos que ele mais se prolifera. Desse modo, os “dispositivos de racialidade”, vinham operando sobre a população negra desencadeando toda uma série de interdições, que funcionaram como procedimentos de exclusão (Carneiro, 2023, p. 21).

Outro aspecto importante que Rafael Cardoso (2022, p. 79) aponta em seu estudo sobre as origens desses estereótipos, é a relação construída entre a imagem da favela e a imagem do sertão, a partir da ideia de atraso, de precariedade, de “Brasil profundo”, em contraposição à imagem de um Rio de Janeiro que passava por reformas urbanas e se modernizava, espelhando-se nas grandes cidades europeias. O “enclave” favela contrastava com esse cenário moderno, e identificava-se com a rudeza do sertão. Numa matéria do *Correio da Manhã* datada de 1923, lia-se que o bamba (malandro) “continua, em plena civilização, as tradições imortais do ‘cangaço’ do interior”, atribuindo a imagem de violência dos cangaceiros aos moradores do morro carioca.

Essa conexão entre favela, negritude e violência atravessou as décadas e se fixou nos discursos midiáticos. A antropóloga Alba Zaluar (2003, p. 14) diz que ao longo de todo o século XX a favela carioca seria representada como “um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano: como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral”.

Vale lembrar que, ao menos até meados dos anos 1980, havia um contraponto a essa identificação da favela como lugar de pobreza e marginalidade, uma vez que era valorizada culturalmente como como berço do carnaval e do samba, além de ser tomada como representação identitária do povo brasileiro, alimentada pelo nacional-popular nas artes. No entanto, a partir dos anos 1990 “as favelas passaram a ser tematizadas quase que exclusivamente pela violência e insegurança que trariam aos bairros, adensando-se, assim, os estigmas sobre seus moradores” (Leite, 2012, p. 378).

Com a intensificação da violência urbana, as hediondas chacinas (como a do Acari, em

1990, e as do Vigário Geral e da Candelária, ambas em 1993),¹⁴ a brutalidade dos esquadrões da morte, o crescente envolvimento de policiais no tráfico de drogas e de armas de fogo, bem como a constante repetição desses estereótipos (de que o foco da violência é o morro) nas matérias de jornais, revistas e televisão, se constituiu uma experiência de medo sem precedentes no Brasil, uma “cultura da violência” que, segundo Gilberto Velho (2014, p. 19-21), promovia a sensação de um “estado geral de perigo”. A violência se tornava um “outro”, um ente assustador. Leite (2000, p. 76), como vimos, fazia uso da expressão “cultura do medo” para se referir ao contexto carioca dos anos 1990, quando “a ruptura das fronteiras materiais e simbólicas entre as classes sociais na cidade por grupos de jovens pobres, negros, suburbanos e favelados, fartamente anunciada pela mídia, atemorizava parte das classes médias e abastadas do Rio de Janeiro”.

Isso conduz a uma interessante questão: o medo da violência “genérica” origina-se de alguma ameaça tangível ou intangível? O medo, enquanto emoção, pode ser despertado até pelo que nos é desconhecido, promovendo, assim uma indistinção entre o real e o irreal. Esse lugar ambíguo faz com que o medo da violência se situe, no âmbito narrativo, entre o terror e o horror. O teórico de literatura González Grueso (2027, p. 35-38) reflete sobre esses limites. Após realizar uma discussão conceitual sobre o terror e o horror, Grueso estabelece distinções entre eles, indicando que o terror se refere ao medo de coisas plausíveis, tangíveis, de ameaças próximas e identificáveis. Por sua vez, o horror, tratando-se de um conceito sobretudo estético, alude ao medo de coisas intangíveis.

Noel Carroll (1999, p. 47), em sua “filosofia do horror”, ao discorrer sobre o horror artístico (produzido pela ficção cinematográfica), explica que aquilo que nos horroriza artisticamente não tem coordenadas espaço-temporais que possam ser especificadas, uma vez que se trata de um “ser fictício”. A emoção do horror vem de um conteúdo do nosso pensamento, um conteúdo que traz alguma “perspectiva ameaçadora e impura”. Seria possível afirmar, então, que o excesso de espetacularização da violência nos grandes centros urbanos, da forma como a mídia o constrói, por meio da montagem jornalística e o excesso de exibição de imagens sobre um tipo de violência difusa, distante da vida de boa parte dos seus consumidores televisivos, é capaz de produzir um tipo de pensamento ou de emoção estética próxima ao horror?

Partindo do fenômeno de uma violência que é social, racial, tangível, os meios de comunicação tendem a atuar como dispositivos de racialidade, ao elaborarem essa violência em conteúdo de consumo. Para tanto, ela é transformada num “ser fictício”, num conteúdo de pensamento, que cremos ser um “outro” ameaçador. Afinal, no senso comum, a

14 “A morte de 11 jovens favelados moradores na periferia (Acari), em junho de 1990, o assassinato de sete menores que dormiam às portas da igreja da Candelária, uma das principais do Rio de Janeiro, em julho de 1993, e o massacre de 21 pessoas residentes em uma das favelas mais pobres e violentas da cidade (Vigário Geral), em agosto do mesmo ano, crimes pelos quais foram acusados, respectivamente, cinco, sete e 49 policiais militares” demonstram o envolvimento da polícia nas chacinas (Leite, 2000, p. 75).

responsabilidade pela violência é, em geral, atribuída a um “outro”, descrito como marginal ou delinquente e que é constantemente desumanizado. Cria-se um “monstro” a nos horrorizar. Isso faz lembrar, como afirmam Carreiro e Cánepa (2023, p. 2), que:

Muitos filmes contemporâneos têm utilizado recursos narrativos e estilísticos do horror para construir metáforas biopolíticas ou explorar atmosferas de tensão e medo que não são causadas necessariamente por monstros ou criaturas sobrenaturais, mas por tensões sociais e choques de valores culturais.

Naquela produção de curtas-metragens brasileiros dos anos 1990, alguns elementos tomados do horror artístico eram visíveis na elaboração crítica da violência urbana e sua espetacularização, como veremos a seguir. Antes de comentar filme a filme, cabe ainda uma observação importante que Carrol (1999) faz no seu artigo “*Horror and Humor*”. Ele explica que, de saída, horror e humor parecem estados mentais opostos. Ficar horrorizado parece que deveria impedir a diversão. Sentimentos comumente associados ao humor incluem, segundo Carrol, sensações de leveza e expansão; já aqueles associados ao horror são sentimentos de pressão, peso e claustrofobia. Assim, pode parecer inicialmente implausível que tais efeitos opostos possam ser atribuídos ao mesmo objeto. No entanto, o cinema, assim como a literatura e as histórias em quadrinhos comprovam que sim, no âmbito estético o horror e o humor são recorrentemente acionados em conjunto. Carrol (1999b) parte do famoso ensaio de Freud sobre o “estranho” (*Das Unheimliche*) para afirmar que o caminho para o riso cômico e o caminho para sentimentos de estranheza são inexplicavelmente o mesmo. Ele afirma que, embora paradoxal, existe alguma “relação íntima de afinidade entre horror e humor” (*Ibidem*, p. 146-147).

Diferente do assunto tratado neste artigo, Carrol não está preocupado com o que poderia ser chamado de horror da “vida real”; horror, digamos, que nos domina quando lemos ou assistimos reportagens televisivas sobre violência urbana. Ele fala do horror especificamente artístico. Mas o meu argumento é que essas dimensões às vezes se misturam, sobretudo quando o excesso de manipulação midiática transforma a violência urbana em um “ser ficcional” que pode, sim, ser tratado como um monstro que promove horror e, como todos os monstros, às vezes tangencia elementos cômicos.

A partir dessas premissas, vejamos cada filme.

Pitadas de horror e espetacularização midiática em *Túnel*

O curta-metragem *Túnel*, dirigido por Mayra Jucá e Bruno Kennedy em 1994, possui uma estrutura narrativa circular, que inicia e finaliza com um mesmo personagem soturno sentado diante de uma televisão. Em seus 5 minutos de duração, tem uma montagem que

“esconde as costuras” e simula que o filme seja composto por um só plano-sequência. Feito em preto e branco, o início e o final do curta flertam com o gênero do horror, provavelmente inspirado em filmes expressionistas alemães. Após a vinheta publicitária do “Núcleo Atlantic Vídeo”, a primeira imagem que se vê são dois pés vestidos com meias, sobre os quais se coloca o título do filme. Um sintetizador cria sons longos e graves, promovendo um efeito emocional de relativa tensão. A partir dos pés, a câmera percorre de baixo para cima o corpo de um personagem que veste um pijama e tem aparência sonâmbula, evocando o “Cesare” do filme *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920). Sua postura inerte e olhar no vazio sugerem também a figura de um autômato, trazendo referências do *Unheimlich* de Freud (1986).¹⁵ Ele está sentado, segurando um controle remoto entre as suas mãos, que estão pousadas sobre os joelhos.

A relação inicial estabelecida pela música sinistra com o movimento de câmera e a posição fixa do personagem acionam os esquemas mentais ligados ao horror e seus monstros. Aos poucos, no entanto, a música de fundo é substituída por vozes em meio a uma discussão. Num plano sequência, a câmera abandona o rosto do estranho rapaz e desliza sobre uma parede, para o lado direito, até enquadrar, dentro de uma tela de televisão, uma suposta família de quatro pessoas na mesa do jantar. A câmera mergulha nessa imagem e, sem que haja um corte aparente, estamos dentro da programação.

Dois rapazes (aparentemente irmãos) discutem enquanto comem. A mulher (supostamente a mãe) está aflita e tenta acalmá-los, enquanto um homem mais velho (que representa a figura de pai) está compenetrado na televisão colocada à frente do seu prato, sobre a mesa de refeições. Quanto a discussão se transforma numa gritaria, que inclui ameaças de morte de um rapaz para o outro, o pai simplesmente aumenta o volume da TV, e passamos a ouvir o som da programação sobreposta ao final da discussão. Ainda em plano sequência, a câmera se movimenta ao redor da mesa e nos mostra que um dos rapazes saiu da cena, enquanto o outro está desfalecido, assim como a mulher. Ambos mortos, caídos de bruços sobre a mesa, vítimas de assassinato. Logo a câmera passa a ocupar o ponto de vista do pai, que nem sequer vê os mortos à sua mesa pois continua absorto, assistindo televisão. Nesse momento, mergulhamos mais uma vez no programa que se passa dentro da tela. Trata-se de um tipo de novela, na qual um casal de classe média branca lamenta que o seu filho tenha se envolvido com uma moça da periferia, negra, e queira se casar com ela. Enquanto eles conversam, o filho entra em cena, e todos os três voltam seu rosto em direção a uma televisão ligada, como se algo ali tivesse repentinamente chamado sua atenção.

15 Lembrando que o conceito freudiano de *Unheimlich* foi elaborado a partir de uma série de referências literárias, filosóficas e mitológicas. Como explicam Rabelo, Martins e Sträter (2029, p. 613), “A importância da literatura para a pesquisa psicanalítica já está destacada em vários textos da década de 1900. Neles, encontra-se o paralelo entre a criação poética e as formações do inconsciente. No ensaio sobre o estranho, no entanto, Freud avança nessa discussão e expõe de forma mais contundente o lugar da literatura na investigação psicanalítica”.

Figura 1 – O sonâmbulo/autômato com controle remoto no início de *Túnel*



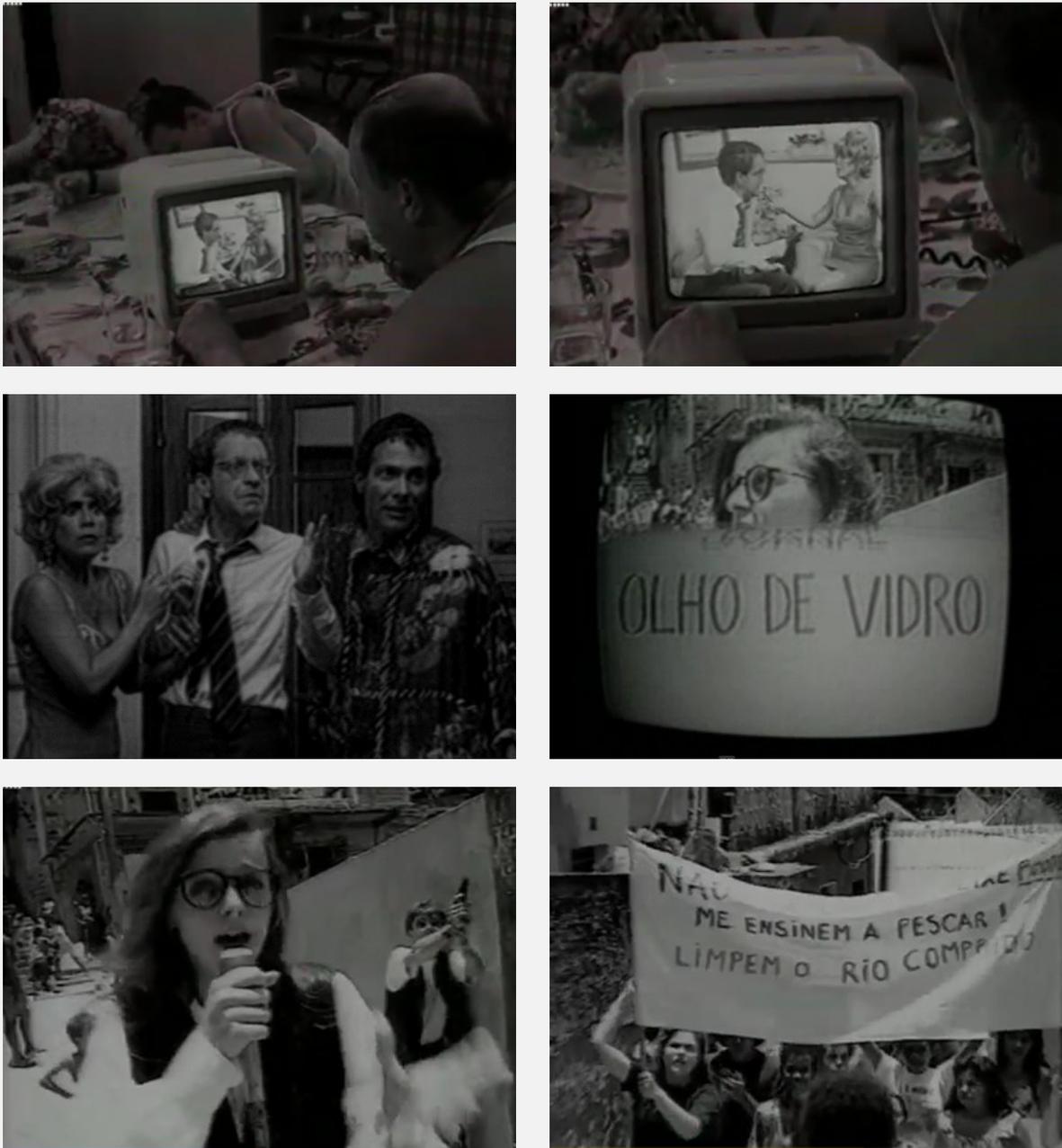
Fonte: *Túnel* (Mayra Jucá e Bruno Kennedy, 1994).

O som cresce, com a vinheta de chamada de “notícias urgentes” bem conhecido da Rede Globo, e a câmera desliza rapidamente até mostrar o monitor de mais uma televisão que exibe o “Jornal Olho de Vidro”. Até então, foram três os mergulhos dentro de telas, cada uma em novo programa, simulando continuidade espacial, como se fossem portas dimensionais às quais o controle remoto nos permite atravessar com facilidade. Um túnel midiático. A essas alturas, já nos esquecemos de quem está assistindo o quê, se a família de classe média branca e racista, da novela, se o pai da família assassinada ao redor da mesa de jantar na cena anterior, ou se o personagem sonâmbulo que abriu o filme. Ou simplesmente nós, espectadores do curta.

De qualquer modo, agora se vê uma repórter com microfone, encenada pela atriz Maria Luiza Mendonça. Ela está no meio de uma movimentação na favela fictícia “Liberou geral”, entre brigas de gangues, tiros, crianças armadas, e uma passeata contra a fome e a miséria. A repórter fala com o espectador sempre olhando para a câmera, cujos movimentos bruscos para um lado e para o outro (ainda em plano sequência, ou simulando-o), aumentam a impressão de confusão e um certo terror, visto que há personagens armados em cena. Justamente agora, que o filme representa o que seria um noticiário televisivo “ao vivo”, a linguagem fílmica abandona o tom pesado e investe francamente no humor. O matiz cômico fica explícito quando a repórter descontrai diante da câmera ao reconhecer algumas pessoas em meio à passeata: “Olha a Evelyn ali! Está todo mundo!”. E sorri.

Com o som de alguns tiros, ela simula ter se assustado e foge por uma passagem numa cerca de madeira. Olha para a câmera se despedindo e encerrando a edição diária do “Jornal Olho de Vidro”. Em todo esse trecho, a música animada também sugere humor, contrastando

Figura 2 – Passagens para dentro das telas em *Túnel*



Fonte: *Túnel* (Mayra Jucá e Bruno Kennedy, 1994).

com o clima de ameaça em meio aos tiros. Em seguida, a repórter sai correndo pedindo por “socorro”, seguida pela câmera, e entra num casebre qualquer, dentro do qual nos deparamos com aquele mesmo personagem da cena inicial, o sonâmbulo/autômato que evoca o expressionista “Cesare”, ainda sentado de pijama com a expressão passiva, mas agora com declaradas marcas de violência sofrida. Parece ter sido vítima de um espancamento

A câmera se aproxima do seu rosto e fica diante dele por uns instantes, tempo suficiente para identificarmos hematomas, sangue no nariz, olho roxo, até que sua orelha se solta da cabeça e “cai” sobre o ombro, numa clara tentativa de elaborar o abjeto. Esse corpo que se deteriora, machucado e com fluidos, é a inserção discreta da linguagem do horror (que evoca o medo do monstruoso, do impuro e do intangível, naqueles termos postos por Noël Carrol e Gonzáles Grueso).

Novamente a câmera desliza sobre a parede, para a direita, até enquadrar uma televisão, na qual se vê o próprio curta-metragem *Túnel* no momento de apresentação dos créditos finais, que assistimos atônitos. Com a metalinguagem, fecha-se o círculo: era ao próprio curta que esse sonâmbulo estava assistindo? Somos nós os autômatos?

A sensação de plano sequência edificada pela montagem em *Túnel* é um recurso cuja estrutura circular dá a impressão de que todos os acontecimentos estão interligados, há um

Figura 3 – O sonâmbulo/autômato violentado ao final de *Túnel*



Fonte: *Túnel* (Mayra Jucá e Bruno Kennedy, 1994).

tipo de mergulho dos personagens nas telas de televisão, e esse mergulho cria uma continuidade estranha, onírica. A ideia de “túnel” remete às figurações do horror, aos caminhos obscuros que levam às tocas dos monstros, ou aos recônditos da própria mente humana que

podem ser terríveis. Ou, ainda, ao “coração das trevas”, expressão utilizada para se referir ao território africano “na narrativa propagada pelo colonialismo europeu” e associado à favela (Cardoso, 2022, p. 80), ainda que os jovens atores de *Túnel* sejam todos brancos. O espectador ocupa o lugar da câmera e, assim, o tempo todo temos a impressão de estar vendo o que algum personagem está vendo, cada vez mais mergulhados no túnel midiático, até que voltamos ao mesmo personagem inicial, sonâmbulo, agora violentado. Dessa forma, é com ele que o filme nos identifica. O espectador passivo, vítima da violência que entra em sua casa e em seu cérebro mediada pela televisão. Ou será que ele é apenas a figuração monstruosa da violência urbana transformada em “ser ficcional” pelos produtos do consumo televisivo, variando entre o crime passionai, a novela e o noticiário? Uma metáfora, apenas, construída com a simulação de fragmentos de produtos que conseguimos identificar em cada tela que mergulhamos: o filme de horror, a cena de assassinato, a telenovela que dissemina o racismo e o classismo, o noticiário que repete os mitos necropolíticos ao demarcar as favelas como “zonas” nas quais o perigo é constante e as vidas não têm valor.

Como foi dito antes, no Brasil dos anos 1990, quando *Túnel* foi realizado, se observava uma significativa ampliação da visibilidade (e da problematização) da violência urbana no país. Esse fenômeno, indicativo de uma certa modificação perceptiva ocorrida naqueles anos, ocorreu imbricado a fatores diversos, entre os quais o processo de abertura política, o afrouxamento da censura à imprensa, a crise econômica, a recepção dos textos de Michel Foucault nas universidades brasileiras desde fins dos anos 1970, o interesse acadêmico e político sobre o tema e, não menos importante, as formas artísticas e cinematográficas pelas quais a violência foi exposta e problematizada.

A violência exposta nos jornais, revistas, rádio e televisão – num contexto anterior à difusão da internet – era temperada pela espetacularização, produzindo a imagem do Brasil como um país violento. De um modo geral, esse discurso midiático reiterava uma violência que vem “de baixo”, como fosse o resultado da violação de normas, regras e leis aceitas por uma coletividade, associada à noção de delinquência. Produzia-se, assim “um raciocínio linear, de causa e efeito, de que onde se encontra a pobreza está a marginalidade, a criminalidade” (Coimbra, 2001, p. 58). Nesse sentido, a responsabilidade da violência foi (e é) insistentemente atribuída à periferia, ao imigrante, ao marginal, ao assaltante, ao traficante e morador da favela. Fica evidente que o discurso midiático participava (e participa) da construção de racialidade enquanto um dispositivo que categoriza e segrega as pessoas, julgando, de antemão, negros e pobres como potenciais delinquentes.

Nas pesquisas universitárias, desde fins dos anos 1970 formulavam-se outras interpretações. Finalmente, afirmava-se que os negros, principais alvos da “sujeição criminal”

(Misse, 1999)¹⁶ eram os verdadeiros subjugados. Sérgio Adorno (1996a, p. 208) apontava que homens negros e pobres eram as vítimas preferenciais dos homicídios nas grandes cidades do Brasil, e declarava que “no senso comum, cidadãos negros são percebidos como potenciais perturbadores da ordem social”. Suas pesquisas foram importante referência para Sueli Carneiro (2023, p. 122; 174), que cita Adorno ao afirmar que “a racialidade é tornada um delito inscrito na pele do sujeito”, e ao denunciar a “fabricação de algo monstruoso, a possibilidade de sua eliminação sem controle”. Autores como Paulo Sérgio Pinheiro (1979), Sérgio Adorno (1996), Alba Zaluar (1999), Gilberto Velho (2002 e 2014), Marilena Chauí (2017), entre outros, dedicaram-se a estudar com afinco o fenômeno da violência, revelando suas raízes seculares e sua função opressora e eminentemente política, de manutenção das desigualdades, expandindo as formas de olhar para essa questão.

Foi nesse contexto, em que as narrativas midiáticas sobre a violência urbana acabavam por edificá-la como um “ser fictício”, capaz de assombrar e horrorizar, que um experimento audiovisual como o *Túnel* tensionou esse novo “ser ficcional” (a violência espetacularizada) construindo uma forma diferente de vê-lo. Destoando da imagem lírica da favela construída pelo cinema brasileiro que remontava aos anos 1930 e se estendia por décadas (caso de *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro, 1935, filme hoje perdido,¹⁷ e de *Menino da calça branca*,¹⁸ de 1961), ou do tom de denúncia das mazelas sociais enfrentadas pelos seus moradores, típica de curtas-metragens dos anos 1960 (a exemplo de *Cinco Vezes Favela*, de 1962; ou de *As Moradas*,¹⁹ de 1962-64), tanto o *Túnel*, descrito acima, quanto o próximo curta a ser analisado, apresentam visões irônicas, entremeando pitadas de horror e de humor à crítica sobre a violência crescente nas grandes cidades. No caso de *Túnel*, a crítica era dirigida especialmente os efeitos nefastos da exploração midiática da violência. No caso de *Geraldo Voador*, veremos, a imagem carioca dos cartões postais e a violência da favela são misturadas com uma narrativa de história em quadrinhos norte-americana, não sem manter um diálogo com o cinema brasileiro dos anos 1950-60.

16 Em suas pesquisas sobre a “acumulação social da violência” no Brasil e sobre “sujeição criminal”, Michel Misse (1999, p. 17-19), aponta para a rotulação social do “bandido”, ao se considerar que alguns sujeitos estão fadados ao crime, e de que são irrecuperáveis independentemente de terem cometido ou não algum ato ilegal. Sua “morte ou desaparecimento podem ser amplamente desejados” pela sociedade.

17 Para Napolitano (2009, p. 138-39), nos anos 1930, essa imagem lírica da favela participou da “construção de uma nova identidade nacional e de uma nova cultura popular urbana, tendo como centro o Rio de Janeiro”, quando a sociedade brasileira reinventou o sentido de “povo”, enquanto “substrato cultural e ideológico para sua auto-imagem como nação”.

18 Curta-metragem escrito e dirigido pelo cantor e compositor Sérgio Ricardo em 1961, com montagem de Nelson Pereira dos Santos.

19 Trata-se do filme de estreia de Sylvio Back, que aborda o contraste social em Curitiba, e traz imagens das favelas curitibanas em 1962, em pleno contexto de modernização da capital paranaense.

Do humor à violência em *Geraldo Voador* (Bruno Vianna, 1994)

O curta metragem *Geraldo Voador* (1994) é um pequeno conto de 10 minutos, em película de 16 mm, sobre um menino negro que mora numa favela de morro carioca e que tem o dom de voar. Já nos letreiros iniciais, consta a informação de que o filme é “baseado em história de Will Eisner”. Trata-se de uma adaptação da história “Vida e Morte de Gherard Shnobble”, originalmente datada de 1948, como parte dos quadrinhos do herói *Spirit*, que Will Eisner publicava semanalmente num Suplemento Dominical de um jornal nos Estados Unidos.²⁰ Gherard Shnobble é um personagem ao mesmo tempo especial (pois ainda criança descobre que tem o dom de voar) e invisível (tem uma vida comum, pois seus pais o proibiram veementemente de voar). Essa história fantástica é recriada por Bruno Vianna no cenário do Rio de Janeiro, cujo personagem central é o menino Geraldo.

No início do filme observa-se um tom humorístico, presente, principalmente, nas cenas que enquadram a imagem turística, típica dos cartões postais, introduzindo de forma caricata a paisagem do Rio de Janeiro, que justapõe noções de paraíso e de recônditos perigosos. A câmera enquadra, a princípio, o mar num dia ensolarado, uma ilha no horizonte, montanhas e barcos. Essas vistas são alternadas à apresentação dos créditos em letras feitas à mão sobre um fundo escuro. A música instrumental assinada por Tom Zé com arranjos de Carlos Pontual (percussão, guitarra, viola etc.) cria um ritmo animado, enquanto vemos a paisagem carioca, o morro da Gávea, até enquadrar uma favela. Aí entra a voz exagerada de Maria Gladys, atriz que representa a mãe do menino Geraldo (Ubiratan Júnior), chamando por ele, enquanto temos uma vista do menino brincando sobre uma laje no alto da favela.

A mulher grita por ajuda: “– Genésia, me ajude a achar Geraldo!” O teor caricato da representação fica evidente no primeiro diálogo entre a mãe de Geraldo e a sua vizinha Genésia (representada por Helena Ignez, musa do cinema marginal). As duas renomadas atrizes fazem uso de gestos e vozes excessivos, com uma entonação decididamente cômica. Um plano *plongée* acompanha a chegada de um vizinho que anuncia que Geraldo está “lá na laje do Tonhão”.

A música acelera quando vemos Geraldo correndo de um lado para o outro sobre o telhado do casebre, e sua mãe grita exageradamente, mandando-o descer e vociferando ameaças. Com ajuda de uma escada, alguns homens sobem para resgatar o menino, enquanto a mãe está aos berros. Na cena seguinte, assistimos Geraldo ser espancado pela mãe, que grita: “– Da próxima vez que eu te pegar, eu não vou te bater não! Eu vou te jogar no rio, está entendendo? Está pensando que pode sair por aí voando assim? Criança não voa! Gente não

20 Publicada originalmente em *Spirit Section, The - Páginas Dominicais* (1940) n. 432/1946 - *The Register And Tribune Syndicate*. No Brasil, foi publicado pela editora L&PM em 1986. As sete páginas de HQ que contém a história em português estão disponíveis *online* em: <https://blogdabotempo.com.br/2015/07/27/maringoni-uma-das-melhores-hqs-de-todos-os-tempos/>. (Acesso em: 2 maio 2024).

voa!!!”.

Com essa declaração da mãe, e com espancamento furioso, o humor se perde ao mesmo tempo em que aparece o elemento incongruente da narrativa: o menino voa? Como é possível? Aqui há uma ambiguidade entre o que deveria ser considerado mais monstruoso: a mãe que agride o filho com violência, ou a condição aberrante de um menino voar.

Os desagradáveis sons da surra invadem as cenas seguintes, até que Geraldo sai furtivamente pela porta depois que a mãe adormeceu, esgotada pela emoção. Essa surra é uma adaptação daquela que coibiu Gherard Shnobble na história assinada por Will Eisner, quando, ao completar oito anos, descobriu que sabia voar, mas foi duramente castigado pelos pais, que o proibiram de repetir o gesto bizarro para que não fosse visto como uma aberração. Ou, noutros termos, para fugir do *unheimlich*.²¹ No curta, ao sair de casa, Geraldo senta-se ao lado de um amigo e promete que “nunca mais irá voar”. Logo entra em cena um garoto maior, que ordena a Geraldo que voe para buscar uma pipa presa a uma árvore. Ele diz “merda!”, mas vai indicando o seu aprisionamento entre as diferentes formas de opressão.

A cena seguinte mostra um grupo de rapazes, um deles empunha uma arma e afirma que “Tonhão hoje vai dançar”. Esse grupo introduz a ideia de comando de tráfico na favela, ou do clima de guerra, e passamos a acompanhar a violência entre os grupos rivais sintetizada pela encenação de mortes fáceis por armas de fogo. A mãe de Geraldo, que grita constantemente ao ver essas cenas de vidas descartadas, logo é silenciada com um tiro. Até aí, a grave situação social da violência urbana é sintetizada, no filme, em poucos traços caricatos, e mesmo o silenciamento dessa mulher que grita (constituindo-se numa presença irritante) pode ser interpretado como um elemento de humor, uma vez que gera um certo tipo de alívio (ou vingança).

Vale lembrar que estamos focalizando, aqui, o humor e o horror de um ponto de vista estético, ponderando sobre reações que se colocam a partir da representação dessas mortes e, por isso, a emoção do alívio pode ser considerada como algo aceitável, capaz de eliminar os gritos e a voz sempre exagerada nas aparições escandalosas da atriz Maria Gladys. Portanto, o “ser ficcional” da violência urbana é amenizado, nesse curta-metragem, por uma linguagem humorística.

21 Afinal, “o adjetivo *heimlich* se refere a tudo o que é doméstico, familiar, conhecido. Portanto, com o prefixo *un-*, de negação, *unheimlich* é tudo o que não é familiar, não é conhecido, portanto, estranho, mas também tudo aquilo que não fica secreto, ou seja, que vem à tona. Todos esses usos são atestados no ensaio de Freud por inúmeros exemplos, literários e não literários, de uso na língua alemã” (Soares, 2019, p. 15-16).

Figura 4 – Momentos iniciais do curta *Geraldo Voador*. As atrizes Maria Gladys e Helena Ignez constroem uma atuação humorística



Fonte: *Geraldo Voador* (Bruno Vianna, 1994).

Após a morte da mãe (uma vida negra “descartável?”), num segundo momento narrativo do filme, Geraldo passa a catar coisas no lixo para sobreviver, até que os agentes

locais do tráfico o pegam para trabalhar como “falcão”,²² já que ele voa e consegue estar sempre em lugares altos, de ampla visibilidade. O líder dos traficantes (Bruno Garcia) é um jovem branco, bem-vestido, que usa tênis e ostenta um relógio de pulso. Os “capangas” são jovens negros, alguns sem camisa e pés descalços, que empunham armas de fogo. Algumas cenas adiante, Geraldo presencia esses traficantes dando uma surra no seu parceiro. A partir disso, ele decide se vingar e não avisar aos traficantes sobre a chegada da polícia. Ao perceber a traição de Geraldo, o rapaz branco, chefe da gangue, corre atrás dele com a intenção de matar. Nesse momento, fica evidente que o verdadeiro algoz de Geraldo é o homem branco, que matou sua mãe e que o “escravizou” no trabalho ilegal do tráfico, em troca de comida e de uma falsa segurança.

O menino voador sobe no topo de uma laje e decide pular para fugir pelo ar. No entanto, como na história de Gherard Shnobble, que é baleado por um assaltante de banco durante o voo, o tiro do traficante atinge em cheio o menino Geraldo no momento do salto. Ele cai. Nesse instante, entra novamente a música de Tom Zé que abriu o filme, agora acompanhada de letra, e são retomadas as paisagens postais do Rio de Janeiro turístico, logo encadeadas pelos créditos do filme. Aliás, a música-tema é um elemento narrativo que tem também função humorística no filme, e ajuda a criar atmosferas de languidez, quando se faz lenta, ou de “cenas de ação”, quando acelerada. No final, sugere a mesmice e a melancolia associadas ao vazio daquelas vidas nuas.

Duas mortes violentas representadas no filme, por armas de fogo, foram a de Geraldo e a da sua mãe. Elas sintetizam o estigma da favela como um espaço no qual as vidas negras não têm valor, no sentido indicado por Mbembe (2018) e por Sueli Carneiro (2023), entre outros autores já mencionados neste texto.

Curiosamente, no filme como um todo não há nenhuma cena que mostre Geraldo voando. Recorrentemente, ele olha para o céu e fita as aves, as nuvens ou as asas-deltas. Essa é apenas uma insinuação poética do ato (ou desejo) de voar. Na única cena em que a câmera capta o salto dele para um suposto voo, quando foge do traficante que lhe aponta a arma, a montagem fílmica sugere que ele foi atingido em pleno salto. Enfim, não há redenção, não há espaço no céu para Geraldo. A música que retoma seu embalo enquanto a câmera mostra as paisagens cariocas, nos indica que o Rio de Janeiro continua o mesmo, a caricatura do morro é essa mesma, e o plano de voo como “possível fuga” da vida negra, sofrida e invisível, é apenas utopia.

22 O termo falcão, conforme usado nas favelas, designa “aquele cuja tarefa é vigiar a comunidade e informar quando a polícia ou algum grupo inimigo se aproxima”. Esse foi o motivo, inclusive, do título do documentário de MV Bill, *Falcão – meninos do tráfico*, em 2006. Ver: *O Globo*, 18 mar. 2006.

Das potências da violência como um “ser ficcional” nos curtas-metragens

Os dois filmes acima descritos foram feitos por estudantes universitários do Rio de Janeiro, em 1994, e têm como ponto comum a figuração dos tiroteios na favela. Enquanto topos, a favela é situada como palco da violência cotidiana, mas os recursos narrativos, pontuados pelo humor e pelo horror, promovem uma imagem ficcional dessa violência.

Apesar dessas aproximações, os recursos de linguagem explorados em cada filme são bem distintos entre si, sendo que em *Túnel* cria-se uma circularidade por meio da sensação de plano sequência e do mergulho repetitivo em “novas encenações” que se passam dentro das insistentes telas de TV que parecem ser o foco central de atenção da câmera. Nesse sentido, o curta é metalinguístico, ele termina mostrando-se dentro de si mesmo (os créditos finais na tela da TV enquadrada pela câmera cinematográfica). Em *Geraldo Voador*, por sua vez, a narrativa é linear, marcada por dois momentos: antes e depois da morte da mãe de Geraldo. A parte inicial tem um tom mais caricato, a mãe de Geraldo sempre despenteada, gritando e o procurando (como se antevisse o seu destino), o menino buscando constantemente os lugares mais altos, indicativos de um anseio de fuga, ou mesmo de superação das limitações humanas. Depois que a mãe é morta pelo traficante, a situação de Geraldo é de total desamparo, e serão os mesmos personagens que mataram a sua mãe que o cooptarão para o crime, dizendo “oferecer trabalho e proteção” ao menino. Ao tentar fugir desse cerco, o menino é morto. A tônica dessa segunda parte já não é o humor, e sim a “ausência de saídas”.

Um ponto comum entre as narrativas é o teor *nonsense*, que apela ao incongruente. Mas enquanto o filme *Túnel* traz o tema da violência por intermédio da crítica à sua exploração midiática, o conto do menino Geraldo tende ao trágico. Como pensar, a partir desses dois filmes, na construção da ideia de violência como uma entidade que assombra, que promove o medo sobre algo que não seja claramente localizável e tangível? Paradoxalmente, esse exercício de ficcionalização contribui para “fazer ver” o fenômeno e trabalha no sentido de sua desnaturalização. A violência urbana é apenas uma faceta de algo maior, estrutural, imbricado na linguagem e disfarçado em ações cotidianas, impregnadas de racismo. Como alerta Achille Mbembe (2018), a violência racial se insinua a nível econômico, cotidiano, linguístico e moral. Faz mais do que penetrar em cada espaço físico, é algo que adentra no sono e no sonho. O autor camaronês sustenta que esse “algo” pode ser chamada de “espírito de violência”, convocando uma presença e, não raro, tal violência é ritualizada, às vezes de forma dramática, noutras vezes caricatural.

Figura 5 – Geraldo é baleado em pleno voo



Fonte: *Geraldo Voador* (Bruno Vianna, 1994).

Se a imagem cinematográfica pode ser lida como parte da ritualização (e naturalização) da violência (a exemplo dos *favela movie*), ela pode, também, tencioná-la. Nesse sentido, quando a ficção constrói a violência como um ser ficcional, fazendo uso de figurações estranhas, inusuais (como o sonâmbulo cuja orelha “cai” sobre o seu ombro, em *Túnel*, ou como

a própria sensação de mergulho a que esse “túnel” nos conduz, remetendo aos caminhos obscuros que levam às tocas dos monstros, ou aos recônditos mais aterradores da mente humana), ela contribui para que o que estava escondido venha à tona, seja visto, debatido e, até mesmo desconstruído.

Nöel Carrol (1999) nos lembra que, para pensar o horror artístico, não basta a narrativa conter um monstro. Ele tem que ter algo de abjeto, de impuro, e o autômato ferido, com a orelha caindo ao final do filme *Túnel*, carrega algo dessa abjeção. Assim como no filme *Geraldo Voador*, inspirado na história de Will Eisner, o menino que voa é uma aberração. Ele remete a um tipo de monstruosidade que metaforiza o que não é aceito como “normal” pela sociedade. Por isso Geraldo é espancado pela mãe, por isso ele é explorado por um sistema violento, e quando arrisca o seu único ato heroico ele é morto a tiros em pleno voo. E quem aciona a arma é um homem branco, ainda que seja da favela. Will Eisner já avisava ao leitor, em 1948, para “não rir” da desgraça similar de Gerhard Shnobble. No final daquela história, após Gerhard despencar até o chão e morrer, Eisner também pediu ao leitor para não chorar pelo personagem. “Melhor derramar uma lágrima por toda espécie humana”. Choro, riso, segregação, racismo, invisibilidades e violências são tematizados nessas ficções.

Por isso, percebo que esses curtas-metragens (escolhidos dentre aquele *corpus* de 50 curtas que discutem a violência no Brasil, realizados entre 1986 e 1994), com a presença de elementos absurdos e de um grau de humor que amenizam a tragicidade das situações representadas, provocam um distanciamento do espectador diante daquilo que ele vê “encenado”, relembrando que o caráter de encenação é evidentemente enfatizado em ambos os filmes. Diferente da espetacularização midiática, eles existem para nos fazer pensar.

Referências

Filmes

GERALDO Voador. Direção de Bruno Vianna; Roteiro de Bruno Vianna (adaptado de uma história em quadrinhos de Will Eisner); Produção de Marcia Derraik; Fotografia de Estevão Pantoja; Montagem de Adriana Borges. Rio de Janeiro: [s. n.], 1994. Curta-metragem, 16 mm, p/b, 10 min. Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/?name=geraldovoador>. Acesso em: 10 maio 2024.

TÚNEL. Direção de Bruno Kennedy; Mayra Jucá; Roteiro de Mayra Coelho Jucá dos Santos; Edição de som de Paulo Amorim; Câmera de Célio Reis; Nélio Ferreira; Maquiagem de Renato Castelo; Direção de Produção de Rita Vilhena; Fotografia de Nélio Ferreira; Montagem de Carlos Filismino. Rio de Janeiro: [s. n.], 1994. Curta-metragem, 35 mm, p/b, 5 min. Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=tunel>. Acesso em: 13 maio 2024.

Bibliografia

ADORNO, Sérgio. *A gestão urbana do medo e da insegurança: violência, crime e justiça penal na sociedade brasileira contemporânea*. 1996. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996a.

ADORNO, Sérgio *et al.* Racismo e discriminação. In: *Novas faces da cidadania: Identidades políticas e estratégias culturais*. Cadernos de Pesquisa, n. 4. São Paulo: Cebrap, jun. 1996b.

BENTES, Ivana. Da Estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jul. 2021.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. A crueldade irônica: a nova fórmula da violência no cinema dos anos 90. *Imagens*, Campinas, n. 2, p.41-43, ago. 1994.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: Zahar, 2023.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror: ou paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papyrus, 1999a.

CARROLL, Noël. Horror and Humor. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 57, n. 2 – “Aesthetics and Popular Culture”, p. 145-160, Spring 1999b.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

COIMBRA, Cecília. *Operação Rio: o mito das classes perigosas: um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública*. Rio de Janeiro, Niterói: Oficina do Autor; Intertexto, 2001.

FANON, Frantz. *Racismo e cultura*. Teresina; Fortaleza: Terra Sem Amos, 2021.

GLOBO. Fantástico exhibe edição especial do documentário “Falcão”, de MV Bill. *O Globo*, 18 mar. 2006. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/fantastico-exibe-edicao-especial-do-documentario-falcao-de-mv-bill-4594403>. Acesso em: 31 jul. 2024.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira, v. 17. São Paulo: Imago, 1989 [1919].

GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío. El horror en la literatura. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 1, p. 27-50, 2017.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Novos estudos CEBRAP*, p. 113-128, 2007.

KAMINSKI, Rosane. *O curta-metragem brasileiro e as figurações da violência (1986-1994)*. 2017. Relatório (Pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

KAMINSKI, Rosane. Os filmes de Arthur Omar como “formas que pensam” a violência no Brasil dos anos 1980. *InTexto*, v. 48, p. 325-351, 2019.

KAMINSKI, Rosane. Os curtas-metragens de Paulo Sacramento e o debate sobre a violência no Brasil dos anos 1990. *Antíteses*, v. 12, p. 698-727, 2019.

KAMINSKI, Rosane. Feições e afeições da violência no curta-metragem brasileiro. In: KAMINSKI, R.; PINTO, P. (Org.). *Cinema e Pensamento*. São Paulo: Intermeios, 2021.

LEITE, Márcia da S. P. Entre o individualismo e a solidariedade: dilemas da política e da cidadania do Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, p. 73-90, 2000.

LEITE, Márcia da S. P. Da “metáfora da guerra” ao projeto de “pacificação”: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. *Revista brasileira de segurança pública*, v. 6, n. 2, p. 374-388, 2012.

MARTINS, Isabelle B. Entrevista com Mayra Jucá. In: *Alma das ruas*. 2022. Dissertação (Mestrado em Mídias Criativas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1, 2018.

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (Humberto Mauro, 1935). *Significação*, v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Violência do Estado e classes populares. *Dados. Revista de Ciências Sociais*, v. 22, n. 3, 1979.

RABÊLO, Fabiano Chagas; MARTINS, Karla Patrícia Holanda; STRÄTER, Thomas. As referências literárias em "Das Unheimliche". *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 22, p. 606-629, 2019.

SALEM, Helena (Org.). *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995-1999*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999.

SALVO, Fernanda Ribeiro. Marginalidade urbana em cena: o advento do gênero favela no cinema brasileiro. *Animus. Revista Interamericana De Comunicação Midiática*, v. 11, n. 22, 2012.

SOARES, Lenice Alves. Das unheimliche ou "o estranho", de Freud. *Abusões*, [S. l.], v. 10, n. 10, 2019.

VELHO, Gilberto. *Mudança, crise e violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VELHO, Gilberto. Medo, insegurança e violência. In: MACHADO, L. Z.; BORGES, A. M.; MOURA, C. P. (Org.). *A cidade e o medo*. Brasília: Verbena; Francis, 2014.

VIEIRA, João Luiz. *A reflexividade na tela*. Mostra Curta Cinema, 4. (Catálogo de Mostra). Rio de Janeiro, 1994.

ZALUAR, Alba. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. *São Paulo em Perspectiva*, v. 3, n. 13, 1999.

ZALUAR, Alba. Crime, medo e política. In: ALVITO, M.; ZALUAR, A. (Org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.