

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
KEYLLA DOS SANTOS KERCHE

**A REINVENÇÃO DA POBREZA
NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO
EM CIDADE DE DEUS**

BELO HORIZONTE
2006

KEYLLA DOS SANTOS KERCHE

**A REINVENÇÃO DA POBREZA
NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO
EM CIDADE DE DEUS**

Artigo apresentado ao curso de
*Especialização em História da
Cultura e da Arte* da
Universidade Federal de Minas
Gerais.

Orientador: João Pinto Furtado.

Belo Horizonte
2006

SUMÁRIO

Resumo.....	04
Introdução.....	05
Imagens do povo.....	07
Análise do filme Cidade de Deus.....	11
Conclusão.....	18
Referências bibliográficas.....	20

RESUMO

O cinema, enquanto produto cultural capaz de mediar instancias individuais e coletivas, possibilita a sua abordagem por meio de interpretações não objetivadas, mas capazes de suscitar sentidos partilhados coletivamente no tempo e no espaço. Tendo o filme *Cidade de Deus* como centro de análise, este estudo busca refletir sobre as representações que são construídas pela cinematografia brasileira recente acerca da temática da pobreza.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro contemporâneo, territórios da pobreza, representação, história.

ABSTRACT

The cinema, as a cultural product capable of mediating instances individual and collective approach enables its interpretations by non-target, but able to raise collectively shared meanings in time and space. Having the film *Cidade de Deus* as the center of analysis, this study aims to reflect on the representations that are constructed by the recent Brazilian cinema about the theme of poverty.

KEY-WORDS: Contemporary brazilian cinema, territories poverty, representation, history.

INTRODUÇÃO – O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA

O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História (...). Aquilo que não se realizou, as crenças, o imaginário do homem é tanto História quanto a História.

Marc Ferro (1976)

O presente artigo tem por finalidade realizar uma análise que privilegie a utilização do cinema enquanto um documento histórico. Desta maneira, o objeto fílmico será abordado por meio de interpretações não objetivadas, mas capazes de suscitar sentidos partilhados coletivamente no tempo e no espaço. Verifica-se deste modo, o seu valor como produto cultural capaz de mediar instâncias individuais e coletivas.

Tal abordagem está em consonância com as concepções metodológicas da historiografia contemporânea, que possibilitaram a ampliação da noção do que se constitui como fonte documental.

A partir do momento em que a História, bem como as Ciências Sociais, abandonaram os preceitos da concepção positivista é que se tornou possível ao historiador renovar seu entendimento do que seria considerado documento. A escola positivista defendia a existência de uma verdade absoluta, atemporal e metafísica que cabia ao cientista revelar e aplicar de forma neutra à vida social. Pressupunha o apagamento total do sujeito cognitivo na produção do conhecimento. Deste modo, o historiador teria como tarefa estabelecer os eventos relevantes, para o conhecimento da História, organizando-os em um tempo cronológico progressivo. De acordo com esta perspectiva, que se considerava totalmente destituída de subjetividade, seria no texto escrito que o historiador encontraria a verdade dos fatos, bastando-lhes simplesmente encadeá-los cronologicamente.¹

Contudo, ao fundarem a revista *Annales* em 1929, os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, apresentam novas propostas que renovam a historiografia e ampliam a noção acerca do que se poderia considerar um documento histórico. Destacam assim, o entendimento de que o pesquisador produz seu objeto de estudo. Neste sentido, destacam o papel do sujeito na produção do conhecimento, seu caráter de

¹ - Ver: SALIBA, Elias Thomé; FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina. *A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica*. 2 ed. São Paulo: FDE, 1993.

problematização e construção. Bloch e Febvre apresentam outra renovação ao preconizarem o aparecimento dos anônimos na historiografia, rompendo com a perspectiva da tradição que lhes é anterior – uma história individual, elaborada em função das singularidades de uma época, sintetizada na narrativa dos grandes fatos e dos grandes homens. Para tanto, era necessário modificar, ampliar o entendimento do que seria considerado documento. Sendo assim,

*Agora todos os vestígios do passado são considerados matéria para o historiador, desta forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia, etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador.*²

Com esta perspectiva mais ampla, a narrativa fílmica passa então a ser utilizada na produção do conhecimento. Dentro desta perspectiva inovadora, destacam-se as reflexões de Marc Ferro e Pierre Sorlin, publicadas na revista francesa *Annales* da década de 1960, ao estabelecerem as bases para a discussão da relação do cinema como fonte histórica. Em suas ponderações, assinalam a possibilidade de utilizar o filme como fonte histórica *pele que este indica de comportamentos sociais, atitudes coletivas, visões de mundo e ideologias da sociedade que o produziu.*³

Posteriormente, Ferro publica o texto *Filme: uma contra-análise da sociedade?* em que realiza indicações de métodos bastante específicos e apresenta suas preocupações sobre o uso da fonte cinematográfica como um caminho para se revelar, decodificando filtros ideológicos, um conteúdo oculto, uma realidade social externa de que o filme seria a imagem. De acordo com Ferro, o filme é um produto que deve ser integrado ao mundo social de que faz parte. Neste sentido,

*O filme é abordado não como uma obra de arte, porém como produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas, ele vale por aquilo que testemunha (...). Pode-se assim, esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa.*⁴

Fazer uso do cinema, como fonte documental, implica avaliá-lo enquanto uma prática historicamente construída, socialmente compartilhada. Compreendê-lo como

² - Ver: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo; MAUAD, Ana Maria. (orgs). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro; Campus, 1997.

³ Ver: SÁ, Antonio Fernando de. *As descobertas do Brasil: o mito da fundação do Brasil nos filmes de Humberto Mauro e Mô Toledo*. Cadernos de antropologia e imagem. Rio de Janeiro. UERJ, V.11, N.2, 2000, p.17-31.

⁴ - Id.

reflexo (não direto) das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas. Uma construção simbólica da realidade, um testemunho da época na qual foi produzido, constituído dos condicionamentos histórico-sociais da mesma.⁵

Diante de tais possibilidades, o presente artigo almeja refletir sobre as formas de abordagem utilizadas pelo cinema brasileiro contemporâneo acerca da temática da pobreza. Em outras palavras, analisar as incursões realizadas por esta forma de expressão artística pelo universo das classes sociais menos favorecidas de nosso país. Tendo em consideração, o fato de que este é um tema bastante recorrente na cinematografia nacional. Para tanto, foi privilegiada a escolha do filme *Cidade de Deus*, realizado no ano de 2002, que para muitos especialistas é considerado um marco do cinema brasileiro, devido ao seu conteúdo estético e às suas peculiaridades narrativas. O presente artigo busca inserir o referido filme em uma discussão acerca da linguagem cinematográfica nacional recente e avaliar a maneira como o cinema contemporâneo aborda os territórios da pobreza, da violência e da marginalidade. Uma abordagem que se aproxima da antropologia, na medida em que busca apresentar este universo a partir da perspectiva daqueles que vivenciam esta realidade. Considerar assim, quais os aspectos que são privilegiados, e quais são menos considerados, por este olhar que se direciona para ambientes carentes de recursos financeiros, onde a presença do Estado se faz de maneira menos efetiva. Neste sentido, buscar destacar quais são as inquietações que mobilizam a cinematografia do nosso país atualmente e quais são as problematizações que lhe servem como ponto de partida.

IMAGENS DO POVO – UM BREVE PANORAMA SOBRE O TEMA DA POBREZA EM DIFERENTES MOMENTOS DO CINEMA BRASILEIRO

A presença das camadas mais populares no moderno cinema brasileiro pode ser observada como uma escolha recorrente, por parte dos cineastas ao longo da história cinematográfica do país. Os espaços que habitam (favela, subúrbio ou sertão), as práticas que exercem (música, religião, esportes entre outros) e suas origens (as relações com a escravidão ou os retirantes do nordeste) foram e ainda são assuntos de interesse para cineastas. Em diferentes momentos, temáticas que privilegiaram a figura do povo, e os ambientes que ocupa, foram abordadas adquirindo variadas formas de acordo com

⁵ - Ver: TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Sumus, 1997. 36-49.

sua época de realização. Neste sentido, a temática da pobreza recebeu diferentes tratamentos que são observados no estudo da história do cinema nacional.

O interesse deste capítulo diz respeito aos filmes que tematizam o universo da pobreza e sua relação com o imaginário social sobre o assunto. Apresenta-se deste modo, alguns dos muitos olhares do cinema brasileiro sobre o pobre, tomando como referência dois momentos: os anos da década de 1950 e de 1960. Embora este artigo não atente para o chamado Cinema Marginal, há que se considerar que este foi um movimento inovador e revolucionário, que trazia para a cena personagens à margem da sociedade e que eventualmente poderiam ser tratados nesta discussão, levando-se em consideração que as camadas populares na maioria das vezes abrigam indivíduos marginalizados.⁶

Destaca-se na cinematografia de Nelson Pereira dos Santos os dois primeiros filmes que realizou e que retratam a vida de moradores da favela carioca: *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*.

Rio 40 Graus (1955, 93 min. preto e branco) é usualmente mencionado como o filme que – sob uma forte influência do neo-realismo italiano – inaugurou o cinema moderno no Brasil, configurando-se como o precursor do Cinema Novo. Ao utilizar cenários e diálogos naturais, busca humanizar seus personagens e escancarar o país na tela.⁷ Este filme mostra o cotidiano de um grupo de crianças moradoras do Morro do Cabuçu, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, tentando ganhar a vida como vendedores de amendoim e vivenciando seus dramas particulares.

Em sua estrutura narrativa, contrapõe o morro e os subúrbios à cidade que emerge em meio aos pontos turísticos (Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, dentre outros). Nesta visão dicotômica, a favela representa o espaço da genuína cultura popular brasileira e o asfalto (a cidade do Rio de Janeiro) é representado como um ambiente em que as pessoas estão destituídas de valores comunitários, carecem de solidariedade. De acordo com Márcia da Silva Pereira Leite, *tributário do nacional e do popular no imaginário político da época, o filme idealiza as favelas e territorializa a pobreza e a cultura popular*.⁸ Neste sentido, além do morro ser um espaço de gente decente, é também abrigo do malandro e da cabrocha, do samba e do futebol. Apresenta a favela

⁶ - Para melhor apreciação do histórico deste movimento ver: MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro – Histórias e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

⁷ - Ver: PEREIRA, Miguel. Cinema e modernismo. *Cinemas – Revista de cinema e outras questões visuais*. n.15, 1999, p.35-41.

⁸ - LEITE, MARCIA. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, vol. 11, n. 2, 2000, p.49-67.

como um espaço homogêneo, reservatório dos autênticos valores do povo e como ambiente dissociado da violência. Também na música popular brasileira são recorrentemente representadas com o recurso dessa homogeneidade: espaço social motivado pelos mesmos sentimentos – *o morro sorri, o morro está triste, o morro está de luto.*⁹

Em *Rio Zona Norte* (1957,87 min., preto e branco) a favela surge como cenário da vida de um compositor de escola de samba. Seu foco é a pobreza, geradora da falta de alternativas. Neste filme, Nelson Pereira dos Santos aproxima morro e subúrbio, fazendo predominar sobre as diferenças geográficas ou espaciais os elementos de identidade econômica e social entre os dois.

Nas duas obras são construídas visões preponderantemente líricas acerca dos moradores da favela. Os personagens, constituídos sob a égide dos estereótipos, são homogeneizados na categoria do pobre. Para Márcia Leite,

*Os pobres aparecem simultaneamente como guardiões da cultura brasileira e portadores dos mais elevados valores e puros sentimentos. A figura do sambista é emblemática neste sentido, reunindo criatividade, ingenuidade, bom caráter e gentileza com os semelhantes.*¹⁰

Dentro desta concepção dicotômica – favela que se contrapõe à cidade – há o privilégio de uma representação maniqueísta de seus territórios físicos, sociais e morais.

Com o Cinema Novo, a partir da década de 1960, os temas da pobreza e da miséria brasileira receberão novos contornos, com inovadoras propostas artísticas para elaboração de uma nova linguagem cinematográfica. Na perspectiva dos cineastas envolvidos neste movimento, encabeçado por Glauber Rocha, a favela e o sertão eram os espaços em que os problemas sociais do país estavam cruelmente enraizados. De acordo com Leite,

*Se ambos concentravam os problemas do país, à época entendidos como subdesenvolvimento e miséria, também gestariam as soluções. Se *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) retrata sofrimento e resignação, *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) explodem em violência e revolta.*¹¹

⁹ - Ver: RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. O autor discute a presença do negro no cinema brasileiro considerando “que nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricaturas: ‘o escravo’, ‘o sambista’, ‘a mulata boazuda’” (p. 29). Considera que o cinema brasileiro moderno tem preferência por personagens esquemáticos ou simbólicos, daí surgirem figuras caricatas no imaginário cinematográfico, como o preto-velho, o malandro, o favelado (um arquétipo mais recente), etc.

¹⁰ - LEITE, MARCIA. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, vol. 11, n. 2, 2000, p.49-67.

¹¹ - Id.

Este movimento tinha como proposta a construção de uma estética que viesse de encontro às carências das camadas populares. E que estivesse em consonância com os anseios pela formação de uma linguagem cinematográfica genuinamente nacional. É envolto deste ideário que Glauber Rocha escreve seu famoso texto: *Estética da Fome*. Em suas palavras

*(...) Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical, para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes e gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinetes, e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência. (...)*¹²

Na perspectiva de Glauber Rocha, os filmes tinham de agredir a percepção para refletir a violência social que desencadeava a pobreza no país. Deste modo, somente um cinema brutal, gritando desesperado, feio e triste, poderia impor o dissabor da miséria contra o sabor palatável de obras digestivas, tão ao gosto dos estrangeiros ávidos por exotismos. No seu entendimento, o pobre era visto como agente de uma revolução, o combustível para a mobilização e não alvo de compaixão ou curiosidade.

No Cinema Novo o tema da pobreza surge tanto como linguagem quanto como denuncia. Uma proposta com duas vertentes: transformar a política e a percepção estética nacional. Neste sentido, o radicalismo de suas idéias consistia também em negar as convenções técnicas dominantes e trabalhar a partir das condições disponíveis, mesmo que fossem precárias. Assim, os cineastas buscam através de seus filmes escancarar um Brasil de desigualdades. Para assim, serem capazes de compreendê-lo e apontar soluções para questões problemáticas de caráter social, de identidade e nação.

De acordo com a reflexão proposta neste artigo, foram apresentados dois momentos diferentes: o primeiro em que o cinema nacional constrói uma identidade lúdica para a pobreza e o segundo em que o tema é tratado de maneira crítica e provido de teor contestador. Embora, abordem o mesmo tema – a pobreza – percebe-se a diferença no olhar privilegiado por cada uma deles.

¹² - Texto integral retirado de: MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro – Histórias e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994, p. 156-159.

ANÁLISE DO FILME CIDADE DE DEUS – O DISCURSO DA UTOPIA CEDE LUGAR AO (HIPER) REALISMO

Cidade de Deus (2002, 135 minutos, cor, direção de Fernando Meirelles) é um filme que, por várias razões, se transformou em um marco do cinema brasileiro contemporâneo. Em meio a polêmicas trouxe à baila proposições estéticas e narrativas da produção cinematográfica recente. Neste longa-metragem, ao recorrer a técnicas comuns à publicidade e ao videoclipe, em serviço de sua narrativa, Fernando Meirelles catalisou os anseios da chamada geração da retomada, obtendo grande repercussão junto ao público e à crítica especializada.

Sua história foi criada a partir do livro homônimo do professor de português Paulo Lins¹³. Sua narrativa foi baseada em suas próprias experiências adquiridas quando da realização de uma pesquisa sobre a violência e também por sua vivência como morador de favela. Esta investigação ocorreu em seu bairro no subúrbio carioca, que dá título à obra e ao filme.

O romance de Lins é ambientado em uma das maiores e mais violentas favelas do Rio de Janeiro, que foi criada na década de 1960 para afastar da “Cidade Maravilhosa” o lado pouco belo da sociedade: a pobreza. Nesta obra literária são descritos uma série de casos verídicos que são incorporados a situações fictícias, no período que compreende as décadas de 1960 e 1970.

No filme *Cidade de Deus* algumas histórias do livro recebem maior enfoque, em detrimento de outras, para simplificar sua versão em película. Esta solução narrativa, no entanto, não retira de sua interpretação cinematográfica seu teor de complexidade. Apresentado, em seqüências fragmentadas e com inúmeras trajetórias individuais, alguns personagens recebem mais destaque para tornar coerente e compreensível a história descrita. A produção mantém ainda um grande número de relatos paralelos e os apresenta através de situações que se inter-cruzam, se desconectam e se conectam. Há casos em que parte dos indivíduos são apresentados em dois momentos distintos: infância e juventude. Este recurso propicia a visualização das transformações que sofrem e também do local onde habitam que, de conjunto habitacional, se transforma em favela. O roteiro dispensa especial atenção aos personagens Zé Pequeno, um dos traficantes que dominam o comércio de drogas; seu parceiro Bené, o “malandro mais

¹³ - LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

gente fina”]; seus rivais Manoel Galinha e Sandro Cenoura; e finalmente, Buscapé o observador e narrador dos acontecimentos que são apresentados.

O filme obteve grande êxito junto ao público e à crítica especializada que se dividiu entre a crítica e a aclamação. Em outubro de 2002 o jornal *Folha* publica matéria informando que em sua décima semana em cartaz *Cidade de Deus* já havia se tornado a maior bilheteria desde 1994, ano marco da retomada do cinema nacional.¹⁴ O longa-metragem também recebeu uma série de indicações e premiações que foram concedidas pelos órgãos especializados na sétima arte.¹⁵ Mas, seu sucesso nas salas de projeção foi acompanhado de intensas discussões entre especialistas em cinema, jornalistas e acadêmicos de diferentes áreas. O filme dividiu opiniões, gerando críticas e defesas acaloradas. Um dos julgamentos mais recorrentes diz respeito ao conteúdo estético do filme, que se aproxima da publicidade e dos videoclipes, possibilitando que imagens de situações violentas alcançassem certa medida de beleza e estilização.

Um dos julgamentos de maior repercussão contra o longa-metragem foi defendido pela pesquisadora em cinema Ivana Bentes que critica o uso da chamada estética publicitária em filmes brasileiros de temáticas sociais. Cunhou assim a expressão “cosmética da fome”, para definir as releituras do sertão pelo cinema nacional da década de 1990. Com a repercussão de *Cidade de Deus*, Bentes desenvolve sua reflexão acerca de uma suposta glamourização da miséria e da ausência de um discurso que problematize e denuncie a pobreza e violência no Brasil. Para ela a estética presente no filme neutraliza o potencial perturbador e as questões éticas que envolvem estes temas.¹⁶

Este longa-metragem descreve a transformação que o bairro Cidade de Deus sofreu desde sua fundação até os finais da década de 1970, que de conjunto habitacional se transformará em uma enorme favela carioca. Como colocado anteriormente, a história é narrada através do ponto de vista do personagem Buscapé assim, seu desejo de se tornar fotógrafo, servirá de fio condutor para acompanharmos as histórias que se

¹⁴ - LANDIM, Wikerson. *Cidade de Deus vai representar o Brasil com indicação ao Oscar*. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 17, 25/10/2002.

¹⁵ - Premiações em que concorreu: recebeu 4 indicações ao Oscar (nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Roteiro Adaptado e Montagem e Fotografia); recebeu uma indicação ao BAFTA de melhor Edição além de ter sido indicado na categoria na categoria Melhor filme Estrangeiro; Recebeu uma indicação ao Independent Spirit Awards, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro; ganhou 9 prêmios no Festival de Havana e ganhou 6 prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil, nas categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Montagem, Melhor Som e Melhor Fotografia (além de receber mais 10 indicações nesta premiação).

¹⁶ - BENTES, Ivana. *Da estética à cosmética da fome*. Jornal do Brasil, São Paulo, 2001, p.11.

desenvolvem ao seu redor. Deste modo, quase que em forma de colagem será apresentado ao espectador o surgimento e desenvolvimento do tráfico de drogas e a vida dos jovens traficantes que exercem domínio na região.

Dentre as trajetórias narradas, Zé pequeno é quem receberá maior destaque. O filme o acompanha desde sua infância até se tornar marginal respeitado e finalmente líder do tráfico na Cidade de Deus. Seu domínio ocorrerá com auxílio de Bené, seu amigo de infância e parceiro de crime, que em determinado momento buscará se desvincular da criminalidade para viver com sua namorada Angélica. Porém, Bené será assassinado acidentalmente por um bandido que na realidade tentava matar Zé Pequeno por vingança, que morrerá de maneira trágica nos momentos finais do filme pelos “moleques da caixa baixa” que almejavam assumir o poder na favela. Seu assassinato pelo grupo denotará um sentimento de continuidade ao ciclo de violência e morte a que estão sujeitadas as pessoas que residem nas periferias e subúrbios mais pobres dos centros urbanos.

Em *Cidade de Deus* a narrativa, de certo modo, se apresenta como uma constatação perturbadora da violência insolúvel nas favelas brasileiras. Não há discurso que apresente soluções para combater os mecanismos da criminalidade no local. Mas justamente, esta não é uma proposta do próprio filme, desprovido de uma visão idealista ou moralizante da situação que retrata. De acordo com Márcia Leite, esse olhar cinematográfico destituído de lirismo e empatia foi inaugurado com o filme *Como nascem os anjos* (1996, 96 minutos, cor, direção de Murillo Salles). O longa conta de maneira “crua”, a história de Branquinha e Maguila, duas crianças moradoras da favela carioca. E esta visão menos idealizada, tem se configurado como uma abordagem recorrente na filmografia brasileira que aborda as temáticas sociais a partir de então. Deste modo, o cinema nacional retoma, num certo sentido, a discussão sobre a nação e seus dilemas, mas de maneira peculiar. Tanto cineastas quanto documentaristas voltarão seus olhares para as favelas (como antes havia ocorrido com o sertão) com a expectativa de se redescobrir o Brasil.

Em especial no Rio de Janeiro, as favelas invadem mais e mais o campo visual, nos morros da cidade, na mídia e no cinema. Em notícias de jornais e televisões, são vistas em bloco, homogêneas, quase sempre representadas como territórios de uma guerra que ameaça o asfalto. Nas

*telas dos cinemas, começam a emergir como realidades heterogêneas, internamente multifacetadas, polissêmicas e polifônicas.*¹⁷

Nas palavras de Lúcia Nagib, verifica-se nas produções pós-retomada a tentativa por parte dos cineastas de apreender o Brasil “real”, para se “redescobrir” a pátria. É deste interesse, que surgem realizações como o filme *Central do Brasil* (1998, 13 minutos, cor, direção de Walter Salles) – considerado filme marco da retomada do cinema nacional na década de 1990 – que segue o movimento sugerido no título, de convergência para o interior de um país que precisa revelar sua face. De acordo com esta perspectiva, observa-se como atitude recorrente o fato de que os realizadores de cinema no Brasil são procedentes de classes com elevado poder aquisitivo. E estes irão dirigir um olhar de interesse quase que antropológico às classes mais populares e à cultura popular. Neste sentido, os filmes realizados a partir de meados da década de 1990, de uma maneira geral, não possuem preocupações em apresentar um novo projeto político. Ausentes de ideários acabam por resolver problemas sociais no plano das relações familiares e de amizade, como no caso do filme de Salles.

Este olhar de caráter antropológico, dirigido aos espaços da pobreza, busca reconhecer o outro em sua complexidade e diferença, sem formatar ou confirmar estereótipos. Com este intuito, para a concepção do filme, a produção de *Cidade de Deus* adentrou de fato no submundo: foi filmado em três favelas cariocas e usou jovens, oriundos de comunidades pobres, cuja familiaridade com a linguagem e a lógica da vida em locais como os que são apresentados na tela fornece grande verossimilhança a obra. De fato esta atitude buscou conferir maior realismo e naturalidade dramática à história a ser contada. Além disso, o mosaico que compõe a narrativa é o resultado de pesquisas que precederam a sua realização. Foram feitas pesquisas com jovens moradores da favela para a construção dos personagens e elaboração do vocabulário, com a finalidade de se criar diálogos e situações o mais verossímeis possível. Essas pesquisas possibilitaram aos diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund revelar a realidade dinâmica e multifacetada que é apresentada no longa. Esta é uma tendência importante do cinema brasileiro em anos recentes e faz parte das várias relações que foram se

¹⁷ - LEITE, MARCIA. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, vol. 11, n. 2, 2000, p.49-67.

constituindo entre documentário e a ficção, bem como entre cinema e antropologia.¹⁸ Ademais, Lund já havia realizado trabalho semelhante no documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999, 57 minutos, cor, direção de Kátia Lund e João Moreira Salles).

No que se refere ao cenário de *Cidade de Deus*, a favela, espaço onde boa parte do filme se desenrola, emerge como palco de uma realidade perpassada pela criminalidade e pelo despotismo do tráfico. Neste sentido, irá abordar um assunto de grande alcance na sociedade atual: a violência. Nas últimas décadas este tema conquistou vários espaços do debate público, a mídia e os ambientes acadêmicos em seminários e congressos. E também passou a fazer parte das conversas cotidianas em casa, na rua, na escola, enfim, em toda parte. Até alcançarem o *status* de mercadoria, quando se descobriu que notícias sobre violência vendem bem, e quanto mais sensacionalistas e impactantes mais atrativas elas se tornam. Mas observa-se que normalmente está implícito nos debates da mídia um discurso ideológico que caracteriza o “outro” como violento. E que não considera que a violência, que possui diferentes formas, se manifesta em complexos arranjos.

Nas palavras de Alba Zaluar,

Se a riqueza se acumula no topo da pirâmide, os riscos invisíveis (...) inflam-se em baixo. Daí que a correlação entre a pobreza, a falta de informação e o baixo nível educacional adquiriu contornos ainda mais sinistros neste fim de milênio, permitindo formas extremas de exploração na selvageria de um capitalismo que tenta fugir dos controles coletivos, seja na forma de lei seja na forma das negociações informais em que as palavras são fundamentais. Por isso, é tão difícil entender a violência e lidar com ela: ela está em toda a parte, ela não tem nem atores sociais permanentemente reconhecíveis, nem “causas” facilmente delimitáveis e inteligíveis.¹⁹

De acordo com a autora o aumento da violência entre as décadas de 1970 e 1990 tem conseqüências nos planos político e econômico, mas em grande medida tem relação com questões simbólicas. As transformações na configuração social, que ocorrem em ritmo acelerado nas últimas décadas, propiciam a difusão cultural de novos estilos de consumo e padrões de comportamento – inclusive o uso de drogas ilegais e dos novos hábitos de violência. Nesta perspectiva, torna-se imperativo, cada vez mais, a definição

¹⁸ - MONTE-MÓR, Patrícia. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, n.1, 1995, p. 81-88.

¹⁹ - ZALUAR, Alba. As imagens da e na cidade: a superação da obscuridade. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, n.4, 1997, p.107-119.

de identidades que demarquem certa individualidade. Verifica-se, portanto, o crescimento de um “consumo de estilo” que custa caro e inclui o uso de drogas. Em *Cidade de Deus*, para convencer Bené de que era necessário tomar controle do tráfico na favela, Zé Pequeno destaca em seu argumento os objetos que os líderes do crime da comunidade utilizam: as roupas, as jóias e os carros. É um dos momentos do filme que denotam a sedução que o poder e o dinheiro do tráfico podem proporcionar. Para jovens pobres, muitas vezes o mundo do trabalho oferece poucas possibilidades, enquanto o envolvimento com o comércio de drogas se apresenta como uma saída para fugir do anonimato. É a oportunidade de fazer parte de um grupo, adquirir respeito, se destacar em outros espaços e de certa forma, a chance de se alcançar a imortalidade através do aparecimento na mídia pelos atos criminosos praticados. De acordo com Zaluar,

Entre jovens bandidos, a fama de matador, sobretudo quando devidamente registrada no jornal, com nome e, melhor ainda com foto, é comemorada como a conquista da glória, a saída da obscuridade pessoal. Não importa o teor da notícia nem a imoralidade do ato, pois não é o ato de praticar o crime que é visto, mas a foto ou o nome do autor no jornal.²⁰

Este fascínio exercido pela mídia é demonstrado por Zé Pequeno que deseja ter uma foto sua publicada nos tablóides. A divulgação de sua imagem na imprensa seria uma confirmação de seu poder e domínio na região.

O filme também apresenta a favela como um local densamente povoado e com urbanização precária, transmitindo certa idéia de ausência do Estado. O “asfalto” surge eventualmente, mas quando isto ocorre é principalmente com a figura de Buscapé: em seu trabalho no supermercado, na tentativa frustrada de praticar um assalto e finalmente em seu emprego no jornal. Através deste personagem pode se verificar ainda a familiaridade que os habitantes da favela possuem com a violência e o tráfico. Mesmo não estando diretamente envolvido com o comércio de drogas e com a criminalidade, os moradores acabam por conviver com seu cotidiano.

É necessário destacar que o filme busca se tornar compreensível a partir de uma abordagem realista, forjada pelas pesquisas que o precederam e pela utilização de atores provenientes de comunidades pobres. Para tanto, a violência e a pobreza são reproduzidas de maneira crua, sem idealizações e sem explicações com justificativas psicológicas ou moralizantes. Seus personagens também são destituídos de posicionamentos definidos, pois não há esclarecimentos maniqueístas que sustentem suas

²⁰ - Id.

ações. São indivíduos que não podem ser classificados necessariamente como “bons” ou “maus”, são todos sobreviventes de uma realidade permeada por uma brutalidade muitas vezes sem sentido e sem saída. Esta proposta caminha na contramão das informações recorrentes na mídia, que noticiam a violência de maneira simplificada e até mesmo banalizada, sugerindo muitas vezes que sua origem é patológica, uma peculiaridade comum às pessoas de origem humilde, e apenas delas. Para solucionar, este grande temor social da atualidade, basta o exercício eficaz das ações da polícia, que tem legitimidade institucional para aplicar a violência.

Cidade de Deus não direciona a culpa para nenhum lado, ou antes, explora a idéia de que a violência gerada pelo narcotráfico se estende para vários espaços. O comércio e consumo de drogas é demonstrado em sua complexidade, em seus vários caminhos percorridos: do garoto de classe média que vende pertences da família para compra de drogas até finalmente adentrar na criminalidade para sustentar seu vício; à filha de um general; ou mesmo a jornalista que denuncia o terror do tráfico ao publicar a foto de Zé Pequeno, mas também faz uso de drogas ilícitas. Neste longa-metragem, não há uma conclusão reconfortante em seu término, que aponte soluções para a situação que se apresentou em seus 135 minutos de duração. Em seu desfecho final, é apresentada ao público a inquietante imagem dos novos “donos” do morro que assumem o poder após a morte de Zé Pequeno: os garotos da Caixa Alta que formulam seus planos para dominação do tráfico local. O sentimento é de permanência de um ciclo que talvez não tenha fim.

Para contar esta história Meirelles se utilizará de técnicas de filmagem bastante inovadoras para o cinema brasileiro. De acordo com André Parente, *Cidade de Deus* se insere em um contexto bastante peculiar de transformação da arte contemporânea pela pós-modernidade cultural. Esta mudança ocorre no cinema através da absorção de todos os estilos que já foram utilizados na história das realizações cinematográficas, bem como o emprego de diferentes linguagens como o *video-clip* e a publicidade. Postura que caminha na direção contrária ao cinema modernista que pleiteava a idéia de originalidade, de inovação, da criação de estilo próprio e único. No pós-modernismo

A legitimação de uma cultura de múltiplos estilos, que passam a ser combinados, permutados e regenerados, construindo novas linguagens e novas situações artísticas. Ele abre a possibilidade de várias formas

*diferentes e não uma só totalizante. A hierarquia se transforma em heterarquia.*²¹

Somente em um momento cultural que valorize a diversidade é possível criar um cinema que possa fundir a linguagem do vídeo com a fotografia, da ficção com o documentário, os estilos do passado com o presente, a comédia com a tragédia. Essas mudanças são compatíveis com o olhar do homem contemporâneo acostumado a acumular um número cada vez maior de informações, um mundo cada vez mais urbano e multimídia. Neste sentido, Parente afirma que

*O filme Cidade de Deus reúne a maioria dos elementos para se fazer uma análise da modernidade visual do cinema comercial atual. Além de seus recursos narrativos (roteiro), flashbacks, ironia e violência (temas caros ao cinema independente, precursor desta estética) e profissionais da área publicitária, Cidade de Deus possui um discurso imagético que poderia ser analisado dentro de um tripé: montagem, fotografia e direção, em que encontraríamos linguagem videográfica e cinematográfica juntas.*²²

Para o autor, o cinema é a visão moderna do homem diante da realidade, pois os filmes são feitos pelos cineastas, mas os cineastas são “produzidos” pela cultura. Neste sentido, mais que um recurso estilístico as imagens de *Cidade de Deus* apresentam na verdade a representação do olhar do homem contemporâneo.

CONCLUSÃO

Este artigo não possui a intenção de esgotar a discussão apresentada, mas, pode-se considerar que na análise do filme *Cidade de Deus* é necessário questionar qual a relevância histórica desta produção cinematográfica, no atual contexto social e cultural. É imperativo verificar suas particularidades tendo como referência os trabalhos que lhe são anteriores.

Mas, sobretudo, é necessário considerar que esta obra não se propõe a apontar soluções para a extinção da pobreza e da violência, se preocupando muito mais em formatar um ponto de vista que privilegie a complexidade dos arranjos sociais que lhe serviram de tema. *Cidade de Deus* almeja, em certa medida, olhar a favela do ponto de vista dela mesma. E não privilegiar estereótipos pré-concebidos que tendem a

²¹ - PARENTE, André. *Imagem Máquina – A Era das Tecnologias do Virtual*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 1993.

²² - Id.

homogeneizar as favelas, ao exaltar a figura do “malandro”, do “marginal” ou da “mulata fogosa”, dentre outros.

O longa-metragem é desprovido de compaixão para com os personagens. Neste sentido, não fornece ao espectador elementos para classificar seus protagonistas, para absolvê-los ou condená-los. De maneira oposta ao Cinema Novo, a violência que apresenta é destituída de qualquer finalidade ética, ou mesmo moralizante. Não aponta um sentido edificante, nada vislumbra. Contudo, se aproxima deste movimento ao transitar pelo tema da pobreza e da violência, tocando em um aspecto inquietante de nossa sociedade.

Ao buscar uma linguagem que flerta com o documentário, mas que não confirma estereótipos, constrói um discurso sustentado na realidade, porém criando uma atmosfera de hiper-realidade ao utilizar vários recursos estilísticos próprios à publicidade e ao *video-clip*, com seus cortes rápidos e fotografia cuidadosamente trabalhada.

Destituído de um “discurso-projeto” moralizante e redentor, *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, opera seguindo a lógica da Antropologia Contemporânea e das Ciências Sociais em geral, ao intentar reconhecer o outro em sua complexidade – sem modelos idealizados ou pré-concebidos.

Este filme se inscreve num contexto em que o cinema nacional possui interesse pelos territórios da pobreza, mas não elabora um discurso idealista, com posições políticas claramente circunscritas e nem mesmo apresenta uma perspectiva redentora ou solucionadora dos problemas que lhe são inerentes. Não há proposta ideológica facilmente discernível nos olhares e falas dos cineastas da atualidade e neste sentido Fernando Meirelles, em *Cidade de Deus*, é o melhor paradigma. Mas se por um lado percebemos a ausência de um discurso “panfletário” há que se reconhecer que em certa medida, a atitude de escancarar as mazelas da sociedade brasileira, de forma crua e sem julgamentos objetivos, seja um gesto político suficiente por si só.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, Jose Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTES, Ivana. *Da estética à cosmética da fome*. Jornal do Brasil, São Paulo, 2001, p.11.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Bibliografia Brasileira do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo; MAUAD, Ana Maria. (orgs). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro; Campus, 1997.
- CARMO, Eduardo do. *Cidade de Deus (filme)*. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_(filme))>. 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.143p.
- _____. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: Le Goff, Jacques e Nora, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LANDIM, Wikerson. *Cidade de Deus vai representar o Brasil com indicação ao Oscar*. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 17, 25/10/2002.
- LEITE, MARCIA. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, vol. 11, n. 2, 2000, p.49-67.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MACIEL, Kátia. O pensamento de cinema no Brasil. *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1997.
- MONTE-MÓR, Patrícia. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, n.1, 1995, p. 81-88.
- MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro – Histórias e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF,1994.

- NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: volume quatro: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: companhia das Letras, 1997. 820p.
- PARENTE, André. *Imagem Máquina – A Era das Tecnologias do Virtual*. 3º edição. São Paulo: Editora 34, 1993.
- PEREIRA, Miguel. Cinema e modernismo. *Cinemais – Revista de cinema e outras questões visuais*. n.15, 1999, p.35-41.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- SALIBA, Elias Thomé; FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina. *A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica*. 2 ed. São Paulo: FDE, 1993.
- SÁ, Antonio Fernando de. As descobertas do Brasil: o mito da fundação do Brasil nos filmes de Humberto Mauro e Mô Toledo. *Cadernos de antropologia e imagem*. Rio de Janeiro. UERJ, V.11, N.2, 2000, p.17-31.
- TURNER, Grame. Da sétima arte à prática social – uma história dos estudos sobre cinema. *Cinema como prática social*. São Paulo: Sumus, 1997.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- ZALUAR, Alba. As imagens da e na cidade: a superação da obscuridade. *Caderno de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, n.4, 1997, p.107-119.