

GÊNERO COMERCIAL EM EVIDÊNCIA: O FILME *CIDADE DE DEUS* MANIPULA A REALIDADE?

Raquel de Medeiros Marcato
Doutoranda em Literatura Comparada
Universidad Autónoma de Barcelona

Citação recomendada || DE MEDEIROS MARCATO, Raquel (2009): "Gênero comercial em evidência: O filme Cidade de Deus manipula a realidade?" [artigo on-line], 452°F. *Revista eletrônica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 80-95 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/pt/raquel-de-medeiros-marcato.html> >.

Ilustração || Xavier Marín

Artigo || Recebido: 09/10/2009 | Apto Comitê científico: 14/12/2009 | Publicado: 01/2010

Licença || Licença Reconhecimento - Não comercial – Vedada a Criação de Obras Derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumo || Este artigo pretende analisar a hipótese de manipulação da realidade narrada no filme *Cidade de Deus* (2002), uma favela localizada na região oeste do Rio de Janeiro. A partir desta proposta discursiva, o ensaio pretende contextualizar a maneira pela qual a trama foi enfocada, questionando a suposta aproximação e adaptação ao gênero gangsteriano, despertando a sensação de uma “história fabricada” dentro de um contexto real: o universo favela, exótico à bilheteria internacional.

Palavras chave || *Cidade de Deus* | Cinema | Gangster | Manipulação | Realidade | Ficção | Gênero | Estereótipo.

Abstract || This article aims to share with your readers an insight based study of a film based on the reality of the slum in a west of Rio de Janeiro that serves as a pretext for the director and writers of *City of God* (2002), we pose a central plot through this approach and adaptation alleged gangster genre, from a caricato format, creating a new discursive cliché. This approach emphasizes the film a “fabricated story” supported in an alleged real context, located in the world of the slum, exotic scenery to capture the attention of the international box office through extreme violence and lives that were spent in marginality and crime, perhaps unintentionally is building a biased stereotype?

Key-words || *City of God* | Cinema | Gangster | Handling | Reality | Fiction | Gender | Stereotype.

0. INTRODUÇÃO

Em 2002 foi lançado, no circuito cinematográfico brasileiro, o filme *Cidade de Deus* dirigido pelo diretor Fernando Meirelles, o qual se inspirou no romance homônimo de Paulo Lins (1997) de mesmo nome. Com um recorde de bilheteria, 3,2 milhões de pessoas foram aos cinemas assistir ao longa-metragem, o qual não tardou em conquistar o êxito internacional, como prova disso a sua indicação ao Oscar em 2004. O conteúdo fílmico narra histórias de crianças e jovens que se envolvem na marginalidade e no tráfico de drogas na favela Cidade de Deus, inaugurada em 1960 na cidade do Rio de Janeiro.

O filme, em sua narrativa e seqüências de imagens, nos transmite uma aparência real que choca, que faz arder os olhos e nos faz reflexionar sobre a sua existência. As cenas constituídas através de uma estética brutalista nos relatam um estilo de vida «subumano», o qual nos permeia e fixa em nosso imaginário, porém de forma real ou ficcional? De acordo com os comentários do diretor Fernando Meirelles, ao ser questionado sobre como as pessoas veriam a *Cidade de Deus* após seu filme, comentou: «[...] a gente não inventou aquela história. É como um espelho: a culpa não é do reflexo, é da realidade que está sendo refletida». (Paulo Lins apud MoretzSohn, 2002:3). De acordo com a sua defesa e ao contrastar com o ponto de vista de Núñez, a qual afirma que: «El cine no puede entenderse como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación, en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción» (2005:24) nos resulta um interesse específico em analisar se o discurso proposto no filme apresenta uma manipulação da realidade através de um formato comercial, clichê e caricato.

1. FAVELA: DISCURSOS E ESTEREÓTIPOS

Como se sabe, a favela não é de exclusividade do Brasil, como comprova Mike Davis em seu livro *Planeta Favela*¹, e nem pertence apenas à comunidade que a compõe, uma vez que a promoção da diferença asfalto x favela se faz diariamente. Através dos noticiários, dos jornais, das revistas e dos produtos culturais, principalmente, do cinema e da literatura, uma grande parte do mundo passa a ter acesso a esta realidade, a qual é narrada, representada, relatada de forma tendenciosa ao transmitir a idéia de moradores excluídos, marginais, agressivos, traficantes, ociosos, negros e perigosos. Estes estereótipos passam a contribuir com a representação da identidade brasileira, especificamente, das favelas. Desta forma, contribui com a formação de um imaginário coletivo, transformando

NOTAS

1 | Segundo Davis, «existem provavelmente mais de 200 mil favelas, cuja população varia de algumas centenas a mais de 1 milhão de pessoas em cada uma delas. Sozinhas, as cinco grandes metrópoles do sul da Ásia (Karachi, Mumbai, Délhi, Calcutá e Daca) contêm cerca de 15 mil comunidades faveladas distintas, cuja população total excede os 20 milhões de habitantes» (2006:37).

assim em senso comum.

Pensar o cinema como meio produtor de discursos que produzem efeitos sobre o social é de extrema importância e responsabilidade, já que a persuasão que dele pode plasmar no campo imaginário coletivo pode (re) afirmar ou negar um pré-conceito, um pré-julgamento ou até mesmo reforçar um colonialismo que ainda pode estar latente na conduta social brasileira.

A partir dos anos sessenta, com o cinema novo, o cenário da pobreza, era utilizado como forma de denúncia social, liderado pelo prestigioso cineasta Glauber Rocha, de protesto contra o não dito, o não exibido, o não conhecido. Diante de uma época de censura o cinema era vivido como delator social do caos existente, principalmente na revoltante época da ditadura. Durante os seguintes anos o cinema nacional sofreu uma queda brusca, passando a registrar momentos de quase ausência de produção pela escassez de leis de incentivo cultural. Como nos comenta Oricchio, em 2000, ano marcado pela fase da retomada do cinema brasileiro, ao contar com o apoio da Ancine, nova agência reguladora na área cinematográfica, e com a lei de incentivo fiscal, registrou um novo fôlego e incremento para o reinício do cinema nacional.

O cinema da retomada polemiza a mesma denúncia social que antes, a qual já é sabida, porém, atualmente, concentra-se maior atenção em seus efeitos estéticos, sem antecedentes, como a exemplo concreto deste estudo, a impactante *Cidade de Deus*.

É inquestionável a qualidade técnica do trabalho de Meirelles composto por uma obra harmoniosa desde as imagens até a trilha sonora. Tudo flui bem, oferece adrenalina e adeus à inércia. O elenco é primoroso, defendido pelos próprios moradores das favelas, ou seja, atores desconhecidos, o que resultou em uma interessante inovação no conjunto da obra, revelando um alto nível de interpretação cinematográfica e imensa naturalidade ao «encarnar» os personagens dentro de um contexto duro e cruel. As falas foram todas adaptadas à linguagem local, diálogos cheios de gírias e de malícias, uma veracidade impactante. O filme transcorre ao longo de três décadas, começa na de sessenta e termina em princípios de oitenta, e em todas elas se presencia um elaborado trabalho cênico, reluzente no espaço físico de aparência grotesca, na caracterização dos personagens, na imagem videoclípe, nos incontáveis flashback, no enquadramento irregular da câmera e na ideologia defendida em cada época. Tornamos testemunhas da destruição humana em prol da ambição pelo poder, por vingança, ou até mesmo por ausência de motivo.

O estilo de vida abordado em *Cidade de Deus*, supracitado como «subumano», explica-se pela precariedade do espaço físico, pela natureza que a cada cena vai cedendo lugar a tijolos quebrados, a vidros rachados, às manchas de sangue entre as estreitas ruelas que interligam o mercado financeiro da favela, ou seja, as bocas de fumo, as quais sustentam o narcotráfico. Além disso, a perspectiva de vida, a qual se deteriora com o passar do tempo, encurta-se e se desfaz entre o mandatário e o subalterno, entre o poder e a escassa renúncia, entre o individualismo e a falta de coletividade, entre o medo e o quase nulo otimismo, entre o beco sem luz e a vida sem saída, entre o tráfico e a polícia, entre o suborno e a cumplicidade, ou seja, entre a Guerra e a Guerra.

A estética, baseada no espetáculo da violência, apenas assumi o papel de delatora, destituída de mediações, contextualizações e posicionamento crítico. Assim sendo, questiona-se: o filme foi realizado para atingir qual público? O excesso de violência que visa agredir ao espectador, a idealização de um gueto, ademais negro, aludindo aos «sujeitos à parte», recordando-nos aos guetos afro-americanos, a natureza do protagonista, mafioso, presenciado nos filmes de gangsters, incorrendo na ascensão e queda do bandido, a saga da máfia, o famoso triângulo amoroso que separa os dois amigos inseparáveis e a presença do único sobrevivente, aquele que nos pode contar a história, pode, sem dúvida, constituir um perfil de história mais atrativa, muito semelhante aos filmes norte americanos, com mais chances internacionais. Entretanto, não se torna mais uma história «fabricada»?

Em pesquisa realizada em 2008, pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social², com os moradores das favelas do Rio de Janeiro, constatou-se no quesito *imagem das favelas* as seguintes estatísticas: para os entrevistados, a imagem social das favelas é «completamente distorcida». A favela não é «reduto de marginais» para 85.1% dos entrevistados e não é lugar de «negro e pobre» para 93.1%. Para 65.4% dos entrevistados a cobertura que a imprensa faz dos acontecimentos na favela é sensacionalista, pois distorce os fatos e usa de preconceitos. Diante do exposto, nos leva a aproximarmos, ainda mais, sobre a possibilidade de manipulação da realidade operado no filme *Cidade de Deus*. Ao fazer um recorte da realidade para esquematizar o discurso fílmico, quem o produz já está se posicionando de acordo com seus critérios e objetivos.

O esforço em alcançar uma verossimilhança com tantas legitimações e impressões de realidade pode fazer com que o espectador crie uma imagem deturpada de uma suposta origem e reduto da violência que assola cotidianamente a cidade. O sociólogo Octavio Ianni, reflete como essa descontextualização produz efeitos nocivos e duradouros no modo como, no Brasil, são percebidos os problemas sociais:

NOTAS

2 | A pesquisa em referência engloba vários quesitos. Aborda a infra-estrutura, o tráfico de drogas, a imagem social da periferia, ou seja, as condições de vida dos moradores da favela. Disponível em: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315>.

Muito tempo depois, praticamente um século após a abolição da Escravatura, ainda ressoa no pensamento social brasileiro a suspeita de que a vítima é a culpada. Há estudos de que a «miséria», a «pobreza» e a «ignorância» parecem estados de natureza, ou da responsabilidade do miserável, pobre, analfabeto. Não há empenho visível em revelar a trama das relações que produzem as desigualdades sociais (1997:97).

2. GÊNERO COMERCIAL EM EVIDÊNCIA – GANGSTER

A aproximação do filme ao gênero de gangster nos amplia o modo de leitura discursiva sobre a película e nos proporciona desalinhar a hipótese de verossimilhança defendida e aproximar-nos ao caráter manipulativo através de uma história «fabricada» dentro de estruturas reconhecidas.

La representación de la violencia tampoco puede manifestarse de manera realista. La contundencia sonora de las metralletas, la sequedad de los cortes en un montaje ajeno a la retórica discursiva, la carencia completa de emociones en la ejecución de esa violencia, la ausencia de todo rasgo de espectacularidad... provocan una sacudida que no deja espacio para la reflexión y que persigue antes el escalofrío (*thrill*) que la caracterización. (Herebero, 1996:189).

O cine de gangster trata de um discurso sobre o choque entre a nova ordem social capitalista com a oposição delitativa que exercem frente a ela os marginados pelo sistema. Historicamente falando, o gangster precede ao *crack* de Wall Street e é apadrinhado pela prosperidade econômica e desenvolvimento capitalista dos anos vinte, já no cinema o gangster sucede a quebra da bolsa e é um filho da depressão logo redimido pela regeneração do *New Deal* dos anos trinta. «El gangster de la ficción hunde sus raíces en esta dicotomía y expresa, por ello, una contradicción mucho más profunda todavía, que afecta de lleno a una corriente importante, casi medular, del pensamiento americano». (Shadoian *apud* Herebero, 1996:145). O pensamento motriz da América como terra fértil de oportunidades e ao mesmo tempo como sociedade igualitária e democrática se vê submersa a uma contradição ideológica: «la bondad de la lucha por el triunfo y la maldad implícita en el hecho de sobresalir sobre el resto de los ciudadanos, el elogio del individualismo y el reproche al deseo de distinción sobre los demás». (Herebero, 1996:145). En film, os gangsters do cinema desempenham esta metáfora que expressa o problema central da mitologia americana, ou seja, «el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la conveniencia civil y el universo de los sin ley». (Divisa, 2007:233)

Películas como *Hampa dorada* (1931), *El enemigo público* (1931) o *Scarface* (1932) —a las que tomaremos aquí como los títulos más representativos del modelo— no sólo describen de manera análoga y, sobre todo, muy estilizada el ascenso y caída social de sus protagonistas, sino que los elementos narrativos y moldes argumentales que sostienen dicha trayectoria (cuya conexión con la realidad no puede ser, a pesar de todo, más que efímera y episódica) guardan una gran similitud entre ellos hasta el punto de parecer casi siempre los mismos, como si la realidad fuese unívoca y los hampones de la calle tan esquemáticos como los que presentan estas ficciones (Herederó, 1996:157).

De acordo com Herederó, desde a década de trinta, já se observa como a construção e as reproduções das características gangsteriana geram arquétipos e narrativas de fácil identificação. O primeiro ponto em questão, a ascensão e a queda dos gangsters, é de fácil constatação em *Cidade de Deus*. Extremamente evidenciado na trajetória de Zé Pequeno, o qual atinge o apogeu econômico e mandatário, construído ao longo da película e de maneira mais acelerada, exibido ao final do filme, a sua queda quando é extorquido pela policia ficando pobre. Aproveitando desta informação sobre a temporalidade narrativa assistida em *Cidade de Deus*, abre-se espaço para a constatação de outro fio condutor que endossa a adaptação ao gênero «La ascención es lenta y trabajosa (aunque se cuente con ritmo rápido), genera mucha actividad por parte del sujeto y ocupa la mayor parte del espacio narrativo. La caída es rápida, contundente y casi precipitada; no se necesitan muchos fotogramas para representarla» (Herederó, 1996:175).

O transcurso do gangster transcorre exclusivamente, segundo Herederó, quase sempre dentro do universo delitivo, ou seja, conflitos entre grupos rivais para realizar ajustes de contas e dificilmente reflete o entorno social em que prolifera essa contra-sociedade criminal. Características também comprovadas na película ao observar a predominância, quase que exclusiva, entre os enfrentamentos e a ausência de reflexão sobre a origem do caos.

A natureza do gangster segundo Shadoian citado por Herederó, «no sufre culpabilidad ni tiene segundos pensamientos porque no hay disociación entre lo que pretende ser y lo que realmente es» (1996:6) De acordo com o perfil psicológico interpretado por Zé Pequeno comprova-se uma ausência de culpabilidade diante de suas atrocidades, é um indivíduo totalmente carente de convicções morais, sociais e políticas, a sua ambição por querer ser o líder da favela se comprova até o final do filme sem lugar a retrocesso. «Los trazos de crueldad, infantilismo, coquetería o patología patológica se refuerzan desde la mímica de los rostros y destacan en relieve sobre un fondo grisáceo, compuesto por figuras secundarias que siempre se muestran mucho más comedidas que los protagonistas en su expresividad facial» (1996: 186). Tanto em Dadinho quanto

em Zé Pequeno percebe-se um excesso interpretativo de tom agressivo e cruel que destaca dos demais. Já no campo emocional, freqüentemente, são personagens que apresentam carências afetivas, também comprovadas no perfil de Pequeno quando este é rechaçado pela namorada de Galinha e quando presencia Bené apresentando a Buscapé com uma máquina fotográfica. Outro pilar que também abarca o esquema narrativo exibido pelo cine de gangster e endossado por *Cidade de Deus* é a conexão rápida e concisa das diferentes cenas filmadas, a velocidade e a capacidade de síntese de uma estrutura seqüencial cortada e fechada onde um plano engloba o anterior, cultivando um caráter seco, áspero e tripicante. A narrativa em *off* também é um recurso muito popular encontrado no gênero de cine negro a exemplo: em *Perdición* (1944) e *Detour* (1945), uma vez que «en las películas, sirve a varios propósitos... sitúa al espectador en la mente del protagonista, para que pueda experimentar de forma más íntima la angustia del personaje» (Silver; Ursini: 2004:20). Através da narrativa em *off* de Buscapé comprova-se este recurso de aproximação e vínculo com o espectador.

O recurso flashback e os pontos de vista identificados pela câmera, assomam-se ao gênero e se repete em *Cidade de Deus* em diversas ocasiões. O filme inicia com facas sendo amoladas ao som de uma batucada. Em um canto estão presas algumas galinhas que aos poucos vão sendo mortas e depenadas. Porém uma delas consegue se soltar e foge. Ao acompanhar a trajetória dela que escapa rapidamente da degola mergulhamos na seqüência seguinte, a qual antecede o final do filme em formato de flashback e ponto de partida para toda a história: através de um giro da câmera para um lado e outro feito a partir do personagem Buscapé, apresenta-se uma gangue de jovens e crianças com armas nas mãos em oposição a um grupo de policiais, imagem semelhante às clássicas cenas de duelo e com uma clara metáfora presente, pois, temos os «dois lados da moeda»: bandidos *versus* policiais.

Como afirma Heredero, na composição do gênero sempre terá lugar à opção de redenção pela influência que exerce sobre o bandido a mulher amada. Constatado na trajetória de Bené e Cabelereira, os quais repugnam a vida de malandro em prol do amor de Angélica e Berenice, respectivamente, e a presença marcante do personagem amigo, companheiro inseparável do gangster, cuja a morte ou rompimento com a quadrilha como a exemplo em *Hampa Dorada*, antecipa a do chefe, em nosso contexto, papel vivenciado por Bené. Já a morte do gangster, quase sempre, obedece a um final: «la muerte, bien a manos de la policía o acribillado por alguna banda rival» (Divisa, 2007:279). Desta forma se vivencia o desfecho de Zé Pequeno, ou seja, é morto pela quadrilha rival: os meninos da Caixa Baixa.

Já a utilização de jornais, meio de comunicação informativo, guarda seu protagonismo dentro deste formato filmico uma vez que «es un elemento utilizado para potenciar la progresión narrativa (con valor sintético añandido) y para reforzar, desde fuera, el efecto de verosimilitud que se busca en el interior de la historia». (Heredero, 1996:179). Fato recorrente na película e marcado pelo elo existente entre a profissão de Buscapé (o qual começa fotografando o crime) e seu vínculo empregatício: o jornal.

O sentimento de dualismo entre o campo e a cidade também tem lugar cativo no gênero conforme expõe Heredero, como a exemplo em *El último refugio* (1941). O campo trás de forma romantizada os valores «incontaminados» e o lado urbano propicia a corrupção deste. Em *Cidade de Deus* verifica-se a mesma dualidade, porém representada entre o asfalto e a favela. Aqui a projeção da corrupção está vinculada à favela já que o asfalto ganha um papel romantizado, de pureza e ordem social.

A mitologia norte-americana do êxito, do triunfo pessoal, o mito *self made man* ('homem feito por si mesmo'), a luta por se afirmar como indivíduo retrata o sonho americano arquétipo. Esta mitologia vivenciada na fase de prosperidade econômica dos anos vinte cairá como consequência da depressão. A luta por conquistar o triunfo e as consequências do fracasso em alcançá-lo são os vetores que organizam muitas destas ficções. Nas palavras de Heredero:

las tensiones extremas generadas por ambos procesos, las heridas sociales y personales, económicas o morales, que llevan consigo se revelan, entonces, como la contrapartida de la confianza ilusoria en la posibilidad ilimitada de ascenso social y de los estímulos culturales que aquella sociedad prodiga en torno al combate por el éxito individual (1996:159).

Diante disso, torna-se impossível não presenciar no processo de ascensão do gangster a mitologia assinada pelo capitalismo, ou seja, as praticas corriqueiras como a concorrência desmedida, a eliminação dos mais fracos, a ostentação e o luxo como símbolos do poder, o culto ao dinheiro e etc. Fazendo uma ponte com o filme em estudo, assimila-se fortemente este mito do *self made man* na figura do gangster e também no personagem de Buscapé, sutilmente trabalhada, o qual se converte em fotógrafo, carreira a qual está predisposta à «fama artística».

2.1. CIDADE DE DEUS E SLUMDOG MILLIONAIRE – DISCURSO CARICATO -

Baseando-se em um exemplo de produção cinematográfica

atual, no intuito de demonstrar a recorrência em adaptar a uma linguagem comercial, neste caso, entretanto, sem sugerir a presença exclusiva do gênero gangster, mas, sobretudo, em resgatar a similaridade do tema e discurso em torno das favelas, encontra-se no formato do filme *Slumdog Millionaire* (*Quer ser um milionário?*, 2008), dirigido pelo britânico Danny Boyle, baseado no livro *Q and A* de Vikas Swarup, lançado em 2005, semelhantes correlações com *Cidade de Deus*. O filme está situado em Mumbai (Índia), trazendo à luz a realidade das favelas. A história discorre em torno de dois irmãos Jamal e Salim, o concurso *Quem quer ser milionário?* e os mafiosos urbanos. Com o enfoque na infinita pobreza das favelas, caracterizada nas péssimas condições de infra-estrutura e carência total financeira, demonstrado em uma das cenas onde Jamal utiliza um banheiro improvisado e se mistura com seu próprio excremento e nas seguintes cenas onde Jamal, Salim e Lakita dormem junto ao lixo em uma cabana também improvisada e buscam alimento no abundante lixo periférico, nota-se um tom diferenciado no recorte cinematográfico feito por Meirelles em *Cidade de Deus*. Enquanto que no filme de Meirelles se omite as ausências em prol ao «espetáculo» da violência, em *Slumdog* a violência assistida vem das ausências mostradas. Porém, independente da abordagem do contexto se presencia o esquema gangsteriano. Iniciarei pelo paralelo entre Jamal e Salim e Bené e Zé Pequeno. Salim apresenta o mesmo perfil de gangster que Zé Pequeno, percorre o caminho do mal, é ambicioso e almeja o poder, o dinheiro a qualquer preço. A figura caricata dos gangsters advém dos meninos de rua que tentam sobrepor à mediocridade e à pobreza que os rodeiam e através da ambição, da vaidade, do afã pelo poder, deslizam pela cara oculta do delito, como expõe Heredero.

Entretanto, Jamal percorre o caminho do bem e se opõe às maldades e violências como Bené, apesar de este ser cúmplice de Zé Pequeno, não cometia assassinatos, era amigo da galera e suavizava a maldade do companheiro. Até uma fase do filme Jamal era amigo inseparável de seu irmão, estavam sempre juntos, inclusive planejando alguns assaltos «infantis» em prol de comida. Já a personagem de Latika, bonita e atrativa, funciona como motivo de rompimento entre os irmãos, um discurso clichê, também presente no gênero. E por Latika, Salim apresenta um momento, no final do filme, de arrependimento, de redenção, e a liberta para ir ao encontro de seu irmão. A mitologia norteamericana do êxito também está presente em ambos protagonistas. Um no caminho do mal, porém ávido pelo triunfo pessoal e o outro no caminho do bem, através de um conto de fadas em se tornar milionário através de um concurso, também alcança a sua conquista e reforça o mito *self made man* americano, evidenciando assim como Buscapé em ter sobrevivido à opção em rechaçar a vida fácil do crime, e o mito do *happy ending* ('final feliz') em ambos os filmes. O dualismo espacial também se faz

recorrente, de um lado a favela, a miséria, e de outro a realidade urbana, a riqueza, neste caso, evidenciada na casa do mafioso para quem Salim trabalha. Aqui encuadra a origem da corrupção oriunda na sociedade urbana a qual gera a distorção no sistema social e tras como consequência o desequilíbrio e a constituição de marginais. A ascensão e queda do gangster é de fácil reconhecimento e o tempo narrativo para construir sua trajetória é muito similar a de Cidade de Deus, ou seja, ascensão lenta e queda rápida, seguida de morte.

3. O MANIPULADO: UM CONTEXTO ÀS AVESSAS

A sensação mais inverossímil que se passa e creio ser a mais denunciativa no ato de observar a desfiguração dos fatos é a de alimentar uma imagem de que a favela se resume a bandido, à violência, à ignorância e ao narcotráfico. Além deste equívoco há outro de grande relevância que é o de atrelar esta imagem não a uma ideologia de cunho humanístico, de reflexão discursiva, mas, sobretudo, em fixar uma ideologia social de cunho «glamourizado» em torno do espetáculo das armas, dos tiros, da obsessão pela ascensão, da sagacidade do líder, do culto ao dinheiro, da individualidade desmedida, dos confrontos intermináveis e da cocaína em abundância. Através da estética privilegiada retrata uma opção de vida, exatamente opcional, que seduz e emplaca uma atrativa oportunidade para se obter o poder, o respeito, a fama, o desinteresse pelo trabalho e a absoluta aceitação de que a vida é descartável diminuindo a sensibilidade emotiva do espectador em prol da adrenalina sensorial despertada. A vida de bandido se converte em carreira de status social. Ao espetacularizar a pobreza e a marginalidade, o filme perde seu impacto como crítica social, embora sirva como elemento de catarse para uma classe média que prefere ir ao cinema para ver na tela grande o «verdadeiro Brasil» enquanto deixa para as classes baixas as imagens de um «falso Brasil». Um clichê discursivo, vazio de sentidos históricos³ e com empenho em reforçar a fronteira que distancia e protege o «nós asfalto» do «outro favela» o que, conseqüentemente, pode criar um clima favorável para cooptar novos adeptos diante da fragilidade do tecido social. O que poderia ser uma oportunidade para uma reflexão social, tornou-se uma exuberância estética com interesse comercial internacional⁴.

O interesse em converter-se em traficante, marginal, incluindo crianças e adultos, não apresenta uma base explicativa, tampouco se chega a um motivo contundente, uma vez que, nenhum tipo de ausência é abordado no filme, ou seja, de moradia, de educação, de alimentação, de sistema de saúde. O estilo de vida elucidado na película se torna agressivo e desumano em contato com a realidade.

NOTAS

3 | Faço referência à forma pela qual o tema *favela* nos foi abordado, ou seja, destituído de contexto histórico. Foi-nos apresentado como um filho órfão, o que pode nos conduzir a uma simplificação equivocada e distorcida da realidade.

4 | Ênfase o interesse internacional já que «o maior avanço de *Cidade de Deus* está nas parcerias internacionais de co-produção [...]». Em 2001, ainda em fase de roteiro, *Cidade de Deus* conseguiu a co-produção da Miramax, nos Estados Unidos, e do Studio Canal, na França.[...] Tais parcerias, realizadas pela primeira vez com empresas fortes e de grande penetração internacional, abriram portas importantes para o cinema brasileiro, garantindo com antecedência o lançamento em países estrangeiros e facilitando a circulação dos filmes por festivais e mercados. Da mesma forma, essa aposta antecipada representa uma importante confiança de qualidade do produto final. Até então, os filmes da retomada só foram negociados após estarem prontos[...]. http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf

Na própria *Cidade de Deus* a comunidade conta com 80 instituições, dentro de vários ramos: a dança, o teatro, a música, a literatura, o artesanato, entre outras, ou seja, é um meio urbano como qualquer outro, com centro comercial, com escolas, com centros de lazer, com bancos, com supermercados, em proporções mais precárias, porém presentes. O dia a dia deles é comum a vida dos brasileiros, trabalham, estudam e se divertem, levando em conta o recurso de cada um. Como demonstra na pesquisa 42% dos moradores da favela, quase que 50%, acreditam viver nas mesmas condições sociais que o asfalto. De acordo com o filme, tudo isso é inexistente e praticamente toda a favela é traficante, com baixo nível escolar e praticamente sem nenhuma expectativa de vida ou sonhos a conquistar. Contrastando com os dados estatísticos a grande maioria das crianças tem acesso à escola (83,4%), embora de baixa qualidade, porém o que aprendem garante seu desenvolvimento no trabalho (para 54,8% dos entrevistados). Na película, a maioria das crianças dedicam suas vidas ao tráfico e portam armas, porém não se torna explícito ser por uma opção de sobrevivência, mas sim por interpretarem, de forma natural, que esta é a carreira profissional inerente ao meio para atingir o poder, o êxito.

A presença da família foi totalmente solapada da tela do cinema, nos dá a entender que a maioria surge da «terra». Não há questionamento sobre a necessidade ou a ausência dos pais ou de pessoas queridas. Demonstrem serem pessoas incapazes de travar um diálogo saudável, não existe outro assunto que não seja o mundo do crime. São desprovidos de conteúdo moral, intelectual, espiritual e social. São humanos? Fixaram uma etiqueta ao redor desta comunidade que nos falta uma nomenclatura apropriada a fim de defini-los.

No que tange ao narcotráfico⁵, ou seja, de uma forma geral, a origem da violência, o motivo desestabilizador para o surgimento desta, não tem lugar no filme. Da forma que nos apresenta nos sugere que seja um produto fabricado naquele meio, ou seja, a droga é plantada e colhida ali assim como todo o tipo de violência. O externo, ou seja, a sociedade está excluída de qualquer responsabilidade e protagonismo sobre o tema, já que a sua «pureza social» foi defendida através de suas lindas praias, da galera bonita e de raça branca e dos lindos pores-do-sol. Outro ponto de forte dissenso é o tópico referente à projeção da ideia de «mundo à parte» com seus «seres à parte». De acordo com a pesquisa, evidencia-se que quase 70% dos moradores das favelas se sentem integrados à sociedade quando que no filme a história passa quase que exclusivamente dentro dos muros da favela, concretizando um mundo exótico ao olhar externo. Na pesquisa não se evidencia esta falta de conexão com o meio, não há este muro entre o asfalto e a favela, este bloqueio é criado de fora para dentro, principalmente por aqueles que possuem nas mãos

NOTAS

5 | O narcotráfico foi identificado como um produto interno da favela, desconsiderando-se os poderosos e influentes protagonistas atuantes nesse meio, ou seja, «o asfalto». De acordo com Zaluar, em seu livro: Cem anos de favela, nos relata: «A entrada dos cartéis colombianos e das máfias ligados ao narcotráfico, particularmente o da cocaína, trouxe para o país as mais modernas armas de fogo, que foram distribuídas entre os jovens traficantes e “aviões”, envolvendo uma rede de intermediários que inclui desde logo policiais e “matutos”, ou seja, os que trazem as drogas de outros estados ou países e que as vendem em grandes quantidades (“a peso” e não em papelotes)» (UNDCP apud Zaluar, 1999:210).

a possibilidade de desmistificar tal construção. Refiro-me à mídia, a qual «padroniza» e «condiciona» a elaboração de um pensamento, de uma convicção, ou até mesmo, de uma ideologia, através dos noticiários ou produtos culturais, podendo reforçar, desta forma, este imaginário periférico, cometendo um ato de violência com este povo já tão violentado moralmente.

A narrativa do filme desconsidera de todos os modos o passado da nação Brasileira, a qual foi «vítima» de um processo de colonização intenso e devastador, principalmente, nas consequências sociais deixadas. E sobre elas me adentro no que se refere à raça negra⁶. Uma identidade que esteve presa às mazelas de todos os tipos de preconceitos e amarguras, e hoje, todavia, segue sendo projetada sob a imagem organizada em forma de *gueto*.

Percebe-se, através das coincidências observadas (na adaptação ao gênero de gangster), que a obra não está baseada em um formato de história *ingênua*, ou seja, descompromissada com a bilheteria expectadora. Há interesses comerciais bem visíveis, com uma indústria por detrás ávida por atingir o sucesso internacional, abordagem sobre a qual não faço críticas, pois não se pode fazer apologia ao filantropismo, uma vez que, os custos precisam ser pagos e estamos diante de um produto comercializável. Apenas o evidencio como alicerce influenciador no caráter manipulativo em questão. Assim sendo, tratar o tema, favela, com menos efeito estético e com mais conteúdo argumentativo, interessaria ao olhar estrangeiro?

As coincidências elencadas na adaptação ao gênero comercial — *gangster*—proporcionam uma aproximação muito mais da ficção do que da realidade. Ao visualizar os arquétipos caricatos do gênero sustentado na narrativa de *Cidade de Deus*, os quais desde a década de trinta já são utilizados, perde-se a convicção realista defendida na obra e passamos a assistir mais uma história «confeccionada». O que se afirma como realidade e isso *não se pode omitir* é o tema da violência e do narcotráfico associados às favelas. Isso é realidade no mundo, não apenas em *Cidade de Deus*. Diante deste tema, de importante e notória realidade, sugere-se haver sido utilizado como um discurso real para «diluir», «disfarçar» e «incorporar» o formato do gênero comercial na concepção do filme. Ao assistir à trajetória narrativa da película através de suas imagens impactantes e escalofrantes, a suposta realidade evidenciada através do acúmulo de violência projetada, paralisa ao expectador, o que o faz endossar a autenticidade da história tendo como referência verídica o conteúdo jornalístico que assola o país diariamente vendendo a mesma manchete: favela, reduto de marginais e de narcotráfico. Entretanto, tendo em consideração, que essa referência «verídica» tampouco está isenta de sensacionalismo e especulação midiática,

NOTAS

6 | Enfim, em 1850 registra o fim do tráfico de escravos e em 1888 o fim da escravidão através a lei Áurea. O negro sobreviveu ao fim da escravidão e chegou aos nossos dias sendo encapsulados e «animalizados» dentro de formatos discursivos que se assemelham aos «guetos» sob o codinome favela.

cabe aqui igual reflexão sobre a realidade e a possibilidade de manipulação do tema em questão.

A idéia em desenvolver a história fechada dentro dos muros da favela, remonta a ideologia de caráter internacional, uma vez que, este cotidiano, o qual se torna exótico à mirada estrangeira, endossada pela curiosidade e ignorância alheia por desconhecimento, poderia alavancar, substancialmente, o interesse pelo consumo do filme.

Após esta análise faz mister acrescentar que, em minha restrita opinião, a delicadeza sobre a temática requeria outro tipo de abordagem pela facilidade com que a ficção se mescla com a realidade protegida sob a chancela: Cidade de Deus (uma comunidade verídica) e, sobretudo, representada pelos próprios moradores das favelas explorando a linguagem construída neste meio social. Colocar o nome do filme *Cidade de Deus*, diretamente faz alusão à comunidade em referência, mas também às favelas cariocas, as quais, mais uma vez, passam da posição de vítimas às de culpadas, através dos estereótipos «distorcidos», com os quais foram representados. A questão *baseado em fatos reais* (assinado pelo filme), causa uma idéia preliminar de aproximação à realidade, porém, no caso presente, aludindo à fonte que deu origem ao filme, o livro de Paulo Lins, o qual foi idealizado de forma imaginativa⁷, embora alguns personagens tenham ganhado nomes verídicos, como argumenta o autor, aproxima-se mais uma vez do caráter ficcional. Sobre o caráter «natural» do elenco, por assim defini-lo, emplaca uma verossimilhança que nos intimida na hora de questioná-la, porém o exercício manipulativo se revela no ato de «generalizar» o comportamento, as atitudes, os pensamentos apenas sobre a ótica da marginalidade envolvendo uma comunidade inteira, com salva exceção do único sobrevivente possuidor de um bom coração e cultivador de valores morais: o personagem Buscapé. Através da exceção não se pode projetar o todo, porém através do todo se projeta e defende uma ideologia —um discurso—.

Diante do exposto, creio que fica claro a intenção ficcional do filme em contraste com a forma verídica com a qual tentou-se justificar a película, defendida nas palavras de seu diretor: «[...] a gente não inventou aquela história».

Deste modo, conclui-se que o cinema é espetáculo e sempre foi, desenvolveu-se com esse fim. Nesse sentido, a representação de problemas complexos, como a questão da oposição favela e asfalto, deve ser analisada de forma cautelosa, já que os discursos identitários, reafirmados pelos discursos cinematográficos, tornam-se senso comum no imaginário coletivo, assim sendo, é importante que eles sejam questionados e desestabilizados na busca de novos significados.

NOTAS

7 | Entrevista realizada com o escritor Paulo Lins, o qual comenta o processo de criação do livro *Cidade de Deus*. Publicada na revista: *Caros Amigos* (Edição 74), em maio de 2003.

4. UMA PALAVRA FINAL

Não poderia concluir este estudo de cunho investigativo sem pronunciar algumas palavras finais. A intenção do trabalho proposto não foi de criticar a obra de Fernando Meirelles e tampouco depreciá-la. Deixo aqui documentado minha admiração pelo filme como arte. Torna-se inquestionável o alavanque ocorrido no cinema nacional em detrimento à película. Serviu como um fôlego novo para o Brasil dentro do âmbito não só nacional, mas, sobretudo, internacional. Rompeu paradigmas e fixou a qualidade cinematográfica brasileira. No que tange ao formato do conteúdo apresentado, também deixo constatado, que para tantas outras pessoas o filme pode ter servido como discurso reflexivo dentro de algum ponto de vista específico, e, através de um viés argumentativo ou outro, tenha «desestruturado» a sensibilidade do expectador em busca de reflexões sociais.

Meu interesse específico foi o de (re) interpretar a obra desmontando os estereótipos reafirmados a fim de aludir à realidade, já que, muitas vezes, me surpreendia endossando o «verossímil representado» e, em esses momentos, via-me submersa em este «imaginário coletivo» estruturado no mesmo formato cinematográfico estereotipado. Foi então, que me dei conta, do necessário que seria realizar este trabalho, principalmente para *recapacitar* meus olhos em torno da *comunidade favela*.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J; MARIE, M (1990). *Análisis del film*. Traducción: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1985). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.
- CUFA, Pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social. Acessada dia 15/ 7/ 2009. <http://www.cufa.org.br/in.php?id=materias/mat315> .
- DAVIS, Mike (2006). *Planeta favela*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo.
- DIVISA RED S.A (2007). *Orígenes del cine: Estados Unidos*. Valladolid: Divisa.
- DOMÍNGUEZ, Trinidad Núñez (2005). *El cine: ¿espejo de la realidad?* Ayuntamiento de Madrid.
- FAUSTO, Boris (1995). *Brasil, de colônia a democracia*. Madrid: Alianza.
- HALL, Stuart (ed) (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- HEREDERO, F.C; SANTAMARINA, A (1996). *Cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- IANNI, Octávio (1997). *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Paulo (2002). *Cidade de Deus*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORETZSOHN, Cláudia. Entre câmeras e traficantes (entrevista com F. Meirelles). 06/08/2002, www.Globo.com
- MELLO, Cléa Corrêa de. «O desafio crítico de Cidade de Deus». *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-49, abr./jun. 2000.
- MOTTA, Cláudio. «Cidade de Deus reage à violência na tela». *Globo Barra*, Globo, 28/1/2002.
- ORICCHIO, Zanin (2003). *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação liberdade.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. «Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea». *Revista de crítica literária latinoamericana*. Lima/Hanover, n. 57, 1º semestre 2003, p. 125-139
- SHOHAT, E; STAM, R. (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- SILVER, A; URSINI, J. (ed)(2004). *Cine Negro*. Köln: Taschen.
- ZALUAR, A; MARCOS, A. (1999). *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: FGV.