



# FABULAÇÃO E FIGURAÇÃO DA ALTERIDADE EM CIDADE DE DEUS

■ Amaranta César

Desde que foi lançado, em 2002, *Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund, catalizou em torno de si uma atenção, de alguma maneira, inédita no Brasil. Atraiu mais de 3 milhões de espectadores para as salas de cinema, o que, neste ano, o colocou no primeiro lugar entre os récorde de público da retomada e entre os dez filmes nacionais mais vistos na história do cinema brasileiro. *Cidade de Deus* suscitou ainda uma recepção crítica intensa e polêmica, engendrando um conjunto expressivo de discursos e julgamentos diversos que ultrapassaram

os limites da crítica especializada e da seção cultural dos veículos de comunicação: além dos habituais críticos de cinema e comentaristas da cultura, intelectuais, leitores de todas as idades e representantes dos moradores do bairro que dá título ao filme publicizaram suas interpretações e avaliações, numa tessitura particular entre filme e sociedade. *Cidade de Deus* pode ser, assim, considerado como um filme-acontecimento: sua inclusão na agenda pública do país explicita a idéia de filme como « fato social total » - entendido aqui como um lugar de convergência onde se encontram um número razoável de testemunhos e pontos-de-vista sobre o mundo e os homens. Devido à maneira como tornou-se esse “lugar de convergência” *Cidade de Deus* apresenta-se como um objeto privilegiado para a compreensão dos novos desafios da crítica cinema-tográfica e do cinema, que estão vinculados ao modo como este último tem incluído os territórios da pobreza e da marginalização numa experiência que, a princípio, os exclui.

*Este artigo analisa o filme Cidade de Deus (2002), dos diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund. O filme tornou-se um « filme-acontecimento » e foi interpretado e avaliado por diversos âmbitos da sociedade. Devido à maneira como tornou-se esse “lugar de convergência”, Cidade de Deus apresenta-se como um objeto privilegiado para a compreensão dos novos desafios da crítica cinematográfica e do cinema, que estão vinculados ao modo como este último tem incluído os territórios da pobreza e da marginalização numa experiência que, a princípio, os exclui.*

*Adaptado do romance homônimo de Paulo Lins, Cidade de Deus, o filme, é, de alguma maneira, herdeiro dos debates e polêmicas surgidos em torno do livro na ocasião do seu lançamento, 1997<sup>1</sup>. Numa intensidade maior, proporcional à maneira como a indústria cinematográfica instiga e interessa aos meios de informação, o filme reascendeu as questões e polêmicas já suscitadas*

■ Doutoranda na Universidade Paris 3  
amaranta@uol.com.br  
amaranta@wanadoo.fr

*pelo romance de Paulo Lins, ampliando e renovando o alcance e o embaraço desses dilemas. Para além do impacto distintivo que tem um filme numa sociedade eminentemente audiovisual, como é a sociedade brasileira, a produção cinematográfica incluiu nesse cenário novos agentes e acontecimentos, desenhando um mapa de interpretações ainda mais complexo.*

Um primeiro eixo de debate levantado pelo livro implicou na decisão sobre o seu « estatuto literário » em confronto com o seu « caráter documental ». A discussão que envolve duas visões da literatura brasileira<sup>2</sup>, está, de alguma maneira, implicada em uma segunda via polêmica que abarca as imbricações entre ficção e documento operadas pelo « romance ». Isto porque o livro de Paulo Lins é originário de três movimentos que o fazem um objeto fronteiro: a experiência vivida como morador que confere uma qualidade testemunhal ao autor e um caráter memorialista ao narrado ; a participação como pesquisador no trabalho antropológico de Alba Zaluar sobre Cidade de Deus<sup>3</sup>, que rende à narrativa o efeito e o peso etnográfico, e a inscrição de Paulo Lins no campo cultural como romancista, cujo estilo ficcional renovador, sobretudo no que concerne o foco narrativo, é reconhecido pela sua perspectiva interna, que conforma uma sorte de narrativa « neonaturalista » da violência urbana no Rio de Janeiro.

É preciso notar, por sua vez, que esses três movimentos, ao invés de conflituosos, revelaram-se convergentes, na medida em que resultaram na inscrição de Paulo Lins como um autor cuja voz « de dentro » passa pelos crivos « de fora » e se legitima como interlocutor privilegiado nos debates sobre a violência urbana no Brasil<sup>4</sup>. Para muitos, *Cidade de Deus* tornou-se, como afirma Paulo Jorge Ribeiro (2003), *um produto reconhecido e legítimo daqueles outros fantasmagóricos que até pouco tempo eram somente objeto de outras obras literárias e de pesquisas acadêmicas ou, pior ainda, que eram somente considerados como a expressão não-dita do mito das 'classes perigosas'.*

Nesse sentido, o livro de Paulo Lins provocou um novo posicionamento e apresentação da violência, « politicamente mais democrática e procurando a horizontalidade ». É nesse sentido que Ribeiro (2003, p. 127) justifica a consideração de *Cidade de Deus* um acontecimento discursivo *de um novo de um novo sujeito – político e literário – de enunciação, tornando seu autor uma figura pública presente nas discussões que envolvem as questões da criminalidade urbana violenta no Rio*

*de Janeiro, e a partir daí sendo ele considerado uma figura chave de uma intensa rede que procura visibilizar aqueles que estavam no não-lugar destas discussões, aqueles que majoritariamente mais sofrem com as tragédias geradas pela violência urbana: os mesmos outros fantasmagóricos que vivem nas favelas e periferias das grandes cidades brasileiras.*

No cinema, embora a violência, a pobreza e a marginalização frutificaram uma vasta gama de filmes desde a década de 50, o olhar exógeno prevaleceu como ponto-de-vista privilegiado, ainda que as implicações dessa relação com o universo do « outro » pobre e marginalizado tenham rendido as formulações teóricas e estéticas paradigmáticas de Glauber Rocha que impregnam seus filmes<sup>5</sup>. Nesse sentido, não é difícil de entender por quê o livro de Paulo Lins interessou, pelo menos, dois outros cineastas renomados, antes de ter seus direitos vendidos a Fernando Meirelles<sup>6</sup>. O filme se vale da legitimação, seja ela documental ou ficcional, da narrativa de Paulo Lins, para sustentar um programa e discurso fílmico que tenta valorizar o poder realista, ou o efeito de realidade da história contada. É justamente em nome de uma potência reveladora que Fernando Meirelles (*apud* ARANTES, 2002) justifica seu interesse em adaptar o romance :

*Meu interesse no livro também não é a história violenta, a denúncia social. Queria mostrar que nosso país é dividido e que tem um lado de cá que não conhece o lado de lá. O livro de Paulo Lins me apresentou isso. A única coisa que eu quis é contar aquela história e que o espectador pudesse ter a mesma sensação que eu tive com o livro, de revelação, de saber como as coisas funcionam.*

O livro de Paulo Lins ofereceria, desse modo, a chance ao cinema de « mostrar » como « as coisas funcionam » do « lado de lá », a partir de um olhar endógeno, legitimizado pelo seu caráter fronteiro entre memorialista, etnográfico e ficcional, assim como pelo seu ponto-de-vista ficcional múltiplo e interno. No entanto, se o romance parece conseguir sustentar essa nova posição « horizontalizante » de enunciação, à despeito de todas as implicações críticas e éticas da imbricação entre documento e ficção<sup>7</sup>, o filme parece ter potencializado essas implicações justamente pela dificuldade de preservar a legitimidade desse lugar aparentemente conquistado pelo livro.

O lugar de enunciação e a posição social ocupada pelos diretores - Fernando Meirelles, publicitário bem sucedido, dono da produtora O2 Filmes, sediada em São Paulo, e Kátia

Lund, também publicitária bem-sucedida – e pelo roteirista do filme – Bráulio Mantovani, inserido nesse mesmo universo social – não parece favorecer à priori uma apropriação discursiva capaz de aprofundar as relações, revelações e ambiguidades engradadas pela obra de Paulo Lins. Nesse sentido, o filme já parece começar perdendo. No entanto, se entendemos que as posições discursivas não estão garantidas em rígidos papéis sociais ou étnico-raciais, mas antes constituem um jogo em que as posições são ambivalentes, é preciso considerar que o filme, enquanto objeto discursivo, poderia superar essas fronteiras, mesmo se elas estão na origem da adaptação do livro. Assim, nos interessa aqui verificar como o filme em sua empresa ficcional aponta para a sua capacidade de convocar comunidades de interpretação, deslocando ou confirmando lugares, posições, identidades.

Nesse sentido, a árdua trafera de adaptação da obra de Paulo Lins também não parece ter favorecido o filme. Enquanto o romance foi considerado por Robert Schwarz como um « evento que merece ser saudado como um acontecimento », o filme não parece ter sido capaz de dar conta de dois elementos essenciais que contribuem para a constituição, nas palavras do crítico, da « aventura fora do comum » que constitui o romance, a saber « o tamanho da empresa » e « o ponto de vista interno e diferente » (SCHWARZ, 1999, p. 163). Ao condensar a saga do tráfico de drogas em *Cidade de Deus* narrada no livro, e reduzir as trajetórias múltiplas e transbordantes que atravessam ou convergem aí, a narrativa fílmica eliminou a diversidade dos pontos-de-vista, e, mesmo que aparentemente tenha preservado o olhar endógeno, terminou por operar a transfiguração do foco narrativo, através do deslocamento do ponto-de-vista do interior para o exterior. Assim, dos elementos destacados por Schwarz que o levaram a considerar a obra de Paulo Lins como um acontecimento a ser festejado, o « interesse explosivo do assunto » é aparentemente o único ponto comum entre filme e livro, o que agrava a operação de supressão e deslocamento operada na narrativa fílmica.

Na medida em que o filme se concentra na figura aterrorizante do traficante Zé Pequeno – personagem lombrosiano, incorrigivelmente violento e perverso – ela subtrai o conflito entre a repetição de um destino comum com alcance coletivo – a morte – e as inflexões individuais e familiares que permeiam as histórias dos personagens – bandidos e policiais – que protagonizam a guerra do tráfico de drogas em *Cidade de Deus*. Desse modo, se Zé Pequeno encarna a barbárie como norma, e configura, desse modo,

o « estranho », o conjunto habitacional favelizado, que é o espaço de ação desse « outro », é fabulado como território do desconhecido, fechado em si mesmo, cujo funcionamento responde também a regras « outras ». No entanto, essa experiência da barbárie é mediada no filme pelo seu personagem-narrador : Buscapé. Os contornos do lugar da narrativa são, assim, produto de um novo ponto-de-vista narrativo que substitui a multiplicidade de olhares presentes no livro pela unicidade da visão reduzida de um garoto « do bem », que media para um audiência de fora as barbaridades cometidas no seio do tráfico. Assim, na fábula, a forma de *Cidade de Deus* é forjada através da voz narrativa encarnada por Buscapé, o adolescente que leva uma « vida de otário », uma vez que padece de um certo talento para a vida bandida, e que tem dois objetivos : ser fotógrafo, o que projeta o personagem para fora da *Cidade de Deus*, e perder a virgindade – o que rende um certo humor ingênuo ao personagem, cuja malícia desastrada é a antítese da brutalidade degenerada de Zé Pequeno.

A operação de supressão de pontos-de-vista e deslocamento de foco narrativo parece estar implicado na preservação da voz e do olhar dos personagens da narrativa, que se confunde com a própria história do bairro e de seus moradores, e, portanto, com a preservação de um lugar de enunciação preocupado com a horizontalidade. E é possivelmente este jogo de vozes e olhares suprimidos e deslocados, associados a um programa realista, que ostenta um programa poético de revelação, para além da imbricação entre ficção e realidade, que fez o filme acionar tantas comunidades interpretativas, constituindo-se, à revelia, num lugar de convergência de muitos testemunhos e pontos-de-vista.

No caso específico de *Cidade de Deus* o mecanismo simbólico de inclusão/exclusão, que está implicado no encontro entre filme e livro, ganha contornos mais tensos na medida em que envolve um grupo de indivíduos « reais » : os moradores de *Cidade de Deus*, o bairro da periferia do Rio de Janeiro, cujas narrativas não-ficcionais foram inicialmente inventariadas no contexto da pesquisa antropológica dirigida por Alba Zaluar. Pesquisa, livro e filme tratam da história da formação do tráfico em *Cidade de Deus* no tempo de três décadas, e mostram, correlativamente, a transformação do espaço do conjunto habitacional da periferia da cidade, criado a princípio como alternativa à favelização dos morros cariocas. Se na origem de bairros suburbanos como *Cidade de Deus* está um movimento de negação à integração da favela no cenário urbano<sup>8</sup>, é a organização criminosa do tráfico de drogas

que é chamada em causa para dar conta do estabelecimento das fronteiras rígidas que foram erguidas entre a favela e a cidade oficial – entre o morro e o asfalto – que forjam a nova visão da urbanidade carioca sintetizada na fórmula de Zuenir Ventura (1994) : « cidade partida ». O domínio do território das favelas pelas organizações criminosas de tráfico de drogas potencializaram os seus contornos, a divisão entre « nós e eles », criando zonas fechadas que incitam o imaginário de quem está de fora.

Nesse sentido, a análise aqui proposta se constrói em torno da noção de alteridade, entendida aqui menos como uma noção que viabiliza a constatação dessas fronteiras que separam grupos sociais e/ou étnico-raciais, do que como um instrumento de análise dos modos através do qual a ficção filmica inscreve no cinema os territórios da pobreza e da marginalização, e os integra numa situação sócio-cultural da qual eles estão, a princípio, excluídos. Se considerada dentro do tecido social esgarçado que costura a urbanidade brasileira, a investigação dos modos como os territórios da pobreza e da marginalização são incluídos, simbolicamente, na experiência cinematográfica comercial pode ajudar na compreensão do papel que esses filmes assumem à medida em que são produzidos e consumidos pela « classe média » (essa categoria difusa que aceitaremos sem muita precisão), ao mesmo tempo em que expõem a vontade de revelar as zonas supostamente obscuras do Brasil com as quais essa mesma classe média estabelece uma relação ambígua de fascínio e terror<sup>9</sup>.

É importante ainda não perder de vista que as relações entre o cinema e a construção das imagens da alteridade se desenham desde a descoberta do cinematógrafo. O cinema resulta de uma mesma empresa técnica e política que orientou as colonizações. Ele nasce no mesmo ano da antropologia - o que para Marc Piauxt é mais do que uma coincidência -, e, nesse contexto, desempenha um papel particular nas « tentativas de revelar os desvios e as etapas do que seria a elaboração de uma humanidade sob a chancela universal do darwinismo ». Assim como as explorações etnográficas, o cinema e a fotografia serviram à empresa colonial na construção da visão de um « outro » cuja referencialidade está inscrita numa centralidade que não é questionada. Isto porque, como afirma Piauxt (2000, p.9),

*para assegurar a pertinência da dominação produtiva industrial, do modo de pensar e de fazer que a gera e induz, é preciso fazer explodir a alteridade em múltiplas facetas de exotismo. É preciso fazer aparecer as sociedades ainda diferentes como vias sem saídas, como erros, como*

*inacabamentos no curso de uma progressão histórica inevitável.*

## **ALTERIDADE FIGURADA – A TEMPORALIDADE E O OLHAR PERDIDO**

*Cidade de Deus*, em sua estrutura narrativa, pode ser considerado como um filme clássico : sua tessitura privilegia o encadeamento uno e verossímil das ações ; e são essas que constituem o motor da trama, sendo seus personagens, antes de tudo, agentes. Toda a trajetória de formação do tráfico no conjunto habitacional-favela é tecida, assim, em função da movimentação desses personagens-agentes, e é através de suas ações que se configura o caráter desses últimos. Assim, se a qualidade depreende-se das ações executadas, são elas que estão submetidas a julgamento quando se avalia a justeza das imagens em relação à « realidade », ou a sua colaboração na reiteração dos estigmas : quanto e como os personagens atiram, matam e agredem, com que intensidade, com que frequência ? Porém, mais do que das ações, boa parte da decisão sobre a capacidade do filme em *tornar visível*<sup>10</sup> a história violenta desse conjunto-favela da periferia do Rio de Janeiro parece depender da maneira como esses personagens são postos em movimentação no espaço-tempo do filme.

A decisão de fazer jovens e crianças moradores de favelas, cujo o corpo está habituado ao movimento desses espaços urbanos, encarnarem os personagens da narrativa parece ser uma decisão sintonizada com um programa realista, fundado na vontade de visibilizar a formação do narcotráfico em *Cidade de Deus*, que desencadeou na guerra entre os anos 1970 e 1980, que marcou a história do conjunto-favela.

Talvez o único ponto pacífico a respeito de *Cidade de Deus* seja o elogio incondicional e caloroso ao seu elenco, um grupo formado por jovens atores, quase todos estreantes. O processo de seleção e preparação desse elenco foi longo e específico, incluindo a visita em escolas e associações comunitárias de diversas favelas cariocas, a parceria com a organização não-governamental Nós do Morro, e mesmo a formação de uma nova organização, a Nós do Cinema, e um ano de oficinas de interpretação. O trabalho rendeu um resultado impactante num universo audiovisual « embraquecido » : uma centena de atores, a maioria negros e moradores de favelas, assumiram os papéis principais, emprestando ao filme um vigor realista de força inegável. Note-se que é preciso considerar que, mesmo contando com as colaborações dos jovens – através de improvisações,

comentários e sugestões que circunscrevem via de regra a « veracidade » da interpretação da história -, não é possível esquecer que um trabalho rigoroso<sup>11</sup> foi feito para que eles assumissem esses papéis que, num certo sentido, e apenas num certo sentido, lhes é muito próximo.

Mas o que nos interessa aqui é perceber que em detrimento de uma criação de personagens supostamente livre, baseada em improvisações, que tenta recuperar as experiências desses jovens para dar força e « verdade » à interpretação/atuação da história, o corpo desses jovens atores, onde estão inscritas suas experiências da/na favela, está a serviço menos dessa experiência do que de um esquema discursivo didático construído por um olhar exógeno para um espectador que também está de fora.

Menos do que todos os efeitos fotográficos e « pós-fotográficos » que conferem às imagens um brilho e luz publicitário, motivo da crítica da estetização da miséria, é em função da temporalidade – a duração de cada plano e de seus movimentos internos - que as imagens em *Cidade de Deus* perdem sua força indicial em favor de uma construção figurativa. Aos cortes operados na estrutura narrativa - supressão de muitos dos numerosos personagens do romance e subtração de boa parte da história dos protagonistas do filme – soma-se uma série de dispositivos visuais de condensação da temporalidade, ou da experiência do tempo : cortes e fusões sucessivos dentro de um mesmo plano, aceleração da velocidade da imagem, congelamentos e sobreposições. A intervenção intensa operada pela montagem e pelos efeitos de pós-produção na duração dos movimentos internos dos planos, bem como a fragmentação destes favorecem a « desincarnação » do corpo, apontam para o exterior, para a mão externa de um «outro» - o montador, o diretor. As ações são fracionadas, condesadas e montadas de modo a privilegiar a função concebida para os personagens em detrimento da duração da experiência. Assim, mesmo o vigor e a força espontânea do corpo dos jovens atores não é capaz de deslocar a função figurativa que ele assume dentro do esquema discursivo do filme, uma função tecida pela demarcação da sua « diferença ». É a « diferença » que conduz a configuração da imagem desses personagens - que atiram, roubam, matam, cheiram cocaína, fumam maconha, enfrentam a polícia, mas não comem, não dormem, não estão inscritos na banalidade da ação do tempo sobre si, no cotidiano. Assim, essa « diferença » não aparece como possibilidade de rasura do « mesmo », ao contrário, suscita a confirmação da imagem da barbárie executada por esses jovens que circula na chamada grande mídia.

Ao contrário do que Gilles Deleuze observa nos filmes da escola realista italiana do pós-guerra, que estão na origem de um novo estatuto da imagem, a imagem-tempo<sup>12</sup>, os personagens em *Cidade de Deus* não provam da duração do tempo, não se inscrevem na temporalidade da experiência, não resultam da inscrição do tempo sobre si, são figuras esquemáticas dentro de uma narrativa esquemática, o que nos faz levantar suspeitas sobre a sua força realista – essa suposta força que é justamente realçada no grande conjunto de depoimentos e críticas que o filme engendrou.

Retomando a preocupação de Bazin em evocar a necessidade de critérios formais e estéticos para definir o neo-realismo italiano, contra os que o definiam em relação ao conteúdo social dos filmes, mas questionando a maneira como o crítico francês formula o problema em nível de realidade (o neo-realismo produziria um « a mais de realidade »), Deleuze reformula a questão recolocando-a no « nível mental » e defende que a grande contribuição do neo-realismo italiano, mais do que a sua maneira de usar « não-atores » e cenários urbanos naturais, ou a sua refutação da montagem, é a sua inovadora inscrição dos personagens no tempo. O problema é deslocado para a atuação da câmera como potencializadora das funções sensíveis e mentais que permeiam os acontecimentos. Quando se libera de percorrer espaços e tempos com objetivo de « representar ações », a câmera fundaria uma consciência definida não mais pelos movimentos que é capaz de captar, mas pelos pensamentos nos quais é capaz de adentrar. A questão do neo-realismo é, assim, reconduzida pelo autor no sentido de demonstrar como os vínculos narrativos tendem a ser substituídos por um investimento de olhar (tanto do espectador, através dessa «câmera autônoma», quanto dos próprios personagens) que faz com que «a ação e a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente» (DELEUZE, 1990, p. 9).

Em *Cidade de Deus*, montagem e *mise-en-scène* condenam os personagens a uma ação nervosa e sintética. E o problema que se destaca aqui não reside exatamente na refutação da montagem como manipulação em favor do plano como « realidade », nem da estética do videoclipe como espetacularização e cosmetização da violência, mas da maneira como a condesação da temporalidade e a fragmentação da experiência coincide com a *supressão do olhar*. Ao contrário de um tipo de personagem que olha, que surge com o neo-realismo italiano, e que Deleuze identifica nos filmes de Rossellini como *Europa 51*, *Stromboli* ou *Alemanha ano zero*, ou de De Sicca como

Umberto D, os personagens de *Cidade de Deus* não observam; eles estão confinados na ação. Não há registro de olhar. A descrição da tragédia do conjunto-favela perde em « efeito de realidade », que é próprio ao suporte fotográfico, à medida em que o filme revela-se incapaz de inscrever seus personagens no tempo e de torná-los sujeitos do olhar.

Como resultado da movimentação no espaço desses personagens alijados do olhar, o bairro tal como é fabulado no filme sofre desse mesmo efeito de condensação. Nesse caso, soma-se à condesação da temporalidade, uma operação de transformação espacial que acompanha o desenvolvimento evolutivo do negócio e da guerra do narcotráfico e de sua ocupação do conjunto-favela. À medida em que os traficantes entram em guerra, os traços da vida cotidiana – que já são poucos – vão sumindo, junto com a luz, com a visão do horizonte e as saídas para o mundo de fora, que até então se resumiam à praia - e note-se que mesmo na praia não há presença de outros grupos sociais - e ao supermercado onde trabalha Buscapé - o único entre os personagens centrais da trama que não se envolve com o tráfico de drogas. Dessa forma, contraria-se a visibilização de um dado da geografia de Cidade de Deus, para o qual Paulo Lins (*apud* SABOIA, 2005) costuma chamar a atenção:

*Não se pode perder de vista o fato de que entre os 250 mil habitantes da Cidade de Deus, para ficarmos no cenário do livro, apenas uma centena de pessoas está diretamente envolvida com a criminalidade. Os bandidos se diluem na massa, mudam de esconderijos continuamente, só se movem pela madrugada, tornam-se invisíveis. Nem por isso, contudo, a influência deles deixa de ser muito forte e perigosa na comunidade porque estão super-armados.*

### **ALTERIDADE FABULADA – A VOZ COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA DE CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO COMO CONFINAMENTO E IMOBILIDADE**

A escolha desse garoto cuja incapacidade inerente para a vida bandida o encaminha para um destino diferente de quase todos os outros personagens do filme representa ainda a possibilidade de delimitação dos contornos desse bairro. *Cidade de Deus*, a favela do filme, é construída como um mundo ficcional: um mundo finito, isolado, de leis e regras próprias, cujo fundo é o mundo real, mas cujo limite se impõe pelas

fronteiras da ficção, como o que se convencionou chamar em teoria da literatura de “mundos possíveis” ou “pequenos mundos”. Como afirma Umberto Eco (1994, p. 91),

*os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade.*

Isto quer dizer que, em sua estrutura discursiva, uma ficção, seja em literatura, seja em cinema, estabelece um limite para o mundo e guia essa exploração de maneira tal que nos concentremos nele sem nos perguntarmos sobre o mundo real. Em *Cidade de Deus* a exploração por esse mundo é conduzida por um menino da comunidade, Buscapé. Desse modo, os limites de *Cidade de Deus*, a fábula da favela, são construídos através da definição do ponto de vista de onde se narra a história, ou seja, da visão de Buscapé sobre o lugar onde mora. *Cidade de Deus* não apenas nos é apresentada por Buscapé, através de sua narração em primeira pessoa, em *voice over*, mas é ainda o resultado dessa narração, do olhar desse personagem. Buscapé é, pois, o elo entre Cidade de Deus e o mundo de fora, e, de certa forma, entre os personagens do filme e a sua audiência. O ponto de vista de onde se narra a história da instalação do tráfico em *Cidade de Deus* é, portanto, parte essencial de uma estratégia narrativa de construção de mundo, que, em última instância, pode ser lida como uma estratégia discursiva fundamental dentro de um programa poético de revelação: “Na *Cidade de Deus* é assim: se correr o bicho pega, se ficar o bicho come». É isso que nos diz Buscapé, logo nos primeiros momentos do filme, enquanto o vemos encurralado entre duas facções rivais do tráfico.

É nesse momento em que Buscapé é entrincheirado que o filme opera um longo *flashback*. E toda a história será contada nessa perspectiva: a de quem está na fronteira, movimentando-se em constante desvio. Assim, justamente através do movimento desse menino que não consegue estar nem de um lado, nem de outro, que não consegue entrar para “o movimento”, somos introduzidos ao mundo violento do tráfico de drogas na *Cidade de Deus*. Nesse sentido, se, em alguma medida, o filme é narrado de “dentro para fora”, ou seja, se o mundo da fábula é construído através da voz de um morador de Cidade de Deus, “da própria voz” da comunidade, essa voz que é escolhida para constituir este

elo é, por sua vez, a do único personagem de *Cidade de Deus*, o filme, que está, por assim dizer, fora. Buscapé é um personagem “do bem” que termina por trilhar “o caminho do bem”, como diz a letra da música que ilustra a última cena do filme, estendendo-se pelos créditos. Note-se, por sua vez, que o “caminho do bem” não aparece como alternativa maniqueísta ao “caminho do mal”, mas está envolvido em ironia: o “bem” não existe em lugar nenhum. Nesse contexto, as escolhas não incluem questões éticas e/ou morais mas a possibilidade de “se dar bem”. Assim, o moralismo maniqueísta é substituído por um certo cinismo a-ético.

No final do filme, a cena inicial em que Buscapé se vê na fronteira entre as duas facções se repete. Nesse momento, como observador distanciado, Buscapé fotografa a batalha final travada entre o bando de Zé Pequeno, o bando de Cenoura e a polícia, da qual ninguém sai vivo. As imagens desse último episódio que Buscapé consegue produzir revelam os entraves ocultos de um organismo criminoso e de sua relação com a polícia. No entanto, nem tudo pode ser revelado, há uma escolha que precisa ser feita. E o “caminho do bem” consiste nisso: em saber escolher, em saber delimitar o que será oferecido como imagem desse mundo de dentro para o mundo de fora. A imagem que Buscapé escolhe para ser exposta é, então, aquela que menos o compromete, a que salva a sua pele, ao mesmo tempo em que lhe garante o emprego e põe um cínico final apaziguador à história é, enfim, a parte da história que ele pode contar: uma delimitação, que condensa, suprime, subtrai.

Além disso, Buscapé, ainda que seja fotógrafo, é também um personagem cujo olhar foi alijado em função do frenesi da ação – nesse sentido, a sua seleção de imagens para a publicação no jornal parece reveladora de sua própria posição como personagem. Ele é menos caracterizado pelo seu olhar, que guarda uma identidade com a favela, do que pela idéia de que ele fala para alguém que está “do lado de cá”: “na *Cidade de Deus* é assim, se correr, o bicho pega, se ficar, o bicho come”. Podemos dizer, assim, que este personagem, através do qual *Cidade de Deus* transforma-se num mundo fabulado, representa para a narrativa a escolha tanto de um lugar para realizar essa operação de revelação da evolução violenta do negócio do narcotráfico dentro do conjunto-favela, ou o ponto de vista narrativo, quanto do lugar/posição previstos para a recepção dos filmes, o que significa reconhecer que a narrativa fílmica constrói um “leitor-modelo”<sup>13</sup>. E o “leitor-modelo” de

*Cidade de Deus* é estrangeiro, alheado, ignorante, aquele, enfim, que está do outro lado das fronteiras. Assim, a construção da voz do narrador pode ser entendida como uma mediação, e Buscapé como o personagem que filtra e traduz, segundo as normas “do caminho do bem”, através de uma visão microcômica do bairro, a formação do tráfico em *Cidade de Deus* para o mundo de fora. E é através dessa estratégia narrativa de construção de mundo e de programação de um leitor-modelo que as porosidades dessas fronteiras parecem ser apagadas e as fissuras da geografia urbana brasileira exposta. Favorece-se, assim, a configuração do conjunto-favela como uma sorte de gueto, uma vez que prevê confinamento e imobilidade num espaço violento que, ao contrário de fomentar elos comunitários, incita o desejo de escapar: *Cidade de Deus* é assim; se correr o bicho pega, se ficar o bicho come.

#### **MONTAGEM NAS ZONAS DE CONTATO DE UMA DISPUTA SIMBÓLICA**

Ao criar, por intermédio da perspectiva de Buscapé, uma série de “mediações interessadas” entre espectador e as causas da violência, *Cidade de Deus*, permitiria, segundo João Cezar de Castro Rocha, o “consumo *voyeurista* da violência”, uma vez que os inúmeros filtros operados pelo personagem-narrador “tornam matéria de espetáculo a insuportável realidade da favela dominada pelo narcotráfico”. Segundo o autor, a escolha desse novo foco narrativo adotado pelo filme seria reveladora, nesse sentido, de uma “disputa simbólica” que “sutilmente” povoa a cultura brasileira, opondo as narrativas de “crítica certa às diferenças sociais” àquelas que, mesmo à revelia de seus produtores, apontam para a “velha ordem da conciliação das diferenças” (ROCHA, 2003). Desse modo, a crítica de João Cezar de Castro Rocha parece associar as estratégias narrativas das quais o filme lança mão a sua posição no palco conflituoso da cultura, interferindo num dos eixos mais polêmicos do debate engendrado pelo filme *Cidade de Deus*. Trata-se aqui da questão da transformação da pobreza e de seus territórios, da marginalização e da violência – e particularmente da tragédia vivida em *Cidade de Deus* pelos seus moradores - em matéria de espetáculo de consumo. Nesse sentido, sua crítica converge com a crítica provocadora de Ivana Bentes, segundo a qual “*Cidade de Deus* é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si” (BENTES, 2002).

No entanto, se a questão de fundo parece ser a mesma – a apropriação dentro dos espaços e lógicas da cultura comercial dos dilemas da pobreza e correlativamente da violência –, há uma divergência na abordagem dos dois críticos que nos interessa na medida em que ela aponta para modos distintos de enfrentar o desafio crítico do novo panorama da cultura brasileira no campo literário e no campo cinematográfico. Enquanto Ivana Bentes parece defender paradigmas da década de 60 e 70, sintetizados na fórmula do interdito moderno glauberiano “não gozarás da miséria dos outros”, forjando uma dicotomia entre “estética da fome” e “cosmética da fome”, João Cezar de Castro Rocha aponta para novidade do fenômeno cultural, através da reformulação de um conceito crítico do passado, a “dialética da malandragem”, concebido por Antônio Cândido e desenvolvido por Roberto DaMatta, que é superado pela sua noção de “dialética da marginalidade”. Se a “cosmética da fome” mira a dificuldade do cinema em fundar uma “sensibilidade outra”, para além dos discursos descritivos e repressivos que criminalizam a pobreza, a “dialética da marginalidade” indica como saída o movimento da literatura dita marginal<sup>14</sup> no seu “esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos”.

Efetivamente, *Cidade de Deus* participa de maneira tortuosa no jogo de inclusão/exclusão que marca profundamente o cinema, a cultura e a sociedade brasileira. No filme, a inscrição dos excluídos e sua visibilidade parece depender, ainda, de um esforço exógeno, que não se mostra capaz de vislumbrar outra saída que não seja a oposição entre a arte e a cultura, que salvam, e a violência, que mata. Como afirma Ismail Xavier, “confirmando o que vale como premissa no trabalho das ONGs (ausentes, no entanto, da estória), a cultura é a porta de saída do inferno quando ela se faz opção mais atraente do que as armas como passaporte de virilidade, glória efêmera e morte precoce, e roteiro mais aceito do que o emprego sem graça e mal pago”. Como personagem, Buscapé confirma essa premissa: “a fotografia traz o prazer e um novo status, em tudo um destino improvável, dada a sua origem” (XAVIER, 2006, p.144). Como atores, os jovens do Nós do Morro/Nós do Cinema apontam para a mesma dicotomia, e se agarram a ela como possibilidade de redenção<sup>15</sup>. Mas suponho que esse modelo dicotômico, que opõe a ação cultural das ONGs ao aliciamento do narcotráfico, não baste para assegurar uma nova posição discursiva aos “excluídos”, à despeito dos efeitos positivos que as ONGs possam trazer à vida das

crianças e adolescentes das comunidades pobres, na redução da fatalidade trágica que é deduzida do filme.

Se na literatura a novidade reside no deslocamento das posições de enunciação, e na renovação das vozes e dos pontos-de-vista, reformulando as tensões do jogo de inclusão/exclusão presentes na cultura, no que concerne o filme, o novo não está nem na posição de enunciação, nem no que ele é capaz de revelar, mostrar, uma vez que aqui no lugar de deslocar, imagem e som, voz e olhar reafirmam fronteiras. Se há novidade ela reside nos discursos que circundam o filme, constituindo-o como um lugar de convergência. *Cidade de Deus* na sua investida narrativa e audiovisual não aponta para uma relação outra, que não esteja baseada numa visão/visibilização dos territórios da pobreza como alteridade. Mas é nas linhas de força que atravessam e questionam o seu programa estético-narrativo que pode surgir o que, citando Mary Louise Pratt, Paulo Jorge Ribeiro, identifica como « zonas de contato », que são esses “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (RIBEIRO, 2003, p.132).

Nesse sentido, parece interessante observar como alguns dos diversos discursos engendrados pelo filme, indireta ou diretamente, dialogam. A reação intensa provocada por *Cidade de Deus* nos permite verificar como as posições interpretativas atravessam o filme expandindo suas fronteiras e forçando um reenquadramento de suas pretensões e programas. Em primeira medida, é possível identificar uma reação confirmadora dos efeitos da estratégia poética de revelação ou do discurso descritivo do filme. É dessa natureza, por exemplo, o discurso de Milu Vilela (*apud* ARANTES, 2003), empresária, colunista do Jornal Folha de São Paulo :

*Ao assistir a Cidade de Deus, de Fernando Meirelles, fiquei com a sensação de que é preciso fazer alguma coisa com urgência para mudarmos a realidade. É impossível assistir ao filme Cidade de Deus sem se contorcer na poltrona e constatar, com constrangimento, que o Brasil que emerge da tela, bruto, intolerável, é resultado unicamente do que deixamos de fazer ao longo dos últimos 40 anos.*

A idéia de fundo desse texto, que se repete na maioria dos artigos e matérias sobre o filme, é o reconhecimento do seu caráter diagnóstico e de seu correlativo impacto social : o valor do filme está na sua capacidade de fazer visível, de modo não apenas verossímil mas « verdadeiro » algo que



está na realidade social - que se quer ou não se quer ver -, sendo assim decisivo na construção de uma « imagem » que projeta seja a comunidade de *Cidade de Deus*, a cidade do Rio de Janeiro ou o Brasil. Além disso, o texto revela o estado de indignação que resulta de sua apreciação, uma indignação que suscita o desejo de reagir, interferir e operar mudanças, efeitos que decorrem da maneira como as estratégias de revelação acionadas pelo filme funcionam na empresária, cuja posição coincide com a programação do leitor-modelo da narrativa.

Os efeitos do filme parecem depender, em boa medida, da capacidade do espectador em atuar como esse leitor-modelo, estrangeiro, distante, alienado. O problema é que a realidade, que é dividida, complexa, diversa, não dá ao filme apenas o apreciador que ele idealizou. Nesse caso, há quadros culturais que necessariamente invalidam os efeitos pretendidos. Há algo no repertório cultural dos moradores de *Cidade de Deus*, por exemplo, que os impede de jogar o jogo instituído pelo filme<sup>16</sup>. Isto porque quem mora em Cidade de Deus certamente não vê esse lugar assim como descreve Buscapé, como uma armadilha engatilhada, inevitável. Essa verdade descrita pelo menino não é reconhecida pelos moradores justamente porque sua experiência da realidade, necessariamente maior e ontologicamente mais rica do que a experiência proporcionada pelo filme, impede que eles se conformem no encarceramento construído pela ficção.

A questão aqui não parece, por sua vez, concluir-se na falta de sintonia entre o filme e uma parcela de seus espectadores, algo a que está fadada toda obra narrativa. Se o contexto da recepção é inválida, em boa medida, os efeitos do filme, o problema aqui não parece se reduzir a isso. O que acontece, nesse caso, não é a mesma espécie de coisa que acontece com um apreciador de um filme de comédia romântica que não ri das peripécias de um casal em lua de mel, mas chora, justamente porque acaba de separar-se de sua mulher. A realidade está implicada aqui não apenas como um contexto de validação dos efeitos da ficção.

O reconhecimento do valor diagnóstico, indicial do filme, não é consensual, nem mesmo dentro daqueles que se enquadram numa mesma posição social que parece validar as estratégias narrativas de *Cidade de Deus*. Nesse sentido, é possível encontrar depoimentos em que sentimentos de indignação, de natureza oposta aos descritos por Milú Vilela, constetam a « imagem » projetada pelo filme, demonstrando um entendimento de um investimento fílmico que não está associado ao valor documental, à exemplo da carta da leitora do suplemento juvenil « Folhateen » do Jornal Folha de São Paulo – que suscitou inúmeras reações de outros leitores :

*Gostaria de perguntar aos cineastas brasileiros se eles não têm coisa melhor para fazer do que glamourizar marginais, piorando ainda mais a imagem do Brasil lá fora. Até parece que a cultura do nosso país só é formada por violência e por bandidos. O pior são os críticos que aplaudem um filme como esse, que nada faz senão macular ainda mais a imagem já tão destruída do nosso país e do nosso maravilhoso povo (VILELA, 2002).*

As avaliações da jovem leitora e da empresária só parecem convergir na medida em que indicam o impacto que o filme tem na sociedade, seja para o mau ou para o bem. É por isso que as críticas feitas pelos moradores de Cidade de Deus, entres os quais está, por exemplo, a mãe de Zé Pequeno, que contesta o retrato « monstruoso » de seu filho « pintado » pelo filme, leva em conta, além da defasagem entre a experiência vivida e a ficção, a consideração do impacto com que o filme encontra a sociedade, à despeito de seu estatuto ficcional, constantemente lembrado pelo seu diretor. A preocupação parece residir na capacidade « representativa » do filme, na constatação da maneira como as « mentiras contadas » interferem na inserção dos moradores na cidade, entendida aqui no sentido platônico, como revela a afirmação de José Francisco Santana, vice-presidente da União Comunitária e morador de Cidade de Deus há 31 anos : «A gente quer melhorar a imagem da Cidade de Deus e trabalha 24 horas por dia para isso. E, quando a gente está começando a conseguir um resultado, vem um filme desses, contando várias mentiras, e coloca um trabalho de anos abaixo.»

Nesse contexto, é o rapper MV Bill quem exponencia a inserção do filme na esfera política, à revelia dos seus produtores, e mesmo contra eles. Momentos antes da cerimônia do Oscar, pelo qual, num feito inédito, *Cidade de Deus* disputava em quatro categorias (direção, fotografia, montagem e roteiro adaptado), MV Bill publicizou seu descontentamento com o filme, estendendo de maneira incisiva o debate sobre o filme :

*O mundo inteiro vai saber que esse filme não trouxe nada de bom para a favela, nem benefício social, nem moral, nenhum benefício humano. O mundo vai saber que eles exploraram a imagem das crianças daqui da CDD. O que vemos é que o tamanho do estigma que elas vão ter que carregar pela vida só aumentou, só cresceu com esse filme. Estereotiparam nossa gente e não deram nada em troca para essas pessoas. Pior, estereotiparam como ficção e venderam como verdade.*

[...]

*Todos eles sabem que não queremos dinheiro. Queremos apenas respeito. Eles, os donos do Cidade de Deus, têm o apoio da mídia. Mas nós, INFELIZMENTE, temos o apoio do ódio que é a única coisa que nos sobrou.*

[...]

*Mas que a humilhação pela qual estamos passando sirva de exemplo para outras comunidades que vivem na miséria. Se algum dia alguém transformar suas vidas num grande circo peçam uma contrapartida, mesmo que seja um simples palhaço. Pois pelo menos alguma alegria estará garantida” (MV BILL, 2003).*

A crítica de MV Bill não pode ser considerada como uma avaliação do filme enquanto obra fechada, mas investe contra o filme enquanto evento. E é nesse sentido que ele contribui para o debate. Sua avaliação considera uma dupla operação : a produção da ficção (que parece se confundir com mentira em seu texto), que reforça estereótipos e estigmas, e a produção de um discurso de comercialização – sintonizado, em alguma medida, com os discursos da recepção crítica – que imputa um valor documental ao filme, que, por sua vez, provoca essa confusão na medida em que mistura os registros em nome do reconhecimento de seus caráter « verídico ». Mas a provocação, e a possibilidade de deslocamento de sua crítica, está além dessa imbricação entre ficção e documento, que nesse caso é esquizofrenizante. Ela reside na maneira como MV Bill aponta para uma esfera de negociação onde os efeitos do filme podem ser convertidos : a « contrapartida ». No terreno pragmático da negociação política o texto de MV Bill provocou a mobilização de segmentos diversos da sociedade, inclusive dos produtores do filme, para viabilizar projetos sociais de atendimento à comunidade de Cidade de Deus. No plano cultural, por sua vez, sua voz parece alertar para um « contra-campo » interpretativo, cujo interesse está em entrar no espaço público de visão e de escuta, oferecendo um alargamento ao campo de visibilidade do fenômeno fílmico, a despeito de tudo que suas imagens e narrativas deixam de fora.

Algum tempo depois é o próprio MV Bill que se tornaria alvo de críticas, como a do escritor e rapper Férrez. O escritor paulistano, um dos nomes mais proeminentes da chamada nova « literatura marginal », questiona justamente a capacidade do documentário *Falcão*, de autoria de MV Bill e Celso Atháide, em tornar visível a pobreza e a violência, sem estigmatizá-la. Esses acontecimentos podem revelar desdobramentos importantes para os novos modos de

enfrentar a questão da produção e crítica cinematográfica brasileira contemporânea. Mas o que nos interessa aqui é a maneira como, no contexto de recepção crítica do filme *Cidade de Deus*, MV Bill aparece como uma voz que indica a maneira como se pode pensar a imagem cinematográfica quando ela está inscrita num palco cultural marcado por, como afirma João Cezar Castro Rocha, uma « disputa simbólica ».

Antes de condenar as imagens a um veredicto absolutizante - « ela não mostra nada » ou « ela mostra tudo » - é preciso considerar, como sugere Georges Didi-Huberman, o seu duplo regime : nas imagens a verdade tem um fluxo e um refluxo. Segundo o autor, é através da *montagem* como método de interrogação do pensamento das imagens que se alcança a visibilidade da história. « A primeira e a mais simples maneira para *mostrar* o que nos escapa é *montar* o desvio figural associando-o a muitas vistas ou muitos tempos do mesmo fenômeno» (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 167).

Com efeito, quando o cinema não é capaz de encontrar outro modo de inscrição dos pobres e de seus territórios que não esteja envolvido em um tecido « alterizante », a visibilidade desses territórios só parece ser garantida na medida em que seus discursos de resistências aos filmes e suas estratégias para tornar visível suas próprias dores e dilemas tiverem também espaço numa *montagem* « trans-fílmica » dos tempos e olhares da história.

## Notas

<sup>1</sup> A trajetória crítica do romance de Paulo Lins é analisada por Paulo Jorge Ribeiro em « “Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses na crítica cultural contemporânea”, em Revista de crítica literária latinoamericana, n.57 (Lima-Hanover, 2003).

<sup>2</sup> Segundo Paulo Jorge Robeiro, « tributários da tradição das belles lettres contestavam a fragilidade literária do jovem escritor que fora poeta marginal, conclamando esta crítica, em um tom oitocentista, para que novamente a Literatura Brasileira retornasse ao seu Cânone. Por outro lado, formulava-se a hipótese de que Lins realizara em seu volumoso livro, com maestria, uma “perspectiva de dentro”, “neonaturalística” da violência e da pobreza no Rio de Janeiro contemporâneo – e assim dava continuidade a um determinado sistema de uma outra Literatura Brasileira » (RIBEIRO, 2003, p. 126).

<sup>3</sup> Paulo Lins entrevistou pessoas ligadas direta e indiretamente à criminalidade em Cidade de Deus para o projeto *Crime e Criminalidade nas Classes Populares* da antropóloga e professora da UNICAMP Alba Zaluar.

<sup>4</sup> Ivana Bentes e Micael Herschmann analisam o surgimento do que denominam de “novos sujeitos do discurso”, que não deixam de dialogar e tirar proveito da maneira ambígua como o mercado da cultura se relaciona com as periferias ou os territórios da pobreza. Segundo os autores: “Oscilando entre a condenação e sua glamourização no mercado, na passagem da música às imagens, do baile encravado no morro ou na periferia às telas da TV e do cinema, temos a emergência de novos sujeitos sociais portadores de um discurso: ‘Marginais

midiaáticos' que vêm se afirmando na cena cultural. [...] Da moda ao ativismo, da atitude à música e ao discurso sociopolítico, vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem de territórios estigmatizados da cidade e ascendem à esfera midiática, trazendo um discurso renovado, distante das instituições políticas mais tradicionais e próximo da esfera da cultura [...]. Esses novos sujeitos do discurso, como, por exemplo, o escritor Paulo Lins e os demais intelectuais e artistas saídos da periferia, destituem os tradicionais mediadores da cultura e, mais do que isso, disputam as mesmas verbas e financiamentos para projetos de cunho social, passam de objetos a sujeitos do discurso, outra novidade irônica que acaba com qualquer paternalismo remanescente dos 60/70: os novos marginalizados lutam para obter o 'copyright' da sua própria miséria" (BENTES e HERSCHMAN, 2002).

<sup>5</sup> Se é possível afirmar que Cinema Novo construiu uma nova cartografia do país, visibilizando zonas obscuras, seu projeto fundava-se na crença de uma coesão entre cineasta e povo (entendido aqui como o conjunto excluído da população: os pobres, negros, nordestinos, sem escolarização, etc). Até 1964, o Cinema Novo propagava uma integração entre os cineastas e os excluídos (o "povo"), que seriam aliados no projeto de libertação nacional. A idéia dos cineastas como porta-voz dos oprimidos entrou em colapso com o golpe militar. O projeto utópico de libertação nacional impôs uma revisão profunda que Ismail Xavier chama de «crise da História». Foi o momento de explicitar a aproximação ambígua dos artistas e intelectuais à cultura popular. Esse movimento da História se apresenta na obra de Glauber Rocha. A fórmula libertária de *Deus e o diabo na terra do 1962*, em que "a teleologia da consciência assume um papel estruturante" (XAVIER, Ismail, 2001, p. 21), dá lugar à fórmula "quichotesca do desencantamento sistemático" de *Terra em Transe*, 1967, filme que põe em jogo o ideal romântico intelectual e a fome real, física do povo brasileiro (STAM, 2005, p. 33). Segundo Ismail Xavier, *Terra em transe* explicita a exasperação causada pelo reconhecimento do país real e de uma alteridade: a do povo; da formação social, do poder – até então ausentes (XAVIER, 2001, p. 29).

<sup>6</sup> Daniel Filho e Cacá Diegues estavam interessados na compra dos direitos autorais do filme, como conta Fernando Meirelles (MEIRELLES; MANTOVANI, 2003, p. 10).

<sup>7</sup> O único sobrevivente da guerra do tráfico nos anos 80 em Cidade de Deus, Ailton Batata, que no livro e no filme é Sandro Cenoura, entrou com processo contra o escritor do livro e o diretor do filme, assim como fez a moradora do conjunto-favela Dona Bá: «Encontrei nove páginas dizendo que eu era prostituta dona de um bordel. Já fiz muita coisa errada, mas nunca fui prostituta». A antropóloga Zaluar também contestou a manuntenção dos nomes reais nos personagens, tanto no livro quanto no filme (USO..., 2003).

<sup>8</sup> Segundo Paola Berenstein Jacques, Cidade de Deus é, em sua origem, um conjunto habitacional, que foi construído «na época das maiores remoções de favelas do Rio de Janeiro (ditadura militar), exatamente para abrigar favelados removidos de diversas favelas destruídas pelo Estado nas áreas nobres da cidade, que não somente estavam mais próximas do centro e das possibilidades de emprego, como também tinham estabelecido redes sociais fortes e organizadas». Para a autora, «esse conjunto se favelizou a tal ponto, que não é mais conhecido como um conjunto mas como uma grande favela». Cidade de Deus é, assim, caracterizado como um «conjunto habitacional favelizado». Por isso, usaremos aqui o termo «conjunto-favela» em referência à Cidade de Deus (JAQUES, 2006).

<sup>9</sup> Em seus artigos, Ivana Bentes tem tratado do modo como essa dicotomia tem povoado o mercado cultural e a mídia brasileira (BENTES, 2002; BENTES; HERSHMAN, 2002).

<sup>10</sup> Preferimos adotar aqui a noção de «tornar visível», no lugar de representação, por entendermos que nesses termos passamos da idéia de reprodução do visível para sua produção, a imagem pode ser compreendida, assim, como uma ação. A formulação original é atribuída à Paul Klee: «A arte não reproduz o visível mas torna visível». Em *La Chinoise*, filme de Jean-Luc

Godard, a frase aparece na citação do pintor feita por um dos personagens. Nos trabalhos de antropologia visual de Georges Didi-Huberman *rendre visible* é um conceito chave, associado à noção de «lisibilidade» de Walter Benjamin, esta última é entendida como a capacidade da imagem de interrogar um momento preciso da história, e pode ser definida como reconstrução da história pelo olhar. Visibilidade e lisibilidade são os conceitos chaves da abordagem fenomenológica das imagens desenvolvida por Didi-Huberman. Nessa perspectiva, a imagem é compreendida como «o lugar onde o real é tocado» (DIDI-HUBERMAN, 2003).

<sup>11</sup> Trechos dos depoimentos dos atores de Cidade de Deus disponíveis no sítio oficial do filme indicam a intensidade do trabalho de preparação conduzido por Fátima Toledo: Leandro Firmino da Hora, que dá vida ao personagem Zé Pequeno, afirma: «a dona Fátima Toledo gosta de contar que quando eu comecei a preparar o meu papel de Zé Pequeno, pedi ajuda para ela para encontrar em mim mesmo o ódio que eu precisava colocar no personagem. Tudo que ela me passou eu procurei absorver e incorporar, tentando entender o personagem. Quando eu estava interpretando, pensava como o personagem, queria ter tudo, fixava em mim a sensação de poder». Roberta Rodrigues, que interpreta Berenice, deixa ainda mais evidente a maneira como a preparação dos atores investia na experiência e nas emoções dos atores para transformá-la em matéria de interpretação de uma história que não coincide forçosamente com a vida por eles: «Para encontrar o meu personagem, passei por uma preparação de 2 meses, com a Fátima Toledo. Ela mexeu muito com o meu psicológico, tanto que às vezes eu ficava meio confusa com tudo que estava acontecendo. É por isso que até hoje eu e o Jonathan falamos que ela é uma bruxinha, só que do bem. Para mim, o que mais pesou foi saber que o filme era baseado em histórias reais, por isso a responsabilidade era maior» (<http://www.cidadededeus.globo.com>).

<sup>12</sup> Grosso modo, o conceito de imagem-tempo concebido por Deleuze refere-se a um cinema em que as personagens deixam de ser agentes para assumirem o lugar do observador; elas não representam ações, mas instauram relações temporais e mentais. «A personagem tornou-se uma espécie de espectador, ela registra mais do que age». Assim, no lugar de estabelecer elos lógicos e causais entre ações, deixa-se o tempo transcorrer em cada situação, fazendo da personagem espectador da sua condição e do tempo. Cria-se, desse modo, o que Deleuze concebeu como «as situações ótico-sonoras puras» (DELEUZE, 1990, p. 9).

<sup>13</sup> Há na construção da voz de Buscapé, essa voz configurada como o ponto de vista narrativo, a conformação do que Umberto Eco chama de leitor-modelo, entendido aí como o conjunto das estratégias textuais narrativas que orientam a sua interpretação (ECO, 1994).

<sup>14</sup> Note-se que, para o autor, não se trata de adotar o elogio da marginalidade ao modo de Hélio Oiticica ("Seja marginal, seja herói"), mas "deve-se ressaltar a ambigüidade do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente" (ROCHA, 2003).

<sup>15</sup> Os depoimentos dos atores do filme, recolhidos antes da estréia do filme, e publicados no sítio oficial do filme, revelam a natureza incerta do futuro e a aguda compreensão dessa incerteza, diante da qual o trabalho nas ONGs Nós do Morro e Nós do Cinema figura como a chance de reversão dos destinos previstos e ascensão. A exemplo do que afirma Alexandre Rodrigues (Buscapé): "Eu sei que a luta de quem escolhe o caminho do bem é muito dura, mas mesmo assim, meu desejo é que o Nós do Cinema nunca termine e que possa continuar a dar oportunidades a muitos outros jovens de comunidades". Darlan Cunha (Dadinho) revela de maneira ainda mais clara essa perspectiva: "Moro na Penha tenho 13 anos e eu fazia teatro na escola. Foi minha professora de teatro quem me indicou para o "Nós do Cinema". Pra fazer os testes eu fiquei nervoso pra caramba. Minha mãe ficou mais ainda. Teve até um dia que eu me atrasei e ela me deu uns puxões de orelha. A gente ficou com medo de eu perder a chance de entrar pras oficinas! Mas acabou dando tudo certo [...] Agora que nós já acabamos o filme, eu não sei o que vai acontecer; a maioria

das vezes eu acho que vai continuar tudo do mesmo jeito, mas eu gostaria que aparecessem mais oportunidades de trabalho, mais filmes para fazer, porque assim eu vou poder ganhar o meu dinheiro e ir embora da favela onde eu moro” ([http:// www.cidadededeus.globo.com](http://www.cidadededeus.globo.com)).

<sup>16</sup> O jornal Folha de São Paulo, período que sucedeu a indicação de *Cidade de Deus* ao Oscar em quatro categorias, reúne pelo menos três reportagens em Cidade de Deus sobre a recepção do filme e da notícia da indicação à premiação : *Filmes geram discriminação, dizem favelados; Sobrevivente quer processar escritor e diretor; Uso de nomes reais é criticado*. As matérias publicizam a reprovação dos moradores, que atribuem ao filme um papel no recrudescimento da estigmatização dos favelados. Preocupações com a reputação individual e com as distorções operadas na ficção misturam-se às inquietações vivenciadas coletivamente com a «imagem» do conjunto-favela (Folha de São Paulo, 13 jan. 2003, Caderno Cotidiano, p. C4).

## Referências

ARANTES, Silvana. Diretor enfrenta críticas e minimiza a sua pretensão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 ago. 2002. p. E3.

CIDADE de Deus. *Site*. Disponível em: <http://cidadededeus.globo.com/>. Acesso em: 07 dez. 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

JACQUES, P. B. Learning from favelas. In: NUNES, Brasilmar Ferreira. (Org.). *Sociologia de capitais brasileiras: participação e planejamento urbano*. Brasília: Liber livro, 2006, p. 179-198.

MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando; MULLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus* : o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MV BILL. *A bomba vai explodir?* Disponível em: < <http://www.vivafavela.com.br>>. Acesso em: 23 abr. 2007.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses na crítica cultural contemporânea. *Revista de crítica literária latinoamericana*, Lima, v. 29, n. 57, jan. 2003.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. In: \_\_\_\_\_. *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

USO de nomes reais é criticado. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 jan. 2003. Cotidiano. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66479.shtml>>. Acesso em: 23 abr. 2007.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.