

Reverberação de sentidos em “Cidade de Deus”¹

Marcos Paulo de Araújo BARROS²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O filme “Cidade de Deus”, lançado em 2002, mais de uma década depois, ainda é importante objeto para verificação de sentidos produzidos sobre as favelas brasileiras no cinema e presentes em outras produções cinematográficas lançadas depois, atravessando a visão de mundo do espectador.

Palavras-chave: cinema nacional, favela, estereótipos, sentidos

Marco do cinema brasileiro contemporâneo, o filme “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, lançado em 2002, é um longa-metragem cujo um dos objetivos é mostrar a violência na periferia do Rio de Janeiro por meio de uma perspectiva interna, apesar de ter sido criticado por apresentar a favela sob o olhar da classe média. Baseado no livro homônimo de Paulo Lins, a produção atualiza a questão da favela, utilizando uma nova abordagem em relação a temas representados no cinema brasileiro, apresentando uma linguagem publicitária, que tem a capacidade de se comunicar de maneira mais ágil e massificada com o público. Após mais de uma década da sua estreia, o filme, que percorreu as salas de cinema de todo o mundo, ainda tem grande repercussão, influencia na produção de filmes do Novíssimo Cinema Brasileiro e mexe com o imaginário dos espectadores.

Tanto é verdade que foi finalizado, em 2012, o longa “Cidade de Deus - Dez anos depois”, de Cavi Borges e Alexandre Vidigal. A obra teve pré-estreia na Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), em janeiro de 2014. Ao tentar mostrar o que aconteceu com as pessoas do elenco da versão de 2002 uma década depois, os diretores têm como propósito deixar o público conhecer as transformações e os conflitos nas vidas dos atores e atrizes que participaram do longo de Meirelles. Das favelas, onde foram recrutados, para Hollywood, parte do elenco teve as portas abertas por “Cidade de Deus” e conseguiu seguir na carreira

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação e Identidades do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCom – UFJF), email: titoaraujo@ig.com.br

artística. Outros, porém, não tiveram a mesma sorte. O longa de Cavi Borges e Alexandre Vidigal conta essas trajetórias, falando sobre barreiras como preconceito social e racial, criminalidade, envolvimento com o consumo de drogas e falta de estrutura familiar. “Cidade de Deus – Dez anos depois”, é apenas uma das evidências da importância do filme original para o cinema nacional.

É preciso destacar também que “Cidade de Deus”, como pontua Rodrigo Fonseca (2012), é considerado por astros dos maiores quilates hollywoodianos e produtores, como um dos filmes de maior relevância da América Latina, na primeira década do século XXI, deixando sua marca em diversas outras produções internacionais. Como no longa-metragem do cineasta inglês Danny Boyle, que às vésperas da temporada do Oscar 2009, viu sua fábula “Quem quer ser um milionário”, que narra a história de um indiano alçado ao posto de estrela da TV, ser comparada ao brasileiro “Cidade de Deus”. Na ocasião, foram suscitadas diversas analogias sobre a fotografia e a montagem do filme de Boyle com a obra de Meirelles.

Fonseca (2012) ainda destaca que “Cidade de Deus” abriu o “dique de reservas técnicas, capazes de decantar fragrâncias do cinema norte-americano dos anos 1970, como o filme Os Bons Companheiros (Goodfellas, 1990), de Martin Scorsese, para gerar cosméticas sintonizadas à violência urbana”. (FONSECA, 2012, p. 46). O favela *movie* de Meirelles evidenciou um novo subgênero dentro dos thrillers policiais e criminais, que ganhou derivados no Brasil e em diferentes países, indo da Colômbia, onde foi produzido o filme “Perro Come Perro”, aos Estados Unidos, onde influenciou filmes como “Incrível Hulk” e “Velozes e Furiosos 5”. A saga de Buscapé e Zé Pequeno, personagens de “Cidade de Deus”, conforme o crítico Luiz Zanin Oricchio (2012), provocou uma divisão violenta na crítica do país, mostrou-se muito influente no exterior e levou 3,3 milhões de pessoas aos cinemas brasileiros. Segundo o crítico, atualmente, a polêmica desencadeada por “Cidade de Deus” pode até parecer superada, mas permanece o debate sobre implicações éticas das diferentes maneiras de representar na tela o débito social do Brasil.

Por todos estes motivos, o filme “Cidade de Deus”, apesar do intervalo de tempo, é importante quando se pretende verificar sentidos produzidos sobre a favela. O objetivo desse trabalho é mostrar que o filme produz discursos acerca da favela que atravessam a visão de mundo do espectador e que esses discursos estão presentes em filmes do cinema nacional lançados posteriormente à estreia do longa de Meirelles. A mídia, entendida como o conjunto das instituições que utiliza tecnologias específicas para realizar a comunicação

humana, é uma importante variável nos processos de construção de subjetividades, ou seja, um instrumento criador de modos de pensar, de agir, de ver, de sonhar. Como símbolo da sociedade moderna, o cinema, uma arte secular, produz discursos que constroem visões de mundo, cristalizando o imaginário coletivo e corre o risco de funcionar como fixador de estereótipos.

Ressalta-se que o artigo irá trabalhar com a ideia de que os discursos veiculados pelos meios de comunicação não são suficientes para darem significados à realidade em sua plenitude, uma vez que um mesmo objeto pode ter diversos sentidos, quando observado por uma diversidade de posições. Para entender os sentidos mobilizados por “Cidade de Deus”, buscar-se-á subsídios na teoria chamada de “cosmética da fome”, cunhada pela pesquisadora Ivana Bentes, professora da Escola de Comunicação da UFRJ, que, por meio de temas locais (tráfico, favela, sertão), insere-se nos filmes nacionais uma proposta que se desloca para uma estética transnacional, com linguagem de pós-MTV, baseada no videoclipe. Seria um novo realismo que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem e imersão total nas imagens. Ou seja, conforme Bentes, é utilizar na produção cinematográfica nacional as mesmas bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação no qual a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, que resulta em um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer violência.

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano que englobaria filmes que iriam de Amores Perros a O Invasor, trabalhando, nos dois casos com a ironia e humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas. Um cinema ácido que se distingue do mero gozo espetacular da violência, como acontece frequentemente em Cidade de Deus (BENTES, 2007, p.89)

O filme em questão

“Cidade de Deus” foi produzido e lançado no contexto do movimento conhecido como

Retomada do cinema brasileiro. Nesse movimento, iniciado em 1995, percebe-se a predominância de produções significativas nas quais a favela aparece como lugar representativo da exclusão. Entre eles, há uma diversidade de filmes que tem a favela clássica como cenário, presente em obras que idealizaram a favela nos anos 1950 e 1960. São os casos, por exemplo, de “Veja esta Canção” (1994), “Orfeu” (1999), “O primeiro dia” (1999), “Santo forte” (1999), “Uma onda no ar” (2002) e “Babilônia 2000” (2000). Outros apresentam na tela a ideia ampliada de favela, abrangendo não apenas as moradias dos morros, mas enormes periferias que circundam as grandes cidades do Brasil envoltas pela marginalidade. Elas surgem em filmes como “O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas” (2000), “O invasor” (2001), “Cidade de Deus” (2002) e “Tropa de Elite” (2007), entre outros.

Ter o foco na periferia, no período da Retomada, pode ter ligações com o passado do cinema nacional. Nos anos de 1960, o Cinema Novo expunha a miséria como artifício para a reflexão da violência social. Em 1965, o cineasta Glauber Rocha escreveu o manifesto *Uma Estética da Fome*, no qual analisava uma forma de expor a miséria. Segundo o cineasta, só um cinema brutal, gritado, desesperado, feio e triste poderia impor o dissabor do miserabilismo sobre o sabor das obras digestivas, tão ao gosto do apetite do público internacional por produções exóticas.

A favela já tinha sido mostrada pelos filmes cinemanovistas e, antes deles, foi representada na grande tela de forma idealista, como nas produções “Favela dos meus amores” (1935), de Humberto Mauro; e “Orfeu do Carnaval”, dirigido pelo francês Marcel Camus e vencedor do Festival de Cannes e do Oscar de produção estrangeira de 1959. A partir da Retomada do cinema nacional, nos anos de 1990, a favela passa a ser assumida como espaço à parte da cidade com suas próprias leis e códigos. A pobreza, que outrora foi romantizada, se mescla, agora, com a violência, transformando a favela em território sob o comando da criminalidade. Tanto documentários quanto filmes de ficção expõem discursos que deflagram o afastamento do Estado e, também, o característico modo de vida dessas comunidades, que contrastam com o padrão de vida das classes altas e com os hábitos da cidade urbanizada.

Com grande apelo midiático, “Cidade de Deus” tornou-se o filme do ano em 2002. A produção pode ser encarada como o olhar da classe média a respeito da periferia, em que a favela é o caos, onde os traficantes comandam tudo, decidindo, inclusive, o destino de quem deve continuar vivo e daquele que deve morrer. O longa-metragem é marcado pela

agilidade de sua filmagem, a fluência da história, os trabalhos dos atores e a competência de sua montagem, além da qualidade musical. Todos estes fatores somados resultam em um espetáculo que dá prazer ao espectador.

É perceptível a influência do cineasta americano Quentin Tarantino sobre o estilo do realizador. Tarantino, em filmes como *Cães de aluguel* (1992) e *Pulp Fiction* (1994), levou ao limite da perfeição alguns elementos e técnicas de linguagem que proporcionam grande prazer ao espectador, ao mesmo tempo em que o coloca diante de doses consideráveis de violência. Esses elementos e técnicas estão presentes em *Cidade de Deus* (ORICCHIO, 2003, p.157).

“Cidade de Deus” é um filme cuja narrativa é caracterizada pela circularidade. A história começa de um ponto, avança e só chega à conclusão quando retorna ao ponto inicial. Seu início mostra uma perseguição que tem fim, quando é formado um paredão. De um lado vê-se a juventude armada da comunidade. Do outro, a polícia. Entre os dois lados, estão uma galinha e o personagem Buscapé, que vai conduzir o espectador a um retorno ao passado, que é a base para se contar a história do presente. Será na volta aos tempos idos de *Cidade de Deus* que se dá a compreensão de quem são os moradores do lugar no presente, que é mostrado na tela.

Essa cena inicial da fuga da galinha e formação do paredão retorna no final, configurando um círculo que é notado ao longo do filme em diversas vezes, porém em escala menor. Às vezes em pequenos desvios. O recurso é utilizado, por exemplo, para explicar o motivo de Zé Pequeno, manda-chuva do tráfico, está tomando uma boca de fumo a um inimigo. Na ocasião, refaz-se de forma resumida toda a história do lugar, evocando-se as pessoas que já o comandaram e as circunstâncias em que perderam o domínio do posto. A sequência é estruturada como se fosse um videoclipe, destacando com agilidade sobreposições de imagens. As cenas são substituídas de maneira rápida, de modo que as digressões não se tornam dispersivas. As cenas são curtas, picotadas e bem editadas como na publicidade. Vale ressaltar, então, que Fernando Meirelles é publicitário, sendo conhecedor das técnicas de persuasão. A agilidade da linguagem do videoclipe e dos comerciais como forma de narrar um problema como a violência e o tráfico de drogas é que engendra toda a áurea de glamourização que envolve “Cidade de Deus”. O editor de imagens do filme, Daniel Rezende, em entrevista ao site oficial do longa-metragem fala sobre a técnica utilizada na edição.

A primeira parte (A história do Cabeleira), mostra o começo da criminalidade na Cidade de Deus em meados da década de 60, ainda iniciante e, de certa forma, “ingênua”. Optamos por uma montagem mais “clássica”, com cortes corretos, utilizando “racord”, respeitando eixos e privilegiando a ação. A segunda parte (A história de Zé Pequeno) situa-se nos anos 70, onde a criminalidade já não é a maior fonte de renda, dando espaço às drogas e ao tráfico, que é o negócio do momento. Nesta história a montagem começa a ficar mais livre e menos conceitual, o “racord” já não é mais tão importante. A liberdade dos cortes causa um certo estranhamento no espectador preparando-o para um clima bem mais pesado que vai se aproximando. Já na última parte (A história do Mané Galinha), estamos quase nos anos 80 e a guerra pelo tráfico se instalou na favela. Aqui a liberdade é total, não me preocupei com racords, continuidade de tempo e ação, eixo ou qualquer uma das “regras” de montagem, fazendo-a muito presente, e causando estranhamento. Esta “estranheza” nos passa sensações de sufocamento e tensão, é frenético, com pouco respiro. Uma pessoa fala, mas não precisa necessariamente mexer os lábios, uma outra levanta em um take e pode estar sentado no próximo...O “estranho” é bem vindo.³

Essa espetacularização da violência em *Cidade de Deus* é, como aponta Oricchio (2003) semelhante à de *Pulp Fiction*, filme de 1994 do diretor Quentin Tarantino, que ao longo de sua carreira, seguindo uma tradição do cinema americano, aborda o tema da violência de forma eletrizante e espetacular. No exemplar nacional, a violência é banalizada, tornando o morticínio crescente à medida que a história avança. Assim, o espectador é embrutecido e não sofre ou não se choca com o que está assistindo. A intenção do diretor parece que é atenuar qualquer desprazer ou choque. Contudo existem exceções, sendo a mais perceptível delas a cena em que um menino é assassinado por outra criança. Objetivando aplicar um corretivo nos moleques da Caixa Baixa - uma espécie de sub-região da Cidade de Deus – que estavam saqueando o comércio local, faltando, assim, com respeito às leis da favela, Zé Pequeno exige que dois garotos se confrontem em uma cena de morte. Depois de assustar duas crianças com cerca de 7 e 10 anos de idade, dando-lhes tiros nos pés, Zé Pequeno obriga o personagem Filé com Fritas, ainda um adolescente, a escolher um dos dois garotos para matar com um disparo de arma de fogo.

Filé com Fritas que aparece antes no filme, primeiro de braços dados com mãe a caminho da escola, depois entregando marmita e fazendo pequenas compras para adultos, é um dos que assistiram ao flagrante de Zé Pequeno contra as crianças. Ele se afasta parecendo constrangido com a cena de violência. Entretanto, é escolhido pelo traficante

³ [Http://cidadededeus.globo.com/](http://cidadededeus.globo.com/) acessado em 11 de janeiro de 2014

para atirar contra um dos meninos. O chocante desta cena não consiste apenas na obrigação do assassinato, mas também no fato de que envolve tanto crianças para cumprirem o papel de matar quanto das vítimas da ação de matar. Além disso, a imagem de Filé com Fritas nos trechos anteriores, fora da bandidagem e a feição de descontentamento que manifesta diante do episódio dos tiros, dá a este trecho do filme uma maior dramaticidade, ressaltando o caráter patético da situação. Mais à frente na história, Filé com Fritas já aparece como que íntimo ao crime e à violência. Numa determinada cena em que ele é questionado por ser criança e já fazer parte do bando do Zé Pequeno, o menino se defende dizendo que fuma, cheira, rouba e mata. Por isso, já pode ser considerado como um homem formado para participar dos crimes.

O longa-metragem também trabalha com certo naturalismo bem-humorado nas interpretações, que tende a gerar simpatia pelos personagens por parte do espectador, mesmo que estes sejam ostensivamente cruéis, como é o caso de Zé Pequeno. Esse fato pode contribuir para que sejam ressaltados alguns sentidos sobre a favela, enquanto outros são encobertos. Os diálogos, no contexto do naturalismo, são importantes para a criação dos personagens. Em “Cidade de Deus” são os diálogos naturais, vívidos, cheios de gírias e malícia da bandidagem que cativam o público. Consciente disso, Meirelles priorizou a contratação de atores não profissionais, dando oportunidade a uma centena de garotos da periferia do Rio de Janeiro. O objetivo do diretor era que o espectador olhasse para Zé Pequeno e não visse uma extraordinária interpretação do personagem, mas sim que o público se relacionasse diretamente com os personagens de modo que não houvesse filtros. Sobre o assunto Meirelles comenta:

Ter caras desconhecidas era um dos pontos de partida para o elenco e mesmo antes de ter os direitos do livro, eu sabia que se eu fizesse o filme meu maior problema seria formar elenco. Eu precisaria encontrar uma centena de garotos entre 12 e 19 anos, em sua maioria mulatos ou negros, sensíveis, carismáticos, inteligentes, generosos e disponíveis. Sabia que deveria começar este trabalho com um ano de antecedência e só depois desta etapa concluída com bons resultados, começaria a fase de pré-produção.⁴

A presença desses garotos, conforme ressalta o próprio diretor do filme, foi de fundamental contribuição para o roteiro. Segundo ele, algumas situações foram suprimidas do roteiro porque não encontravam eco entre os meninos selecionados para o elenco.

⁴ [Http://cidadededeus.globo.com/](http://cidadededeus.globo.com/) acessado em 11 de janeiro de 2014

Meirelles explica que se os garotos não reagiam à ironia de uma fala era porque o diálogo estava fora do universo deles. Assim, não valia a pena insistir, resultando no corte daquela fala. Meirelles conta que foi só quando precisou transcrever os diálogos do filme para fazer legendas em inglês e em francês, percebeu o quanto os garotos haviam interferido nas falas. As sentenças usadas por eles eram curtas, telegráficas, repetidas duas ou três vezes e cada linha é intermeada de interjeições e palavrões. O diretor argumenta que um roteirista pode tentar, porém dificilmente vai conseguir criar este tipo de construção sentado na frente de seu computador.

Mesmo na hora da filmagem as contribuições não paravam de aparecer. Um exemplo: fomos rodar numa noturna o início da guerra, o bando do Cenoura saindo para atacar a boca do Zé Pequeno. Expliquei a movimentação, dei as posições iniciais. Câmera pronta, na hora de dar o “ação” um dos garotos, que havia saído do tráfico para entrar no Nós do Cinema, me perguntou lá de longe:

-“Mas nós não vamos rezar antes?”

-“Como rezar”? Perguntei;

-“Toda vez que a gente vai dar um ataque a gente reza antes e pede proteção”.

-“Como assim?”

-“Deixa que eu puxo a reza, filme aí que você vai ver.”

Pedi para o Guilherme do som direto ficar ligado e rodamos para ver o que acontecia. Conheci a sequência do “Pai Nosso” antes do ataque com a câmera rodando.⁵

Deve-se ressaltar também que o trabalho realizado com a fotografia e com a câmera é merecedor de atenção. A interação entre a imagem publicitária e a linguagem de videoclipe é evidente. O tempo todo é perceptível o movimento da câmera, buscando um resultado inusitado. Nestas condições, a imagem é inquietante e estimulante, segurando a atenção do espectador. Seu ritmo de edição raramente deixa algum tempo para reflexão ou para o enfado. A trilha sonora, neste contexto, além de envolvente, serve para aumentar os poderes de sedução do filme. Para Oricchio (2003), ao assisti-lo o público de classe média experimenta a energia pulsante do baile funk, mesmo que ainda assustados, mas seduzidos pelo que é apresentado na tela.

Entretanto, as incontestáveis qualidades cinematográficas de “Cidade de Deus” não são suficientes para convencer por inteiro o espectador mais exigente. O longa-metragem, nas considerações de Oricchio (2003), falta grandeza ética para relacionar a violência que retrata ao ambiente social de onde ela se origina. Segundo ele, para tanto, o filme tinha que

⁵ [Http://cidadededeus.globo.com/](http://cidadededeus.globo.com/) acessado em 11 de janeiro de 2014

contextualizar, produzindo um efeito de distanciamento que, quando expõe a ação, também faz sua crítica e seu dissecamento.

Essa ausência, ressalta Oricchio (2003), baseia-se em outros parâmetros éticos e estéticos fundados num cânone informal do cinema brasileiro, estabelecido nos anos 1960 e que, atualmente, encontra-se em via de extinção. Neste sentido, não há dúvida de que “Cidade de Deus” é o filme nacional que articula por completo a linguagem contemporânea do cinema e da sociedade. Nos filmes atuais, a favela é vista de maneira mais rica e também menos idealizada em relação ao que era nos anos 1950 e 1960.

Representa-se na grande tela o que há de problemático, mas também de criativo. Apesar de algumas recaídas nostálgicas em valores peculiares dos anos 1960, o que há de mais atrevido no tratamento atual parece, ainda na visão de Oricchio (2003), a opção do ponto de vista interno, como se os excluídos assumissem a própria voz, ainda que para fazê-lo precisem do olhar do outro, ou seja, de um cineasta que não pertence àquele ambiente ou àquela classe social.

Cosmética da espetacularização

Figurando como elemento da indústria cultural, os filmes e seus temas precisam capturar a atenção do espectador, sendo um espetáculo capaz de causar impacto. Dentro desta perspectiva, muitos produtos cinematográficos vão usar e abusar das temáticas relacionadas à violência. Esta opção fica evidente em muitos filmes da Retomada e do período após a Retomada, conhecido como Novíssimo Cinema Brasileiro. Logo, muitos deles irão abordar o diferente. A intenção muitas vezes não é gerar a reflexão sobre a diversidade, mas sim mostrá-la em contraste em relação à norma social vigente. Verifica-se assim que os meios de comunicação massivos, dentre os quais está o cinema, são agentes significantes, produtores de sentidos que não apenas reproduzem a realidade, mas também a definem.

A violência somada à linguagem utilizada no longa-metragem pode ter sido um dos quesitos do sucesso de público de “Cidade de Deus”. Como aponta Ivana Bentes (2001), representar a favela usando a linguagem do entretenimento, as imagens-clichê, folclóricas e publicitárias é simplesmente reafirmar o que é exposto nos meios de comunicação de massa diariamente. Segundo ela, a obra de Meirelles reduziu, mais uma vez, a favela em uma única questão: o tráfico de drogas. Com imagens chocantes, “Cidade de Deus” é um filme

de ação que não reflete profundamente as questões que envolvem uma favela. O que acontece no longa-metragem é apenas a transposição das notícias dos jornais de forma espetacularizada por meio dos artifícios cinematográficos. De acordo com Felipe Botelho Corrêa (2006), a realidade transposta em ficção é uma estratégia metonímica em que um recorte passa a ser a representação da realidade. “E a parte selecionada é a que atende aos apelos comerciais da sociedade do espetáculo: a violência exacerbada que causa espanto” (CORRÊA, 2006, p.54).

“Cidade de Deus” evidencia o maquinismo determinista. A divisão entre personagens do bem e do mal é uma redução na abordagem da favela. O filme acaba mobilizando somente sentidos sobre violência, deixando escondidos e silenciados outros sobre questões que giram em torno da favela, criando distorções da realidade. Apesar de sua abordagem fechada, como já defendeu Meirelles, de dentro para fora da favela, o longa-metragem traduz um olhar estrangeiro, que tem uma curiosidade absurda em conhecer o mundo dos traficantes e da periferia. Para Corrêa (2006), o didatismo das imagens é, acima de tudo, a evidência de que a obra tenta traduzir as engrenagens de uma favela, mas só aquelas que são do interesse e da curiosidade das altas classes, aquelas que de fato sustentam as salas de cinema.

Reduzir uma favela ao tráfico de drogas e à violência, mostrando os personagens com estereótipos animalescos, é estabelecer um jogo de alteridade com o espectador. Ninguém se identifica com as atrocidades que acontecem na trama, nem mesmo os próprios moradores de Cidade de Deus que viram o filme. O que se tenta criar é um território de barbárie que não tem contato com o mundo externo: é a idealização de um lugar onde só o terror tem voz (CORRÊA, 2006, p.54).

Mesmo com a redução presente no filme, ele é comercializado como um produto verossímil, quase perto do gênero documentário. Desde os atores, que na sua maioria não tinham experiência com interpretação e eram oriundos de comunidades carentes até a adaptação do livro de Paulo Lins, que chegou a participar de uma extensa pesquisa na comunidade Cidade de Deus junto com a antropóloga Alba Zaluar. Foi através deste contato com a favela que o escritor reuniu histórias para compor a trama do romance que resultou no filme. Todavia, como pondera Corrêa (2006), nenhum desses esforços a fim de alcançar a verossimilhança pode ser considerado com êxito, tendo como pressuposto que a Cidade de Deus foi reduzida a um antro de bárbaros. Com tantas legitimações e impressões de realidade, o público acaba por criar uma imagem deturpada de uma suposta origem e reduto da violência que assola o cotidiano daquela comunidade.

Para Bentes (2001) o longa-metragem engendra uma nova estética, batizada por ela como “cosmética da fome”. A ideia é de oposição ao manifesto *Uma estética da fome* lançado por Glauber Rocha nos anos de 1960. Bentes (2001) propõe o quanto é difícil mostrar o sofrimento, a representação dos territórios de pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas. No ponto de vista dela, a “cosmética” tem ligações com a linguagem dos meios de comunicação de massa. No cinema, uma das traduções dessa linguagem é a edição cheia de cortes que impõe um acelerado ritmo no olhar do espectador. A “cosmética”, então, seria a utilização da já mencionada linguagem de videoclipe e dos comerciais, que são persuasivas e tem potencial para encantar o público.

Filmes que vieram depois

“Cidade de Deus” pode ser considerado como referência para muitos filmes produzidos após seu lançamento, sendo possível encontrar sua estética e discursos em diversas outras obras que também alcançaram grande sucesso. A partir daqui, o presente trabalho explana, de forma sucinta, sobre quatro filmes que vieram na esteira do sucesso da produção de Fernando Meirelles, uma vez que não há maneira de abordar todos aqui. Muitos outros, que beberam na fonte de “Cidade de Deus”, podem ser objetos de pesquisas futuras. O filme “Quase dois Irmãos” continua a mesma linha temática e estética de “Cidade de Deus”, abordando a questão da origem do tráfico nas favelas do Rio de Janeiro, a escalada de violência urbana e os discursos sobre sujeitos marginais compõem o cenário de medo e insegurança nas grandes cidades.

Entretanto, este de filme de 2004, dirigido por Lúcia Murat, destaca a relação social, com conflitos, violência, trabalho, amizade, sexo e amor entre classe média e periferia. O longa também contou na direção com a participação de Kátia Lund e roteiro de Paulo Lins, duas pessoas que tiveram participação de forma direta e indireta em “Cidade de Deus”. Apesar do contexto político, que aborda o período da ditadura militar, o filme de Lúcia Murat apresenta cenas de favela, com execuções sumárias, disputa pelo tráfico de drogas e bandidos exibindo armas, o que aproxima os sentidos mobilizados pelo filme aos que são apresentados em “Cidade de Deus”.

“Tropa de Elite”, de José Padilha, lançado em 2007, também retrata a violência urbana no Rio de Janeiro, porém, sob a ótica de um policial militar. Esta produção apresenta a atuação

da polícia militar, especificamente a tropa especial do Rio de Janeiro, nas favelas cariocas. Dentro deste contexto, o filme de Padilha toca em temas como treinamento, táticas de enfrentamento às facções criminosas, dificuldades do dia a dia, corrupção dentro da própria instituição, ações violentas, práticas de tortura e brutalismo, execuções sumárias de bandidos, frieza nos combates e descontrole emocional e afetivo dos policiais.

Um aspecto que deve ser destacado sobre “Tropa de Elite” é que a classe média também é apontada, assim como os sujeitos das favelas, como responsáveis pela violência urbana e pela insegurança social. A obra de Padilha reafirma a tendência de filmes da Retomada do Cinema Nacional na busca de uma qualidade estética, apostando na bela imagem, nas cenas de impacto e uma trilha sonora marcante. Essa semelhança com a estética de produções hollywoodianas não pode ser negada, já que é perceptível uma supervalorização com a qualidade das imagens, aspecto não tão forte no decorrer da história do cinema brasileiro, como pode ser constatado na estética do Cinema Novo. Outro fato que liga “Tropa de Elite” a “Cidade de Deus”, é a sua aproximação com a estética documental, que se tornou um fator de relevância nos filmes contemporâneos. Destaca-se ainda que ambos os filmes contam com a participação de Braúlio Mantovani para a concepção do roteiro.

O longa “Última parada 174”, de 2008, dirigido por Bruno Barreto, é outro exemplar, lançado pós “Cidade de Deus”, que toca na problemática das favelas do Rio de Janeiro. A obra narra a história de Sandro Nascimento, sobrevivente da chacina na Igreja da Candelária, ocorrida em 1993, no Rio de Janeiro. Sete anos depois do assassinato dos oito jovens, Sandro sequestra o ônibus da linha 174. Fernanda Ribeiro Salvo (2012) pontua que, por ocasião do lançamento de “Última parada 174”, a mídia nacional fez coro ao divulgar que mais um filme de favela tinha chegado às telas. Porém, em quase todas as entrevistas concedidas à imprensa naquele momento, seu diretor Bruno Barreto, se posicionava contrariamente a tais afirmações. Ele argumentava ter realizado um filme sensível, que buscava investigar o lado humano dos personagens, ainda que tivesse optado por retratar um problema social tão grave, com enfoque na extrema violência que permeava a história de Sandro Nascimento.

Apesar de toda a contestação de Barreto, conforme Salvo (2012), o diretor acabou por utilizar diversos códigos e convenções existentes dentro da própria cultura contemporânea para realizar seu filme. Assim, tais códigos foram assimilados pelo público, crítica e mídia como pertencentes à iconografia que os filmes de favela atualizam. Esse fator pode ter contribuído para a rápida rotulação efetivada pela imprensa de que “Última parada 174” era

um filho legítimo do “gênero favela”.

Em “Alemão”, produção de 2014, o diretor José Eduardo Belmonte retrata os momentos que antecederam a ocupação das favelas do Complexo do Alemão, em novembro de 2010. Visto com todo o interesse por telespectadores de todo o Brasil, o mais polêmico episódio do processo de pacificação das áreas de conflito carioca é mostrado sob o ponto de vista de quem estava do lado de dentro da guerra que estava prestes a estourar. A ação se passa nos três dias que antecederam a ocupação, a partir do momento em que a identidade de policiais é descoberta pelos traficantes, causando a antecipação da invasão. Pegos de surpresa, os policiais ficam acuados e atormentados pela possibilidade da existência de um X9 entre eles.

Na visão do diretor, “Alemão” pode dar um novo sentido ao que é chamado de filme de favela. Em entrevista ao jornal O Globo, José Eduardo Belmonte, afirmou que seu filme não tem nada a ver com “Cidade de Deus” (2002) ou “Tropa de elite” (2007). Entretanto, ele reconhece existência de paralelos entre eles. Todavia, Belmonte pontua que a diferença está em “Alemão” fornecer mais uma dimensão humana à realidade que explora, olhando com mais carinho para os moradores da favela. De qualquer forma, o longa é de ação, cheio de tensão e tiros, abusando também das cenas com imagens com barracos, bandidos exibindo armas, violência, mobilizando sentidos semelhantes aos produzidos por “Cidade de Deus”. Ao final de uma análise é possível perceber que a produção de Meirelles, assim como os quatro filmes referenciados acima, atravessam a visão de mundo do espectador, projetando sentidos sobre a favela, nos quais ela é significada como espaço de exclusão habitado por pessoas marginalizadas, comunidade isolada, como se fosse um espaço à parte da cidade e com suas próprias leis e códigos, um território sob o comando da criminalidade e com aversão ao Estado e local onde o poder é instaurado pelos traficantes, que decidem, inclusive, o destino de quem deve continuar vivo e daquele que deve morrer.

Conclusão

O filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund produz sentidos nos quais a favela é significada como cenário para uma história maniqueísta, em que o bem está delineado totalmente contra o mal. Assim, “Cidade de Deus” passa por cima de um olhar crítico sobre uma favela real. O jogo entre bem e mal consome a narrativa e os personagens acabam produzindo sentidos estereotipados, repetindo os mesmos que se veem na grande mídia, principalmente nos telejornais. Esses mesmos sentidos, que estão em primazia, podem ser

encontrados em filmes do cinema nacional que foram lançados nos últimos dez anos.

Os estereótipos, conforme Trinta (2008) é um modo distorcido de considerar pessoas e coisas, pois tende a generalizações indevidas, abusivas ou prematuras. Eles costumam ser transmitidos de geração para outra e funcionam como padrões e formulações rígidas que desempenham papel decisivo na construção do mundo mental. Depreende-se daí que o filme resulta em imagens negativas a respeito da favela e do favelado, atravessando os sentidos que são produzidos desde espaço e deste segmento social no imaginário coletivo.

Todavia, o espectador não percebe esse atravessamento porque, como aponta Bentes (2001), a “cosmética” trata a favela cheia de glamour. O cenário da carência passa a ser representado como um espetáculo agradável de ser visto. A história cheia de trechos de humor acaba por ajudar a suavizar toda a violência que é exibida na tela, além de divertir os espectadores.

Na visão de Corrêa (2006), a estética de “Cidade de Deus” vai de encontro à de filmes como os dirigidos por Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, em que a narrativa era trabalhada com simplicidade e sem enfeites. O pobre era representado como um indivíduo ignorado pela sociedade. Porém, contracenava com a cidade, apesar de viver na favela. O longa-metragem de Meirelles pode ser considerado como reflexo de um novo tempo, que se faz diferente daquele período vivido pelos cineastas da década de 1950 e 1960. Todos os recursos utilizados em “Cidade de Deus” e nas produções que vieram depois, como narrativa entrecortada por *flash-backs*, apoiada em última tecnologia e roteirizada em moldes de sucesso, traçam divergências na forma de abordagem em relação aos territórios de pobreza nestes quarenta anos que separam o Cinema Novo do Cinema da Retomada. Os filmes contemporâneos evidenciam novos atores sociais como o traficante, o favelado e o policial, e, na maioria das vezes, encobre o trânsito entre favela e cidade, resultando em uma obra descontextualizada no que se refere ao que está fora da comunidade. A favela é significada como um local fechado, sentido que está impregnado em outras produções cinematográficas realizadas após o lançamento de “Cidade de Deus”.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. **O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão**. Cinemais, n.33, 2003a.

_____. **Cosmética da fome marca cinema no país**. Jornal do Brasil, 08 de julho de 2001.

_____. **Estéticas da violência no cinema**. Interseções, ano 5, n.1. Rio de Janeiro, 2003b.

CORRÊA, F. B.. “**As projeções de alteridade no espaço urbano carioca. A favela no cinema brasileiro contemporâneo**”. In: *Lumina*, Facom/UFJF, Vol. 9, nº 1/2, Juiz de Fora/MG, jan./dez. 2006, pp. 51-61.

FONSECA, Rodrigo. **Estéticas “autogeográficas” para inglês ver**. In: Cinema sem fronteiras, 15 anos da Mostra de Cinema de Tiradentes – reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012. Universo Produção, 2012.

MAIA, Aline Silva Correa. **Cidade de Deus em foco – Análise de representações de jovens na periferia**. 2007. Disponível em: www.compos.org.br . Acessado em 15 de janeiro de 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2001.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso**. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, E.P. **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. **Efeitos do verbal sobre o não-verbal**. In: Rua: Revista do Núcleo de p.35-47.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SALVO, Fernanda Ribeiro. **Cinema Brasileiro e o boom dos filmes sobre favela: uma leitura de Última Parada 174 como forma simbólica**. Intexto. UFRGS. PPGCOM.E- ISSN 1807 – 8583.

TRINTA, Aluizio Ramos. **Televisão e formação identitárias no Brasil**. In. LAHNI, Cláudia Regina, PINHEIRO, Marta de Araújo (orgs.) Sociedade e comunicação: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<http://oglobo.globo.com/cultura/a-tensao-pre-upp-no-complexo-do-alemao-contada-em-filme-7989400>, acessado em 05 de julho de 2014.