



Cinema cidadão e gênero ‘denúncia’: o caso *Cidade de Deus*

Valeria Rosito*

Resumo – Neste artigo, exploram-se os efeitos do filme de gênero na contemporaneidade a partir do caso de *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles e Katia Lund. O interesse neste objeto decorre, sobretudo, do elemento multiplicador decorrente de sua natureza “de massa”, gerando múltiplos filões sobre um espectro amplo da indústria cultural no Brasil. A “denúncia social” é problematizada à luz das considerações de Lukács sobre o “narrar” e o “descrever”. A exacerbação da hiper-realidade no discurso mediático e a valorização do imediatismo evocam o ápice de uma crise em que o jornalismo, as figuras da mídia e a própria arte são questionados em sua íntima natureza. A confirmação de estereótipos sociais emerge do embate entre a essencialização dos personagens do filme, a ação daí decorrente e as contradições do movimento de câmera na resolução dos discursos explícitos e implícitos na fatura do filme.

Palavras-chave: filmes de gênero; narrativa cinematográfica; crítica social; naturalismo; realismo; Rio de Janeiro; violência.

A violência da narrativa e a alma perdida dos objetos

No ensaio “Narrar ou Descrever?”, Lukács demarca fortemente a linha entre a participação e a observação como forças propulsoras da crítica social realizada pela literatura. Seu ataque ao formalismo e ao naturalismo se alicerça em textos de Zola, Flaubert, Joyce e Dos Passos, principalmente, e naquilo que julga explicar o fracasso de sua escrita em promover uma visão consistente das contradições do capitalismo.

Paradoxalmente, ainda que os eixos temáticos de tais artistas possam sugerir exatamente o oposto, Lukács entende que a alienação do modo capitalista de produção já os atingira de tal forma que sua escrita não pode senão refletir, grosso modo, a imagem final de um complexo processo de desumanização. A generalização do processo de reificação, que transforma todas as coisas, pessoas e relações em mercadorias, não se manifesta na arte somente pela tematização recorrente da sordidez e da corrupção.

* Doutora em Literatura Comparada pela UERJ. E-mail: valeriarosito@ig.com.br.



Torna-se flagrante, essencialmente, no desmante-lamento da composição, que estrutura e confere unidade a todos os elementos constitutivos da narrativa.

O texto resultante deste processo resolve-se em duas formas espelhadas: no objetivismo, no caso dos dois primeiros autores, e no subjetivismo, no caso dos dois últimos. Em ambos os casos, permanecem ausentes da narrativa as forças interpessoais que organizam a subjetividade com desafios mais complexos do que os sugeridos pelo mero determinismo. Perde-se o elo entre necessidade e liberdade, entre as condições externas que atiram com desejos singulares e orquestram transformações históricas – pessoais e coletivas. Produz-se assim uma “biografia das coisas”, a qual nivela todos os acontecimentos narrados em um “rutilante caos caleidoscópico” (Lukács, 1968, p.73). O sôfrego deslocamento de pontos de vista sobre o mesmo objeto, motivado pela volúpia de se ‘possuir o mundo’, frustra o ordenamento entre o essencial e o acidental, transformando todos e tudo em “naturezas mortas”, como as exibidas nas paredes dos museus (id., p.75;79).

A “tragédia” que se abate sobre tais escritores, muitos dos quais admiráveis na arte da descrição, segundo Lukács, se dá pelo fato de eles próprios serem produtos da reificação capitalista. Segue pois que, apesar do empenho investido na denúncia dos meios de produção econômica, não chegam a compreender todos os meandros do quadro em que se inserem.

Apontam os resultados inumanos do avanço do modo de produção capitalista sem, contudo, serem capazes de lhe perscrutar as tramas bestializantes. Não se reconhecem, eles próprios, como “vendedores de uma mercadoria” (id., p.57). Não percebem que já escrevem para um determinado ‘segmento consumidor’, para atender ‘demandas’ mercadológicas. Não se dão conta de que sua expressão já resulta de um processo de aniquilamento de sua sensibilidade, da petrificação de seu olhar. Na melhor das hipóteses são “observadores e “críticos” mas não participantes ativos de processos históricos. Lukács ilustra a contrapartida deste quadro com inserções detalhadas de textos de Tolstoi, Balzac, Walter Scott e Goethe. Aí, a organicidade que liga o detalhe ao todo, o episódio à evolução da ação e ao momento climático de sua resolução revela uma concepção madura de mundo na base de sua escrita – a que é capaz de unir a vida íntima de um personagem ao movimento histórico-social de seu entorno.

O êxito deste empreendimento decorre do exercício da violência contra o ‘dado’ – contra o sentido sedimentado. Em outras palavras, resulta da recusa em naturalizar ordens criadas historicamente, assim como da desistência de buscar na natureza imediata a chave para decifrar relações criadas pela ação humana. Em Balzac, por exemplo, “o drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as



suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas” (id., p.51). Para Lukács, esta qualidade os aproxima da épica homérica, pois, também lá, a descrição farta de cada um dos objetos serve ao propósito de vinculá-los aos personagens que deles fazem uso. Os objetos detalhados na épica não são mercadorias que se consomem no esquecimento, mas memórias vivas de dimensões humanas muito mais longevas e ricas do que cada vida individual pode nos fazer supor. É este o tratamento dispensado, por exemplo, aos cetros de Aquiles ou Agamênon na *Odisséia*. A ‘biografia’ destes objetos confunde-se tensa e poeticamente com a História ancestral dos próprios heróis que os empunharam e que os legaram à posteridade. Os objetos são heranças, bens culturais em cujo corpo se encontra a História do homem – um campo de convergência entre passado e presente.

Porta-vozes e testemunhas: a ‘denúncia’ e sua imagem instantânea

Nosso objeto neste artigo é o cinema de gênero na contemporaneidade. E um gênero cuja origem entre nós parte de um sentimento coletivo e arcaico de desordem institucional e injustiça social: o gênero ‘denúncia’. A experiência colonial provê ricos nutrientes para tal formulação, a qual vai ganhando novas faces com a reprodução de relações de domínio e o agravamento de desigualdades no âmbito interno. A persistência de disparidades regionais, por

exemplo, ou aquelas entre cidade e campo entre nós, foi sempre fonte segura para tal exercício. Nossa breve História republicana é inaugurada com um ‘documento-denúncia’ monumental em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, no qual a observação do narrador torna-o participante ativo e conflituado do processo que descreve. Sua escrita tortuosa demonstra a ação do ato de observar sobre o próprio narrador e opõe cruamente sua experiência aos ‘dados’ legados que organizavam sua narrativa.

Antonio Candido nos lembra que com a Revolução de 30, o intelectual e o artista passaram a ser conceituados como ‘opositores’, “no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários” (Candido, 2003, p.195), ainda que este empreendimento esteja sempre revestido de muitas contradições. Muitas delas são observáveis quando artistas e intelectuais são cooptados pela máquina estatal durante regimes autoritários, como sucedeu durante a vigência do Estado Novo. Ao politizarem a seca e a miséria no Nordeste, os “romances do Nordeste” desta geração revolucionária tornam-se verdadeiros paradigmas do romance nacional (id., p.187). Candido lamenta até que “talvez um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tenha sido mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura” (id., p.198).

Na segunda metade do século XX, o fim do longo período ditatorial militar gera também uma farta literatura de ‘denúncia’ com a volta



dos exilados políticos no final dos anos 70. Dispara a produção de relatos pessoais, e, fortalecido o ponto de vista de primeira pessoa, muda o perfil dos ‘mais vendidos’. O gênero ‘testemunhal’ se consolida abastecendo a tradição de dissidência. Desenha-se, não raras vezes, um tipo de ‘autoritarismo às avessas’, um imperativo de se absolutizar a ‘fala de dentro’. Neste esboço tosco e veloz, tentamos assinalar que é amplo e plenamente justificado o repertório doméstico a irrigar a resistência contra os poderes instituídos, sejam aqueles exercidos pelo Estado patrimonialista e interventor ou pela sociedade patriarcal e autoritária. Contribui para isso, pensamos, o fato de que, aos nossos dias, o exercício da palavra é privilégio de poucos e não o direito de todos. Ainda segundo Antonio Candido, esta partilha generalizada de um sentimento de ‘missão’ entre intelectuais e artistas brasileiros os impele a assumirem o posto de “delegados da realidade” (Candido, 1993, p.27). Falar pelos que não podem ou dar a voz a quem não tem abre um campo de intervenções de muitos gumes, sendo o principal deles o *da valorização da proximidade máxima da natureza*.

“A visão de uma flor azul”

Neste ponto começamos a entender as condições ideológicas entre nós para o florescimento de narrativas ‘pictóricas’, fortemente motivadas pela presença de signos naturais e pela plasticidade do relato bruto. O imperativo da máxima aproximação da natureza, que nos

é caro, torna-se acolhedor às próprias mutações que a modernidade experimenta com o advento da reprodução técnica de imagens. A instantaneidade da fotografia – e, por extensão, do cinema, acaba por homologar a reprodução de imagens dos objetos à nossa experiência junto a estes mesmos objetos. Em seu ensaio clássico sobre a imagem, Walter Benjamin reflete:

[...] no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta em um ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais do que a visão de uma flor azul no jardim da técnica (Benjamin, 1994, p.186).

O *automatismo* com que o aparelho e a técnica ‘refletem’ o homem e suas relações atinge um grau de paroxismo, na contemporaneidade, inibidor da mediação humana na produção da própria experiência. As conseqüências do axioma da reprodução do mundo pela *transparência dos meios* sobre os gêneros narrativos ou dramáticos são percebidas pelo



fortalecimento de documentários informativos e/ou investigativos. Sua base jornalística, por sua vez, pressupõe um entendimento do jornalismo também como prática especular, cuja natureza igualmente reflexiva expurga a produção de suas narrativas das digitais de seus praticantes. Não é casual a absorção do jornalismo pelo *fotojornalismo*. Ambas as práticas são irmanadas pela absorção do narrador pela técnica da descrição e pelo aparelho.

O mesmo Lukács, que discute o afloramento destas “naturezas mortas”, sublinha com acidez as conseqüências mais sórdidas da reificação capitalista na prática “contemplativa” e “abstrata” do jornalismo em outro ensaio:

Esta estrutura mostra-se em seus traços mais grotescos no jornalismo, em que justamente a própria subjetividade, o saber, o temperamento e a faculdade de expressão tornam-se um mecanismo abstrato, independente tanto da personalidade do “proprietário” como da essência material concreta dos objetos em questão, e que é colocado em movimento sagundo leis próprias. A “ausência de convicção” dos jornalistas, a prostituição de suas experiências e convicções só podem ser compreendidas como ponto culminante da reificação capitalista (Lukács, 2003, p.222).

Numa sociedade jovem como a nossa, que se apropriou da modernidade pela visualidade, saltando o estágio ‘letrado’ das sociedades europeias (Martín-Barvero, 1995), o predomínio de imagens sobre textos se explica também pela vigência de condições econômicas que restringem a maior parte da população ao material impresso. O índice *per capita* de leitura no Brasil em 2001 é de 0.9 livro/ano (Costa, 2001). A par da predominância imagética sobre a textual, acrescente-se um quadro de alta concentração produtiva ao longo do eixo Rio-São Paulo, fato que reduz o circuito televisivo e cinematográfico ‘nacional’ a aspirações dos centros hegemônicos. Neste contexto, uma produção cinematográfica de US\$ 3,3 milhões (*Jornal do Brasil*, 21/08/2002), com aproximadamente 3,5 milhões de espectadores só no Brasil (Moraes, 04/07/2003), como é o caso do filme *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles e Katia Lund, traduz uma ‘cena social’ digna de interesse antropológico. Produções contemporâneas como *Amarelo Manga* e *Ônibus 174*, por exemplo, tiveram orçamento na faixa de R\$ 600 mil a R\$ 800 mil.

Narrativas plasmadas em imagens de *blockbusters* como *Cidade de Deus* se afiguram como multiplicadores simbólicos. Constituem matrizes de gêneros de massa e, por sua ampla repercussão, tornam-se alvos das mais variadas agendas e dos mais diversos interesses nos quais se inclui, evidentemente, a ação de autoridades públicas sobre as ‘denúncias’ veiculadas em seus enunciados. Por isso, o fator ‘entretenimento’, empregado largamente pela produção para justificar sua aproximação



com ‘o grande público’, deve ser vinculado à identificação dos *objetos* e dos *sujeitos de tal diversão*. Quem ri de quem e do quê nos parece uma pergunta nada trivial quando o objeto do riso pode estar fundado na geração de um Outro cada vez mais estranhado daqueles que o observam.

Diante das demandas do mercado consumidor, os bens culturais de massa, dentre os quais incluímos filmes produzidos na atualidade para atingir grandes bilheteria, arriscam sempre se tornarem meras mercadorias para aqueles que podem consumi-las, transformando relações humanas em relações entre coisas. Esquematismos crus do gênero ‘denúncia’, que pretendemos discutir com um caso específico, arriscam confirmar os valores e as relações supostamente sob sua mira. *Fato bruto não mediado, descritivismo e grafismo autônomos e ‘fala de dentro’ essencializada* sustentam o tripé sobre o qual naturalismo e apuro técnico se conjugam para legitimar a visão instantânea, ‘jornalística’, e perigosamente reducionista do Outro. No contexto de corrosão do espaço público experimentado pela cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas, a produção vertiginosa de alienação social nos provê matéria-prima empírica, tão abundante quanto corriqueira, para o exercício crítico sobre suas causas, no sentido em que a figura das margens se cartografa com grande proximidade do centro.

À luz da advertência de Lukács em seu ensaio sobre o formalismo e o naturalismo, pretendemos discutir como e por quê as premissas veiculadas pela produção e dinamizadas

na narrativa de *Cidade de Deus*¹ colocam-se a serviço de uma lógica que perpetua a “alienação” social que pretende denunciar. No encalço destes pontos, avançaremos em três frentes básicas. A primeira delas pelo exame de parte do material da grande imprensa, que serviu de palco para a recepção crítica do filme; a segunda delas pela análise da caracterização dos principais personagens do filme; e a terceira e última delas pelos aspectos propriamente formais, que se coadunam ao desenvolvimento das *personas* dramáticas. Destacamos o emprego de signos e ícones que, juntos com o movimento de câmera e angulação, fecham determinados sentidos e alicerçam fortes compromissos ideológicos com o consumo instantâneo e inconseqüente da informação naturalizada.

A sedução da realidade não lapidada

Na matéria intitulada “O Brasil daqueles que não têm voz” (*Jornal do Brasil*, 17/05/2002), Fernando Meireles realça o caráter realista de seu filme com base em três argumentos: o de que um artista como ele fala por quem não pode; a de que o emprego de não-atores favorecidos garante o contato não mediado do público com pessoas, e não com personagens; a de que pela participação do autor do livro-matriz na adaptação cinematográfica, ele também nascido e criado na Cidade de Deus, resulte em uma versão ‘autorizada’ para as telas, em uma ‘fala de dentro’. Sobre o primeiro ponto, o



diretor sustenta que, além de “agradar aos fãs de ação”, seu filme “permite um olhar sociológico, antropológico e até filosófico sobre o Brasil”. No caso do ‘imperativo da máxima aproximação’, assentado sobre nossas particularidades históricas, cumpre lembrar que o próprio envolvimento da produção com o elenco se insere em uma tradição de valorização da marginalidade não raras vezes confundida com a promiscuidade do artista com seus objetos.²

O assunto se adensa, portanto, na medida em que este ‘engajamento’ passa a ser aferido pelo grau de signos ‘naturais’, transplantados ‘sem mediação’ da vida para o filme: inclusão maciça de moradores da favela no elenco, diálogos não ensaiados e participação noticiada do autor da ‘matriz literária’. A este respeito, quando questionado sobre o modo de adaptação do livro “sem perda de fidelidade”, Meirelles responde que a solução “foi ser infiel mesmo, com a bênção do autor do livro”. A “bênção” do autor, convenientemente, exime o cineasta da responsabilidade de suas próprias escolhas, desloca a autoria e ratifica o naturalismo autônomo, transformado em sinal de ‘engajamento’.

O cineasta justifica o emprego de “caras desconhecidas”, comentando que “os filmes que mais [o] impressionaram têm a ver com a interpretação. São obras como as de Pasolini, Robert Altman, Ken Loach, justamente diretores que usam atores não profissionais ou pouco conhecidos”. A admiração pelos efeitos da estética neo-realista com elenco não profissional assegura ao cineasta que “o espectador

[vê] Zé Pequeno, e não uma interpretação de Zé Pequeno”, e que obtém “uma relação direta com os personagens”. A situação complica-se quando, confrontado com a polarização do jornalista entre “ficção” e “realidade” e alertado sobre os “perigos” da primeira, Fernando Meirelles aceita o jogo dicotômico proposto pelo repórter em torno da polaridade verdade-falsidade, investindo contra a ficção, uma visão ‘menor’, menos digna de sensibilizar o público:

Repórter – *“Não existe o perigo de, ao transformar em ficção algo “real”, o filme distanciar o espectador dessa realidade?”*

F. M. – *“Se o filme tem um mérito é não deixar o espectador com a sensação de que viu uma ficção. Há luz, maquiagem, cenários, música, mas no final, fica uma sensação de que era um documentário. O mérito é do elenco. Os garotos levam Cidade de Deus nas costas. (Jornal do Brasil, 17/05/2002)”*

Confere um lugar privilegiado à “vivência e espontaneidade” dos não-profissionais, se comparado ao virtuosismo de alguns atores profissionais excluídos, por decisão sua, da participação no filme. Voltamos a buscar subsídios para esta visão no prestígio da ‘literatura social’ nos anos 30, fortemente impulsionada por projetos ideológicos. Segundo Antonio Candido, o padrão do ‘realismo socialista’ apresentado no



Congresso de Karkov em 1934 alimentou, perniciosamente, a visão ‘invólucro-conteúdo’ entre os escritores e críticos de esquerda daquela década. A crença adotada no Brasil, por exemplo, era a de que a ‘matéria’ social (temas, objetos sociais, ‘consciência de classe’) se pudesse enfraquecer com os “requisitos de fatura”. Em nota prévia a *Cacau*, Jorge Amado justifica que tentou “contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores de cacau no sul da Bahia”, o que leva o analista a afirmar que “o leitor fica com a impressão de que ‘honestidade’ é pouco compatível com ‘literatura’, e que esta (aqui sinônimo de elaboração formal) tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade” (Candido, 2003, p.196-197). Belo e verdadeiro eram quase que antagonistas, apresentando-se como “cúpula e alicerce” aos olhos da intelectualidade revolucionária.

A questão se ‘resolve’ em alguns casos contemporâneos com a hipertrofia da matéria em sua ‘natureza bruta’ e, *simultaneamente*, com a exibição do domínio da técnica em ‘efeitos especiais’. Ou seja, na perspectiva dicotômica de “cúpula e alicerce”, encontramos o investimento nos dois *em separado*: carregando a base com a hiperrealidade disponível em qualquer esquina e irrigando a ‘cúpula’ com piruetas técnicas que nivelam todos os seus enunciados. E aqui deve-se ressaltar enfaticamente que o resultado deste investimento duplo acarreta riscos bem maiores do que a dos meros exercícios

formais caros às vanguardas artísticas. Muito ao contrário de ser esvaziada de sentido, como nos querem fazer crer definições apressadas da pós-modernidade, a linguagem aparentemente autônoma da ‘arte pela arte’, emblematicamente na publicidade, tem um alvo certo. A sedução subliminar da estética publicitária, e isto já nos é bastante conhecido, não está necessariamente nos produtos das prateleiras, mas nos ‘estilos de vida’ que passamos a naturalizar e a desejar como objetos de consumo.

Percebemos assim, o fascínio de um tipo de realismo que, desconsiderando a ação lapidar da imaginação e do fazer artístico, próprios dos princípios de seleção, ordenamento e distinção que Lukács atribui às narrativas maduras, investe na transparência mediática, no caráter jornalístico da arte e no privilégio da informação instantânea. O louvor a este tipo de documentário-jornalístico culmina com a criação do personagem Buscapé, ele próprio um foto-repórter por ‘vocalização’. No plano ideológico da narrativa imediata, o personagem fotojornalista encarna a ‘fala de dentro’ e fortalece critérios de verossimilhança através da justaposição desta fala às imagens reproduzidas por sua câmera. A responsabilidade do personagem-narrador é a de, literalmente, ‘correr atrás’ das imagens, ser ágil – um homem de ação. Esvazia-se o personagem, fazendo dele mero operador de aparelho; na melhor das hipóteses, uma testemunha performática e atlética do informante selvagem.



“Nem bandido nem polícia”: simplesmente repórter

A constituição do ponto de vista de primeira pessoa onisciente contribui para a identificação do público com o personagem, além de engrossar a tendência encontrada na literatura testemunhal florescente a partir dos anos 70, como já apontado. Este Outro que ‘fala por si’ e por sua comunidade deve tornar-nos – espectadores estranhos à comunidade retratada – seus cúmplices. Uma estratégia narrativa conhecida, o *modus operandi* de tal aliciamento, no entanto, não gera o estranhamento do espectador de si próprio, o que enriqueceria sua experiência e sua capacidade crítica. As pessoas que vão ao cinema no Brasil não são interlocutoras de ‘buscapés’. Estes personagens são – dentro de uma perspectiva antropológica – nativos a serem descritos em suas diferenças e ruptura com o lugar de observação e de recepção. O movimento de construção da linhagem de personagens, que começa com o repórter-narrador, portanto, nos leva a consolidar, ao invés de dissolver, a polarização extremada entre as primeiras pessoas e as terceiras pessoas da fala, os civilizados e os bárbaros. Este caminho se dá pela *domesticação* de Buscapé a valores socialmente aprovados, como veremos mais adiante. Trazê-lo para o domínio da *primeira pessoa do plural por homologação*, ao invés de enfrentar suas diferenças concretas, parece-nos comprometer o alcance da crítica possível e desejável dos filmes de gênero.

‘O ladrão já nasce feito’ e o repórter é ‘do bem’

Identificado imediatamente à função de repórter, Buscapé entra em cena com uma câmera fotográfica a tiracolo. Advertido por seu parceiro que “está arriscando a vida por causa de uma foto”, Buscapé é logo revestido das virtudes mais universais de heroísmo, como coragem e determinação. Além de realizar uma ‘vocação’ louvável (especialmente em uma época em que a própria classe-privilegiada-que-vai-ao-cinema curte a nostalgia dos tempos em que podia escolher uma carreira e dela derivar seu sustento vitalício), Buscapé supera as contradições do mundo e a aspereza de uma vida regada por brutalidade de todos os lados por sua índole benigna. “É do bem” e “não nasceu para o crime” – assim nos diz o roteiro.

As tentações que sofre se frustram menos pelo acaso e mais por sua natureza incontestavelmente benigna. Demitido injustamente do supermercado em que trabalha, Buscapé declara que “ser otário não compensa”. Planeja então ‘mudar de lado’, *mas, porque é bom*, não consegue. Buscapé tranquiliza seu companheiro ‘de crime’ que o revólver que carrega era de seu irmão Marreco e “não funciona”. A beleza da menina da loja, que deveria ser sua vítima, o impede sequer de esboçar as preliminares do crime; o assalto ao ônibus fracassa também pelo constrangimento de agredir Mané Galinha, um vizinho seu na comunidade, no posto de cobrador do ônibus-alvo; finalmente, o paulista do fusquinha, que lhe dá carona se prova “bacana” demais



para merecer a agressão, oferecendo-lhe um “baseado” durante o trajeto. A comicidade da seqüência situa em lugar bastante insulado a essência do personagem central. Esta comprovação confere à bondade natural de Buscapé um *status* privilegiado sobre as vicissitudes de ordem histórico-social e reduz a discussão sobre a produção de subjetividade a uma interioridade plantada por predestinação. Retomaremos esta hipótese na discussão dos outros personagens que compõem os pólos do Bem e do Mal.

Ainda garoto brincando em um rio, Buscapé distingue-se como um *outsider* no meio em que vive, uma exceção incompreendida pelo próprio companheiro, que indaga a queima roupa: “o que você quer ser quando crescer?”. Com Buscapé convencido de que não quer ser “nem polícia nem bandido” porque “[acha] que tem medo de morrer”, sua vocação corrobora a tese da índole. Contratado ao final como fotógrafo pelo jornal, Buscapé ganha também nome e sobrenome: Wilson Rodrigues. Sua entrada na História, é possível a partir do fotojornalismo ‘sociológico’ que passa a exercer. Vocação como ‘chamada’, firmada em sua auto-modelação pelo trabalho, e missão social se confundem convenientemente na produção de uma ética e de uma figura ‘pública’ em franca deterioração na contemporaneidade.

A onisciência de seu ponto de vista de primeira pessoa acentua o contraste pretendido com a narrativa pacífica e alienante do Jornal Nacional da Rede Globo, com a qual o filme é fechado. Centrada e reduzida pelo foco da

câmera, a imagem do ‘verdadeiro’ Mané Galinha em entrevista no presídio tem a voz em *off* de Sergio Chapelain, relatando explicações mais ou menos ‘oficiais’ para a guerra do tráfico no Rio, as quais omitem qualquer suspeita acerca da corrupção policial no esquema do tráfico de drogas. Marcando sua separação de uma emissora notória por décadas de compromisso com a ditadura militar e a anti-política, o acento na ruptura do filme com a TV perde, no entanto, bastante de sua força em 2002. É a própria Globo que, quase que simultaneamente ao lançamento do filme, absorveu a produção e quase que todo o elenco para a mini-série televisiva Cidade dos Homens, decalcada no próprio filme. A Globo Filmes assina a co-produção.

O senso de responsabilidade social do jornalista com o qual este filme nos acena traduz esta visão romântica e desproblematizada do exercício da profissão na atualidade. Isabel Travancas observa em “O jornalista como personagem de cinema” (2001, p.124), que o jornalista no cinema é “aquele que está preocupado com o funcionamento da sociedade e com o bem comum, em oposição ao indivíduo moderno centrado em suas relações pessoais e intimidade.” As reflexões de Lukács sobre o assunto há setenta anos, como já citadas, prevêem já o que hoje se tornou lugar-comum na prática do jornalismo e, por isso mesmo, matéria imprescindível em qualquer narrativa que inclua ou aluda a figuras da mídia.

No caso específico do circuito de *Cidade de Deus* (e aí reiteramos as preocupações com



a veiculação dos 'estilos de vida' que as grandes bilheterias legitimam), 'assinaturas sociais' do jornal *O Globo* à época do lançamento do filme foram anunciadas maciçamente em *outdoors* pela Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Neles, foram estampadas crianças negras, como as do elenco, com legendas do tipo "Assine O GLOBO e ajude a tirar um menor do caminho da violência". Grosso modo, a propaganda do jornal é a propaganda do filme, que, por seu turno, é a propaganda do que o jornal vende: sua própria imagem nas imagens e informações sobre quaisquer outros objetos que se equivalem. Citando David Shaw do *Los Angeles Times*, Ignacio Ramonet sublinha que "buscando novos meios de aumentar seu público e sua renda [...] e sob pressão constante dos gerentes preocupados com seus benefícios, os jornais abaixam ou suprimem o 'muro' (*the wall*), palavra que designa a separação tradicional entre redação e publicidade" (Ramonet, 1999, p.54).

A postulação, ao invés da discussão do 'homem ético' para o resgate do 'homem público', achata emocionalmente o personagem Buscapé, subtraindo-lhe qualidades e conflitos que poderiam torná-lo mais humano. São esquemáticas suas marcas digitais e seus afetos, fato que, a despeito do ponto de vista de primeira pessoa, dificulta sua condição de dínamo da narrativa, nos termos propostos por Lukács. Coincidem oportunamente dois ritos de iniciação do personagem/narrador em tempo e espaço. Trabalhando no *Jornal do Brasil* como entregador,

Buscapé consegue que o rolo de filme com a foto da gangue de Zé Pequeno seja encaminhado ao laboratório para revelação e a foto do bando acaba saindo na primeira página do jornal. A ameaça que paira sobre sua vida a partir deste equívoco coloca-o como refugiado no apartamento de sua colega de trabalho, que se incumbem de executar o primeiro rito iniciático. "A jornalista é gostosa?", indaga-lhe o amigo no dia seguinte sobre sua primeira noite com uma mulher. "Mais ou menos. Acho que jornalista não sabe trepar não", responde Buscapé.

Uma linha risível para a platéia e, em um primeiro momento, inconseqüente para a caracterização do personagem, reforça, no entanto, a idéia de que vocação e missão são mais fortes para o jornalista e excluem suas paixões pessoais. Como Clark Kent, Buscapé não pode quedar-se imune aos avanços de sua colega de trabalho. Não pode ser um desviante de qualquer espécie (cf. Eco, 1979) para o observador médio, orgulhoso de pertencer a uma 'democracia racial', mas talvez bastante relutante em discutir sua homofobia. Entretanto, ao contrário de Cabeleira ou Bené, cuja sexualidade é retratada em cenas íntimas com suas respectivas parceiras, a iniciação de Buscapé é matéria relatada, e não encenada. Fica no ar a incômoda suspeita de que tenhamos sido alvo de mais um golpe 'politicamente correto', através do qual uma relação interracial (sua colega é branca) pode até acontecer no discurso, mas deve continuar *obscena*, longe dos olhos e do coração dos espectadores racialmente democráticos.



O impacto da foto sinaliza a passagem de Buscapé para o mundo arriscado dos jornalistas, o segundo rito. De uma posição subalterna como entregador de jornais, Buscapé é contratado como fotógrafo profissional. “Ninguém consegue entrar lá [na Cidade de Deus]. Se você pudesse trazer mais fotos desse Zé Pequeno aí, com certeza interessa ao jornal. Se você trouxer mais fotos, a gente compra”, declara a colega na frente do chefe na redação. O apelo sugere o tipo de fotos que “interessa” ao jornal e o mecanismo de publicação de fotos descontextualizadas, como foi o caso no enredo, os critérios duvidosos de esclarecimento da opinião pública. A tirania da descrição exacerbada que Lukács debate equivale aqui à obrigatoriedade da informação instantânea de textos e imagens, que, via de regra, distinguem-se uma das outras pelo grau de impressões sensacionais que possam causar. Sem que o saiba, Buscapé está aprendendo o valor do “furo jornalístico” para o exercício de sua profissão. Não está na inconsciência do personagem o problema. Está na naturalização desta perspectiva pelo filme, ao invés, *merchandising* imperdível para o *Jornal do Brasil*.³ Cria-se um discurso duplo que, enquanto acentua a fé no progresso, na realização do homem pelo trabalho e em sua inclusão na História, acena com as ‘vantagens’ imediatas do noticioso e espetacular em forma de mercadoria: “a gente compra”. Buscapé recebe sua primeira recompensa na hora, dentro de um envelope, encorajado por uma ‘torcida’ à sua volta para que aceite a ‘missão’ de retratista da Cidade de Deus.

O trabalho e o espetáculo no tempo

Sobre a realização do homem no tempo histórico, notamos que Buscapé emblemiza o *self-made man*, que se auto-modela pelo trabalho. Diz-nos ao final: “como todo bom profissional, comecei de baixo”. A este respeito, a mídia vem provendo constantes relatos a respeito do destino do elenco, todos eles apontando para a ascensão social dos atores *após* sua participação no filme, o que constitui uma segunda narrativa de ‘duplo vínculo’. Merece destaque especial a matéria intitulada “A vida depois do filme” (Aragão, 30/01/2004, p. B1). Foi do grupo Nós do Morro, sob a direção de Gutti Fraga, que saíram 35 atores para as telas de *Cidade de Deus*. Integrante do projeto teatral que já existe há 15 anos, Marcelo Melo aponta que, por isso, a divulgação de que a produção utilizara “não-atores” é “injusta”. Gutti Fraga vibra com a projeção de seu grupo, mas pondera que “o filme foi importante para marcarmos presença no mercado. Mas nossa vida não vai mudar muito com essa história do Oscar. *Vai servir para os próprios brasileiros nos valorizarem mais*” [grifos nossos]. A visibilidade do filme e a confirmação de seus conteúdos pelo ‘mercado’, portanto, mais do que o trabalho longo do grupo de atores, coloca-os na História. As conseqüências promocionais do filme para o elenco parecem validar a própria ‘redenção pelo espetáculo’. Multiplicou-se o número de interessados em participar



do Nós do Morro *depois* do filme, fato que acaba por beneficiar o trabalho dos atores no Vidigal.

No entanto, o sucesso do filme 'para inglês ver' e, *em consequência*, trazer a valorização de brasileiros pelos próprios brasileiros, tem efeitos diferentes e, às vezes, antagônicos, sobre a classe a quem ele se dirige e sobre os sujeitos de seus enunciados, em benefício de quem, supostamente, a narrativa cinematográfica se constrói. Rubens Sabino, o Neguinho de *Cidade de Deus*, que também integrou o grupo Nós do Morro por dois meses, foi preso por furto em junho passado (*Jornal do Brasil*, 14/06/2003, p.C2). Face às autoridades policiais e mediáticas, Rubens evoca automaticamente sua participação no filme e pede que o diretor interceda em seu caso. O investimento no poder do diretor, no criador de sua 'imagem mediática', supera incalculavelmente a representação que o jovem tem, ou não, da lei, da justiça e do exercício da cidadania. Sua noção de pertencimento advém do espetáculo, de Neguinho – sua *persona* artística; sua *brasilidade* decorre da hiperrealidade. Um colega explica que ele ficou revoltado depois do filme, pois “achava que tinha de receber salário, porque o filme estava fazendo sucesso” (Aragão, 2004). Rubens intui com requinte que há algo extremamente inquietante entre as promessas sempre frustradas de auto-realização pelo trabalho a longo prazo e no *tempo histórico*, e pelo espetáculo que satisfaz, ainda que de forma efêmera ou por meios ilícitos, as necessidades imediatas de sobrevivência e de reconhecimento social.

Os bons, os maus e os feios

A exaustão das convenções de gênero reiteradas pelos produtos de massa advém da sofisticação da consciência receptora sobre os códigos de produção, os quais passariam de um momento original de maior opacidade para o de total transparência e auto-reflexividade em seu esvaziamento (Schatz, 1981). Em *Cidade de Deus* nosso narrador parece conhecer tal regência. Sobre Mané Galinha e Zé Pequeno, Buscapé declara que “o negócio entre [eles] é o Bonitão do Bem contra o Feioso do Mal”. O que poderia ser uma reflexão sobre os limites do gênero na ênfase de pólos excludentes esvazia-se pela incorporação, na narrativa, do maniqueísmo de que o narrador faz troça. Notamos outra vez que, ao contrário de desvelar as tensões advindas das fissuras sociais, sustentando a proposta de engajamento crítico, a caracterização dos personagens, de forma generalizada, obedece a critérios ontológicos de predestinação irreversíveis.

Dadinho/Zé Pequeno, traficante-chefe de uma das facções da comunidade, e Buscapé encarnam avesso e direito de uma ordem anterior à sua própria condição existencial. Como observa a grande maioria da crítica especializada, Dadinho/Zé Pequeno *é* instintivamente mau. Como 'olheiro' do 'Trio Ternura', Dadinho infringe as próprias determinações estabelecidas pelos bandidos mais velhos, abandonando sua posição de guarda do motel assaltado por seus 'chefes' para exterminar, por puro prazer, todos os seus ocupantes. Os funcionários já tendo sido amarrados



e amordaçados pelos demais e o assalto aos usuários já consumado, a carnificina de um Dadinho às gargalhadas, testemunhada em detalhes pelo olhar atento e voluptuoso da câmera em *close*, obscurece por completo as condições históricas que possam tê-lo produzido – motivação base do projeto-denúncia encarnado pelo filme.

Esta é somente uma das muitas cenas em que a ‘essência’ do Mal é uma questão de interior. Ao longo da mesma linha, o ritual de passagem para a maturidade, com a troca do nome de Dadinho para Zé Pequeno, é encenado como uma descida ao inferno chamejante, esfumaçado e claustrofóbico do terreiro religioso. O esquematismo grosseiro da benção de um ‘pai de santo’ de voz arrastada e gargalhada reverberante acentua as cores já fortemente pitorescas de uma paisagem tingida por cinco séculos de retratação exótica. Aqui o mal extrapola as fronteiras do indivíduo e ganha dimensões culturais localizadas fora do *logos*, em um passado primordial, manifesto na natureza e na magia negras. Para Paulo Lins, autor do livro-matriz e parceiro de produção, “se formos buscar uma investigação sobre a favela, o filme é superficial, perde para o livro, mas ele é entretenimento, não tem que ser completo” (*Jornal do Brasil*, 17/05/2002, p.B2). Um ano após este comentário, o escritor parece dar sinais de algumas outras ressalvas ao filme, afirmando sobre o personagem Dadinho/Zé Pequeno que “[...] [ele] nasceu muito ruim. Não tinha motivo para ele ser tão ruim assim. Isso no filme. No livro, não” (Pereira, 2003, p.213). A cena do baile em que Bené, seu companheiro de infância, é morto,

é o único instante no filme em que Zé Pequeno se sensibiliza, deixando-nos uma fresta para a perspetivação de sua ‘maldade’.

Como Buscapé, Bené, cúmplice e amigo de Zé Pequeno, é identificado a valores sociais aprovados por uma classe ligada a determinados padrões de consumo. A começar por sua mudança física, Bené *quer* integrar-se à ‘sociedade do asfalto’. Encomenda roupas de marca, clareia o cabelo e muda o penteado, namora a ‘cocotinha branca’ do asfalto, desejada, mas fora do alcance de Buscapé e, finalmente, despede-se da Cidade de Deus de ‘mãos limpas’ e com um futuro redentor, garantido pela adesão a valores inclusivos de família e propriedade – vai casar e comprar um sítio. Em momento algum do filme os tiros de sua arma atingem companheiros ou inimigos. Contrariamente ao tratamento dado a Zé Pequeno, a câmera eclipsa Bené nos momentos de inescapável cumplicidade a seu companheiro: no assassinato do motel e na brutalidade contra os meninos pequenos da Caixa Baixa, para mencionar as cenas graficamente mais marcantes.

Na cena de infância em que os meninos Dadinho e Bené partilham a alegremente o dinheiro do assalto ao motel, Cabeleira, o último integrante do Trio Ternura, os surpreende e toma-lhes a ‘féria’. Afastando-se dos pequenos e aproximando-se de ‘nós’, no primeiro plano, Cabeleira é interpelado por Dadinho, que também caminha para o plano mais próximo da câmera para matá-lo à queima-roupa. A seqüência acaba aí, mais uma vez no rosto sorridente em *close* de Dadinho.



Fisicamente presente e no mesmo plano de Dadinho ao começo da cena, Bené 'desaparece' atrás da pilha de tijolos. O espaço que ocupara é finalmente desenquadrado com um movimento leve da câmera para a esquerda. Tratamento análogo lhe é dado na cena de batismo de Zé Pequeno. Não é sem esforço que conseguimos identificá-lo, especialmente porque sua presença silente e no fundo dos planos do terreiro é periférica. A intervenção de Bené na ação enfocada pela câmera ganha sempre forma positiva, como também quando impede Zé Pequeno de 'passar' Neguinho e Buscapé na tomada da boca dos apês.

De forma análoga, a adesão de Mané Galinha ao bando de Cenoura, facção rival de Zé Pequeno, é explicada como "uma questão pessoal", plenamente justificada como ação indenizatória por todas as injustificadas crueldades de Zé Pequeno contra os seus. Vivido por Matheus Nachtergaele, o único ator conhecido deste filme 'neo-realista', o traficante Cenoura não pode ser 'bom'. Dramaticamente, no entanto, o personagem é construído à imagem e semelhança dos demais da estirpe do Bem. Não é casual sua amizade com Bené. Formalmente, também nos são furtadas quaisquer imagens que o possam comprometer com o Mal. Somos poupados de testemunhar quaisquer crueldades cenográficas que possam aproximá-lo ontologicamente de Zé Pequeno.

As duas únicas cenas que flagram Cenoura disparando contra o próximo são justificadas ou pela narrativa ou pela encenação precedente.

"Cenoura não teve escolha", Buscapé comenta; foi obrigado pelo Grande, seu chefe na 'boca dos apês', a 'passar' um irmão de criação, a quem fizera um empréstimo não honrado dias antes. Era 'matar ou morrer' e 'sem escolha', Cenoura vira o rosto contraído pelo sofrimento quando atira contra o amigo. No segundo momento, Cenoura tira a vida de Neguinho quando este lhe comunica que, inadvertidamente, matara Bené, "o sujeito mais gente fina da Cidade de Deus". Neste sentido, acrescenta-se um componente racista à caracterização destes combatentes. Enquanto Bené se 'embranquece' pelas mudanças físicas e pelo consumo de 'marcas', Cenoura já é branco. Buscapé, o 'preto de alma branca', realiza-se no trabalho honesto de foto-repórter 'subalterno', como faz questão de frisar, confiante na providência que tarda mas não falha (desde que ele saiba do seu lugar). O preço que se cobra deste personagem é o esvaziamento das contradições que o tornariam mais humano, ainda que menos palatável aos crentes da 'democracia racial'.

As controvérsias geradas no seio da crítica especializada, assim como o recorde de bilheteria alcançado por *Cidade de Deus*, evidenciam a relevância dos gêneros oriundos da indústria cultural como palco de produção de significados nas sociedades de massa contemporâneas. Se não exatamente criando um novo gênero, temas e personagens diretamente ligados à mídia apontam para uma curiosa auto-reflexividade na narrativa cinematográfica contemporânea, sem com isto, necessariamente, fecundar o lugar da



crítica a este ‘quarto poder’. Ao contrário de promover a interlocução entre mundos ou pessoas que não se conhecem, trabalhando assim o *estranhamento* do espectador, a ‘fala de dentro’ corre o risco de simplesmente reeditar visões paisagísticas do Outro. Consolida também ícones candentes de civilização e barbárie pre-determinar, fazendo da História nada mais do que o cumprimento de um risco já traçado.

Na alardeada cena do filme legendada “Se correr o bicho pega, se parar o bicho come”, Buscapé é, inadvertidamente, cercado pela polícia e pelo bando de Zé Pequeno, prontos a se confrontarem. Em revoluções que fazem o personagem girar sobre si, a câmera experta sublinha a idéia-tese do filme – nobre e verdadeira, como tese – de que o Estado omisso, em sua força policial corrupta, é responsável pelo seqüestro de opções de um sem-número de cariocas e brasileiros, rodeados por crime de todos os lados. Estes relatos encontram eco na reiteração de denúncias raciais que são levantadas a partir do enfoque sobre os membros do elenco. Na matéria recente “Ator denuncia racismo” (*Jornal do Brasil*, 03/05/2004, p.A6), Leandro Firmino, o Zé Pequeno do filme, e dois outros companheiros foram constrangidos por um policial ao utilizarem o caixa eletrônico instalado em um supermercado em São Paulo. O objeto do relato é, naturalmente, a denúncia de preconceito racial e o autoritarismo de agentes da ordem social.

O que os relatos da mídia deixam de fora – e que procuramos explorar nesta reflexão –

é a forma como o próprio gênero ‘denúncia’ pode nublar a crítica social, tornando-se presa das narrativas que promete desestabilizar. Capturado em um duplo vínculo, aponta para a urgência de transformações sociais pela força da História, mas atrela-se ao tempo mítico quando enreda seus personagens em conformação maniqueísta e estereotipada. Atira contra objetos de maior visibilidade, mas com isso atende demandas de consumo por uma ‘crítica social’ que encontra na denúncia ‘crua’ e fortemente estetizada a pacificação necessária para idéias ‘liberalizantes’, cujas tramas ‘tudo mudam para que tudo continue exatamente como antes’. Especialmente nutridas por apetites imediatistas de extrema aproximação com seus objetos, visões desproblematizadas do Bem e do Mal reforçam estereótipos em matrizes imagéticas e cinematográficas de ampla circulação, que corroem a força da História e substituem a densidade do narrador pelo espetáculo da técnica e pela absolutização da fala de dentro. A ‘violência social’ que denuncia transmuda-se na ‘violência por imagens’ viciadas que pratica.

Fica a pergunta sobre de que maneira podemos construir um cinema cidadão na contemporaneidade com filmes de gênero - com amplas bilheterias, muita ‘ação’ e sempre um ‘bom programa’ para quem quer ‘entretenimento ou informação’ – sem que tenhamos de alienar as contradições do desejo humano para alargarmos nossa experiência da primeira pessoa do plural. Um cinema da cidade, que possa



narrar a *polis*, dirigir-se a seus cidadãos e ajudar-nos a enxergar, *através* de suas imagens, edições mais perturbadoras, e, por isso mesmo, potencialmente mais dinâmicas e transformadoras de nós mesmos.

Referências Bibliográficas

- ARAGÃO, Helena. A vida depois do filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/01/2004, p. B1; B7.
- ATOR denuncia racismo. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 03/05/2004, p.A6.
- BEHRENDZ, Dilson. Ator de 'Cidade de Deus' é preso por roubo no Leblon. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/06/2003, p.C2.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: —. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; obras escolhidas*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- COSTA, Cristiane. Livros demais, leitores de menos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/05/2001. Idéias. Livros, p1;3.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- HOINEFF, Nelson. O Brasil precisa se ver. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/01/2002, p.9.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- . Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e

o formalismo. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.47-121.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Eca/USP/Brasiliense, 1995, p.39-68.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. Cidades fragmentadas e intelectuais partidos. In: MONTEIRO, Maria Conceição & LIMA, Tereza Marques de Oliveira. *Dialogando com culturas: questões de memória e identidade*. Niterói: Vício de Leitura, 2003, p.203-220.
- RAMONET, Ignacio. *A tirania da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SCHATZ, Thomaz. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. New York: Random House, 1981.
- TRAVANCAS, Isabel. O jornalista como personagem de cinema. In: BARBOSA, Marialva (Org.). *Estudos de jornalismo* (I). Edições do Mestrado de Comunicação, Imagem e Informação. Niterói: UFF, 2001, p.122-132.
- WERNECK, Alexandre. O Brasil daqueles que não têm voz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17/05/2002. Caderno B, p. B2.
- Referência Filmográfica**
- Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002, 02 Filmes e Videofilmes, 130min.



Abstract – *This article dwells on the effects of the genre films at present as observed in the production of Cidade de Deus, 2002, by Fernando Meirelles and Katia Lund. Our interest in this piece stems primarily from the multiplying force of a symbolic good of mass proportions in the generation of a myriad of by-products within the culture industry in Brazil. Concerns with social margins through the use of a system of ‘natural’ signs gain perspective in the light of Lukács’s debate on ‘description’ versus ‘narrative’. Hyper reality and immediacy as mandatory ingredients in contemporary narrative bring about the climax of a crisis involving journalism, media figures, and art proper. Confirmation of social stereotypes is wrought as contradictions between action, character development and camera movement come together.*

Keywords: *Genre movies; film narrative; social criticism; naturalism; realism; Rio de Janeiro; violence.*

Resumen – *En este artículo, se plantean los resultados de la película de género en la contemporaneidad, a partir del caso de Cidade de Deus, 2002, de Fernando Meirelles y Katia Lund. El interés en este objeto adviene, sobretudo, del elemento multiplicador de su naturaleza “de masa”, que genera múltiples lecturas sobre un espectro amplio de la industria cultural en Brasil. Se plantea la “denuncia social” a la luz de las consideraciones de Lukács sobre el “narrar” y el “describir”. La exacerbación de la hiperrealidad en el discurso mediático y la valorización del inmediatismo evocan el ápice de una crisis en que el periodismo, las personalidades de los media y la propia arte son cuestionados en su íntima naturaleza. La confirmación de estereotipos sociales emerge del embate entre la esencialización de los personajes del filme, la acción decurrente y las contradicciones del movimiento de cámara en la solución de los discursos explícitos e implícitos en la factura de la película.*

Palabras-clave: *películas de género; relato cinematográfico; crítica social; naturalismo; realismo; Rio de Janeiro, violencia.*



Notas

- ¹ *Cidade de Deus* conta a história de uma comunidade carioca ‘plantada’ na Zona Oeste do Rio de Janeiro nos anos 60 e sua transformação em três décadas em umas das áreas mais fortemente marcadas pela disputa acirrada pelo controle do lucrativo comércio de drogas, que aterroriza toda a metrópole nos dias de hoje. Resultante de uma política de urbanização que removia de áreas nobres da cidade a visão indesejada da miséria e da sujeira, Cidade de Deus nasceu desta migração forçada e alimentou-se da ausência total do Estado em suas formas socialmente integradoras. A passagem de uma criminalidade ‘varejista’ para ‘sistemática’ é encarnada no filme por três gerações de crianças e adolescentes.
- ² O repertório é inaugurado nos anos 60 na relação de Hélio Oiticica com Cara de Cavalo (“Seja herói, seja marginal”). Mais recentemente, João Moreira Salles foi condenado a prestar serviços comunitários por crime de favorecimento pessoal ao traficante Marcinho VP, ‘contratando-o’ para a elaboração de uma auto-biografia. De forma análoga, embora negando a acusação, Fernando Meirelles e Kátia Lund foram indiciados por envolvimento com Mineiro, líder do tráfico da Cidade Alta, que teria sido consultado pela produção sobre a locação do filme em área de sua atuação. A prisão do traficante Pequeno na pré-estréia somente para convidados em um dos *shopping centers* de maior exponibilidade no Rio de Janeiro parece coroar a noção de ‘engajamento’ com a do envolvimento muitas vezes promíscuo entre artista/intelectual e o sujeito de sua câmera.
- ³ Os efeitos da busca do “furo” em âmbito mundial são prodigamente desfiados por Ramonet no artigo “A tirania da comunicação” (ibid, 60-66), como exemplo de que a demanda por matéria sensacional tornou-se, especialmente para os profissionais mais jovens, o ditame não verbalizado do jornalismo.

