

**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

**FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A *CIDADE DE DEUS* DE  
PAULO LINS E A *CIDADE DE DEUS* DE FERNANDO  
MEIRELLES**

Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura  
Portuguesa: Literatura Comparada – Literatura e Cinema

**NUNO MIGUEL ALMEIDA DE SAMPAIO E MELO RAPAZOTE**

FARO

2008

**NUNO MIGUEL ALMEIDA DE SAMPAIO E MELO RAPAZOTE**

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**Orientadora:** Prof. Doutora MIRIAN ESTELA NOGUEIRA TAVARES

2008

**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A *CIDADE DE DEUS* DE  
PAULO LINS E A *CIDADE DE DEUS* DE FERNANDO  
MEIRELLES**

Júri:

Presidente: Prof. Doutora Ana Isabel Soares

Vogais: Prof. Doutora Bernardette Lyra

Prof. Doutora Mirian Tavares

# ÍNDICE

	<b>Página</b>
Agradecimentos .....	iv
Resumo.....	v
Abstract .....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
1. O CAMINHO DE UM CINEMA SOCIAL .....	5
1.1 Das origens ao Cinema Novo.....	5
1.2 O Cinema Novo .....	28
1.3 O Cinema Novo na Cidade de Deus.....	51
2. OS DIÁLOGOS ESTABELECIDOS PELO FILME GERADOR DE CRÍTICAS..	56
2.1 A Realidade No Cinema.....	66
2.2 A Realidade Não Focada .....	74
3. O PROCESSO DE CRIAÇÃO .....	77
3.1 O Processo De Criação Por Lins.....	77
3.2 O Processo De Criação Por Meirelles .....	81
3.3 A Adaptação – A Preponderância Do Argumento.....	88
4. A ESTRUTURA .....	94
4.1 Narrativa Tripartida .....	94
4.2 Temáticas Principais .....	99
4.3 Personagens Principais.....	110
4.4 Questões Estéticas Pertinentes .....	122
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	127
BIBLIOGRAFIA .....	130
FILMOGRAFIA .....	135

## **AGRADECIMENTOS**

Reservo este espaço para agradecer, do fundo do coração, a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, ajudaram à realização deste trabalho.

Guardo, todavia, um especial agradecimento para a minha orientadora de mestrado, Prof. Doutora Mirian Tavares, e para a minha família mais próxima.

## RESUMO

A presente dissertação discute o diálogo estabelecido entre literatura e cinema no tratamento das questões ficcionais e não-ficcionais da história da evolução da criminalidade na favela Cidade de Deus, na obra literária *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e no filme homónimo adaptado por Fernando Meirelles.

O principal objectivo foi saber o que atrai e/ou separa estas obras entre si, para lá das diferenças primárias equacionadas, relativamente à natureza distinta das formas de expressão usadas.

A investigação empírica analisou a forma como os dois autores, originários de contextos distintos, fizeram uso de diferentes elementos e pontos de vista na construção das suas obras, no sentido de marcar a sua singularidade. Para isso, foram analisadas em pormenor cada uma das obras aqui discutidas. Foi também dada especial atenção à história do cinema brasileiro, mais concretamente a fase marcada pelo Cinema Novo.

Os resultados permitem fazer uma caracterização sumária que revela pontos de atracção e de afastamento entre as duas obras.

Os factos identificados na investigação indicam que os problemas enfrentados pelo cineasta para a adaptação da obra original, entre estes a grande extensão desta última e as suas relações com a realidade, o obrigaram a enveredar por escolhas difíceis e nem sempre coerentes.

As conclusões apuradas constataam que o cineasta fez uso de princípios multi-referenciais selectos e próprios da sua noção estética, para criar um objecto que garantisse reconhecimento da crítica mas, também, sucesso comercial – nem sempre compatível com aspectos como o da autenticidade ou o da fidelidade com a obra original.

**Palavras-Chave:** Cinema Social, Violência, Entretenimento

## ABSTRACT

This study will discuss the dialogue kept between literature and cinema, while treating fictional and non-fictional subjects on the history of the evolution of criminality in the slum Cidade de Deus, relatively to the literary work of Paulo Lins, *Cidade de Deus*, and its homonymous movie, adapted by Fernando Meirelles.

The main purpose was to know what really attracts and/or deviates each of these works from itself, beyond the primary differences, taken into account, concerning the different means of expression used.

The empirical investigation has analyzed the way how the two authors, deriving from different contexts, have used different techniques and points-of-view to create these two works, aiming to call the attention to the singularity of their work. In order to make this analysis, both works were analyzed in detail. Special attention was dedicated to the history of the Brazilian cinema, especially to the phase relatively to the Cinema Novo.

The results allowed us to make a pre-characterization which reveals many links, but also many differences, between both works.

The facts identified by this investigation reveal that the problems faced by the film-maker in order to adapt the original story to film, which include the vast number of stories in the book and its many relations to reality, have forced him to go through some hard, and not always coherent, choices.

The conclusions that were drawn convey that the film-maker has made use of multi-referential principles, that he used in a very own and select way, coherent with his aesthetic notion, aiming to create something that would guarantee the critics' recognition and commercial success – not always compatible with aspects such as authenticity or fidelity to the original book.

**Key Words:** Social Cinema, Violence, Entertainment

"The child is father of the man"

**William Wordsworth**

## INTRODUÇÃO

Este trabalho debruçar-se-á sobre as relações estabelecidas entre duas obras originárias de diferentes formas de expressão com um denominador comum.

A obra literária que serviu de inspiração ao filme é composta por várias narrativas ficcionais que se desenvolvem no sentido de dar uma panorâmica geral da evolução da história do tráfico de drogas, e da criminalidade em geral, na favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. O filme procurou respeitar as histórias, as temáticas e as personagens mais relevantes do livro, adaptando-as de forma a garantir a adequação artística da adaptação sem deixar de ser, na medida do possível, fiel à mesma.

Devido às relações da obra original com a realidade, questões controversas foram levantadas relativamente à estética usada pelo cineasta, em contraponto com os princípios estéticos definidos no passado pelo movimento cinematográfico brasileiro Cinema Novo, de fortes influências sociais. Procurar-se-á aqui discutir também as diferentes formas de equacionar o real pelos vários intervenientes e as consequências dessas determinações relativamente à interpretação dos objectos finais por parte da recepção.

Dada à escassez de trabalhos relacionados com a história do cinema brasileiro em Portugal, torna-se importante dedicar uma parte deste trabalho a essa área, no sentido de melhor estabelecer as relações do cinema actual com o Cinema Novo, no contexto da história do cinema brasileiro desde a sua origem. Seguidamente, discutir-se-á a relação entre o Cinema Novo e o filme focado, à luz dos estudos dedicados à

reprodução de momentos da história no cinema, dispensando-se ainda algum tempo à história concreta da realidade focada pelo livro e filme homónimos. Por último, proceder-se-á à análise exaustiva do historial dos autores, como ponto de partida para as relações concretas estabelecidas entre as duas obras, no sentido de se obter um resultado consistente e iluminador relativamente às novas leituras e propostas de discussão geradas pela confrontação destas obras.

Para este estudo focar-se-ão sobretudo as obras que serão confrontadas (livro e filme *Cidade de Deus*) e outras que sirvam de instrumento a este estudo, fazendo-se uso de diversos textos relativos aos estudos de literatura comparada (principalmente nas questões relativas à adaptação), à história do cinema brasileiro, às relações da história com o cinema, à teoria dos estudos artísticos e a outros que servirão de apoio ao que aqui será produzido, tendo-se como critério a escolha das obras que melhor se ajustam à ilustração destes temas.

Este trabalho terá assim como objectivo analisar as formas encontradas pelo cinema para adaptar a obra literária *Cidade de Deus* e, paralelamente, procurar-se-á estabelecer em que medida o *Cinema Novo*, movimento que marcou decisivamente a história do cinema brasileiro, influenciou a definição da estética usada no filme *Cidade de Deus* e como tal foi conjugado, na produção do filme, com as questões próprias da adaptação.

*Cidade de Deus*, lugar, é um bairro localizado em Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro. Este é também o título da obra literária criada pelo escritor Paulo Lins, autor que cresceu na *Cidade de Deus*. Esta obra foi mais tarde adaptada para o

cinema pelo realizador paulista Fernando Meirelles em cooperação com Katia Lund, onde se descreve o processo evolutivo da marginalização económica e social (entre os anos 60 e 80) do tráfico de drogas e da violência na Cidade de Deus.

Cidade de Deus, enquanto conjunto habitacional, foi construída durante os anos 60, mais precisamente entre 1962 e 1965, e em 1966 recebeu os seus primeiros moradores, na sua maioria desabrigados de uma das maiores cheias do Rio de Janeiro e vítimas dos vários incêndios que alastraram por algumas favelas da região. Ao longo dos anos, com o êxodo rural, esta e outras favelas foram igualmente escolhidas pelos mais desfavorecidos. O crescimento desta favela fez-se de forma desordenada e labiríntica, o que mais tarde veio a favorecer o tráfico de drogas – tema central da obra.

Ao longo dos anos 60, a vegetação e riachos darão lugar às construções. Aos poucos esta tornar-se-á em mais uma das áreas usadas para o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. A intensificação do tráfico levará a que, durante os anos 70, exista já uma demarcação mais clara de zonas de influência. Tal propiciará as condições para que se faça uma luta armada pelo poder sobre essas mesmas áreas. Estes acontecimentos foram bastante noticiados sobretudo durante os anos 80, em que a luta entre *gangs* rivais era manchete nos principais jornais do Brasil.

Vai ser sobretudo em relação ao aspecto da história da evolução do tráfico de drogas e da criminalidade em geral realizada ao longo dos anos na Cidade de Deus que Paulo Lins vai focar a sua história, no seu primeiro romance, partindo da sua experiência de vida dentro desta favela e de estudos sociológicos que realizou –

juntamente com a antropóloga Alba Zaluar para a Universidade Federal do Rio de Janeiro – acerca da criminalidade no Rio de Janeiro, os quais incluíram milhares de entrevistas aos habitantes de esta e de outras favelas desta cidade.

Fernando Meirelles irá também estreiar-se como realizador de cinema através da adaptação desta obra para cinema. Para o processo de criação da sua obra, Meirelles evidenciou um conjunto de escolhas cujos princípios assentaram, em muito, nos do grupo de cineastas do Cinema Novo, corrente de estética cinematográfica caracterizada por fortes ideais cinematográficos e sociais que marcou directamente o cinema brasileiro durante os anos 60.

# **1. O CAMINHO DE UM CINEMA SOCIAL**

## **1.1 Das origens ao Cinema Novo**

O Cinema Novo caracterizou-se como um movimento que definiu como objectivo principal da sua existência contribuir para a arte cinematográfica nacional e para a transformação social do seu país através do cinema, procurando denunciar situações de injustiça e fazer agir a sociedade, actuando através da cultura de massas. A vertente social aparece associada ao cinema brasileiro, desde as suas origens, com o filme-revista, passando pelo género documental, pelo musicarnaval e pela Chanchada, até chegar ao Cinema Novo. Na viragem de século, esta tendência foi recuperada por um conjunto de cineastas como Fernando Meirelles e Walter Salles.

No sentido de melhor compreender o contexto que envolveu o Cinema Novo, dada a sua relevância, especialmente em relação ao filme de Meirelles (que por sua vez se ligará à prossecução do Cinema Novo – sobretudo na forma – e também à relação de adaptação que estabelece com a obra de Lins – sobretudo no conteúdo), procurarei fazer uma breve panorâmica da história do cinema brasileiro, de modo a enquadrar o Cinema Novo na sua realidade e melhor perceber o que o unirá aos princípios usados por Fernando Meirelles no seu filme, cerca de 30 anos mais tarde.

A história do cinema brasileiro foi contada pela primeira vez, de uma forma sistematizada, por Alex Vianny nos finais dos anos 60. Até então, este apenas foi pensado e registado em algumas revistas nacionais e suplementos ou secções culturais de publicações. Alex Vianny fê-lo na altura mais com o intuito de perceber o presente do cinema nacional do que para simplesmente registar os acontecimentos

relativos à história do cinema brasileiro. Na sua obra *Introdução ao Cinema Brasileiro* este apresenta uma posição muito crítica e, poder-se-á dizer, acertada de alguém que produziu, realizou, escreveu argumentos, pensou e escreveu sobre cinema e que também contactou de muito perto com o cinema americano.

Nesta obra, Viany dá conta da forma bem sucedida de como o cinema foi acolhido no Brasil. Apesar das dúvidas acerca de quem terá sido o verdadeiro pioneiro do cinema brasileiro, se Afonso Secreto, se Vitorino Dlató, certo é que cerca de meio ano após a invenção dos irmãos Lumière chega ao Brasil o primeiro *omniographo*. As imagens em movimento suscitaram desde logo o interesse das pessoas, que enchiam salas durante dias inteiros, independentemente daquilo que era exibido. Até 1915, a maioria das fitas exibidas, maioritariamente originárias da Europa, tinham um carácter muito associado à produção de experiências e tentativas de cinema, passando pelos Lumière, Edison, Méliès, Zecca, Edwin Parter, epopeias italianas e dramas escandinavos.

À semelhança do que acontece com outros países, também o cinema Brasil reclama ter sido o iniciador das longas-metragens, com o filme *Os Estranguladores* de 1906. Este foi, aliás, o primeiro filme brasileiro a utilizar mais do que um rolo de filme.

Até 1910, outros elementos foram sendo inseridos para atrair o público, como cânticos por detrás da tela ou acompanhamento musical.

Com os autores dizendo os seus textos e cantando de forma perfeitamente labiada rodavam-se óperas, operetas, *zarzuelas*, cançonetas francesas ou italianas, para que durante a projeção o mesmo ator, ou outro com o libreto, pudesse acompanhar com perfeição a imagem atrás da tela.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MOURA, Roberto, “A Bela Época” in Ramos, Fernão (org.), *História do Cinema Brasileiro*, p.36

Também o filme-revista foi inserido num género bem acolhido de crítica social com acompanhamento musical. Em 1915, Paulo Benedetti lança no cinema o som previamente gravado, que irá auxiliar as orquestras durante a exibição do filme.

Com uma média de 100 filmes/ano e com uma boa receptividade, surgiram várias produtoras e salas de exibição na busca de explorar esse novo filão. Na procura de continuar a corresponder às exigências crescentes do público, foram sendo criados os primeiros grandes estúdios de produção, introduzida variada em termos de géneros e aperfeiçoaram-se os cenários e a qualidade das interpretações. As exigências da produção cinematográfica ocuparam-se de afastar a maioria daqueles que viam no cinema uma forma de fazer dinheiro e não antes de fazer Cinema, quando se deram conta da árdua tarefa que os esperava.

Até ao início dos anos 20, figuras como Luís de Barros, Alberto Travessa (realizador do filme *O Segredo do Corcunda*), Vittorino Capellaro (que se caracterizou por usar temas tipicamente brasileiros), José Medina (aclamado como sendo o único verdadeiro realizador) e Paulo Benedetti (realizador do filme *Barro Humano*, grande sucesso junto do público) ajudaram a construir uma imagem mais profissionalizada (embora ainda não industrial) do cinema brasileiro.

Contudo, já em 1921 se faziam ouvir queixas acerca da grande importação que se fazia de filmes estrangeiros, que garantiam a preferência do público. Falava-se também da falta de qualidade dos filmes brasileiros (bastante inferiores em termos

técnicos e narrativos, relativamente aos filmes estrangeiros), evidenciando também a falta de investimento interno.

Ainda assim, até ao surgimento do som efectivo, o cinema mudo brasileiro teve um sucesso considerável que, sem ser arrebatador, permitia a co-existência do produto nacional e estrangeiro.

Já nos anos 20, Almeida Fleming, inventor, realizador, operador de câmara, etc. defendia a necessidade de fazer filmes que fossem socialmente úteis, chegando mesmo a propor a adaptação dos maiores sucessos da literatura brasileira, considerando-os bons exemplos para o tipo de cinema que defendia. Tais apelos vinham também no sentido de fazer face ao cinema americano, cada vez com mais peso na sociedade brasileira, e cada vez mais imitado pelas próprias produtoras brasileiras.

Apesar de a maioria das produções cinematográficas brasileiras estarem sedeadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, de uma forma sincopada e dispersa surgiram outras produtoras localizadas noutros pontos no país: como as produções de Campinas, a 90km de São Paulo, que se iniciaram com *João da Mata*, filme que Viany considerou ser “um drama ‘caipira’, de carácter eminentemente nacional”<sup>2</sup>, por se focar sobretudo no quotidiano do camponês do sertão. Também aqui, outros tipos de filmes foram produzidos, como comédias e *westerns* – vários filmes cujas cópias se perderam, não chegando já aos dias de hoje.

---

<sup>2</sup> VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.65

Ainda durante a década de 20, assistiu-se a um ciclo de produção cinematográfica no Recife, em grande parte graças ao trabalho de dois pioneiros: Edson Chagas e Gentil Roiz que procuraram seguir algumas das fórmulas do sucesso do cinema americano da época.<sup>3</sup>

Por se encontrarem localizados fora dos grandes centros, estes filmes necessitavam constantemente de ser levados para o Rio de Janeiro, de forma a ganharem alguma expressão e gerarem receitas. Contudo, por inúmeras vezes o maior problema destes filmes passava por estes não conseguirem sequer chegar ao seu destino. As questões relativas à distribuição e à exibição eram já nesta altura um problema preocupante e que se veio a agravar – pondo constantemente em causa as produções nacionais perante as produções estrangeiras (mais ágeis e profissionais neste capítulo).

O cinema pernambucano, à semelhança do que aconteceu com o cinema brasileiro em geral, foi fortemente abalado pelo cinema sonoro no início dos anos 30, o que levou a que não houvesse uma continuidade na produção cinematográfica também aí. Destes, apenas Edson Chagas continuou bastante ligado ao cinema, ainda que para isso tenha tido que se mudar para o Rio de Janeiro. Deste ciclo ficou na memória *Aiteré da Praia*, filme que retratou a vida dos jangadeiros.

Iniciando-se em meados dos anos 20, Humberto Mauro, em Cataquese, surpreendia por fazer um cinema com conteúdo. Viany afirma sobre Mauro que este “sempre

---

<sup>3</sup> Nesta época, apesar da relativa infância do cinema brasileiro, haviam já pessoas que viviam apenas do cinema. Isto mostrava alguma ambição e grandeza do cinema no Brasil, apesar de todas as suas limitações.

quis fazer filmes nitidamente brasileiros, quase com cheiro de terra”<sup>4</sup>. Não foi assim necessário seguir a forma polida do cinema americano para que os críticos reconhecessem em *Brisa Dormida* qualidades que os filmes americanos de sucesso na época não possuíam.

O cinema de Humberto Mauro não foi bem sucedido comercialmente na época. Contudo, o Ciclo de Catagüeses foi talvez um dos ciclos mais brasileiros do cinema brasileiro até então<sup>5</sup>.

Seu cinema sempre revelou uma preocupação em flagrar nossa brasilidade, poetizando o cotidiano da terra e de sua gente. (...) Em seus filmes a beleza do Brasil é transportada na tela, o amadurecimento do olhar está presente na concepção de cada cena.<sup>6</sup>

O próprio Humberto Mauro afirma ter estado à frente do seu tempo – daí não ter sido completamente entendido e mais bem recebido. O desfasamento entre o envolvimento cinematográfico do momento da produção e do momento da recepção era evidente, impedindo uma fusão do horizonte de expectativas.

Depois do Ciclo de Catagüeses, Mauro mudou-se para o Rio de Janeiro onde com Ademar Gonzaga fez várias produções para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Dali ainda saiu o reconhecido mas, novamente, não bem sucedido comercialmente: *O Canto da Saudade*.

O final da década de 20 e o início da década de 30 deram início a uma nova fase do cinema: o cinema sonoro. O início do cinema sonoro, estabeleceu um novo

---

<sup>4</sup> VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.79

<sup>5</sup> É curioso notar que apesar das poucas décadas de cinema, já nesta altura alguns críticos distinguiam claramente os filmes espectáculo dos filmes Cinema.

<sup>6</sup> LOBATO, Ana L., “Os Ciclos Regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste” in Ramos, Fernão (org.), *História do Cinema Brasileiro*, p.92

paradigma, rompendo com todo um passado do cinema, preso ao cinema mudo, o que significou um grande choque para a evolução do cinema brasileiro. Numa altura em que o cinema mudo tivera finalmente atingido no Brasil uma certa estabilidade e maturidade, quer na controlo das técnicas de produção, quer na aceitação do público dos produtos nacionais, o surgimento do cinema sonoro veio estabelecer esse novo paradigma, ao qual o desapetrechado cinema brasileiro não conseguiu corresponder, por falta de recursos materiais, técnicos e humanos. Viany afirma que “justamente quando esse nível [artístico] fora alcançado, veio o cinema falado, transformando da oite para o dia todo o panorama da arte-indústria-técnica-comércio”<sup>7</sup>. Apesar dos filmes estrangeiros obrigarem à necessidade de legendas, contrariamente ao esperado pelas produtoras brasileiras, o público brasileiro adaptou-se muito bem a elas e rapidamente passou a preferir o cinema sonoro ao musicado.

O início do cinema sonoro não foi pacífico no Brasil. À semelhança do que aconteceu com outros países, várias foram as personalidades que se insurgiram para debater esta questão: o cinema sonoro é cinema (tal como era conhecido até àquela data)?

Octávio Faria, em 1928, olhava o cinema falado como sendo uma nova forma de expressão artística, e que essa não era realmente cinema pois esse distinguia-se das outras formas de arte/entretenimento precisamente porque

(...) O cinema é arte. Arte do preto e do branco. Arte muda. Arte dinâmica, arte visual. Não admite colorido – da vida real. Não admite a palavra – do teatro. Não admite o canto – da ópera. Não admite a complicação psicológica – do romance. Arte própria,

---

<sup>7</sup> VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.85

nada pede às outras artes. Arte própria, ela se basta a si mesma. Todo o movimento que não for nesse sentido estará errado, profundamente errado.<sup>8</sup>

Perante um cinema americano que rapidamente adoptou o som e o proliferou com um sucesso assinalável junto das massas, o cinema brasileiro viu-se obrigado a mudar também. Rubens Machado afirma:

Com a chegada da crise, proporcionada pelo advento do cinema falado, toda uma geração de cineastas que amadurecia desde a década de 1910, encerra praticamente a sua carreira. A geração seguinte, com excepção de alguns documentaristas, será completamente outra, partindo da constante estaca zero que marca até então toda a extensão da história do cinema brasileiro.<sup>9</sup>

Na prática, os novos filmes sonoros brasileiros revelaram-se um fracasso artístico e de bilheteira, o que abriu ainda mais o caminho para o cinema estrangeiro, muito mais apelativo visualmente, e agora também em termos sonoros, e muito mais dinâmico e bem conseguido nessa relação entre som e imagem (sobretudo no que toca à interpretação das personagens).

Apesar de, na generalidade, o som ter afectado de forma muito negativa o cinema brasileiro, certo é também que este ao fechar uma porta abriu uma janela, sobretudo ao dar a possibilidade de se criarem novos géneros que tirassem partido desta nova realidade. Foi o que aconteceu com os filmusicais, filmes que se apoiavam no samba e que eram bem acolhidos devido à grande afinidade que tinham com a cultura popular brasileira. Tal levou a que, ano após ano, a aposta em filmes que se relacionassem com o Carnaval se tornasse uma constante, pelo relativo sucesso que sempre conseguiam, sobretudo em termos comerciais.

---

<sup>8</sup> Apud VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.84

<sup>9</sup> MACHADO, Rubens, “O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste” in Ramos, Fernão (org.), *História do Cinema Brasileiro*, p.127

Apesar do susto e de alguma aversão inicial, existiram personalidades que viram neste período do cinema uma era de oportunidades. Assim, durante os anos 30, nasceram dois grandes estúdios brasileiros: o Brasil Vita Filme, da portuguesa Carmen Santos, e a Cinédia, de Ademar Gonzaga.<sup>10</sup> Randal Johnson e Robert Stam, no seu *Brazilian Cinema*, consideram que para estes estúdios “uma onda de optimismo varreu os círculos de cinema Brasileiro com o advento do som”. Não deixam de referir mais tarde que tal se tratou realmente de um “optimismo ingénuo”.<sup>11</sup>

Depois de algum tempo passado em Hollywood, Gonzaga avançou para a produção dos primeiros filmes da Cinédia: *Lábios Sem Beijos* (realização de Humberto Mauro), *Mulher* (realização de Octávio Gabus Mendes e argumento de Gonzaga) e *Ganga Bruta* (realização de Humberto Mauro e argumento de Octávio Gabus Mendes). Três filmes de qualidade e com algum sucesso junto do público – sobretudo *Ganga Bruta*.

Em 1933, a Cinédia inaugurou o género músicarnavalesco. Desde então, ano após ano, tornou-se um hábito ver surgir no Brasil filmes especialmente dedicados à quadra do Carnaval, dada a boa receptividade destes.

Críticos como Pinheiro de Lemos afirmavam, na altura, que para haver algum sucesso de bilheteira nos filmes brasileiros, tal só se conseguia com filmes “vulgares,

---

<sup>10</sup> Estes dois grandes estúdios eram liderados por dois apaixonados de cinema e não por verdadeiros industriais do cinema. Apesar de todos os erros que estes possam ter cometido, deve reconhecer-se que a estes dois estúdios se deve a quase totalidade de um cinema brasileiro durante vários anos.

<sup>11</sup> JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema*, [tradução própria], p.26

chulos e idiotas”<sup>12</sup>. Tudo o que fosse mais que meramente primário e que tivesse alguma elevação era simplesmente incompreendido e gerava a fuga do grande público.

Lemos criticou também as produtoras que caíam na tentação de buscar atingir o sucesso imediato em detrimento da qualidade. Daí a “imbecilidade” que rodeava o efémero cinema brasileiro – sobretudo em relação às produções carnavalescas.

Anos mais tarde, também Alinor Azevedo reconhecia o samba, a raça negra e o carnaval como sendo as temáticas mais bem aceites pelo público, de todas as temáticas lançadas no sentido de criar um Cinema Popular Brasileiro. Lamentava, porém, o facto de estes serem retratados de uma forma algo desonesta e pouco inteligente – a mesma reprimenda que é hoje repetida por alguns críticos relativamente a *Cidade de Deus*.

Os grandes nomes dos filmes da Cinédia foram, curiosamente e durante algum tempo, os grandes nomes da Brasil Vita Filmes. A primeira produção da Vita Filmes, *Onde a Terra Acaba*, de 1933, foi realizada por Octávio Gabus Mendes. *A Favela de Meus Amores* foi realizada por Humberto Mauro (a quem, por esta obra, cabe o mérito de ter sido o primeiro a retratar o morro do Rio de Janeiro). Este filme foi também considerado por Viany como tendo sido o primeiro filme sério da época sonora. Viany afirma que *A Favela de Meus Amores* “foi o primeiro filme carioca a aproveitar um dos aspectos mais trágicos, exuberantes e musicais da vida da capital do Brasil: o morro”. Acrescenta ainda que este “é um marco importantíssimo, não só

---

<sup>12</sup> **Apud** VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.88

por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro aos nossos homens de cinema”<sup>13</sup>.

Uma vez mais, foram os problemas de distribuição que levaram à impossibilidade de extrair deste e de outros filmes todo o seu potencial. Este fenômeno, frequentemente gerador de insucesso, vai resultar a longo prazo no fim da Brasil Vita Filmes.

A Cinédia continuou com obras de menor qualidade: obras segundo os moldes dos filmes de Hollywood, às quais se seguiram algumas produções apressadas e desleixadas e algumas adaptações e musicarnavais sem qualidade nem sucesso junto do público. Com o agravar da crise, a Cinédia viu-se obrigada a vender terrenos e a mudar-se para São Paulo, onde depois acabou por fechar<sup>14</sup>.

Quanto a Carmen dos Santos, esta morreu pouco depois da sua última, e muito demorada, produção *Inconfidência Mineira*. Com ela morreu também a Brasil Vita Filmes, em 1948.

À Cinédia cabe o mérito de ter trazido para o Brasil as primeiras grandes máquinas para a produção de cinema e de ter formado bons técnicos, trazendo consigo um olhar mais sério para o *modus operandi* do cinema brasileiro da era pós-sonora – correspondendo minimamente às novas exigências, que passavam agora pela forma de organização industrial.

---

<sup>13</sup> VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.92

<sup>14</sup> Em 1958, Gonzaga voltou para os EUA e voltou muito surpreendido pelo novo grande “monstro” que se aí se afirmava: a televisão.

À margem da Cinédia e da Brasil Vita Filmes, outras produtoras lançaram também alguns filmes, mas sem nunca ter conseguido manter uma regularidade ou um padrão de qualidade dignos de registo.

Nos anos 30, com o cinema falado, surgiu um interesse mais evidente em temas como a comédia, o futebol e a política – tendo sido criados alguns filmes dedicados a movimentos reaccionários e a episódios históricos da nação.

Em São Paulo, realizadores famosos procuravam ainda lutar contra esta nova realidade: José Medina foi um daqueles que se manteve afastado do cinema falado e Capellardo pôs mesmo fim à sua carreira em 1935, insatisfeitos e não dispostos a adaptarem-se a esta nova forma de expressão.

No final dos anos 30 nasceu em São Paulo a Companhia Cinematográfica Americana. Apostando em grandes estúdios, esta demorou anos para lançar a primeira produção, a *Eterna Esperança*. O fracasso que este filme representou acabou, ironicamente, por levar consigo toda a esperança e pôr fim a uma produtora que inicialmente prometia muito.

O fim precoce da Companhia veio praticamente esterilizar o cinema em São Paulo durante dez anos, dada a descrença no cinema nacional. No Rio de Janeiro, só a Cinédia e a Vita Filmes se mantinham algo activas e regulares. Aparte destas, existiam pequenos focos de produção de cinema como a Sonofilmes, que se iniciou em 1936, mas a produção em geral era pouca e o seu sucesso muito irregular.

A Sonofilmes focou-se sobretudo em musicarnavais e em comédias teatrais. O seu primeiro sucesso foi *João Ninguém*, comédia dramática que explorava o compositor popular carioca. Nestas comédias explorou-se a personagem do bom malandro, que veio depois tornar-se um símbolo na ficção brasileira. Contudo, só mais tarde com *Oscarito* e *Grande Otelo*, a trabalhar em conjunto, se conseguiu atingir uma representação seriamente estilizada desta figura do bom malandro.

Enquanto isto decorria, como já antes aqui se fez menção, Humberto Mauro ligou-se ao INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) onde fez centenas de documentários – entre eles, o muito reconhecido *O Descobrimento do Brasil*. Os documentários de Mauro manifestaram o interesse deste em colocar nos ecrãs a realidade social vivida por muitos brasileiros. Ao mesmo tempo este declarava a sua missão em comprometer-se com a verdade, diversificando a oferta existente, quer nacional, quer internacional, com poucos vínculos com a divulgação da verdade (numa altura em que não havia televisão). Contudo, críticos mais recentes tentam desmistificar esta imagem de Mauro, ao especificar vários momentos em que também este cedeu à indústria na tentativa de rentabilizar os filmes do Estado.

Vindo de Hollywood, Paul Roulien procurava enfrentar a crise com dois filmes de sucesso, *O Grito da Mocidade* e *Aves Sem Ninho*, duas promessas para um futuro como realizador no panorama brasileiro. Contudo, o seu terceiro filme perdeu-se num incêndio e, em 1948, quando voltou a tentar a sua sorte, um novo incêndio pôs fim às suas esperanças. Também de muitos azares se fez a história do cinema brasileiro.

No final da primeira década do cinema falado, a Brasil Vita Filmes continuava a produção do seu interminável *Inconfidência Mineira*, a Sonofilmes encontrava-se parada e, com ela, toda a produção de cinema em São Paulo, e a Cinédia não fazia mais de dois a três filmes por ano. “Mal [se] conseguia manter acesa a chama do cinema brasileiro”.<sup>15</sup>

Em 1940, duas novas produtoras foram fundadas no Rio de Janeiro: a Pan América e a Régia. Ambas desfrutaram de pouco sucesso. No ano seguinte, um grupo de entusiastas ambiciosos tentou remediar erros deste tipo fundando a Atlântida. A Atlântida iniciou-se com um manifesto no qual delineou como objectivo primordial fazer um tipo de cinema industrial, que gozasse de sucesso junto do público – factor fundamental para a sobrevivência da produtora e para o seu crescimento. A aposta era no profissionalismo e na imitação dos modelos de sucesso estrangeiros, numa lógica empresarial de busca do lucro.

Como filme de estreia, a Atlântida lançou *Moleque Tião*, com o Grande Otelo, o que veio a representar uma novidade total no Brasil, ao colocar-se pela primeira vez um homem de raça negra como protagonista.

Com uma produção de três a quatro filmes por ano, a Atlântida foi ganhando o seu espaço. Mais tarde, esta decidiu juntar Oscarito e o Grande Otelo, uma dupla que perdura na memória do público até aos dias de hoje – em grande parte devido ao trabalho que estes também desenvolveram mais tarde juntos para a televisão.

---

<sup>15</sup> VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.99

Através do lançamento e da promoção de vários actores reconhecidos no teatro, a Atlântida apostou claramente no sucesso através da exploração do chamado *Star System*. Contudo, e segundo Viany, com a saída de Moacir Fenelon (um dos fundadores da Atlântida) e a entrada de Luís Severiano Ribeiro jamais a Atlântida encontrou os êxitos do passado. Contudo, estudiosos, como Bernardette Lyra, afirmam que esta afirmação não corresponde completamente à verdade e que nasce sobretudo dos desencontros de opinião muitas vezes mantidos entre Viany e as figuras com quem contactou.

Ainda que a Atlântida tenha investido num projecto bem definido, de objectivos claros, e que tenha tentado precaver-se dos típicos problemas da distribuição e exibição dos filmes ao garanti-los através de Severiano Ribeiro, a falta de estúdios de qualidade e o infortúnio de também ela ter sido vítima de um dos muitos incêndios que assombram o cinema brasileiro ditaram a decadência e a queda desta produtora.

À excepção da Atlântida pouco foi feito. Várias adaptações de obras literárias foram realizadas por pequenas produtoras, e outras adaptações do teatro e até mesmo de histórias da rádio. A maioria sem sucesso.

Nelson Schultz, que tinha estado muito activo na Atlântida, fez ainda antes de morrer alguns filmes praticamente sozinho – nos quais realizava, produzia, montava, escrevia...

Devido ao facto de o cinema brasileiro até então mostrar não ser de todo interessante em termos económicos, pois não oferecia retorno do dinheiro investido nem garantias de um futuro retorno, apostar no cinema nacional para um industrial passava muito mais por iniciativas de paixão pela arte ou por mecenato, nesta indústria em formação, do que propriamente por uma aposta comercial na busca de lucro.

A produtora Vera Cruz foi um dos casos raros em que um industrial, Franco Zampari, em 1949, despendeu grandes somas de dinheiro no sentido de apostar no cinema, por acreditar que poderia ser bem sucedido e criar uma indústria lucrativa.

Zampari colocou toda a sua fortuna (estimada em 40 milhões, segundo afirmou) ao serviço da Vera Cruz, estimulado pelo processo de industrialização por que passava a economia Brasileira na época. No primeiro ano, a Vera Cruz teve um prejuízo de 7,5 milhões. No segundo ano esse valor subiu para 25 milhões. No fim, mais de 150 milhões foram introduzidos na Vera Cruz (100 milhões em 18 filmes produzidos e o resto em filmes inacabados). Havia muita vontade de Zampari mas “a experiência demonstrou ser por demais perigosa, e o dinheiro nunca foi suficiente para que a companhia aguentasse até melhorarem as coisas”.<sup>16</sup>

A Vera Cruz estabeleceu como meta o sucesso através da qualidade. Nesse sentido apostou em estúdios e maquinaria de qualidade, em capital humano vindo sobretudo do estrangeiro (técnicos, realizadores, argumentistas, etc.) e actores reconhecidos. Zampari quis crer que ter os ingredientes certos era tudo o que necessitava para ser

---

<sup>16</sup> VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.108

bem sucedido. Johnson e Stam afirmam: “Os filmes da Vera Cruz atingiram, de certo modo, um objective há muito desejado por muitos realizadores Brasileiros: um nível de qualidade artística equivalente àquele praticado na Europa e nos Estados Unidos”<sup>17</sup>.

Contudo, a falta de uma consciência do cinema e do mercado do cinema brasileiro, a falta de um planeamento ajustado e também a incorrecta racionalização acerca da adequada gestão dos recursos disponíveis – aliados ainda a outros factores – resultaram num enorme desastre financeiro.

A Vera Cruz resultou num insucesso estrondoso que veio lançar grande descrença e confusão em todos aqueles que acreditavam que se podia e devia fazer cinema (de sucesso) no Brasil. A falta de dinheiro, que era normalmente apontado como o grande motivo do insucesso dos filmes nacionais – normalmente com uma forma menos “maquilhada” que os filmes estrangeiros, devido a isso mesmo –, provou afinal não ser o problema essencial para o insucesso do cinema brasileiro, dentro e fora do país.

O insucesso da Vera Cruz deveu-se sobretudo ao insucesso dos seus filmes, na maioria das vezes desajustados das expectativas do público, algo que teve sobretudo a ver com o facto da maioria dos argumentistas e realizadores serem estrangeiros e não terem sabido ajustar os seus filmes a este público. Outros factores, ligados ao insucesso da Vera Cruz, passaram particularmente pelo desajustamento dos custos de produção de cada filme e com a má gestão – lidar com excesso de recursos não

---

<sup>17</sup> JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema* [tradução própria], p.28

resultou necessariamente em melhores filmes, o que impediu também a otimização de procedimentos. A juntar a isto, também a Vera Cruz foi afectada pelo habitual problema da distribuição e exibição dos filmes, dado ter preferido garantir esses serviços através de distribuidoras estrangeiras que, como é natural, deram preferência aos seus próprios filmes. Johnson e Stam vincam que a Vera Cruz melhorou, de facto, o nível técnico do cinema brasileiro mas fez demasiados erros sérios ao ser demasiada ambiciosa, desejando o mundo sem pensar no seu próprio mercado, ao definir uma errada política de distribuição, confiada a terceiros com conflito de interesses, ao ignorar completamente os gostos e interesses do seu público... Basicamente, a Vera Cruz “imitava Hollywood em tudo excepto no seu sucesso financeiro”<sup>18</sup>.

Deve, porém, salientar-se que houve na realidade uma grande melhoria dos filmes, proporcionada sobretudo pelo enriquecimento destes em termos técnicos. Mas tal foi insuficiente para que os filmes encontrassem o deslumbramento do público.

Franco Zampari é acusado de não ter querido ouvir ninguém na época, “não estudou as condições do mercado. Não ouviu os calejados veteranos de tantas batalhas do cinema brasileiro – pessoas como Humberto Mauro, Moacir Fenelon e Pedro Lima –, que tanto trabalho poderiam ter poupado, e tanto dinheiro também”.<sup>19</sup>

Este delineou a sua própria estratégia sem ter tido em conta alguns aspectos essenciais: como a falta de um planeamento claro e abrangente que incluísse, por exemplo, o facto de já existir uma história, feita de sucessos e insucessos, do cinema

---

<sup>18</sup> JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema* [tradução própria], p.28-29

<sup>19</sup> VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.109

brasileiro; e também a especificidade do próprio cinema e mercado nacional. Deve realçar-se igualmente o desprezo que lhe mereceram factores externos aos da produção, como o da recepção das obras, a legislação e o mercado da indústria cinematográfica no Brasil (em que existia um monopólio do cinema estrangeiro). A opção de Zampari de não se ter rodeado de pessoas conhecedoras do meio e de não ter criado uma distribuidora própria e salas de exibição suas voltou-se contra si mesmo<sup>20</sup>.

Embora tendo partido de ideais diferentes dos da grande maioria dos até aí “industriais” do cinema brasileiro, por estar muito mais ligado ao empreendedorismo do que à paixão pelo cinema dos anteriores, a da Vera Cruz acaba por enquadrar-se nas palavras de Vinícius de Moraes, quando este afirma que a evolução do cinema nacional “foi natural, retrógrada sob muitos aspectos, mas essencialmente orgânica”<sup>21</sup>, fruto da crença de alguns bons homens mas não no devido uso dos recursos, mesmo quando estes estavam à disposição.

A meio do processo de declínio da Vera Cruz, Cavalcanti ainda foi contratado para alterar a forma de produção e estabelecer uma linha condutora que levasse ao sucesso. O seu trabalho melhorou o estado das coisas, sem contudo ter conseguido inverter o processo de declínio que há algum tempo havia iniciado e embalado.

---

<sup>20</sup> Efectivamente, o problema da exibição e da distribuição dos filmes brasileiros no Brasil foi sempre uma questão fundamental e erradamente desvalorizada pelos seus intervenientes, ao longo de toda a história do cinema brasileiro. O conflito de interesses entre as distribuidoras estrangeiras e as produtoras nacionais não foi devidamente acautelado, quer pelas produtoras nacionais quer pelo próprio estado brasileiro, na defesa de um Cinema Próprio de âmbito Nacional.

<sup>21</sup> **Apud** VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.113

Olhando em retrospectiva, podem assinalar-se *O Cangaceiro* (de Lima Barreto) e *Sinhá Moça*, como tendo sido os maiores sucessos da Vera Cruz.

Podem encontrar-se na história do cinema brasileiro alguns outros mecenas como a família Audrá e Anthony Assunção que, convencidos pelo italiano Mário Civelli, apostaram nomeadamente na Maristela e na Multifilmes, que provaram elas também ser um verdadeiro desperdício do dinheiro destes.

Mais tarde, em 1954, Lima Barreto insistiu que o caminho certo para o cinema brasileiro tinha que passar pela busca de uma estética própria, que fosse autêntica e estivesse voltada para si: “enquanto não descobriremos, para expressá-los, os nossos temas, dentro do próprio, do nosso, do conceito estético-fílmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-cabloco-campeiro-sertanejano, (...) não encontraremos a forma áudio-visual de generalizar, de disseminar a nossa cultura – incipiente, sim, mas autêntica, verdadeira, irretorquível”.<sup>22</sup> Até então, apenas Mauro havia ido de encontro a este ideal.

Apesar disto, a década de 40, marcada no Brasil pela existência activa da ditadura, vai ser muito importante para a produção cinematográfica sobretudo devido às medidas proteccionistas que foram tomadas em relação ao cinema. A legislação reconheceu a existência de um cinema nacional e, em 1946, promoveu legislação na esperança de o proteger face ao cinema e/ou distribuidoras estrangeiras. Foram igualmente criados apoios, destinados às produtoras que fizessem um cinema reconhecidamente “nacional” e que tivessem uma produção regular (dado o rácio na

---

<sup>22</sup> Apud VIANY, Alex, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p.121

época ser de 1 filme nacional para 8 estrangeiros) – o que, tendo em conta os dias de hoje, era ainda na altura um número controlável.

Estas foram, sem dúvida, as medidas mais importantes tomadas pelo governo em relação ao seu próprio cinema até então. Mas, outras iniciativas devem ser lembradas como: em 1942, o governo criou o Conselho Nacional de Cinema Brasileiro; foi realizado por esta altura o I congresso nacional de cinema brasileiro; fundou-se a Associação Paulista de Cinema. Foi inclusive no II congresso nacional de cinema brasileiro que se estabeleceram pelo Estado, em cooperação com as produtoras e cineastas, as novas directivas a seguir, e se chegou a um entendimento daquilo que deveria ser entendido como cinema nacional, o que se realçou a importância de se criarem instituições, assim como fundos de apoio e iniciativas, no sentido de defender e difundir o dito cinema nacional.

Na consequência destas iniciativas, em São Paulo, o governo do Estado fez grandes empréstimos ao cinema. No Rio de Janeiro tentou fazer-se algo semelhante com a Comissão Nacional de Cinema mas, porque esta nunca passou a lei, muitas produtoras optaram por se mudar para São Paulo, na busca desses empréstimos. O centro do cinema brasileiro mudou-se por isto para São Paulo.

Em 1956, a Comissão Federal de Cinema realizou um exaustivo relatório que constatou que o Brasil continuava a importar muitos mais filmes do que o seu mercado conseguia abarcar, o que acabava também por abafar a produção nacional. O monopólio da distribuição e exibição estava nas mãos de estrangeiros e as exibidoras (nomeadamente, as salas de cinema), quase na sua totalidade, não

respeitavam as leis relativamente à proporcionalidade entre filmes estrangeiros e filmes nacionais. Estas constatações vieram denunciar um outro problema: o da falta de fiscalização. Edmundo Rossi, que assumiu durante pouco tempo a direcção da Vera Cruz, assumiu na sua saída:

O cinema nacional só tem de nacional os artistas. O resto é estrangeiro, salvo uma ou outra excepção, como por exemplo alguns directores [leia-se realizadores]. O material é importado, as máquinas são importadas, os técnicos em boa parte são importados, e a distribuição está na mão de estrangeiros que não têm nenhum interesse em prestigiar o cinema nacional.<sup>23</sup>

De 1958 em diante, foram produzidos um número abundante de filmes nacionais, no sentido de as produtoras respeitarem as quotas mínimas impostas pelo governo e, assim, obterem os respectivos subsídios. Nesse sentido foram produzidos muitos filmes, a maioria sem qualidade, mais preocupados que estavam com o tempo de produção do que com o aprumo técnico. A qualidade sobressaía, de quando em vez, da quantidade. Fez-se assim muito cinema nacional mas investiu-se muito pouco no progresso e na qualidade do cinema brasileiro.

A Chanchada, género de cinema desprezado pela crítica e pelas produtoras ditas “sérias” – que incidia sobre o cómico corriqueiro relativamente a acontecimentos da actualidade, que explorava o lado festivo do cinema e que se caracterizava, também, pela falta de investimento em maquinaria, técnicos e intérpretes e que era sobretudo destinada às massas – passou nesta fase a ser vista com outros olhos. Apesar do seu pouco apuro, havia nela brasilidade e ao mesmo tempo um relativo sucesso comercial sem grandes custos de produção.

---

<sup>23</sup> **Apud** CATANI, Afrânio, “A Aventura Industrial e o Cinema Paulista” in Ramos, Fernão (org.), *História do Cinema Brasileiro*, p.227

Muitas Chanchadas se seguiram com os seus habituais elementos: música, festa, alegria, história simples e comédia. Alex Viany admite ter ido buscar vários elementos desta estética para o seu *Agulha no Palheiro* e o mesmo se passou com *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos. Este era um tipo de cinema nascido do povo e destinado ao povo.

Centenas de *chanchadas* dominaram a produção de filmes Brasileiros ao longo do final da década de 30 e das décadas de 40 e 50. Apesar de cultivarem uma imagem idealizada e inconsequente dos Brasileiros, cristalizada num Rio de Janeiro perpetuamente folião, às *chanchadas* cabe a virtude de estabelecerem um vínculo entre os Brasileiros e o seu cinema. Com a popularidade crescente da televisão no final dos anos 50, as *chanchadas* perderam o seu amplo apelo popular [...]<sup>24</sup>

Deve salientar-se, acerca do cinema brasileiro até esta fase, a importância dada por este a questões relacionadas com a sua sociedade. O interesse imediato do público em geral pelo cinema desde os seus primórdios no Brasil foi retribuído pelo cinema nacional com um olhar para si mesmo, algo que agradava ao público em geral e que era visto como os grandes críticos brasileiros ao longo do século XX como o caminho certo a seguir. Mas nenhum cineasta, nenhum movimento estético se preocupou tanto com este aspecto como o Cinema Novo.

---

<sup>24</sup> JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema* [tradução própria], p.27

## 1.2 O Cinema Novo

O Cinema Novo vai inicialmente justificar a sua existência como reacção a este contexto específico do cinema brasileiro. Este novo grupo, composto essencialmente por jovens intelectuais universitários adeptos do neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa<sup>25</sup>, opunha-se fortemente ao cinema de tipo Chanchada (considerando que os fundos do Estado não podiam ser desperdiçados daquela maneira) e ao cinema que a Vera Cruz tentou trazer (por privilegiar a forma ao conteúdo e não adaptar o seu cinema à realidade brasileira). Fernão Ramos, historiador do cinema brasileiro que é considerado pela crítica em geral mais imparcial, objectivo e rigoroso do que Viany terá sido no livro fundador da historiografia do cinema brasileiro (embora Ramos tenha podido beneficiar da perspectiva oferecida por décadas de diferença), afirma que “o Cinema Novo se constitui como grupo enquanto oposição ao esquema industrial da produção cinematográfica desenvolvido em São Paulo nos primeiros anos da década de 1950.”<sup>26</sup> Deve reter-se sobretudo que o Cinema Novo tinha como objectivo mudar completamente o rumo que estava a tomar o cinema brasileiro até então.

O Cinema Novo não partiu de um manifesto. Partiu antes da crescente associação de elementos ligados ao cinema que partilhavam os mesmos ideais e que se involuntariamente se associaram também à onda política da época, caracterizada pelo

---

<sup>25</sup> “Embutidos no desejo de produzir filmes não industriais, estes basearam-se em dois modelos estrangeiros: o Neo-realismo Italiano, pelo seu uso de actores amadores e pela rodagem de filmes fora de estúdios, e a Nouvelle Vague Francesa, não tanto pela sua temática ou estética, mas antes como estratégia de produção.” in JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema* [tradução própria], p. 33

<sup>26</sup> RAMOS, Fernão, “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)” in *História do Cinema Brasileiro*, p.302

Desenvolvimentismo (política de cariz optimista que se notabilizou pelo acerbado sentimento nacionalista e pelo investimento, em busca da expansão económica do país) do governo de Juscelino Kubitschek. O Cinema Novo cresceu sobretudo nos cineclubes e ganhou força nos Congressos de Cinema Nacional. Este novo grupo procurou principalmente fazer um cinema que reflectisse o Homem Brasileiro considerando que o público “espera ver mais nele o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos”<sup>27</sup>, procurando para isso encontrar uma linguagem cinematográfica que fosse capaz de exprimir essa mesma realidade, seja pelo elogio, seja pela denúncia. O Cinema Novo foi um cinema que procurou, acima de tudo, agir pela verdade e contra os artificialismos; pelo aprofundamento e contra os superficialismos; pelo inconformismo social e, por último, pela arte, centrado que estava numa perspectiva de cinema de autor.

Durante muitos anos vários cineastas, como Humberto Mauro, denunciaram a falta de recursos como um dos dois grandes problemas do cinema brasileiro. Um outro problema tinha principalmente a ver com a sua falta de verdade e identidade. O Cinema Novo comprometia-se a enfrentar estes dois problemas, seguindo o mote “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”. Seguindo os moldes do neo-realismo italiano, o Cinema Novo procurou fazer um cinema de qualidade com o mínimo de recursos, dadas também as conhecidas limitações financeiras das produtoras nacionais. Nesse sentido a produção dos seus filmes procurava actores desconhecidos, usava as ruas como cenários, evitando os estúdios (que, para além de serem mais dispendiosos, eram considerados por estes como instrumentos de auxílio à mentira). A maior parte dos seus planos eram também filmados segundo a técnica

---

<sup>27</sup> Idem, *Ibidem*, p.303

da câmara-na-mão, evitando assim a utilização de um grande número de instrumentos auxiliares.

Embora o Cinema Novo não tenha sido um mero instrumento político, é certo que o descontentamento em relação à realidade política e socioeconómica do Brasil aliado com a maior difusão e adesão à filosofia de Marx e Lenine pelos jovens universitários tiveram influência na forma de como o Cinema Novo se implantou e estabeleceu as suas metas, surgindo como oposição ao passado e objectivando reflectir de forma crítica a realidade da sociedade brasileira no sentido de agir sobre o espectador – apelando à unidade na melhoria de vida da sociedade em geral, procurando para isso violentar os seus sentidos para o fazer ganhar consciência da realidade.

Fernão Ramos, no seu livro *História do Cinema Brasileiro* dedica um módulo ao Cinema Novo, com o subtítulo de “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)”. Este olha para o surgimento do Cinema Novo como algo que ainda antes de ter nome já representava o desejo de mudança várias vezes manifestado por vários cineastas. Desejavam-se grandes mudanças em relação ao cinema brasileiro. Os encontros entre cineastas, sobretudo aquando dos Congressos Nacionais de Cinema, vieram demonstrar haver muito em comum nas mudanças que cada um idealizava para o cinema brasileiro da época.

Até à Vera Cruz, o cinema de tipo industrial era por consenso aquele que devia servir de modelo para todos. A aposta na maquinaria, nos estúdios, nos técnicos qualificados, na gestão empresarial, na promoção e na especialização de todos os

sectores que envolvessem o cinema eram considerados essenciais. Após estes congressos, reconheceu-se a necessidade de se ter algo mais, algo que se podia expressar com a seriedade de um vínculo para com a sociedade.

O Cinema Novo só irá surgir, de forma declarada, no início dos anos 60. Ainda assim, antes disso já era possível reconhecer, como antes referi, elementos marcantes desta corrente, não só nas palavras de vários cineastas como também noutros filmes, que manifestavam alguns dos tópicos de interesse tão expostos nas teses debatidas nos congressos de cinema de 1952 e 1953 – nos quais se focava sobretudo a necessidade de um cinema diferente: mais local, mais de autor, mais próprio do seu povo, com conteúdo e mais consciente do seu papel social perante as várias problemáticas sociais.

Os vários congressos e encontros de cinema foram essenciais para que se discutisse o cinema da época e se chegasse à conclusão da existência de uma vontade comum em mudar a realidade do cinema brasileiro e da necessidade de se definirem estratégias para obter essas mudanças.

Nelson Pereira dos Santos, e outros cineastas, focaram nestes debates os principais problemas do cinema nacional e sugeriam as soluções que acharam ser mais adequadas.<sup>28</sup> Ao cinema de tipo americano criticava-se a superficialidade dos seus temas, a falta de consciência, o cinema puramente de entretenimento, assente em padrões previsíveis e, logo, pouco artístico, e a sua inocuidade – sem objectivo de

---

<sup>28</sup> O facto de estes debates serem muitas vezes realizados à revelia ou à margem das grandes distribuidoras (normalmente estrangeiras) já mostrava de algum modo quem era o inimigo, tantas vezes aí apontado, e qual o modelo de cinema que se queria evitar.

fazer a sociedade reflectir ou agir, fazendo antes o contrário ao transmitir noções erradas ou deturpadas da realidade.

*Rio 40 Graus* de Nelson dos Santos Pereira foi um filme pleno de diferentes influências (como as da Chanchada e dos ideais do futuro Cinema Novo), que já incorporou vários dos elementos que viriam a fazer parte do cinema próprio do Cinema Novo, como o olhar sobre o quotidiano do povo brasileiro e sobre as suas problemáticas, a produção fora dos grandes estúdios e longe das grandes produtoras, o olhar da favela enquanto temática e a opção pela narrativa não-linear. Este procurou já difundir uma imagem popular sem a estereotipar, que representa um dos riscos inerentes a todo este processo. Por outro lado, e até porque fez uso dos apoios financeiros oferecidos à indústria cinematográfica nesta fase (que entre outras coisas não taxava a fita), o filme fez uso de um baixo orçamento, o que obrigou a algumas medidas do tipo daquelas descritas acima.

Este filme serviu de exemplo para os futuros cinema-novistas, pelos princípios que seguiu e por marcar a diferença. A novidade e o exotismo vão ser armas essenciais para o Cinema Novo, como forma de chamar a atenção do público para a sua mensagem, ainda que de uma forma que não o tornasse interessante, evitando promover o turismo da miséria no exterior. Daí a ilinearidade das narrativas, daí o uso de temas como os da favela (suja e decadente, em tudo diferente da imagem maquilhada do cinema tipicamente Americano), daí a uso da aparente espontaneidade no falar e no fazer. Tudo bastante diferente dos lineares filmes americanos, muitas vezes assente no seu *star-system*, no seu *glamour* e fantasia e

menos na representação fiel da realidade ou no auto-questionamento do espectador acerca da realidade vivida por compatriotas seus no mesmo país em que vivem.

O Cinema Novo quis marcar directamente a diferença nos anos 60. Vários jovens cineastas, com influências como as de Eisenstein, Bergman, Felini, Rossellini, etc., uniram-se para criar uma estética de cinema necessária ao cinema brasileiro e à sociedade em geral, que assinalasse a diferença num cinema nacional e numa sociedade marcados pelo subdesenvolvimento.

Em 1959, Glauber Rocha lança *O Grande Momento*, um filme que mostrou como era possível fazer cinema de qualidade, ideológica e esteticamente, sem fazer uso de grandes recursos e até mesmo sem temáticas grandiosas, ao fazer uso de situações do quotidiano de um restrito sector da sociedade. As marcas das influências marxistas, que continuavam a ser motivo de simpatia de muitos cineastas do Cinema Novo, eram de algum modo também um elemento de divisão entre estes, que se manifestava, por exemplo, nas diferenças de opinião acerca de conceitos essenciais, como o de alienação<sup>29</sup>.

A noção acerca deste conceito foi-se alterando, sendo que na fase inicial do grupo, devido à noção de alienação da altura, criticou-se por demais a população trabalhadora pela sua ignorância e inacção perante a sua condição (como em *Barravento*); sendo que mais tarde, em geral, gerou-se uma maior compreensão em relação a estas mesmas populações, mais vítimas que culpadas, – o que resultou em

---

<sup>29</sup> Segundo Marx, esta manifesta-se a partir do momento em que o objecto fabricado se torna alheio ao sujeito criador de uma forma sistemática. Este sistema favorece a apatia do Homem, ingénuo e desconhecedor da sua condição, tornando-o mais num instrumento do sistema do que propriamente num ser humano – um alienado.

filmes bastante diferentes. Este facto é bastante relevante, dada a preponderância da sociedade nos filmes do Cinema Novo. Os conceitos de raça e meio passaram também a ser tomados em conta na definição de se a população era vítima de alienação ou se é culpada da mesma.

As discussões eram naturais no seio do Cinema Novo, munido que estava de jovens entusiastas e idealistas. Delas resultaram não só consensos e linhas de orientação, que acabaram por definir a corrente, como também muitas divergências que resultaram em filmes bastante diferentes, apesar de pressupostos comuns.

Tal aconteceu também relativamente às discussões em torno da forma mais adequada de retratar a cultura popular. Questões como as da correcta interpretação da realidade e da correcta difusão de ideias no sentido de consciencializar e fazer agir (nem que para isso fosse necessário ferir os sentidos do espectador, sem contudo impor uma visão, fazendo antes com que fosse o espectador a atingir essa consciência), assim como acerca dos perigos da instrumentalização política dos filmes e do equilíbrio filme de conteúdo social/filme auto-sustentável tornaram-se questões centrais nas discussões do grupo.

No sentido de amenizar esta situação, Glauber Rocha, que em pouco tempo se tornou a figura mais marcante do grupo, lança o manifesto “Eztetyka da Fome”, aquando das discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Génova, em Janeiro de 1965. Este manifesto define e separa o Cinema Novo dos demais movimentos. Assim, nesse artigo, Rocha define o Cinema Novo como sendo um movimento cinematográfico

que exprime a transformação da sociedade brasileira, comunicando e processando essa transformação. Ainda nesse artigo, Rocha alude à necessidade de evitar o cinema de efeito fácil (cinema espectáculo). Por último, Rocha aproveitou para anunciar quais os membros iniciadores do Cinema Novo, os mesmos que conferiram uma estrutura base da identidade do grupo.

É precisamente a este texto que a investigadora Ivana Bentes alude nos nossos dias para analisar as tendências recentes do cinema brasileiro, resultado de uma evolução natural bastante influenciada pelo Cinema Novo mas com propósitos distintos. Resumidamente, a expressão ‘estética da fome’ está relacionada com o Cinema Novo da década de 60. Esses filmes usaram o lema “uma câmara-na-mão e uma ideia na cabeça” e privilegiaram a mensagem política. Já os filmes da chamada retomada do cinema nacional, no final dos anos 90 e início do novo milénio, são caracterizados por privilegiarem um melhor tratamento técnico, abrindo espaço no mercado internacional, dando assim mais relevância a aspectos formais do que propriamente os aspectos de conteúdo de carácter social.

Passamos da ‘estética’ à ‘cosmética’ da fome, da ideia na cabeça e da câmara-na-mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmara que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’.<sup>30</sup>

A grande maioria das narrativas dos filmes do Cinema Novo focou-se na luta de classes (povo vs. burguesia), caindo muitas vezes na estereotipagem de ambos. Os anos de 1961 e 1962 marcaram um início exaltado do Cinema Novo, composto pelo seu tom crítico em relação à sociedade no seu todo, numa luta contra a alienação –

---

<sup>30</sup> BENTES, Ivana, “ ‘Cosmética da fome’ marca cinema do país” in *Jornal do Brasil*, 8 de Julho de 2001.

que se pode definir também como sendo o processo em que o ser humano se afasta da sua real natureza em detrimento da sua produção, a qual ele não controla, o que faz dele mais um objecto que um ser. A revolta contra a burguesia durante esta fase pode ser observada em filmes como *Cinco Vezes Favela*, *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A Grande Feira*.

Em 1963, ano em que o Cinema Novo se define decisivamente como grupo e como portador de um discurso ideológico próprio, os “radicalismos” associados ao conceito de alienação são aos poucos abandonados em favor da noção de autocrítica social, ideal de maior tendência burguesa.

Fernão Ramos distingue assim três “trindades” no Cinema Novo. Três fases diferentes, cada uma composta por três filmes, que marcam três épocas distintas no Cinema Novo e assim demonstram a evolução deste movimento. “Em função de cada uma delas estão articulados diversos elementos do discurso ideológico cinema-novista, que adquirem carácter singular quando relacionados a cada um desses conjuntos de filmes”.<sup>31</sup> Também Johnson e Stam distinguem três fases no Cinema Novo

[...] dividiremos o movimento do Cinema Novo em várias fases, cada qual correspondente a um período específico da vida política Brasileira. Após o período preparatório, aproximadamente entre 1954 e 1960, observamos três fases principais: a primeira fase, estendendo-se entre 1960 e 1964, sendo a data do primeiro *coup d' état*; de 1964 a 1968, a data do segundo *coup-dentro-do-coup*; e de 1968 a 1972.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> RAMOS, Fernão, “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)” in *História do Cinema Brasileiro*, p.347

<sup>32</sup> JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema* [tradução própria], p.30-32

A primeira fase é, segundo Ramos, composta pelos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis* e *Vidas Secas*. Esta primeira fase, na maioria constituída por filmes de 1963, mostram-nos um Brasil remoto, ensolarado e repleto de conflitos de origem política. A população da região nordeste foi a escolhido como exemplo a denunciar, devido ao seu quotidiano de sofrimento, exploração, isolamento e escassez de recursos. Ramos, diferentemente de Johnson e Stam, considera que a realidade focada em cada uma destas fases é sobretudo o espelho dos jovens realizadores deste período – plenos de angústias e impotentes na sua incapacidade de mudar o mundo em tempo útil e de forma considerável.

*Vidas Secas*, adaptação da obra de Graciliano Ramos por Nelson Pereira dos Santos, teve como intenção focar “a verdadeira situação do povo nordestino”, usando a linguagem natural destes, abdicando de uma banda sonora, com diálogos curtos e planos tão longos quanto os dias ensolarados das personagens. A história do filme foca uma família nordestina e as dificuldades que esta enfrenta no seu dia-a-dia.

*Os Fuzis*, de Ruy Guerra, procurou por sua vez focar a reacção do povo faminto, que toma de assalto um armazém do exército em busca de comida, contrastando-a com a do exército, que se volta contra estes.

Por último, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha reforçou a necessidade de se assumir uma postura activa contra a passividade social, que criava condições propícias à criação de desigualdades sociais. Nesse sentido, seguimos Manuel, trabalhador rural que se junta a um culto religioso, e depois a um grupo de cangaceiros, contra os senhores das terras e o seu assassino contratado, Antônio das

Mortes. Este filme vai, segundo o próprio realizador afirma, de encontro àquilo que definiu, prevalecendo o cinema de autor e a responsabilidade social do cinema, mantendo um compromisso para com a realidade, em desabono do cinema industrial (pela ideia efémera e fantasiosa que transmite do mundo).

Os filmes desta [primeira] fase lidam tipicamente, ainda que não de forma exclusiva, com os temas inerentes à confrontação entre o [“civilizado”] mundo urbano e o grosseiro proletariado rural: a fome, a violência, a alienação religiosa e a exploração económica. Os filmes partilham, de certo modo, um optimismo político característico dos anos do desenvolvimentalismo, embora, em parte devido à juvenilidade dos realizadores, partilhem também uma certa fé de que o simples acto de dar a mostrar estes problemas fosse um primeiro passo para os solucionar.<sup>33</sup>

A segunda trindade do Cinema Novo ficou marcada por uma série de eventos que vão dar origem a uma nova fase do grupo. O golpe militar de 1964 e o manifesto de Glauber Rocha “Eztetyka da Fome”, que em 1965 irão revelar-se fundamentais nas preocupações centrais evidenciadas pelos filmes que se vão seguir. O Cinema Novo em 1965 mostrava-se já muito mais adulto. O seu reconhecimento, sobretudo em festivais internacionais de cinema, e os vários filmes que já haviam lançado tornava-os então conhecidos e tomados em consideração.

Foi já inserido neste estatuto que Glauber Rocha comunicou a já supracitada “Eztetyka da Fome”, um manifesto considerado até aos dias de hoje como essencial na definição da estética própria do Cinema Novo. Neste manifesto, Glauber exprime a necessidade de mostrar ao mundo, chamado civilizado, a realidade do povo brasileiro (sem qualquer tipo de receio ou vergonha e de uma forma realista). Por

---

<sup>33</sup> JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema* [tradução própria], p.33-34

outro lado, este considerava necessário que o mundo chamado civilizado compreendesse esta realidade, tão trágica como ela era – sem os paternalismos ou visões do exótico que costumam estar associados às imagens decadentes dos países da América latina.

A fome latina [...] aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. [...] Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.<sup>34</sup>

Glauber foca a sua atenção neste Cinema Novo, cuja grande originalidade que traz tem a ver com a maior miséria do seu povo: a fome. Ela gera a violência, os actos mais insanos e é representada nas personagens tal como se afigura: feia, escura, suja, dura na sua linguagem, que mata para comer e que foge por ter agido na busca de comer.

(...) personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo.<sup>35</sup>

Esta imagem denunciava, de forma crítica, o cinema de tipo industrial pela beleza da gente rica, bonita e alegre que sempre mostra. Ilusão da realidade em filmes sem mensagem clara nem objectivos socialmente construtivos.

No seu compromisso com a verdade, o Cinema Novo propõe-se a mostrar o que outros escondem e propõe-se a fazê-lo através da consciencialização dos seus espectadores, violando os seus sentidos, fazendo perceber que todas essas imagens de horror nas suas várias formas de violências estão associadas à fome – factor que

---

<sup>34</sup> ROCHA, Glauber, “Eztetyka da Fome” in *Revolução do Cinema Novo*

<sup>35</sup> Idem, *Ibidem*

impedirá à partida qualquer tipo de paternalismo ou fácil desprendimento do espectador.

Glauber propõe-se ser revolucionário apelando aos sentidos mais primitivos do ser humano, para que se despertem as consciências das vítimas, dos culpados e dos que estão alheios a esta realidade; e assim se deixar de ser escravo através duma verdadeira transformação social. Neste sentido, Glauber Rocha defende que o Cinema Novo é uma forma de estar no cinema, em prol da verdade e contra as mentiras que alteram a percepção da realidade e também limitam a amplitude que pode e deve ser o cinema.

Outro dos grandes nomes do Cinema Novo, Gustavo Dahl, escreveu, em 1961, “Cinema Novo e Estruturas Económicas Tradicionais”, onde fez uma reflexão cuidada da estética a usar por esta corrente. Segundo Dahl, esta teria de se encaixar no princípio de auto-subsistência do cinema. Assim, de modo a manter baixos custos de produção (o que garantia um tipo de cinema mais livre e de autor, ao não ser orientado essencialmente em função do dinheiro), este reafirma a câmara-na-mão como sendo uma técnica essencial, assim como a utilização de actores desconhecidos e a realização do processo de filmagem em cenários reais, ao invés de ser utilizado o estúdio. O eixo São Paulo/Rio de Janeiro foi o eixo definido por Dahl para se focar a atenção da produção e discussão cinematográfica, de modo a manter uma produção mais organizada e concentrada e garantir, também, uma melhor distribuição. Conclui-se que para Dahl o tipo de produção seria pois, mais artesanal, produção de autor, e menos industrial, tudo no sentido de manter o compromisso essencial com a verdade, factor dominante da estética do Cinema Novo.

Em 1966, Dahl muda contudo, em muito, o seu discurso. Em nome da auto-subsistência, Dahl vai a partir daí recuar, e defender uma industrialização organizada, reclamando um tipo de mentalidade empresarial (ao contrário do sistema de produção isolado). O aumento dos custos de produção obrigava, segundo este, à existência de uma estrutura industrial que gerisse os custos, os recursos e a distribuição e exibição dos filmes com maior rigor, profissionalismo e resultados.

Aos poucos esta forma de pensar foi-se generalizando em relação à maioria dos cineastas e investidores do Cinema Novo, que se debatiam com grandes dificuldades para conseguir conciliar os custos do seu cinema com os compromissos estéticos que haviam delineado inicialmente. Tal levantou questões relacionadas com a própria autonomia dos cineastas perante o conflito entre o tipo de oferta existente e o tipo de procura, com a sobreposição do interesse do público sobre o interesse público, pondo em causa o que levou à criação da própria corrente: a verdade, a transformação e a arte cinematográfica.

A questão essencial que se levantava tinha acima de tudo a ver com a forma estética escolhida inicialmente para alcançar o povo. O Cinema Novo tinha a noção que necessitava de chegar ao maior número possível de espectadores para transmitir a sua mensagem. Contudo, o objectivo de atrair o povo para a mensagem esbarrava muitas vezes na forma estética utilizada, que nem sempre ia de encontro às expectativas do espectador (expectativas criadas sobretudo em função do cinema estrangeiro existente).

Chegou-se então a um consenso entre os membros do Cinema Novo acerca da necessidade de encontrar um certo equilíbrio no misto entre a linguagem popular e a linguagem para o povo, entre as imagens que repugnam e as que causam fascínio, etc., de modo a conseguir chegar a um público mais alargado. O Cinema Novo começou assim a perder os seus ideais em favor da sua sobrevivência.

Outra das críticas feitas à primeira fase do Cinema Novo foi a de este tentar guiar o espectador num determinado sentido da verdade, naquilo que apelidavam de linguagem nacional, o que não era, segundo alguns críticos, mais do que outra forma de alienar. Jean-Claude Bernardet, em 1965, considerou este facto como um instrumento de propaganda e não de liberdade. Este propôs antes uma estratégia que levasse a uma atitude activa do espectador na identificação com os ideais e personagens apresentados – e não algo intencionalmente tendencioso – num trabalho conjunto entre os cineastas e o público, numa colaboração no sentido de identificar problemas e achar respostas.<sup>36</sup> O papel que se desejava do espectador era de facto um papel activo mas de alguém que chegou à compreensão da realidade por si mesmo e que deseja mudar essa realidade, e não de um ser que age unicamente seguindo o que lhe é imposto. Em 1967, o sucesso de filmes mais leves fez com que se levasse cada vez mais a sério este tipo de críticas.

Johnson e Stam afirmam que relativamente a esta fase, “the filmmakers realized that their cinema was “popular” in that it attempted to take the point-of-view of “the people”, [but] it was not popular in the sense of having a mass audience”.

---

<sup>36</sup> Apud RAMOS, Fernão, “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)” in *História do Cinema Brasileiro*, p.357

Foi assim que, progressivamente, o Cinema Novo também se foi alterando. Na segunda trindade, a qual é definida por Fernão Ramos através dos filmes *O Desafio*, realizado em 1965 por Paulo César Saraceni; *Terra Em Transe*, realizado em 1967 por Glauber Rocha; e *O Bravo Guerreiro*, realizado por Gustavo Dahl, em 1968, tal já é bastante visível.

Nesta fase passou-se de uma noção de linguagem (de interesse) nacional para uma linguagem popular. Fernão Ramos considera que os cineastas mudaram o centro da sua atenção, do povo alienado para o povo vítima do sistema, com quem se identificaram mais. Nesta fase de “o povo Eu”, o popular merece outra atenção e ao invés de ser tão criticado pela necessidade de mudar para tomar consciência da sua realidade (e de como a mudar), nesta fase é dada maior atenção ao popular, ao autêntico, sobretudo às tradições, sendo que a noção de alienado cai um pouco no esquecimento.

Nesta nova fase, o personagem central deixa de ser o camionista ou o caçador ou o cangaceiro para ser o jovem de classe média algo frustrado pela sua incapacidade de atingir os seus ideais – o qual, segundo Fernão Ramos, tinha muitos pontos de contacto com a forma de sentir dos cineastas do grupo por esta altura. Os dramas individuais, aparentemente de menor interesse no grande conjunto das coisas, são tema para as histórias que este grupo quer contar.

Neste sentido, *O Desafio*, lançado em 1965 por Saraceni, foca um jornalista na sua crise perante a repressão política imposta pela ditadura militar e o seu romance proibido com a mulher de um industrial.

*Terra Em Transe*, realizado em 1967 por Glauber Rocha, foca igualmente o conflito interior de um jovem jornalista idealista, no seu conflito entre as suas crenças políticas e a realidade que vive, em que os corruptos governador e presidente são dois antigos amigos seus, os quais ele apoiou anteriormente, de forma cãndida, na subida ao poder. Este filme é um dos mais complexos e de mais difícil interpretação de todos os filmes do movimento, afigurando-se assim como um símbolo das transformações que foram ocorrendo no Cinema Novo, que davam aqui início a uma nova fase da corrente ideológica e cinematográfica.

*O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl, foca também um jovem, desta vez um deputado, que renuncia aos seus ideais e decide mudar de partido para poder pertencer ao governo e assim conseguir agir efectivamente junto do povo. A busca da sua utopia tem como consequência o vazio que surgirá da desconfiança em si mesmo, no povo e no poder.

Para além do cinema de ficção, o Cinema Novo notabilizou-se pelos documentários. Estes mesmos realizadores, incentivados pela tendência documental europeia dos anos 50, fizeram inúmeros documentários em que buscaram igualmente os ideais do cinema de intenção social segundo a estética do movimento: evitando qualquer tipo de artifícios, filmando com a câmara-na-mão, sem tripé, sem luz auxiliar, sem som extra e sem cenários montados nem maquilhagem e captando diversos fragmentos da realidade para dar a conhecer o todo.

Nestes documentários procurou-se mostrar o quotidiano das gentes de uma forma livre e espontânea. Tal como aconteceu com o cinema ficcional, os documentários do Cinema Novo preocuparam-se em progressivamente deixar de lado a ilusão do real para beneficiar a postura crítica perante a produção de imagens, com o objectivo de não manipular o espectador, mas sim de o encarar como um ser inteligente, capaz de ser consciente e de decidir por si próprio. Mesmo com a maior atenção que foi sendo dada à televisão e aos noticiários – que se afirmavam durante os anos 60 –, os documentários distinguiram-se do cinema principalmente por não estarem integrados nos meios de comunicação de massas, sendo assim mais respeitadores dos ideais originais do grupo.

Depois de Gustavo Dahl, também Glauber Rocha, em 1967, mais experiente e menos eufórico, se vai rendendo à indústria, ao reconhecer a necessidade de rever a sua *Eztetyka da Fome* relativamente às produções do Cinema Novo, no sentido de conseguir produzir um cinema sustentável. Este argumentava agora acerca da necessidade de conseguir o tal equilíbrio entre o cinema de autor/cinema social e um cinema que leva em conta os desejos do público – princípios geridos na busca da rentabilidade. Este equilíbrio não foi fácil, e tal é notório na 3ª trindade do Cinema Novo que invoca já uma linguagem espectáculo, com fortes traços alegóricos, e menos directa ou de ruptura, revelando a preocupação presente de conseguir estar em contacto com o grande público, evitando assim confundi-lo ou deixá-lo incomodado para não o afastar.

Johnson e Stam, por outro lado, atribuem as diferenças notórias na estética que rege os filmes da terceira fase do Cinema Novo, sobretudo, a aspectos políticos: “Devido

à censura rigorosa que existia, os filmes deste período tenderam a agir através de evasivas políticas, adotando frequentemente formas alegóricas [...]”.<sup>37</sup>

Os três filmes que Fernão Ramos escolhe para definir a 3ª trindade do Cinema Novo foram: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, realizado por Glauber Rocha em 1969; *Os Herdeiros*, realizado por Cacá Diegues em 1969, e *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra em 1970. Esta fase busca inspiração nas manifestações culturais tipicamente populares, mais em sintonia com as preferências do grande público. O que antes Glauber Rocha dizia ter de se fazer, *i.e.* violentar os sentidos, é agora resolvido de forma alegórica ou contida, sobretudo pelos motivos políticos evidenciados por Johnson e Stam. Por outro lado, a utilização da linguagem popular na exibição de pessoas no seu quotidiano veio para ficar, assim como o enfoque nos temas aparentemente menores. Ainda assim, é notória a passagem progressiva do cinema reflexão para o cinema entretenimento.

A idéia é cativar o público pelo espetáculo, através de uma narrativa que encha os olhos do espectador com cenários grandiosos. Ao mesmo tempo, a presença desta imagem “rica” permita que se mantenham de pé alguns preceitos ideológicos quanto à convicções éticas e estéticas do primeiro Cinema Novo.<sup>38</sup>

*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, realizado por Glauber Rocha em 1969, é de algum modo uma seqüela de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Neste filme António das Mortes, 29 anos após ter morto o último cangaceiro, vê-se confrontado com um novo cangaceiro. Contudo, este apresenta-se como um defensor dos fracos e

---

<sup>37</sup> JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema* [tradução própria], p.38

<sup>38</sup> RAMOS, Fernão, “Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)” in *História do Cinema Brasileiro*, p.372

dos esfomeados, o que faz hesitar António das Mortes e reconsiderar o seu pensamento.

*Os Herdeiros*, filme de Cacá Diegues, realizado 1969, conta a história de Jorge Ramos, jornalista que abandonou a juventude comunista em busca do prestígio ao lado de Alfredo Medeiros, proprietário do Diário Nacional. Este casa-se com a filha de Dr. Almeida, dono de São Martinho; assume a direcção do Diário Nacional e, posteriormente, torna-se director da Rádio do Povo, órgão ligado ao governo eleito de Vargas. Esta é uma narrativa que reúne uma ampla visão do país e um panorama de temas e problemas históricos ligados a momentos chave na política do país desde os anos 30 ao ano da produção do filme.

Em 1970, Ruy Guerra lançou *Os Deuses e os Mortos* onde já são visíveis características do cinema *Underground*, que nos anos 70 vai tomar o lugar hegemónico que o Cinema Novo manteve na década anterior. *Os Deuses e os Mortos* retrata a chegada de um aventureiro ao sul da Bahia e os conflitos que este origina, não olhando a meios para atingir os seus fins na busca de terra alheia e de riqueza.

Aos poucos, o Cinema Novo dará lugar ao Cinema Marginal (*Underground* ou *Udigrudi*). Esta nova corrente nasce das novas tendências nas artes plásticas e na literatura e, muito mais do que querer pertencer à indústria do cinema, esta queria fazer e caber num movimento artístico de contracultura. A ‘câmara-na-mão’ e ‘uma ideia na cabeça’ vão também ser utilizadas por estes para auxiliar a criação de uma estética nova: um novo rumo. Até à queda total e (auto-)declarada do Cinema Novo,

vários filmes misturaram elementos destas duas vertentes rivais<sup>39</sup> – Cinema Novo e Cinema Marginal. Contudo, esta nova estética mostrou, desde logo, ser algo completamente diferente: objectivamente debruçada que estava na busca e apresentação de algo realmente diferente, daí apresentarem um cinema de choque e criticarem o Cinema Novo por afirmarem o choque e a mudança mas não o mostrarem nem o conseguirem de facto. Os seus filmes muniam-se, assim, de várias cenas de sexo, humor e violência e com a recusa peremptória de sobrelevar as preocupações ou intenções sociais quando, acima de tudo, deveria estar a arte autoral.

A sociedade de consumo acabou por se fazer valer. O desenquadramento dos ideais do Cinema Novo, relativamente à evolução globalizante do cinema, acabou por conferir um carácter muito precário e efémero a todos os tipos de cinema, em que se insere o Cinema Novo original e que não tivessem em linha de conta a nova conjectura.

O Cinema Marginal aprendeu bastante com o Cinema Novo, daí ter-se centrado igualmente num espaço delimitado, tendo produzido sobretudo no Rio de Janeiro, e aprendido a produzir sem despender muitos recursos. Por outro lado, de modo a chegar ao grande público, este estabeleceu alguns princípios, como: recusar fazer filmes ininteligíveis ou de difícil compreensão – dada a comunicação activa que estes decidiram estabelecer com o grande público; usar o sexo invariavelmente; focar-se na violência física, no crime e na aventura como factores fundamentais na busca do cinema de reacção; rejeitar qualquer tipo de princípio delimitador que obrigasse a um

---

<sup>39</sup> Várias foram as acusações e críticas trocadas entre os dois movimentos. Destacam-se, de entre estas, as discussões acaloradas entre Glauber Rocha e Torquato Neto.

pacto com a verdade ou com valores morais ou estéticos (por exemplo, ao optar por mostrar o caos social mas sem reflectir realmente sobre ele); e ainda, fazer uso da espontaneidade e improvisação da representação, num acto fílmico também ele aproximado do acto lúdico, o que devia transparecer para a tela. A Pornochanchada vai servir-se de alguns dos mesmos princípios (sobretudo o sexo) mas com um propósito puramente comercial (lamentavelmente, Fernão Ramos acabou por deixar a Pornochanchada de fora da sua *História do Cinema Brasileiro*).

Esta nova corrente mostrou ter também algum fascínio pela Produção B dos EUA e fez, inclusive, uso da temática da degradação (dos personagens, do espaço urbano, da produção de massas), um elemento que veio a marcar e fazer reconhecer este tipo de cinema um pouco por todo o mundo.

O Cinema Novo mudou inquestionavelmente a forma de se ver e fazer cinema no Brasil. Tornou o cinema brasileiro mais reconhecido, dentro e fora do país, e ajudou a que se construísse uma identidade própria deste, servindo de exemplo a tudo aquilo que se lhe seguiu em termos cinematográficos no país. Este movimento veio também levantar o véu sobre muitos dos problemas que atingiam a sociedade brasileira, em geral, e o cinema brasileiro, em particular; numa época em que a televisão dava apenas os seus primeiros passos e existia uma menor difusão relativamente aos verdadeiros problemas do país (miséria, fome, saúde, violência, educação, entre outros). Contudo, vários estudiosos mostram hoje como o Cinema Novo também não conseguiu, nem quis talvez, apartar-se completamente do cinema de Hollywood.

Este, por motivos vários, continuou a servir de modelo a todo o cinema mundial, e o Cinema Novo não foi excepção<sup>40</sup>.

Quanto à produção cinematográfica, o Cinema Novo demonstrou como não é fácil manter um compromisso com a sociedade e com os seus próprios ideais sem deixar de ser auto-suficiente. Revelou-se uma missão impossível mudar a sociedade através da arte e ao mesmo tempo conseguir levar o público ao cinema através de uma estética que o faça, de facto, ir ao cinema; consciencializar o público e ao mesmo tempo não o conduzir numa tomada de consciência atingida realmente de forma própria e de cada um, consoante a realidade em que vive, e não imposta por um grupo; lutar por um cinema nacional e ao mesmo tempo ter que se debater com a luta desigual do monopólio do cinema estrangeiro (que, mais que a forma e conteúdo dos filmes, vence por deter a maioria dos serviços de distribuição e exibição dos filmes, mesmo fora do seu país).<sup>41</sup> Uma missão que o Cinema Novo, apesar de ciente das dificuldades e dos erros que não conseguiu evitar, levou adiante, contribuindo como nunca outro grupo tivera contribuído para o cinema brasileiro até então, assim como para o que a ele se haveria de seguir.

---

<sup>40</sup> Bernardette Lyra afirma que apesar das aparentes intenções não materiais do Cinema Novo, o Cinema Social “não se pode analisar unicamente em função da luta de classes”. De facto, os estudos cinematográficos são bastante mais abrangentes: as questões ideológicas têm, de facto, grande peso na natureza desta corrente artística mas não podem servir como factor único de avaliação da mesma no seio da crítica e dos estudos cinematográficos, quer nacionais, quer internacionais.

<sup>41</sup>“Apesar de [o Cinema Novo] se opor aos esquemas tradicionais de produção e aos modelos estéticos que os acompanham, os seus membros não fizeram qualquer tentativa credível de criar circuitos de exibição alternativos ou paralelos. Em vez disso, estes lançavam os seus filmes em circuitos comerciais já existentes, os quais haviam sido montados com o intuito primário de exhibir filmes estrangeiros” in JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema* [tradução própria], p.379

### 1.3 O Cinema Novo na *Cidade de Deus*

Ao olharmos *Cidade de Deus* em pormenor torna-se bastante pertinente atentarmos para a forma como o filme retrata vários elementos comuns aos filmes do Cinema Novo, que de forma mais ou menos explícita não deixa alguma vez de ser um fantasma que assombra este filme, pelas várias ligações que com ele estabelece.<sup>42</sup>

Denote-se o enfoque dado a questões relacionadas com a realidade, mais precisamente com as problemáticas sociais e com os desfavorecidos, que marcará a boa aceitabilidade do filme pela crítica estrangeira, mas também alguma desconfiança da parte da crítica brasileira (porque o filme não se livra da tradição social do cinema brasileiro, ele é julgado em função dessa tradição; pelas relações que estabelece com a realidade que foca e com as implicações que tal traz; e, por último, pelas contradições que levanta, sobretudo porque se lhe reconhecem nele muitas características do cinema de tipo entretenimento).

Também em termos estéticos foram tomadas várias opções que, tal como o Cinema Novo, privilegiaram o cinema de baixo custo e a novidade (com o intuito de romper com o horizonte de expectativas do espectador – segundo o conceito homónimo usado por Hans Robert Jauss<sup>43</sup>).

Nesse sentido, *Cidade de Deus* seguiu também os modelos do Cinema Novo ao optar por aspectos como:

---

<sup>42</sup> Por outro lado, não se deve ficar desde já com a ideia que *Cidade de Deus* é um espelho na estética cinema-novista, como se compreenderá mais adiante.

<sup>43</sup> JAUSS, Hans Robert, *A Literatura Como Provocação*

- Actores desconhecidos do grande público, dando preferência a actores amadores e outros de pouca experiência, sobretudo oriundos de favelas do Rio de Janeiro, incentivando neles o uso de espontaneidade e do improviso na interpretação, na busca da maior autenticidade possível (a aproximação com a realidade foi também uma das preocupações que levou a que se escolhessem estes actores, mais familiarizados com a realidade da favela – estes expressam assim a sua noção daquela realidade).
- Produção ao ar livre, ao invés de filmar em estúdio (a não ser na fase final da produção que, devido à insegurança, se viram obrigados a filmar em estúdio). Uma opção mais económica e esteticamente eficiente, ao conseguir transmitir a noção de favela de uma forma muito realista. Contudo, a preferência de Meirelles por filmar ao ar livre esbarrou nos vários problemas que se foram levantando por filmar na favela: conflitos entre *gangs* rivais, conflitos entre criminosos e a polícia, necessidade de autorização para filmar por parte do líder do *gang* da área onde decorriam as filmagens, presença de membros de *gangs* armados (maioritariamente menores) durante as filmagens, etc. Tudo isto aumentou os níveis de insegurança, factor indispensável ao bom desempenho dos trabalhos, e forçou a que se filmasse em estúdio (ainda que igualmente dentro da favela).
- Preferência dada à técnica de câmara-na-mão (a mesma técnica que serviu de base à produção do Cinema Novo e que constou na máxima proferida por Glauber Rocha, Gustavo Dahl e por outros cineastas do Cinema Novo, “uma câmara-na-mão e uma idéia na cabeça”, que marca o grupo até aos dias de

hoje). Esta técnica propõe-se a filmar de forma mais económica – ao evitar o uso exagerado de instrumentos como gruas, carris, cabos, braços mecânicos e/ou a necessidade de muito pessoal especializado – e mais adaptada às filmagens ao ar livre. Ao mesmo tempo, esta técnica adequa-se melhor ao tipo de filmes que buscam para si uma maior carga documental, acção ou verosimilhança, efeito que Meirelles procurou simular.

- Uso da linguagem comum. Este foi um dos pontos verdadeiramente essenciais para o Cinema Novo. A aproximação à realidade das comunidades não se podia fazer na plenitude se o registo tradicional usado no discurso cinematográfico até então não fosse alterado, de modo a exhibir um tipo de discurso mais aproximado do discurso usado efectivamente pelas comunidades focadas – com o qual estas se pudessem identificar e ser identificadas. Daí a grande quantidade de palavrões usados, o calão e as expressões próprias de cada uma das décadas focadas. Algo que deste modo identifica o próprio local.

O filme *Cidade de Deus* dedicou efectivamente grande importância ao aspecto da linguagem, dando seguimento à forma atenta e aguçada que Lins já havia utilizado anteriormente no seu livro, ao aproximar-se do discurso desta comunidade. Uma vez mais, é importante realçar a importância da utilização de actores oriundos da favela pela autenticidade com que transmitiram essa forma de discurso, cuja importância se tornou tão grande para imprimir noção de realismo ao filme.

A linguagem utilizada no filme destaca-se desde logo por se mostrar plena de palavras. Isto acentua, também através da linguagem, a constante presença da violência associada a esta realidade. Também através do uso de gíria específica da favela e pelo uso de algum tecnolecto, através do uso de formas linguísticas relacionadas com a linguagem entre traficantes, num discurso impulsivo marcado pela velocidade, em consonância com a maioria das cenas do filme, essa violência estilizada se faz notar.

Em comunhão com outros elementos do filme, a linguagem marca um discurso do choque que se pretende transmitir para o espectador, envolto na constante intenção de apelar às suas emoções. Com o passar do filme e com a maior envolvência da assistência, esta linguagem é, de alguma forma, melhor assimilada, tornando-se progressivamente menos estranha, não deixando nunca, porém, de causar alguma estranheza, tal é a ruptura que é feita com a linguagem tradicional da maioria dos filmes comerciais. Essa estranheza é propositada e acaba por servir de elemento distintivo ao chamar a atenção para si mesma – o que nos remete para a noção de estranhamento dos Formalistas Russos.

Os Formalistas Russos trouxeram-nos a noção de estranhamento para denunciar a forma como a linguagem literária é usada de forma diferente da linguagem do quotidiano, chamando a atenção para si mesma.<sup>44</sup> Outros Formalistas estenderam este conceito a toda a arte. Chklovski, por exemplo, enuncia o processo de desautomatização como aspecto essencial para caracterizar a arte, e acrescenta: “O processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que

---

<sup>44</sup> AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, p.49

consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção”<sup>45</sup>.

Mais recentemente, também a publicidade faz uso de alguns destes princípios, quando opta por romper com as pré-noções do público, através do uso da novidade ou da diferença (nos produtos ou nas abordagens), para atrair a atenção deste e prolongar o posicionamento da coisa publicitada na sua mente. Não podemos alguma vez esquecer que Fernando Meirelles, e parte da sua equipa, provêm precisamente do meio da publicidade.

A forma como Meirelles recorreu a vários dos elementos do Cinema Novo faz lembrar filmes passados do movimento. Aliás, para além das referências do Cinema Novo, é notável como Meirelles recorre a vários quadrantes, numa verdadeira produção interdisciplinar, para realizar este filme. Assim, são notáveis as influências da publicidade, quer na “limpeza” da imagem, quer no enfoque no factor surpresa, quer ainda na preocupação máxima com a necessidade de surpreender e/ou chamar a atenção do espectador; assim como a presença constante do livro de Lins, que serve de base à história do filme; tal como a própria história do cinema brasileiro, muito especialmente do Cinema Novo pelos inúmeros princípios estéticos e técnicos que foram usados rebuscando a memória colectiva da história do cinema brasileiro; e, por fim, a própria realidade, que já antes serviu de base ao livro de Lins (tendo sido complementada pelas conversas mantidas entre Meirelles e amigos e, ainda, familiares directos de alguns dos protagonistas da vida real, que foram interpretados no filme) e que é diariamente motivo de assunto na televisão.

---

<sup>45</sup> CHKLOVSKI, Viktor, “A Arte Como Processo” in Todorov, Tzevetan (org.), *Teoria da Literatura*, p.81-82

## 2. OS DIÁLOGOS ESTABELECIDOS PELO FILME GERADOR DE CRÍTICAS

A noção de real foi essencial para que o filme ganhasse a atenção do grande público e foi nesse sentido que Meirelles e a sua equipa tomaram uma série de opções com o intuito de fazer passar uma “visão real do mundo”, com que o público se pudesse identificar, sobretudo através do mesmo sentimento de injustiça que tais imagens transmitem à generalidade dos espectadores. Contudo a noção de real e a fidelidade relativamente à realidade são coisas distintas, como farei compreender.

As relações que o filme estabelece com a realidade procuram ir de encontro às expectativas existentes no grande público e preencher os vazios – motivados pela curiosidade – cultivados pelos *media*. Este filme afigura-se assim como a possibilidade de o grande público aceder a uma realidade interdita<sup>46</sup> a partir do conforto e segurança que a equidistância do ecrã proporciona (algures entre a realidade e a ficção – suficientemente perto para conhecer esta realidade; suficientemente longe para não sofrer os efeitos adversos dela). Consequentemente, isto torna as comunidades focadas ainda mais marginalizadas e vítimas de exclusão e os “outros” – os espectadores – cada vez mais “outros”, pela sensação de alívio que lhes proporciona a distância relativamente a uma noção de realidade que cada vez mais temem.

É possível interpretar que o realizador preferiu, aparentemente, manter a distância e a imparcialidade que marcam o melhor género documental, ao dar a sensação de

---

<sup>46</sup> Pois embora as guerras entre *gangs* sejam muito difundidas pelos *media* em geral, numa base regular, as relações internas entre a estrutura organizada destes movimentos e a apresentação cuidada de cada uma das partes da estrutura do tráfico de droga permaneciam, de grosso modo, desconhecidas para o público em geral.

mostrar aquela realidade como ela poderá ser realmente, no sentido de acentuar o realismo das várias cenas, e não o que ela podia ter sido ou o que a fez ser assim. Tais cenas são acompanhadas por grandes planos das personagens e grande agitação da câmara, sobretudo em cenas de maior acção. No fim do filme, aquando dos créditos, a reprodução de uma entrevista feita ao criminoso que no filme foi interpretado como sendo Mané Galinha serviu, novamente, para acentuar os laços que o filme tem com a realidade, tornando-o mais legítimo, menos efémero e, sobretudo, mais chocante através desse sempre procurado efeito de real.

Meirelles, segundo afirma, procurou expor a história da evolução do tráfico sem censura nem uma postura de crítica social assumidas, o que na verdade levou a que se evidenciasse mais o resultado (a violência das cenas) do que o caminho que levou a esse resultado – a história da evolução do tráfico naquela favela do Rio de Janeiro careceu aqui de contexto. Por outro lado, e em seu abono, o seu olhar procura não *glamourizar* a violência, ao encobrir os actos de maior horror, não os mostrando directamente através dos “olhos” da câmara.

Este tipo de aproximação à violência, de uma forma fria e dura, mas também não declarada, afastam o filme de outros como os de Tarantino, que se servem sobretudo do prazer transmitido a partir da exibição do *hardcore*, mas acaba por o afastar também da intenção que movia o Cinema Novo, que justificava o violentar dos sentidos do espectador com a procura de uma postura activa deste na sociedade, algo que não parece ser a maior preocupação de Meirelles. Esta opção híbrida do realizador (áspero, ao só focar o lado menos bom da favela e suave, ao não embelezar a dor – preferindo dar ênfase à aventura e ao medo) aprofunda a relação

do filme com o espectador, ao ir de encontro à noção de realidade esperada por este, mas não procura a génese nem aponta soluções ou faz um esforço intencional e inequívoco nesse sentido.

Como é natural, tendo em conta a área focada, esta postura veio levantar muita discussão no seio da comunidade brasileira, sobretudo em termos sócio-culturais e políticos, o que resultou, de algum modo, em publicidade gratuita que também ajudou a contribuir para que este fosse o filme brasileiro com maior audiência de sempre à escala global. O filme assumiu, desde o início, a sua intenção comercial. Mas o facto de ter focado uma, já de si, tão difícil realidade e, para mais, de uma forma realisticamente chocante, contudo sem as intenções benévolas e altruístas dos cineastas do passado, foi algo que não passou indiferente à sociedade brasileira.

Pelas muitas relações que o filme efectua – com a realidade, com o Cinema Novo, com o género documental, com a publicidade, com filmes contemporâneos na mesma linha e com a obra do qual foi adaptado, etc. – o filme não ficou seguramente isento de críticas, positivas e negativas, de todos estes, e outros, meios. A interdisciplinaridade presente nos temas que retrata torna-o mais propenso a tomadas de posição originárias dos vários quadrantes com que toca.

Sobretudo no que diz respeito ao uso da realidade e do Cinema Novo, *Cidade de Deus* é criticado abertamente por comunidades intelectuais – nas quais se destaca a pessoa de Ivana Bentes, professora universitária e investigadora na Universidade do Rio de Janeiro – que concordam que este filme faz parte de uma tendência recente de um conjunto de filmes que desde os finais dos anos 90 procuram explorar os podres

da realidade social de alguns países da América Latina, sobretudo do Brasil, de uma forma que tende a usar situações difíceis de solucionar pela sociedade, na busca de um cinema comercialmente bem sucedido em detrimento de um cinema consciente da sua dimensão cultural, *i.e.* um cinema transformador e socialmente responsável (à imagem do Cinema Novo dos anos 60) – ao rejeitar assumidamente esse papel ou ao não o equacionar de todo.

Ivana Bentes defende que existem efectivamente pontos de contacto entre o cinema produzido agora e aquele de há 40 anos, sobretudo na sua forma de se relacionar e de exhibir a realidade. Contudo, e apesar do sucesso comercial e da projecção internacional que este filme trouxe para o cinema Brasileiro, esta considera que os elementos essenciais que davam ao Cinema Novo uma razão de existir – e que marcavam determinantemente a natureza do grupo – estão em falta neste novo cinema: ou seja, a questão da Intenção de Transformação Social, seja através do enfoque cinematográfico no indivíduo, em prol do colectivo que assiste ao filme, seja no enfoque colectivo (de uma comunidade), em prol de cada espectador e da sua individualidade. Porém, sempre em busca da transformação social.

Outros intelectuais, no entanto, como Jean-Claude Bernardet desvalorizam este tipo de críticas e sublinham outros aspectos de *Cidade de Deus*. Relativamente às questões levantadas acerca da transformação social do filme (em contraponto com o Cinema Novo), Bernardet desvaloriza os meios e sublinha os resultados, afirmando que este se trata na verdade de “um filme realmente político, não por suas intenções, não pela mensagem que ele trouxe, mas sim porque teve actuação real na sociedade brasileira”. Relativamente às questões com o passado, o cineasta afirma ainda que

*Cidade de Deus* “é bem diferente de um certo pensamento comum no cinema brasileiro dos anos 60. Para este pensamento, o político era inerente ao filme por sua temática e pela postura assumida pelo realizador, narrador ou roteirista”<sup>47</sup>.

Também no que concerne às críticas em relação à excessiva simplificação que o filme faz de questões complexas, Bernardet mostra mais tolerância que os seus pares, ao afirmar sobre o filme que “parte da crítica tachou-o de simples demais. Fez muita cobrança. Esta simplicidade, talvez, tenha sido necessária para provocar as reacções que provocou”. Depois aprofunda declarando: “me lembro de conversas minhas com Paulo Emílio sobre alguns paradoxos dele. Eu dizia que muitas das ideias dele eram simplificadas, que faltavam nuances, aprofundamentos. Sabe o que ele me respondia? Que, muitas vezes – seja em ideias ditas ou escritas – é preciso simplificar para que tais ideias abram o caminho necessário, provoquem. Se você começar a nuançar demais, a colocar muitos factores e complicações, você terá uma audiência intelectual, restrita. Há ideias que precisam causar impacto, instigar”. Alguma razão é, deste modo, dada a Meirelles, ao constatar-se a forma como o filme chegou a todos e gerou discussão na sociedade, contrariando o carácter elitista e restrito muitas vezes associado aos filmes do Cinema Novo.

Neste filme, o enfoque concentra-se essencialmente no elemento violência no microcosmos que é a favela, tendo havido uma tendência para a criação de um estereótipo da comunidade focada e para a banalização dessa mesma violência. Deu-se ao filme contornos de um filme de guerra (sobretudo na terceira parte do filme) e foi-se ao encontro de ideias preconcebidas da favela. Essas ideias foram

---

<sup>47</sup> CAETANO, Maria do Rosário, “Entrevista – Jean-Claude Bernardet”, in <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao39/entrevista/index.shtml>, [On-line], a 20/05/06.

concebidas e difundidas sobretudo pelos *media*; rejeitando-se procurar antes explicar alguns dos motivos para a real origem e crescimento da criminalidade e também focar a realidade da favela para lá da violência, da droga e da prostituição, dado que apenas uma minoria dos cidadãos da favela fazem realmente da criminalidade o seu ganha-pão. Um trabalho cinematográfico realmente preocupado com a questão social não esqueceria outros problemas da favela (problemáticas com dimensão equiparada à da violência) como o analfabetismo, o alcoolismo, o preconceito, o déficit de infra-estruturas sociais, a falta de instrumentos sociais de apoio, etc. .

Por outro lado, o Cinema Novo ficou marcado pela utopia, pela crença genérica da possibilidade de se mudar a realidade para melhor. Já o filme de Meirelles caracteriza-se precisamente pelo contrário, ou seja pela distopia<sup>48</sup>, pela opressão da sociedade, pelo efémera mas sempre idêntica forma de poder em vigor, e pela impressão aterradora que é deixada sobre a impossibilidade de se mudar essa realidade de uma forma positiva, seja de que maneira for. Isto é visto pelos principais críticos ao filme como motivo de grande irresponsabilidade social – primeiro, por este não fazer um esforço por actuar positivamente para mudar esta realidade e, segundo, por acentuar a descrença e o sentimento de comodismo daqueles que estão dentro e fora dessa mesma realidade.

Foi este seguimento de ideias que levou Ivana Bentes a apresentar o seu ensaio *Da Estética à Cosmética da Fome*. A autora relembra neste o manifesto de Glauber Rocha, “Eztetyka da Fome”, e o modo como este discutiu a necessidade de se

---

<sup>48</sup> Conceito que Greg Webber e John Stuart Mill usaram pela primeira vez em 1868 perante o parlamento britânico relativamente a propostas da bancada adversária e que surgiu após a seguinte conclusão: “What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable”.

encontrar uma forma adequada para mostrar a fome do povo, de maneira a fazer agir a sociedade; em contraste com esta nova “Cosmética da Fome” que, segundo esta, explora as fragilidades do povo em seu proveito, munindo-se de uma acção e imagem atractiva<sup>49</sup> para o público em geral, o que gera a aceitabilidade do público mas que acaba por desviar a atenção das problemáticas sociais, acabando assim o filme por não retribuir à sociedade o uso que faz da sua miséria (a intenção sócio-cultural e/ou política, segundo esta, não existem ou são completamente absorvidas pela intenção de entretenimento). Ivana critica igualmente o *voyeurismo* social dos novos cineastas, a pobreza cromada no ecrã, e a *glamourização* e romantização da pobreza social. Segundo a escritora, a recente tendência, que caracteriza como “Cosmética da Fome”, abarca filmes como *Central do Brasil* [Walter Salles, 1998], *Amores Perros* [Alexandre Iñárritu, 2000], *Abril Despedaçado* [Walter Salles, 2001], *O Invasor* [Beto Brant, 2001] e *Carandiru* [Hector Babenco, 2003]. Na minha opinião, esta tendência não é contudo geral, dado que alguns filmes também recentes como o caso de *Casa de Areia* [Andrucha Waddington, 2005] conseguem recuperar a intenção e sensações de agrura da vida do povo em contextos específicos da realidade brasileira que o Cinema Novo procurou transmitir, ainda que não seja um filme político.

Apesar de tudo, deve aqui voltar a salientar-se (relembrando algumas das ideias já trazidas por Bernardet) que a discussão que o filme levantou nos mais variados quadrantes da sociedade brasileira – cinema, política, jornalismo, literatura, etc.

---

<sup>49</sup> São notáveis as técnicas de fotografia usadas no filme, carregadas de imagens quentes e brilhantes – como nos actores que irradiam um brilho constante, em que mesmo as imagens mais cruéis nunca chegam a ser repugnantes. Sobre o brilho das personagens Meirelles afirmou que se procurou mostrar o suor. Contudo, este não deixa de fazer lembrar bastante as imagens límpidas e brilhantes da imagem publicitária. Outros elementos da publicidade são uma constante ao longo do filme na intenção permanente de romper com o horizonte de expectativas do espectador das mais variadas formas.

levou a que assim se tivesse conseguido cumprir um dos ideais do Cinema Novo: chegar à maioria, para conseguir a consciencialização que servirá de primeiro passo para se actuar no sentido de se conseguir a transformação desejada.

Por outro lado, Meirelles afirma que nos dias de hoje, caso o filme se dedicasse a fazer um tipo de cinema de maior intervenção e denúncia não teria provavelmente obtido o sucesso que teve, nem teria gerado tanta discussão à sua volta, contribuindo menos tanto para o cinema como para a sociedade brasileira em geral.

Enquanto indústria, é certo que o sucesso comercial de um filme pode, e neste caso foi, ser um trampolim para voos mais altos. Foi fazendo-se valer de imagens fortes, do choque, do jogo de emoções e da adrenalina do espectador que o filme se propôs a actuar (deve realçar-se o esforço do realizador para não mostrar as imagens mais chocantes do filme de forma explícita – a não ser talvez na cena em que uma criança chora por uma outra a ter baleado no pé).

É interessante notar igualmente a forma como, para fazer um filme para as massas, o realizador procurou conjugar cenas mais fortes com outras mais leves. Estas últimas mais comuns no cinema comercial tradicional fazem-se notar no filme sobretudo em questões como as da narração e envolvimento emocional com a personagem principal (a história é-nos contada por um criança que vai crescendo e tendo os problemas inerentes a alguém da sua idade, independentemente do meio atroz em que vive, e o realizador tenta que o espectador torça por este narrador, uma criança

que não consegue fazer mal, com sonhos simples de ser fotógrafo e perder a virgindade.<sup>50</sup>

Por outro lado, é importante também não estereotipar o espectador. Existem, no meio do grande público, espectadores que percebem claramente a intenção do filme, as suas qualidades e defeitos, assim como alguns dos pecados que foram cometidos, independentemente da subjectividade do olhar do realizador (por muito fiel que se queira alguma vez representar a realidade, tal não deixa sempre de ser apenas a expressão do ponto de vista de alguém munido de um tempo, espaço, experiência e contexto próprio). O filme não deixou seguramente de acrescentar algo novo ao universo cinematográfico. Algo que pode e deve ser analisado e explorado na construção de algo melhor, para os estudos cinematográficos, para o cinema e para a própria sociedade do futuro.

O realizador defende-se das críticas que comparam e separam este filme dos do Cinema Novo ao dizer que a realidade actual é, como nunca antes, muito diferente da realidade do tempo de Glauber Rocha, altura em que os contrastes eram ainda mais evidentes. Meirelles considera que a sociedade actual não é tão a preto e branco como antes (apesar de ainda lhe faltar muita cor), o que associado aos recursos que

---

<sup>50</sup> A narração em voz *off* foi, segundo disseram em entrevista o realizador e o argumentista Bráulio Mantovani, a solução achada para se conseguir manter a voz do autor do livro, Paulo Lins, no filme – alguém que fosse também de dentro da favela. A opção escolhida passou então por encontrar um narrador criança, com todas as consequências que daí pudessem advir, dada a sua percepção específica da realidade de uma criança, e adaptar as várias histórias escolhidas do livro, de modo a que o realizador a elas tivesse acesso e as pudesse contar. Para manter o grande público receptivo, este narrador serviu-se do *comic relief*, tão usado nas tragédias shakespearianas, em muitos momentos do filme e tornou partes menos compreensíveis mais acessíveis ao grande público, através do acompanhamento e explicação que foi fazendo das várias cenas. Devem lembrar-se as palavras de Aristóteles na sua *Poética* que afirmava que “o uso de termos dialectais faz da língua algo estranho, porém ainda inteligível. Importa, pois, praticar de algum modo a mistura de termos”. Meirelles parece ter seguido este conselho à letra, ao misturar elementos acessíveis e leves com outros mais inacessíveis e sérios para público em geral.

estão hoje disponíveis para o cinema propicia a existência de outro tipo de cinema. Ainda assim, este admite que foi falha sua não ter explorado mais a comunidade da favela, o que levou a que fossem focados sobretudo os criminosos e acabou por dar a tal noção errada e estereotipada do morador da favela.

As várias questões levantadas acerca da relação filme-realidade originaram uma discussão natural, se pensarmos na grande difusão que merece um meio como o cinema. Apesar de Fernando Meirelles ter sido o alvo de todas as críticas é, antes de mais, correcto dizer que um filme por mais autoral que seja é essencialmente um trabalho de equipa e sofre várias influências. No caso deste filme, Meirelles contou com a preciosa ajuda de profissionais como Katia Lund, co-realizadora do filme, Bráulio Mantovani, que se estreou como argumentista numa longa-metragem, Fátima Toledo, que trabalhou directamente na preparação dos actores incentivando a improvisação, a espontaneidade e o realismo, Tulé Peake, director de arte e Daniel Rezende, que juntamente com Meirelles efectuou a montagem do filme durante cinco meses. A eles e ao resto da equipa se devem todas as críticas, favoráveis e desfavoráveis.

## 2.1 A Realidade No Cinema

Os profissionais do mundo do cinema, mencionados no capítulo anterior, emprestaram ao filme o seu ponto de vista, dando-lhe uma significação específica nas partes do filme com que contactaram. Embora o filme valha pelo seu todo este é sempre, como já tive oportunidade de referir, o resultado do trabalho de uma equipa<sup>51</sup> que lida com diversos pontos de vista que confluem e acham o seu estuário no realizador, que é de algum modo o porta-voz de várias tendências e/ou o autor de um determinado ponto de vista que nem sempre é comum ao dos vários intervenientes que participam na criação do filme. Quando um historiador se propõe a tratar um dado momento histórico ele não tem, em geral, que passar por este tipo de condicionalismo do cinema, dado que o seu trabalho é essencialmente individual. Contudo existem outros tipos de condicionalismo para ambas as áreas, história e cinema, que afectam a forma como se trata a realidade no meio audiovisual.

A relação do cinema com a história remonta ao advento do cinema. Esta não deixa de ser, contudo, uma relação relativamente recente<sup>52</sup>. Talvez por isso ainda seja incipiente a forma como a história faz uso dos meios audiovisuais para chegar a um público que, nos dias de hoje, é potencialmente maior do que aquele que faz uso do registo escrito da história; e também a forma como o cinema tantas vezes explora momentos históricos e maneira pouco rigorosa, metódica e abrangente.

---

<sup>51</sup> “La película es el resultado de una serie de aportaciones humanas muy distintas” in HUESO, Ángel, *El Cine y el siglo XX*, p. 9

<sup>52</sup> “Em consequência de um processo de reformulação do conceito e dos métodos da história, iniciado com o desenvolvimento da Escola dos Anais, na França, o filme começou a ser visto, a partir da década de 1970, como um possível documento para a investigação histórica e encarado a partir dessa altura como um testemunho da própria sociedade, uma espécie de microcosmo social, ideológico e cultural”, in MONTEIRO, Miguel (org.), *Cinema & História*, p.10

Compreende-se que um filme não deixa de ser um testemunho social, cultural e cinematográfico da sociedade que o cria e, possivelmente, da sociedade e do momento histórico focado. Assim, um filme que se propõe a retratar de algum modo o seu ponto de vista da realidade, por ter a capacidade de chegar a um grande número de pessoas – sobretudo se for bem sucedido, não pode evitar questões acerca da responsabilidade social que ele mesmo pode ter, dada a forma como pode afectar os seus espectadores (sobretudo na memória colectiva que se difunde acerca dessa determinada realidade e atendendo ao seu próprio alcance<sup>53</sup>). Enquanto agente histórico que também é, exige-se pois que deva existir uma preocupação social do cinema ajustada com o impacto e consequências que o filme possa ter na sociedade que o recebe. Esta é a maior preocupação da comunidade histórica, que pauta a sua actuação com base em séculos de rigor, método e tradição – que o cinema começa já a desenvolver – mas, como diz Monteiro, por outro lado “se o cientista social não acompanhar os avanços científicos e tecnológicos [...] em que os novos meios de comunicação ocupam um lugar de destaque ao contribuírem de forma decisiva para a modificação do relacionamento social, arrisca-se a ficar de fora”<sup>54</sup> visto que o cinema é hoje, nas palavras de Hueso, “uno dos elementos más representativos de la contemporaneidad”<sup>55</sup>.

O meio audiovisual compreende também ser indispensável a sua relação com a história, contudo estes, nomeadamente o cinema, reclamam existir condicionalismos que obrigam a trabalhar os momentos históricos de um dado momento de forma bastante diferente daquela a que os historiadores estão habituados, e sem os quais

---

<sup>53</sup> “El cine ha abierto a la civilización contemporánea unos caminos que han conducido a la eclosión de la cultura visual, por lo cual podrá ser considerado siempre como una referencia en el estudio de nuestro mundo, contribuyendo a su comprensión.” in HUESO, Ángel, *El Cine y el siglo XX*, p. 39

<sup>54</sup> MONTEIRO, Miguel (org.), *Cinema & História*, p. 8

<sup>55</sup> HUESO, Ángel, *El Cine y el siglo XX*, p. 19

aquilo que é exibido faz qualquer sentido. Sendo eminentemente visual, dependente do trabalho de vários intervenientes e obrigado a entrar em acordo com a ficcionalidade que é apresentada, o momento histórico tem de ser gerido no cinema de uma forma diferente da tradicional, o que pode resultar em mudanças como as relatadas por Rosenstone: “o cinema – ao assumir tarefas da História: narrar, explicar e interpretar o passado –, diz-nos coisas muito distintas das que figuram nos livros”<sup>56</sup>. Passa pois do acordo e intercompreensão entre as duas áreas que se tirará o maior proveito para o espectador. Esse acordo não só é benéfico para ambas as partes como, cada vez mais, obrigatório, em nome do conhecimento geral da história e da validade científica dos factos apresentados.

A forma como se reproduz um dado tempo/espaço, mesmo de uma forma fidedigna, não deixa de estar ligada a uma história das representações efectuadas acerca desse mesmo espaço e/ou tempo focados. Assim, devem – se possível – olhar-se os filmes que retratam um dado contexto à luz das tendências contemporâneas. Ao olharmos *Cidade de Deus*, por exemplo, vamos encontrar muitos pontos em comum com filmes seus contemporâneos que ilustram também a realidade social, como: *Central do Brasil*, *Cidade Baixa* e *Carandiru* (todos eles dão ênfase a problemáticas sociais dignas da maior atenção no Brasil, indo de temáticas como o analfabetismo à prostituição, aos crimes violentos e ao tráfico de drogas). Se recuarmos no tempo podemos ainda comparar este conjunto de filmes aos filmes dos anos sessenta, realizados pelo Cinema Novo. Tal oferece um espectro ainda mais alargado a este estudo e dá-nos a entender como o cinema brasileiro é, por tradição, um cinema social.

---

<sup>56</sup> Apud PAZ, M.A e MONTERO, J., *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, [tradução própria], p.16

É certo que o cinema não é um reflexo perfeito da realidade. Embora os filmes que retratem a realidade tendam a fazer das questões relacionadas com o efeito de real uma prioridade (tendendo para o chamado cinema-documentário ou cinema-realidade), é importante perceber que cada filme expressa um dado ponto de vista da realidade. Esse ponto de vista pode contudo, ou não, ser colaborado por uma comunidade que o valida. Caso tal se consiga, o cinema servirá para melhor compreender e desconstruir a realidade, pois embora o cinema não seja um reflexo perfeito da realidade, também não deixa de ser baseado numa realidade concreta e ser, de algum modo, uma forma de compreender uma dada cultura e sociedade e de a dar a compreender. Deve fazer-se do olhar inter-textual e interdisciplinar a melhor forma de compreender a realidade, através do método dialético da tese, antítese e síntese, não deixando de ter em conta a grande subjectividade a que está sujeito cada indivíduo, quer no momento da criação, quer no momento da recepção.

Existem também diferentes aspectos a ter em conta na forma como se decide explorar a realidade através do cinema. O primeiro tem a ver com os conteúdos: existem temas que marcam determinados períodos de cada lugar. No caso de *Cidade de Deus*, as favelas têm sido um problema incontornável na sociedade brasileira, ao qual o cinema não pode ficar indiferente, como tinha estado, de algum modo, até aqui. A liberdade de expressão é também essencial para qualquer cineasta, de modo a que o leque de escolha dos conteúdos a adoptar não limite a expressão artística e a mensagem que este pretende difundir. Este aspecto nem sempre foi garantido a cineastas como os do Cinema Novo. Isto resulta, naturalmente, em filmes muito distintos.

Outro aspecto verdadeiramente essencial tem que ver com os elementos estilísticos. A forma como se conta um filme contém ela própria uma coesão que expressa significados próprios, nem sempre semelhantes aos expressos nos conteúdos apresentados. Daí ser importante fazer duas análises distintas, uma aos conteúdos e outra às opções estilísticas que foram tomadas. No filme, por exemplo, a opção de fazer assemelhar o filme *Cidade de Deus* a um documentário acaba por alterar a forma como cada cena é filmada e interpretada. Esta opção surge, sobretudo, da preocupação com um outro aspecto fundamental na questão do cinema e realidade que é o da recepção.

A forma como um dado filme retrata uma dada realidade não está imune aos resultados que esse filme deseja obter perante o seu público. A preocupação com a recepção é pertinente em qualquer obra. Todavia, numa obra em que se estabelecem diálogos com o real, existe uma complexa teia de relações que pode ser explorada, que tem em conta a preocupação do realizador com as afinidades entre o senso comum da questão tratada (os pré-conceitos do público) e os conteúdos que o cineasta decide introduzir. Em *Cidade de Deus*, a opção por um estilo de filmagem que evidenciasse parecenças com o estilo documental surge do interesse do realizador em explorar as pré-noções existentes acerca da favela (maioritariamente difundidas – e empoladas e estereotipadas – pelos *media* em geral – que usam esse tipo de estética), indo de encontro às expectativas do espectador em conhecer uma realidade tão marcada por preconceitos, e não tanto pela realidade, ao escolher não incluir a comunidade da favela, por exemplo – considerada na sua maioria honesta e trabalhadora. Um erro que Meirelles assume, como já foi feita menção, em diversas entrevistas que tem dado.

Embora o sucesso comercial de um filme nem sempre vá de encontro àquilo que se considera ser historicamente válido, é de fundamental importância perceber que, enquanto difusor potencial de conhecimento, o cinema pode ser responsável pelas noções que determinada audiência tem de determinada realidade. Logo, quanto maior o sucesso comercial de um filme, mais divulgados são determinadas perspectivas e maior se torna a responsabilidade deste agente. A liberdade de criação, as intenções comerciais e a responsabilidade social têm de ser tomadas em consideração neste processo.

Em *Cidade de Deus* a forma pseudo-documental, regada com a limpeza da imagem e a acção frenética de cada cena – equilibrando momentos mais sérios com outros mais suaves – conseguiu para o filme uma diversidade, muito própria da favela, que soube cativar diferentes audiências, em diferentes pontos do globo, seja pelo exotismo, seja pela acção, seja pela relação com a realidade, seja por outro motivo.

Por último, e porque estamos a falar de cinema, é necessário referir a importância da construção fílmica, na relação que o filme estabelece com o real. A câmara não é um duplicador do real. Existem outros factores como o da edição e montagem, a luz, o som, o ângulo e os vários planos; todos eles essenciais nessa construção. A construção do filme é aquilo que permite obter uma noção de todo para a significância do filme. É certo que cada parte e cada elemento de um filme estão sujeitos à interpretação de cada um, segundo os limites impostos por cada um desses momentos e pela distância do olhar de cada um. Porém, existe uma consciência do todo, uma significação centrípeta para a qual se conjugam os vários elementos,

seguindo um gênero de linhas gerais que vão atribuir uma carga de significação específica a cada filme.

Assim sendo, são os vários elementos específicos de cada filme que na sua inter-relação criam um todo, que vai estar sujeito à interpretação do produto final. Por exemplo, em *Cidade de Deus* optou-se por fazer a cena de abertura do filme, partindo-se *in medias res*, com grandes planos dos preparativos para a matança de uma galinha que entretanto foge na busca de uma segurança que só um milagre lhe pode dar, tantos são os predadores que a seguem. A forma como cada detalhe foi explorado ao pormenor nesta sequência de abertura foi muito importante para fazer antever a história que se segue: uma história sobre uma favela no Rio de Janeiro, local onde “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, *i.e.* uma autêntica selva. Desde cedo, grande enfoque é dado à ausência de ordem (mais do que à presença do caos propriamente dito – elemento a explorar mais tarde no filme). Esta cena serviu não só para antecipar a história e a forma de construção distinta do filme mas também para captar desde logo a atenção do espectador e fazer crescer nele a curiosidade, preparando-o para o que se segue.

Um filme é um conjunto articulado de discursos de vários participantes que possibilita vários diálogos com o espectador. A sua relação com a realidade tanto limita, como possibilita, novas discussões. Nesse sentido, mais uma vez, terá que ser através do estudo interdisciplinar e da análise sintética que se poderão encontrar olhares concordantes e discordantes relativamente ao filme, nas várias partes que constituem o seu todo, mas, sobretudo, novos olhares. Um filme como *Cidade de Deus*, especialmente pela variedade de elementos que o marcam e pela

multi-referencialidade que possui, possibilita seguramente discussões que contribuem para o despertar desses novos olhares.

## 2.2 A Realidade Não Focada

O filme *Cidade de Deus* serviu de estímulo para que se desse início a um processo de grande atenção sobre as favelas no Brasil. O filme teve seguramente maior impacto do que o livro de Lins, algo que é também revelador da forma como, em geral, o cinema atinge mais facilmente as massas nos dias de hoje do que a literatura. Depois do filme, vários foram os documentários que relançaram questões essenciais: Em que ponto se encontram as favelas? Como se chegou a este ponto? É possível resolver esta situação? Como?

Reportagens como *Falcão: Meninos Do Tráfico* e documentários como *Favela Rising* são exemplos de como se pôde fazer proveito da discussão levantada através do filme o que, apesar das suas diferentes motivações, acabou por servir como um agente cultural benéfico para a sociedade.

Estes documentários vieram focar muitos dos problemas que haviam sido deixados algo de parte pelo filme (embora não tanto pelo livro), como: os problemas que levam um jovem à vida do crime – ex. a pobreza e a relação desta com todo o resto, a falta de um plano de longo prazo por parte do governo que actue de forma transversal sobre as comunidades da favela, a falta de condições básicas de saúde e de segurança, a falta de educação para a vida (que não a educação da favela que faz das simulações de homicídio do delator as primeiras brincadeiras das crianças), a falta de oportunidades de emprego dentro da favela, o estigma do morador da favela que impede o emprego fora da favela, a falta de referências positivas, o problema da hiper-masculinidade (que leva os jovens a uma vida de crime na busca de afirmação

perante os colegas e o sexo oposto e na procura de obtenção de bens de prestígio), a ausência do Estado (à excepção da polícia, conhecida por ser tão ou mais criminosa que os que fazem do crime a sua profissão dentro da favela – faltando incutir valores na própria polícia), o historial familiar conturbado, a falta de movimentos pró-activos da própria comunidade, no sentido de alterar as suas vidas para melhor – dando mais de si e exigindo mais dos outros, etc.

A vida do criminoso é munida de risco, sendo que grande parte dos criminosos é jovem e morre bastante cedo ou vai para a cadeia ou sofre mutilações físicas que o limitam para o resto da sua vida. A glória que o criminoso pode sentir no “respeito” que impõe sobre aqueles que o rodeiam, não substitui a inveja que este sente do trabalhador comum, honesto, da sua vida calma, sem riscos, sem preocupações tão presentes acerca da sua segurança. Ele vive, em geral, mais tempo e, no geral, melhor (até porque, como é dito num destes documentários, vêem-se ainda bastantes crianças e adolescentes ligados ao crime, mas na realidade não se vêem muitos criminosos idosos nem milionários).

Ivana Bentes acerta quando diz que *Cidade de Deus* deixa de lado todos estes elementos: todos os problemas fundamentais sobre a origem, sobre a situação actual ou sobre a resolução possível desta. Essa foi, de facto, a opção do filme: mostrar um dos lados da favela, o mais brutal, o mais preconceituoso, o mais fácil para o sucesso do filme, certamente. Certo é que foi, em grande medida, o ir de encontro às expectativas do público em geral, que permitiu a discussão que veio levantar sobremaneira o véu sobre os vários problemas da favela; o que, de forma indirecta, contribuiu para que a imagem difundida da favela fosse ampliada para a sociedade

em geral gerando discussões que permitiram também que o preconceito acerca dela fosse assim levemente esbatido.

### **3. O PROCESSO DE CRIAÇÃO**

#### **3.1 O Processo De Criação Por Lins**

Paulo Lins foi o autor do livro *Cidade de Deus*, lançado em 1997. Este nasceu em 1958 e foi mais uma vítima das cheias que fizeram a sua família mudar-se para a Cidade de Deus em 1966. O autor cresceu na Cidade de Deus e desde cedo, ao contrário da grande maioria dos seus amigos de infância, criou um elo com a escrita. Primeiro com a escrita de enredos para escolas de samba e mais tarde através da poesia, esta última que venceu com mais firmeza na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde se formou em Literatura. Antes da *Cidade de Deus* o escritor havia apenas editado um livro de poemas *Sobre o Sol*, em 1986, na continuidade da sua inclusão no grupo Cooperativa de Poetas da mesma UFRJ, nos anos 80.

*A Cidade de Deus* é um livro extenso e marcante relatado em narrativas, de tamanhos variados, que se sucedem numa forma lógica e consistente e que marca a estreia de Paulo Lins na criação de romances. São mais de 200 personagens – algumas não chegam a sobreviver três páginas – que Lins acompanhou ao longo de 8 anos de trabalho e após um longo trabalho de preparação na cooperação que realizou durante 10 anos com a antropóloga Alba Zaluar, acerca da Criminalidade nas Comunidades do Rio de Janeiro (no qual foram entrevistados vários habitantes da favela da Cidade de Deus).

Fundando-se nas várias histórias que lhe chegaram às mãos, aplicando a sua capacidade poética e acrescentando-lhe a sua experiência de vida – que lhe permitiu criar uma obra perspectivada por dentro –, Paulo Lins desenvolveu uma obra notável

acerca da tragédia urbana, algo ainda pouco desenvolvido na literatura brasileira, ao contrário da tragédia rural.

Sem nobreza – de forma fria e realista – o escritor alimentou um livro ficcional, mas de inspiração real que não deixa ninguém indiferente ao que existirá naquele mundo à parte (assim tem sido tratado) que é a favela. Apesar de não se servir de situações e pessoas reais, o escritor traz para o exterior situações e personagens-tipo daquela realidade focada, que – ele assume – é a da origem e evolução da criminalidade, da violência e do tráfico de drogas ao longo dos anos na Cidade de Deus; e não de toda a comunidade da Cidade de Deus. Porque, como o mesmo diz, em números tirados do estudo efectuado com Alba Zaluar, apenas 2% das pessoas na favela da Cidade de Deus são criminosos<sup>57</sup>, a maioria trata-se de trabalhadores, pessoas pacatas e gente humilde que não tem outro lugar onde viver.

Quando a obra saiu, em, 1997, originou desde logo alguma discussão, mas foi o lançamento do filme que obrigou Paulo Lins a “explicações” mais detalhadas acerca do alcance e sentido das suas palavras.

Censurável, talvez, terá sido a opção de Paulo Lins, após o sucesso do filme, em fazer uma reedição do livro<sup>58</sup> encurtando-o em cerca de 100 páginas, mudando o nome de personagens para que estes correspondessem às do filme e alterando a linguagem usada – sobretudo alguma daquela gíria que ele tanto usou para dar um

---

<sup>57</sup> MENA, Fernanda, “ ‘Cidade de Deus’ gera discriminação, dizem favelados”, em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66480.shtml>, 13-01-03, [On-line], a 15/07/05.

<sup>58</sup> ANGIOLILLO, Francesca, “Nova versão do livro "Cidade de Deus" rebatiza personagens”, em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>, 30-08-02, [On-line], a 15/07/05.

carácter autêntico às suas personagens –, com o objectivo de facilitar as traduções e a aceitação do livro noutras línguas e noutros mercados. Tudo em nome de um maior sucesso comercial, em detrimento do realismo e da defesa de um cunho estético próprio dado anteriormente à obra.

Paulo Lins diz ter escrito o livro olhando as ruas da Cidade de Deus da sua janela. Apesar de não pretender fazer um estudo sociológico, o autor trouxe para a obra uma grande carga simbólica de realismo num processo não explícito de denúncia, mais observador que intervencionista, da realidade vivida durante décadas naquela favela. Este aborda temas como o poder paralelo, a violência, o tráfico de drogas, os assaltos, os crimes passionais, a realidade das cadeias, a corrupção na polícia, o tráfico de armas, a homossexualidade, a guerra entre quadrilhas, o alcoolismo, a delinquência juvenil, as crenças populares, os preconceitos, entre tantos outros.

Para ser mais verosímil, Paulo Lins utiliza a gíria própria utilizada na favela, acompanhando também as alterações desta ao longo das décadas equacionadas (anos 60, 70 e início dos anos 80).

Lins explora a decadência da favela sem fazer grandes julgamentos críticos das situações (tanto quanto o relativo distanciamento crítico lhe permite) ou oferecer propostas de solução. A realidade que escolheu descrever da favela foi a do crime e da violência, mas as poucas linhas dedicadas aos simples, honestos e trabalhadores mostram que existem muitas formas de viver a vida a co-habitam no mesmo espaço. Lins não procurou estereotipar a favela, porém, escolheu dedicar-se mais a um, dos vários, prismas que esta possui no seu diamante em bruto. Ao da criminalidade.

Paulo Lins diz não ter seguido qualquer modelo literário na sua escrita, embora afirme ter “roubado muito” de autores como José Lins do Rego (sobretudo com a sua obra *Fogo Morto*), e também de Dostoievski, Guimarães Rosa, Balzac e outros.

Paulo Lins diz, em entrevista, que a escrita do livro foi também uma tentativa de levar as pessoas da favela a ler, dado que na favela a única forma de arte que entra é a música. Contudo, conta o autor, isto foi algo que acabou por não acontecer. O autor diz também não ter tido qualquer inspiração cinematográfica, pois afirma que a sua inspiração é muito mais poética que qualquer outra – não deixa de ser curioso observar a estrutura com um potencial tão cinematográfico como aquele que se encontra na obra de Lins, dada acima de tudo a sua grande carga visual e acção.

Embora o livro não seja uma autobiografia, segundo as palavras do próprio autor a sua experiência revelou-se uma mais-valia, dado que este pôde exportar o que viveu, por dentro, num espaço tão agreste em termos literários, quer na criação – com poucos autores autóctones – quer na recepção, como será o de uma favela. Algo pouco visto na literatura mundial.

## 3.2 O Processo De Criação Por Meirelles

Fernando Meirelles enceta, também com esta adaptação, a sua estreia como realizador no seu mundo no cinema. Meirelles viveu toda a sua vida em São Paulo e lá desenvolveu todo o seu trabalho profissional. Enquanto foi aluno na Universidade de São Paulo – onde estudou Arquitectura e Urbanismo – o cineasta filmou vários vídeos experimentais com amigos. Mais tarde, tal resultou na criação da produtora Olho Electrónico.

Durante os anos 80, este produziu programas para a TV e iniciou-se na criação de *spots* publicitários. Nos anos 90 monta a produtora O2 Filmes e notabiliza-se na área da publicidade. Desde 1996, Meirelles co-realizou duas curtas-metragens e duas longas-metragens, em 2002 realizou *Cidade de Deus*, em 2003 realizou a mini-série *Cidade Dos Homens* e já em 2005 o sucesso comercial mundial de *Cidade de Deus* permitiu-lhe desenvolver um filme no cinema americano: *The Constant Gardener*, adaptação do romance homónimo de John Le Carré.

*Cidade de Deus* foi a oportunidade que Fernando Meirelles aproveitou para abandonar a publicidade e se estrear no cinema. Daí a sua insistência junto de Paulo Lins para que lhe fossem vendidos a ele os direitos para cinema da obra singular do escritor, visto haverem mais interessados na adaptação desta obra para o cinema.

O filme foi um sucesso antes mesmo de estrear. Antes disso já este havia recuperado o investimento que nele fora feito (muito contribuindo o sucesso no Festival de Cannes – apesar de aí não ter concorrido a qualquer prémio). Após este

acontecimento, o filme foi um sucesso por onde passou, exibido simultaneamente em 62 países.

O filme recebeu quatro nomeações ao *Oscar* de Hollywood, nas seguintes categorias: Melhor Realizador, Melhor Argumento Adaptado, Melhor Montagem e Melhor Fotografia. Recebeu também uma nomeação ao Globo de Ouro, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Ganhou o BAFTA (Inglaterra) de Melhor Edição, além de ter sido nomeado na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Recebeu uma nomeação para os Independent Spirit Awards, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Ganhou 9 prémios no Festival de Havana, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Actor (dividido entre Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Philippe Haagensen, Johnathan Haagensen e Douglas Silva); Prémio da Universidade de Havana, Melhor Fotografia, Melhor Edição; Prémio FIPRESCI; Prémio OCIC; Prémio da Associação de Imprensa Cubana e Prémio Grand Coral. Ganhou ainda uma menção especial no Festival Internacional de Toronto.

No Brasil, ganhou 6 prémios no Grande Prémio Cinema Brasil, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Realizador, Melhor Argumento Adaptado, Melhor Montagem, Melhor Som e Melhor Fotografia. Recebeu ainda outras 10 indicações, nas seguintes categorias: Melhor Actor (Leandro Firmino da Hora), Melhor Actriz (Roberta Rodrigues), Melhor Actor Secundário (Douglas Silva e Jonathan Haagensen), Melhor Actriz Secundária (Alice Braga e Graziella Moretto), Melhor Guarda-Roupa, Melhor Caracterização, Melhor Banda Sonora e Melhor Direcção de

Arte. Para além dos prémios, o filme foi um sucesso de bilheteira por onde passou, sobretudo nos Estados Unidos e Canadá.

Fernando Meirelles sai de São Paulo à aventura para efectuar, segundo diz, um verdadeiro “filme de turma”. Num assombro de estreias em longas-metragens (Meirelles como realizador principal num filme; Katia Lund – seu braço direito – que apesar da sua grande experiência nunca tinha trabalhado numa longa metragem; Bráulio Mantovani, que se iniciou aqui na escrita de argumentos de longa-metragem; César Charlone, director de fotografia, também ele a iniciar-se nas longas no trabalho de director de fotografia; Daniel Resende, Técnico de Montagem, com alguma experiência em *spots* publicitários mas que também se estreia numa longa-metragem; excluindo-se Fátima Toledo, profissional de grande experiência que actuou directamente no trabalho de encenação de mais de 200 actores que se estrearam no cinema e Matheus Nachtergaele, que fez de Sandro Cenoura, provavelmente a figura mais conhecida do grande público aquando do lançamento do filme), *Cidade de Deus* foi um grande ensaio para todos e uma experiência de descoberta que todos os intervenientes partilharam.

*Cidade de Deus* foi filmado em apenas nove semanas, entre Junho e Agosto de 2001. Contudo, um longo processo de trabalho intensivo precedeu as filmagens. Fernando Meirelles, apoiando-se em algumas opções anteriormente assumidas pelo Cinema Novo, escolhe fazer um filme com cenários reais, com actores desconhecidos, com um orçamento relativamente baixo, usando a linguagem da favela e – à medida que o enredo avançava – optando cada vez mais pela filmagem de câmara-na-mão. Esta opção, não só respeitou algumas das características mais elementares do

neo-realismo italiano e do Cinema Novo, como também permitiu ser assim mais fiel à obra original e mais autêntica na sua relação com o real (pelo menos na aparência). O seu fundo de realidade e o seu referente explícito fazem com que o filme se assemelhe igualmente a um documentário, conferindo-lhe a força que o efeito de real pode ter. Para além disso, a dramatização acrescenta-lhe outro tipo de apelo e torna a obra num foco de atenção, que suscita a discussão que ainda hoje se vive, em torno do filme. Com o poder dos dias de hoje cada vez mais centrado na informação, fama equivale a poder. Mas, mais poder, obriga também a mais responsabilidade, daí a origem de grande parte das críticas já discutidas anteriormente.

Mais de duas mil entrevistas foram realizadas por Meirelles e Katia Lund em apenas quarenta dias, maioritariamente a habitantes de favelas de várias comunidades do Rio de Janeiro, para encontrar os cerca de duzentos actores necessários que correspondessem às necessidades deste projecto. Entre os seleccionados, vários pertenciam a ONG's, sobretudo grupos de teatro amador – entre eles teve bastante relevo o grupo Nós do Morro, através da cooperação de Guti Fraga com a produção do filme.

Após vários *castings*, foi chegado o momento dos ensaios para o filme, que duraram cerca de 5 meses (formaram-se 8 grupos de actores que foram sendo trabalhados ao longo da semana) e foi sobretudo aqui que Katia Lund – que já havia trabalhado na favela, mas para a criação do documentário premiado *Notícias de Uma Guerra Particular*, em 1999 – teve um papel mais decisivo (que, mais tarde, contou ainda com o auxílio precioso de Fátima Toledo, que preparou os actores para o papel particular que lhe foi destinado).

Para os ensaios foi criada uma nova escola de teatro, que sobreviveu após o fim do filme, o Nós do Cinema, em homenagem à supracitada Nós do Morro. Nos ensaios, trabalhou-se o relaxamento e as várias técnicas e regras de representação dramática.

Contudo, desde cedo – e porque um dos objectivos passava por explorar a experiência de vida destes actores da favela – foi dada grande importância a três elementos essenciais: a espontaneidade, a improvisação e a autenticidade. Estes revelaram-se fundamentais, pois, como Meirelles diz, cerca de 60% dos diálogos do filme são improvisados. Os actores foram igualmente incentivados a identificar contextos, a perceber as situações e a adaptarem a sua personagem a estes de uma forma verosímil. Esta é uma forma ousada de fazer cinema, que abdica da “régua e do esquadro”, mas que se revela bem sucedida em termos de representação ao ter-se conseguido alcançar um bom nível de realismo e autenticidade.

Apesar das várias críticas feitas a Meirelles pela falta de um papel sociológico do seu filme e também dos moradores da Cidade de Deus, que afirmam que o livro e o filme não trouxeram benefício algum para esta comunidade, a verdade é que centenas de postos de trabalho foram criados durante cerca de um ano de produção do filme. Para além disto, foi criado o grupo de teatro amador Nós do Cinema, que tem como objectivo dar perspectivas aos habitantes da favela, ocupar o seu tempo de forma construtiva e formar os seus habitantes. Por fim, deve ainda enaltecer-se a importância que a produção do filme teve para vários jovens actores desconhecidos, que foram promovidos com este trabalho e outros que evoluíram no seu ser, na amplitude do seu raciocínio, nas suas opções e no seu optimismo. As filmagens

acabaram por desempenhar um papel activo de inserção social, muito marcante nesta comunidade.

De volta à produção do filme, a determinada altura durante os ensaios para o filme, Fernando Meirelles recebeu um convite da Rede Globo para produzir e realizar um episódio para a série *Brava Gente*, também acerca da favela. Meirelles aceitou-o e realizou a curta-metragem *Palace II* (ideia base que mais tarde deu origem à série televisiva *Cidade dos Homens*, que mostra o lado mais positivo da favela através dos olhos de duas crianças). Esta curta-metragem veio revelar-se, mais tarde, fundamental para o filme, pois, como disse o Director de Fotografia César Charlone, em entrevista, “acredito que *Cidade de Deus* teria sido um filme completamente diferente se não fosse essa curta, que serviu como laboratório, um tubo de ensaio, um teste em todos os aspectos – técnicos, estéticos, de produção”. Tal teve, desde logo, a ver com a escolha do cenário. Esta experiência ajudou a provar que a *Cidade de Deus* seria um local muito difícil para efectuar as filmagens, isto porque esta estava na altura das filmagens dividida em quatro zonas de influência do tráfico, havendo conflitos armados entre elas.

Para além disso, nas filmagens, actores com armas fictícias encontravam-se lado a lado com moradores com armas verdadeiras que observavam de perto as gravações, muitos ainda crianças. Por esse motivo, optou-se por filmar a primeira das três partes do filme em Nova Sepetina (um bairro ainda não inaugurado – mas já habitado – que lembra muito a *Cidade de Deus* nos anos 60) e não na *Cidade de Deus*. Para a segunda parte do filme, em que se mostrava já uma maior quantidade de construções, caracterizadas por um crescimento bastante desordenado, foi escolhida a *Cidade Alta*

– com a devida autorização do “dono” da favela, na altura preso. Só a terceira, e última, parte do filme acabou por ser filmada na Cidade de Deus, mas em estúdio, o que é de certo modo revelador do ambiente de medo vivido no quotidiano daquela comunidade.

O filme tenta manter o carácter crónico e episódico do livro. Assim, ele tentou mostrar de forma claramente distinta as 3 fases que o constituem. A primeira, mais inocente, sem tráfico mas já com alguma violência e crime relacionado com o roubo; a segunda, que retrata o início até ao auge do tráfico de drogas; e a terceira, que retrata, sobretudo, a guerra entre as quadrilhas. Em função destes três momentos, foi escolhida a fotografia, a filmagem e a montagem do filme.

### 3.3 A Adaptação – A Preponderância Do Argumento

Para fazer a adaptação do livro para o filme, Meirelles convidou Bráulio Mantovani, com quem já tinha trabalhado na publicidade, e que se estreou aqui, como já antes referi, nas longas-metragens.

Sendo o momento do desenvolvimento do guião um dos momentos mais decisivos na adaptação de uma obra literária para o cinema, Mantovani e Meirelles definiram em traços gerais o que haveria de ser seleccionado do livro e qual a abordagem a escolher para a criação do filme.

Estes decidiram que a adaptação passaria por tentar manter o filme bastante fiel ao enredo, à estrutura e à força e ritmo da obra original – até porque, segundo diz Bráulio Mantovani, “a obra tem já momentos muito cinematográficos”, isto é visível em aspectos como: no ritmo imprimido às narrativas e no enfoque dado à acção, ao invés do alongado aprofundamento psicológico das personagens. Assim, decidiram manter (ou aproximar o máximo possível), entre outras coisas, a sua estrutura cronológica tripartida, o estilo episódico, a interligação narrativa, a narrativa descontínua com *flashbacks* e *flashforwards*, a linguagem típica da favela, os personagens e as temáticas principais e a semelhança na crueza do olhar e no distanciamento crítico de um narrador originário da favela.

Contudo, levantaram-se problemas que tiveram de ser previamente resolvidos, de modo a que a adaptação fosse a mais coesa e bem conseguida possível, com fidelidade e adequação cinematográfica. Entre eles encontrava-se o facto de o livro

de Lins possuir mais de duzentas personagens, e ter dezenas de narrativas (algumas curtas, outras mais extensas). Posto isto, era necessário, a todo o custo, arranjar uma forma de manter o tom do livro sem necessitar manter estritamente todas as histórias e personagens que ele continha.

Deste modo, a escrita do argumento tornou-se muito mais um processo de selecção, do que um processo de criação livre. Mantovani, com o aval de Meirelles e posteriormente com as propostas de Katia Lund – visto que o argumento original foi sendo revisto várias vezes, tendo a versão filmada sido já a 12ª versão (e mesmo essa não foi segundo estes, de modo algum, respeitada na íntegra) – resolveu seleccionar apenas as situações e as personagens que mais interesse lhe suscitaram e fazer uma espécie de compilação, condensação ou colagem, em que situações múltiplas de personagens diferentes fossem atribuídas à mesma personagem ou situação.

Um outro problema prendeu-se com a questão da perspectiva. No livro, o autor faz uma narração objectiva, com momentos ocasionais de subjectividade na descrição da acção e das personagens. Heterodiegético, o narrador faz uma narração consciente, na 3ª pessoa, que descreve o que observa sem intervir ou julgar demasiado os acontecimentos (mais preocupado com a descrição inerente à acção das várias narrativas e menos na intenção de expressar uma opinião ou penetrar na mente dos seus personagens); esse papel é deixado para o leitor, num apelo indirecto para que este aja pela mudança da realidade e critique de acordo com os seus próprios padrões de moral, o mesmo dá a entender Lins em algumas das suas entrevistas. Assim, o autor optou sobretudo pelo discurso directo, para melhor conseguir obter esse efeito de real (embora a primeira parte da história tenha mais intervenção do narrador, para

introduzir o espaço, o tempo, as personagens e a acção capital sobre a qual assenta a sua história). Esta é a narração de alguém que vive a favela de dentro para fora.<sup>59</sup>.

No filme, Meirelles e Mantovani decidiram manter estes aspectos do narrador: que fosse alguém que vivesse a história por dentro, mas que não centrasse a história em si – com o objectivo de, tal como no livro, a personagem principal ser o espaço e/ou a comunidade criminosa da favela, e não alguém em particular –, alguém que olhasse sem intervir ou julgar demasiado. Enfim, manter o mesmo tipo de narração pouco interventiva de Lins mas com apurado sentido crítico. O livro, apesar de tudo, acabou por se mostrar mais crítico nos acontecimentos que o filme, fruto do tipo de narrador que se nos apresenta, com uma diferença de idade, experiência e perspectiva consideráveis.

A solução encontrada por Meirelles, relativamente a ter uma narração de dentro para fora da favela, passou por dar maior protagonismo à personagem Busca-Pé. Contudo, este foi um narrador homodiegético da história (e assim diferente do original). Apesar de desta forma conseguirem manter a maioria dos seus intentos para a manutenção do mesmo tipo de narrativa do livro original, o facto de a história ser narrada por uma personagem do filme tem várias implicações, entre elas o limite visível e percepcionável do seu olhar de criança - e, mais tarde, de adolescente - e a necessidade de este estar ligado, seja directa ou indirectamente, a todas as situações que narra.

---

<sup>59</sup> Mais uma vez, é de referir que muitas das histórias narradas foram baseadas em acontecimentos reais experienciados ou conhecidos por Lins na sua vivência na favela ou ouvidos em algumas das várias entrevistas realizadas para o estudo efectuado com Zaluar, que foram depois ficcionalizadas e adaptadas à história. Algumas pessoas não gostaram de ver as suas histórias expressas no livro sem sua autorização, sendo que algumas personagens receberam os mesmos nomes dos intervenientes na vida real. Zaluar condenou fortemente este acto de Lins.

Para isso, Mantovani procedeu a vários truques: no início da história transformou Busca-Pé em irmão de Marreco, o que lhe permite contar, de forma bastante consistente a história do Trio Ternura, depois este é transformado em colega de escola de Neguinho, fazem-no até perder a namorada para Benê, para quem ele ia comprar marijuana – o que lhe permitiu contar como Zé Pequeno tomou para si várias “bocas de fumo”, a posterior amizade com Benê permite-lhe ainda participar nas suas festas e, por fim, este vai ser um verdadeiro protagonista ao fotografar e ajudar a publicar as fotos do bando de Zé Pequeno.

Não sendo o protagonista, pois ele “*só esbarra na acção, ele não move a acção*”, como diz o argumentista, Busca-Pé está envolvido em todas as histórias que conta e, talvez pela necessidade desse envolvimento e pela limitação em termos de tempo, tenham sido deixadas de fora as histórias como a do travesti Ari, assim como as histórias dos dramas, muito próprios, relatados acerca da vida nas cadeias, que mostra uma consequência habitual da vida ligada ao crime – uma quarta opção à morte, à deficiência física ou ao alerta constante e permanente próprio da vida do criminoso na favela. Meirelles primou por tentar usar imagens que fugissem ao convencional no cinema actual<sup>60</sup>. Focar o espaço da favela deu-lhe essa oportunidade.

O papel de Busca-Pé no livro passa bastante por mostrar o lado honesto da favela, servindo de contraste à realidade focada, devem-se a ele alguns dos *comic relieves*

---

<sup>60</sup> Não usar as histórias relativamente as cadeias foi uma forma de não só poupar tempo de filme, dado o número extensos de histórias para contar, como também evitar entrar na construção típica do cinema acerca da prisão – algo que foi explorado um ano mais tarde no filme *Carandiru*, ficando por saber se foi esse facto que levou Meirelles a usar essas histórias. Um motivo bastante mais simples parece-me ser o de não fugir muito do espaço que é a Cidade de Deus.

usados no filme. Mas ele é mais que isso: para além de ser o contraste fatalista do mal, ele é o filtro pelo qual se conta a história, o jovem que vive na favela e que não sabe nada sobre governo, ou Estado; sabe apenas que na favela existe uma lei própria, existe violência, existe crime e existem normas próprias para sobreviver – a lei da favela, que o assusta bastante, apesar de tudo. Afirma-se a sua perspectiva da realidade de miúdo da favela, e não a do adulto, que provavelmente terá uma maturidade, que ele ainda não possui, para analisar de outro modo o local em que vive.

Busca-Pé é o elo que une todas as partes da história e que, em *voz-off*, elucida o público daquilo que se vai passando (num processo pós-filme que foi supervisionado pelo próprio Paulo Lins – que foi convidado para o auxiliar neste processo, para que se conseguisse a maior proximidade possível entre o filme e o livro em termos narrativos). Sendo este um filme manifestamente comercial, o realizador procurou fazer deste o herói escondido do seu filme, aquele por quem o público torce. Mas porque Meirelles não quis criar grandes metáforas ou alegorias para não deixar pontas soltas, vazios, ambiguidades ou qualquer grande subjectividade evidente que pudesse afastar o grande público, este procurou usar o narrador em *voz-off* para que tudo fosse o mais claro e objectivo possível, ajudando o público a acompanhar a história. Assim, o que não for claro, o Busca-Pé explica...

O aspecto comercial é evidente e declarado nos comentários do seu realizador antes, durante e depois do filme – o que não significa que não se tire valor do filme. Autores, como Bazin, afirmaram que primeiro vem a existência e só depois a essência. A meu ver, o cinema não sobrevive sem a primeira nem vive na sua

plenitude, como arte que assume ser, sem a última. Foi necessário criar a obra para originar a discussão que permita a discussão e a criação de outras obras e permita, assim, a constante evolução do próprio cinema, da arte e da sociedade em geral.

## 4. A ESTRUTURA

### 4.1 Narrativa Tripartida

Em termos narrativos, tanto no livro como no filme, o tempo e o espaço são fundamentais para a definição das obras e a consistência da acção. Se em termos de espaço existe a noção de que um microcosmo com um percurso histórico tão particular como o deste é favorável à disfuncionalidade social existente no espaço que é a favela, em termos de tempo existem três fases distintas que tanto o livro como o filme optam por dividir.

A primeira fase foca sobretudo os anos 60 e vai desde o início da comunidade ao fim da história do Trio Ternura (bando que não existe no livro mas que serve para representar algumas das narrativas desta fase). Esta é a fase do povoamento e é apresentada como sendo uma fase mais romântica e mais ingénua da favela. Em termos da história do crime na favela, focam-se sobretudo os crimes por assalto, mais por irreverência da juventude do que em busca da riqueza (ex. assalto ao camião do gás para distribuir as botijas por todos os que estivessem interessados)<sup>61</sup>. Optou-se nesta fase por uma filmagem clássica, com cortes correctos, com enquadramentos mais rígidos e a câmara mais fixa, que transmite segurança ao espectador. É também muito focada a existência do espaço natural, que é mostrado através da continuidade suave, plano a plano, e pela preferência por uma tonalidade sépia da imagem (que vinca a presença da terra e também a antiguidade da época retratada).

---

<sup>61</sup> O mesmo não acontece no assalto ao hotel em que ocorre uma verdadeira matança protagonizada por Nequinho. Esta matança não ocorreu no livro, apenas o assalto. Tal serviu no filme para definir a personagem, que crescerá para se tornar em Zé Pequeno, como um mal original. Este é um dos motivos da crítica ao filme, por levar o espectador a pensar num mal natural e não resultado de um meio agreste.

No livro, Paulo Lins aproveita esta primeira parte para declarar o seu fascínio pelo espaço natural que era a favela da Cidade de Deus no seu início e para contar a história do seu povoamento. A primeira parte do livro é onde Lins é, em todo o livro, onde o narrador é mais crítico, e assim mais participante, da realidade em que mergulhou a Cidade de Deus. Este descreve o tipo de crimes realizados na favela, critica severamente a corrupção da polícia; ele explica também o normal funcionamento da favela: a sua lei, os seus costumes, as suas crenças, a vida diária na favela para os vários grupos (trabalhadores, criminosos, mulheres, crianças, etc.), tudo com regras próprias para os criminosos e para os cidadãos comuns, de modo a garantir a sobrevivência de cada um.<sup>62</sup>

O criminoso mais temido desta fase, e que Lins mais focou, foi Inferninho que para lá da história do crime tinha também a história de um irmão homossexual e travesti que o deixava envergonhado. Também é nesta 1ª parte que o narrador do filme é mais interventivo mas de modo algum este é tão introspectivo e crítico como Lins terá sido no seu livro. No filme, os olhos de criança do narrador mostram e contam as histórias de uma forma simples, inocente e romântica, próprias da sua juventude e personalidade pacífica.

Ao invés de escolher apenas um criminoso, como no livro, e para evitar tirar esse protagonismo a Zé Pequeno que aparecerá mais tarde na história, foi criada no filme especialmente para esta fase, a história do Trio Ternura, personagens na qual foram concentradas e adaptadas histórias de várias personagens da primeira parte do livro.

---

<sup>62</sup> O narrador do livro alterna uma postura objectiva com uma subjectiva (sobretudo no início). Sendo também uma personagem (narrador participante), ao narrador do filme falta-lhe essa objectividade – que serve de crítica ao filme, dados os aspectos críticos que estão a ser focados, e de defesa ao realizador, que limita a percepção do olhar àquela da criança que conta a sua história.

Os anos 70, em que é mostrado o crescimento do tráfico de drogas, representam a segunda parte da história do livro e do filme. Esta fase começa com Busca-Pé e Neguinho, agora chamado Zé Pequeno, sendo já adolescentes, e vai até ao ataque a Mané Galinha. Esta fase caracteriza-se por uma liberdade semi-pacífica em que a fase *hippie* favoreceu o crescimento da compra de drogas mas também gerou maiores conflitos no estabelecimento de zonas de influência para a venda dos estupefacientes. Tal reflectiu-se no filme numa câmara mais livre, com maior liberdade nos cortes aquando da montagem e com uma imagem “*mais saturada*” e “*mais cromada*”, palavras do Director de Fotografia César Charlone, para mostrar uma Cidade de Deus já mais asfaltada e com alguns prédios que coexistem com casas mais baixas e mais velhas numa desorganização e falta de planeamento urbanístico que tornam o espaço labiríntico e irregular.

Relativamente ao livro, esta segunda parte mereceu uma adaptação mais fiel relativamente às narrativas apresentadas até aqui – também porque foi nesta parte que Lins apresentou mais narrativas – ainda que, no filme, histórias de diferentes momentos e de diferentes personagens tivessem sido condensadas num menor número de histórias, tendo sido escolhidas aquelas que mais primam pela improbabilidade de acontecer, tornando cada história apresentada mais apelativa e rica. Nesta fase focou-se bastante Bené, tal como no livro se focou Pardalzinho (o seu referente directo), pois este representou o período áureo da evolução do tráfico de drogas e teve um papel importante ao adiar uma guerra prometida entre os grupos rivais da favela, servindo de “travão” ao seu amigo Zé Pequeno.

Por fim a 3ª parte, que representa o final dos anos 70, inicia-se com a união de Mané Galinha a Cebola (líder do grupo rival de Zé Pequeno) e caracteriza-se pela guerra entre as quadrilhas. Aqui a imagem torna-se mais fria, mais dura: a câmara fica muito mais solta e mais descontrolada; a imagem perde cor várias vezes e a montagem revela uma liberdade total, com cortes estranhos que transmitem sensações de sufoco e tensão, na qual o espectador não tem tempo para recuperar o fôlego. Também os cenários mostram um espaço mais marginalizado do que antes e a banda sonora acompanha com batidas rápidas o ritmo agitado e assustador que se fazia sentir com a guerra. César Charlone confidencia que primeiro foi definido o aspecto visual da 3ª parte do filme, com a câmara-na-mão e movimentos cada vez mais soltos. As outras duas partes foram feitas por contraste. Há assim uma gradação ao longo do filme que comunga diversas técnicas para atingir os mesmos efeitos.

Paulo Lins reservou para esta parte um final diferente. Ele preferiu mostrar como a vida na favela continuava muito igual ao que era antes, independentemente da morte e da prisão dos seus principais líderes dos grupos criminosos. Daí ter mostrado também a descensão progressiva de Zé Miúdo (Zé pequeno, no filme) e o nascimento e crescimento de novos líderes, de uma forma natural e evolutiva e menos dramática e trágica do que aquela mostrada no filme com a morte e prisão repentina dos líderes de então. Meirelles também dá a entender no seu filme que apesar da morte de Zé Pequeno a vida na favela continuaria na mesma. Falta-lhe, contudo, a naturalidade, que Lins focou, com que isso acontece na favela. Meirelles preferiu o choque, a surpresa e o desencanto para marcar o fim do seu filme. Lins preferiu a conformação.

Ambas as obras têm em comum o facto de apresentarem uma narrativa redonda, inesperada à medida que vai sendo apresentada, mas que quanto mais é apresentada mais plana se vai tornando para o espectador/leitor, pela forma como o guia para um final que o vai surpreendendo menos, por as suas expectativas terem mudado ao longo do filme tornando-o já capaz de esperar qualquer coisas a partir do contexto apresentado, ainda que não saiba exactamente o quê, dada a imprevisibilidade que caracterizam a vida dos criminosos ao longo do filme.

## 4.2 Temáticas Principais

O livro de Paulo Lins caracteriza-se por abordar uma grande quantidade de temas que atravessam a realidade que pretende focar: a vida na favela, em geral, e a história do tráfico de drogas dentro desta, em particular. Tal acaba por permitir que sejam levantados vários assuntos dignos de discussão, seja pela sua natureza do ponto de vista ético, seja do ponto de vista cultural, sociopolítico e literário. Procurarei neste momento focar-me em alguns daqueles temas que me parecem merecer maior atenção, tendo em atenção as pontes criadas, reais ou possíveis, entre ambas as obras relativamente a cada um destes pontos, ainda que muitos mais pudessem ser considerados.

**Tráfico de drogas** – foi a história do tráfico o motivo principal que levou à criação do livro, segundo Paul Lins. A forma como livro e filme contam as suas histórias mostra como se tornou inseparável contar a história da favela e a história do tráfico de droga, dada a influência que a última tem sobre a primeira. Esta perspectiva alimenta contudo o estigma sobre os habitantes da favela que, segundo vários estudos, são sobretudo habitantes pobres mas trabalhadores honestos. Paulo Lins diz reconhecer que a maioria dos habitantes da favela se trata de pessoas honestas mas diz também que a sua intenção foi denunciar a forma como o crime define a forma de vida na favela e não generalizar uma ideia da comunidade da favela da qual ele também faz parte. Este diz ainda que o estigma sobre estes habitantes sempre existiu.

A droga é também mostrada em ambas as obras como um produto bastante consumido pelos próprios traficantes, o que acaba por ser determinante nas suas

ações. É deixado bem evidente que o consumo da droga pelos criminosos acaba por ajudar a ditar a decadência dos próprios criminosos, dado o poder que esta substância tem para estes.

**A corrupção da polícia** – No livro, Lins explica detalhadamente a forma como alguns policiais influentes tiram partido do tráfico de droga, dos comerciantes e mesmo dos habitantes mais comuns na favela. Tal é dado a entender no filme mas não é de modo algum tão realçado (a não ser talvez na questão do tráfico de armas que chega à favela através da polícia). Lins olha para a polícia como sendo a presença mais constante do Estado na favela mas também a mais evitável, pela forma desleal como se apresenta. Ela representa o desinteresse na melhoria de vida destas comunidades.

**A lei** – A inexistência de organismos próprios do Estado na favela e a noção de caos que esta parece transmitir, não significa que não exista dentro da favela uma noção própria de ordem, de moral ou de poder. O líder dos grupos criminosos passaram a ser a entidade que define e regula as leis próprias deste local. Embora tal seja, igualmente, mais explorado no livro do que no filme, também no filme é fácil de entender que é proibido assaltar ou estuprar dentro da favela, dado que tal pode atrair maior atenção da polícia (ou dos *media* – que, ao influenciar a opinião pública, pressionam o governo a agir) e assim podem afugentar os compradores de droga – o grande produto empregador daquele local. Para além disso, é crime de pena capital delatar ou denunciar alguém (*i.e.* “alcagüetar”) ou alertar a polícia para um qualquer crime. Durante determinados períodos, existem outras regras como evitar usar roupas de certas cores, caso seja a cor usada por um dado grupo criminoso, etc. Como é

explicado no filme, a regulação da lei pelos grupos criminosos fez reduzir em muito os crimes praticados dentro da favela, tornando este – paradoxalmente – um lugar mais seguro.

**As crianças** – As crianças são tradicionalmente vistas como seres inocentes que contêm em si o futuro. Por mais inocentes que sejam estas crianças, a realidade mostrada é que dentro da favela muitas delas roubam e matam como adultos, ideia que gerou controvérsia na sociedade e que mesmo os próprios traficantes rejeitaram. No seu livro Paulo Lins centra-se na história dos mais influentes criminosos – como Zé Pequeno e alguns polícias, e a dado momento conta também a história dos seus percursos desde a infância. No caso destes, como noutros, é possível compreender que apesar de terem culpa pelos seus actos, estes criminosos não tiveram contudo as infâncias mais fáceis: com passados familiares complicados (Lins refere que é um problema comum na favela os pais não assumirem os filhos, deixando as mães sozinhas; assim como o problema do álcool e violência familiar ou, pior ainda, os casos em que são os próprios pais a exigir que os filhos tragam dinheiro para casa) ou falta de oportunidades para sobreviver no mundo do trabalho (devido à falta de opções dentro da favela, à falta de escolaridade para singrar fora da favela e, também, devido ao estigma que sofre o habitante da favela fora da sua comunidade).

Tanto Lins como Meirelles mostram como os grupos criminosos são maioritariamente constituídos por crianças e adolescentes, que normalmente não chegam a desfrutar da fase adulta devida a uma morte precoce ou ao facto de serem presos ainda muito jovens. As crianças da favela são pequenos adultos, cujos heróis são os grandes criminosos da favela – que invejam pelo respeito que recebem de

todos (grandemente proporcionado pelo porte de armas), pelos bens que a sua vida de crime lhes proporciona (como motos, carros, roupa de marca, jóias, etc.) e pelas mulheres que atraem (pelos mesmos motivos anteriores). Maioritariamente pobres e vítimas de um sentimento de frustração pelas suas vidas munidas de insuficiências aos níveis mais elementares estes motivos parecem ser muito válidos para entrar numa vida repleta de perigos e sem garantias de longevidade ou felicidade. Os criminosos mais velhos, conscientes desses factos, usam maioritariamente as crianças como transportadores de droga, mensageiros ou vigias. Durante períodos de guerra com os grupo rivais, como acontece na 3ª fase do livro e do filme, as crianças ganham a sua oportunidade de entrar num grupo criminoso mais facilmente e os líderes dos grupos usam-nos como, o que Lins chama, teleguiados (seres sem carácter nem maturidade para pensar por si próprios e analisar claramente a situação) que se voluntariam a agir em busca de fama ou relíquias, sem analisar claramente os riscos que estão envolvidos.

No filme, é reservado aos Caixas-Baixas (miúdos sem abrigo da favela que se uniram num grupo) o futuro da favela. Estes matam Zé Pequeno e assume-se que irão garantir o poder sobre as suas posses. Um final sem esperança para o futuro da favela e que é mostrado por Meirelles como sendo apenas parte da ordem natural das coisas daquele lugar.

**O criminoso** – As principais acusações feitas a Meirelles relativamente ao seu filme foram sobretudo: não mostrar a favela para lá da vida o crime (erro que o próprio assume em várias entrevistas) e o facto de não ter dado a entender que são sobretudo a falta de opções e o passado complicado em termos familiares e educacionais que

levam crianças para a vida do crime. No filme, é dado a entender que existe um apelo para o crime quer dos criminosos mais velhos quer da parte dos jovens em tornarem-se criminosos e em evitarem a vida simples mas dura do trabalhador, sem que haja qualquer outra justificação plausível. Lins questiona-se e oferece mais pontos de vista relativamente a este assunto. Pela sua experiência pessoal e profissional (sobretudo pelo trabalho conjunto com Alba Zaluar que passou por fazer várias entrevistas que, grosso modo, foram a base para a criação das suas histórias no livro), Lins desenvolve esta questão enumerando vários motivos para ingressar nesta vida. Para além dos motivos de falta de estabilidade familiar e de um aparelho de Estado que realmente funcione em termos educacionais, socioculturais e profissionais que favoreçam a inclusão, Lins fala de dos pontos essenciais como o “Respeito” e o “Evitar a Vida de Otário”. O Respeito, o que Alba Zaluar chama de hiper-masculinidade, passa como já foi aqui mencionado pelo porte de arma e pelo poder – o medo que tal impõe é perversamente interpretado pelos jovens como respeito – e pelo acesso a “bens e serviços” normalmente interditos aos habitantes comuns (como o acesso a produtos mais caros, a atracção de membros do outro sexo e a autoridade perante outros membros hierarquicamente inferiores no grupo criminoso e sobre os próprios habitantes da favela).

Se isto é notório também no filme de Meirelles, já a segunda questão – evitar a vida de otário – é mais explicitamente discutida por Lins (embora esteja também implícita no filme). Lins classifica o otário na favela como aquele que se levanta cedo e se deita tarde para se deslocar fora da favela e levar uma vida dura mas decente de trabalhador. Devido aos frequentes baixos níveis de escolaridade, estes trabalhadores remetem-se normalmente aos trabalhos dentro do sector da construção civil ou outros

que exijam força braçal. Opõem-se aos otários os criminosos, que têm maior flexibilidade de horários nas suas vidas, deitam-se tarde e levantam-se tarde, e não vêem o seu esforço recompensado por uma ninharia como é o salário do típico trabalhador. Esta vida garante-lhes pois mais dinheiro por menos esforço. Ser otário é também uma das formas de perder o tão falado Respeito.

Por outro lado, Lins desmistifica o *glamour* em volta dessa vida de criminoso. Lins explica em vários momentos como a vida do criminoso é, em geral, curta; como o criminoso é obrigado a viver num alerta constante e é obrigado a planear cada movimento para se precaver de uma qualquer ataque; como ele não pode simplesmente estar sossegadamente e descontraidamente sentado na rua com os amigos num domingo – vítima que pode ser de um membro de um grupo rival ou de uma vingança de uma qualquer vitima que fez... Mais do que uma vez no seu livro Lins mostra como o criminoso chega a invejar esta vida do otário, algo que Meirelles não faz. Para além disso, Lins realça o facto de apesar de o criminoso na favela ter, em geral uma vida desafogada relativamente ao humilde trabalhador, este normalmente não enriquece – em grande medida devido à falta de preocupação em amealhar o dinheiro, devido à falta e até à incapacidade de criar objectivos a longo prazo motivados por este tipo de vida, devido aos gastos supérfluos, devido à baixa margem de lucro que é deixada para os pequenos traficantes e, também, devido ao facto de estes traficantes consumirem grande parte da droga que vendem e gastarem muito do seu dinheiro em armas, para garantir mais Respeito e também para assegurar a sua segurança e manutenção de zona de influência perante os outros grupos traficantes. O materialismo confunde-se em ambas as obras com a vontade

dos habitantes da favela em melhorar mas, na realidade, essa vontade não representa progressos efectivos para a comunidade.

**A violência e o caos** – A questão da violência é uma temática que atravessa livro e filme de forma diagonal. São relatados exemplos de vários tipos de violência, como a física, a psicológica, a infantil, a da linguagem ou a racial. São também mostrados alguns casos de violência espontânea mas as obras são sobretudo marcadas pela institucionalização da violência, que se apresenta banalizada (ainda que não *glamourizada*) no espaço que é a Cidade de Deus (um espaço em muitos aspectos desligado do mundo exterior).

Em ambas as obras, observa-se existir um escalar crescente da violência na favela com o passar dos anos, resultado natural dos conflitos crescentes que se foram levantando devido à principal fonte de receita de alguns agentes influentes na favela (a droga), da inserção de mais armas de fogo na favela e da falta de um agente isento que garanta a pacificidade na favela.

O desejo de afirmação por parte de criminosos como Zé Pequeno associado à impulsividade, em detrimento da reflexão, do consenso, ou da tolerância (partes essenciais da educação, da cidadania e da inclusão social), fazem da violência o instrumento capital para a existência de um poder paralelo ao do Estado; um poder consciente da sua própria posição e disposto a assumir-se como tal (passando a ser responsável pelos direitos e deveres exercidos pelo poder anterior) – ainda que saiba co-existir como o poder original, exercendo para isso, por exemplo, uma relação com a polícia por meio da corrupção.

Da primeira à terceira parte do livro e do filme assiste-se ao escalar da violência. Isto deveu-se, em grande medida, à tipologia dos crimes, que cresceu dos assaltos para a tomada de áreas de tráfico através da luta armada e para o aumento dessas áreas de influência, na tentativa de garantir maiores margens de lucro.

Para além dos criminosos, é notório como a violência é uma constante em ambas as obras. No livro, que tende a contar mais acerca da vida da favela fora do crime do que o filme (e que também contém também um número maior de narrativas que este último, possibilitando-lhe retratar mais situações), a violência é mostrada como sendo a solução para um grande número de situações, como: ciúme, adultério, inveja, racismo, preconceito, sexo, vingança, frustração, droga, vandalismo, denúncias, auto-afirmação, imitação dos modelos criminosos, etc. Ela é a resposta natural e imediata a quase tudo.

A violência é apresentada, sobretudo no filme, essencialmente sob um ponto de vista determinista, em que a determinação das acções dos indivíduos está sujeita a causas que este não consegue controlar e que o levam a viver a vida que leva. Exemplo do caso de Mané Galinha. Por outro lado, é apresentado o caso de Busca-Pé bastante mais associado ao existencialismo de Sartre, no qual o indivíduo é livre de agir, possuindo capacidades de mudar a sua vida e a daqueles que o rodeiam, sem que deixe alguma vez de saber, contudo, que as suas acções podem gerar consequências para si ou para os outros, dado que existem regras, formais e não-formais, no meio em que vive. Existe assim uma mistura de bases teóricas que acabam por transmitir mensagens algo confusas entre o resultado esperado por se viver neste meio e s

opções de vida dos personagens, que abarca mais exceções que regras. A falta de apresentação de mais casos de famílias na favela não relacionadas com o crime impossibilita que da exceção se faça regra e se evite o determinismo maioritário orientado pelo cineasta.

Disto se depreende que a violência é o principal agente causador do caos que atravessa tanto o livro como o filme e que marca as duas obras no mesmo sentido atroz, acabando por marcar irremediavelmente a própria imagem acerca da realidade vivida no seio desta comunidade e a própria imagem difundida do país no estrangeiro.

**O bem e o mal** – No filme, dá-se a entender que existe um género bem e de mal natural, com o qual se nasce. Assim acontece com a forma como é apresentado Dadinho, ainda enquanto criança, que resultará num Zé Pequeno sedento de poder, invejoso, ciumento e disposto a tudo para atingir os seus propósitos. Busca-Pé representa o oposto, o bem natural, que até quando tenta ser mau, enveredando pela vida do crime, não consegue. A falta de uma contextualização da história de ambos impede que se criem imagens menos extremadas. A velha questão de ser a raça ou o meio os motivadores dos destinos de cada um não é uma questão nova mas que continua a merecer toda a atenção. Se é certo que o meio em que se é educado e se vive influencia determinantemente a forma como se vive, também não deixa de ser verdade que pessoas diferentes que cresceram no mesmo meio reagem diferentemente ao mundo com que são confrontados.

Lins realçou bastante a importância do meio familiar para a definição dos destinos das suas personagens. Busca-Pé, apesar de ser figura secundária no livro não deixou de ser usada, como no filme, para ser contrastada com Zé Pequeno. Contudo, no livro realça o facto de Busca-Pé provir de uma família honesta e trabalhadora, zelosa do bem-estar do filho. Tal como com Zé Bonito (Mané Galinha, no filme). Este exemplo é talvez o único no filme em que é mostrada a família das personagens, de grande importância para explicar, de alguma forma, o que estes se tornaram. Mané Galinha vê-se obrigado a entrar numa vida de crime por motivos diferentes do criminoso comum. Mas uma vez dentro do grupo criminoso torna-se difícil já discernir o que é resultado do bem e o que é resultado do mal. Constata-se pois que a questão do bem e do mal não foi tratada por Meirelles de uma forma consistente relativamente a todas as suas personagens. As opções que tomou, que passaram pela exclusão de certos elementos, sobretudo relativamente no que diz respeito às origens das personagens, em detrimento de outros que tanto realçou, como as características extremas do bem e do mal, marcam a distância principal que separa estas duas obras, livro e filme, que torna o segundo mais infiel relativamente à forma de mostrar a realidade dos habitantes da favela, e que também afasta o cinema de Meirelles da intenção capital do Cinema Novo em representar a realidade.

**Os colossais problemas triviais** – também muito menos realçado no filme do que no livro foi o tema do preconceito dentro da favela. Lins dedica algum tempo a este assunto relativamente a várias personagens que foca. Assim, este relata como existe muito preconceito dentro da favela: relativamente às mulheres e ao seu papel na sociedade; relativamente aos negros e aos nordestinos; relativamente às crenças populares e às superstições, nomeadamente o significado dos sonhos; relativamente

ao ser ou não ser da favela e o que tal representa para os habitantes da favela, relativamente ao otário e ao membro de um grupo criminoso, etc. Para além deste problema, Lins fala igualmente do alcoolismo, do machismo, da homofobia, da hipermasculinidade e do adultério como problemas capitais na favela, que estão na base de problemas maiores que a inexistência do negócio das armas e da groga não resolveria por si só.

### 4.3 Personagens Principais

O livro de Lins contém mais de duzentas personagens. Mantovani agregou várias histórias de personagens diferentes no livro no sentido de se tornar mais fácil a narração dos eventos e também mais interessante a história de cada personagem. Convém, contudo, realçar a importância de algumas personagens para as duas obras e também aquilo que as distingue entre si, nas suas características próprias e na sua importância para a narrativa em que participam.

**O Trio Ternura** – Este trio não existe no livro. O objectivo do filme foi o de condensar algumas histórias do livro no filme atribuindo-as a estas personagens – como por exemplo o ataque ao motel e a relação promíscua de Marreco com a mulher de Paraíba (que resultará com a morte da mesma e a prisão de Paraíba, que a assassinou). Este grupo serviu para Meirelles e Mantovani como uma forma de representar os primeiros criminosos da favela, associando Busca-Pé a um dos membros deste trio, de forma a poder contar esta história. Temidos pelas suas armas, estes eram contudo mais aventureiros, do que propriamente verdadeiros criminosos. Cabeleira e Marreco acabam mortos, o primeiro pela polícia e o segundo por Dadinho, em vingança por este lhe ter roubado valores que este tinha roubado. Alicate será o único que sobreviverá, renunciando ao crime e entregando e dedicando o seu futuro a Deus. Lins, nesta fase, focou-se em várias histórias – como foi fazendo ao longo do livro – contudo, deu maior importância à emergência de grandes criminosos, como Inferninho, à corrupção e acção censurável de policiais influentes na favela, como Belzebú e Cabeça de Nós Todo e à relação secreta de Ari, irmão

homossexual de Inferninho, com um médico casado. Em termos de personagens e opções a primeira parte do filme é a que mais se distancia do livro.

**A Polícia** – No filme, a polícia desempenha um papel muito diminuto. Fica contudo a impressão acerca da sua forma de agir: por exemplo, no início disparam indiscriminadamente sobre quem pensam ser os membros do Trio Ternura, mais tarde voltam a surgir para se afigurarem como os fornecedores das armas que alimentam a guerra na favela.

No livro, pelo contrário, Lins dedica-lhe várias páginas, sobretudo censurando a sua conduta e, assim, a única presença assídua do Estado na favela. Lins acompanha e descreve o historial e o quotidiano de Belzebú e Cabeça de Nós Todo, que fecham os olhos a crimes mediante certos pagamentos, que confrontam civis na rua e nas suas casas e lhe exigem valores, ameaçando-os de os acusar de crimes inexistentes. Mais tarde Lins também vai acusar a polícia de alimentar a guerra na favela através da venda de armas ao grupos criminosos e de, paradoxalmente, atacar de quando em quando esses grupos de forma a causar uma impressão positiva à imprensa e de reagir às pressões da sociedade em geral, que exige medidas quando notícias negativas relacionadas com a favela vêm a público. Lins constrói o papel relativo aos vários personagens da polícia na favela no mesmo sentido, como criminosos – que agem com os mesmos intuitos e da mesma forma dos criminosos e que temem igualmente pela sua vida e se mostram em permanente alerta, como os criminosos.

**Busca-Pé** – No livro de Lins, Busca-Pé é mencionado apenas algumas vezes para representar o jovem pobre, proveniente de uma família honesta, que reside na favela

de forma pacífica mas que sente vontade de progredir fora daquele lugar que ama, mas sobretudo teme. Segundo as várias entrevistas de Lins que tive oportunidade de ler, em que o autor dá conta da sua história de vida dentro da favela e revela um pouco a sua forma de ser e estar na vida, esta parece-me ser a personagem em que este mais se revê, apesar das óbvias diferenças (relativamente à escolha de carreira profissional, por exemplo). Talvez por isso, no livro, tal como no filme, Busca-Pé é a personagem escolhida para iniciar a história. O seu gosto por *cannabis* é evidenciado, embora este não se trate de um viciado. Busca-Pé volta a aparecer algumas vezes mais tarde para evidenciar a diferença do seu grupo de amigos e do grupo de amigos de Inho (Dadinho, no filme); depois para mostrar a sua entrada e insucesso na vida do trabalho e a sua conseqüente tentativa frustrada (pela sua natureza comovida) de assaltar diversas pessoas e estabelecimentos com o seu amigo Ricardinho, na parte mais divertida e descontraída de todo o livro. Por fim, abre a terceira parte do livro em que é mencionado que este se havia tornado fotógrafo e andava agora com jovens da faculdade, apesar de continuar a fumar *cannabis*.

O recurso a esta personagem na parte final do livro serviu para o autor evidenciar a possibilidade de se progredir na vida, mesmo sendo negro e sendo habitante da favela sem ter que estar associado ao crime – através da educação e do trabalho honesto –, algo que é recompensado com a paz de espírito que o criminoso nunca tem. Por outro lado, a simples referência ao facto de Busca-Pé andar com jovens da faculdade é feita para abrir o terceiro capítulo do livro, de modo a evidenciar a passagem do tempo e também que quem espera sempre alcança.

As poucas aparições de Busca-Pé no livro não fazem dele uma personagem muito importante, embora esta sirva para simbolizar a possibilidade de sucesso do habitante da favela, sem que tal passe por uma vida de criminoso ou pela condição de quase-escravo do antes mencionado “otário” da favela.

Para o filme, contudo, Busca-Pé desempenhou um papel muito importante, sobretudo em termos narrativos: esta foi a forma que Bráulio Mantovani, argumentista do filme, encontrou para poder ter um narrador de dentro da favela a contar a história, tal como o autor da obra original. Ao mesmo tempo, Mantovani alterou os protagonistas, o tempo, o espaço e as relações entre várias histórias para conseguir encaixar Busca-Pé e assim dar-lhe a oportunidade de narrar essas mesmas histórias, segundo a sua própria perspectiva e experiência (o que o distingue determinadamente de Paulo Lins. Este narrador, Busca-Pé, mostra uma mesma história mas segundo os olhos de uma criança). Busca-Pé no filme representou, porém, mais que um simples narrador. Ele não é o herói típico, centro de toda a acção, mas é aquele por quem o espectador torce: alguém que tem uma natureza sã numa realidade ingrata, que tem uma postura positiva relativamente à vida, que deseja perder a virgindade e que tem um sonho: a fotografia. Mantovani procedeu sobretudo ao rearranjo das várias histórias existentes no livro de Lins para criar o seu argumento neste sentido.

Busca-Pé foi, contudo, a única personagem que o obrigou a criar trechos de história completamente novos: como na relação deste com os “Cocotas” na praia, a sua incursão na parte editorial de um jornal, o seu trabalho fotográfico para esse jornal e a sua perda de virgindade com uma jornalista desse mesmo jornal.

As suas histórias, pela sua natureza positiva e muitas vezes cómica, foram colocadas entre períodos mais agressivos da obra, actuando como o *comic relief* usado por Shakespeare nas suas tragédias, por exemplo. Ainda assim, Busca-Pé não é a personagem principal do filme, apesar da sua condição de indispensável, pela forma escolhida para narrar a história.

**Zé Pequeno** – Inho, no livro, Dadinho, no filme, ao atingir a idade de 18 anos este participa num ritual em que é rebaptizado e chamado então de Zé Miúdo, no livro e Zé Pequeno, no filme. Esse ritual marca a viragem da personagem de criança em adulto, de mandado em mandante e também da divisão do filme. Este é o (anti)herói de ambas as histórias. Apesar da sua natureza malvada tanto no filme como no livro, Zé Miúdo e Zé Pequeno têm características próprias e sofrem um processo de exploração da narrativa que os tornam personagens bastante diferentes. Zé Pequeno, personagem do filme, é um ser mau desde criança, que tira prazer do sofrimento dos outros e da sua noção de controlo sobre tudo e todos. Um maníaco. A sua história, tal como é contada, mostra-o como alguém que procura estar sempre por cima, mesmo nas situações mais difíceis, através do uso da violência e da incitação do medo.

No livro, Zé Miúdo é no seu todo mostrado de forma mais realista (sobretudo mais completa) e de um ponto de vista mais lógico, apesar de todos os seus defeitos. Zé Miúdo é mostrado por Lins como um grande criminoso por ser frio, objectivo, calculista, precavido, com bons instintos; bom ajuizador de pessoas e situações e consciente das acções necessárias a tomar para manter o seu poder e afastar possíveis ameaças. Ele é, em parte, resultado de um meio difícil mas apresenta-se também com capacidades inatas para ter sucesso nesse meio – mais do que um temível assassino

ele é um ser adaptado à sua realidade, o que o obriga a agir de forma a ser percebido de uma dada maneira para manter um certo estatuto.

A um dado momento Paulo Lins conta a história da vida de Zé Miúdo: segundo filho de uma família de três crianças, o seu pai morreu quando este tinha 4 anos e a mãe viu-se obrigada a ter que deixar os filhos sozinhos aos cuidados de parentes para sair para trabalhar. Estes foram incapazes de fazê-lo ir às aulas. Aos 6 anos este já servia de transportador de armas para os criminosos efectuarem os seus crimes e ainda bastante cedo matou uma pessoa apenas para conhecer o sentimento de matar alguém. Iniciou uma vida de assaltante. Para o demover a mãe arranjou-lhe uma cadeira de engraxador. Apesar de incentivado inicialmente pouco tempo depois voltou à mesma vida. A sua mãe, envergonhada, cedo o teve fora de casa e deixou de o reconhecer como filho, mesmo quando este mais tarde foi ferido e lhe foi pedir auxílio.

Algo que também é visível no livro, e não tanto no filme, é o lento declínio desta personagem. No fim, após a morte do seu amigo Pardalzinho, Benê no filme, uma segunda morte, do seu irmão, alimenta a sua ira e a sua dor. Ao aproximar-se a última fase da história, o reforço da Polícia Militar na favela e a existência de outros membros que buscam o poder fizeram-no perder grande parte das suas posses em corrupções que ia adiando a sua ida para a cadeia, onde chegou a estar cerca de seis meses. No fim, após ter perdido o controlo sobre as grandes zonas de tráfico dentro da favela, este morreu numa armadilha quando tentou com vários elementos reaver o seu poder.

É comum às duas obras o sentimento de inveja e frustração desta personagem por não ser bonito, por não ter educação – o que não lhe permite saber ler e escrever, por exemplo – e sobretudo por não ter facilidade em se relacionar com pessoas, fruto da falta de capacidades sociais e do estado de alerta e desconfiança em que sempre vive.

Deve realçar-se sobretudo o facto de a personagem do livro ser humana na forma como se desenvolve e depois decai, enquanto no filme esta se apresenta como um estereótipo imutável do mal gerado pela favela, o que serve de estigma para a ideia do público sobre a favela e os seus habitantes.

**Mané Galinha** – Apesar de terem histórias divergentes, Zé Bonito, no livro, e Mané Galinha, no filme, simbolizam o mesmo para ambas as obras: a conversão de um homem bom em homem mau por circunstância dos efeitos perversos do meio em que vive – um meio que atinge inocentes, muitas vezes de forma indiscriminada, e que desta vez incidiu sobre si – e ao qual ele não consegue ficar isento, o que o acaba por progressivamente o transformar, devido à supremacia deste meio (criminoso) sobre o indivíduo (por mais valores que tenha e por mais bem preparado que esteja para reagir adequadamente perante tal situação). O gatilho que originou a transformação desta personagem passou sobretudo pela reacção aos actos criminosos que Zé Pequeno originou, frutos da incapacidade deste último em lidar com a rejeição por parte das mulheres e também pela sua inveja relativamente à beleza de Mané Galinha.

O Zé Bonito do livro junta-se ao maior rival de Zé Miúdo por não conseguir mais conviver com a sua consciência, nem encontrar um futuro para si (pelo menos, tal

como o tinha anteriormente delineado) depois de Zé Miúdo ter violado a sua namorada e o ter feito assistir. No filme, o argumentista achou a necessidade de ainda inventar motivos mais válidos que justificassem a entrada de um indivíduo tão cheio de carácter e ideais num meio tão perverso e doentio como aquele em que este se preparava para entrar. Assim, para além da violação, no filme Zé Pequeno destrói por completo a casa de Mané Galinha disparando sucessivamente sobre ela com o seu grupo e mata três membros da família de Mané Galinha.

Mané Galinha é o típico anti-herói. Ele possui algumas das melhores qualidades que fazem de Zé Pequeno um grande criminoso, mas luta do lado oposto e mostra-se incapaz de destronar Zé Pequeno do papel de herói – a tentativa de o fazer fê-lo transformar-se de potencial herói em pouco mais do que um vulgar criminoso. Embora esta ideia tenha sido tirada do livro para ser usada no filme, é inegável a semelhança desta história com a da transformação de Darth Vader nos Episódios da *Guerra das Estrelas*: o seu processo passou por juntar-se bando de Cenoura para se vingar de Zé Pequeno mas definindo como regra não matar inocentes; depois, fazer assaltos para poder comprar armas que alimentassem essa guerra, vendo-se na necessidade de matar para garantir o sucesso dessas operações; até se converter totalmente num Mané Galinha irreconhecível já, que se droga constantemente e mata indiscriminadamente durante a guerra (algo que em parte também é motivado pela própria guerra – que acaba por ter o efeito de desumanizar todos aqueles que nela participam).

**Bené** – Conhecido como Pardalzinho no livro, Bené é o braço direito de Zé Pequeno. Amigo de infância de Zé Pequeno, Bené passa por um processo de crescimento

muito semelhante ao do seu amigo. Contudo, ele mostra ser um criminoso completamente diferente de Zé Pequeno. Assim, esta personagem serve sobretudo para realçar a importância do próprio ser humano na determinação do seu percurso, independentemente do meio em que vive – que não deixa de ter muita importância na determinação do percurso das personagens, mas não toda a importância.

Bené é um criminoso que tem essencialmente vontade de sair da pobreza e de desfrutar de uma vida fácil e repleta de prazeres. Este faz o que é necessário para garantir esses desejos mas não procura o conflito para si mesmo, antes pelo contrário Bené é um agregador de amizades. Bené, pelo seu carácter benévolo, acaba por servir de limitador aos impulsos homicidas e à ânsia desmesurada pelo poder que tem Zé Pequeno e também como elemento principal na definição do equilíbrio emocional dessa personagem.

A sua morte evidencia o carácter efémero da vida de um criminoso na favela e também os perigos associados à violência, potenciadores de danos colaterais e catalisadores de novos focos de conflito. A morte de Bené marca um ponto essencial da história que passa pela existência de uma nova fase. Agora não existe mais uma personagem para equilibrar e resfriar os impulsos violentos de Zé Pequeno, ao qual se deve acrescer a vontade deste último em vingar a morte do amigo (ainda que arranje como pretexto que o assassino fazia parte do grupo do seu maior rival e assim tenha mais um motivo para o atacar). Este acontecimento dará início à guerra na favela.

O Pardalzinho do livro simboliza em grande medida o mesmo que Bené simboliza para o filme. Pelo meio, no livro, existe ainda um casamento sem paixão, que no filme foi substituído por uma relação amorosa feliz que causa, inclusive, ciúmes a Zé Pequeno.

No filme, as qualidades de Bené são realçadas, sobretudo na forma como este mantinha uma relação amistosa com os mais diversos grupos na favela e na sua vontade em deixar favela e o crime para ir desfrutar a sua nova paixão. Tal culminará na festa em que este é morto por acidente. A gradação nesta forma de construção da personagem revelam a intenção do autor em criar uma clivagem maior entre o momento antes da morte de Bené e depois da sua morte (momento *clímax* da narrativa) e, por relação, mostrar assim a preponderância desta personagem relativamente à personagem de Zé Pequeno, principal actor relativamente à acção da história.

**Cenoura** – tanto no filme como no livro, Cenoura é uma personagem secundária que irá, ainda assim, representar um papel importante: o da existência de grupos traficantes rivais dentro da mesma favela, factor originador de conflitos – que irão inclusivamente culminar numa luta armada. Cenoura será importante também ao servir de adjuvante de Mané Galinha (ou de Zé Bonito, no livro). Cenoura mostra a mesma frieza emocional e tendências homicidas de Zé Pequeno, sobretudo no sentido de proteger o seu negócio. Contudo, o seu carácter distingue-se por, ao contrário de Zé Pequeno, este não procurar activa e constantemente o conflito, nem mostrar a mesma ânsia de controlo do poder.

**As crianças da Caixa Baixa** – Estas são órfãs desalojadas da favela que se juntam para praticar pequenos furtos que garantem a sua sobrevivência. Os seus modelos são os grandes criminosos. O destino destas personagens nas duas obras marca a sua diferença. No livro, estes auxiliarão Zé Miúdo na tentativa de reaver o seu poder dentro da favela. Tal resultará na quase extinção deste pequeno grupo. No filme, estes serão, muito pelo contrário, os responsáveis pela morte de Zé Pequeno, numa retaliação por ataque anterior que Zé Pequeno originou como forma de impedir os roubos dos Caixas-baixas dentro da favela.

Meirelles findará o seu filme focando-se nestas personagens, símbolos do futuro sombrio que se antevê na favela da Cidade de Deus e lançando alguma falta de esperança, dada a forma como as crianças crescem na favela (sem escolaridade, sem modelos positivos e rodeadas de violência) e a importância que estas têm neste meio, apesar da sua idade (sobretudo devido ao conjunto errado de valores que guia as suas vidas, em associação com o fácil acesso a armas de fogo e a drogas).

**A Cidade de Deus** – Este lugar revela uma importância capital para as histórias quer do livro, quer do filme. A história de ambas as obras incide precisamente sobre a forma como este lugar habita numa determinada ideia de mundo ficcional. Se por um lado o lugar mais não serve do que para ser um motivo para a acção, por outro existe uma evolução no lugar que vai desde o seu início – mais natural, menos ocupado e mais inocente – passando pelo crescimento desordenado – mais alargado e mais vertical –, potenciador do crime, até atingir o caos completo, associado à sua natureza labiríntica, ao desordenamento e à destruição completa – devido à guerra que se instalou.

Ao lugar é atribuída, de algum modo, uma natureza endógena de maldade, quer no livro (como vítima), quer no filme (como culpada) – pela repetição incessante de crimes, sem motivo aparente. Um mal que cresce e afecta os que com ele contactam.

Considero que Cidade de Deus se apresenta como uma personagem que age discretamente sobre a acção mas que está sempre presente. Quando se fala de Cidade de Deus atribuem-se-lhe características como se de uma personagem se tratasse. Ela desenvolve-se e muda ao longo dos anos. Ela é a única grande sobrevivente dos crimes e das mortes que ajuda a gerar. Ao olharem-se olhar as várias reportagens que surgiram em jornais, após o lançamento do filme, que deram conta da existência de muitas outras favelas noutras grandes cidades do Brasil descritas com as mesmas características com que a favela da Cidade de Deus foi descrita, tanto no livro como no filme, percebemo-nos que esta tem todo o potencial para se considerar como sendo uma personagem-tipo. Foi nessa base que ela foi usada, munida de toda a complexidade própria de uma personagem humana mas sem a individualidade que se lhe podia pedir.

## 4.4 Questões Estéticas Pertinentes

Para o processo de filmagem e montagem do filme, Meirelles reconhece a importância da sua experiência na publicidade. À publicidade exige-se que se chame a atenção do espectador, para se trabalhar a sua percepção relativamente a uma marca ou produto, o que exige muitas vezes o uso de imagens e situações chocantes ou estranhas relativamente àquelas próprias do prosaico. Meirelles faz uso dessa experiência para seleccionar as cenas do filme juntamente com Mantovani, sabendo aquilo que busca no seu espectador ideal, para facilmente montar os planos de filmagem, como o mesmo afirma em entrevista, e para criar cenas marcantes através do uso combinado de recursos técnicos: através do uso de técnicas de câmara variadas, da intensificação dos momentos musicais e dos efeitos de luz em consonância com a semântica da cena reproduzida e sobretudo das técnicas de montagem.

O agregado de técnicas usadas por Meirelles transporta em si um conjunto de significados próprios que aliados à história do filme o tornam mais empolgante para o espectador, sobretudo devido à sua diversidade e ao estranhamento da construção do filme. Essa noção de estranhamento não foi contudo repetida através do uso da subjectividade, relativamente à apresentação do próprio enredo, o que mostra como o realizador faz uso do estranhamento maioritariamente para atrair o espectador e não para exigir dele uma reflexão mais apurada relativamente à sua obra.

Alguns críticos afirmam existir neste filme semelhanças estéticas com filmes de Tarantino e Martin Scorsese, mas Meirelles nega-o e, de certo modo, este até repudia

essas afirmações, ao dizer nos comentários que faz ao filme na versão DVD que procurou nas várias cenas, especialmente nas mais violentas, procurar não *glamourizar* a violência, evitando a exposição directa de actos violentos e a repetição sem significado desses mesmos actos (em busca do simples prazer causado pela visualização dos mesmos) ou do derrame de sangue. A sua opção passou por mostrar a violência especialmente através dos gritos de dor das vítimas ou dos seus parentes e amigos e/ou de planos do sangue das vítimas no chão e não propriamente através do enquadramento directo dos actos violentos ou da exposição de feridas abertas.

Meirelles optou também por respeitar as três fases da história do tráfico na favela Cidade de Deus que Lins delineou no seu livro. Para cada uma dessas três fases escolheu opções diferente que procurassem reflectir os três momentos específicos da narrativa.

É ao compararmos as duas obras directamente e em profundidade que questões como as da fidelidade, adequação artística, temáticas principais, personagens, opções narrativas e estéticas escolhidas e intenção e resultados no leitor se tornam essenciais para analisar a forma de adaptação escolhida e para discutir os novos caminhos de interpretação que tal acaba por gerar.

Para quem, como eu, viu primeiro o filme e só depois leu o livro, as personagens e as acções ganham vozes, formas e movimentos que só o cinema pode dar, desvirtuando de algum modo o desafio de construir mentalmente esses momentos na primeira leitura da obra. Uma adaptação não deixa, pois, o leitor conhecedor do seu referente indiferente às opções tomadas para transformar uma mesma origem (tornando-se de

algum modo menos capaz de desassociar totalmente as duas obras); por outro lado, é dessa confrontação que se anima o interesse pelas mesmas e é através da discussão que se enriquece os motivos de ambas. A discussão surge desta forma como o terceiro momento de criação, subjacente a cada leitor nas suas várias leituras e nas várias formas de interpretação discutidas, enriquecendo a discussão geral em torno da mesma criação original.

A questão da fidelidade, relativamente à adaptação da obra de Paulo Lins por Fernando Meirelles (juntamente com Katia Lund e Bráulio Matovani), é uma das questões que deve estar bem presente aquando da confrontação das duas obras. Lido o livro e visto o filme, salta de imediato à vista o número imenso de histórias que ficaram por contar no filme, das várias personagens que ficaram pelo caminho, dos longos comentários e explicações que o narrador nos foi habituando relativamente às várias formas de viver na favela. Podemos considerar que, no que toca ao enredo, o filme é uma espécie de *short version* relativamente ao livro de Lins.

O redimensionamento das narrativas, através de hábeis processos de adaptação, tornaram o filme mais espectacular, maior garante de entretenimento para o espectador garantindo a artísticidade da obra, mas criaram uma imagem da Cidade de Deus ainda mais pavorosa, pela sensação que transmite de não haver tempo sequer para recuperar o fôlego no meio de tanta agitação e perigo.

O facto de haver igualmente uma relação de várias destas histórias com a realidade torna esta e outras questões sobre o cinema entretenimento num assunto delicado, que acaba por muito fazer divergir a estética usada por Meirelles daquela defendida

pelo Cinema Novo, que agia essencialmente em prol de um futuro melhor para a realidade brasileira. O filme de Meirelles chama a atenção do mundo para o cinema brasileiro e para a realidade das suas favelas. Contudo acaba por não mostrar a realidade na sua diversidade, nem relatar a sua origem ou mesmo apelar à sociedade para que mude de mentalidades ou lute pela sua ordem, pelo progresso e por um futuro melhor. Como se informasse sem opinar ou aprofundar o objecto de estudo.

O tipo de filmagem de Meirelles aproveita-se dos laços da história com o real e tenta tirar partido disso, aproveitando todas as ocasiões para acentuar o efeito de real – que atribui ao filme uma aproximação à estética tradicionalmente usada pelo género documental, através de técnicas como: o uso de grandes planos das personagens, o uso da técnica de câmara-na-mão, o uso de cenários reais e também o uso de actores oriundos da favela (insistindo com estes para que fizessem grande uso da improvisação e de interpretações credíveis, como as dos verdadeiros criminosos). Existe assim uma mistura de elementos puramente ficcionais, em busca do entretenimento do espectador, com outros reais que levam uma mensagem deturpada ao espectador, mas contudo apelativa e mais marcante e duradoura (quando confrontada com a realidade).

Por outro lado, o filme de Meirelles respeita a ordem principal do livro, assim como as suas fases temporais, investindo bastante no guarda-roupa e sobretudo na música para fazer notar a passagem do tempo. Também o espaço foi merecedor de grande cuidado para exprimir a passagem do tempo e os períodos mais e menos conturbados da favela, perceptível na forma como os prédios aparecem mais vandalizados, por exemplo, e como o interior das casas se transforma. Quanto aos personagens, o

trabalho realizado com os actores foi magnífico e tornou o filme mais interessante pelo uso de muitos actores oriundos da favela, dotando o filme de traços de realismo, e pela dispensa de actores conhecidos, à excepção de Matheus Nachtergaele, permitindo assim focar mais o interesse do espectador na acção do filme e não tanto no seu actor favorito. Esta medida acabou por tornar igualmente o filme muito mais económico.

Apenas o narrador sofreu grandes alterações, tal como já expressei anteriormente. A alteração deste elemento acaba por prejudicar o próprio aprofundamento crítico da história e por servir como justificação a Meirelles pela forma como esse aprofundamento não foi feito, dado que é uma criança quem narra os acontecimentos que se vão passando, contrariamente àquilo que acontece no livro. Para além disso, a narração em *off* ajudou a fixar o sentido da acção, acompanhando cada acção, comentando-a e dando o seu parecer. Se tal ajuda o espectador menos atento a melhor compreender e acompanhar a história, tal acaba por outro lado por limitar as possibilidades de interpretação de vários momentos da história, tornando-a assim menos interessante.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na sequência das conclusões tiradas até este momento, deve enunciar-se aqui alguns dos pontos capitais que este trabalho se propôs a discutir.

A confrontação de *Cidade de Deus* livro e *Cidade de Deus* filme trás consigo várias implicações, entre elas as da relação da arte com a realidade, seja na forma de produção, seja nas consequências da criação de um novo objecto para o mundo real, pois, e fazendo aqui uso do princípio da incerteza do químico Heisenberg, deve lembrar-se que “o mero acto de observar um fenómeno muda a sua natureza”<sup>63</sup>.

A arte é também um dos meios que auxiliam a sociedade através da reflexão acerca do real, da apresentação posicionada dessa mesma realidade (seja ela mais ou menos ficcionalizada), através das propostas que sugere e também da crítica que faz.

Nesse sentido, o livro de Lins permitiu fazer uma análise da evolução do crime dentro da favela, por meio da apresentação das pequenas histórias de várias personagens. Consecutivamente, o filme de Meirelles procurou manter a estrutura do livro de Lins. Contudo, o trabalho de técnicas de câmara, de luz, de som e, sobretudo, de montagem forneceram ao filme significações próprias, tiradas unicamente dos meios utilizados para a apresentação da história, o que torna o filme um marco relativamente ao uso de técnicas de filmagem mas que também altera, em grande

---

<sup>63</sup> “What happens depends on our way of observing it or on the fact that we observe it.” in HEISENBERG, Werner, *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*.

medida, a forma (algo deturpada e superficial) como a história de esta comunidade acaba por ser percebida pelo espectador.

O filme *Cidade de Deus* foi por isto apanhado numa discussão, levantada pela investigadora Ivana Bentes, originada pela forma como este redescobre princípios básicos do Cinema Novo (sobretudo através do uso de vários elementos estéticos próprios desse grupo e também pelo interesse que revela por denunciar, de forma realista, a situação de comunidades desfavorecidas do seu próprio país) mas acaba por subverter o rumo da história do Cinema Novo, ao transmitir ao espectador uma sensação de bem-estar pela distância, relativamente ao horror generalizado que é mostrado, e não um sentimento de mobilização e pro-actividade na procura de soluções para os problemas da comunidade focada – objectivos sociais que moviam os grandes cineastas do Cinema Novo a fazer os seus filmes, como Glauber Rocha.

*Cidade de Deus* destaca-se pelo número de temáticas e elementos de discussão que propicia. Este é um dos pontos comum a ambas as obras, livro e filme. A criação de um segundo objecto, o objecto fílmico, veio alimentar esta discussão, chamando igualmente a atenção para o objecto que o origina, o livro de Lins, – menos famoso até à revelação do filme. Contudo estas são duas obras com grande capacidade de impressionar.

Será, assim, do interesse dos estudos comparativos debruçarem-se – não só sobre a comparação das obras entre si, mas também – na forma como estas são o fruto de uma realidade e se destinam também a uma dada realidade, sobretudo se a obra original já é ela própria fruto dos acontecimentos da realidade. Um número maior de

camadas (*layers*) trás consigo um número maior de implicações e possibilidades de estudo merecedoras de grande atenção, nomeadamente para os estudos realizados no âmbito das ciências humanas.

## BIBLIOGRAFIA

AAVV (2006) *Saber Escrever Uma Tese e Outros Textos*, 4ª Edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

AAVV *Os Anos do Cinema 1895-1995*, Lisboa, Expresso.

AGUIAR e SILVA, Vítor M. (1992) *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina.

ANGIOLILLO, Francesca (2002) “Nova versão do livro ‘Cidade de Deus’ rebatiza personagens” in <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>, 30-08-02, [On-line], a 15/07/05.

ARISÓTELES (2000) *Poética*, 6ª edição, Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

BARTHES, Roland (1987) “A Morte do Autor”, “Da Obra ao Texto” in *O Rumor da Língua*, Edições 70, Trad. Isabel Pascoal.

BENTES, Ivana (2001) “Da Estética à Cosmética da Fome” in *Jornal do Brasil*, Ed. de 08 de Julho, p. 1-4. (Caderno B), Rio de Janeiro.

BRECHT, Bertold (1978) *Estudos Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BRECHT, Bertolt (1978) “Formalismo e Realismo”, “Sobre o Carácter Formalista da Teoria do Realismo” in Barrento, João (org.) *Realismo, Materialismo e Utopia: Uma Polémica 1935-1940*, Lisboa, Moraes, Trad. Fernanda Gomes.

CAETANO, Maria do Rosário, “Entrevista – Jean-Claude Bernardet”, in <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao39/entrevista/index.shtml>, [On-line], a 20/05/06.

CHKLOVSKI, Viktor, “A Arte Como Processo” in Todorov, Tzevetan (org.) (1987) *Teoria da Literatura*, Vol I e II, Lisboa, Edições 70, Trad. Isabel Pascoal.

CINTRA, Lindley e CUNHA, Celso (2002) *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 17ª Edição, Lisboa, Edições João Sá da Costa Lda.

COMPANY, Juan M. (1987) *El Trazo de la Letra en la Imagen – Texto Literario y Texto Filmico*, Madrid, Ediciones Cátedra.

CORREIA, Alexandra (2007) “Viver e Morrer na Favela” in *Revista Visão*, nº 737, p. 89-104.

CORRIGAN, Timothy (2000) *Film and Literature: An Introduction and Reader*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.

EISENSTEIN, Serguéi (1928) “Método de Realização de Um Filme Operário” in Xavier, Ismael (org.) (1983) *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro.

ERDELYI, Maria Fernanda (2005) “Cidade de Deus – Moradores processam Paulo Lins por dano moral”, in <http://conjur.estadao.com.br/static/text/36093,1>, 06-07-05, [on-line], a 15/07/05.

FERREIRA, Jorge e SOARES, Mariza (orgs.) (2006), *A História Vai ao Cinema*, 2ª Ed., Rio de Janeiro, Record.

HUESO, Ángel (1998), *El Cine y el siglo XX*, 1ª ed., Córsega, Ariel Historia

JAUSS, Hans R. (1993) *A História da Literatura Como Provocação Literária*, Cap. I-VI, Lisboa, Vega, Trad. Teresa Cruz.

JOHNSON, Randal e STAM, Robert (Orgs.) (1995) *Brazilian Cinema*, Columbia University Press.

LES, Juan (2003) *Cinema e Literatura – A Metáfora Visual*, 1ª Edição, Porto, Campo das Letras – Editores, Trad. Ângelo Peres e Isolino de Sousa.

LINS, Paulo (2003) *Cidade de Deus*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Caminho.

MARX, Karl (1993) *Manuscritos Económico-Filosóficos*, Lisboa, Edições 70.

MENA, Fernanda (2003) “ ‘Cidade de Deus’ gera discriminação, dizem favelados”, in <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66480.shtml>, 13-01-03, [On-line], a 15/07/05.

MONTEIRO, Miguel (org.) (2004), *Cinema & História*, Lisboa, Centro de História – Univ. Lisboa.

NAREMORE, James (org.) (2000) *Film Adaptation*, London, The Athlone Press.

PAZ, M.A e MONTERO, J. (1995), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Ed. Complutense.

RAMOS, Fernão (org.) (1987) *História do Cinema Brasileiro*, 2ª edição, São Paulo, Art Editora Ltda.

RIESER, Martin e ZAPP, Andrea (2002) *New Screen and Media Cinema/Art/Narrative*, London, British Film Institute.

ROCHA, Glauber (2004) “Eztetyka do Sonho” in *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Anify.

VIANY, Alex (1987) *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Coedição Alhambra – Embrafilme.

WIMSATT, K e BEARDSLEY, M. C. (1983) “A Falácia Intencional” in Lima, Luiz C. *Teoria da Literatura em Suas Fontes*, Vols. I e II, 2ª edição, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

“Diretor Fernando Meirelles usa olhar estrangeiro em ‘Cidade de Deus’ ” (2002) in <http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u20563.shtml>, 29-08-02, [On-line], a 15/07/05.

“Entrevista da 2ª – Alba Zaluar” (2005) in [http://www.ims.uerj.br/~nupevi/artigos\\_midia/Hiperm.pdf](http://www.ims.uerj.br/~nupevi/artigos_midia/Hiperm.pdf), [On-line], a 15/07/05.

“Entrevista exclusiva com o diretor do filme Cidade de Deus, Fernando Meirelles” (2005) in <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT669827-1655,00.html>, [On-line], a 15/07/05.

## FILMOGRAFIA

AAVV (2006) “Falcão: Meninos do Tráfico” in *Fantástico*, Rede Globo, Brasil.

BABENCO, Hector (2003) *Carandiru*, Brasil.

FELLINI, Federico (1978) *Prova d’orchestra*, Itália.

GUERRA, Ruy (1964) *Os Fuzis*, Brasil.

IÑARRITU, Alejandro (2000) *Amores Perros*.

LUCAS, George (1977) *Star Wars*, USA.

MACHADO, Sérgio (2005) *Cidade Baixa*, Brasil.

MEIRELLES, Fernando (2000) “Palace II”, in *Brava Gente*, Rede Globo, Brasil.

MEIRELLES, Fernando (2002) *Cidade de Deus*, Brasil.

ROCHA, Glauber (1964) *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Brasil.

ROCHA, GLAUBER (1967) *Terra em Transe*, Brasil.

SALLES, Walter (1998) *Central do Brasil*, Brasil.

SALLES, Walter (2001) *Abril Despedaçado*, Brasil.

SANTOS, Nelson P. (1963) *Vidas Secas*, Brasil.

SARACENI, Paulo C. (1965) *O Desafio*, Brasil.

WADDINGTON, Andrucha (2005) *Casa de Areia*, Brasil.