

# O campo de concentração brasileiro

Análise do desconforto pelas manifestações do grotesco em *Cidade de Deus*

Ana Paula Penkala\*

## Índice

1 Do conforto ao desconforto	5
2 Antecedentes: o nascimento da Cidade de Deus (espaços real e fílmico)	8
3 A decadência das instituições e a questão de classe	9
4 Radiografia inquietante: Pulsão de morte, animalidade e ritualização	10
5 Metáforas, desequilíbrio de forças e o paradigma branco	13

## Resumo

O cinema brasileiro é muito marcado pela temática da violência, da pobreza e da mistura desses dois elementos. Se, nos anos

---

\*Mestranda do Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil; jornalista formada pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel), Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Este artigo faz parte de minha dissertação de mestrado (2005-2007, bolsista CAPES) e trata apenas de uma parte da observação geral sobre o desconforto gerado pelo filme *Cidade de Deus*, o qual será analisado também nas articulações entre a diegese (aqui observada), a montagem e os efeitos visuais. Além do grotesco, o uso de recursos do cine-documentário será observado, de forma que procuro compreender como esses recursos são usados para produzir um efeito de violência no conjunto do filme.

60, esses temas ganhavam lugar no árido sertão nordestino, na virada do milênio a favela é o espaço dessa discussão. *Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund lançado em 2002, toma esse espaço e seus personagens, provocando reflexões, rejeições enfáticas e uma recepção bastante positiva por parte do grande público. A partir do filme, a explosão de violência e de miserabilidade da favela - esse campo de concentração brasileiro - e de seus personagens irá produzir os mais variados efeitos, relativos não só à maneira como as imagens são oferecidas ao espectador, mas às histórias que se entrelaçam no cotidiano de forças ambíguas desse bairro carioca entre os anos 60 e os 80. Este artigo é uma reflexão sobre esse objeto complexo chamado *Cidade de Deus* (o filme) e as representações sociais dentro da história (universo diegético) dele. Situações, personagens, contexto, todos serão analisados através da categoria estética e social do grotesco, com o objetivo de compreender de que forma as articulações e tensionamentos entre contextos, situações e personagens produzem sentimento de desconforto no espectador - o que assumo como premissa fundamental.

**Palavras-chave:** desconforto; grotesco; Brasil; violência; cinema.

**Abstract:**

*Brazilian cinema is marked by themes of violence and poverty and the combination of these two elements. If in the sixties these two themes gained more room in the arid northeastern region of the sertão, in the turn of the millenium, the favela is the new room where this discussion takes place. Cidade de Deus, a film by Fernando Meirelles and Kátia Lund, released in 2002, shows the favela and its characters, causing reflections, emphatic rejections from the critics, but a very positive welcome from the public. From this film, the explosion of violence and poverty of the favela - this brazilian concentration camp - and of its characters will cause various effects, related not only to the way the images are offered to the spectator, but also to the stories which are interwoven in the daily life of ambiguous forces of this neighbourhood in Rio, between the 60s and the 80s. This article is a reflection on this complex object called Cidade de Deus (the film), and the social representations within its story (diegetic universe). Situations, characters, context, all will be analyzed through the aesthetic and social category of the grotesque, aiming to understand how the articulations and tensions between contexts, situations and characters cause a feeling of discomfort in the spectator - which I assume as fundamental premise.*

**Key-words:** discomfort; grotesque; Brazil; violence; movies.

Analisar o cinema brasileiro é uma tarefa complexa. Implica, na mais resumida das hipóteses, compreendê-lo como produto de uma cultura com inúmeras e diferentes raízes. Apesar dos clichês violência e miséria, essas são as marcas do cinema nacional, e é levando em conta essa lógica que o cinema no Brasil deve ser estudado. Se os produtos audiovisuais deste país são preferencialmente marcados pela temática da violência, e tomo aqui violência como manifestações de diferentes ordens, que, em geral, se interrelacionam, essa marca não se dá apenas por estilo, ou opção estética, e sim por questões culturais que fazem parte das raízes do Brasil pós-colonização. Exclusão, dominação, além do extermínio e alienação de culturas fazem parte da existência desse país. A concentração de renda e os cinturões de miséria são visíveis na formação e conformação da sociedade brasileira, e as artes refletem boa parte dessa realidade. Ou, de certa forma, buscam refletir. Exemplo disso é o foco do cinema brasileiro sobre o sertão nordestino (principalmente nos anos 60, com o Cinema Novo) e a mudança desse foco para o novo espaço da discussão sobre a pobreza do país: a favela (espaço visível nos filmes da década de 90 e 2000).

VALLADARES (2000)<sup>1</sup>, em estudo sobre a gênese da favela carioca (Rio de Janeiro), oferece índices importantes a respeito dessa concentração de pobreza. A pesquisadora resume a história de pouco mais de cem anos

<sup>1</sup>VALLADARES, Licia. *The genesis of the Rio de Janeiro favela. The pre-social science production.* Rev. bras. Ci. Soc. Out. 2000, v.15, n.44, p.05-34. Disponível no site: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 20 ago 2005.

da favela, que nasce ainda no final do século XIX e, desde sua gênese, já se configura como problema para as elites e o poder público. O arquétipo do espaço, chamado também de *morro*, se fez presente nas preocupações sanitaristas de especialistas da época. Um dos motivos dessa preocupação se deve ao fato de que a formação da favela tem origem quando da destruição dos cortiços cariocas, que ameaçavam a cidade com a sujeira, as doenças, a imoralidade e o vício, segundo textos desse período. Seus moradores, despejados, se juntaram aos ex-combatentes da Guerra de Canudos<sup>2</sup> que moravam no morro da Providência (que lá teriam se instalado para pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar o soldo devido)<sup>3</sup>. Em seguida, este morro foi rebatizado de morro da Favella<sup>4</sup>. O

<sup>2</sup>A Guerra de Canudos nasceu de um protesto social dos sertanejos pobres, liderados por Antônio Mendes Maciel (Antonio Conselheiro), na Bahia. Os revoltados lutavam contra a miséria e o poder dos coronéis. Em Canudos se vivia em um regime comunitário onde nem impostos e nem força policial existia, o que ameaçava a ordem vigente. O governo federal mobilizou-se contra Canudos. Em resposta a uma primeira derrota, o Exército, em 1897, enviou 8 mil homens armados, até com canhões, massacrando os sertanejos. Mesmo assim, Canudos nunca se rendeu, resistindo até seu esgotamento total. O conflito entrou para a história por sua dimensão e, principalmente, por ser narrado em um livro pelo então jornalista Euclides da Cunha: *Os Sertões* é hoje um clássico da literatura brasileira e um documento histórico de grande importância.

<sup>3</sup>Há outra versão sobre os soldados de Canudos. De acordo com ORICCHIO (2003), os ex-combatentes ganharam terrenos desse morro para que construíssem suas casas. Cf. ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo*. Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>4</sup>A respeito dos simbolismos no batismo do local de morro da Favella e do mito de Canudos Cf. VALLADARES (2000), op. cit.

estigma de exclusão data da própria época da criação dessa favela. O *Jornal do Brasil*, na passagem entre os séculos XIX e XX, declarava que o morro estava cheio de criminosos e vagabundos, que assustavam as famílias.

Disso se pode concluir, no mínimo, que a favela sempre foi lugar excluído, espaço destinado àqueles para os quais não há solução da administração pública. Visando acabar com focos de doenças, vícios e imoralidade, a reforma higiênica, que no final do século XIX acabou com os cortiços, fez eclodir e crescer o fenômeno para o qual as autoridades não conseguem ver solução ainda (e principalmente) nos dias atuais. Favela passou a ser o nome genérico do espaço de aglomeração de pobres operários, marginais, famílias de imigrantes sem condições (como o caso de muitos espanhóis, portugueses, italianos). De acordo com VALLADARES (Ibidem), a favela era discutida pelas elites como um entrave ao belo: era a *lepra da estética*. Engenheiros reformistas e médicos problematizaram os morros como antes haviam problematizado os cortiços. Já na época, essa visão pequeno-burguesa delegava aos favelados o estigma da pobreza com as preocupações que estão em conformidade com o que veremos a seguir, a respeito da *abominação do outro*.

A partir dos anos 60, a favela se consagra nos estudos de várias gerações de pesquisadores, e a pobreza urbana do Rio de Janeiro ganha vulto nos estudos das ciências sociais e na literatura especializada. SOARES (2000) chama atenção para um fenômeno, que é talvez o responsável pelo aumento do “problema favela”, agendando o assunto nos *media* e no cinema especificamente. Com o que se chamou Milagre Econômico (de 1968

até 1974), o mapa social brasileiro muda radicalmente.

“[...] em menos de duas décadas, um país que tinha 70% de sua população no campo, transfere-se em massa para as cidades, de modo caótico e em condições extremas de privação, explorando a miséria, a ponto de tornar-se uma nação eminentemente urbana (apenas 30% de sua população mantêm-se no campo) e um dos maiores exemplos, em todo o mundo, de concentração de renda e de separação entre as classes.”<sup>5</sup>

*Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund lançado em 2002, é um exemplo dessa mudança de foco temático do cinema brasileiro no que se refere à miséria, promovendo uma série de discussões sobre a pobreza, a exclusão e a violência nesse novo espaço de concentração. No filme se pode encontrar a exacerbação de uma série de realidades brasileiras como a questão racial, a exclusão econômica e a violência e criminalidade que, ainda segundo SOARES (Ibidem), são características dessa conformação física e social que é a favela. Esse confinamento daquilo que se forma como uma alteridade no Brasil - os negros, os nordestinos, os muito pobres de uma maneira mais geral - em espaços específicos da grande cidade faz parte daquilo que SODRÉ (1992) chama de *abominação do outro*<sup>6</sup>. Conforme o autor,

<sup>5</sup>SOARES, Luiz Eduardo. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, et al. (Orgs.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 33.

<sup>6</sup>SODRÉ, Muniz. *O social irradiado*. Violência urbana, neogrotesco e mídia. São Paulo: Cortez, 1992.

o *racismo* já não tem qualquer argumentação doutrinária forte pois perde a base da biologia em sua nova configuração, é um racismo ideológico. A intolerância e exclusão do outro permanece ainda que o racismo seja rechaçado duramente no Brasil, e sua presença se faz em representações, fatos e práticas do cotidiano das classes sociais contemporâneas. SODRÉ (Ibidem) afirmará além, dizendo que esse *paradigma branco*<sup>7</sup> (genocida e excludente, como em suas versões nazista e dos guetos de negros nos EUA) estará ancorado na consciência pequeno-burguesa. Ver a pobreza, como se pode perceber pelo estudo feito por VALLADARES (2000), já era um problema para a sociedade privilegiada na primeira metade do século XX. A favela era o monumento, erguido na capital federal (à época, o Rio de Janeiro), aristocrata e burguesa, à destruição da estética carioca e sua paisagem natural misturada às maravilhas da arquitetura clássica européia. O crescimento das metrópoles e a *guetificação*, para SODRÉ (1992), tornam agudos os conflitos e a agressividade social, o que acaba por demandar reflexão mais profunda, na qual será deixada de lado a teoria clássica das raças - biologicamente fundamentada e hoje considerada ultrapassada e discriminatória - para que se dê lugar a modelos explicativos da diferença nas sociedades humanas. A classe, em minha opinião, faz parte desse aprofundamento, e irá se revelar como aspecto importante das questões referentes à abominação do outro em *Cidade de Deus*.

Esses elementos, no filme, fazem parte do que se chama “grotesco”, que, além de uma categoria estética, é hoje também social, conforme SODRÉ (2002). Segundo o au-

<sup>7</sup>Cf. SODRÉ, 1992, op. cit. p. 117-118.

tor, o grotesco é algo “[...] operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade.”<sup>8</sup> O fenômeno é, por isso mesmo, tido como desarmonia do gosto (chamado pelos estetas italianos de *disgusto*). Dentro do padrão de reações que o *disgusto* suscita estão o riso (cômico ou grotesco), o horror, a repulsa e o espanto. O paradigma branco também está fortemente presente nesse grotesco, porém outros fatores se unem nessa mistura, conforme será analisado neste artigo. O universo diegético<sup>9</sup> de *Cidade de Deus* é o objeto dessa análise, e assumo como premissa aqui que as manifestações grotescas nesse contexto irão produzir no espectador sensação de desconforto, conceito cujo delineamento será construído neste trabalho a partir da dinâmica do conforto em JAMESON (1996)<sup>10</sup>.

## 1 Do conforto ao desconforto

A partir da perspectiva de JAMESON (1996), o conforto é um efeito social nítido no comportamento da sociedade norte-americana da segunda metade do século XX.

<sup>8</sup>SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002. p. 17.

<sup>9</sup>Por universo diegético de referência compreendo a designação de AUMONT, que a define por aquilo que engloba, além da história que se passa no filme (diegese ou universo diegético em si), tudo o que essa história evoca para o espectador. O universo diegético de referência irá designar o contexto ficcional que servirá, para o filme, de fundo verossímil para a história por ele narrada. (AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.)

<sup>10</sup>JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

A dinâmica do conforto, trabalhada pelo autor, será usada neste artigo, de forma a servir de base para um conceito mais importante para a análise de *Cidade de Deus*, que é o do desconforto.

Ancorada na visão do autor de uma sociedade do capitalismo tardio, a dinâmica do conforto funciona no apelo da sociedade pós-moderna pelo retorno a seus privilégios e proteção. Como característica fundamental dessa dinâmica, há a ânsia pelo conforto, e é a partir dela que delinearei o conceito do desconforto. A sociedade privilegiada e protegida busca sentir-se confortável - o que, conforme JAMESON (Ibidem), é cada vez mais imaginado em termos espaciais - em sua sala, sua casa cercada dos muros. O pequeno-burguês experimenta a vida das subclasses (no cinema, por exemplo), mas deseja o retorno em segurança ao seu universo simbólica e fisicamente fechado, para seu conforto. O contato com a miséria, com o outro, com o intolerável na forma da diferença de classes, de credos e até de “raças”, aterroriza o privilegiado. O medo da proletarização de que fala o autor é o que faz com que essas sociedades pensem no conforto configurado na proteção espacial da “privacidade, as salas vazias, o silêncio, deixar as outras pessoas do lado de fora, ter proteção contra as multidões e contra o corpo de outras pessoas.”<sup>11</sup>

Em quê se baseia, então, a sociedade privilegiada para configurar o mundo a seu redor de forma a dividi-lo em dois espaços, sobre os quais derrama seu desejo de proteção e as razões de seu desconforto? Se o capitalismo está no cerne dessa questão, a partir de JAMESON (Ibidem), há que se

<sup>11</sup>Op. cit. p. 292.

compreender o fenômeno do poder, que é crucial para esse capitalismo. Conforme a perspectiva do sociólogo chileno QUIJANO (2002), o fenômeno do poder é caracterizado pela co-presença de três elementos, de forma permanente: dominação, exploração e conflito. Essa tríade afetará âmbitos da existência social, resultando da e expressando a disputa pelo controle desses âmbitos. O autor define quatro áreas da existência social, das quais destacarei apenas três, para fins de maior objetividade: o trabalho, a autoridade coletiva (ou pública) e a subjetividade/intersubjetividade (inclusos os recursos e produtos de cada uma dessas áreas). A partir desses fundamentos, QUIJANO (Ibidem) estabelece que:

“O atual padrão de poder mundial consiste na articulação entre: 1) A colonialidade do poder, isto é, a idéia de ‘raça’ como fundamento do padrão universal de classificação social básica e de dominação social; 2) O capitalismo, como padrão universal de exploração social; 3) O Estado como forma central universal de controle da autoridade coletiva e o moderno Estado-nação como sua variante hegemônica; 4) O eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento.”<sup>12</sup>

Pensemos então o desconforto (neste artigo um conceito ainda iniciante). Questões como a alteridade perpassam a dinâmica do

<sup>12</sup>QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. In: *Novos Rumos*, 2002, n. 37, p. 4-28. Disponível no site: [www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/nor/nor0237/nor0237\\_02.pdf](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/nor/nor0237/nor0237_02.pdf). Acesso em 20 ago 2005. p. 4

conforto, e aqui tomo por alteridade o que se refere não só à visão colonialista sobre raças (dentro da qual está a idéia eurocentrista de domínio dos brancos sobre a cultura e a existência dos “outros”), mas àquilo que se define pelas relações de classe (de dominação e exploração). O paradigma branco, para SODRÉ (1992), ultrapassa o anti-semitismo nazista e a segregação dos negros nos EUA e deve ser pensado dentro de outros modelos explicativos das diferenças humanas (é o que tentarei esboçar neste trabalho, buscando também o entendimento da questão pela desigualdade, pela sociedade de classes). O funcionamento dessa dinâmica se deve ao sentimento de insuportável das classes privilegiadas, ao horror pelo outro, suas manifestações culturais, ao corpo do outro e a tudo o que seja relacionado à pobreza, a esse outro dominado e excluído. Os exemplos são muitos no Brasil: abismo entre os mais ricos e os mais pobres; o preconceito contra culturas, credos e “cores” diferentes do padrão branco eurocentrista de religiosidade e conhecimento, entre outros; o descaso do poder público com as populações mais pobres (com relação à educação, saúde, saneamento básico e habitação). Todos esses exemplos podem ser encontrados dentro da própria favela, nascida também de projetos de higienização da cidade, planos de habitação para os pobres (os parques proletários)<sup>13</sup> e políticas econômicas excludentes. A corrupção policial, que é evidente em *Cidade de Deus*, contribui para o ambiente de violência social. Despreparada, mal assalariada e com posse da legitimidade do uso da vi-

<sup>13</sup>Para mais informações sobre estes planos e projetos, Cf. VALLA, Victor Vincent. (Org.). *Educação e favela*. Petrópolis: Vozes, 1986.

olência, a polícia será personagem do comportamento corrupto, ator e reproduzidor das práticas discriminatórias e agente para uma generalizada descrença nacional nas instituições públicas ou no poder político. O PM Cabeção é o personagem dessa corrupção no filme, e suas ações “crescem” com o crescimento do crime na Cidade de Deus.<sup>14</sup>

O conceito de desconforto, da dinâmica do desconforto, então, é tomado a partir do conforto. Não se trata de uma ânsia pelo desconforto, como poderia ser sugerido, no entanto, pela observação do padrão inverso conforto-desconforto. Trata-se de perceber o outro lado da dinâmica do conforto. Por que essa sensação acontece? Incitada por que tipo de coisas? Em que situações esses elementos deveriam se encontrar para que gerassem desconforto? Assumo, desde já, que no espaço de um artigo não seria possível abraçar todas essas questões com justiça, ou em profundidade. Parece-me razoável, no entanto, arriscar algumas hipóteses de trabalho. A maior delas, agora, passará pelo universo diegético de *Cidade de Deus* e é constituída e construída, portanto, nas relações e manifestações sociais dos personagens e suas histórias. O conceito será, portanto, um desconforto provocado pelas imagens e também pelo que elas fazem de sentido para o espectador.

O desconforto pode ser generalizado para qualquer situação por que passa uma pessoa, pois é um conceito aceito pelo social como algo que gera aflição, sentimento de desgosto, desalento, ansiedade ou angústia. Em alguns casos, pode ser torturante fisi-

camente. Quando JAMESON (1996) fala de ânsia pelo conforto, no entanto, o sentimento de desconforto que a antecede passa por situações específicas, das quais me interessam aquelas que envolvem as relações sociais de dominação, exploração e conflito (e suas articulações) citadas a partir de QUIJANO (2002). Os efeitos desse desconforto podem ser psicológicos e até físicos, dependendo do espectador e do contexto social em que vive. O medo, o asco, a intolerância e o preconceito de forma geral são os elementos da dinâmica, que separa não apenas as pessoas das classes privilegiadas das pobres e/ou miseráveis, como abre um abismo de diferença espacial entre elas. Entre os bairros ricos e as favelas cariocas, por exemplo, as diferenças de práticas culturais e na própria constituição física dos indivíduos faz com que o desconforto dos privilegiados seja ainda maior, e o choque, mais profundo. Essas relações algumas vezes reproduzem episódios de catarse, que precariamente exemplifico no alívio que muitas pessoas sentem em ver qualquer violência na ação de policiais contra a favela (o que deveria ser contra os traficantes, por exemplo, acaba envolvendo os moradores) em uma reportagem televisiva. Nessas questões o grotesco pode ser observado, e conduzirei minha reflexão sobre a dinâmica do desconforto e *Cidade de Deus* a partir dessa categoria estética e social. O desconforto gerado por esse filme é dado a partir dos sentidos construídos pelo espectador. Para compreender esses sentidos, o espectador será tomado por minha observação (sou uma espectadora, em última análise) e pela noção de espectador implícito de CASSETTI; DI CHIO (2001-2003)<sup>15</sup>, para

<sup>14</sup>Cf. BARCELLOS, Caco. *Rota 66: a história da polícia que mata*. Rio de Janeiro: Record, 2003, uma pesquisa jornalística que dá as dimensões das práticas violentas envolvendo a Polícia Militar.

<sup>15</sup>CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico.

quem o texto fílmico simula a situação comunicativa na qual se coloca.<sup>16</sup>

## 2 Antecedentes: o nascimento da Cidade de Deus (espaços real e fílmico)

O conjunto habitacional Cidade de Deus, que foi construído entre os anos de 1962 e 1965 pelo então governo de Carlos Lacerda, está localizado na zona oeste do Rio de Janeiro, em Jacarepaguá. Os primeiros moradores chegaram a então vila em 1966, desabrigados de uma enchente de grandes proporções na cidade ou deslocados de alguma das outras 60 favelas (algumas delas destruídas por incêndios criminosos). Esse elemento de realidade aparece na narrativa ficcional do filme quando o narrador-personagem Buscapé faz um *flashback* para os anos 60, convidando o espectador a conhecer a história da Cidade de Deus desde o começo. Esse *flashback* acontece logo depois da sequência de abertura, e marca a primeira das três partes cronologicamente divididas no relato da história: o final da década de 60, o final dos anos 70 e o ano de 1981. O relato sobre essa favela específica, que atualmente (na realidade) conta com 120 mil habitantes, vai manter em seu horizonte as histórias pessoais de personagens com quem Buscapé

*Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós, 2001-2003.

<sup>16</sup>Ao abordarem as figuras de recepção, os autores as incluem sob o rótulo do “narratário”, que funciona como um guia, que encarna o status e a função imputada ao interlocutor (espectador implícito) pelo autor implícito. Esse procedimento ajudaria o espectador real, por um processo de identificação, a recuperar o lugar que o filme havia previsto para ele.

conviveu, bem como o crescimento do crime dentro da favela.

Buscapé começa a relatar os anos 60 pela história do Trio Ternura e, em especial, de Cabeleira, que são supostamente os primeiros bandidos da Cidade de Deus. Como um “filhote” do Trio, Zé Pequeno (que, quando criança, ainda se chama Dadinho) acaba se tornando o bandido central da história do filme, em torno do qual se passará toda a trama, que recorta os menos de 20 primeiros anos do conjunto habitacional carioca. Dadinho, nos anos 70, se torna um bandido procurado, mas acaba largando os assaltos para virar traficante de drogas. O conflito que se desenvolve num tipo de guerra civil entre quadrilhas de dentro da favela se dá na relação do agora Zé Pequeno com Mané Galinha. O choque entre os dois escancara a ambigüidade da própria favela, que não é lugar só de bandidos, os quais também não são totalmente maus. A guerra na Cidade de Deus nasce de uma vingança pessoal que, depois de um tempo, acaba por se perder nos propósitos de ambos os bandos. Como mais um elemento de realidade dentro do ficcional, aparece a notícia televisiva sobre o conflito entre os dois bandidos, com imagens e locução dos arquivos originais do Jornal Nacional<sup>17</sup> da época, o início da década de 80. Mané Galinha e Zé Pequeno não saem vivos

<sup>17</sup>O Jornal Nacional é um programa de notícias veiculado pela Rede Globo de Televisão, canal de grande influência no meio televisivo brasileiro, responsável pelas novelas tipo exportação. O programa de notícias JN iniciou seus trabalhos em setembro de 1969, e ainda está no ar, centralizando a maioria das notícias de repercussão no Brasil e no mundo sendo o programa de cunho noticioso mais assistido no país. O Jornal Nacional vai ao ar por volta das 20h (20h15 desde 2003) desde seu início, pautando o horário da programação de diversas emissoras.

do conflito que se trava, mas a favela continua sua vida, e a violência também.

### 3 A decadência das instituições e a questão de classe

Em segundo plano, sob as histórias de outros personagens, está a trajetória do Policial Militar Cabeção, que representará a corrupção na corporação. Cabeção soma a sua licença para práticas de violência com a exploração do crime por abuso de poder. No desconforto geral dessa falta de segurança e apoio que a polícia proporciona com sua corrupção, está a certeza da impunidade, que SOARES (2000) destaca como um estopim para a prática da violência devolvida pelo povo: “A impotência do Estado em prover segurança e meios adequados de sobrevivência, que incluem chances de prosperidade, libera os indivíduos do dever da obediência e legitima a desobediência civil.”<sup>18</sup>. Uma cena ilustra essa confusão de papéis (polícia/bandido): na parte da narrativa que fala dos anos 60, ao entrar na favela para procurar os bandidos que teriam assaltado um motel da área (crime em que estão envolvidos o Trio Ternura e Dadinho), Cabeção propõe ao detetive Touro que eles fiquem com o dinheiro que os ladrões conseguiram do assalto. A conversa com Touro é testemunhada por dois membros do Trio, Alicate e Marreco (este último irmão mais velho de Buscapé), que ouvem a proposta do PM escondidos na copa de uma árvore.

Cabeção dá uma série de exemplos de sua corrupção ao longo do filme, e esses comportamentos marcam sua escalada de crimes, fazendo um paralelo com a própria bandida-

gem da Cidade de Deus. Além da proposta indecente ao detetive Touro, o PM mata um rapaz por engano (julga um menino trabalhador por um bandido, provavelmente por se tratar de um rapaz negro), depois encobre o erro fazendo parecer que o rapaz atirou antes na polícia (o rapaz não estava armado); Cabeção também arranca o dinheiro da mão de um menino (Buscapé), que vendia peixes para ajudar o pai; o PM Cabeção e mais alguns policiais da corporação estão envolvidos também com tráfico de armamento: vendem armas pesadas para as quadrilhas da favela através de Charles (o “Tio Sam”), a quem acaba matando para evitar ser delatado. Por fim, Cabeção tem um último contato com Zé Pequeno, quando vai cobrar do traficante a propina (que garante a Zé que possa traficar na favela tranquilamente, sem que a polícia interfira em seus negócios). Buscapé, porém, flagra essa negociação. Depois da saída dos PMs, os meninos da caixa baixa, a quem Zé Pequeno havia dado armas e convocado para atacar a “boca”<sup>19</sup> do Cenoura (rival de Zé Pequeno) havia pouco, matam o traficante a tiros, vingando seus amigos. Buscapé também fotografa a cena, e, depois, o cadáver ensanguentado do bandido. O aprendiz de fotógrafo decide então vender a foto de Zé Pequeno morto ao jornal. Em um dilema moral, Buscapé desiste de ficar famoso com o flagrante de corrupção da PM para conseguir o emprego com a foto do bandido ensanguentado e se manter vivo, a salvo de represálias dos policiais.

A diferença de classes aparece no filme de

<sup>18</sup>Op. cit. p. 30.

<sup>19</sup>O termo “boca” se refere ao espaço usado pelos traficantes para o preparo dos pacotes de droga e de ponto de venda dessas drogas. São usados também os termos “boca de fumo” e “ponto”.

uma forma que evidencia o isolamento da favela do resto da cidade. A câmera não sai do universo do campo de concentração urbano e brasileiro que é a Cidade de Deus. É a classe média que vai até a favela, o que mostra a violência com que essa relação se dá, sem precisar, porém, mostrar uma cena de um bandido assaltando um menino rico fora do morro. Dessa forma, a restrição do filme ao universo intra-muros da Cidade de Deus me parece proposital, mostrando a presença da classe média financiando uma boa parte do tráfico de cocaína. O crime, conforme o filme, mostra a favela como a base do sistema hierárquico da metrópole, com seus párias<sup>20</sup>, mas faz questão de deixar claro que as relações entre as classes não se dão apenas nos moldes do conflito, pois uma parte da sociedade privilegiada evita os favelados, e outra entrega suas televisões a eles em troca de um pouco de droga.

Conforme destaca SODRÉ (1992), a prática de violência (que vemos nos *media* todos os dias, pelos programas de notícias) “[...] vítima sistematicamente negros, migrantes nordestinos, gente com aparência ou cor da pele características dos grupos humanos excluídos do modelo de socialização afinado com a concentração de renda ou com os discursos sociais oficialmente hegemônicos.”<sup>21</sup>, e o faz de várias formas, inclusive com o descaso do poder público.

<sup>20</sup>Cf. WACQUANT, Loïc. *Os condenados da cidade*: estudo sobre marginalidade avançada. Rio de Janeiro: Revan; FASE, 2001. p. 13.

<sup>21</sup>Op. cit. p. 113

#### 4 Radiografia inquietante: Pulsão de morte, animalidade e ritualização

“O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real.”<sup>22</sup> A animalidade (elemento do teratológico, uma das categorias do grotesco) está presente nesse círculo de miséria e violência de que venho falando, e podemos observar isso quando percebemos a situação limite em que se encontram aquelas pessoas do filme. Todas, mesmo as mais perigosas, querem sobreviver. Na contramão da corrida pela sobrevivência, no entanto, há a *pulsão de morte*, termo que SODRÉ (2002) pede emprestado de Freud, e que se revela em toda a sua potência na luta entre quadrilhas rivais.

Para o autor, na “pulsão de morte” é mostrado algo que corresponde “[...] ao trabalho psíquico de dessubjetivação, desinvestimento dos valores simbólicos e caos.”<sup>23</sup> Quanto à criminalidade, para SOARES (2000), é preciso ter por horizonte o pano de fundo do jogo da dupla mensagem, perverso, quando se pensa na criminalidade violenta: “[...] ou ela desnorteia o indivíduo, na relação consigo mesmo e com os outros, bloqueando a resistência politizada à opressão; ou ela enseja combinações explosivas entre, digamos, a valorização do poder e da disputa sem limites ou ‘darwiniana’ pela supremacia.”<sup>24</sup> Essa disputa darwiniana de que fala SOARES (Ibidem) pode ser ainda mais chocante quando pensamos na dimensão de “seleção natural” que a expressão toma. Se a exclusão está dentro da seleção da espé-

<sup>22</sup>Op. cit. p. 60

<sup>23</sup>Ibidem. p. 60.

<sup>24</sup>Op. cit. p. 40.

cie, o termo “*campo de concentração*” se explica e se torna ainda mais absurdo, colaborando com o grotesco que se constrói no universo da favela no Brasil. Na lógica da sociedade onde se cria a favela, parece óbvio que pobres, migrantes nordestinos, negros e mulatos estejam sendo separados do mundo dos privilegiados para que possam se auto-imputar a solução final, conforme sugere o filme.

O grotesco provoca o riso, mas reproduz preponderantemente o horror e a repulsa. Não faltam exemplos desses sentimentos para o espectador de *Cidade de Deus*, principalmente quando estão sendo representados assuntos tabu da sociedade ocidental, como o estupro e o infanticídio. No universo diegético do filme, os dois casos funcionam dentro de lógicas bastante específicas, o que talvez as torne mais grotescas e ainda mais desconfortáveis.

Zé Pequeno, já um assassino quanto tinha 10 anos, precisa manter a ordem em seu território, e não deixa que assaltos sejam realizados na favela (o que chamaria a atenção da polícia e o prejudicaria). Por conta disso, decide assustar os “meninos da caixa baixa” para que não assaltem mais na Cidade de Deus, e leva consigo os bandidos de seu bando e o menino Filé com Fritas (que presta serviços buscando comida para Bené, sócio e amigo de Zé Pequeno). Apenas dois meninos são encurralados pelos bandidos nessa investida de Zé Pequeno (os outros fogem). A seqüência de torturas físicas e psicológicas é demorada, e os meninos levam um tiro no pé cada um. Zé Pequeno quer que Filé escolha um dos dois para executar, e Filé demonstra a humilhação e a angústia de quem não concorda. Sob pressão, Filé acaba executando o mais velho dos meninos encurra-

lados pelo traficante. O menor, chorando em desespero, é escorraçado do local. A crueldade mostra suas faces na morte banal da criança, nas torturas e na própria iniciação macabra de Filé com Fritas. Mais tarde a violência será vingada, e a nova geração de criminosos tomará o poder. Nesse contexto, a favela concederá a eles não mais que 10 ou 15 anos.

O “vilão” em Zé Pequeno pode despertar ódio e repulsa em certos momentos. A aproximação do personagem com o espectador pode ser responsável por esse efeito: além do fato de que os personagens do filme são representados, em sua maioria, por moradores da favela, que nunca tinham atuado em televisão ou cinema antes de *Cidade de Deus*; os recursos de câmera e montagem que imitam o cine-jornalismo ou o documentário são usados o tempo todo, dando “impressão de realidade”. Como alguém “real”, portanto, Zé Pequeno às vezes é bom, às vezes suscita ódio, e noutras, pena. Sua morte, além de mostrar como funciona a “prestação de contas” rigorosa do destino de um jovem criminoso da favela, traz à reflexão outras questões, como a cultura religiosa afro, por exemplo, e os estigmas que suas manifestações carregam sobre si.

Dadinho percebe no tráfico a oportunidade de “conquistar” - ainda que pela “lei do mais forte” - tudo aquilo que sempre quis: dinheiro, fama, poder, “respeito”. Antes de matar quase todos os traficantes da área e tomar suas “bocas”, ele faz uma consulta com a Umbanda (religião da cultura africana bastante difundida no Brasil, principalmente em estados como a Bahia e o Rio de Janeiro). A cena remete ao transe, elemento recorrente

na cinematografia brasileira.<sup>25</sup> O Exu (entidade espiritual da Umbanda) com quem Dadinho se consulta, e quem o re-batiza de Zé Pequeno, lhe entrega uma guia<sup>26</sup> e profetiza que ele vai crescer e ter poder. A única ressalva do Exu é quanto ao objeto sagrado que levará no pescoço, com o qual não poderá “*furunfar*” (ter relações sexuais). Se Zé Pequeno “*furunfar*” sem retirar a guia, irá morrer. O transe umbandista em que Zé Pequeno se envolve está inscrito na intolerância às manifestações da religiosidade afro, na abominação de que trata SODRÉ (2002): “[...] Resiste-se ao popular, tentando eliminar o que incomoda ao gosto elitista.”<sup>27</sup> Todo esse contexto de preconceito elitista e resistência irá enfatizar a imagem de monstrosidade de Zé Pequeno, cuja aparência física e a idéia de que “tem parte com a magia negra” o fazem parecer um tipo de “endemoniado”, garantia de crescente tensão. Todo o grotesco teratológico (animalesco e monstruoso) de Zé Pequeno irá contrastar com o perfil do mulato sedutor, que só não é “*malandro*”<sup>28</sup> porque é trabalhador honesto, o rapaz bom e bonito representado por Mané Galinha. O choque

<sup>25</sup>O transe está presente em *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (67), de Glauber Rocha; *Central do Brasil* (97), de Walter Salles; entre outros filmes nacionais dos últimos 40 anos.

<sup>26</sup>A guia, na Umbanda, é um colar de miçangas coloridas sagrado, usado para proteger a pessoa.

<sup>27</sup>Op. cit. p. 124.

<sup>28</sup>A figura do *malandro* é folclórica no Brasil, e remete ao sujeito (carioca, em geral) de jeito malemolente, boêmio, com gosto pelo samba e trajado num vestuário que remete aos modelitos masculinos dos anos 20 e 30 no Brasil, do qual faz parte o terno branco, o sapato bicolor e o chapéu estilo panamá. Atualmente, “*malandro*” se refere mais ao comportamento boêmio e divertido que propriamente ao vestuário, pois raramente ainda se vê essa figura trajada em sua “fantasia” tradicional.

entre esses dois, bem e mal (em princípio), se dá no momento em que é lançada a sentença de morte de Zé Pequeno. Lembremos das palavras do Exu: “Mas suncê não pode furunfar com a guia... Porque senão suncê vai morrer. O menino não se chama mais Dadinho... o menino se chama Zé Pequeno, Zé Pequeno vai crescer... Suncê vai com eu, que eu vai com vos suncê, Zé Pequeno.”<sup>29</sup>

A recusa de uma moça, com quem Zé Pequeno quer dançar, cria a rivalidade entre ele e Mané Galinha (a moça é namorada deste último), e evidencia a vulnerabilidade do bandido à humilhação e frustração. Nesse momento é possível sentir pena de Zé, o “feioso” (conforme Buscapé), também uma vítima, em última análise. Por conta da inveja de Mané Galinha, Zé Pequeno irá estuprar sua namorada alguns dias depois da rejeição no baile, obrigando Mané a ver tudo.<sup>30</sup> Os recursos de montagem e efeitos visuais dessa seqüência colaboram para o desconforto já assegurado pela violência sexual. A ação se passa durante a noite, em uma viela mal iluminada da favela, o que remete ao *chiaroscuro*<sup>31</sup> de várias outras cenas do filme, enfatizando a angústia da moça violada, a raiva

<sup>29</sup>MANTOVANI, 2003, op. cit. p. 88-89.

<sup>30</sup>Posteriormente o traficante se arrepende de não ter matado Mané, e vai até a casa dele. Como resultado, morrem o irmão e o tio de Mané Galinha, mas este se salva.

<sup>31</sup>*Chiaroscuro* é uma técnica de pintura desenvolvida por Leonardo da Vinci e que consiste em dispor na tela contrastes entre partes iluminadas e sombras de uma cena ou modelo. O conceito foi aberto para o cinema, usado principalmente nos filmes *noir* e de horror. O *chiaroscuro* também é muito utilizado na estética das histórias em quadrinhos. No Brasil, os Cinemas Novo e Marginal se usaram da estética dos contrastes *chiaroscuro* para compor sua expressão violenta.

do namorado e a obscuridade dos sentimentos de Zé Pequeno. Os primeiríssimos planos, as telas escuras alternadas com o enquadramento (também em primeiro plano) do vai e vem do peito de Zé Pequeno sobre a moça, a alternância de planos figurativos/tela escura (e respectivamente som/ausência de som) por cortes secos e a pequena duração desses planos potencializa o choque visual, que confunde e aturde, violentando também os olhos do espectador. Nos planos figurativos da cena do estupro, vemos a guia enrolada no pescoço de Zé Pequeno. O detalhe é sutil, e *Cidade de Deus* não recorre ao clichê “*flashback* à cena do estupro com a guia, com sobreposição da fala do Exu” para explicar a morte de Zé Pequeno no final. Mesmo porque sua morte é uma conjugação de fatores, dentre os quais a sentença da Umbanda é apenas mais um elemento grotesco.

## 5 Metáforas, desequilíbrio de forças e o paradigma branco

Como o que se pode chamar de metáfora, na seqüência de abertura de *Cidade de Deus* a preparação de um típico almoço de domingo da periferia dá demonstrações da violência que o filme reserva: facas afiadas cortam cenouras; galinhas são degoladas, escaudadas, evisceradas diante de uma outra galinha, que se encontra presa pela pata por um barbante. Frequentes primeiros planos, a saturação de cores frias e os planos rápidos, separados por cortes secos, fazem a tensão aumentar<sup>32</sup>. Como na cena do estupro, som

<sup>32</sup>Sobre o choque provocado por planos conflitantes e suas conseqüências no espectador, Cf. EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

e ausência de som, assim como imagem e tela escura, são intercalados em planos rápidos alternados com cortes secos. Quando a galinha foge, primeiros planos dos personagens e planos mais abertos, das vielas e da galinha correndo, se intercalam. Nessa parte da seqüência o recurso das câmeras baixas é muito usado. A correria dos bandidos acaba no encontro entre Mané Galinha e Zé Pequeno, em que cada um irá coordenar a última batalha da guerra entre a honra perdida e as boas intenções com a defesa de um território. As intenções nobres já se perderam, o que Buscapé enfatiza ao narrar que nenhum dos dois lados da guerra sabia mais por que motivos tudo havia começado. O desequilíbrio dessas forças<sup>33</sup> pode ser encarnado em Mané Galinha, que entra na briga para vingar a namorada, o irmão e o tio, e também para acabar com o legado de crimes e violência de Zé Pequeno. Mané Galinha, que um dia se disse “da paz”, aceita a ajuda do traficante Sandro Cenoura, e de rapaz honesto e trabalhador se torna mais um bandido. Nessa lógica, Mané Galinha só se distingue por sua capacidade de pontaria<sup>34</sup>, aos poucos deixando de lado sua moral e sua causa nobre. Se, no primeiro assalto que realiza com Cenoura, Mané é o primeiro a estabelecer a regra de não matar ninguém inocente, depois de algumas ações é Mané quem dá o primeiro tiro, matando o segurança do banco assaltado.

O conflito entre o bem e o mal se configura, de forma grotesca e desequilibrada. Não há certezas e nem uma linha divisória entre os dois lados, e ao mesmo tempo em

<sup>33</sup>Cf. SODRÉ, 2002, op. cit. p. 34-35.

<sup>34</sup>Mané Galinha foi o primeiro atirador de seu batalhão, na época em que serviu o Exército.

que temos pena de Zé Pequeno, sentimos raiva de Mané Galinha por estar se tornando alguém violento. No fim, a guerra se esvazia de sentido nas mortes grotescas de ambos os líderes. Tanto Zé Pequeno quanto Mané Galinha morrem por vingança, e seus algozes são crianças. Mané é morto por Othon (filho do segurança executado no banco), que se iguala ao algoz de seu pai, mas vinga sua morte. Zé Pequeno também é morto por crianças, que vingam o amigo torturado e o outro, morto. A herança do crime passa a outra geração de “bichos soltos” como se dizia Dadinho ainda criança. No final de tudo, porém, não se pode deixar de encarar Zé Pequeno como qualquer um que quer se inserir no contexto capitalista de procura por mais e mais dinheiro, mais poder, melhor posição social; nem todos os envolvidos com o crime na Cidade de Deus, em especial as crianças, como pessoas tentando sobreviver. Trata-se, em última análise, de violência por fome, por miséria, por melhores garantias de vida, ainda que isso possa soar bizarro, como é bizarra essa sobrevivência nos moldes da teoria da evolução, em que pesem os sentidos mais cruéis da já conhecida “seleção natural”.

\*\*\*

Não custa repetir, então, o que já se disse aqui sobre a lei da evolução, que permite somente aos mais fortes a sobrevivência. No campo de concentração brasileiro montado nas favelas, o paradigma branco é pungente, e mantém como horizonte toda a questão de extermínio que esse paradigma possa suscitar. No início do relato de Buscapé, durante o *flashback* aos anos 60, o narrador-personagem é bem claro: “A rapaziada do

governo não brincava. Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Lá não tinha luz... não tinha asfalto, não tinha ônibus. Mas pro governo dos ricos, não importava nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro.”<sup>35</sup> O campo de concentração construído pela sociedade capitalista do século XX mostra seus critérios de condenação: reunir todos os pobres, feios, sujos, ignorantes, negros e migrantes nordestinos dentro de seus muros para deixar que se matem.

A violência oferecida por *Cidade de Deus* poderia parecer como a mesma usada pelos *media* enquanto “dispositivos centrais de produção das aparências da modernidade contemporânea”<sup>36</sup>, conforme destaca SODRÉ (1992), porém se diferencia no grotesco das distorções e do desequilíbrio das forças, mostrando que a diferença de valor entre negros, migrantes nordestinos e brancos vitima aquele que é estereotipado como o vilão da sociedade. O uso de padrões de crueldade, como no exemplo do infanticídio e do estupro, não torna as coisas fáceis para o espectador. *Cidade de Deus* organiza, no espetáculo grotesco, a sensação de que há algo errado na civilização e, violentando o público, o filme pretenderia trazer esse público para dentro do campo de concentração da favela, tornando impossível não pensar nele.

Acredito que o filme de Fernando Meirelles oferece uma experiência da qual não sairemos como quando entramos. A poltrona do espectador se torna desconfortável na medida em que lhe são entregues os documentos sobre as práticas de extermínio da soci-

<sup>35</sup>MANTOVANI, op. cit. p. 29.

<sup>36</sup>SODRÉ, 1992, op. cit. p. 114.

idade capitalista. Se *Cidade de Deus* é um filme apelativo, acredito que seu apelo seja no sentido de chamar essa sociedade pelo nome, lhe imputando responsabilidade, um apelo típico da estética neobarroca que predomina no filme. Tomamos o Brasil como nosso na alegoria do carnaval tipo exportação, mas escondemos os mesmos sons e imagens de nossa “brasilidade” quando eles se tornam uma ameaça à estética e ao padrão de nosso privilégio colonialista e fundado na diferença imensa entre as classes. Se SODRÉ (1992), ao definir a abominação do outro, deixou claro o nível de grotesco das práticas sociais da desigualdade; e se JAMESON (1996) destruiu qualquer possibilidade de redenção para a consciência dos privilegiados que buscam conforto longe da experiência das subclasses; *Cidade de Deus* é o exemplo, em cores, sonorizado e violento do que o cinema buscou para si como diferencial: a imagem (realidade) em movimento. Se essa realidade está aqui, diante dos olhos dos espectadores, o grotesco provoca repulsa e não dá espaço à omissão. Acredito que haverá alguma resposta a isso, e que não será uma resposta nos moldes da “solução final”. Buscar o conforto depois do que se vê nesse filme já seria, por si só, angustiante.