

A LÍNGUA DA BALA

REALISMO E VIOLÊNCIA EM *CIDADE DE DEUS*

Lúcia Nagib

RESUMO

O artigo analisa *Cidade de Deus*, romance de Paulo Lins publicado em 1997, e sua adaptação ao cinema no longa-metragem homônimo (2002), dirigido por Fernando Meirelles e co-dirigido por Katia Lund. Enfoca-se em ambas as obras a construção dos aspectos realistas em torno do cotidiano de violência nas favelas cariocas. Para a autora, livro e filme se pautam por um alto grau de elaboração literária e cinematográfica na obtenção do efeito de realismo ou espontaneidade. Destaca-se no primeiro a qualidade poética dos recursos lingüísticos e narrativos explorados pelo autor, que na adaptação à tela foram redistribuídos com êxito pelos vários componentes da enunciação cinematográfica, notadamente a preparação do elenco e a montagem.

Palavras-chave: Cidade de Deus; cinema brasileiro; literatura brasileira contemporânea; violência.

SUMMARY

The article analyzes *Cidade de Deus*, Paulo Lins' novel published in 1997, and its adaptation to the homonymous feature film (2002), directed by Fernando Meirelles and co-directed by Katia Lund. The analysis focuses on the construction of realistic aspects concerning the violence of daily life in Rio de Janeiro's *favelas* (slums). According to the author, book and film reveal a high degree of literary and cinematographic elaboration in the achievement of a realistic or spontaneous effect. The novel is distinguished by the poetic quality of linguistic and narrative resources handled by the author, which were successfully redistributed on screen through the various components of cinematographic enunciation, particularly actors preparation and editing.

Keywords: Cidade de Deus; Brazilian cinema; contemporary Brazilian literature; violence.

Falha a fala. Fala a bala.

Paulo Lins, *Cidade de Deus*.

Tanto o livro quanto o filme *Cidade de Deus* chamam a atenção por seu grau de "realismo". Não há como escapar ao impacto desse "ponto de vista interno", já apontado por Roberto Schwarz¹, pelo qual um intelectual originário da favela bem como seus personagens extraídos do mesmo ambiente falam com sua própria voz, por meio da literatura e do cinema. Este artigo procurará identificar os elementos que conferem ao filme e ao livro algo que chamarei de "aspecto realista", mostrando o grau de elaboração necessário para atingi-lo. Como tentarei evidenciar, a produção da aparente "espontaneidade" reinante em ambas as obras requer boa dose de artifício.

(1) Schwarz, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Desde seu lançamento, em 1997, o livro *Cidade de Deus* se afirmou como marco, colocando seu autor, Paulo Lins, entre os melhores escritores brasileiros contemporâneos. A obra deu expressão literária a uma questão hoje estrutural da sociedade e da política no Brasil: a favelização combinada à guerra do tráfico. O tema, tal como abordado por Lins, logo se tornou terreno fértil para o cinema brasileiro (no qual, aliás, a favela constitui um gênero tradicional). Vários filmes sobre favela foram feitos em sintonia com o livro, tais como o documentário *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Katia Lund, 1999), *O primeiro dia* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1999) e *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), este contando com o próprio Paulo Lins para a confecção dos diálogos. O escritor também co-dirigiu videoclipes para a banda O Rappa em torno do mesmo tema. Entretanto, adaptar *Cidade de Deus* evidentemente era um desafio maior, em vista do peso do modelo.

Pode-se dizer que, em vários sentidos, o filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles com a colaboração de Katia Lund, conseguiu se equiparar à obra de origem, colocando o crítico diante da difícil tarefa de encontrar, na tradução intersemiótica, as técnicas correspondentes e igualmente bem-sucedidas em ambas as obras. Sugiro aqui começar pelo aspecto mais original do livro, que é a língua. *Cidade de Deus* surpreende, antes de tudo, por mostrar que grande parte do Brasil fala uma língua não apenas diferente do português culto, mas desconhecida das camadas dominantes. O uso inventivo da gíria, que beira o dialeto, resulta numa linguagem ágil, precisa, sintética e altamente expressiva do Brasil contemporâneo, constituindo, a meu ver, a principal fonte do aspecto realista do livro e, por vias nem sempre óbvias, também do filme.

A palavra assassinada

Quando se fala do "ponto de vista interno" do livro *Cidade de Deus*, pensa-se de imediato na condição do autor, que nasceu e cresceu na favela, realizando o grande feito de escapar à determinação de origem e cruzar o abismo entre as classes sociais. Sua passagem para a literatura de ficção se deu a partir de um projeto de pesquisa etnográfica coordenado pela antropóloga Alba Zaluar, de título "Crime e criminalidade nas classes populares", destinado a dar voz a uma população que jamais aparece na mídia a não ser por intérpretes da classe dominante. Mas a origem do autor e sua pesquisa são insuficientes para explicar o realismo do livro. A literatura de Lins está longe do testemunho espontâneo de escritores populares que, alheios à norma culta, "escrevem como falam". É verdade que o narrador do romance insiste em manter a visão interna e limitada de quem desconhece "o outro lado" e não domina as causas de seus infortúnios, mas a extrema elaboração lingüística, evidenciada desde as primeiras linhas, nos distancia da hipótese do registro direto.

(2) Cândido, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 9.

Em seu famoso ensaio "Dialética da malandragem", Antonio Cândido chamou de "redução estrutural" o modo como os escritores realistas manipulavam materiais não literários a fim de torná-los "aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade e do ser". No entanto, segundo Cândido, "natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página"². Algo semelhante ocorre com a manipulação da língua em *Cidade de Deus*, que parece conter em sua própria estrutura a materialidade extraída dos fatos.

Tomemos como exemplo as dez primeiras páginas do livro, escritas em forma deliberadamente poética, com muitas aliterações e outras figuras de linguagem. O primeiro parágrafo contém uma série de aliterações em "b": "Barbantinho e Buscapé fumavam um baseado à beira-rio, na altura do bosque de eucaliptos", diz-se desses dois personagens secundários que, no presente da história, dominado por uma guerra entre gangues do tráfico, se encontram num momento contemplativo. Embora ainda jovens, rememoraram a própria infância e o passado de Cidade de Deus como um tempo remoto. A suave consoante "b" continua aparecendo em "braçadas", "boiando", "brincar", palavras que introduzem a descrição de uma Idade de Ouro, quando Cidade de Deus era ainda "uma grande fazenda". Antes do avanço — segundo o narrador em terceira pessoa — desse "mundo tão moderno", com sua especulação imobiliária e suas fábricas, os personagens viveram uma infância rural, quando compravam leite fresco, arrancavam verduras na horta, colhiam frutas no campo, andavam a cavalo pelos morrinhos, pescavam barrigudinhos, caçavam preás e matavam pardal para comer com farofa. Ali, as boiadas passavam "na paz de quem não sabe da morte".

Esse rio tranqüilo, à beira do qual os personagens rememoram um passado volatilizado sob prédios e casas de uma nova favela, começa então a se tingir de vermelho, cor que precede o aparecimento de corpos humanos — cadáveres da guerra em curso. Nesse momento o narrador faz uma parada seca para inserir uma intervenção em primeira pessoa, a única do livro: "Poesia, minha tia, ilumine [...] os tons de minhas palavras", pede ele, antes de arriscar-se numa prosa que terá "balas atravessando os fonemas". O corte brusco se dá numa espécie de minicapítulo de treze linhas, de configuração inteiramente poética — metrificada, cadenciada e rimada —, terminando com duas frases que anunciam o caráter da prosa que se seguirá: "Falha a fala. Fala a bala".

A partir daqui o narrador em terceira pessoa toma as rédeas do enredo, e iremos acompanhar a evolução de uma linguagem que, pela onomatopéia, a síntese e a agressão, busca concretizar o tiro, o corte e a morte. A prosa que se desenvolve apresenta diferença radical com relação às páginas de abertura, embora os recursos poéticos não sejam abandonados. Do estado de contemplação passa-se à ação, não se abrindo mais espaço a descrições ou reflexões. A própria palavra livra-se do papel passivo de significante para tornar-se o referente ativo. A suavidade do "b" inicial dá lugar ao percussivo "p" de "rapá", o vocativo obsessivo que encerra grande parte das falas e pontua o livro inteiro.

O vocábulo é uma redução do termo "rapaz", derivado de "rapace", palavra de curiosa etimologia, que em latim significa "aquele que rouba" e na Idade Média servia para designar servos ou lacaios. Transposta para a boca dos habitantes da favela na forma de "rapá", uma oxítone que elide o final usual de descanso das paroxítonas portuguesas, ganha um caráter agressivo pelo "pá" onomatopaico do tiro. O "ra", por sua vez, sugere a repetição da metralhadora ou, em todo caso, a percussão repetida, já contida na palavra "rap", ritmo que tão bem serve ao protesto do negro americano e de outras bandas marginais do mundo³. Pode-se dizer que "rapá" é a palavra-síntese do livro por materializar, a um só tempo, a virilidade, a bala, sua rapidez e sua parada brusca, que é a morte.

Essa técnica, que orientou a escolha de todo o vocabulário do livro, confere à língua um poder quase absoluto, sustentado pela pressa, a repetição, a acumulação e a massificação. Ao elevar a linguagem sertaneja ao patamar literário erudito, Guimarães Rosa desentranhou dela uma ética universalizante, com valor de mito. Já o feito de Paulo Lins foi mostrar a adequação de uma língua cujos emissores são bandidos desglamourizados, crianças escravizadas por uma lógica que não conhecem nem controlam, e que as aniquila. Em suas mãos, essa língua veloz, de vocábulos e fórmulas reduzidos, adquiriu uma interessante qualidade poética, mas de uma poesia que, antes de atingir o *status* filosófico, se fecha no corte súbito das "balas que atravessam os fonemas", reduzindo-se a uma coleção de chavões e preconceitos. A tendência à fórmula proverbial é evidente, mas dada a falta de elaboração discursiva prévia freqüentemente se cai no nonsense — "Quando um brasileiro mija, todos mija" — ou no humor negro — "O loiro era filho de Deus, o branco Deus criou, o moreno era filho bastardo e o preto o Diabo cagou".

A língua de *Cidade de Deus* é tão autoritária que manipula seus próprios emissores. Basta pensar no nome dos personagens, praticamente todos tratados por apelidos que em uma ou duas palavras contam a história de seus donos, aprisionando-os em determinadas características. Exemplos não faltam: pelo nome "Cabeção", dado a um policial, já se aprende sobre sua origem nordestina (de "cabeça-chata") e também sobre o preconceito contra nordestinos de que é vítima e que, de certa forma, justifica seu comportamento violento e vingativo contra os negros; o "bom bandido" se chama Mané Galinha, e por aí aprendemos que, apesar de negro, ele é "mané", redução de "Manuel", nome comum entre os portugueses e que no Brasil se tornou alcunha pejorativa para designar alguém pouco esperto, ao passo que "Galinha" se refere à sua qualidade de atrair mulheres.

A língua revela, assim, o caráter preconceituoso de uma cultura sem tempo ou espaço para reflexão. Nessa terra de machos que matam e morrem como moscas, as definições surgem em fórmulas prontas, impregnadas de moralismo conservador, como esta: "Mulher é igual a cachorro, acostuma com os novos donos com o passar do tempo". As formulações discriminatórias se estendem a homossexuais, portugueses, negros, nordestinos, enfim, a todos os personagens que, na narrativa, se tornam súditos de seus rótulos verbais.

(3) São também essas as sugestões do nome da banda O Rappa (para cuja canção "A minha alma" Paulo Lins co-dirigiu um clipe), que em si contém "rapá", "roubar" (rapar) e o ritmo "rap".

Mas é também própria da palavra, no livro, a característica de morrer cedo, junto com seus personagens, crianças que logo se tornam adultas e desaparecem antes dos 20 anos. Em tal situação, a idéia pré-formada não é apenas inerente, mas também indispensável, pois não há tempo para se hesitar ou escolher. Na guerra das gangues, sempre que um personagem chega para "desenrolar uma idéia" é morto por seu interlocutor ou o assassina antes de qualquer diálogo. O arrependimento também é compensado por mais mortes para que tudo se nivele na indiferença da produção ou aniquilação em massa. A rapidez da bala interrompe e resolve a lentidão da fala.

Para garantir uma existência ainda que efêmera, os vocábulos precisavam ser concisos e radicais, reduzindo, por exemplo, o trabalhador a um idiota ("otário") e o criminoso a um animal ("bicho-solto"), o que, na narrativa, freqüentemente equívale à sentença de morte deles todos. O fonema assassinado é também assassino, num mundo dominado pela rapidez e a efemeridade. De fato, "matar", entre os bandidos, se torna "passar". "Passa ele, passa ele!", grita constantemente Zé Pequeno, o maior dos facínoras e o mais rápido deles, que não dorme, não se diverte e consome cocaína compulsivamente, o que o mantém num estado ao mesmo tempo inconsciente e alerta para "passar" quem quer que atravesse seu caminho. A morte é apenas uma passagem, um acidente de percurso em vidas que giram em círculo vicioso.

Concentração

Não estando restrito à palavra, como a literatura, o cinema precisa, numa adaptação, distribuir os recursos lingüísticos pelos vários componentes da enunciação: *performance*, fotografia, montagem, diálogos, música etc. Sem mencionar o roteiro, no caso de *Cidade de Deus* assinado por Bráulio Mantovani, que realizou com brilho a árdua tarefa de descartar inúmeros personagens e casos, além de fundir outros tantos. No que toca especificamente à composição do aspecto realista, o filme se distingue por esta que talvez seja sua característica mais notável: o elenco. Platéias do Brasil e do mundo se deixaram fascinar pela "autenticidade" de crianças e jovens que traziam estampada no rosto sua origem, que é a mesma de seus personagens: a favela. A aparição em carne e osso desses favelados legítimos, em suas variações de moreno e negro, sua beleza rude e freqüentemente seminua, sua existência tanto mais enfática quanto mais curta, como que acentua sua veracidade e lança a história fictícia de volta às suas bases reais. Sem dúvida, estamos diante da qualidade reveladora de um "real escondido" que outrora distinguiu os filmes do neo-realismo, mostrando as ruínas da guerra, ou do Cinema Novo, mostrando a miséria do sertão. Mas como não se trata de um documentário e os atores não são e nem poderiam ser os bandidos que representam, fica desde logo descartado o puro e simples decalque do real como base do aspecto realista.

Sabemos por material de imprensa do filme e entrevistas dadas pela equipe que a escolha do elenco foi um processo caro e trabalhoso, que se estendeu ao longo de um ano. Em várias favelas (ou comunidades, segundo a terminologia politicamente correta da equipe), escolas de teatro amador e associações para menores foram entrevistadas duas mil pessoas, das quais se selecionaram quatrocentas para participar de uma oficina dramática. Esta, dedicada a exercícios de improvisação, foi dirigida por Guti Fraga, fundador do Nós do Morro, elogiado trabalho de teatro amador com habitantes de favelas. A partir desses exercícios, observados e anotados pelos diretores e outros membros da equipe, foram selecionados os sessenta atores principais e 150 secundários do filme.

Mas o treinamento do elenco ainda não estava completo. Seguiram-se um cuidadoso preparo de cada ator, a cargo de Fátima Toledo, e a confecção de um curta-metragem, *Palace II* (2001), que funcionou como um teste não apenas de interpretação, mas também de direção, cenografia, câmera e montagem para o longa-metragem. As transformações sofridas pelo roteiro, os diálogos e a interpretação ao longo desse processo foram enormes, todas visando "naturalizar" a representação daquilo que se julgava a "realidade" da favela. Foi mediante treinamento intenso e prolongado que se chegou a cenas de um realismo gritante e quase insuportável, como a das duas crianças torturadas por Zé Pequeno que terminam baleadas e, uma delas, morta. Assim, o esforço de apuro técnico logo evidencia como insuficiente a identificação direta do aspecto realista com a matéria-prima humana. Tudo leva a crer que sua fonte principal está na forma.

Tomemos como exemplo o início do filme. Adaptando a sugestão poética inicial de Paulo Lins em combinação com o caso da perseguição de um galo, narrado já quase ao final do livro, as imagens e a montagem enveredam pela rima visual, de estilo eisensteiniano. O filme se inicia com a preparação de alimentos para uma refeição, adotando a metáfora da faca (pode-se dizer que, nesse início, "fala a faca") e de objetos cortantes: a lâmina sendo afiada se alterna com o bico de uma galinha viva, as unhas dos pés de outras galinhas já mortas e o *close* dos dentes encavalados e arreganhados de Zé Pequeno (o bandido mais temido da favela, como a seguir se revela). O ruído da faca na pedra atravessa o ritmo do samba — prenuncio da violência que porá fim à "Idade de Ouro", cuja descrição, marcada pelo samba de outrora, virá a seguir. Então se ouve a primeira frase, gritada por Zé Pequeno, que termina com a palavra-síntese: "Pega a galinha, rapa!". Tanto o frango desvencilhado como as pessoas que o perseguem são ameaçados a bala.

Nesse breve prólogo configura-se o caráter viril da história, composta essencialmente por personagens masculinos (uma história de "rapazes") e convenientemente recheada de imagens fálicas: o frango (o "*cock*"), a faca, a cenoura sendo raspada, o próprio revólver. É também interessante notar o trocadilho lingüístico-visual com "galinha" e "cenoura", palavras usadas como apelidos dos dois principais inimigos de Zé Pequeno, que ele quer matar e "comer", como diz mais tarde. Definem-se assim a personalidade de

Zé Pequeno e sua relação com os demais habitantes da favela, além do espaço e do tempo presente do filme, tudo cadenciado pelo ritmo veloz de uma batucada. Eis como o cinema pode traduzir as regras da síntese, da métrica e da rima, próprias da poesia, incorporando na forma as características do assunto. A violência da linguagem aqui conformada torna-se tão ou mais palpável que a violência das ações fotografadas. Cabe lembrar, aliás, que são raras as cenas de violência explícita. Quase não há sangue e não se vêem os costumeiros membros deceparados dos *thrillers* americanos. É a violência da forma, sobretudo da montagem, a mais contundente.

Mas então tocamos questão mais complexa. Eisenstein já definia sua montagem de atrações pelo grau de agressividade contido nas imagens e por sua capacidade de emocionar. Em *Cidade de Deus* a agressividade se configura não apenas pelas imagens e signos de corte e morte, mas também pelo corte seco da montagem. O corte, como se sabe, é tradicionalmente visto como contrário à composição do realismo cinematográfico. O grande teórico do realismo no cinema, André Bazin, escrevendo após a II Guerra e tomado de horror à violência, defendeu o plano-sequência e a profundidade de campo, recursos que segundo ele respeitavam a integridade do espaço e do tempo do real fenomenológico. Já Eisenstein, em seu cinema revolucionário e guerreiro — rejeitado por Bazin —, propugnava o corte, a agressão, o tratamento de choque.

Obviamente, *Cidade de Deus* está também afinado com os preceitos da montagem clássica, cujo objetivo não é o efeito realista, mas a "impressão de realidade". A violência, seja do enredo ou da linguagem, não deixa de produzir aquele resultado visado pelo cinema comercial norte-americano, qual seja, a catarse ilusionista. O ritmo alucinante do romance se traduz aqui no corte rápido da montagem digital, à maneira da publicidade e do videoclipe. Na verdade, o filme tinha tudo para se alinhar à linguagem pós-moderna de um cinema de citações como o de Tarantino, que apenas "surfa" na superfície do real; ou reproduzir o truque fácil do cinema norte-americano atual, reduzido a uma repetição infinita de atrações que relegam a narrativa a segundo plano⁴. Mas o filme, tanto quanto o livro, distancia-se de tal esquema pela importância conferida à narrativa. A grande realização de Paulo Lins foi justamente encontrar a linguagem para retratar o encontro da mais violenta modernidade com o potencial narrativo do mito. A consequência da bala e do corte brusco não foi a fragmentação da fábula, mas seu encolhimento, sua concentração.

Uma fala do filme, adaptada do livro, sintetiza exemplarmente esse processo. Seu emissor é um garoto de apenas 8 anos, dito Filé com Fritas, que trabalha de olheiro para a gangue de Zé Pequeno. Eis como responde o menino quando é tachado de "criança" por Mané Galinha: "Que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei, já roubei. Sou sujeito homem". Na breve existência desse menino que se considera maduro o que ocorreu não foi tanto uma queima de etapas, mas um encurtamento vertiginoso de todas elas. Já vivido e experiente, esse adulto de 8 anos está pronto não apenas para matar como também para morrer, o que previsivelmente acontece em seguida.

(4) A respeito do acúmulo de atrações no cinema pós-moderno, ver Williams, Linda. "Discipline and fun: *Psycho* and post-modern cinema". In: Gledhill, Christine e Williams, Linda (orgs.). *Reinventing film studies*. Londres: Arnold, 2000, pp. 351-378.

O peso da história

Observando a estrutura tripartite de livro e filme, logo se percebe o desejo de equilíbrio e completude organizacional de ambos. Não por acaso, o livro se divide em "histórias": a história de Cabeleira, a de Bené e a de Zé Pequeno. A ênfase no termo "história" não é casual ou inconsciente: ao contrário, mostra a premência, a absoluta necessidade de que as histórias por trás dos criminosos — dos quais de regra, na vida real, só se conhecem os crimes — sejam finalmente narradas. A insistência na história reafirma a cada passo do livro a importância do elo com o real.

O mesmo acontece no filme, cuja estrutura tripartite se ancora em Cabeleira, Bené e Mané Galinha (três "bons" bandidos) e em três tempos históricos: fim dos anos 1960, anos 70 e início dos 80, com seus respectivos figurinos, modas e músicas. Aqui a evolução da estrutura mítica é ainda mais explicitada, com as menções a "Paraíso", "Purgatório" e "Inferno" como as três fases da Cidade de Deus. No livro, a passagem de uma fase (ou história) para a outra se configura pela aceleração da narrativa, que na última parte passa a resumir destinos inteiros (invariavelmente trágicos) em poucas linhas, numa seqüência de tirar o fôlego. No filme, essa aceleração crescente é realizada sobretudo pela montagem, à qual se associam os efeitos de iluminação, som, cor e câmera.

Na parte inicial, que chamei de "Idade de Ouro", temos, convenientemente, o predomínio da luz dourada do sol que se liga ao alaranjado das ruas de terra batida da Cidade de Deus. Predominam também as tomadas externas, a câmera estável, os diálogos longos. Na segunda parte aumentam as tomadas internas e noturnas. À medida que se avolumam as mortes a câmera se desvencilha do tripé, e no assassinato de Bené as imagens se tornam indeterminadas pela posição pouco privilegiada da câmera e a fragmentação da luz estroboscópica do baile onde se dá a cena. A última parte, sobre a vingança de Mané Galinha contra Zé Pequeno, que estuprou sua namorada e matou membros de sua família, é a mais sombria. A câmera, freqüentemente na mão, torna-se instável à cata de um objeto que se esconde em ambientes mal-iluminados. Os cortes tornam-se ultravelozes e bruscos. O final do filme, como no livro, mostra a Caixa Baixa (as crianças delinquentes) tomando o poder de Zé Pequeno e planejando uma série de assassinatos que indicam suas próprias mortes prematuras e o encolhimento ainda maior da história das futuras gerações.

Tal estrutura, que se inicia no Paraíso e termina no Inferno, propicia o surgimento de uma nostalgia de aspecto romântico. Sabe-se que o mito da Idade de Ouro ou do Paraíso Perdido difere do mito utópico pela afirmação de um passado irrecuperável, enquanto a utopia, lugar ideal concebido não pelos deuses, mas pelo homem, conforma o *télos*, reafirmando a fé na razão e a possibilidade de um futuro melhor⁵. A nostalgia, mais facilmente observável no livro que no filme, refere-se a uma visão da favela como espaço rural, ainda que inserido num contexto urbano⁶. A interrupção do

(5) Ver a esse respeito Melo Franco, Afonso A. cie. "A Utopia de Thomas Morus". In: *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1976, esp. p. 151.

(6) Sobre a favela como espaço rural, ver Oliveira, Jane S. de e Marcier, Maria H. "A palavra é: favela". In: Zaluar, Alba e Alvito, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 90.

télos utópico se dá com a modernização representada pela introdução da arma de fogo — o que mais uma vez nos remete ao corte real e simbólico da bala. E isso corresponde, no livro, à inauguração da "neofavela", que soterra o mundo rural.

Como já tive oportunidade de argumentar⁷, vários filmes brasileiros recentes deixam transparecer certa nostalgia de um passado em que o pensamento utópico era possível. Em especial, alguns filmes sobre favelas, como os já citados *Notícias de uma guerra particular*, *O primeiro dia e Orfeu* (todos eles, não por acaso, envolvendo Katia Lund e/ou Paulo Lins), reafirmam a mudança provocada pela introdução da arma de fogo como linha divisória entre dois momentos históricos. Cacá Diegues, ao conceber o seu *Orfeu*, também estava convencido da mudança radical que o tráfico de drogas e as armas trouxeram à favela. Ele divide a história da favela em três fases: a do samba lírico, até o final dos anos 1950, quando quem vivia no morro "morava pertinho do céu"; a fase da queixa, com o advento do inchaço populacional e da criminalidade, quando o morro se torna mais parecido com o inferno; e a fase do "orgulho de ser favelado", mesmo convivendo com todas as suas adversidades⁸.

Também em *Cidade de Deus*, o samba lírico, de quando a favela ficava "pertinho do céu", dá o tom da fase que chamei de "Idade de Ouro". Esta se abre justamente ao som de *Alvorada*, de Cartola e Carlos Cachaca, que diz: "Alvorada lá no morro/ Que beleza!/ Ninguém chora, não há tristeza/ Ninguém sente dissabor/ O sol colorido é tão lindo, é tão lindo". É também de Cartola a canção *Deixa-me ir*, que fecha essa parte acompanhando a morte de Bené: "Deixa-me ir, preciso andar/ Vou por aí a procurar/ Rir pra não chorar"⁹.

Convém ainda observar que na "Idade de Ouro" os bandidos da favela ainda tinham algo do bandido social, que distribui os frutos do roubo à gente pobre, como no caso do assalto ao caminhão de gás. A chegada do tráfico de drogas, sobretudo da cocaína, marca a passagem para a escala industrial do crime, que perde seu pendor social e passa a ser movido por questões puramente pessoais de rivalidade e vingança. Como já apontou Ismail Xavier, o cinema brasileiro recente está repleto de personagens cujo desconforto deriva do fato de estarem presos ao passado e obcecados por planos de vingança¹⁰. Esgotadas as motivações políticas que outrora impulsionavam o bandido social, tal como mostrado em certos filmes do Cinema Novo, no novo cinema o criminoso não age senão por ressentimento e suas ações agressivas se voltam contra seus próprios pares, quando não contra si mesmo.

A utopia interrompida

A agressão por motivo fútil, típica de Zé Pequeno e demais bandidos da Cidade de Deus, que matam alguém porque "é chato pra caramba",

(7) Nagib, Lúcia. "Caminhos da utopia". *Cinemais*, nº 22, mar.-abr. 2000, pp. 139-57.

(8) Cf. texto de Sérgio Augusto no *press book* de *Orfeu*, pp. 22-23.

(9) Fernando Meirelles revela um detalhe significativo sobre essa canção: ela foi composta quando da morte da filha do compositor, viciada em cocaína.

(10) Xavier, Ismail. "Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character". In: Nagib, Lúcia (org.). *The new Brazilian cinema*. Londres/Nova York: I. B. Tauris, 2003, p. 56.

interrompe o percurso da utopia que começava a se esboçar em diferentes direções: a saída religiosa, o trabalho, o estudo. Mas nem por isso impede o pleno desenvolvimento das várias pequenas histórias que compõem a grande narrativa de *Cidade de Deus*. Já abordei em outra ocasião a utopia marítima no cinema brasileiro, que desde Glauber Rocha promete aos pobres a conquista do litoral rico¹¹. Em *Cidade de Deus*, o Rio de cartão-postal com seu mar e suas belas paisagens permanece como privilégio dos ricos, sendo atingível apenas como "visão" para os favelados (como no caso do personagem Alicate, que depois de uma "visão" escolhe a saída religiosa). Enquanto imagem, no filme, não passa de uma nebulosa silhueta no horizonte. O mar é apenas atingível para Buscapé, o alpinista social, que para tanto se aproxima dos "cocotas", ou seja, os brancos de Cidade de Deus.

O Rio, assim, se configura como a *cidade partida*¹², contendo de um lado o mar dos ricos e, do outro, a favela dos pobres. No entanto, essa divisão, que interrompe a utopia e ceifa vidas mal começadas, não produz um "espetáculo interrompido", para usar o termo de Robert Stam a respeito das técnicas antiilusionistas¹³. Assim é que nenhum dos tantos recursos auto-reflexivos utilizados no filme resulta em efeito de distanciamento, sendo o mais óbvio deles o *alter ego* do cineasta encarnado na figura do fotógrafo Buscapé, narrador onisciente do filme. Concebido como personagem intermediário, com trânsito entre as classes sociais, ele é também a autoconsciência do filme, sugerindo uma identificação com o próprio técnico na sala de montagem. Comportando-se como o detentor da verdade, organiza, com sua voz *over*, os fatos da narrativa e requisita, a seu bel-prazer, o congelamento da imagem, seus retrocessos e avanços, os *zooms* e os planos gerais, denunciando assim o mecanismo da edição digital.

Sob o comando da voz *over* do narrador, a história volta várias vezes ao ponto de partida após um *flash-back*, mostrando a mesma cena sob nova perspectiva. É o que ocorre, por exemplo, no momento em que Zé Pequeno toma a "boca" de Neguinho. Explicando a história de cada um dos personagens envolvidos, o comentário de Buscapé faz a narrativa retornar três vezes ao ponto inicial, como se o próprio montador testasse os diferentes pontos de vista oferecidos por três câmeras. Em nenhum momento, porém, se questiona a história, razão pela qual a repetição da cena sob novos ângulos não resulta no descrédito do narrador, o que ocorre, por exemplo, em *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, que se vale de recurso semelhante.

Buscapé pode ainda ser visto como uma citação de cineastas/fotógrafos do passado ao captar Zé Pequeno e seu bando em pose fotográfica, como fez nos anos 1930 o celebrado Benjamin Abraão, que fotografou e filmou Lampião e seu bando, contribuindo involuntariamente para sua captura e assassinato. O fato foi explorado à exaustão pelo cinema, desde *Memórias do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964) até *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) e *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997), como recurso de autocomentário. Também em *Cidade de Deus* a publicação

(11) Nagib, Lúcia. "Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje". *Revista USP*, n° 52, dez.-fev. 2001-02, pp. 148-58.

(12) Ventura, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

(13) Stam, Robert. *O espetáculo interrompido: cinema a literatura de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e ferra, 1981.

na capa do *Jornal do Brasil* da foto de Zé Pequeno e seu bando lança a polícia em seu encaicho. A polícia não mata o bandido, mas o extorque e empobrece, tornando-o vulnerável à Caixa Baixa, que o fuzila num "ataque soviético". Assim, indiretamente, a câmera se torna a assassina de seu próprio objeto, numa analogia com a arma já muito estudada na teoria do cinema¹⁴.

A posição auto-reflexiva de Buscapé tem o efeito mesmo de garantir o efeito realista da *performance* dos atores. De fato, os diálogos altamente depurados do filme, que aproveitou o melhor do livro, não seriam possíveis se o narrador não tomasse para si a função didática de apresentar e explicar os personagens e suas histórias. Reduzidas ao essencial, as falas estão livres daqueles cacos, tão comuns em diálogos de filmes, destinados a contextualizar seus emissores. Buscapé, por sua vez, sem a premência comunicativa dos demais personagens, tem todo o tempo do mundo para explicar, em *over*, como se organiza o tráfico na favela, fornecendo até um glossário da hierarquia do negócio, de "avião" a "gerente". Trata-se aqui da auto-reflexividade didática, irônica e bem-humorada inaugurada por Jorge Furtado com o curta *Ilhas das Flores* (1988), que criou escola e hoje é regularmente exercitada em séries de TV como *Cidade dos Homens*, derivado de *Cidade de Deus*.

A fala essencial dos personagens traz à tona, mediante a ignorância da norma culta e a inconsciência criativa com que expressam preconceitos e chavões, a inocência infantil desses assassinos, estupradores e mutiladores em série. Eis, segundo me parece, a realidade mais comovente que transpira de *Cidade de Deus*. A extrema habilidade na utilização dos recursos lingüísticos, no livro, e técnicos, no filme, evita que a interrupção da utopia seja também o fim da história. Embora desprovidas de objetivo, essas crianças armadas, que nasceram para matar muitos e morrer cedo, são o resumo da história contemporânea do Brasil e, provavelmente, de muitos outros países.

(14) Ver, por exemplo: Virilio, Paul. *Guerre et cinema*. Paris: L'Etoile, 1984.

Recebido para publicação em 19 de agosto de 2003.

Lúcia Nagib é professora do Instituto de Artes da Unicamp e atualmente professora visitante da Universidade de Londres. Publicou nesta revista "Oralidade e cinema na África" (nº 46).

Novos Estudos

CEBRAP

N.º 67, novembro 2003

pp. 181-191
