

Cidade de Deus: maestria e contradições

por Leandro Rocha Saraiva

Cidade de Deus é um filme que perturba idéias que vinham se estabelecendo na chamada “retomada” do cinema brasileiro. De início, rompe com o círculo de psicologismo e crise moral que, conforme flagrou Ismail Xavier, vem marcando nossa produção recente. Meirelles encara de frente o abismo do *apartheid* brasileiro em sua face mais perversa, aquela do tráfico, horizonte de horror da juventude das periferias, construído em contrapartida ao fracasso do desenvolvimentismo.

O livro homônimo de Paulo Lins, que serviu de base para a adaptação cinematográfica, já havia, nas palavras do Roberto Schwarz, sido “saudado como um acontecimento.

atua. Temos, assim, uma justaposição entre um *know how* desenvolvido na ponta mais cara e sofisticada da indústria audiovisual brasileira (a publicidade) e um processo de



envolvimento das classes populares na criação artística que há muito não se via. O filme, então, por um lado, sugere uma espécie de “revolução burguesa” no cinema nacional, o vislumbre de uma possível afirmação industrial, sob hegemonia de realizadores/produtores, oriundos da publicidade. Por outro lado, o longa resulta de um esforço de incorporação do “ponto de vista interno”, que vem do livro de Lins – que, além de morador da Cidade de Deus, foi assistente de pesquisa de Alba Zaluar (vide *A Máquina e a Revolta* e *Cidadãos não vão ao Paraíso*) – e também das oficinas com os jovens de periferia.

Trata-se de algo novo, um filme inaugural, ou da mais refinada impostura de classe, da incorporação da amarga experiência popular como matéria-prima de um espetáculo que dissolve e pausteriza a especificidade dessa experiência?

O modo mais fértil de abordar a questão é suspender os juízos apriorísticos, extra-fílmicos e, mesmo, superar o questionamento pelo valor documental do filme – que compara, ponto a ponto, detalhes da tela com fatos da



O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para aventura artística fora do comum”.

Como se não bastasse toda essa carga de interesse, há ainda o inusitado da produção do filme. Meirelles, proprietário da mais bem sucedida produtora de publicidade do país, a O2, investiu do próprio bolso a quase totalidade dos R\$ 3 milhões gastos no filme, e recuperou o investimento com o sucesso das vendas internacionais obtido em Cannes. A custosa produção organizou-se como um longo processo de oficinas de atores recrutados nas mesmas periferias onde o tráfico

realidade. Atentemos ao modo de composição do filme, a sua formalização da matéria social da qual pretende dar conta.

Um narrador “legal pra caramba”

Em primeiro lugar, há a escolha de Buscapé como narrador. O rapaz, que procura se manter fora da influência do tráfico, é quem nos apresenta a evolução de Zé Pequeno e, com ela, do crime organizado na Cidade de Deus. A narrativa em *flashback*, com seu distanciamento em relação aos fatos narrados, abre uma possibilidade de reflexão sobre eles. Essa característica estrutural de *Cidade de Deus* traz, de imediato, a referência de Scorsese, que em *Cassino* e, especialmente, em *Os Bons Companheiros*, tomou o crime como lugar de observação da sociedade. Entretanto, a conexão com Scorsese não vai muito adiante. A presença de um narrador não conduz a uma composição épica, como no ensaístico *Cassino*. *Os Bons Companheiros* é um filme mais próximo, não só por seu tema criminal, mas pelo tom realista, mais contínuo, que o narrador não rompe, apenas sumariza e torna mais



“trepidante”. Entretanto, estamos longe dos modos do filme de Meirelles. O filme de Scorsese revela-se, afinal, um filme de tribunal, no qual o narrador dá testemunho sobre o crime como verdade reprimida, imagem em negativo, da sociedade americana: nos mafiosos cinematográficos estão projetados os desejos que movem a todos. Mas isso nunca abole a distinção entre a lei e o crime.

A diferença de *Cidade de Deus* está na ausência de julgamento moral por parte de Buscapé. Não há nele, ou em qualquer outro personagem, nem mesmo uma atitude de enfrentamento moral de um indivíduo em luta contra um meio

hostil, como, por exemplo, em *Meu Nome é Joe*, de Ken Loach. Ninguém questiona os traficantes em termos morais, há uma lógica infernal nas ações, que são apenas avaliadas em termos práticos. No julgamento de Buscapé, as pessoas dividem-se entre quem é e quem não é “legal pra caramba”, ou seja, quem reconhece no outro (nele, Buscapé) “alguém”. Por isso, Benê, o último malandro, adaptado aos tempos cruéis do tráfico, é “legal pra caramba”, enquanto Zé Pequeno, que domina o pedaço pelo terror, e não “na moral”, é “chato” e “filha da puta”.

Buscapé, sem qualquer dramatização moralizante, oscila



entre a vida legal e a contravenção. Suas tentativas de crime fracassam porque não consegue tomar suas “vítimas” como tais (eles, afinal, são “legais pra caramba”). Seus esforços como “otário” (trabalhador) também fracassam, e a câmera, que será seu passe para a vida regular, vem do jogo da bandidagem.

Isso poderia ser visto como uma fraqueza do filme? Afinal, Buscapé é um personagem, digamos, fraco, que nem move a trama (é mais um observador), nem adensa-se em torno dele um retrato de drama moral ou da experiência existencial de viver em meio ao inferno do tráfico.

Por outro lado, o “tom menor” do narrador pode estar na raiz de uma diferença de composição do filme em relação a thrillers internacionais de crime e violência. A mediação de Buscapé colore *Cidade de Deus* daquela “dialética entre a ordem e a desordem”, como chamou Antonio Candido, o que evidencia não se tratar simplesmente, como uma parte da crítica já adianta-se em classificar, de um filme de gênero estrangeiro transposto para o Brasil. Na Cidade de Deus, “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Então é preciso

conviver, na malandragem, sem acessos moralizantes – que não chegam nem mesmo a formar-se como “dilema moral” (diferente do filme citado de Ken Loach, que, na relação entre Joe e a namorada, constrói o conflito para mostrá-lo como socialmente deslocado).

Contradições

Mas esse acerto no narrador não informa o filme como um todo. Parte importante do quadro das personagens e suas relações, assim como o desenvolvimento

garante, que podemos flagrar as contradições que se insinuavam já no esforço ao mesmo tempo industrial e antropológico da produção.

As coisas “chatas” do filme

O ponto de vista de Buscapé “briga” com uma tendência ao filme dramático, com lances de *thriller*, que confronta personagens reduzidos à ação. É bom lembrar, a essa altura, que o tema permite essa abordagem: a violência do crime certamente se deixa formalizar num espetáculo de confrontos. Mas é também verdade que, em benefício da eficácia, foram diminuídas as potencialidades de uma ampliação da visão sobre as ambiguidades da vida de quem vive nas margens da sociedade, dentro do que o tráfico é uma zona – terrível – que se amalgama numa região mais ampla de práticas e experiências de vida na precariedade crônica.

Não se trata, é claro, de cobrar fidelidade de adaptação, mas lembrar o romance de Lins pode nos ajudar a perceber o resultado das decisões narrativas tomadas na confecção do roteiro.

da trama, aponta para outro lado, mais afinado a princípios dramáticos clássicos.

O roteiro de Bráulio Mantovani adaptado do romance mostra controle de ritmo (pulsção entre tensão e explosão, cadeia de pequenos acontecimentos produzindo enormes efeitos, uso eficaz de elipses, *flashbacks* e sumários narrativos) e na redução do enorme conjunto de personagens literários a um bem amarrado grupo de personagens ficcionais. A direção trabalha no mesmo diapasão de concentração e eficácia, no gestual e na fala muito verossímeis e precisas, em momentos de virtuosismo de montagem (como na “batucada cinematográfica” da abertura, na sustentação do sufoco de cenas como o primeiro assassinato de Filé com Fritas. O filme logra, assim, fluidez e tensão narrativas, obtendo-se como resultado um envolvimento do espectador, via identificação, que vocaciona esse filme ao sucesso de público.

É talvez seja aqui, na contradição entre o que a escolha de Buscapé promete em dialética entre ordem e desordem, e o que a eficácia da apresentação da história de bandidagem



O livro, tanto nos episódios narrados quanto no cruzamento de linguagens sociais incorporados, traz em si a marca naturalista que sua vizinhança com a pesquisa antropológica lhe imprime. Nele, a Cidade de Deus é um vastíssimo tecido social, que parece se expandir para além das tentativas literárias de captá-lo, e dentro do qual a escalada criminosa se faz numa multiplicação de violência que, pelas proporções estatísticas, trivializa e generaliza a morte, tornando-a uma matéria de reflexão geral, mais do que um desfecho de histórias pessoais.

No primeiro bloco do filme, especialmente, sente-se a falta dessa dimensão mais ampla. Os bandidos “pé de chinelo”

do Trio Ternura são frutos de um momento onde a contravenção ainda está longe da organização e especialização quase empresarial, que chegará com o tráfico. Essa zona cinzenta de larga banda está lá, por exemplo, na distribuição do gás, mas não chega a ir fundo na generalização desse relativo desregramento moral, a contrapelo da moral burguesa, pois já nesse início é necessário, para o bem da fluidez narrativa, concentrar as cenas na atividade criminal e nos seus protagonistas – mesmo porque eles ou estarão presentes, mais velhos, a seguir, ou terão laços fortes com os que virão, sempre segundo as regras do bom drama. O resultado



geral, na ausência de um conflito forte e abrangente que envolva o Trio, denuncia uma certa frouxidão (a matéria social se recusa a caber na forma dramática)

Na transição para o bloco central, há um episódio francamente desfavorável aos esforços de dialetização – aqueles que têm em Buscapé sua base: a cena de “batismo” por um pai de santo de Dadinho como Zé Pequeno, expõe uma busca de linearidade da história (o destino traçado) e de impressão espetacularizada que tem nessa cena (tão distante do amalgamamento, frequentemente existencial, da fé e da vida no livro de Lins) seu momento mais infeliz. No mesmo estilo de máxima concentração visual espetacular há também a “gota transcendental” da conversão de Alicate (curiosamente, o reducionismo da imagem-síntese é mais flagrante nessas cenas religiosas, onde o invisível é mais importante que o visível – como nos ensinou Coutinho). Essa espetacularização, que parece, de fato, oriunda da prática publicitária, por vezes incomoda, com um certo “brilho fácil” de rostos negros, ou de douradas imagens do passado.

A dramatização ganha força no bloco central, onde Zé Pequeno divide e disputa com Benê o controle do tráfico. Aqui temos um choque, de fato, dramático: dominação pelo terror ou pela “neo-malandragem” de Benê? Aqui concentram-se os melhores momentos do filme, talvez porque se trate de um conflito, digamos, de “segunda potência”, onde Zé Pequeno, que “só pensa em trabalho” (como diz Buscapé), tenta organizar tudo em função de seu “programa de personagem” (ser o dono da Cidade de Deus, conquistar o mundo) e Benê enfrenta seu dramático amigo-adversário na malandragem, inserindo o tráfico e suas ações no tecido malemolente da vida na Cidade de Deus.

Por fim, o bloco final, da guerra de gangues, tenta conciliar o espetáculo vertiginoso da violência com a permanência da ambiguidade para os que não estão diretamente envolvidos nela: Buscapé balança entre a morte e o emprego fixo, no jogo das leituras das imagens que faz como fotógrafo-aprendiz. E, de novo, somos conduzidos com segurança narrativa, mas nos fica a impressão de que algo,



entre a matança desvairada e a chance de Buscapé se dar bem, nos escapa, algo como a experiência sugerida pelo próprio, acordando à noite com mais um tiroteio, dizendo que a vida na favela passou do purgatório ao inferno.

Como encerramento – e não como conclusão – é bom afirmar claramente que essas dificuldades, e mesmo contradições, de *Cidade de Deus*, são o resultado da ousadia de realização. Ousadia essa que tem por impulso a necessidade de jogar luz num grave ponto cego do cinema nacional contemporâneo, realizada com todos os recursos estéticos disponíveis. O resultado é um filme, salvo engano, “legal pra caramba”.