

NAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO PASSADO EM *CIDADE DE DEUS*

Pedro Vinicius Asterito Lapera (UFF)

Resumo: *A comunicação pretende, a partir da relação entre romance, etnografia e cinema, avaliar o pensamento sobre as categorias identidade e nação presente no filme Cidade de Deus, para tanto remetendo a questões ligadas à representação do passado, à adaptação literária e às representações do nacional no cinema e na cultura brasileira. Refutando uma corrente que prioriza os “esquecimentos” em torno da nação e que oblitera as diferenças de “raça”, etnia, região, sexo, religião, etc, o trabalho aqui exposto é um esforço de reconstruir um ethos coletivo presente na poiesis da obra literária originária que expõe as contradições de uma nação que, simultaneamente, convive com elementos das sociedades tradicionais, reproduzindo suas formas de sociabilidade e que se percebe enquanto transição para a modernidade, isto é, para a consolidação de uma sociedade civil que englobe, de fato, todos os “cidadãos”.*

Palavras-chave: *identidade nacional – cinema brasileiro – Cidade de Deus*

1. INTRODUÇÃO

François Truffaut afirmou, certa vez, que o roteiro de um filme era um mapa de navegação, no qual não se sabia ao certo o destino da viagem, tendo em mente o aspecto conturbado da produção cinematográfica. Poder-se-ia aplicar a metáfora a outros tipos de produção intelectual, tais como o romance, a etnografia e, ironicamente, a “aventura” a ser aqui empreendida.

Cidade de Deus, em princípio, pode enganar um espectador desavisado que, ao considerá-lo uma “ficção”, apenas o percebe enquanto uma imagem contemporânea do Brasil. Na verdade, o trabalho aqui exposto visa abordar: o diálogo entre o filme e gêneros literários, cinematográficos e outras convenções; e, como eixo principal de exposição deste trabalho, uma comparação entre o tratamento concedido pelo livro e pelo filme (com ênfase no último) a determinados aspectos da realidade sócio-econômica e política brasileira,

levando-se em consideração a representação de um passado disputado em muitas arenas políticas (leia-se, a ditadura militar pós-1964).

2. OS NEBULOSOS ANOS 60-70...

Na primeira sequência do filme, os planos rapidíssimos, a fotografia bem tratada, a postura das personagens e o cenário da favela nos apresentam um “falso presente”, visto que, ao final do mesmo, mostra-se que a ação se desenrola durante os fins da década de 70. Aliando-se ao fato de que o filme se vale do recurso de um grande *flashback*, infere-se que o espectador entra no espaço da memória, do imaginário e da possibilidade de reinventar uma história coletiva.

A preocupação deste ensaio é semelhante àquela apresentada por Luisela Alvaray em *Desafíos a la historia: el outro cine*:

El objetivo aquí no es arribar a una teoría totalizadora sobre la representación histórica audiovisual, sino encontrar las posibles asociaciones y diferencias entre distintas formas de representar el pasado y sus funciones como explicaciones localizadas de la historia en las sociedades occidentales – sociedades que han sido definidas, en términos posmodernos, a través de visiones fragmentadas del mundo. (...) Justamente el centro de este trabajo es ver cómo ciertos discursos audiovisuales diversifican las miradas y abren espacios de enunciación apagados e invisibles para otras épocas, pero que hoy iluminan nuevas maneras de ver el mundo y de concebir nuestro pasado (ALVARAY, 2004, pág.98-103).

Onde está a “origem” da Cidade de Deus? Como ela foi constituída? Por quem? De acordo com que interesses? Nesse sentido, a *voice over* é precisa e extremamente didática: “a rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Não tinha luz, asfalto nem ônibus. Mas os ricos não ligavam pro nosso problema. Afinal, a Cidade de Deus ficava bem longe do cartão postal do Rio”. Eis a construção de uma cidadania pela negação, pela exclusão. Apresentado como um “depósito humano”, sem qualquer serviço básico, o local opera enquanto redefinição da geografia urbana do Rio de Janeiro: o crescimento populacional desenfreado agravado pela chegada dos migrantes nordestinos e a crise de habitação (intensificada pelas enchentes e pelos incêndios

criminosos de habitações populares nas favelas de outras regiões da cidade) determinaram quem seriam os futuros habitantes da Cidade de Deus.

Ademais, são ressaltados, em parte, os jogos de poder que fizeram com que se procurasse um local bastante afastado para essa população: o fato de ser longe da Zona Sul e, portanto, da classe média (o que se esconde, aqui, é a intenção do governo militar de acalmar setores da classe média apreensivos quanto à suposta “expansão do comunismo” representada pelos assaltos a banco empreendidos pelos movimentos guerrilheiros que se opunham à ditadura militar e pela guerrilha do Araguaia, além da atmosfera de terror ocasionada pelo controle dos meios de comunicação por parte do governo: eis a necessidade de se afastar os “setores perigosos” das áreas mais abastadas da cidade).

Na medida em que se supõe que o Estado deve neutralizar todos os conflitos sociais, tanto as pressões para a incorporação política de segmentos até então excluídos, como as crises econômicas com suas inevitáveis mudanças distributivas tendem a colocar a autoridade pública sob severas pressões. O cenário esboçado acima é bem o que contemplava a sociedade brasileira a partir do fim da década de 50: desafios políticos e econômicos que rapidamente erodiam a legitimidade do Estado. (...) Sob essas circunstâncias, abalada a legitimidade do poder público, os predicamentos econômicos do capitalismo autoritário encontraram suporte no aparato militar. Pode-se resumir assim a queda do regime constitucional e a gênese da ditadura militar (REIS, 1988, pág. 197).

O que um destino mais que irônico reservou a essa população? Um primeiro contato das classes populares com os integrantes de classe média presos após participação nesses movimentos de guerrilha possibilitou o aprendizado de táticas de guerrilha urbana, de manuseio de armas, além do contato com fornecedores das mesmas (no filme, apenas o efeito é mostrado: cena do assalto ao caminhão de gás e a ascensão do tráfico de drogas e sofisticação dos assaltos – sequência do motel) e, posteriormente, devido à valorização imobiliária das áreas da Barra da Tijuca e de Jacarepaguá, próximas à Cidade de Deus, um contato com as classes médias que ali moravam permitiria aos moradores da favela uma aproximação com o imaginário coletivo ligado a essa classe (representados pela contracultura – movimento hippie, *grunge*, *disco music*, Raul Seixas, etc, e pelo acesso a bens de consumo como roupas de marca, artigos esportivos, carros, motos, etc), além de, obviamente, estabelecer o principal consumidor do novo “negócio” da favela - o narcotráfico.

Aproveitando a menção à classe média, vejamos o seu papel no filme. Como está representada? De que modos ela se relaciona com a favela? Que relações de poder ela possui com o tráfico? Destaca-se a personagem Thiago (interpretado por Daniel Zettel), na qual se deterá esta breve análise.

Sobre o primeiro, este é apresentado enquanto um garoto fútil, “cocota”, que “curte pó” e que se relaciona com os moradores da favela como mero consumidor e frequentador dos bailes do morro. Em suma: é “alheio” a esse mundo de miséria. Ao longo do filme, como ele se desenvolve? De consumidor eventual, este passa à categoria “viciado”, sendo flagrado em uma negociação patética com o traficante, na qual tenta repassar o relógio de seu pai por um ou dois papелotes de cocaína, acompanhado pela *voice over*: “Depois que o Thiago levou o fora da Angélica, ele começou a cheirar cada vez mais. Quando o cara é muito viciado, ele acaba ficando na mão do traficante. No caso do Thiago, isso aconteceu de um jeito diferente”. Percebe-se o tratamento indulgente concedido à classe média que, personificada em Thiago, é vista como externa, passiva, enfim, “vítima” de uma situação, e não como agente mantenedor do sistema.

E de que forma é explicitada a relação entre Thiago e os traficantes? Durante o conflito entre as quadrilhas de Zé Pequeno e Mané Galinha, o mesmo se oferece para trabalhar na “boca” de Zé Pequeno como contador da “empresa”. No entanto, essa atitude é individual ou emblemática de uma situação coletiva? No filme, não se evidencia o envolvimento da classe média com o narcotráfico desta forma, a ação do personagem é devidamente isolada (haja vista a ausência de um contingente ligado a essa classe como “teleguiados”). É preciso recordar, nesse instante, o tratamento concedido pelo livro a essa questão:

Os familiares dos teleguiados mortos ligavam para os jornais com o propósito de a imprensa pressionar o governo para dar um fim à guerra, que durava dois anos, já que as queixas feitas à polícia não surtiavam efeito, pois a maioria dos quadrilheiros havia sido presa, só que depois eram quase todos soltos mediante suborno de Miúdo (LINS, 1997, pág.369).

Não obstante o fato de a descrição também ser aplicável, parcialmente, à população da favela, deve-se atentar para os seguintes detalhes: dificilmente os moradores da favela telefonariam à imprensa, já que no local impera uma “lei do silêncio”; além disso, essa

população não era usuária de linhas telefônicas (até mesmo setores de classe média baixa encontravam restrições ao uso de telefones, uma vez que esse serviço costumava ter custo altíssimo de implantação – devido ao preço de uma linha telefônica – e de ser um bem relativamente escasso) e, mesmo que telefonassem, não possuíam contatos com empregados dos meios de comunicação – formados pela classe média – e, em um país dominado pelas redes de relacionamento interpessoais, era bastante improvável que esse setor se sensibilizasse com a situação da Cidade de Deus.

Além disso, os pais moradores da favela não teriam tantas opções de preservar seus filhos do conflito (conforme exposto no trecho acima), nem poderiam fazê-lo de forma tão rápida que conseguissem obter êxito na tarefa, até porque era clara a cooptação forçada para a guerra local. Logo, pode-se deduzir (em consonância à leitura de outros trechos do livro) que grande parte dos teleguiados era recrutada a partir de jovens de classe média viciados e que não tinham mais como sustentar o vício, para isso recorrendo a outros “meios” de conseguir a droga necessária a seu consumo.

Ademais, como o universo da contracultura é mostrado? Através dos personagens Thiago, Bené, além da “tribo dos cocotas”, aparecem o movimento *hippie*, disco e todo um imaginário pop norte-americano, cujo contato inicial foi feito via classe média (quem possui acesso a esse tipo de bem e quem é “formador de opinião”, nomenclatura usada nos meios ligados à publicidade designando o setor do público capaz de gerar pressões nos meios de comunicação para divulgação de produtos – estudantes universitários, profissionais liberais, etc). Novamente, faz-se necessária uma comparação com o livro:

‘Que se dane! A pior coisa do mundo deve ser casar com uma mulher careta. Fumar maconha não é só coisa de bandido, se fosse assim os cantores de rock não fumariam maconha. Jimmy Hendrix era a maior doideira! E os hippies? Os hippies eram todos lunáticos de tanto fumar maconha.’ [Busca-pé] achava que Tim Maia, Caetano, Gil, Jorge Ben, Big-Boy, etc. eram todos chincheiros. ‘Aquele maluco do Raul Seixas nem se fala: ‘Quem não tem colírio usa óculos escuros’ (LINS, 1997, pág.13).

Deve-se recordar, ainda, a transformação sofrida pelo traficante Bené no filme (também explicitada no livro): adquire nova indumentária (roupas de grife, tênis de marca), pinta o cabelo, adotando um referencial cultural ligado à classe média. Deste modo, o livro

expõe três tipos de relação entre a contracultura e o universo da favela: a) a redefinição de um intercâmbio cultural e lingüístico entre os moradores do lugar e a sociedade, não mais se pautando pelo tradicional universo da “cultura popular”; b) a presença de uma instância de legitimação e, por conseguinte, configurando um estímulo à disseminação no uso de drogas; c) a formação de novas redes de sociabilidades, rituais e locais de prática dos mesmos (os bailes cariocas da década de 70, dentro e fora da favela).

É interessante sublinhar a discussão de Martín-Barbero no ensaio *Continuidade e rupturas na era dos meios*, no qual o autor salienta a necessidade de o sistema capitalista “educar as massas” para o consumo, tendo em mente essas situações nas quais as taxas de poupanças são relativamente altas e não há um hábito dessas populações de consumo massivo:

A perspectiva histórica que estamos esboçando aqui (...) mostra que o que se passa na cultura quando as massas emergem não é pensável a não ser em sua articulação com as readaptações da hegemonia que, desde o início do século XIX, fazem da cultura um espaço estratégico para a reconciliação das classes e reabsorção das diferenças sociais. As invenções no campo da comunicação acham aí sua *forma*: o sentido que vai tomar sua mediação, a mutação da materialidade técnica em potencialidade socialmente comunicativa (MARTÍN-BARBERO, 2003, pág. 203).

De acordo com esta perspectiva, poder-se-ia inferir que, aliado ao fato de que, para o sistema capitalista, a homogeneização cultural adquire relevância no sentido de “doutrinar” as massas à aquisição de determinados bens, a mediação estabelecida pelos meios de comunicação suplanta o universo de uma cultura popular e, valendo-se de elementos ligados a ela, redefine um imaginário coletivo, deslocando-o para a esfera do consumo cultural.

No filme, evidenciam-se parcialmente os questionamentos do livro de Lins. Apesar de se construir Bené enquanto ponto de intersecção entre esses dois “mundos” e de se expor essa nova rede de sociabilidades (por meio das cenas dos bailes da favela), a inquirição do livro é “pasteurizada” no filme: mais uma vez não se questiona a instância legitimadora do uso das drogas (ligada à classe média), esta aparece somente enquanto “ambientação”, “cenário” ou, ainda, “caracterização” de algum personagem.

Deve-se apresentar outro fator que possibilite compreender a narrativa em torno de Thiago: no livro, não existem “tipos”, e sim personagens. A preocupação não reside na descrição de “tipos ideais” no sentido sociológico ou antropológico nem na qualificação dos personagens enquanto “agentes” ou “sujeitos” de um processo histórico. Do mesmo modo, as histórias narradas, mesmo com elementos de intersecção – cotidiano violento, pobreza – sublinham a experiência única das personagens e a construção nelas de sua individualidade. No filme, apesar de a maioria dos personagens receberem de fato este tratamento, o que é evidenciado pela importância da trajetória e pela história de cada um deles, Thiago, ao contrário, é representado como um “tipo”, isto é, sua história pouco importa ao universo diegético, sua conduta e sua visão de mundo são marcadas por uma caracterização de classe e suas ações são percebidas pelo espectador como “metonímicas” (a parte - Thiago - pelo todo - classe média), sem que necessariamente isso se traduza na revelação do elo entre classe média e banditismo (já que suas atitudes são metonímicas e não alegóricas ou simbólicas).

Visto que foi abordada a “despolitização” das relações interpessoais, é preciso lançar a seguinte dúvida: como os personagens se constituem frente ao poder? Como o poder é abordado? Como o tráfico de drogas (e o banditismo em geral) é representado? Partimos da seguinte hipótese: em *Cidade de Deus*, é evidente que os mecanismos de cooptação (leia-se, como o banditismo se insere no local) sofrem uma metamorfose, assumindo contornos populistas, no sentido de se inserir em uma ordem tradicional.

Deve-se apresentar, em primeiro lugar, o debate em torno do populismo a partir do pensamento de Octavio Ianni. Identificado como um fenômeno que se situa na transição de uma sociedade tradicional para a sociedade moderna (discussão que será retomada para se analisar a modernidade, a tradição e a ordem em *Cidade de Deus*), o populismo, enquadrado no âmbito da experiência política das massas, “está na busca de uma nova combinação entre as tendências do sistema social e as determinações da dependência econômica” (1989, pág.8) e “é também um processo (político e sócio-cultural a um tempo) com o qual se dá a formação das classes nas nações da América Latina” (1989, pág.10).

Apresentado, via de regra, como um “sintoma” de sociedades que não possuem instituições democráticas consolidadas, eis algumas características que lhe são usualmente

imputadas: a) liderança cooptada entre as classes altas e médias; b) base popular; c) o populismo é um questionamento do sistema, não uma doutrina política definida; d) a ligação entre populismo e nacionalismo; e) a presença de um líder, de um “patriarca”. Ianni coloca algumas questões para o fenômeno:

Por que o populismo sobrepujou todas as outras correntes políticas, em conjunto? Em que medida o populismo assimila, re-elabora ou aperfeiçoa elementos daquelas experiências políticas iniciadas anteriormente? Representa ele uma ruptura com os movimentos sindicais e políticos anteriores? Ou o populismo corresponde a uma etapa singular no desenvolvimento das relações entre as classes sociais? (IANNI, Octavio, 1989, pág. 69).

A essas indagações, adicionam-se outras: no filme, como é mostrada a experiência social das massas em torno do populismo? Como ela “preparou” os moradores para as relações com o narcotráfico? Isto é, em que medida ela redefine a ordem patriarcal (em torno do chefe do tráfico)? Que conseqüências poderiam ter a ruptura com essa ordem e a acentuação de um conflito com as instâncias estatais (no caso, a mídia e a polícia)? Como essas massas recentemente urbanizadas receberão o impacto de uma modernização¹ representada pelo banditismo? Como o “efeito deslumbramento” (conceito do historiador Torcuato S. Di Tella)² atua nessa modernização?

Devemos citar como Ianni definiu a situação do populismo no Brasil: a) movimentos de massa e partidos policlassistas determinantes da ascensão do populismo; b) controle da distribuição do poder nas relações de produção; c) modificação do relacionamento entre sociedade e Estado; d) destaque para o problema da aliança entre classes na constituição das relações de poder.

Ao se relatar a origem da formação da Cidade de Deus, o filme expõe os efeitos da ruptura da aliança populista, presentes no Estado-nação brasileiro pós-1960: a necessidade de se deslocar forçadamente a população pobre para áreas distantes dos centros urbanos (prática bastante difundida na relação entre Estado e classes no Brasil, tendo como algumas de suas origens a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro e a reforma urbana da cidade no início do século XX); o descaso para com a sorte dessa população (marcada

pela ausência de serviços básicos e pelo tratamento da política em relação a seus habitantes).

Marcadas pela experiência política com os “coronéis”, em um primeiro momento, e com o “patrão” Getúlio Vargas, as massas de urbanização recente encontram-se inseridas em uma ordem tradicional patriarcal, na qual se recorre a um líder que lhes assegure um *status* mínimo de satisfação social e, ainda, marcada por relações de cunho pessoal (isto é, uma ordem fluida evidenciada na “troca de favores” e em uma rede de cumplicidade entre chefe e subordinados). No filme, esse movimento será exposto na transição de uma sociedade “polipatriarcal” (ou seja, a presença de uma divisão de áreas dentro da favela de acordo com o interesse de vários “chefes”) para uma sociedade “unipatriarcal” (afirmada pelo desejo de Zé Pequeno ser o “dono” da Cidade de Deus e pela sua ação em matar os antigos ocupantes das “bocas-de-fumo”).

Inclusive, os conflitos em torno desse personagem e Cenoura se darão justamente no funcionamento dessa sociedade patriarcal, ameaçada pela atuação dos meninos da “Caixa Baixa”, que promovem assaltos dentro da favela, o que gera a insatisfação dos moradores (e a ameaça da presença policial, que “atrapalha o andamento do tráfico”, parafraseando Zé Pequeno). O simples questionamento desse poder do patriarca é capaz de provocar o acirramento da rivalidade entre os dois, amenizado momentaneamente por Bené (na verdade, isso revela um resquício das sociedades tradicionais: a relevância das relações interpessoais para a ordem política – no filme, Zé Pequeno só não tomou a “boca” de Cenoura porque este era amigo de Bené), haja em vista a cena da discussão, no baile. É preciso relembrar uma fala de Zé Pequeno: “na favela do Zé Pequeno, ninguém rouba, ninguém estrupa (*sic*) não”. Assim, ressalta-se que há uma instância capaz de impor “leis” e de remodelar as formas de sociabilidade na favela e as relações entre os moradores e um estado “paralelo”; todavia, assinala também a contestação dessa ordem, demarcada em uma área específica, dominada por um dos “patriarcas” (Cenoura).

Sobre o elo entre ordem política e relações interpessoais, é útil afirmar que o filme faz menção a dois tipos de ordens: interna (banditismo) e externa (estatal, representada pela polícia). Como se apresenta a navegação entre essas duas “ordens”? Como as relações interpessoais interferem em ambas? Nesse ponto, citemos DaMatta:

Entre a desordem carnavalesca, que permite e estimula o excesso, e a ordem, que requer a continência e a disciplina pela obediência estrita às leis, como é que nós, brasileiros, ficamos? Qual a nossa relação e a nossa atitude para com e diante de uma lei universal que teoricamente deve valer para todos? Como procederemos diante da norma geral, se fomos criados numa casa onde, desde a mais tenra idade, aprendemos que há sempre um modo de satisfazer nossas vontades e desejos, mesmo que isso vá de encontro às normas do bom senso e da coletividade em geral? (DAMATTA, 1994, pág. 95).

O antropólogo apresenta uma série de situações que variam entre dois pólos: o antipático “você sabe com quem está falando?” e o famoso “jeitinho”. Nesta ordem bipolar, a vulnerabilidade de um morador é ainda maior, visto que as punições para estas leis podem ir da prisão e da humilhação impostas pela polícia à morte nas mãos do chefe do tráfico (ou de algum subordinado deste).

Na própria constituição da nova ordem patriarcal, há a importância dos laços de amizade e de parentesco: Dadinho, futuro Zé Pequeno, inicia-se no crime junto ao “Trio Ternura”, graças a uma amizade com um dos integrantes do trio, Cabeleira, os precursores do banditismo na Cidade de Deus, ao lado de Bené (irmão mais novo de Cabeleira), comparsa nas ações criminosas que o acompanha até sua apoteose como o “dono” do lugar que, por sua vez, respeita os limites da ordem patriarcal anterior ao impedir que Zé Pequeno mate Cenoura devido aos antigos laços de amizade. Finalmente, a entrada do último patriarca na cena do crime – Mané Galinha – também se dá após contato com Cenoura. Logo, a própria “lei” já seria originalmente marcada pela instabilidade dos vínculos pessoais.

E quanto à lei representada pela polícia, sua aplicação é impessoal? Zé Pequeno e Cenoura no camburão após tiroteio. Policiais o abrem, ordenando que o primeiro saia: “Temos que acertar nossas contas”. Cenoura faz movimento de sair, no que é impedido por um policial: “Ei, você não! Você é presente pra imprensa!”. Policiais negociam com Zé Pequeno, roubando-lhe todo o dinheiro da “boca”. Encerrando a conversa, que acontece sob os cliques da câmera de Busca-pé, um policial diz: “Enche de ouro pra gente, tá? Tá devendo o resto”. Ou seja: a lei não é tão “impessoal” assim, que pune uns (Cenoura) e de forma condescendente libera outros (Zé Pequeno) mediante um “jeitinho” (pagamento de propina aos policiais).

A instabilidade dos laços de amizade e de parentesco enquanto definidores de uma ordem é evidenciada no assassinato de Zé Pequeno pelos meninos da “Caixa Baixa”, que vingam a morte de um amigo e assumem o controle da ordem patriarcal e, também, na cena seguinte, na qual Busca-pé se encontra no laboratório avaliando as fotos e pensando: “Se eu entregar só essa foto do bandido, eu consigo o trabalho [imagem mostra Busca-pé com lupa vendo a foto de Zé Pequeno metralhado]. Como essa daqui eu fico famoso [imagem mostra lupa em cima de uma foto com os policiais negociando com Zé Pequeno], vai sair até em capa de revista. O Pequeno nunca mais vai me incomodar, mas e a polícia?”. Uma ordem na qual a navegação é dificultada pela fluidez de quem detém o poder, sendo isso mais uma semelhança com o fenômeno populista, na medida em que sempre se faz necessário nele um rearranjo nas relações de poder entre as classes presentes no pacto que o constituem.

Apesar de possuir alguns pontos de contato com o fenômeno populista, a ordem imposta pelo tráfico de drogas não pode ser vista enquanto xeque a um sistema político, mas sim como uma especialização na divisão do trabalho e na geografia social urbana do Rio de Janeiro. Nem há ligação entre ele e qualquer movimento de cunho nacionalista (visto isso ser impossível porque a favela não constitui um Estado propriamente dito nem possui capacidade, pela sua formação histórica, de agregar os moradores em torno de um sentimento nacional, o que não impede a formação de redes de solidariedade comunitária, que possuiriam natureza distinta do primeiro),

Que relevância possui um filme que reconstrói um imaginário coletivo ligado à violência do cotidiano da favela? Que “passado” o espectador revive ao se deparar com o filme? Sendo apresentado como “o” passado, como o mesmo entra em choque com representações já conhecidas da favela no cinema brasileiro?

É interessante salientar que o filme realiza uma operação dupla com o imaginário coletivo em torno da favela a partir dos anos 80: ao ser alimentado pela imagem construída pelos meios de comunicação sobre o cotidiano da favela³, marcado pela pobreza dos trabalhadores braçais em contraste com a prosperidade econômica dos agentes do tráfico, pela violência imposta nos confrontos (que são verdadeiros *shows* televisivos) entre policiais e traficantes e pelo barbarismo da guerra do narcotráfico e seus códigos, *Cidade*

de Deus não apenas reforça esse imaginário, como também reforça uma imagem de Brasil tendo a violência como paradigma; no entanto, realiza um processo de “esquecimento” das fontes dessa violência (disparidades étnicas, religiosas, regionais, raciais, de classe, de gênero), indo novamente contra o livro, que sublinha os conflitos aqui enumerados.

Retomando a questão do populismo, o filme, ao sublinhar pontos de contato com o fenômeno populista e ao entrar em diálogo com o imaginário coletivo contemporâneo (visto que o filme, mesmo sendo ambientado nas décadas de 60 e 70, se remete diretamente a uma realidade atual, seja por meio da fotografia - que não possui um tratamento “amarelado” para apresentar o passado, exceto na primeira parte - seja por meio da construção de um ritmo de montagem extremamente rápido, salientando um passado “dinâmico”), coloca-se diretamente contra a tese defendida por Ianni em sua obra já aqui citada, de que “as experiências populistas nacionais completaram o ciclo da revolução burguesa nos respectivos países [Argentina, Brasil e México]” (Ianni, Octavio. 1989, pág.123). Ao menos no caso do Brasil, *Cidade de Deus* ressalta a mutação sofrida pelo populismo, redimensionado pelas massas urbanas e fator primordial no estabelecimento de novas relações de poder.

3. NAÇÃO: PARADIGMA POSSÍVEL PARA *CIDADE DE DEUS*?

Sendo tratada do mesmo modo que uma ilusão de ótica, a nação apresenta várias contradições no seu *modus vivendi* e na sua interpretação. Diverge-se sobre praticamente todos os seus aspectos: sua origem é duvidosa; seus paradigmas teóricos contestáveis; correntes de pensamento divergem sobre sua importância (às vezes, uma mesma corrente concede tratamentos diferenciados a ela⁴); perspectivas atuais sobre ela variam de uma afirmação positiva da identidade a um cataclismo no mar da globalização.

Em primeiro lugar, debrucemo-nos no conceito de Anderson: nação como comunidade política imaginada (e imaginada como limitada e soberana). O autor preocupa-se em conceituar “comunidade” e “imaginada”, afirmando a primeira enquanto expressão de um “companheirismo profundo e horizontal” e a segunda como limite populacional

(nenhuma nação almeja abranger toda a população terrestre) e geográfico (fronteiras que definem física e psicologicamente o “eu” e o “outro”). Estranhamente, não conceitua “política”! Sem querer reduzir às relações de poder de cunho econômico, inquire-se nesse momento: de que forma *Cidade de Deus* expõe o diálogo entre a nação e a forma política por ela adotada a ponto de se fundirem em uma nomenclatura única, o Estado-nação? Revela uma sociedade patriarcal e populista apenas?

Vejamus outra discussão do autor, a respeito da concepção do tempo de que se utiliza a nação. Como o tempo era organizado em uma sociedade pré-nacional? Passado e presente não são separáveis por relações causa-efeito nem por diferentes tipos de representação. Para que a nação pudesse se estabelecer, fez-se necessária a ruptura entre passado e presente, sendo o primeiro a fonte de legitimação e o segundo um retrato das mutações no qual a nação seria revivida. De que modo *Cidade de Deus* concebe o tempo de sua representação? Adota uma postura híbrida, representando, por um lado, um distanciamento para com o presente (evidenciado na busca por um realismo na demarcação temporal: além dos marcos temporais presentes no filme – anos 60; anos 70 – existem fatores que remetem a um passado – movimentos culturais, objetos, etc) e, em contrapartida, apresentando uma simultaneidade em relação ao universo do espectador (delimitação do campo do narcotráfico espacial e lingüisticamente; diálogo com um imaginário coletivo marcado por uma experiência traumática de violência, fatalmente ligada a este).

Plano médio mostra Zé Pequeno cheirando cocaína com uma foto de Mané Galinha no jornal e resmungando: “eu que sou o dono da Cidade de Deus e é a foto desse arrombado que sai no jornal!”. Manda Busca-pé tirar fotos da quadrilha em posições bélicas, com o intuito de transmitir poder e perversidade, sendo que, por caminhos tortuosos, uma das fotos vira capa do Jornal do Brasil. Compra todos os jornais que têm sua foto estampada e sai comemorando: “o moleque é bom mesmo” (referindo-se a Busca-pé). “Enquanto isso”, na redação do jornal, evidenciam-se os mecanismos de construção da notícia, na fala de uma jornalista: “olha, se você tiver como tirar mais fotos dessa, o jornal compraria”. A vaidade de Zé Pequeno alimentada pela ambição da mídia; nesse sistema, o traficante vira “celebridade” – o “indivíduo” se transforma em “pessoa”.

Todavia, ao mesmo tempo em que se ressaltam as relações de poder na mídia, há um desvio em um silêncio constrangedor em relação à seguinte questão: por que a guerra do tráfico foi parar nas manchetes dos jornais? É evidente que não se ignora aqui os jogos de poder no interior dos meios de comunicação que, amparando-se em um imaginário coletivo preparado pelas crônicas policiais jornalísticas e literárias difundidas desde meados do século XIX, percebeu os conflitos da Cidade de Deus como forma de inserção da violência em uma cultura de massa. O que causa estranhamento é o fato de que não se explicitam as pressões efetuadas pela classe média para que o poder público interviesse e a mídia divulgasse o ocorrido no local, tendo em vista o fato de que seus filhos estavam morrendo na guerra. Novamente, pretere-se o conflito de classes a uma “incursão midiática” à favela.

Em relação ao filme enquanto mediação, vejamos o que diz Pierre Sorlin quando discute cinema “nacional”. O autor propõe pensarmos a categoria “cinema nacional” em torno de quatro fatores: a língua dos diálogos; o contexto social retratado nos filmes; os gêneros e os atores. Quanto à língua falada no filme, o autor, mesmo reconhecendo que “o cinema turco é um cinema em turco”, contesta afirmando que pode haver variações devido a dialetos. A isso, acrescenta-se que um filme realizado em um país pode ser rodado parcial ou totalmente em outro idioma, não apenas pela possibilidade, devido a questões mercadológicas, de uma produção do primeiro mundo ser filmado em outro país (tendo em mente custos mais baratos), como também um filme nacional preferir outro idioma para expressar sua visão acerca dos estrangeiros.

O contexto social de um filme é um elemento bastante fraco na definição de um “filme nacional”, na medida em que é usual um filme de um país ambientar-se em outro. Quanto aos gêneros, não se nega a existência de gêneros específicos a um país; todavia, a regra é a circulação de gêneros já padronizados (melodrama; comédia; suspense; etc) e a “adaptação” destes à realidade específica de cada região. Por fim, o intercâmbio de atores de nacionalidades diferentes invalida por completo o uso desse critério na aferição de um “filme nacional”.

Propõe-se aqui um novo critério, tendo como foco a instância de poder que o produziu: a ligação de um filme a um determinado Estado, visto que, na maioria dos países,

o cinema não é uma atividade bancada pela iniciativa privada, sendo que a burocracia estatal tem abraçado, via de regra, um movimento de proteção das cinematografias nacionais, sendo o responsável pela maioria absoluta dos recursos destinados à produção de filmes, determinando, por critérios legais inclusive, o que deve ser considerado como “filme nacional”.

Elisa Reis, em *O Estado Nacional como ideologia: o caso brasileiro*, retoma o pensamento do teórico Reinhard Bendix, salientando a consolidação dos Estados Nacionais em torno de dois processos recíprocos, porém não necessariamente conectados temporal e espacialmente: o reconhecimento de direitos básicos aos membros da comunidade política e a formação de uma burocracia estatal, reforçando a ligação entre “nacionalidade” e “Estado”, em um jogo sempre atualizado, no qual a importância reside no processo histórico e não em uma forma social acabada e no qual as classes desempenham papéis contraditórios ora consolidando, ora resistindo a esse poder.

Os 15 anos da ditadura Vargas foram decisivos para a consolidação de um padrão autoritário de interação entre o Estado e a sociedade que persiste de certa forma ainda hoje. (...) Condenando a separação liberal entre a economia e a política como artificial e deletéria para o tecido social, a representação agora reinante do Estado nacional confere à autoridade a responsabilidade de promover a solidariedade (REIS, 1988, pág. 194-195).

Ao filme, pode-se indagar: como sua diegese e sua produção narram a mudança na relação entre sociedade e Estado? De que modo o liame entre tradição, modernização e modernidade presente na narrativa remodelam a dicotomia entre nação (modernidade) e comunidade (tradição)? Retomando o conceito de nação de Anderson, a comunidade construída em *Cidade de Deus* pode ser contraposta ao conceito do autor, o que coloca em xeque a validade deste ao caso em questão. Além disso, a soberania, um dos requisitos de imaginação nacional, existe no filme de modo muito diluído, uma vez que o mesmo evidencia a existência de uma ordem “para-estatal”.

Aliás, o único elemento estatal, cuja presença é percebida de modo paralelo, é o aparato policial que, em vez de promover a solidariedade, se afirma na arbitrariedade, favorecendo-se da guerra do tráfico, fornecendo armas para os dois lados. Enfim, o que deveria trazer a impessoalidade do moderno se mostra “contaminado” pela importância das

relações de cunho pessoal, sendo que o filme expõe, no entanto, somente a negociação entre os policiais que realizam incursões na favela, obliterando a “fonte” dessas demandas (as altas cúpulas do poder público).

Notas

¹ Mestrando do PPGCOM/UFF – Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - Niterói - RJ (plapera@gmail.com) e bolsista do CNPq.

² Que não significa modernidade nesse contexto.

³ Ianni assim explica o conceito: “a simples mudança para a cidade, além da escolarização e a influência dos meios de comunicação de massa, provocam nas massas urbanas de formação recente a elevação dos seus níveis de aspiração social e econômica, ou a “revolução de suas expectativas”. Na medida em que se cria e muitas vezes se aprofunda o abismo entre as aspirações e as satisfações, em especial na esfera ocupacional, as pessoas passam a sentir o que alguns sociólogos chamam de “incongruência de *status*”. Ao mesmo tempo, as massas urbanas recém-formadas, devido à sua inexperiência política e debilidade organizatória, são facilmente mobilizadas por lideranças carismáticas, em nome de ideologias demagógicas”. Op. cit., pág. 23.

⁴ Não somente pelos meios televisivos, como também pelo próprio cinema brasileiro dos anos 90 e seus vários exemplos: Notícias de uma guerra particular (1996), de João Moreira Salles (que contou, inclusive, com a participação de Kátia Lund, co-diretora do filme e também de *Cidade de Deus*, e que serviu como base para o trabalho de seleção de jovens atores negros oriundos de comunidades carentes cariocas), Orfeu (1999), de Carlos Diegues, Babilônia 2000, de Eduardo Coutinho, etc.

⁵ Vide o exemplo do marxismo. Apesar de Marx não ter se debruçado no conceito de nação e, por conseguinte, de que papel esta poderia ter na luta de classes, existem pensadores contemporâneos revendo-a a partir de postulados marxistas (Hobsbawn) ou a inserindo em contextos estatais que se baseiam nesta corrente (Anderson).

Referências

ALVARAY, Luisella. **Desafios a la historia: el otro cine**. In: Revista Cinemais número 37. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, pág. 97-137.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

CASTELS, Manuel. **A Sociedade em rede: O Poder da Identidade (v.2)**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IANNI, Octavio. **A Formação do Estado Populista na América Latina.** São Paulo: Ática, 1989.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus.** São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro, UFRJ, 2003.

MEIRELLES, Fernando e LUND, Kátia. **Cidade de Deus.** Rio de Janeiro, O2 Filmes e Videofilmes, 2001.

REIS, Elisa. **O Estado nacional como ideologia: o caso brasileiro.** In: Revista Estudos Históricos número 2. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1988, pág. 187-203.

SORLIN, Pierre. **Y a -t-il des cinémas nationaux?** In: Revue Sociétés et Représentation número 3 (nov/1996), pág. 409-419.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A literatura como espelho da nação.** In: Revista Estudos Históricos número 2. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1988, pág. 239-263.
