

ANTÔNIO TEIXEIRA DO PRADO

**A ESTÉTICA DA FOME EM RIO, 40 GRAUS
E A COSMÉTICA DA FOME EM CIDADE DE DEUS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Fernando Simão Vugman, Dr.

PALHOÇA, 06 DE JULHO DE 2007

ANTÔNIO TEIXEIRA DO PRADO

**A ESTÉTICA DA FOME EM RIO, 40 GRAUS
E A COSMÉTICA DA FOME EM CIDADE DE DEUS**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Florianópolis – SC, Agosto de 2006.

Prof. Fernando Simão Vugman, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul

Prof. Sandro Braga, Dr.
Faculdade Estácio de Sá

Prof. Fábio de Carvalho Messa, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul

*Dedico esta obra:
Aos meus pais, Josefa e Olavo Prado;
A minha esposa Rutilene;
Ao meu filho Max Brunno;
Aos professores: Terezinha Mesquita,
Guiomar Roveri, Emidio Rebêlo, e
Haroldo Lucas pelas oportunidades de
aprendizagem na minha primeira fase
estudantil e profissional.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço às professoras Terezinha de Souza Pereira, Valquíria Vieira dos Santos e Manoel Donizete Velho, da TV Vídeo-Escola da Secretaria Estadual de Educação de Santa Catarina, além de Mauro Esmeraldino, Manoel S. Nascimento Júnior e à amiga Graziela Bulhosa Paiva, pelo apoio durante a pesquisa.

Acho que o grande desafio da minha geração é buscar os híbridos desse caldeirão de influências, com imagens vindas de todos os lados, e fazer um cinema que interesse como processo e não como mero efeito.

Eryck Rocha – cineasta, filho de
Glauber Rocha

RESUMO

No artigo “Da Estética à Cosmética da Fome”, *Jornal do Brasil*, julho de 2001, a pesquisadora de cinema Ivana Bentes defende que está havendo, pelo cinema nacional, uma retomada dos temas do Cinema Novo como a miséria e a violência, não como forma de denúncia social para desmascarar a sociedade brasileira como acontecia no Cinema Novo, mas como uma “Cosmética da Fome”, na qual miséria e violência são espetacularizadas para entreter e surgem de forma folclorizadas, paternalistas, conformista e piegas. Bentes pontua que o sertanejo do Brasil rural está sendo substituído pelo favelado ignorante e despolitizado do Brasil urbano, ou seja, a idéia na cabeça e uma câmara na mão – um corpo a corpo com o real –, transforma-se em *steadecam*, a câmara que surfa sobre a realidade, signo de um discurso vazio que valoriza o belo, a qualidade da imagem. E é por isso ela diz que no cinema brasileiro uma passagem da Estética à Cosmética da Fome.

Assim, este trabalho visa verificar se há essa passagem da estética à cosmética da fome tendo como base os filmes *Rio, 40 Graus* (1955), de Néelson Pereira dos Santos, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles. Ambos foram rodados no Rio de Janeiro, retratam pobreza em favela e crianças negras, que são vítimas de violência e da exclusão social. O primeiro (inserido em um contexto da pós-modernidade) é ambientado no Morro do Cabuçu, onde cinco garotos descem para vender amendoim nos principais pontos turísticos da cidade num domingo de verão. O segundo ambientado na Cidade de Deus, onde as crianças vivenciam o tráfico de drogas. *Rio, 40 Graus* é considerado o primeiro filme a fazer denúncia social utilizando praxe neo-realista, ou seja, a utilização de não atores. Isso também ocorre em *Cidade de Deus*.

Palavras-chave: estética da fome, cosmética da fome, pós-modernidade.

ABSTRACT

In the article “From Esthetics to Cosmetics of Hunger” in the newspaper “Jornal do Brasil-2001”, the researcher Ivana Bentes defends the idea that the national movies are re-taking themes about misery and violence not as form of social revealing to unmask the Brazilian society but in order to treat about the 'Cosmetic of hunger', which misery and violence are showed as entertainment and it appears from submissive, trite and trivial. Bentes also points out that the inlanders from the countryside in Brazil are being substituted from slum and disadvantage people and unaware of urban Brazil, that is, an idea in the head and a camera in the hand; a body to body with reality-it becomes the steadecam, the camera that surfs over the reality, an empty discourse mark that values the beauty and the quality of image. That's why she says there is a change of esthetics as cosmetics of hunger in Brazilian films.

So, this work aims at verifying if there is a change of esthetics as cosmetics of hunger can be found in Rio, 40 Graus (1955) film, by Nelson Pereira dos Santos and the City of God (2002), by Fernando Meireles. Both films reveals poverty in slum and black children who are victims of violence and social exclusion. The former (which is in post-modern) was taken place in Morro do Cabuçu, where five boys go into town to sell peanut in the main tourists places on a Sunday Summer. The latter was taken place in God of City (neighborhood), where children attempt the traffic of drug. Rio, 40 Graus is considered the first film that reveals some social problems mentioned above, according to the new-realism practice, that is to say, non-actors played in the film. This also happened to God of City.

Key words: Esthetics of unger, cosmetics of hunger, post-modern.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
01-OBJETIVOS E HIPÓTESES	16
02 -DA ESTÉTICA À COSMÉTICA DA FOME	17
2.1 - Do Neo-Realismo nasce um Cinema Novo e a Estética da Fome	17
2.1.1 - A Estética da Fome	25
2.1.2 - A Cosmética da Fome	28
2.2 - Modernidade x Pós-Modernidade	34
03 - A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS EM RIO, 40 GRAUS E CIDADE DEUS	38
3.1 – A Sociedade do Espetáculo	51
3.2 - As cores falam	55
3.3 – O contraponto excluídos e burgueses em Rio, 40 Graus versus o isolamento de Cidade de Deus	58
04 – DA ESTÉTICA DA FOME EM RIO, 40 GRAUS À COSMÉTICA DA FOME NA PÓS-MODERNIDADE DE CIDADE DE DEUS	61
4.1- Similaridades e diferenças estéticas	61
Conclusão	71
4.3- Referências bibliográficas	80

INTRODUÇÃO

Em 8 de julho de 2001 Ivana Bentes escreveu um artigo no *Jornal do Brasil* intitulado “Da estética à cosmética da fome”, enfatizando que o sertão e a favela sempre foram territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, sendo o “outro” do Brasil moderno e positivista. Diz também que os filmes contemporâneos retomam os temas do Cinema Novo para fazer uma estética internacional popular.

Antes havia a estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão. Estética (...) que tinha como objetivo evitar a folclorização da miséria. Agora o que há é uma passagem. Passamos da estética à cosmética da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadecam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássica. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional” (BENTES, 2001).

Bentes relembra que o sertão e as favelas foram cenários de obras importantes do cinema brasileiro dos anos 60 como *Vidas Secas*, *Rio Zona Norte*, *Rio*, *40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na terra do sol*, *Câncer* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Filmes que demonstraram “territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada” (*idem*). A pesquisadora afirma ainda que “na passagem do Brasil rural ao urbano, tematizada no cinema dos anos 60, os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos, ‘ignorantes e despolitizados’, mas também rebeldes primitivos e revolucionários capazes de mudanças radicais, como nos filmes de Glauber” (BENTES, 2001).

O Cinema Novo, cuja maior expressão foi Glauber Rocha, teve início no Brasil em

1955 com o filme *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Essa estética promoveu uma denúncia social ao mostrar o povo oprimido como protagonista. Nascia assim um cinema até então inexistente no país, que entre outros aspectos mostrava a miséria e a fome do povo. Com essa nova estética os cineastas passam a fazer um cinema independente numa clara oposição ao cinema comercial brasileiro e suas distribuidoras norte-americanas. Os filmes iam numa posição contrária às imagens belas de um Brasil tropical e sua chanchada e à estética hollywoodiana.

Passados 50 anos Ivana Bentes afirma que está havendo uma retomada de temas do Cinema Novo, movimento pelo qual Glauber Rocha criou uma estética da violência, não uma violência espetacularizada de cinema de ação, mas uma violência para mostrar a fome, territórios e personagens da pobreza. Personagens comendo terra, roubando para comer, pessoas sujas, feias, morando em casas sujas, feias e escuras. Em suma, para Bentes, no seu artigo da “Cosmética à estética da Fome”, a tal cosmética da fome inclui os seguintes elementos: 1) retomada de temas do Cinema Novo; 2) retrata esses temas de modo folclorizado, paternalista, conformista e piegas; 3) baseia-se em clichês; 4) valoriza o “belo” e a qualidade da imagem; 5) domínio da técnica e da narrativa clássica. Assim, a partir de um filme contemporâneo como *Cidade de Deus*, que pelo discurso de Bentes se encaixaria na tal cosmética da fome, veremos se ele retoma alguns desses cinco elementos pregados por ela e se há realmente essa passagem da Estética à Cosmética da fome. Para isso será feita uma análise comparativa com o filme, *Rio, 40 Graus*.

Os filmes produzidos sob a bandeira da Estética da Fome tinham de agredir a percepção para refletir a violência social. O pobre, no filme, era agente de uma revolução. O oprimido, reagia seja pela chamada consciência política, seja por meio de um instinto de sobrevivência. Ele era combustível de mobilização, não alvo de compaixão ou curiosidade. Estava inserido no processo político, apesar de excluído de sua cidadania.

Com a Estética da Fome, os cineastas se propuseram a novas formas de fazer cinema. Um cinema que fosse adequado, no qual o conteúdo brasileiro devesse encaixar-se a partir da realidade nacional. Com os recursos técnicos precários, essa nova estética buscava retratar uma realidade sem retoques, contrapondo-se ao cinema industrial (produção, distribuição e exibição), que visava apenas entreter o cliente/espectador e obter o lucro com um repertório de modelos conhecidos em que a satisfação estava praticamente garantida, em vista de que se encontraria sempre o esperado. Com a Estética da Fome os cineastas procuram livrar-se do colonizador, e só um cinema brutal, gritado, desesperado, feio e triste poderia impor o dissabor do miserabilismo sobre o sabor das obras digestivas, tão ao gosto da fome dos estrangeiros por exotismos.

Sobre o artigo de Ivana Bentes enfatizar que o Brasil está passando da estética à cosmética da fome é algo que não tem se sustentado ultimamente. Segundo Neuza Barbosa, em seu artigo *Cidade de Deus: a estética, a cosmética e a fome da discussão* publicado na revista eletrônica Cine Web, a própria Ivana Bentes não soube dizer onde se localiza a tal cosmética da fome no cinema brasileiro, durante o debate “Da cosmética à estética da fome”, realizado entre os dias 16 e 18 de setembro de 2003, no Espaço Unibanco de Cinema, em São Paulo. No artigo *Cidade de Deus o debate da exclusão social em primeiro plano* (revista eletrônica “Revista de Cinema”), Maria do Rosário Caetano revela que Fernando Meireles, diretor de *Cidade de Deus*, usou o curta-metragem *Palace II* como laboratório para seu filme, em que a pele brilhante dos atores negros foi artificialmente preparada. Uma das maneiras de iluminar a pele negra à noite seria, ao invés de clarear o set de filmagem, usar uma espécie de óleo e deixar a pele brilhante e fazer com que ela refletisse a luz. Era um teste, fato que levou a pesquisadora Ivana Bentes a caracterizar este artifício como “Cosmética da Fome”, já que o recurso também foi utilizado na pele dos atores negros em *Cidade de Deus*.

Sobre esta questão na sua obra, Meireles foi taxativo e nega que tenha usado tal recurso em seu longa. “*Me desculpe a Ivana [Bentes], mas o que ela chamou de ‘cosmética da fome’ era só um teste de luz*” (CAETANO, 2006). No artigo *Estética da Fome*, Ana Paula Souza revela que Jean-Claude Bernardet se sente incomodado com o termo, pois há nele uma idealização romântica, como se a arte sempre tivesse sido isenta de finalidade. Bernardet diz sobre a cosmética da fome: “Acho que estão indo atrás de uma frase muito bem bolada, um slogan com um quê de ironia que poderia ter nascido numa agência de publicidade” (SOUZA, 2002).

O artigo destaca ainda que para o crítico a presença da periferia e da favela é uma presença temática, que não tem nada a ver com a cosmética. “Muitas coisas mudaram do Cinema Novo para cá e temos dificuldade de reciclar os parâmetros de pensamento. O esforço seria pensar hoje, e não à luz de 37 anos” (*op. cit.*). No mesmo artigo Souza enfatiza o que pensa Fernando Meireles sobre o uso de técnicas de publicidade no cinema. O diretor de *Cidade de Deus* diz que “a crítica baseia-se sempre no uso de alguns recursos de linguagem, como se no cinema fosse proibido usar todas as possibilidades narrativas que existem e devêssemos nos restringir apenas a alguns efeitos ou recursos aceitáveis pela bula do cinema ‘puro’. Isso é um empobrecimento, não acha?”.

Ana Paula Souza aponta para um aspecto que tem que ser levado em consideração ao defender que na atualidade o público não está mais disposto a aceitar as imperfeições técnicas, em nome da idéia que o filme abarca. Isso não significa, porém, que a realidade tenha que ser maquiada, para que qualquer cenário feio se torne mais belo, e nem que todos os filmes persigam as fórmulas narrativas do cinema americano. “Ainda assim, fica cada vez mais difícil um filme levar gente à sala se não tiver um roteiro enxuto, uma montagem ágil, um efeito aqui e acolá e personagens bem construídos” (SOUZA, 2002).

Concordo com essa idéia de Ana Paula Souza, pois no mundo tecnológico o efeito

visual e a montagem “espetacularizada” são artifícios usados pelos diretores para “fisgar” uma boa fatia do público, levando em conta que a maioria é influenciada pelo estilo estereotipado de Hollywood, que trabalha o filme como espetáculo. Como diz Guy Debord “o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente (...) sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimento”. (DEBORD, 1997, p. 14). Isso, porém, não quer dizer, como supõe Bentes, que um filme como *Cidade de Deus* possa ser puramente espetacular e com um discurso vazio ao usar elementos publicitários. Ele pode muito bem utilizar esses recursos e ser tão revolucionário quanto aos filmes do Cinema Novo, em especial, *Rio, 40, Graus*. A violência e a exclusão social mostrada nos dois filmes podem dar a ambos, tendo como pano de fundo a favela, um caráter de denúncia social que faria cair por terra a tese de Bentes, que filmes como *Cidade de Deus* representariam apenas a passagem da estética à cosmética da fome, ou seja, da idéia na cabeça e da câmera na mão do Cinema Novo (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadecam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem.

Hoje o espetáculo já faz parte das produções cinematográficas e televisivas e a favela está cada vez mais presente. Guy Debord diz que “o espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores”. (DEBORD, 1997 pp. 17-18). Ou seja, *Cidade de Deus* também é reflexo da economia de mercado assim como *Carandiru*, *Madame Satã*, *Ônibus 174*, ou seriados de TV como *Turma do Gueto*, da TV Record, *Cidade dos Homens e Antônia*, da Rede Globo. São fenômenos de audiência que corroboram essa constatação. A miséria, em alguns desses filmes ou seriados, é maquiada e formatada com o “selo” da pós-

modernidade, ancorada na alta tecnologia e “encaixotada” como produto de consumo na indústria do entretenimento. Essa espetacularização pode servir tanto para entreter quanto para denunciar, fazer o povo refletir sobre a sua realidade. Está aí a possibilidade da *feiúra* da miséria – que no início do Cinema Novo era de denúncia social – ser transformada pela pós-modernidade, mas não deixando de ser também o um elemento para reflexão. Ou será que a cena em que Zé Pequeno, em *Cidade de Deus*, pede para um garoto assassinar outro não nos leva a refletir sobre a presença de crianças no mundo do crime e do tráfico de drogas?

É importante enfatizar que *Cidade de Deus* surge no período em que se percebe no cinema brasileiro certo crescimento do tema da violência. Isto se dá ao mesmo tempo em que cresce o número de favelas no planeta e, conseqüentemente, a fatia dos excluídos socialmente. Um estudo da ONU revela que o mundo globalizado está passando por um processo de favelização. De acordo com o Centro das Nações Unidas para Assentamentos Urbanos (Habitat) cerca de um bilhão de pessoas vivem em favelas no mundo.

Esta revelação foi feita durante o V Encontro Mundial sobre Cidades Sustentáveis, que se realizou em julho de 2005 em Havana. No encontro, Anna Tibaijuca, diretora-executiva do Habitat revelou que o número de favelados poderá triplicar nos próximos 45 anos, chegando à casa de três bilhões de pessoas, caso não haja um significativo aumento dos investimentos públicos nesta área.¹ O número de favelados aumentou em 50 milhões desde 2003, número equivalente a uma favela duas vezes maior do que a região metropolitana de Tóquio. No Brasil, segundo dados do IBGE, cerca de 34,2% dos municípios brasileiros não tem acesso à água potável, 17 milhões de pessoas vivem em domicílios superlotados e 35 milhões em residências sem tratamento de esgoto. Além

¹ Informações de acordo com o site da Onu (www.onu-brasil.org.br). Ver referências bibliográficas.

disso, apenas 30% da população tem condições financeiras de procurar imóveis no mercado imobiliário privado.

1 OBJETIVOS E HIPÓTESES

Veremos neste trabalho se há essa passagem da estética da fome no neo-realismo de *Rio, 40 Graus*, à Cosmética da fome na pós-modernidade de *Cidade de Deus*, como ou se são representadas essas concepções estéticas nos dois filmes e quais são as implicações ideológicas dessas estéticas. Assim, ao analisar os dois filmes veremos a possibilidade de duas hipóteses: ou de fato a chamada cosmética da fome representa uma retomada de temas do Cinema Novo com criticidade, ou ela é a personificação de uma estética espetacular contemporânea que usa alguns elementos do Cinema Novo apenas como forma de entretenimento.

2 DA ESTÉTICA À COSMÉTICA DA FOME

2.1 DO NEO-REALISMO NASCE UM CINEMA NOVO E A ESTÉTICA DA FOME

Na Itália após a Segunda Guerra Mundial o clima era de destruição e também de divórcio entre o fascismo e o povo italiano, já que a burguesia não mais apoiava o governo em seu ato de arregimentar os chamados “voluntários da guerra”, um aspecto vital para Mussolini. Seu esquema repressivo com ação de grupos armados e exílio forçado de seus opositores havia criado condições para o surgimento de uma luta antifascista. Essa luta havia se acentuado com as agitações de Gênova e de Milão, seguidas pela greve dos operários que se desencadeou na cidade de Turim em 5 de março de 1943 alastrando-se, depois, por todo o norte da Itália. Nesse período surgiram várias publicações clandestinas que sensibilizaram a opinião pública, principalmente pelo fato do desembarque das tropas inglesas e norte-americanas em 10 de julho de 1943 na Sicília.

Soma-se a isso a prisão e a destituição de Mussolini pouco depois pelo Consiglio Del Fascismo, devolvendo ao rei suas prerrogativas estatutárias e a formação de um novo governo italiano, sendo suprimido o partido fascista. Essa nova realidade foi um desfecho de uma ação iniciada na segunda metade de 1942 pelos partidos comunistas, liberal, socialista, democrata cristão e partido de ação que mesmo clandestinamente haviam reaparecido no cenário político italiano.

O país estava dividido: no sul, sob a proteção dos *aliados*, estava o governo chefiado pelo general Badoglio; no centro, dominavam os alemães; no norte, Mussolini, apoiado pelos nazistas – que o haviam libertado da prisão – fundava a República Social Italiana. O Comitê de Libertação Nacional da Alta Itália, por sua vez, que era um conglomerado de partidos antifascistas, queria ser reconhecido como legítimo governo do país, mas os

anglo-americanos só reconheciam o governo do rei e do marechal Badoglio, considerados os únicos capazes de combater o nazi-fascismo e a confusão anárquica da Itália. Estava embutido também nesse desejo anglo-americano o interesse capitalista, já que era preciso reconstruir o mercado consumidor italiano.

Em abril de 1945 a insurreição se alastrou por todo o norte da Itália e os nazi-fascistas não mais opuseram resistência. Mussolini fora aprisionado e executado. A luta pela libertação chegava ao fim. O país estava em ruínas, mas saía moralmente renovado pela tomada de consciência das massas populares e isso parecia ser a garantia de um futuro democrático para a nação. Essa consciência coletiva da massa popular fez surgir o ânimo em reconstruir tudo aquilo que haviam perdido.

A cultura cinematográfica toma grande responsabilidade nesta ação. No ensaio *A influência do neo-realismo no cinema brasileiro*, Roberto Pires (2005) elenca uma série de filmes que têm também essa finalidade, de enfatizar o processo de reconstrução italiana. Assim, já em 1945, *Roma – Cidade Aberta*, de Rossellini, estréia como o ponto de partida do neo-realismo, sendo um tom documental, que mescla imagens clandestinas da ocupação nazi-fascista na Itália de 1943, a resistência e a sua libertação em 1945. Há no filme uma conciliação ideológica promovida pela união de católicos e comunistas na luta antifascista que pode ser vista na ligação do martírio entre Dom Pietro e Manfredi.

Em 1946 o mesmo Rossellini filma *Paisá*, que traz o confronto e contato entre o povo americano e italiano, em que faz uma apologia à solidariedade entre os homens em sua luta pela liberdade. No rastro da obra de Rossellini vem *Ladrão de Bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica; *O Caminho da Esperança* (1950), de Pietro Germi, entre outros, que, além de crescer com sentimento de reconstrução italiana – assim como o próprio neo-realismo – colocaram o seu enfoque em questões como reforma agrária e temas candentes.

Para Mariarosaria...

Ao livrar-se dos cenários artificiais do cinema dos anos 30 o neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela reintegrava o homem. As temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas, logo depois, também a “questão meridional”, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher. (FABRIS, 1994, p.26)

Boa parte dos cineastas neo-realistas começou sua carreira realizando curta-documentário, com a visão de testemunhar a história através da cenografia, enredo e outros elementos da realização cinematográfica. PIRES (2005) afirma que os cineastas, continuando a perpétua busca da autenticidade em suas realizações, utilizaram atores não profissionais que podiam interpretar a si próprios, levando-os a sua natureza e expressão verdadeira. “Um olhar especial para os casos cotidianos detona uma poderosa descoberta do próximo. Independente de fatores sociais ou étnicos chama o elemento coletivo para as telas. A história individual ou heróica é descartada pelo neo-realismo” (*op. cit.*). No neo-realismo há diversos subtemas como a denúncia do fascismo e a exaltação da resistência, subdesenvolvimento, desemprego, problemas sociais no campo, o abandono na velhice, a condição da mulher, delinqüência nas cidades entre outros.

Enquanto na Itália o neo-realismo e seu cinema era sucesso, no Brasil a Atlântida, fundada em 1941, produzia filmes carnavalescos como *Tristezas não Pagam Dívidas* (1944), de José Carlos Burle, e *Não adianta chorar* (1945), de Watson Macedo, filmes que a crítica passou a chamar de chanchada, estética que começou a fazer muito sucesso, mas sem nenhuma semelhança com o realismo crítico e da denúncia social do cinema italiano.

Em 4 de novembro de 1949 surge em São Paulo a Vera Cruz, que segundo Mariarosaria Fabris “surge para implantar no Brasil um cinema ‘bem feito’ como o

estrangeiro, servindo-lhe de modelo o sistema produtivo hollywoodiano” (FABRIS, 1994, p. 42).

Para implantar um cinema de padrão internacional a Vera Cruz chama da Europa técnicos de renome mundial, chefiados pelo brasileiro Alberto Cavalcanti, também de prestígio internacional por ter participado da *avant-gard* francesa e do documentarismo inglês. Entretanto, com o primeiro filme da companhia – *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi – vêm também as críticas dos cineastas e críticos de cinema. Ao fazer uma crítica a este filme, segundo José Ricardo Avelar, Nelson Pereira dos Santos dizia que “o cinema brasileiro na verdade será aquele que produzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações da nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso em meio a todo o atraso e a toda exploração impostos pelas forças da reação” (*apud* GOMES, 1997 p. 371). Ou seja, já havia em meio aos cineastas a idéia de fazer um cinema verdadeiramente nacional, fora dos padrões hollywoodianos, de um Brasil tropical, carnavalizado ou da chanchada.

Assim, nas décadas de 50 e 60 alguns cineastas brasileiros foram influenciados pelo neo-realismo italiano ², que para produzir filmes que enfocassem uma representação da realidade de um povo não precisavam de todos os equipamentos e serviços da grande indústria cinematográfica que dominava na época. Neste contexto surge *Rio, 40 Graus*, de

² O neo-realismo foi uma corrente artística de meados do século XX, com um caráter ideológico marcadamente de esquerda / marxista, que teve ramificações em várias formas de arte (literatura, pintura, música) mas atingiu o seu expoente máximo no cinema neo-realista, sobretudo no cinema italiano. Ocorreu no final da Segunda Grande Guerra, em processo de "libertação" do regime fascista, como veículo estético-ideológico da resistência. Hasteava a bandeira da representação objetiva da realidade social como forma de comprometimento político. Seu período mais produtivo na Itália (e significativo) ocorreu durante os anos de 1945 e 1948. Um dos objetivos da geração neo-realista seria a maior aproximação daquilo que criam ser a realidade do povo, para contrapor a "falsa imagem" da sociedade. Os neo-realistas queriam apresentá-la, e não representá-la, como antes, no regime fascista que determinava uma ideologia, uma estética de a representação da sociedade por meio de uma ótica moralista/positivista, muito mais adequada à legitimação do regime do que à realidade das massas. O que se pretende colocar na tela, para essa vanguarda, é um registro da vida das pessoas, no momento atual, contemporâneo à produção. Não interessava mais falar de tempos passados ou das tragédias das madames. O cineasta Neo-Realista filmará a favela, a vila de pescadores, as ruas cheias de gente no centro da cidade (site Wikipédia. Ver referências bibliográficas).

Nelson Pereira dos Santos para quebrar a ordem vigente e introduzir de modo revolucionário uma nova forma de fazer cinema brasileiro. Assim o cineasta brasileiro tinha em sua obra a influência de Césare Zavattini, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica que, como revela Fabris, tinham “opção pelos deserdados da sorte, que no seu caso [*de Nelson Pereira*] passava também pela questão racial; a escolha de uma técnica de filmagem que permitisse a captação mais imediata; o próprio título do filme, composto de três elementos como o de *Roma Cidade Aberta* etc. – para acertar os ponteiros com o cinema nacional” (FABRIS, 1994 p. 82).

No Brasil a influência é de Jorge Amado e suas obras *Jubiabá* (1935) e *Capitães de areia* (1937). Mas filmar e lançar *Rio, 40 Graus* não foi fácil. Foi quase um ano para ser rodado e, como as cenas eram feitas nas ruas e o diretor dependia da luz do sol, o mau tempo obrigou a produção a passar algum tempo confinada em um apartamento alugado. Como ninguém se interessou pelo filme, Nelson organizou uma cooperativa entre os envolvidos na produção, em que cotas do filme seriam vendidas a terceiros e o lucro distribuído entre os envolvidos³. Logo que foi lançado o filme foi proibido pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, que acusa o filme de mostrar e enaltecer atitudes de delinqüentes e marginais, com expressões impróprias, além de só apresentar aspectos negativos da capital brasileira.

A proibição provoca polêmica e desencadeia na imprensa e nos meios intelectuais uma campanha pela liberação da obra e pela liberdade de expressão. Assim, a censura – de 23 de setembro a 31 de dezembro de 1955 – se transforma na grande publicidade do filme causando grande curiosidade no público, que ao vê-lo (após ser liberado) e acostumado com a chanchada e com o acabamento formal das produções hollywoodianas,

³ Detalhes em *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*, de Mariarosaária Fabris. Ver. Ref. Bibliográfica.

decepcionou-se com as imperfeições técnicas. Achavam também que a película fora proibida por exibir mulher nua. Entretanto, o filme foi sucesso de crítica, e entre os principais prêmios figuram o de Jovem Realizador para Nelson Pereira dos Santos no Festival Karlovy-Vary, na então Tchecoslováquia, em 1956.

Roberto Pires lembra que Gláuber Rocha afirmou que o filme “revelava o povo ao povo: sua intenção vinda de baixo para cima era revolucionária. Suas idéias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo introduzia o complexo de grande metrópole, a câmera expõe com ardor os dramas, as misérias e as contradições da grande cidade: o autor estava definido na *mis-en-scene*”:

O neo-realismo foi decisivo para a “alma” de *Rio, 40 Graus*, pois foi um marco no cinema brasileiro por ser o primeiro a retratar a verdadeira e criticamente o tema da pobreza na nossa sociedade. Como Jean-Claude Bernardet comenta que Nelson lançou com *Rio, 40 Graus* “o tema da criança favelada no cinema brasileiro os engraxates favelados [*no filme, vendedores de amendoim*], ora tristes, ora alegres, eram o verdadeiro centro dessa sociedade múltipla retratada pelo filme, bem como sua vítima indefesa”. O esquema de produção da regia neo-realista: fora dos grandes estúdios, o baixo orçamento não impediu que este filme fosse artístico e socialmente ambicioso. (PIRES, 2005).

Em outras palavras, com *Rio, 40 graus* nascia o Cinema Novo no Brasil. Na época – 1955 –, segundo Jean-Claude Bernardet, em sua *Trajectoria Crítica*, o público brasileiro estava condicionado, dominado pelo cinema estrangeiro, já que os divulgadores e distribuidores – controlados por empresas americanas – só lançavam os filmes brasileiros trimestralmente e de forma não homogênea e tímida. “Assim, o filme brasileiro no mercado aparece em geral como algo diferente, um produto meio esquisito e o comportamento do consumidor de cinema é o mesmo que teria um consumidor num supermercado diante de um produto que aparecesse meio escondido num canto de prateleira, pouco valorizado, enquanto outros [*os filmes estrangeiros*] o são muitos e oferecem brinde” (BERNARDET, 1978, pp.150-151). Para Glauber Rocha *Rio, 40 graus* “era uma resposta, a primeira, a mentalidade parafascista industrial” (ROCHA, 2004, p.

85) em que Nelson Pereira dos Santos via o Rio com os olhos proletários superando a ideologia da classe média burguesa que era louvar o falso esplendor dos anos JK.

Rio, 40 Graus “era um telejornal urbano (...) filmando a realidade carioca durante [o governo] JK desmascarava o luxo, a bossa, a flor o concreto, o amor, a câmera – uma ideologia rica, revolucionária, mas, sublimatória (...). Nelson reduz o luxo ao lixo. Um filme novo no cinema brasileiro. Nelson tem uma bossa nova pra fazer cinema. O cinema de Nelson é diferente da Vera Cruz e da chanchada. Mostra o povo nas ruas, nas favelas, problemas econômicos, políticos, sociais, psicológicos de algumas áreas do Rio de Janeiro. Tensão. Calor. Luta de Classes. Dialética de jornal. Dialética cinematográfica. Melhor que o futurismo. O Presidente Materialista dialético histórico brasileiro tropical: respondendo à ópera da Vera Cruz e ao Fox Samba, Nelson grita com Zé Kéti: *Eu sou o samba/ A voz do morro sou eu sim sinhô!* Sobre um plano geral aéreo do Maracanã – o símbolo do Fla/Flu. O clube do Povo contra o clube do Poder. O general Cortez e os sensores examinaram rigorosamente várias vezes *Rio, 40 Graus* e concluíram que era um filme comunista. Proibiram. Os intelectuais de esquerda e de direita protestaram. *Rio, 40 Graus* resgatou a frustração política de nossas artes e críticas sem um cinema que materializasse o desejo universal da fantasia brasileira. *Rio, 40 graus* era um reflexo dessa possibilidade. Nasceu o *cinema novo* (ibidem, pp. 310-311).

Como vimos Glauber Rocha admite que o filme de Nelson Pereira dos Santos foi o precursor do Cinema Novo, este movimento que produziu obras como *Rio Zona Norte* (que foi a obra seguinte de Nelson numa trilogia que se encerraria com *Rio Zona Sul*, nunca filmado), *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni; *Bye bye Brasil*, de Cacá Diegues; *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias; *A grande feira*, de Roberto Pires, *Agulha no palheiro*, de Alex Vianny; além dos filmes de Glauber Rocha, entre os quais *Terra em transe*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *O leão de sete cabeças*, *Cabeças cortadas*, *Barravento...*

Na tática de produção era importante produzir filmes baratos, explosivos, enfim, um novo estilo polêmico. O dilema era como conquistar o público sem usar fórmulas do cinema americano. “Tratava-se de buscar caminhos que levassem o público brasileiro, condicionado pelo cinema vindo do exterior, a rever o seu conceito de perfeição, a fim de

aceitar as experiências renovadoras do Cinema Novo” (GOMES, 1997, p. 364), que enfrentavam certas resistências por parte dos espectadores. Segundo Gomes (*ibidem*, p. 366), Glauber ambicionava que seus filmes (e os demais do Cinema Novo) retratassem a realidade do país, para que o público pudesse aprofundar a sua consciência crítica diante de imagens, em geral tristes ou constrangedoras, não por sentir qualquer prazer especial em exhibir o feio, mas porque que não podia tolerar o cinema como mentira.

Ao analisar *Rio, 40 Graus* o idealizador de *Terra em Transe* observou que “O público se chocou com a brutalidade do filme (...) foi a primeira decepção do povo brasileiro diante do seu espelho” (ROCHA, 2004 p. 366). A obra tem uma importância crucial em sua vida, pois na opinião de Glauber, foi o primeiro filme brasileiro verdadeiramente revolucionário. Além disso, diz ter sido depois de assistir a *Rio, 40 Graus* que se decidiu a ser diretor de cinema: “Muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema com dignidade, descobriram também, naquele tempo, que poderiam fazer cinema com uma ‘câmera e uma idéia’ ” (ROCHA, 2003, p. 15).

2.1.1 A ESTÉTICA DA FOME

Diante desse sentimento revolucionário Glauber escreveu o manifesto “Estética da fome”, apresentado em janeiro de 1965 em Gênova, Itália, durante a retrospectiva realizada na *V Rassegna Del Cinema Latino-Americano*, em que o tema era Cinema Novo. No seu livro *Revolução do Cinema Novo* revela que “o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom” (ROCHA, 2004, p.63). Em “Estética da Fome” ele expõe o que é o Cinema Novo:

De Aruanda a Vidas Secas o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casa sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *Cinema Novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço de interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Esse miserabilismo do *Cinema Novo* opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria civilização” (ROCHA, *op cit*, p. 65).

Como foi dito, os filmes do Cinema Novo expunham a fome, pessoas feias, sujas em casas feias, enfim, embutidas dentro de uma miséria coerente com a estética deste movimento. Esse movimento cinematográfico, segundo Jean Claude Bernardet, nunca foi um cinema revolucionário no sentido de cinema militante, estritamente ligado a uma orientação política revolucionária, ou mesmo com relações mais elásticas, mas visando a uma eficiência concreta na luta política. “O projeto do Cinema Novo poderia provavelmente ser qualificado de nacional-popular (nacional com a significação que a palavra tem na América Latina e não na Europa: a construção e defesa de valores e ações

que levem à autonomia econômica, política e cultural do país)” (BERNARDET, 1978 p.125).

Ao se analisar todo o manifesto a “Estética da fome” não se observa uma glamourização da fome e da miséria. O autor revela que a pobreza é a carga auto-destrutiva máxima de cada homem. Logo no início ele deixa clara sua posição quanto à miséria do terceiro mundo, que é vista de pontos diferentes, já que “enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria” (ROCHA, 2004, p.63). É o cinema Novo com sua denúncia das agruras do povo contra o cinema comercial “digestivo que ganhou peso no Brasil, ameaçando o Cinema Novo”. (*op. cit.*, p.65) Rocha defende que para o europeu a fome é algo distante, até inatingível, “um estranho surrealismo tropical”. (*op. cit.* p. 66)

Isso é um fator constrangedor para o brasileiro, que além de não comer tem vergonha dessa realidade, além de ser um alienado por não saber de onde vem esta fome. Para saída disso tudo “somente uma cultura da fome minando suas próprias estruturas [*para poder*] superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”. (*idem*). Para Ivana Bentes, essa fome, proposta por Glauber seria “intolerável, explosiva, capaz de problematizar-se, superar-se e a chave para essa virada, no (...) manifesto é constituir uma estética da violência” (BENTES, 2002).

Glauber Rocha diz ainda que “Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência; e a violência de um faminto não é primitivismo... (...) Do cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária”. Esse aspecto, segundo ele, é fundamental para que o colonizador compreenda a existência do colonizado, pois “somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”. (ROCHA, 2004 p.64)

Para João Carlos Teixeira Gomes, a exibição da violência proposta por Glauber não

deveria ser um fim em si mesmo, como sucede nos filmes comerciais, mas sim um elemento de conscientização, para favorecer uma atitude de condenação e refletido repúdio. “E se o artista tem a consciência plena dos seus meios, não há motivos para que rejeite os temas ditos feios ou constrangedores, como o da própria fome, porque não é a substância que desvela a arte, mas a forma que a envolve” (GOMES, 1997, p. 374). Gomes diz ainda, sem citar a fonte, que Glauber revelou numa entrevista que “ ‘a violência é sempre uma coisa feia. Isto não quer dizer que não entre na obra de arte. Na arte o que importa é a forma’, lembrando que são belas as deformações cubistas ou que pode ser bonito ‘o quadro moderno mostrando as vísceras de um homem’ ”(*ibidem*, p. 375).

Voltemos à questão da estética da violência proposta por Glauber em *Estética da Fome*. Para ele essa violência seria uma “violência moral que não estaria incorporada ao ódio e nem ligada ao humanismo do colonizador, mas ao amor: “este amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação”. Ele aponta o que um filme ou cineasta precisa para ser inserido no cinema novo:

Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo (...). O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência (ROCHA, 2004, p. 67).

2.1.2 A COSMÉTICA DA FOME

Como foi citado no início desta apresentação o termo *Cosmética da fome* foi cunhado pela pesquisadora de cinema Ivana Bentes, em 2001, para designar a retomada de temas do cinema novo a partir da década de 90, em que o sertão e a favela são transformados em jardins exóticos ou museus da História. Nesse contexto, segundo a pesquisadora, estão filmes como *Guerra de Canudos*, de Sérgio Resende, a refilmagem de *O cangaceiro*, de Maissani, e filmes como novos discursos como *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que mesclam imagens originais do bando de Lampião com filmagem que contam a história do cangaceiro ou documentários como *Santo forte*, de Eduardo Coutinho, ou *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles, enfocando os novos sujeitos dos discursos (o favelado, o policial, o traficante).

Para traçar um paralelo desta possível estética contemporânea e analisar essa retomada de temas do cinema novo a pesquisadora usa como parâmetro – e segundo ela sem esquecer os contextos políticos e estéticos dos filmes e as respectivas décadas – o manifesto de Glauber, a “Estética da Fome” para “mostrar” como são representados esses territórios e personagens do Cinema Novo na atualidade. Logo em uma das primeiras críticas do seu artigo “Cosmética da fome” Bentes diz que “é tênue a perspectiva política dos filmes e são cada vez mais raras as experimentações estéticas” (BENTES, 2001). Ela lembra que Glauber, com sua *Estética da fome*, abandonava o discurso político-sociológico, corrente nas décadas de 60 e 70, de “denúncia” e “vitimização” diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americana. Com isso ele vinha “buscando reverter ‘forças audestrutivas máximas’ num impulso criador, mítico e onírico” (*ibidem*, 2001).

Para Miguel do Rosário, em seu artigo “A volta do marginal”, essa exploração estética da poesia suburbana das metrópoles representa um surgimento triunfal da idéia preconizada por Glauber Rocha. Após 1964 o rebelde politizado de Glauber seria transformado no bandido cínico do cinema marginal e é esse cinema marginal que está de volta às telas do cinema brasileiro. Ele cita como exemplo *O Bandido da luz vermelha*. Rosário diz que

Esta nova estética marginal do cinema brasileiro não deve ser confundida como a eterna paixão pelo gangsterismo de Hollywood, embora as influências sejam inevitáveis. Enquanto o bandido americano (*Poderoso Chefão, Scarface, Bons Companheiros, Pulp Fiction*) é um capitalista que optou pelo enriquecimento fácil, ou então um caso de perturbação psicológica (*Psicose, Kanibal*), o bandido brasileiro é mostrado sempre como uma vítima social, um rebelde cínico ou politizado, cujos valores morais foram submergidos por circunstâncias alheias à sua vontade” (ROSÁRIO, 2005).

Quando Miguel do Rosário diz que “o bandido brasileiro é mostrado sempre como vítima social, um rebelde, cínico ou politizado”, seu pensamento vai em posição contrária ao de Ivana Bentes, que diz em sua *Cosmética da fome* que “na passagem do Brasil rural ao urbano, tematizada no cinema dos anos 60, os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos, ‘ignorantes e despolitizados’, ou seja, não um bandido politizado. Entretanto, esse discurso de bandido politizado será levado em conta quando se analisar os personagens de *Cidade de Deus* no capítulo que se refere à caracterização dos personagens.

Cleber Eduardo, por sua vez, diz que a obra é um filme-evento, “uma peça de discussão sobre a violência urbana” e em um país como o Brasil, cuja tradição nas telas é alimentada por retratos de pobreza e debates sobre a postura ética das elaborações estéticas que envolvem a pobreza, é muito difícil, pois, “como encenar as causas e efeitos do mundo-cão sem banalizar sua gravidade ou deixá-lo fascinante com uma representação cheia de glamour?” (EDUARDO, 2005). Para esse “como fazer”, Ivana Bentes retoma

Glauber Rocha, que com sua Estética da Fome procurava lutar contra um humanismo piedoso, contra as imagens clichês da miséria. “Glauber coloca uma questão que a meu ver não foi superada ou resolvida pelo cinema brasileiro (...). Uma questão estética que está diretamente relacionada ao tema dos sertões e das favelas, ontem e hoje” (BENTES, 2002). Segundo ela (aí seu pensamento se junta ao de Eduardo) a questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?

Em *Cidade de Deus* o sofrimento, os territórios da pobreza, dos deserdados não são mostrados de forma folclorizada, paternalista ou piegas. Nele há representação da realidade que ocorre nas grandes cidades: tráfico de drogas com crianças envolvidas, exclusão social, policial corrupto, imigração nordestina, ausência do Estado, isolamento dos favelados, parcialidade da imprensa, desemprego, a submissão da mulher, a banalização da vida em que criminosos matam por nada e se fazem ser respeitados por meio da coação. Ou seja, as ações no filme de Fernando Meireles nos levam a refletir que o país percorrerá uma estrada longa para desenvolver cidadania, justiça social por meio de emprego, renda e educação.

Bentes indaga ainda um desafio dos filmes contemporâneos, que é a questão estética. Como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? “Como levar esteticamente o espectador a compreender e experimentar a realidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina?” (BENTES, 2005). Mais uma vez a autora dá uma saída: a estética da violência, “onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos e comportamentais” (*Ibidem*). Mas se analisarmos *Cidade de Deus*, uma obra inserida na pós-modernidade, ele violenta a percepção do público quando mostra uma criança assassinando outra e isso eu

chamo de estética da violência sim. Claro, com uma nova roupagem, com grande recurso tecnológico, mas que pontua de forma explícita a questão da violência juvenil presente nas cidades brasileiras. Nesse aspecto, mais uma vez, o discurso de Ivana Bentes não se sustenta, pois a chamada *cosmética da fome* está longe de ser representada no filme de Meireles, não há uma violência maquiada, pois a forma que ela é retratada mostra os territórios dos excluídos que povoam grande parte dos morros das grandes cidades e tem sido motivo tensão social.

Para Bentes hoje a favela está inserida em um contexto em que a miséria é cada vez mais consumida como um elemento que ela chama de “tipicidade” ou “natureza”, diante da qual não há nada a fazer. Para fortalecer esse pensamento ela cita dois momentos extracineamatográficos “que (i)lustram esse novo imaginário e suas ambigüidades”. O primeiro é a vinda de Michael Jackson ao Brasil para filmar seu novo videoclipe na favela Dona Marta do Rio de Janeiro, quando pede “permissão” ao traficante Marcinho VP, chefe do tráfico do lugar e coloca no clipe os favelados como figurantes “num super-espetáculo visual”.

Signo desse novo contexto, um pop star internacional usa imagens da miséria como um “plus” que incrementa sua própria imagem, jogando as imagens da favela Santa Marta no círculo visual internacional como algo típico e original. No título do clipe, Jackson ainda fazia um apelo vagamente político: They don't care about us. Há algo extremamente ambíguo nesse discurso, algo que aponta para os novos mediadores da cultura e da política nos cenários da pobreza. (...). O que é interessante na estratégia de Michael Jackson é o modo eficiente pelo qual dá visibilidade à pobreza e a problemas sociais em países como o Brasil, sem usar um discurso político tradicional. O que é problemático é que essa visibilidade midiática não implica uma real intervenção no estado da pobreza, que se torna o centro de um discurso humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade e fait divers (BENTES, 2002).

Em seu artigo Ivana Bentes enfatiza que tanto Michael Jackson quanto Marcinho VP são novos sujeitos dos discursos, novos mediadores da cultura dos morros que surgem em alguns filmes. Aqui exemplifico a figura de Zé Pequeno, que manda na Cidade de Deus.

Esse aspecto, no entanto, será aprofundado no capítulo que analisará como se processam as estéticas neo-realistas em *Rio, 40 Graus* e a desconstrução da Cosmética da Fome em *Cidade de Deus*.

Glauber dizia que ao ver um filme o brasileiro o vê de um modo à americana. Não é difícil perceber que à primeira vista a tal chamada Cosmética da Fome estaria presente em alguns filmes contemporâneos. A luz, a cor, os movimentos de um filme como *Cidade de Deus* remetem o espectador a um visual espetacular. A cena de Busca-Pé ao querer pegar a galinha em pose de goleiro e o giro de 360 graus que a câmera dá, para “devolvê-lo” ao passado e ele relembrar o início de sua “aventura” na Cidade de Deus, é um exemplo de como essa cosmética poderia se materializar: o visual, o tom sépia romantiza a pobreza dos garotos de pés descalços inseridos num mundo de miséria.

As imagens, todavia, por mais que sejam mostradas de forma espetacular, não escondem a mensagem crítica dirigida ao assistente. Sim, nosso Brasil, assim como no filme, convive diariamente com a pobreza, violência, indiferença e a exclusão social dos habitantes dos morros e dos pobres da cidade. Não há nada de cosmético nisso, pois a cosmética, como se sabe, é algo para maquiagem e por mais que as cenas sejam espetaculares e maquiadas pela produção tecnológica, a mensagem principal está presente. A revolução no caminho das transformações sociais acaba se alojando na mente de cada telespectador.

Para um analista desatento essa Cosmética da Fome poderia estar presente no transe psicodélico do personagem *Alicate*, do Trio Ternura, quando, em cima de uma árvore após fugir da polícia, depois do assalto ao motel, faz uma análise introspectiva de sua vida e decide largar a vida do crime para retornar à igreja evangélica. No momento de sua reflexão surge na tela um peixe fora d'água, sendo devorado por um maior.

Esta cena é exibida numa forma em que a gota do suor cai em câmera lenta indicando uma “beleza” da cena, embutida numa luminosidade negra e brilhante. Essa

luminosidade de sua pele, que em alguns momentos surge até azulada, aliada a um fundo musical, reforça um embelezamento. Um tom amarelado surge quando o bandido desce da árvore e está andando no meio da favela sem ser notado pelos guardas. Isso não é *Cosmética da Fome*, pois não há superficialidade, o belo não serve como instrumento de alienação. Há sim uma metáfora que retrata uma sociedade dividida entre burguesia e proletariado, no caso, Alicate.

A cena é bela e perfeitamente aceitável, pois o cinema é arte e não devemos confundir uma cena como sendo um exemplo de *Cosmética da Fome*, afinal o belo faz parte do espetáculo, algo bem contemporâneo do nosso cinema. Como diz Guy Debord em “A Sociedade do Espetáculo”, “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Portanto, imagens metafóricas, como a de Alicate em cima da árvore, são perfeitamente justificáveis em uma sociedade bombardeada por imagens videoclípedas das diversas mídias.

Jean Epstein, em seu ensaio “O Cinema e as letras modernas” cita a estética da sugestão em que diz que hoje “Não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. Mais pessoal e sem entraves a imagem se organiza” (EPSTEIN, 1983, p. 271). É isso o que se vê também na cena de Alicate: uma estética da sugestão⁴ em que o peixe pequeno e fora d’água, representando Alicate sendo devorado pelo sistema. Essa metáfora nos leva a refletir sobre nossa sociedade capitalista, onde há exploradores e explorados; os que detêm o poder econômico e os que detêm a força de trabalho, estes últimos, geralmente explorados. Aos que estão fora, totalmente

⁴ Estética da Sugestão - Não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. Mais pessoal e sem entraves, a imagem se organiza. Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar. O rosto não se expressa como o do mímico; melhor do que isso sugere. Este riso interrompido, tal como o imaginamos a partir de seu advento entrevisto. E na superfície desta mão que mal se abre – para qual larga estrada de gestos? – a idéia, então, se orienta. De uma ação que habitualmente se prepara, seu desenvolvimento não acrescenta nenhum dado para a inteligência. Prevê-se, advinha-se (Jean Epstein. *op. cit in* XAVIER, 1983, p. 271)

excluídos, como Alicate, resta apenas o crime e a igreja como válvula de escape.

2.2 MODERNIDADE X PÓS-MODERNIDADE

A estética do neo-realismo está inserida num processo de transição entre o moderno e o pós-moderno. Já a o termo “Cosmética da Fome”, surge em plena pós-modernidade. Em primeira análise é muito difícil precisar o período moderno e o pós-moderno. Fredric Jameson defende que o modernismo se preocupava com o novo e queria captar sua emergência “e para isso inventou mecanismos de registro e impressão semelhantes a uma foto de baixa velocidade” (JAMESON, 2000, p. 13).

Se analisarmos *Rio, 40 Graus*, veremos que Nelson Pereira dos Santos se preocupa com o novo, em captar sua emergência, que é mostrar um cinema feito também pelo povo do morro. Criava assim uma nova forma de fazer cinema: usar o neo-realismo e num tom documental mostrar o povo vivendo seus problemas diante da cidade grande.

O filme de Nelson Pereira dos Santos, dessa forma, está inserido no interior da modernidade, dentro de um novo em oposição à caricatura cinematográfica dos filmes da época, que muitas vezes estilizavam a sociedade de um país tropical. A favela era, em alguns casos, apenas cenário de estúdio para dar mais graça às cenas das marchinhas de carnaval e os filmes eram alegres, cheios de luxúria, cômicos, com objetivos industriais.

Para David Harvey “O pós-modernismo privilegia ‘a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural’. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais (...) ou ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno” (HARVEY, 1998 p. 19). Para ele

esse pós-modernismo busca rupturas, eventos em vez de novos mundos, “busca mudanças irrevogáveis na *representação* dos objetos e do modo como eles mudam” (*idem, idem*).

Em *Cidade de Deus*, também se pode perceber a fragmentação como um dos aspectos do pós-modernismo. No filme há núcleos independentes, como numa novela, que contam histórias dos personagens dentro do enredo do filme: o tráfico de drogas na Cidade de Deus. Em suma, há também uma fragmentação de diversas realidades retratadas: o cenário fracionado, onde há uma favela “fora”, desligada do resto da sociedade, Busca-Pé, com sua câmera, torna peculiar a sua “realidade” em instantâneos fotográficos. Há também do enredo e personagens que retratam questões pertinentes a pós-modernidade como o tráfico de drogas, a problemática dos menores abandonados, a violência urbana e pobreza.

Na figura do bandido como Zé Pequeno já há uma mudança de representação. Se na modernidade de *Rio, 40 Graus* o bandido nem aparece, na pós-Modernidade de *Cidade de Deus* ele é a figura do mal, do monstro. Isso é mudança de representação, ruptura, típicas da pós-modernidade preconizadas por Harvey. Essa fragmentação pós-moderna Foucault chama de “heteropatia”, que “designa a coexistência, num espaço possível, de um grande número de mundos possíveis fragmentários, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros” (*apud HARVEY*, 1998, p. 52). A justaposição de histórias, fatos e elementos, mundos possíveis fragmentários (o mundo do sonho do fotógrafo Busca-Pé, ou dos meninos da Caixa Baixa no final do filme, por exemplo) é o que não falta em *Cidade de Deus*.

Jameson, quando teoriza sobre espaço e imagem, defende que “o mundo vive o fim da autonomia nacional, no sistema mundial do capitalismo tardio [*pós-modernidade*] e essa realidade parece excluir experiências sociais episódicas de forma bem mais radical do que o período moderno” (*in JAMENSON*, 1995, p. 62). Se em *Rio 40, Graus* há a experiência social episódica chamada Neo-realismo e, portanto, o filme de Nelson Pereira dos Santos

vai beber na fonte de uma experiência social do cinema italiano, usando um tom documental, popular, filmando em preto e branco em cenários abertos para tentar retratar uma realidade brasileira, em *Cidade de Deus*, mesmo tendo elementos similares a *Rio, 40 Graus* (pobreza, favelados, exclusão social) a experiência social episódica do neo-realismo claro, é excluída, afinal, os tempos são outros. Vive-se no mundo da espetacularização. Assim há de se compreender que *Cidade de Deus* tenha elementos da pós-modernidade como, por exemplo, imagens videoclipadas. Há uma deslegitimação da linguagem e conceitualidade do socialismo, há uma substituição por uma retórica de mercado e isso em *Cidade de Deus* são características da pós-modernidade.

David Harvey defende que a modernidade é mudança. Berman, por sua vez, afirma que “ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete (...) a transformação de si e do mundo” (*apud* HARVEY, 1992, p. 20). Quando Nelson Pereira dos Santos abdica da chanchada que vigorava em sua época e envereda para um cinema de denúncia social, como o neo-realismo (garotos favelados, pobres, negros, perdendo a infância para lutar pela vida) e com isso descortina um Brasil real, que não era visto nas telas do cinema, que estava engessado pelo padrão de Hollywood, ele está fazendo uma opção pela mudança, por uma transformação de si e do mundo. Tanto é que sua postura e a forma de filmar *Rio, 40 Graus* fomentou o embrião do Cinema Novo, que foi mais que uma mudança, uma revolução cinematográfica, uma transformação no mundo.

Quando discute espaço e imagem Fredric Jameson defende que o neo-realismo (a estética de *Rio, 40 Graus*) “é um conjunto de técnicas e valores estéticos, que finalmente inclui em si mesmo toda uma política, ou no mínimo uma ideologia social e em particular um populismo expresso” (JAMESON, 1995, p. 102). Ele defende também que o movimento pode ser tomado como projetando suas próprias formas de efervescências e entusiasmo, que são essencialmente as da própria produção, do descobrimento de

realidades novas e até então não expressas e não codificadas (geralmente urbanas), as de uma “resistência geral à reificação e ao espírito de roupa velha que repudia as convenções e formas estabelecidas em nome da improvisação e da descoberta” (*idem*). Esse “descobrimento de realidades novas”, essa “resistência geral” e esse “espírito de roupa velha” são características de *Rio, 40 Graus*: Sujinho, Xerife, Jorge com suas roupas velhas são exemplos dessa descoberta de nova “realidade”. Assim é realizado o “cinema imperfeito”, uma nova estética em que uma limitação econômica na produção dos filmes constitui sua razão de existir. Para Jameson

Eis aí um notável exemplo de transformação de uma necessidade em uma virtude; a nova luta global passa a ser inscrita na própria forma e as imperfeições técnicas dos filmes do Terceiro Mundo podem representar um repúdio aos mitos de eficiências e produtividade, da modernização e da indústria “desenvolvida” associada ao império e à superfície lustrosa do consumismo norte-americano, que inclui em grande parte a comercialização de sonhos e fantasia. Aqui, então, como na quase contemporânea *Nouvelle Vague* francesa, com sua câmera na mão e sua estética de filmes caseiros (JAMESON, 1995, p.103).

Se o “cinema imperfeito” do neo-realismo é utilizado como uma arma política na cultura cinematográfica da modernidade, na pós-modernidade assistimos filmes como *Cidade de Deus* sendo um produto de mercado feito para consumir, portanto, para gerar lucro e também entreter. Mas nem por isso deixa de ser reflexivo diante dos problemas sociais que aponta. Assim, não é de se estranhar o apuro técnico de sua montagem, roteiro e fotografia que é exigido pelo grande público, já acostumado a superproduções americanas.

Na cultura pós-moderna a própria “cultura”, segundo Jameson, tornou-se um produto, o mercado tornou-se o seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens. “O modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotransceder. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo” (JAMESON, 2000, p.

14). Enfim, vivemos no mundo do marketing, do estilo de vida das superpotências sendo idolatradas com feitiçismo, como diz Jameson “das previsões econômicas, estudos de marketing, críticas de cultura, novas terapias (...), críticas, mostras de artes ou de festivais de cinema nacional (...) [que] se aglutinam para formar um novo gênero discursivo, a que podemos denominar de ‘teoria do pós-modernismo’” (*idem, idem*).

3. A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS EM *RIO, 40 GRAUS* E *CIDADE DE DEUS*

Ao filmarem *Rio, 40 Graus* e *Cidade de Deus*, os diretores utilizaram um aspecto comum ao neo-realismo italiano: a utilização de não atores. Enquanto o primeiro usou moradores do Morro do Cabuçu em meio a atores experientes como Jece Valadão (Miro) e Glauce Rocha (Judite), o segundo utilizou-se dos moradores da Cidade de Deus ao lado de atores famosos como Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura). Ambas comunidades dos filmes pertencem à massa dos excluídos do Rio de Janeiro, portanto, os filmes também cumpriram um papel relevante: a inclusão social dos menos favorecidos ao mundo do cinema. Os não atores de *Cidade de Deus* passaram por uma oficina preparatória para atores que durou cinco meses. Já os de *Rio, 40 Graus* foram arregimentados para o *set* de filmagem de maneira simples, sem uma preparação tão aprofundada.

Quando se analisa a construção dos personagens de *Rio, 40 Graus* e *Cidade de Deus* percebe-se duas características díspares: enquanto que no primeiro os personagens principais – os garotos Zeca, Xerife, Paulo, Jorge e Sujinho – são planos, ou seja, não têm uma caracterização mais detalhada, há uma confusão proposital para saber quem é quem no núcleo dos garotos e a câmera apenas os segue em suas ações pelas ruas do Rio de

Janeiro sendo suas ações coletivas evidenciadas em detrimento da individualidade de cada um; no segundo, eles, Zé Pequeno, Bené, Busca-Pé, Sandro Cenoura e Mané Galinha, são esféricos, pois já são até apresentados de forma didática pelo narrador-personagem Busca-Pé.

Se em *Rio, 40 Graus* há uma confusão proposital para saber quem é quem no núcleo dos garotos, já que o coletivo é uma das características do neo-realismo, em *Cidade de Deus* essa condição é possível somente nos personagens secundários. Os personagens Zeca, Xerife Paulo, Sujinho e Jorge têm uma condição idêntica: todos muito pobres, na faixa de idade entre 10 a 14 anos, negros, da mesma estatura, roupas semelhantes, vendedores de amendoim e raras vezes são citados nominalmente por seus interlocutores, o que dificulta a caracterização de cada um. Entretanto, essa dificuldade de caracterização de personagens, de eles serem planos, aliada à supervalorização do coletivo em detrimento ao individual, confirma mais uma vez a função do efeito estético dos personagens, uma característica do neo-realismo: buscar o prosaico com um olhar para os casos cotidianos fundamentando-se na verossimilhança, na capacitação fotográfica de reproduzir o cotidiano das pessoas usando como ator o homem da rua, fazendo uma descoberta do próximo. Enfim, chamando o elemento coletivo para a tela.

Em *Rio, 40 Graus* os garotos moradores do Morro do Cabuçu freqüentam os cartões postais do Rio de Janeiro, não para fazer turismo e sim para sobreviver. Sidney Rezende afirma que “com o neo-realismo (...) os problemas sociais, culturais, políticos e sociológicos começaram a ser colocados dentro de temas que até então só mostravam a realidade cor-de-de-rosa de Hollywood” (*apud* GOMES, 1997 p. 399). Os garotos protagonistas vivem no morro em condições sub-humanas, são negros, pobres, excluídos. Desta feita o filme também abre uma discussão sobre a questão racial e da pretensa unidade branca vendida pelo Brasil no exterior.

A estética neo-realista pode ser também observada na composição do personagem Jorge. Assim como Paulo, ele é obrigado a vender amendoim, só que, para ajudar a mãe que está doente. Por meio deste personagem o neo-realismo é evidenciado quando sua condição é confrontada com as pessoas do asfalto. E isso acontece na praia de Copacabana, onde sua lata de amendoim é derrubada na água pelo “caça-dotes” Bebeto, que se passa por playboy. É o filme mostrando o abismo que há entre pobres e ricos.

A praia é o local de muitos “descolados”, onde estão presentes representantes da classe média como o próprio Bebeto e sua namorada Maria Helena, o senhor Eduardo, de meia idade que vive a falar das futilidades da vida de bom *vivant* e mais duas garotas, amigas de Maria Helena. Ou seja, por meio da disparidade da vida de Jorge, que vai à praia para trabalhar pela sobrevivência e a boa vida de seus interlocutores, *Rio, 40 Graus* se mostra como um instrumento de denúncia social, utilizando-se de atores como elementos para mostrar uma característica corriqueira da “Cidade Maravilhosa”, embora críticos como Mariarosaria (2004) critiquem o fato de Nelson Pereira dos Santos apresentar os personagens da classe média de forma caricatural, típica de quem não viveu essa realidade.

Para reforçar essa tese de exploração e exclusão, Jorge é desprezado, desrespeitado por Bebeto quando vai pedir o ressarcimento do prejuízo, por este ter derrubado sua lata de amendoim na água. É tachado de malandro e por filho de vagabundos, por um homem rico que passeia na praia com seu cachorro e presencia a cena em que o garoto cobra os prejuízos a Bebeto.

Dona Elvira, mãe de Jorge, não tem marido, mas tem a cara da fome. Ao mostrar essas condições e também de Jorge, que acaba morrendo atropelado ao fugir de outros meninos de rua que queriam roubar seu dinheiro, Nelson Pereira dos Santos expõe os diversos aspectos da sociedade: a pobreza, a fome, a solidariedade intraclasse (dona Ana ajudando dona Elvira na lavagem de roupa) e também o outro lado da moeda desta mesma

classe (garotos de rua tentando roubar Jorge), ou seja, os pobres para sobreviverem podem ser solidários, mas também roubam entre si e com isso repetem o mesmo processo de espoliação a que as outras classes lhe submetem.

Essa relação também ocorre entre os traficantes da Cidade de Deus na briga pelo tráfico de drogas. Zé Pequeno, por meio da coação, explora seus comparsas, da mesma forma que Xerife, o líder dos garotos, explora Paulinho, dono da lagartixa tomando-lhe o dinheiro da venda de amendoins ou de seus amigos de bolinha de gude. Isso dá um caráter de denúncia social aos dois filmes fazendo cair por terra mais uma vez o argumento de que *Cidade de Deus* seria apenas uma cosmética da fome. Afinal, no filme, assim como em *Rio, 40 Graus*, há uma “ausência” de um Rio de Janeiro “rico” na vida dos moradores e isso também é uma denúncia do isolamento social contemporâneo.

No bondinho veremos mais aspectos de denúncia social, por meio de choque entre duas camadas sociais diferentes, em que de um lado está um garoto pobre, e de outro a classe média e entre eles o garoto Nino, superprotegido pela família. Sujinho é órfão de pai e mãe – e aí entra a problemática do menor abandonado – e para fugir de seu Peixoto, que explora as imediações do lugar também com a venda de amendoim, foge para o Pão de Açúcar. Neste caso, como defende Mariarosaria (2004), o mundo infantil reflete sempre a violência do mundo dos adultos.

No cartão postal dos cariocas Sujinho é protegido pela família rica de paulistas por alguns momentos, tempo suficiente para que uma paulista, ao perguntar onde o garoto mora e este responde que era no Morro do Cabuçu, ela constatar a verdade ao observar seu rosto e expressar “*Poveraccio!*” (“Coitadinho!”), ou seja, a cara de fome de Sujinho, de miséria, funcionou como uma espécie de carteira de identidade.

Todos esses aspectos, a exclusão social dos garotos, o antagonismo entre a classe média e a classe pobre tendo os cartões postais do Rio de Janeiro, essa luta entre classes

como processo de reprodução no processo exploratório entre as classes, fazem parte da estética neo-realista de *Rio, 40 Graus*. As roupas maltrapilhas dos garotos, neste caso, corroboram para esta afirmativa, pois estão intimamente ligadas à atmosfera de pobreza do morro. Elas exaltam as personalidades dos garotos, seus gestos e atitudes e, juntamente com suas linguagens espontâneas, dão-lhe um caráter de realidade, da mesma forma que em *Cidade de Deus*, onde também as roupas maltrapilhas dos personagens contribuem para compor e retratar realidade em que vivem. Se são mostrados de forma videoclípada como na cena da galinha no início do filme, ou de forma espetacular como o giro da câmera em torno de Busca-Pé, também na abertura, são apenas formas que a pós-modernidade e seu aparato tecnológico têm para compor um personagem o que não tira o caráter revolucionário de fazer o espectador refletir sobre o problema do tráfico de drogas no Brasil. Assim, quando o espectador chega a essa conclusão percebe-se que a cosmética da fome é apenas um nome bonito.

O filme Nelson Pereira dos Santos faz ainda outras observações. Uma delas é o servilismo na política por meio do personagem Dr. Durão, um coronel mineiro, que apesar de ser apenas suplente de deputado é amigo de um ministro e por isso é um político muito importante, paparicado pela imprensa. Não é à toa que o Dr. Francisco tenta jogar a filha Maria Helena como isca, para que no futuro o político tente salvá-lo de um processo administrativo, dentro do Ministério da Agricultura. Durão, por sua vez, resolve ficar na casa do Dr. Francisco, após perceber a beleza da filha do seu interlocutor, Maria Helena. Esta por sua vez, faz o jogo dos pais e se aproxima do suplente de deputado, que lhe confessa que já havia percebido a manobra dos pais dela, que já planejam o casamento da moça com ele e também planejam comprar uma bela casa quando ficarem ricos dentro do ministério.

O servilismo é tão explícito que todos – assessores do ministério, o secretário

Laudelino, Dr. Francisco – tentam abrir o carro ao mesmo tempo atropelando-se, ao cabo que o Coronel chega a dizer “Calma pessoal! O Brasil é nosso!”. Com esse personagem, Mariarosaria revela que Nelson Pereira dos Santos faz um trocadilho com o slogan da moda na metade dos anos 50 “O petróleo é nosso!”, que representava o embate político ideológico entre nacionalistas da esquerda, que defendiam o monopólio estatal e a independência do país na área petrolífera, e os chamados “entreguistas”, que defendiam o desenvolvimento do setor com base na captação de recursos vindos do exterior. Percebe-se que logo a cena seguinte retrata duas turistas negando-se a darem esmola para Jorge, porque só tinham dólares.

Com isso o diretor de *Rio, 40 Graus*, segundo ainda Mariarosaria (1994) deixa implícito que a miséria e o subdesenvolvimento são conseqüências diretas da espoliação (remessa incontrolada de lucros para o exterior) a que o Brasil era submetido com a conivência da classe dirigente. Como se vê, a figura de um político é usada para mostrar um fator característico da época, que ainda está em voga hoje em dia: a aproximação de pessoas a um político com o objetivo de levar vantagem, prevaricação, além de mostrar a insensibilidade do coronel com a população pobre, pois logo que chegou ao Cristo Redentor ignorou Zeca, que tentou vender-lhe amendoim. Seu carro, um Cadillac, que fascina Zeca e o fato dele afirmar ao Dr. Francisco que em seu sítio havia “1.200 cabras sem falar nos meeiros do sítio” servem para marcar o contraponto entre o mundo bastardo e rico do coronel com a vida miserável do garoto.

Esse aspecto crítico do filme, mostrando o relacionamento interpessoal das pessoas nas diversas esferas, áreas e camadas da sociedade, era o neo-realismo mostrando elementos da sociedade brasileira. Desnudando um Rio de Janeiro que não era retratado nos cinemas. Com isso o filme mostra o lado sombrio da sociedade, da mesma forma que em *Cidade de Deus* é mostrada a corrupção policial, em que os agentes preferem fazer

acordos com bandidos a proteger a população. Ou também do comportamento nada ético da imprensa personificada na figura de Busca-Pé, que prefere esconder a corrupção para salvar sua vida. Essa mesma imprensa espetaculariza o fato colocando o tráfico de droga na primeira página do jornal.

Em *Rio, 40 Graus* Miro é o malandro do morro que vive se metendo em confusão. Ele representa um dos garotos vendedores de amendoim, já crescido. Ou seja, ele vivenciou as mesmas coisas que os garotos vivenciam no filme durante um domingo de verão carioca e sem expectativa alguma de melhoria de vida, apesar de ficar subentendido que se trata de um operário do setor têxtil. Lembremos que ele vende amendoim com desenvoltura no portão do Maracanã e o que lhe restou na vida: a malandragem para lutar pela sobrevivência ou a bebida para “afogar as mágoas” da amada que vai casar com Alberto, um baiano, operário, ou seja, mais um nordestino na cidade grande em busca de um futuro melhor.

Nos personagens burgueses não há qualquer tipo de questionamento. A família de paulistas pede que Sujinho tire uma foto deles no bondinho do Pão-de-Açúcar e a pose estereotipada, lhe atribuem um papel de importância no processo de significação dentro da sociedade. Também não há qualquer questionamento nos discursos dos dirigentes do Pengo com os dirigentes paulistas na venda do jogador Daniel. O que se vê é o jogo de interesses pelo lucro, no qual o jogador se vê obrigado a participar – ceder o lugar no time para Foguinho.

Para que este jogue bem e seja vendido são usados todos os artifícios: prometer bicho, fazer média com a imprensa, fazer com que o médico do time crie um diagnóstico físico falso do jogador titular numa postura antiética e persuadir o treinador a participar da trama. Com isso o filme mostra o que acontece nos bastidores do mundo do futebol. Aliás, o esporte é usado como modo de retratar as diversas camadas da sociedade, nada melhor

que o futebol, um esporte que agrega todas as tendências.

No filme *Cidade de Deus* Busca-Pé é um narrador-personagem onisciente, ou seja, é testemunha de tudo o que acontece. Ele não só se preocupa em dizer o que os personagens fazem ou falam, mas também traduz o que pensam ou sentem. Ele ora explicita a narrativa, ora ela é sugerida no desenrolar dos fatos. Sonha em ser fotógrafo e na busca por ele vivencia assassinatos, aventuras, a ascensão e queda de Zé Pequeno, que briga com Sandro Cenoura pelo tráfico de drogas na Cidade de Deus.

O efeito estético da construção dos personagens no filme de Fernando Meireles lembra uma estética MTV. As cenas de violência são espetaculares e em alguns momentos se comparam aos filmes de gângster dos anos 30 que traziam uma forte denúncia social e uma visão cívica “da sociedade do bem”. Portanto, apesar desse aspecto espetacular, o filme mostra problemas contemporâneos, como o estado paralelo dentro do Estado de direito, ou seja, traficantes no morro ditando leis e regras para uma comunidade. E as cenas espetaculares não tiram o mérito do filme de passar essa denúncia.

Entre os personagens há, de um lado, os do “bem”, ambíguos, como Busca-Pé e Berenice, e do outro os personagens igualmente ambíguos, como Sandro Cenoura e os garotos da caixa baixa, além do Trio Ternura - Marreco, Alicate e Cabeleira, que personificam a figura do bandido protetor da comunidade (eles roubam gás e distribuem aos comunitários, assim como hoje bandidos das favelas cariocas e as milícias se apresentam como protetores do morro). O único personagem do mal é Zé Pequeno, que se apresenta como uma força maligna e, como tal, pode ser analisado como o próprio impulso capitalista contemporâneo (pós-moderno), onde tudo é efêmero, tudo é imagem, tudo é notícia. Pequeno é mal, mas se orgulha de estar na primeira página do jornal em que a foto vai lhe perpetuar como um mito do lugar, como alguém importante.

Glauber Rocha, ao fazer uma análise sobre o cinema de uma forma geral, diz que no

Brasil “quando um cidadão brasileiro pensa em fazer seu filme, ele pensa em fazer um filme ‘à americana’. É por isto que o espectador brasileiro de um filme brasileiro exige, em primeira instância, um filme ‘brasileiro’ à americana” (ROCHA, 2004 p. 128). E é isso que se vê na estética dos personagens de *Cidade de Deus*, personagens agindo num ritmo rápido e descritivo, típico do cinema americano.

Em *Rio, 40 Graus* os personagens do morro misturam-se com os do asfalto, mesmo tendo uma divisão explícita. Há os moradores do morro: Zeca, Xerife, Paulo, Sujinho, Jorge, Miro, Dona Elvira, Alice, Joaquim, dona Ana, amigo de Miro e outros; há os que orbitam em torno do político Dr. Durão (Maria Helena, Dr. Chico, sua esposa). Outros estão inseridos em torno de uma partida de futebol (Foguinho, Daniel, Mário de Almeida e os cartolas do Pengo). Há ainda elementos que parecem soltos na trama, como o malandro de praia Beбето, o militar Pedro e sua namorada grávida Judite. No filme os fatos às vezes não se relacionam. Por exemplo, o problema do militar com sua namorada – a gravidez indesejada – surge como uma ação isolada na trama. Suas ações não interferem e não integram o enredo central do filme, que é a pobreza e a exclusão social dos vendedores. Para que “entrem” no filme o diretor usa o desvio de “olhar da câmera”, como no momento em que Xerife negocia figurinhas com outros garotos e a câmera desvia, sem cortes, seu foco para dois marinheiros, um deles, Pedro, que aguarda sua namorada Judite. A partir deste desvio começa a história do militar. Em outro momento quando Jorge aprende a técnica de pedir esmola, é Pedro o primeiro transeunte a dar-lhe dinheiro e a câmera desvia do garoto para o militar.

O mesmo recurso é utilizado na praia de Copacabana quando Beбето esbarra no garoto derrubando-lhe a lata de amendoim na água. A partir desse momento o espectador saberá um pouco sobre o malandro da praia. No Cristo Redentor, Zeca é ignorado por Dr. Durão ao oferecer-lhe amendoim. A câmera mais uma vez desvia seu foco do menino para

o político. Ou seja, o encontro entre ambos não passa de uma fração de segundos. Não há corte.

Esse olhar da câmera, esse desviar de um personagem para o outro em *Rio, 40 Graus* é proposital, pois a câmera na mão passeia entre os protagonistas do filme como numa rua movimentada de uma capital, onde cada pessoa tem uma história e que todas as histórias se relacionam com a grande cidade. Assim sendo, o malandro Bebeto, o militar Pedro e sua namorada Judite, apesar de estarem aparentemente soltos na história, fazem parte dessa imensa colcha de retalhos, que é a sociedade carioca, com seus problemas e características próprias. O resultado desse “olhar” da câmera, não somente nesse “desviar”, mas também durante todo o filme, é que ele vai apresentando o Rio de Janeiro como uma trama social, onde tudo está relacionado: o morro, o asfalto, o pobre, o rico. A câmera na mão vai seguindo as diferentes histórias que não têm uma relação imediata entre si, mas fazendo esse percurso, vai, no final, dar a idéia de que tudo é uma sociedade só. Os personagens surgem como metáforas da sociedade brasileira em que tudo se relaciona.

Já em *Cidade de Deus* esse olhar da câmera está na mão de um narrador fotógrafo, cujos fatos são contados como se fosse uma reportagem. Ele é testemunha ocular da história, que se coloca sob o ponto de vista da grande imprensa como narradora dos fatos, muitas vezes comprometida ideologicamente com o poder. O dilema de Busca-Pé, de qual foto publicar: a de Zé Pequeno subornando um guarda ou morto se confunde com o próprio dilema da grande imprensa no Brasil em selecionar assuntos que terão ou não destaque ou até suprimidos do noticiário. O que a grande imprensa geralmente faz? O jornalista vai onde o fato está acontecendo, anota, fotografa e depois escreve. Dificilmente o evento que é narrado é contextualizado numa conjuntura social maior.

Desta feita a câmera fotográfica de Busca-Pé congela momentos – como na foto frisada na “história do Cabeleira” –, monta um grande mosaico. Vai contando a história da

Cidade de Deus com uma série de instantâneos de pequenas reportagens, ou seja, por meio de pequenos recortes das ações vivenciadas (fragmentação). A questão do tráfico de drogas, por exemplo, é colocada na seção de polícia dos jornais, onde estão páginas bem diferentes das seções que reportam assuntos culturais e outros eventos sociais, políticos, econômicos. Enfim, tudo é separado, segmentado. Essa fragmentação é uma característica da pós-modernidade caracterizada por uma sociedade onde indivíduos às vezes convivem, mas não se misturam, onde cada um desenvolve o seu próprio discurso, ou seja, há um isolamento. Para Debord “do automóvel à televisão, todos *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento da multidões solitárias”. (DEBORD, 1997, p. 23). Diz ainda que

A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo (...). O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*. (idem, idem)

Se a câmera fotográfica de *Busca-Pé* fortalece o espetáculo e separa os instantes em *Cidade de Deus*, a câmera cinematográfica de *Rio, 40 Graus* vai “pra lá e pra cá” registrando momentos, saindo de uma cena para outra e em algumas vezes, como foi dito, sem cortes. Se neste filme há uma dificuldade de perceber as características de cada personagem por conta da sobreposição das ações coletivas em detrimento das individualidades, em *Cidade de Deus* as ações individuais são bem definidas. Na obra de Nelson Pereira dos Santos é sintomático: nenhum dos garotos sabe bem para onde ir vender amendoim e quase ninguém é citado nominalmente. No Maracanã, Xerife se esconde no meio da torcida do Pengo. O fanatismo coletivo da torcida é superior às ações individuais do personagem que quase não aparece na cena.

Entretanto, em um aspecto os personagens dos dois filmes se assemelham: a

ausência do discurso politizado. Não há discurso político consciente. Há as ações pelas ações e é por meio delas que o telespectador chegará às suas conclusões. Entretanto, se não há discursos políticos na fala dos personagens, o mesmo não se pode dizer dos filmes em si, já que há “discursos” cinematográficos. Em *Rio, 40 Graus* as imagens e até as músicas funcionam como denúncia social, conforme veremos adiante.

Na parte final do filme o clima de festa por meio do ensaio da escola de samba Unidos do Cabuçu, que recebe a visita da Portela, é o pano de fundo para a identificação entre a classe trabalhadora e a raça negra e também uma forma de Nelson Pereira dos Santos denunciar a falsa unidade social pretendida por muitos, entre os quais Getúlio Vargas, que segundo Mariarosaria (1994) embora tivesse instituído o Dia da Raça, no Decreto-lei nº 7967, de 1945, sublinhava “a necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população características convenientes de sua ascendência européia” (p. 137).

O clima festivo determina também uma tomada de consciência por meio das músicas cantadas pelos negros. “Poetas dos Negros”, de João Batista da Silva e José dos Santos, relembra a extinção da escravidão (*Uma voz/ de Norte ao Sul se ouvia,/ liberdade/ era o que o negro queria./ Em 1888/ a Princesa Isabel/ a Lei Áurea assinou/ e a escravidão no Brasil acabou...*), mas que o negro, depois de livre, foi deixado à margem na realidade urbana, o que é recordado em “Relíquias do Rio Antigo”, também de Moacyr Soares Pereira e João Batista da Silva (*Recordações de um passado/ relíquias do Rio Antigo/ é o que vamos lembrar/ do tempo do minueto,/ da igreja do Castelo/ e das serestas ao luar/ Do velho Rio/ do tempo das carruagens/ e dos bondes puxados a luar (...)* *Recordações de um passado/ do velho Rio que não volta mais...*), momento anterior a expulsão do negro de sua casa, sendo obrigado a morar na favela no morro, que agora é sua nova senzala, mas que também necessita novamente ser libertado e ter seu valor

reconhecido, o que é conclamado em “A Voz do Morro”, de Zé Kéti e tema do filme (*Eu sou o samba,/ a voz do morro/ sou eu mesmo,/ sim, senhor!/ Quero mostrar ao mundo/ que tenho valor,/ eu sou o rei dos terreiros./ Sou o samba,/ sou natural do Rio de Janeiro,/ Sou eu quem leva a alegria/ para milhões/ de corações brasileiros...*

Por que o samba? Ora, o samba é a maior expressão cultural do negro e o terreiro é o lugar privilegiado para essa manifestação cultural de reafirmação da raça. Quando o filme finaliza com uma festa, Nelson Pereira dos Santos dá um sentido ideológico de resgate de uma cultura e de um processo de conscientização do negro como trabalhador e oprimido e de seu papel histórico a ser desempenhado por uma classe. Para tal mostrou as dificuldades dos pobres, a maioria negra e no fim a mensagem da esperança, através dos sambas que cantam um futuro melhor, mesmo que o presente deste futuro exija sacrifícios como o de Jorge, mas, que a renovação também seja uma constante como a adoção de Sujinho pela mãe de Jorge, que da janela de seu barraco espera o filho, sem saber que ele morreu. Uma esperança que se espalha a partir do morro até toda a cidade do Rio de Janeiro e, apesar de suas contradições sociais, pode até mesmo voltar sua característica como cartão postal como sugere o plano final do filme, da mesma forma que começou.

3.1 A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Em *Cidade de Deus* as imagens funcionam como o espetáculo, fazendo com que em alguns momentos o espectador encante-se com as imagens da violência, como no massacre proporcionado por Zé Pequeno quando vai assassinando todos os donos das bocas-de-fumo da Cidade de Deus. A cena é mostrada com muitos efeitos especiais, como se fora um jogo de vídeo-game. Quando se pensa no conceito de espetáculo, atribui-se ênfase na imagem, na aparência como valor em si, ou seja, a beleza como sedução, distraindo os indivíduos das implicações ideológicas e funcionando como mecanismo de alienação. Para Guy Debord

O conceito de espetáculo unifica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência (DEBORD, 1997, p. 16).

Entretanto, não se pode dizer que o filme de Meireles limita-se a um espetáculo como simples aparência, alienação, pois há nele também cenas que chocam pelo grau de violência, como a cena do tiro no pé de um garoto da *caixa baixa* executado pelo menino Filé-Com-Fritas a mando de Zé Pequeno. Há, portanto, violência, ora para chocar, ora para entreter. Há nisso tudo uma crítica pela ausência de uma expectativa “por um futuro melhor”, uma denúncia da brutalização da sociedade e até mesmo o descaso do Estado com os mais pobres.

Na cena do assalto ao caminhão de gás pelo Trio Ternura, percebe-se uma placa onde se lê “Plano Nacional de Habitação – governo Carlos Lacerda”, ou seja, juntamente com uma cena de violência mostrada de forma espetacularizada, encontra-se uma

mensagem política. Naquele momento, início dos anos 60, o governo de Carlos Lacerda havia retirado os moradores que “sujavam” os cartões postais do Rio de Janeiro para o novo conjunto habitacional chamado Cidade de Deus. Um lugar, que depois será esquecido pelo poder público. Em outras palavras, o filme não apresenta o espetáculo por si só, pois mostra também como é deficitária a política pública do Estado junto às camadas sociais mais pobres.

A espetacularização da violência em *Cidade de Deus*, com imagens videoclipadas, é perfeitamente compreensível, pois um filme inserido na pós-modernidade também é um produto de consumo e como tal possui ingredientes que o ajuda a vendê-lo. Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo* afirma que “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” (DEBORD, 1997, p. 30) e “o humanismo da mercadoria se encarrega ‘dos lazeres da humanidade’ do trabalhador” (*idem*, p.31). Essa espetacularização no filme de Meireles, aliada a uma falta de discurso político dos personagens, compõe algumas das características pelo qual Ivana Bentes o critica como sendo um instrumento da Cosmética da Fome. A isso chamo de preconceito.

Para Miguel do Rosário “Os heróis marginais de *Cidade de Deus*, não têm nenhum discurso político consistente, porque são totalmente, ou quase analfabetos” (ROSÁRIO, 2005). Já Ivana Bentes diz que no filme há

Uma demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo realismo” latino americano (...) Somos capazes de produzir e fazer circular nossos próprios clichês em que negros saudáveis e reluzentes e com uma arma na mão conseguem ter nenhuma outra boa idéia além do extermínio mútuo (BENTES, 2002).

Ora, para que um filme passe sua mensagem não há necessidade que seus personagens tenham discursos políticos. Suas ações por si só, falam, denunciam, questionam, inquietam. O que dizer da cooptação de crianças para o mundo do crime, o

culto ao mito do bandido, o remanejamento de pessoas pobres a lugares longe dos cartões postais que o filme retrata? Não precisa uma palavra. Os fatos mostrados falam isso. Não há imagem espetacular que seja capaz de esconder essas questões abordadas no filme de Fernando Meireles.

Ivana Bentes critica a falta de discurso político, porque não há profundidade nos discursos dos personagens. Vejamos. Apesar de viverem em um mundo de exclusão o discurso político é inexistente, seja no mundo dos meninos (Busca-Pé diz a Barbantinho quando estão no rio que ao crescer não quer ser bandido porque não quer tomar tiro e não quer ser peixeiro porque fede), seja no mundo dos adultos (seu irmão Marreco diz que não quer vê-lo com arma na mão, o quer estudando, num discurso simplista, sem profundidade. Na festa de despedida de Bené ele diz a Zé Pequeno que quer sair da favela para morar num sítio com Berenice, fumar maconha o dia inteiro e ouvir Raul Seixas).

Quando o discurso surge, ele aparece em tom de paráfrase para justificar a inteligência no mundo do crime, como na cena em que Dadinho, que sempre acompanha o Trio Ternura, está com os bandidos e é o autor da idéia do assalto ao motel. Nesse momento o narrador diz que “para ser bandido mesmo não basta ter uma arma na mão, precisa ter uma idéia na cabeça”, numa alusão a “câmera na mão e uma idéia na cabeça”, de Glauber Rocha. Ou seja, dá-se ênfase ao crime, como na cena em que, após matar pela primeira vez, um dos bandidos do bando de Zé Pequeno Mané Galinha é saudado como herói por uma moradora: “Deus te abençoe meu filho. Esse é um deles, ainda não são todos. Legal você. Matou bem”. Essa valorização também pode ser vista quando o menino Filé-Com-Fritas, do bando de Zé Pequeno, é chamado de criança por Sandro Cenoura. O garoto rebate dizendo que não é mais criança: “eu fumo, eu cheiro, já matei, já roubei, sou sujeito homem”.

O próprio narrador Busca-Pé, rapaz com o sonho de ser fotógrafo, é estranho ao

lugar. Apesar de situar-se dentro do inferno, mantém-se como observador. Tira vantagem do crime com sua câmera e esvazia a consciência para se dar bem: ser jornalista dentro de uma imprensa passiva bem fora do estereótipo “liberdade de imprensa” personificado na escolha de qual foto de Zé Pequeno publicar.

Vale lembrar, no entanto, que o jeito como as palavras saem da boca dos personagens é adequado ao mundo dos filmes. A preferência por atores amadores, pertencentes àqueles universos e as constantes improvisações tornaram as interpretações convincentes com modo de vestir, palavrões, gírias, trejeitos, piadas, que os meninos já conhecem da vida na favela ou no morro. Nesses aspectos *Rio, 40 Graus* e *Cidade de Deus* são parecidos a ponto de Cleber Eduardo afirmar em seu artigo *A Cosmética da fome* que *Cidade de Deus* é um neto fashion tatuado e cheio de *piercing* de *Rio, 40 Graus*, pois recorre a conceitos do neo-realismo italiano, ao se utilizar não atores, cenários que buscam retratar a realidade e de temas de emergência social. Em suma, até mesmo a ausência de um discurso não politizado, consciente, nos faz refletir sobre o processo educacional brasileiro e uma infinidade de analfabetos funcionais no Brasil.

3.2 AS CORES FALAM

Outros aspectos importantes a serem observados em *Rio, 40 Graus* e *Cidade de Deus* são os aspectos da cor na fotografia utilizada nas duas obras. O primeiro foi filmado em preto e branco, “sujo”, sem brilho como recursos para evitar a glamourização. Já *Cidade de Deus* se utiliza do fator diversidade de cor para mostrar um algo mais. Na obra de Nelson Pereira dos Santos a cor estourada, o branco da imagem é praticamente regra no filme. Exceção feita à cena de Paulo no zoológico com sua lagartixa onde cor e música compõem uma simbiose conotativa. A seqüência inicia-se com um plano no qual árvores e música criam uma atmosfera bucólica.

Um grupo de meninas que passa contribui para a intensificação deste tom. Aparecem então Paulo e Xerife. Este se dá conta que Paulo guarda uma lagartixa no bolso, toma o inseto do garoto e o atira fora. Em seguida toma-lhe também o dinheiro e sai. Acompanhado por uma música que ilustra o seu estado de ansiedade, Paulo vai ao jardim zoológico em busca de Catarina, a lagartixa. A música continuará a pontuar o seu estado de espírito, que vai ao desespero ao ver Catarina quase ser comida por uma ave. A cena alterna a imagem luminosa de um rosto que brilha no sorriso extasiado, nos olhos e na pele com a imagem dos animais que lhe fascinam.

A cena culmina quando o menino chega ao viveiro de cobras e, ao observá-las, constata a semelhança entre os dois répteis, a cobra e a lagartixa. É um momento de descoberta, que é interrompido pela chegada do guarda, que atira a lagartixa no viveiro para que a cobra a devore. Paulo é expulso agressivamente do zoológico, o que guarda uma correspondência com a cena na qual a cobra come a lagartixa: répteis devoram, humanos se agriem. Ao sair do parque, um procedimento que é comum ao longo do filme se repete, entre a câmera e o personagem passa um bando de garotos brancos, de classe média ou

alta, interpondo-se entre o olhar do espectador e o personagem. Paulo olha para os meninos que passam, como que não compreendendo o porquê do processo de exclusão a que está sendo submetido e que no filme está presente tanto no conteúdo, o guarda lha expulsando, quanto na forma, as crianças que se posicionam entre ele e a câmera.

Na cena aérea do Morro do Cabuçu, no início do filme, a imagem estourada dá um aspecto de uniformidade, caos aos casebres e ao próprio lugar, que se mistura com a cidade do Rio de Janeiro. A imagem “fala” que o Rio também tem a pobreza e se contrapõe à imagem do cinema comercial da época que estereotipava a imagem pitoresca da vida brasileira, principalmente através da chanchada e dos filmes de Carmem Miranda com seus chapéus *tutti-frutti*. Numa Cena de *Rio, 40 Graus* em que todos festejam o carnaval no morro durante a noite, percebe-se o tom romântico que é dado ao evento e não é à toa que todos cantam o samba “Relíquias do Rio Antigo”, fato que colabora para reforçar esse ar romântico.

Já em *Cidade de Deus* o aspecto cor é utilizado de forma bem mais didática. Meireles confere uma cor antiga, fosca, tênue misto de preto e branco e sépia quando retrata o início da ocupação do conjunto habitacional nos anos 60 e a ascensão do Trio Ternura. Do mesmo modo, usa as cores vivas nos períodos mais recentes, já na época de Zé Pequeno. Nos anos 60, quando o conjunto habitacional estava sendo povoado, com casas padronizadas em um grande descampado, o espaço é filmado em tons sépia, conferindo um ar de romantismo à favela em surgimento. A montagem é bem comportada, oferecendo uma continuidade entre um plano e outro. O samba de morro “Alvorada”, de Cartola, tenta dar um aspecto de um tempo bom: “Alvorada, lá no morro que beleza (...) O céu colorido é tão lindo...”.

Nos anos 70, o tráfico começa a se instalar e a crescer na favela, que ganha corredores labirínticos em um espaço confuso. Os planos começam a ficar mais

desordenados (a câmera se solta). O sépia é deixado de lado dando lugar a cores mais saturadas, combinando com o colorido psicodélico do período. O samba saudosos de Cartola é substituído pelo samba malandro de Simonal, e a *black music* da época pelo *soul* de James Brown, Hyldon e Tim Maia.

O início dos anos 80, apresentado nas últimas cenas, é a fatia mais "filme de ação". O crime organizado atinge dimensões insustentáveis e uma guerra de quadrilhas transforma a *Cidade de Deus* em um inferno. Os movimentos de câmera ficam ainda mais dinâmicos e desordenados, a ação muitas vezes sai de quadro e de foco. O filme perde aquela cor saturada e o colorido psicodélico dos anos 70 tornando o clima ainda mais pesado, brutal. O diretor de fotografia consegue iluminar os bandidos com uma luz, de tom azulada e brilhante.

As cores em preto e branco, iluminação natural, planas e pouco contrastadas, sem rebatedores e estouradas das ruas do Morro do Cabuçu em *Rio, 40 Graus* e as cores múltiplas e clipadas de *Cidade de Deus* não estão nos filmes por acaso. Se no primeiro elas estão para dar uma impressão do real do documentário, no segundo, para reforçar o belo, o entretenimento. Ou seja, cada escolha de cor, em cada filme, visa mensagens distintas.

Em *Cidade de Deus* a cor é usada ora como forma didática, como na divisão dos anos 60, 70 e 80, ora para reforçar o belo, como a alvorada e o pôr do sol de *Cidade de Deus* sob a música de Cartola. Entretanto, em nenhum momento é usada como elemento alienante. "As cores podem ser trabalhadas, interpretadas e escolhidas em função daquilo que o autor quer exprimir. Podem fugir ao realismo sem deixar de ser verdadeiras ou verossímeis, podem se adaptar aos sentimentos das personagens e a seus dilemas" (BETTON, 1987, p. 62).

3.3 O CONTRAPONTO ENTRE EXLUÍDOS E BURGUESES EM *RIO 40 GRAUS* VERSUS O ISOLAMENTO DE *CIDADE DE DEUS*

Se em algum momento os filmes abordam questões neo-realistas, o mesmo não se pode dizer sobre o contraponto entre pobres e ricos, pois enquanto *em Rio, 40 Graus* há o choque entre pobres e burguesia, em *Cidade de Deus* os moradores não saem da favela. Na obra neo-realista os vendedores de amendoim descem do Morro do Cabuçu e experimentam as diversas formas de exclusão por parte da burguesia: Paulinho é expulso do jardim Zoológico por um guarda; em Copacabana, lugar dos bacanas; Jorge tem sua lata de amendoim derrubada na água por Bebeto, um “caça-dotes”, que ao ser instigado a pagar o prejuízo o chama de trombadinha.

Um senhor rico que presencia a cena diz que os pais que largam os filhos nas ruas são criminosos. A cena seguinte da mãe de Jorge, dona Elvira, no morro, em meio à pobreza de seu barraco, que doente será auxiliada pela vizinha na lavagem de roupa para que não perca a freguesia, marca o contraste entre o mundo dos grã-finos na praia (em meio à hipocrisia regida pelo dinheiro) e o mundo do morro regido pela solidariedade.

No Maracanã, no jogo do Pengo, Paulinho vende amendoim. É mais um momento de exclusão, pois, no lugar de brincar, como uma criança qualquer, é obrigada a assumir a responsabilidade de adulto, por conta da necessidade financeira. Além disso, também é explorado pelo malandro Miro, que tira o dinheiro do garoto para comprar as entradas do jogo. Na praia Vermelha Sujinho foge de seu Peixoto, que não o quer vendendo amendoim no local, pois ele explora a localidade com a venda também de amendoim. O garoto assustado acaba pedindo proteção a um grupo de turistas paulistas que estão subindo no bondinho para o Pão-de-Açúcar. Lá a exclusão social do qual é vítima fica evidente quando se compara a sua condição de vendedor mirim – órfão, de roupas maltrapilhas, que

tem de lutar sozinho pela sobrevivência – com a de Nino, o garoto rico e bem vestido da família de paulistas.

Enquanto estes estão no local como forma de lazer, Sujinho está lá para sobreviver. É também sintomático quando o pequeno vendedor é expulso do restaurante por um garçom numa ação de “limpar o feio” do lugar bonito, do cartão postal. Outro ponto que evidencia exclusão e o contraste entre ricos e pobres é quando Jorge pede esmolas a uns turistas e estes se negam, afirmando que só têm dólares, ou quando Zeca, ao oferecer seu amendoim, é ignorado pelo suplente de deputado Dr. Durão, no Cristo Redentor. Como se vê, Cristo Redentor, Bondinho do Pão de Açúcar, Maracanã, Copacabana são lugares turísticos do Rio de Janeiro em que os vendedores de amendoim de *Rio, 40 Graus* estão em constante contra-ponto, entre o seu mundo de miséria e o mundo da burguesia. Para Cleber Eduardo (EDUARDO, 2005) *Rio, 40 Graus* evitava enfeites narrativos para falar da pobreza dentro de um contexto cheio de contrastes.

Em *Cidade de Deus*, esse contraste não acontece, já que se inicia, termina e gira em torno da Cidade de Deus, onde os bandidos se matam entre si. Este isolamento pode ser entendido como uma denúncia da brutal divisão social atual. Os moradores do asfalto das cidades grandes não sobem nas favelas e vice-versa. Os bandidos buscam a maioria, o respeito social da comunidade, que vão sendo obtidos por meio da violência e do crime, uma violência, onde todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso. “A favela é mostrada de forma isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e se desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. Esse ‘fora’ existe, mas se mostra impenetrável para a comunidade da favela.” (BENTES, 2002). Aliás, quando esse “fora” surge, ele vem apenas para ser canibalizado pela favela. É o caso do pretense playboy Tiago, um viciado que vai até os traficantes da comunidade para comprar maconha e acaba

fazendo amizade com Bené e Angélica, amiga de Busca-Pé, o seu “fornecedor de baseado”.

Quando se mostra o outro resto da cidade que não seja a comunidade é apresentado de forma pulverizada, sem profundidade alguma de contraponto entre os pobres excluídos e classe dominante lá fora. É o caso do assalto ao motel pelo Trio Ternura, em que o objetivo é apenas a violência pela violência ou os assaltos a bancos pelo bando de Sandro Cenoura, que entra no contexto apenas para reforçar o rito de iniciação no mundo do crime de Mané Galinha, mesmo que o objetivo seja angariar dinheiro para a compra de armas. No filme de Meireles o recorte começa no próprio título “Cidade de Deus”, ficando implícito que a história será dessa comunidade, ou seja, sem uma inserção do restante da cidade do Rio de Janeiro e numa característica bem contrária a de “Rio, 40 Graus”, cujo título remete a toda uma cidade que vivenciará as características de um domingo de verão carioca – com samba, futebol, praia – povoado de gente com seus conflitos sociais entre o morro e o asfalto.

O isolamento da Cidade de Deus fica evidenciado quando os jornalistas pedem que Busca-Pé fotografe o bando de Zé Pequeno, pois as leis do tráfico não lhe permitem que penetrem no mundo do crime, nem que seja apenas para reportar. Parece que nada na favela tem a ver com a conjuntura sócio-econômica que produziu a problemática da pobreza e da exclusão social no Brasil. A comunidade e em seu trágico recorte parece povoada só por traficantes. Dadinho é retratado como se fosse uma figura que tivesse no seu sangue o mal enraizado, nasceu para matar, como na cena do assalto ao motel, em que narrador afirma que ali “ele matou sua vontade de matar”. No filme de Meireles há um Rio de Janeiro, e dentro dele uma comunidade e entre eles um isolamento em que personagens convivem, colidem, atritam, mas não se misturam. Ou seja, um aspecto tipicamente pós-moderno em que esse isolamento é mostrado de forma fragmentada sob a ótica da câmera

de Busca-Pé.

Cada filme reflete seu período. *Rio 40 Graus* tinha uma proximidade com os pobres, ali vistos como os vizinhos ignorados. Em *Cidade de Deus*, o pobre é “o outro”, um estrangeiro selvagem, distante apesar de tão próximo. Ele está em um mundo bárbaro, à parte, com regras próprias, sintoma de uma sociedade partida, sem elos entre seus andares. O abismo social resultou no não-reconhecimento de um vizinho pelo outro. A aproximação se dá à distância e evita o choque entre as diferenças sociais. Ilhados em um novo quilombo, os personagens não reagem aos de cima. Matam-se uns aos outros e são opressores de si mesmos. (EDUARDO, 2005).

4 DA ESTÉTICA DA FOME EM *RIO 40 GRAUS* À COSMÉTICA DA FOME EM *CIDADE DE DEUS*

4.1 SIMILARIDADES E DIFERENÇAS ESTÉTICAS

Ao analisar os filmes *Rio, 40 Graus* e *Cidade de Deus*, percebe-se similaridades e diferenças. No âmbito da similaridade ambos abordam questões comuns ao Cinema Novo e ao Neo-realismo: miserabilidade dos protagonistas, personagens do povo, não atores negros, sujos, pobres, a linguagem coloquial. Vivem suas realidades no morro com seus becos sujos. Representação de locais autênticos para que seja transmitida emoção e vida cotidiana de seus moradores.

Há também outros pontos comuns aos dois filmes. Por exemplo, ambos usam o próprio lugar como personagens. Assim, ao introduzir na paisagem o elemento humano, os diretores firmam tanto o Morro do Cabuçu e até o Rio de Janeiro quanto a Cidade de Deus como personagens. O morro e seu aspecto periférico de pobreza é “apresentado” pelo garoto Zeca que leva uma lata d’água na cabeça e em Cidade de Deus o fio condutor para

mostrar também as mazelas do lugar é uma galinha. O fato de mostrar já a comunidade logo no início, bem como o título de cada filme, já dá a idéia de destaque que o lugar vai ter na trama.

Desta feita o lugar como personagem é importante para que o espectador perceba que as mazelas do Morro do Cabuçu serão um dos pólos no contraponto entre o morador do morro e sua fome, e o morador do asfalto e sua riqueza, da mesma forma que a Cidade de Deus será importante para que a pessoa perceba que a comunidade e sua guerra pelo tráfico se fecham em si mesma, como no momento em que é apresentado o mapa da favela, que determina os pontos de drogas que estão sendo tomados por Zé Pequeno. Tanto em *Rio, 40 Graus* quanto *Cidade de Deus* percebe-se que há uma cumplicidade entre personagem e o lugar.

Desta feita, poderia se dizer que *Cidade de Deus*, que se utiliza de alguns expedientes de *Rio, 40 Graus* seria uma obra que envereda para um novo neo-realismo? (ou retomada do neo-realismo?). O filme de Fernando Meireles é sim uma obra que tem alguma similaridade com o neo-realismo quanto à temática (temas das diferenças sociais) e a utilização de não-atores, além do uso da câmera na mão, o lugar como personagem, tema social.

Se no filme de Nelson Pereira dos Santos ele tenta retratar a realidade do Morro do Cabuçu, através de sua câmera cinematográfica, na obra de Fernando Meireles essa tentativa é mostrada pela ótica do olhar de um garoto – Busca-Pé, e assim ficamos sabendo da condição da Cidade de Deus. Ou seja, se no primeiro a câmera na mão acompanha os garotos subindo e descendo o morro na luta pela sobrevivência do dia-a-dia, no segundo a câmera na mão de Busca-Pé acompanha a luta do dia-a-dia na Cidade de Deus. No Morro do Cabuçu as crianças jogam futebol em um campinho em terra batida, ação que pode ser vista também quando as crianças jogam futebol com o Trio Ternura. Entretanto, no

primeiro a cena é mostrada de forma crua, sem embelezamentos que visem suavizar a percepção da imagem. Ao contrário da segunda que é mostrada como um vídeo-clipe.

Diante dessas similaridades pergunta-se: quais as diferenças estéticas e como são representadas cada uma delas nos filmes? Vejamos, primeiramente, como é representada na estética neo-realista de *Rio, 40 Graus*. Percebe-se logo no início do filme em uma tomada aérea da cidade os créditos “Nelson Pereira dos Santos apresenta a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro Rio, 40 Graus”, ou seja, numa jogada o diretor oferece ao espectador o nome de batismo da cidade. O plano aéreo sugere que será mais um filme “cartão postal” do Rio de Janeiro com imagens do Pão de Açúcar, Copacabana, Cristo Redentor, estádio do Maracanã. Mas, essa idéia é logo rejeitada quando a câmera sobrevoa e vai pousar no Morro do Cabuçu, revelando Zeca, suado, maltrapilho, descalço com sua lata d’água na cabeça, pisando no chão de terra batida do morro. Eis aí nessa configuração uma característica neo-realista que buscava retratar em seus filmes os problemas como são sem artifícios. Aos desmascarar a “cidade maravilhosa” Nelson rompe com a representação ficcional hollywoodiana e mostra outras paisagens, ou seja, o lado “feio” e pobre da Capital Federal. Ainda na abertura ele agradece à “população do Rio de Janeiro”, e por essa característica já fica subentendido de que o filme retratará o povo da cidade. Ao misturar o ser humano com a paisagem já deixa claro que a cidade será também um dos personagens principais do filme. No filme os garotos sujos, pobres, são partes integrantes da “paisagem”, do cenário, igualmente pobre e sujo. É nessa concepção que se diz que o lugar também é um personagem.

A concepção neo-realista no Brasil, cujas idéias tomaram corpo no 2º Congresso Brasileiro de Cinema em 1953, estabelecia que os filmes deveriam retratar o homem brasileiro, em seu jeito, seu modo de andar, falar, vestir. Essa orientação fica clara no início do filme, quando Zeca entra em sua casa e o espectador conhece sua família. O pai,

Joaquim, desempregado que bebe para “esquecer as mágoas”, a irmã operária e sonhadora, a mãe, Ana, que lava roupa para fora. Seu linguajar coloquial é bem real quando recomenda a compra de feijão pela filha e pede que não venha “misturado porque vem cheio de bicho”. Uma concepção da realidade que, embora também subjetiva, evita uma idealização extrema do mundo.

A filha, por sua vez, deixa subentender que pelo preço não dá para comprar coisa melhor. Ao ser indagada se não é necessário comprar arroz, a mãe diz que não há necessidade, pois já comprou dois quilos “antesdonte”. A filha revela que não quer ver faltar comida na visita do seu novo namorado Alberto. O diálogo entre mãe e filha mostra que dentro de uma cidade linda como o Rio de Janeiro há pessoas reais, pessoas do povo com seu jeito de ser, sendo assim, uma contraposição às fabricas de caracterização de pessoas preconizada pelo cinema vigente. Mais tarde dona Ana será solidária com dona Elvira, mãe de Jorge, que está doente e por isso lhe ajudará no serviço de lavagem de roupa e essa atitude será importante para estabelecer um contraponto entre os pobres e a classe média.

Também no início do filme Paulo, Xerife, Sujinho e Zeca estão dialogando para a compra de uma bola, por meio de uma coleta. A discussão ocorre momentos antes dos garotos descerem do morro para vender amendoim nos pontos turísticos do Rio de Janeiro. A composição da imagem dos garotos – estourada em preto e branco, o fato deles serem todos negros, quase da mesma idade e tamanhos, além das roupas paupérrimas – dificulta a percepção das particularidades de cada personagem, ou seja, bem ao estilo de uma das características neo-realistas em que a individualidade não é o mais importante, já o coletivo sim. Se observarmos bem a composição da imagem dos garotos que estão no morro, podemos dizer que eles se camuflam na própria paisagem do lugar, suas imagens se confundem com a imagem “imperfeita” e “suja” do lugar.

Isso fica evidenciado na descida dos garotos que passam por uma animada pelada em um campinho de terra batida ou na cena seguinte, em que Vanda e uma amiga estão na feira comprando verduras. Entre uma cena e outra o povo aparece num ir e vir se mostrando em sua plenitude, com seu “miserabilismo”, como diria Glauber Rocha. As cenas de povo são mostradas sem retoques, num humanismo zavattiniano. Com isso, Nelson Pereira dos Santos constrói um retrato neo-realista da fome. A fome do lazer, fome da dignidade, fome de ser criança. Todas essas questões estão embutidas nas ações vividas por Paulo, Suginho e os demais garotos que servem como um fio condutor para denunciar a precariedade da vida do povo do morro, esquecidos pelo poder público.

Logo no início de *Cidade de Deus*, em seus créditos iniciais, percebe-se que não há patrocinadores e sim “investidores”, isso já é um indício de como a pós-modernidade influi em uma linguagem cinematográfica de consumo. A faca sendo amolada numa pedra “embalada” por um pagode, com a imagem de frangos sendo depenados já indica que haverá um churrasco, e também a violência que virá a seguir. Entretanto, essa indicação não vem de forma natural com a imagem solta, sem artifício tecnológico, como numa obra neo-realista. A ação é mostrada de forma clipada, como um clipe de TV, pois uma melodia de pagode dá o tom desse aspecto. O som da faca é elevado nos momentos em que ocorre o corte das imagens num ritmo cada vez mais rápido. É como se a própria faca cortasse o filme, uma metáfora da obra permeada de fragmentação. Depois vem a cena seguinte, da galinha em fuga e a câmera lhe seguindo quase colada ao seu corpo, mostra as ruelas da Cidade de Deus.

Ou seja, a favela em sua primeira aparição é mostrada de forma espetacularizada – tom azulado da imagem em forma de videoclipe – envernizando a imagem da fome e da pobreza do lugar. O bando de Zé Pequeno persegue a galinha que cruza o caminho de Busca-Pé. Este se vê entre a galinha, os bandidos e a polícia. Na Cidade de Deus é assim:

“se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. É por meio desse dito popular que Busca-Pé volta aos anos 60 para contar a história de como começou a Cidade de Deus. Nesse processo a câmera dá um giro de 360 graus em torno de Busca-Pé para transportá-lo daquele momento para os anos 60. E assim, o tom azulado da imagem dá lugar ao sépia dos anos 60.

Mais uma vez o tom do espetáculo fica evidenciado nesse “transportar” do garoto, que é o narrador-personagem. A narrativa do filme vai para os anos 60 e conta a história do Trio Ternura, formado pelos bandidos Bené, Alicate e Marreco, irmão de Busca-Pé. Se em *Rio, 40 Graus* o telespectador é levado a prestar atenção no filme para entender seu enredo, já que a câmera mostra as cenas como elas são, sem nenhuma explicação, em *Cidade de Deus* isso não é necessário já que Busca-Pé trata de narrar os fatos de forma didática. Na tela, os subtítulos explicam o início de cada fase ou personagem importante. Percebe-se que no campinho de futebol – onde o Trio Ternura vai se esconder entre os meninos que jogam uma pelada, após o assalto ao caminhão de gás – há uma diversidade de elementos da fome, da pobreza: garotos descalços, sujos, maltrapilhos, campinho de terra batida de um aspecto desértico, empoeirado. No entanto, a imagem, em tom sépia, monta uma composição estilo cartão postal, auxiliado pelo capricho da fotografia cinematográfica e isso não é cosmética da fome, é apenas apuro técnico como é feito na apresentação do Trio Ternura, sob uma batida de samba dando um aspecto de festa ao pós-assalto e a alegria no rosto dos bandidos e das crianças, que recebem o dinheiro do crime, contribuem para compor esse cenário de crime com clima de festa.

Numa cena em que críticos como Layo F. B. de Carvalho (2003) chamam de a câmera na mão revisada pela pós-modernidade, o bando de Sandro Cenoura assalta um banco onde a câmera gira, procura de forma trêmula e nervosa os personagens. Porém, a dramaticidade é cortada por uma música de fundo, suavizando, tornando a cena divertida.

Enfim, *Cidade de Deus* utiliza-se de toda uma estética publicitária, com montagem rápida, linguagem de vídeo, ou seja, a valorização da imagem e da fotografia trabalhada. Levando-se em conta que Fernando Meireles é publicitário e sócio de uma das maiores agências de publicidade do país, a O2, que produziu o filme, não é de se estranhar que essas características estejam presentes em sua obra. Vejamos, por exemplo, que quando amanhece o dia em *Cidade de Deus*, surge um nascer do sol como se fosse um cartão postal ao som de *Alvorada*, de Cartola, Hermínio Bello e Carlos Cachça. (*Alvorada/ lá no morro que beleza/ Ninguém chora, não há tristeza/ Ninguém sente dissabor/ O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo/ A natureza sorrindo, o sol tingindo...*)

A imagem da miséria é romantizada com a música e, assim, a letra e imagem são uma contradição. Este recurso mostra que *Cidade de Deus* vai além do espetáculo e procura mostrar que apesar dos problemas a comunidade segue sua vida. Lembremos que os bandidos festejam, se preparam para um churrasco no início do filme com muito batuque, samba e pagode. Todas essas questões presentes em *Cidade de Deus*, estética publicitária, montagem rápida, linguagem de vídeo, a fotografia trabalhada são expressões do momento histórico que se vive atualmente: a pós-modernidade onde o produtor de cinema contemporâneo é fruto da televisão, que viu nascer a MTV e as novas tendências tecnológicas embutidas numa geração multimídia.

Essas novas tendências tecnológicas da pós-modernidade podem ser vistas no transe de Alicate, quando está em cima da árvore decidindo se continua a ser bandido ou volta para a igreja. Nesse momento surge na tela um peixe pequeno fora d'água sendo engolido por um grande, a gota de suor em câmera lenta caindo na folha em tom azulada suaviza toda a dramaticidade da cena dando, assim, um efeito de espetacularização, o embelezamento da cena. Esse clima continua, pois, quando o bandido está andando no meio da favela já decidido a voltar à igreja, os policiais atiram em sua direção. A câmera

acompanha a bala que quebra um retrovisor numa cena tipicamente do cinema americano.

De volta à estética da pós-modernidade, ela está presente em vários momentos, como na cena em que Busca-Pé vai buscar um baseado para Berenice no cafofo dos apês. Sua cor-rida apresenta ao espectador as ruelas da favela, em forma de labirinto e as imagens azuladas em ritmo rápido, sob som de um swing mostram a miséria do lugar. Esse embelezamento também pode ser observado quando Dadinho está engraxando os sapatos de um senhor na praça, quando fugiu para a cidade logo após o assalto ao motel. A luz é em tom amarelado deixa a cena romantizada, bela.

Como já foi dito a câmera de Busca-Pé é um instrumento que se iguala à câmera do autor de *Rio, 40 Graus* quando busca retratar a realidade das respectivas comunidades: o morro do Cabuçu em confronto com o Rio de Janeiro e a comunidade de Cidade de Deus. Entretanto, mesmo com essas singularidades comuns, também há as diferenças, pois enquanto o olhar da câmera de Nelson Pereira dos Santos busca retratar uma realidade, por meio de sua estética neo-realista, com uma fidelidade entre roteiro e realidade, através de uma montagem que deixa fluir naturalmente a história sem muitos recursos estilísticos de montagem, por outro lado Busca-Pé mostra uma realidade em recortes, fragmentada. Essa fragmentação é o retrato da sociedade atual. Guy Debord diz que a “própria separação faz parte da unidade do mundo, da práxis social global que se cindiu em realidade e em imagem” (DEBORD, 1997, p. 15).

Busca-Pé ao mostrar a realidade, a elabora. Mais do que um simples registro realista temos um recorte, um gesto espontâneo, uma quebra. Ao contemplar a possibilidade do espelho – que é uma fotografia –, já não mais a mesma realidade, mas um olhar crítico sobre ela. Busca-Pé começa a descrever as pessoas sob o olhar de sua câmera e seguindo o pensamento de Layo Fernando B. de Carvalho (2003) quando o personagem ainda é uma criança, nos anos 60, a própria câmera fotografa (paralisa) os personagens que são

descritos na história do Trio Ternura. Essa etapa termina na paralisação da imagem da bola sendo furada por um tiro da arma de Cabeleira durante o jogo.

No segundo momento, nos anos 70, Busca-Pé, usando uma máquina de baixa qualidade (que dá para perceber pela imagem granulada), fotografa os amigos na praia. A câmera cinematográfica paralisa da mesma forma, fazendo o movimento de aproximação da pessoa como se tivesse captando a imagem dessa pessoa. Busca-pé foca, portanto, à sua maneira, a realidade, recortando-a e dando-lhe outra realidade. O exemplo fica claro quando sempre procura “esconder” Tiago nas fotografias que tira da turma dos cocotas, deixando seu rosto sempre na sombra, já que o rapaz era o namorado de sua amada Angélica. Esse seu olhar – ao contrário da continuidade narrativa de *Rio, 40 Graus* – é um retrato fragmentado da realidade, uma das características da pós-modernidade, de uma sociedade que cultua a imagem, uma tendência que se estendeu pelo mundo todo. É isso que se pode dizer da câmera de Busca-Pé, diante dos fatos que vivencia em sua comunidade.

Esse aspecto da pós-modernidade também está presente no momento do assassinato de Zé Pequeno pelos garotos da Caixa Baixa. Busca-Pé fotografa os policiais subornando Zé Pequeno e os garotos assassinando-o, deixando o corpo do bandido crivado de balas. Na hora de escolher a foto prefere a última, pois o bandido já estava morto e não lhe incomodaria, já se publicasse a foto no jornal dos policiais subornando Zé Pequeno ficaria famoso e até receberia prêmio, entretanto, conviveria com a possibilidade de até ser assassinado pela polícia. Assim, entre os diversos recortes de realidade, preferiu a mais cômoda, afinal, morava na Cidade de Deus e como sugeriu no início do filme lá “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. O frango naquele momento surgia como uma metáfora desse processo. A câmera na mão de Busca-Pé serve-lhe como instrumento para moldar a realidade à sua maneira, “o bom para ele” e isso é um aspecto comum aos dias de

hoje. A técnica publicitária presente no filme também é um reflexo da pós-modernidade. Algo bem diferente da câmera na mão do Cinema Novo, que buscava transformar as imagens em um instrumento de constituição da identidade nacional e usava o sertão para pôr em cena questões coletivas e conflitos sociais. O radicalismo (SOUSA, 2002) consistia também em negar a convenção técnica dominante e trabalhar a partir do precário. Por isso não se pode dizer que estamos vivendo uma passagem da estética à cosmética da fome como sugere Bentes.

CONCLUSÃO

Ao final da análise dos dois filmes percebe-se que tanto *Rio, 40 Graus*, quanto *Cidade de Deus* cumprem seus respectivos papéis quanto ao que se propuseram. Sob estética neo-realista o filme de Nelson Pereira dos Santos se propõe a fazer uma denúncia social, mostrar o outro lado da moeda do cartão postal Rio de Janeiro: a pobreza do povo do Morro do Cabuçu em contraposição à classe mais abastada da cidade e, assim, a estética neo-realista em *Rio, 40 Graus* é um instrumento político no processo de conscientização de uma realidade onde há explorados e exploradores.

Já *Cidade de Deus*, incluído dentro de um contexto da pós-modernidade, adota uma técnica espetacular, videoclipada, o painel do nascimento de uma comunidade ao mostrar que muitos dos seus filhos foram arrebanhados pelo tráfico de drogas. Entretanto, enquanto *Rio, 40 Graus* é usado como instrumento político de conscientização por meio da denúncia social dentro de um contexto histórico que é retratado no próprio filme em tom documental, *Cidade de Deus*, apesar de ser construído de maneira espetacular, também faz uma denúncia social já que procura retratar uma realidade da pobreza e de exclusão social e da violência vividas por uma comunidade pobre do Rio de Janeiro. Essa realidade é retratada por meio de montagens rápidas e musicadas, como se fossem videoclipes, sem qualquer alusão dentro do filme do porquê da existência do tráfico de drogas e da exclusão social.

Apesar do caráter espetacular que entretém, o filme também choca em alguns momentos quando põe armas nas mãos de crianças, que são obrigadas a matar e a participar do tráfico de drogas e nesse aspecto, ele também causa impacto.

Os personagens negros de *Rio, 40 Graus* lutam para sobreviver, e como defende

Robert Stam (2005) ao invés de se limitar à denúncia, Nelson mostra pessoas que resistem: os vendedores de amendoim enganam o patrão, o atleta negro se recusa a ser tratado como mercadoria. Os negros de *Cidade de Deus*, todavia, lutam para matar ou morrer.

Em ambas as produções, no entanto, há uma crítica à brutalização da sociedade, pois se subentende que nenhuma das comunidades terá um futuro melhor. Possuem, no entanto, características semelhantes ao neo-realismo. Primeiro: nos dois filmes há a miserabilidade nos protagonistas que são personagens feios, sujos, pobres de linguagem coloquial com a utilização de não-atores. Segundo: embora a câmera seja usada para retratar a realidade, em *Cidade de Deus* esse retrato é recortado. Terceiro: o lugar, tanto o Morro do Cabuçu e o Rio de Janeiro em *Rio, 40 Graus*, quanto a Cidade de Deus são apresentados como personagens, pois comunicam um ambiente de miséria e de exclusão social. A crueza dos dois lugares também impõe uma reflexão extra-cinematográfica sociológica sobre o problema da desigualdade social no Brasil.

Quando se fala em estética da fome, não se trata somente da fome fisiológica, estamos falando de uma metáfora. Assim, a fome na estética neo-realista de *Rio, 40 Graus* está representada em:

a): na miséria e na exclusão social dos protagonistas que são obrigados a renunciar a infância para sobreviver, tendo que trabalhar nos principais cartões postais do Rio de Janeiro;

b): na divisão abissal entre os pobres do morro e os ricos do asfalto, explorados e exploradores, incluídos e excluídos, divisão que expõe sociedade carioca e suas entranhas, que serve como parâmetro da sociedade brasileira, antes glamuralizada pela estética tropical holywoodiana;

c): na luta de classe, na classe baixa, como componente de reprodução no processo

exploratório entre as classes;

d): na forma de apresentação dos personagens – homens do povo – seu jeito de andar, falar, vestir, se mexer, ser, existir, nas roupas maltrapilhas dos garotos, que são elementos que reforçam a idéia de extrema pobreza em que vivem;

e): na imagem por meio de uma fotografia propositalmente suja, sem retoque, do morro com seus becos, locais autênticos para que seja transmitida emoção e vida natural de seus moradores;

f): na ênfase à coletividade, no espaço, dos personagens em detrimento as suas individualidades, o todo é valorizado, no processo de denúncia social;

g): na migração dos nordestinos que pelo processo de exclusão e pelas condições de pobreza em que vivem são obrigados a buscar melhorias nas grandes cidades por meio de empregos na construção civil;

h): na questão racial do negro, vítima da violência social que desemboca na violência física como na morte de Jorge e juntamente com o negro e sua condição, lançar um olhar que permitisse ir além da mera aparência das coisas, o Rio de Janeiro e sua beleza de cartão postal, desmascarar a pretensa unidade racial de um país, até então, representado como principalmente branco;

i): nas artimanhas escusas entre cartolas na venda de jogadores de futebol;

j): no servilismo entre políticos e seus correligionários onde o jogo de interesse pessoal é superior aos anseios do povo;

l): na má distribuição de terras personificada na figura do suplente de deputado dr. Durão, levando à reflexão que é necessário a reforma agrária para que a terra seja distribuída de forma justa.

Já a Cosmética da Fome na pós-Modernidade de *Cidade de Deus*, não existe, pois se entende por cosmética como algo superficial ou alienante o que o filme não é, já que traz uma discussão sobre a violência urbana e a exclusão social e neste caso retoma temas do Cinema Novo, mas não na estética. Deste modo, o filme não retrata o assunto de modo folclorizado, paternalista, conformista ou piegas, como defende Ivana Bentes. Em alguns momentos o filme se baseia em clichês e valoriza o “belo” e a qualidade da imagem, mas nem por isso deixa de exercer uma reflexão diante da violência urbana e o processo de esquecimento do Estado aos mais carentes. Ou seja, o termo “Cosmética da Fome” cunhado por Ivana Bentes, limita-se apenas a ser o que é: um nome bonito colocado de forma pejorativa para definir *Cidade de Deus* apenas como cinema de entretenimento. O que existe no filme de Fernando Meireles são elementos técnicos cinematográficos típicos da pós-modernidade e eles estão representados em

a): na estética publicitária, com montagem rápida, linguagem de vídeo, valorização da imagem, fotografia trabalhada que suaviza a realidade da fome e da miséria da Cidade de Deus;

b): recorte da realidade em que a favela se fecha na própria favela sendo mostrada isolada do resto da cidade, sendo opressora de si mesma e com toda sua miséria como museu da humanidade, museu da miséria;

c): alteração na linguagem das cores com ênfase nas sépias, verde e azul como instrumentos de embelezamento e glamuralização das cenas mesmo estas sendo de violência ou extrema pobreza, proporcionando o gozo espetacular da violência;

d): apresentação da violência por meio da construção do bandido como mito, dos crimes, massacres, horrores, do confronto entre bandidos em que a violência é gratuita ou institucional, em que todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso;

e): na passagem de tempo com a câmera girando 360 graus;

f): na similaridade com o cinema de ação contemporâneo de Hollywood que lembram filmes de *western*, gângster dos anos 30 e suas regras como podem ser vistos no assalto ao caminhão de gás – bandido com a boca coberta – nos corpos tombando sucessivamente em imagem acelerada;

g): na produção dos personagens negros reluzentes que com uma arma na mão, não têm nenhuma idéia na cabeça a não ser matar-se uns aos outros, fato que cria o estereótipo sobre os favelados: negros animalizados, ferozes matando-se entre si e também na realidade maquiada com cores e luzes que deixam o céu da favela fotogênico;

h): na prática de imprimir velocidade nas cenas de violência e miséria tendo como finalidade ganhar o público contemporâneo com a pirotecnia;

i): no uso de imagens videográficas como no mapeamento dos pontos de drogas que foram tomados por Zé Pequeno na favela, que demonstra que as imagens foram manipuladas digitalmente como em um comercial de tv;

j): no uso da linguagem da televisão, como na vinheta do início do filme em que Busca-Pé aparece tirando uma fotografia atrás de uma parede vazada, ou na divisão de tela no baile *funk*, onde de um lado surge Busca-Pé e Angélica chegando e no outro está Bené dançando com os amigos, ou quando o garoto Filé-Com-Fritas é agarrado na rua pelo bando de Cenoura, após ter dado um recado de Zé Pequeno. Enquanto o garoto corre de um lado da tela, do outro Cenoura está conversando com seu bando.

Essas, na verdade, refletem a proposta que cada filme pretendia. A estética neo-realista de *Rio, 40 Graus* desnuda o Rio de Janeiro cartão postal e transforma assim – de forma pioneira, sem grande aparato técnico dos grandes estúdios –, homem e paisagem em protagonistas e pôr na ordem do dia seus problemas de dentro para fora como questão

racial, migração, desemprego, exploração, exclusão social, em tom, como disse Glauber Rocha, de telejornal urbano, um verdadeiro documento social do Brasil anos 50.

Cidade de Deus, por sua vez, nasce no contexto histórico da chamada pós-modernidade onde há a predominância da imagem com a convergência de várias tecnologias entre si. Por isso, há nele, montagem rápida, fotografia trabalhada proveniente da área televisa e publicitária identificando-se com um público que também está envolvido com as novas tecnologias, o que acaba alterando os rumos e os estilos da cinematografia contemporânea.

Assim, pode-se dizer que *Cidade de Deus* mostra a representação do homem pós-moderno. Suas imagens rápidas e videoclipadas refletem muitas vezes a vida do homem contemporâneo que, vivendo em um mundo globalizado, essencialmente urbano e multimídia, é bombardeado diariamente com um número cada vez maior de informação.

Mesmo assim, paradoxalmente, em muitos casos, vive o isolamento causado ora pela violência, ora pela exclusão social. Quando se observa a estrutura narrativa de *Rio, 40 Graus*, o que se vê é uma estética neo-realista, naturalista, onde esse isolamento não existe, todos estão misturados vivendo seus problemas, contradições e antagonismos. Quando nos referimos a *Cidade de Deus*, percebemos que essa estética neo-realista foi substituída por outra (pós-moderna) que se apóia nos recursos do espetáculo com suas imagens clipadas, ou seja, passamos de uma estética neo-realista, em *Rio, 40 Graus* para a intensidade, superficialidade e ausência de afeto em *Cidade de Deus*, em outras palavras, um fenômeno da pós-modernidade.

Assim, vistos os contextos históricos em que foram produzidos os dois filmes aqui estudados, conclui-se que: com estética da fome no neo-realismo de *Rio, 40 Graus* temos um instrumento político (que ajudou a influenciar uma geração de cineasta que fundou

uma nova estética revolucionária, o Cinema Novo até os anos 70) de denúncia social, que mostra uma realidade não elaborada, real, sendo um contraponto ao cinema americano de hollywood adotado no Brasil dos anos 50. Ou seja, uma denúncia social mais explícita, direta, já que os pobres, a favela, os negros, nessa época eram carnavalizados, surgiam na tela como caricaturas de si mesmos.

Já com os recursos tecnológicos para representar a fome na pós-modernidade de *Cidade de Deus*, essa denúncia social é mais indireta, pois o filme “bebe” na fonte americana ao “pintar” as mesmas questões sociais abordadas em *Rio, 40 Graus* a – fome, miséria, questão racial, pobreza e exclusão social – com pirotécnica, embelezamento, sob um contexto da pós-modernidade e as novas tecnologias videográficas. Desta feita essa questão política de denúncia social sob a ótica de Nelson Pereira dos Santos para propor uma nova forma de fazer cinema, ganha uma nova roupagem em *Cidade de Deus*: a da pós-modernidade. Mas, com um diferencial. Agora já não há a questão de fazer um novo cinema e sim usar a tecnologia vigente, sem ser uma cosmética da fome, para mostrar o aspecto da exclusão social de forma espetacular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. **Da estética à cosmética da fome**. Jornal do Brasil, Caderno B, São Paulo, 8 de jul. 2001. Disponível em

<<http://jbonline.terra.com.br/papel/cadernob/2001/07/07/jorcab20010707002.html>>.

Acesso em 08/04/2005.

_____. **Cidade de Deus promove Turismo no inferno**. O Estado de São Paulo, 31 de agosto de 2002.

_____. **Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha**. 20 de outubro de 2005. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em 20/10/2005.

BARBOSA, Neusa. **Cidade de Deus: a estética, a cosmética e a fome da discussão**.

Cineweb 20 set. 2002. Disponível em <http://cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=47>. Acesso em 20 abr. 2005.

BETTON, Gerard. **Estética do Cinema**. Tradução (?). São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajectoria Crítica**. São Paulo. Editora Polis, 1978.

CAETANO, Maria do Rosário. **O debate da exclusão social em primeiro plano**.

Disponível em: Revista de Cinema

<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/cidadededeus/index.html>> Acesso em 21/01/2006.

CARVALHO, Layo Fernando Barros de. **Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de Cidade de Deus**. Disponível em:

Ciberlegenda nº 12, 2003 <http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>. Acesso em 21/01/2006.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contaponto, 1997.

EDUARDO, Cléber. **A cosmética da fome**. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/epoca/0,6993,ept373958-1661,00.html>>. Acesso em 08/04/ 2005.

EPSTEIN, Jean. **O cinema e as letras modernas**. Trad. Marcelle Pithon. In: **A**

Experiência do cinema: antologia. Organizador: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **O Neo-Realismo cinematográfico italiano – uma leitura.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha esse vulcão.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 7ª edição, 1998.

Habitat: um bilhão de pessoas vivem em favelas no mundo. Disponível em < http://www.onu-brasil.org.br/view_news.php?id=2519>. Acesso em 07 jul. 2005.

JAMESON, Fredric. **Espaço teorias do pós-moderno e imagem e outros ensaios.** Org. trad.: Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2ª edição, 1995.

_____. **Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio.** Trad.: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2ª edição, 2000.

JÚNIOR, Márcio Rezende. **As favelas no cinema.** Reator 20 a 27/2004. Disponível em <<http://www.reator.org/reportagem/15favela>>. Acesso em 15/04/2005.

MACHADO, Carolina Mata. **Faroeste Caboclo.** Disponível em <http://www.educacaopublica.rj.ov.br/cultura/critica/texto.asp?codt=42>>. Acesso em 15 abr. 2005.

PIRES, Roberto. **A influência do Neo-Realismo no cinema brasileiro.** Disponível em <<http://www.iterrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=19>>. Acesso 15 abr. 2005.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naif, 2003.

_____. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naif, 2004.

ROSÁRIO, Miguel. **A volta do marginal.** Disponível em

<http://www.artepolitica.com.br/criticas/cinema/cidade/_Deus.htm>. Acesso em 20/04/2005.

STAM, Robert. **Tropical multiculturalismo**. Tradução: Fernando Wugman (inédito).

SOUSA, Ana Paula. **Estética da fome**. Disponível em: Revista de Cinema desde 2002 <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/estética/index.shtml>>. Acesso em 20/01/2006.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. (Coleção Arte e Cultura; vol. 05). Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrasilme, 1983.

WEISSHEIME. Marco Aurélio. **Número de Favelas no mundo podem triplicar em 45 anos**. Disponível em <http://agenciartamaior.uol.com.br//agencia.asp?coluna=reportagens&id=2966>>. Acesso em 07 de Junho de 2005.

WIKIPÉDIA. Site. **Cinema neo-realista italiano**. Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Neo-Realismo#Cinema_neo-realista_italiano. Acesso em 08 de junho de 2005.