



33(1):193-208
jan/jun 2008

Quando os Meninos de *Cidade de Deus* nos Olham

Rosa Maria Bueno Fischer

RESUMO – Quando os Meninos de *Cidade de Deus* nos Olham. Este artigo tem o objetivo de pensar o filme *Cidade de Deus* no campo da educação, a partir das ferramentas que a obra de Michel Foucault oferece. Articulam-se no texto três questões principais: a condição de infâmia, exclusão e de anormalidade dos personagens; problematizações a respeito do poder sobre a vida e a morte em nosso tempo; e as relações entre linguagem cinematográfica e “representações da realidade” – vistas a partir das estratégias de direção do cineasta Fernando Meirelles e de suas opções narrativas.

Palavras-chave: **Cinema. Poder. Sujeito. Foucault.**

ABSTRACT – When Children Watch us in *City of God*. This text aims to discuss Brazilian movie *City of God*. The principal theoretical references are Foucault concepts of subject, power and discourse. This paper focuses on possibilities of relating three questions at least: a) abnormality and exclusion of young and poor people in Brazil; b) power over life and death in our times; c) relations between film languages and “reality representation”. The arguments were constructed within the context of Fernando Meirelles’ narrative strategies and his options as a director.

Keywords: **Cinema. Power. Subject. Foucault.**

Trato aqui do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, filme que significou um marco na história do cinema brasileiro, pelos inúmeros prêmios que recebeu e pela ampla circulação em vários países. Proponho-me a pensá-lo no campo da educação, a partir das ferramentas que a obra de Michel Foucault oferece. É preciso dizer que a escolha se dá, principalmente, por aquilo que neste filme nos convoca, nos desaloja, pelo que nele se configura como um olhar em direção a nós; assim, escolho este filme especialmente porque aquelas crianças, aqueles jovens, da favela carioca Cidade de Deus, aquelas crianças e jovens não são apenas olhados por nós e pelas câmeras de Meirelles; eles *nos olham*. Aqueles meninos nos olham com olhos de atores, de crianças, de adolescentes, de personagens, e desse lugar nos contam algo da história brasileira de nossos dias. Busco analisar o filme por dentro das estratégias de linguagem cinematográfica e das opções narrativas do diretor Fernando Meirelles. Para quê? Para pensar facetas de um tempo presente: de meninos, de Brasil e de educação¹.

Faço esse percurso analítico a partir daquilo que aprendemos com Foucault, quanto às múltiplas e complexas relações entre práticas discursivas e práticas não-discursivas, possíveis de serem discutidas tendo como “materialidade enunciativa” um filme: um filme que não se configuraria como uma unidade fechada, nem como obra de um único autor, mas como documento de um determinado tempo e lugar, ambos plenamente históricos. Um filme que se configuraria, igualmente, como criação estética e como produção e veiculação de imagens, que não serão tratadas aqui com o objetivo de dissecar “conteúdos” nem realidades representadas, mas, na medida do possível, como documento que procurarei elevar à condição de “monumento”, inspirada no autor de *A Arqueologia do Saber* (1986).

Como afirma Xavier, o cinema nos permite usufruir um olhar privilegiado, aquele olhar mediado pelas lentes da câmera, através do qual podemos, por exemplo, assistir ao maior dos horrores ou ao mais maravilhoso manifesto de generosidade e invenção estética, e permanecer a salvo – já que se trata de um olhar sem corpo, pelo qual podemos ver a tudo e a todos, através do olho da câmera; podemos estar lá *sem estar lá* (Xavier, 2003, p. 36-37). Mas é bem verdade também que, na condição de analistas das imagens, seria possível tratar o cinema como filosofia, mediados pela produção de um pensador como Foucault; escrever, enfim, sobre uma narrativa e os discursos que nela circulam, munidos de um determinado referencial teórico que sustente tal tarefa. Nesse caso, então, creio que não estaremos plenamente a salvo. A meu ver, haveria sempre, em ambas as situações, uma mistura de fruição e de exercício de pensamento analítico, e isso de certa forma não nos deixa jamais a salvo: mesmo do lugar de quem não está lá, no horror da guerra do tráfico, por exemplo, a experiência de espectadores nos entrega à interpelação das imagens, o que pode nos marcar como ferro em brasa; por outro lado, no papel de analistas do filme, não vamos abandonar a experiência estética de entrega e passividade em relação ao que vemos.

Inspirada em Foucault, portanto, proponho-me a experimentar esse misto de passividade e atividade, a entrar nas imagens, a metodicamente abrir algumas das enunciações dessa narrativa, a localizar cenas e seqüências, retomando gestos, ritmos e sonorizações pelos quais fui “tomada”. A idéia é articular essas imagens a enunciados de um determinado tempo e a relações de poder muito específicas, buscando aqui ecos das escritas do filósofo, ora usadas como ferramentas teóricas, ora como sugestões de outros modos de pensar o que vemos. E é assim que me sinto comprometida a dizer algo, para além do que sinto sobre o que vejo, para além do “eu gosto” ou “eu não gosto”. A tentativa será a de articular três questões principais sobre o filme, a partir da uma inspiração foucaultiana: a condição de exclusão e de anormalidade dos personagens; os novos modos de experimentar o direito de vida e de morte em nossa sociedade; finalmente, as relações entre linguagem cinematográfica e “realidade”, vistas a partir das estratégias de direção do cineasta Fernando Meirelles.

Ínfimas Existências

Quando olhamos alguém, na experiência cotidiana, pode-se dizer que “o olho que vejo é olho porque me vê, não porque o vejo” – como escreve Xavier (2003, p. 57), citando o poeta espanhol Antonio Machado. Haveria nessa experiência intersubjetiva uma devolução do olhar. Porém, em se tratando de aparatos construtores de imagens – como a fotografia, o cinema, a televisão, – teríamos uma interação distinta, de outra ordem: ela envolveria “um olho que não vejo e não me vê, que é olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais... ou talvez menos” (Xavier, 2003, p. 57).

Dado inalienável de minha experiência, o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista. Enxergar efetivamente mais, sem recusá-lo, implica discutir os termos desse olhar. Observar com ele o mundo mas colocá-lo também em foco, recusando a condição de total identificação com o aparato. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que, fora do campo, torna visível (Xavier, 2003, p. 57).

Neste filme, talvez possamos num primeiro momento articular visibilidades e invisibilidades sobre o tema da exposição de existências ínfimas, em torno das quais Meirelles constrói sua narrativa fílmica. Trata-se de existências socialmente tornadas anormais e indesejadas, de meninos e de meninas de 8, 18, não mais que 22 anos, que ali naquelas imagens passam à condição de “existências-clarão”. Da vida na favela, passam a personagens de livro e, na seqüência, a protagonistas de um filme que chega a Hollywood, indicado para o Oscar. Estão expostos, plenamente expostos. Seguindo as pegadas de Foucault em “A vida dos homens infames” (1992) – um de seus mais belos textos –, podemos dizer que os personagens de *Cidade de Deus* também são vidas obscuras e desafortunadas que, alçadas à condição de visibilidade midiática, nos provocam, misturam em si beleza e

assombro. E é deles que desejo falar, são suas vidas narradas em filme que agora me proponho a ver e descrever, como “uma peça da dramaturgia do real” (Foucault, 1992).

Diria que, inteiramente diferente dos infames descritos por Foucault, e ao mesmo tempo paradoxalmente próximos deles, os personagens de *Cidade de Deus* aparecem para nós no século XXI – mais precisamente no ano de 2003, quando é lançado o filme –, encarnando histórias dos anos 70 e 80, numa favela do Rio de Janeiro, exatamente no momento em que emerge para eles a possibilidade de existirem para o mundo, para a sociedade mais ampla, através de todas as ações relacionadas ao controle do tráfico. São jovens que criam um sistema próprio de poder, simultaneamente à margem e por dentro do sistema oficial – na medida em que uma parcela significativa de policiais e de grupos de classe média e alta praticamente vive deles e de toda a condição de violência e pobreza que encarnam.

Para os meninos da favela Cidade de Deus, a experiência de exposição ao olhar do poder certamente não se dá pelo caminho um tanto moroso (segundo nossos tempos) dos infames do século XVII estudados por Foucault. A denúncia da infâmia dispõe hoje de toda uma rede de comunicação, dos jornais impressos à TV, do telefone celular à Internet. Dispõe também da literatura e do cinema. E nos anos 70 e 80, período recriado no filme, as páginas dos jornais impressos – especialmente a foto impressa em preto e branco – tinham um lugar de poder inquestionável como tecnologia de comunicação (e de atribuição de poder, como veremos na análise se algumas cenas).

Tratava-se de outra formação social. Tratava-se de outra ordem discursiva. Portanto, não há (a rigor, nem aqui nem em outra situação) qualquer possibilidade de transposição direta de conceitos ou análises. Os infames de Foucault, eu diria, *ecoam* em *Cidade de Deus*. E isso não é pouco. Os infames de Foucault pedem que se faça a história de nossos homens e mulheres, meninos e meninas, também desafortunados, e agora disponíveis às tantas possibilidades de serem narrados, *on line* se possível, em cadeia nacional, para 50, 60 milhões de brasileiros – como ocorreu quando o documentário de MV Bill foi veiculado no *Fantástico*, da Rede Globo, em 2006². Enfim, aprendemos com Foucault que determinados princípios de exclusão e de exposição da voz de anormais, loucos ou indesejados – como os infames de *Cidade de Deus* – não deixam de existir: há deslocamentos desse princípio, ele não se apaga, ele se exerce de outro modo, ele é outro, ele corresponde a novas formas de vontade de poder e saber, quase sempre com suporte institucional. E é isso que se trata de descrever, como nos ensina Foucault (2006), em sua célebre aula *A Ordem do Discurso*, de 2 de dezembro de 1970.

Fernando Meirelles (a partir do livro homônimo de Paulo Lins) põe o foco sobre vidas que, na sociedade brasileira, estão à margem, em muitos casos na condição de subcidadania³. Essa é uma prática que se multiplica entre outros cineastas (Hector Babenco, em *Carandiru*; Walter Salles em *Central do Brasil*; Eduardo Coutinho, em *Edifício Master* e *O Fim e o Princípio*; *Narradores de*

Javé, de Eliane Caffé; *Madame Satã*, de Karim Aïnouz; *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado); como em algumas programações de TV (*Central da Periferia*, com Regina Casé, por exemplo, sem falar na microssérie *Cidade dos Homens*, ambos da TV Globo), só para citar alguns casos mais recentes.

Gostaria de pensar exatamente sobre isto: sobre a hipótese de Foucault em relação aos homens infames e ao que olhamos e ao que nos olha⁴ em *Cidade de Deus*. Foucault (1992) pesquisou documentos que remontam aos séculos XVII e XVIII, na França, basicamente cartas dirigidas ao rei, pedindo a prisão de soldados desertores, monges vagabundos, mulheres e homens escandalosos e danados. Para o autor, essas vidas às quais teve acesso em sua pesquisa não chegariam até nós, se algum feixe de luz (como as cartas ao rei) não se tivesse posto sobre elas. No caso, como denúncia, como pedido de prisão. O poder que as aprisionou, que as vigiou e as entregou ao poder real – essa mesma experiência com o poder, enfim – permitiu que a elas tivéssemos acesso, séculos depois. São pessoas que teriam desaparecido se não tivessem momentaneamente se defrontado com o poder: não existiram nem jamais poderiam ter existido numa espécie de “estado livre”, como escreve Foucault; foram para sempre fixadas em narrativas, nas quais se tornaram visíveis. São histórias que movimentam o leitor por serem histórias de vida, de desgraça, loucura e morte, que carregam em si beleza e assombro, justamente porque registradas em breves textos que marcaram o destino de vidas efetivamente “reais”. Mediocridade e “medonha” grandeza – tudo ao mesmo tempo (Foucault, 1992, p. 96).

Ora, desde David Griffith, a indústria cinematográfica tem registrado inúmeros produtos, em que de alguma forma os refletores literalmente fazem incidir luz sobre feridas sociais, sobre personagens escusos, escandalosos, marginais, defrontados com o poder – poder familiar, religioso, econômico, médico, político, enfim, com todas as formas de poder. Os filmes de Charles Chaplin são exemplares nesse sentido. Carlitos, mesmo que datado e localizado, fala de algo que se poderia chamar “humanidade genérica”, para além de qualquer diferença (Badiou, 2004, p. 29). Mais do que isso, a genialidade de Chaplin permite ao espectador a fundamental experiência de escapar da pedagogia do bem *versus* o mal, fazendo incidir luz sobre aquele que, do lugar da margem, nos olhou e olha com inigualáveis humor e ironia.

Ao fazer uma retrospectiva das relações entre cinema e política, no texto “Cinema político e gêneros tradicionais – a força e os limites da matriz melodramática”, Xavier discute a busca de muitos cineastas, a partir dos anos 60, no Brasil e em outros países, de uma estética que “fizesse pensar”, que nos provocasse para além das fórmulas folhetinescas das décadas anteriores. A pergunta, então, era: como estimular o pensamento crítico, sem cair na fórmula da compaixão ou nas soluções maniqueístas das chamadas “estruturas de consolação”, tão fortes nas telenovelas a que assistimos ainda hoje, por exemplo? O principal problema enfrentado foi justamente o da comunicação com o grande público. Mais adiante, nos anos 80, esse problema incitou a criação de narrativas como *A História Oficial* (de Luis Puenzo, Oscar de Melhor Filme

Estrangeiro em 1986) ou *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* (de Hector Babenco, 1977). Em ambos, há a tematização da realidade política, mas a prioridade é conferida ao drama íntimo de personagens sensíveis, afetadas pelo processo social, na Argentina e no Brasil. Busca-se primordialmente marcar a oposição entre personagens autênticos e personagens hipócritas. Assim, nos dois filmes, aliás, muito bem produzidos segundo as regras industriais e de mercado, os diretores acabaram permanecendo nas dicotomias conhecidas do melodrama clássico, sem que os crimes e injustiças sociais e políticas pudessem ser vistos na sua rede complexa de articulações políticas e econômicas. Concluindo a análise, escreve Xavier:

[...] sem querer minimizar o plano ético ou a esfera privada, pilares do drama nos filmes aqui comentados, creio ser legítimo questionar a exclusividade desses lugares como eixo do debate político e do diagnóstico social; creio que se deva sublinhar os limites de um gênero de discurso que se mostra eficaz na comunicação, mas cujo preço é reduzir o horizonte de compreensão do social, equacionando-o nos termos de uma dinâmica feita de o conflito entre nobreza de caráter e vilania como dotes que o indivíduo deve à Natureza (Xavier, 2003, p. 141).

No Brasil, os últimos anos parecem mostrar uma nova tendência: há que se falar dos problemas sociais, ao mesmo tempo em que se há de falar da vida privada, dos sentimentos, num esforço para eliminar o discurso dualista e reducionista. Um filme como *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (lançado em 2005), consegue descrever a vida de três jovens “insignificantes”, à margem; para a psicanalista Maria Rita Kehl (2005), o filme se transforma num “épico entre vidas infames”, que consegue driblar nosso desejo por histórias de amor, multiplicadas ao infinito neste tempo de vidas privatizadas e de retraimento de vidas públicas. Kehl fala da possibilidade de uma estética da amizade⁵, uma estética movida mais por *Eros* do que por *Tanatos* – aliás, tema tão caro a Foucault e objeto principal de sua atenção no último curso que ministrou no *Collège de France*, em 1984 (Foucault, 2004).

O mesmo se pode dizer dos documentários de Eduardo Coutinho, referidos acima, e os de Marcelo Masagão, especialmente o premiado *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (1998). Vidas singelas, insignificantes, por vezes infames, recebem o olhar das lentes do cinema, e nos são oferecidas ao olhar, bem longe da busca daquele consenso, medido por roteiros padronizados e fórmulas dualistas, através dos quais se deseja tocar nas feridas sociais sem correr o risco de perder a audiência.

Ora, o filme *Cidade de Deus* merece uma análise especial nesse sentido: a produção, a concepção fílmica, o roteiro, o elenco, especialmente a montagem, fazem uma opção pelo cinema de qualidade técnica, quase perfeita; portanto, não há dúvidas de que se faz uma opção pelo mercado, pela bilheteria, pelo produto bem acabado. Diria mais: há no filme uma opção pela crueza das cenas e das histórias, semelhante ao que nos oferece o ganhador do Oscar de 2006, *Crash – No Limite* (dirigido por Paul Haggis e lançado em 2004), que se passa

em Los Angeles, nos Estados Unidos, cruzando várias histórias do horror às diferenças, da desconfiança de todos contra todos, de pura violência. O discurso hegemônico da política-Bush está vivo nesse filme e nos mobiliza a cada seqüência, fazendo-nos perguntar sobre este outro tempo, em que nos tornamos milhões de infames, de desafortunados, convidados a nos tornar co-autores de cartas ao rei (as *lettres de cachet* de que nos fala Foucault em “A vida dos homens infames”), porque o indiano, o jamaicano, o mexicano, o afegão estão ali, a cutucar o temor generalizado de um outro que parece já não ser possível normalizar. Mas um outro que é preciso, de alguma forma, eliminar, ou pelo menos violentar, ferir, humilhar.

As práticas de disciplinamento estudadas por Foucault, no interior de grandes instituições – como as prisões, os hospitais, os hospícios, os quartéis, as fábricas – certamente não desapareceram por completo. Basta visitar uma escola de Ensino Fundamental no Brasil ou em outros países. São, repito, outras formações históricas e, nelas, outros modos institucionais de se constituírem novas práticas, mas que não deixam de remeter, como memória discursiva, àquelas descritas em *Vigiar e Punir* (1991). Toda a analítica do poder, feita por Foucault em várias de suas pesquisas e exposta com rigor metodológico insuperável em *A vontade de saber*, primeiro volume de sua *História da Sexualidade* (1990), talvez possa nos ajudar a ver que, em *Cidade de Deus*, trata-se de relações de poder muito específicas, já que experimentadas à margem e sempre em situação explícita de violência, em cada personagem, em cada pequena história de vida, em cada etapa de vida daqueles jovens – histórias que não se separam de relações mais amplas de poder, na sociedade brasileira. Ali, a disputa entre os grupos de Zé Pequeno e Sandro Cenoura (este último vivido pelo autor Matheus Nachtergaele) abre por dentro tensas relações que expõem, num micro-universo, em ritmo alucinado de videoclipe, de que modo, para cada nova violência instalada, criam-se sistema de regras, num ciclo infinito de dominações sobre dominações.

Estamos falando aqui de uma cisão radical, na sociedade brasileira, entre cidadãos e subcidadãos, entre ricos e pobres, entre gente do asfalto e gente da favela, divisão extremamente violenta, que instaura no ambiente da favela relações de poder muito particulares. Em primeiro lugar, porque se trata de relações de poder e resistência que, na narrativa de *Cidade de Deus*, acontecem entre crianças, adolescentes e jovens, reproduzindo um ciclo que parece não ter fim. Toda a discussão de Foucault sobre a microfísica do poder assume, na análise das vidas desses meninos, uma configuração muito específica: trata-se de um grupo social que resiste e cria sua própria linguagem, seus próprios códigos de honra, de ética e de bom comportamento (Zé Pequeno é a lei que proíbe, por exemplo, o assalto a moradores da favela); ali, cada novo chefe, cada novo grupo de “soldados” das facções, terá todo o poder, de vida e de morte, um poder tão grande quanto frágil, pois a ordem das coisas pode se inverter a qualquer momento.

Interessa-me pensar sobre as relações de poder e de violência, em obras cinematográficas como *Crash* e *Cidade de Deus*, em que os criadores optam por jogar-nos no rosto a violência em estado quase puro, sem mediações narrativas (como ocorre em *Cidade Baixa*). O que *Cidade de Deus* parece fazer é concentrar-se nas relações de poder internas à favela e ao mundo do tráfico de drogas, no Rio de Janeiro – nos anos 70 e 80, bem antes do agravamento substancial do problema, que passou a atingir várias capitais do País e que se afirma cada vez mais como um poder paralelo e de dimensões políticas e sociais inimagináveis, fora do controle do Estado. E o mais sério é que essas relações atingem diretamente crianças e adolescentes, cuja única forma de “pegar consideração” – como dizem os personagens em algumas de suas falas –, ter algum poder, ser reconhecido, é simplesmente matar, “passar” os outros, todos quantos se atravessarem no seu caminho.

A micro-realidade da favela *Cidade de Deus*, no romance de Lins (2002) e no filme de Fernando Meirelles, concentra-se na descrição das formas históricas que assume o direito sobre a vida e a morte por parte dos chefes do tráfico em relação a toda a comunidade, especialmente aos mais jovens, às crianças, sobretudo – com todas as consequências desse “direito”. Várias cenas do filme *Cidade de Deus* parecem remeter-nos à descrição dos suplícios vividos pelos criminosos dos séculos XVII nos documentos pesquisados por Foucault para *Vigiar e Punir*. As cenas de barbárie a que são submetidos os jovens e as crianças não deixam entrever quase nenhuma experiência que não seja a da violência e da banalização da morte e da vida. E não é só o assassinato do inimigo de facção dentro da favela: pode ser o assassinato da mulher, por ciúme ou seja o que for, como acontece com o personagem Paraíba (vivido pelo ator Gero Camilo), que no filme enterra viva a própria mulher. Ninguém escapa, a não ser o narrador do filme, Buscapé, o menino que se torna fotógrafo, e através de cujo olhar conhecemos a trajetória dos personagens da favela: Dadinho (depois, batizado de Zé Pequeno), Mané Galinha, Sandro Cenoura, Barbantinho, entre outros.

O filme de Meirelles nos conduz para uma realidade do final do século XX, no Brasil – ao que tudo indica, com práticas que se sofisticaram mais ainda nestes primeiros anos do século XXI –, a qual parece concentrar-se no exercício de um direito de vida e de morte muito particular: tal exercício se dá entre chefes do tráfico, mal saídos da adolescência, e que não chegarão a mais de 25 anos, se tanto; um exercício que se reproduz com a mesma agilidade de clipe da montagem do filme, numa sequência ao infinito de assassinatos, que ali existe como normalidade cotidiana e como lição número um para aqueles que desejam “ser alguém”; por fim, é um tipo de prática “jurídica” que não poupa principalmente as crianças – submetidas a uma pedagogia do crime, ao aprendizado do poder de “macho”, visível pela potência da arma empunhada e as respectivas execuções que ela permite.

“Acusação”: ser criança

O personagem batizado de Filé com Fritas (Darlan Cunha, que depois viveu Acerola na minissérie *Cidade dos Homens*, da Rede Globo), numa das cenas em que é criticado por ser criança – mais do que isso, literalmente ele é “acusado” de ainda não ser “gente grande” –, do “alto” de seus 10 anos de idade, de menino que presenciou um sem-número de assassinatos e cenas de violência, nos olha de baixo para cima, sério, dirigindo-se a Zé Pequeno e reivindicando participação no grupo do líder. E diz: “Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, já roubei, já matei... Não sou criança não. Sou sujeito homem”. Em outra cena do filme, que acontece num espaço que lembra os “chiqueirinhos” domésticos de crianças pequenas, oito meninos, todos em torno de 9 ou 10 anos de idade, fumam maconha e discutem a forma mais rápida de “pegar consideração”: é preciso fazer como o Zé Pequeno, o chefe do tráfico que, para subir, “passa todo o mundo e pronto”. É o momento de passagem, do grupo de crianças da “Caixa Baixa”, de assaltantes a traficantes. É o mesmo grupo de meninos que, no final do filme eliminam Zé Pequeno e, de armas na mão, gingam pelas ruelas da Cidade de Deus, super-poderosos.

A lição foi aprendida: eles já estavam suficientemente subjetivados; seu linguajar, seu modo de andar e de olhar – tudo é a própria inscrição nos corpos daquilo que viveram na carne. As câmeras, a iluminação, a perfeita “incorporação” de personagem nos atores – tudo parece carregar a cena mais dramática do filme, a mesma cena que a nós, espectadores, deixou sem voz e respiração. Veja-se a cena em que Zé Pequeno chega para colocar ordem na favela, exigindo bom comportamento de quem roubava os moradores da comunidade. Impondo a ordem, plenamente dono de vidas e mortes, Zé Pequeno não pede; ele exige que uma das crianças do grupo “Caixa Baixa”, como repreensão, escolha onde vai levar o tiro; um dos meninos deve decidir, arma na mão, qual dos colegas deve morrer, e no qual ele mesmo deverá atirar. O choro inconsolável e absolutamente “infantil” é aquele que deve calar-se; essa criança é a escolhida pelo companheiro. A tensão é total neste que, seguramente, contitui-se como a seqüência mais dramática da narrativa, em que sobressaem, sem dúvida, os pequenos atores – aliás, talvez o grande diferencial desse filme. A cena toda é marcada pelo jogo de olhares e expressões de medo, que antecede os disparos sobre os pés de uma criança e sobre a menor de todas, aquela que chora mais do que as outras e que é morta pelo amigo da “Caixa Baixa”.

De um modo muito particular, entendo que esse momento da narrativa parece conter a memória discursiva de outras épocas, já que nela se misturam elementos muito díspares, sobre modos de gerir vida e morte das pessoas e das populações: por um lado, a cena capta algo do tempo dos soberanos do século XVII, senhores do privilégio de se apoderar das vidas e igualmente de suprimi-las; por outro, algo também da primeira metade do século XX, com marcas de um verdadeiro genocídio. No primeiro caso, algo relacionado ao velho direito de matar; no segundo, algo que remete aos poderes modernos, os quais se exercem, segundo

Foucault (no belo e pungente último capítulo de *A vontade de saber* – primeiro volume de sua *História da Sexualidade*), em nome da vida. O filme de Hector Babenco, *Carandiru*, trata disso também: em ambos os filmes, direta ou indiretamente, mostra-se um poder que se exerce em nome da vida das populações, na medida em que aqueles agentes tornam-se sujeitos de um discurso segundo o qual, mesmo que isso não seja totalmente explicitado, ao fim e ao cabo, marginais “devem” ser eliminados, para o saneamento geral da nação. As palavras do *rapper* MV Bill⁶ (2006) não podem ser mais explícitas, ao referir-se às populações pobres envolvidas com o tráfico de drogas: “as comunidades vivem uma situação de guerra onde os homens não param de se matar. A maioria dos personagens, por volta dos 16 anos, já não tem pai, e seus filhos estão prestes a ficarem órfãos. Aos 16 anos, é o fim da linha da vida deles. Estamos diante de um verdadeiro genocídio”.

É de vida e morte que sempre tratamos. E é exatamente nos corpos que se inscreve a história; é sempre deles que ela trata. Isso está em Nietzsche. Isso está em Foucault. Quem nos olha da tela de *Cidade de Deus* são crianças, são adolescentes, são jovens. E eles podem olhar-nos com uma proposta diversa daquela que conduz à morte e à destruição. O personagem Bené, por exemplo, nos olha acenando com a possibilidade de sair do crime, de namorar; marca esse desejo de passagem pintando o cabelo de louro e vestindo roupa de *playboy*. Toda essa quase lírica preparação para uma nova fase da vida é embalada pela célebre composição de Raul Seixas, contemporânea daquele momento na favela Cidade de Deus: *Metamorfose Ambulante*. Bené, porém, não chega a viver a felicidade adolescente com a namorada. É morto em plena festa de despedida, antes de experimentar uma outra vida, muito desejada, e talvez possível. No filme, aliás, são raras as seqüências em que uma criança ou um jovem não é assassinado. O aprendizado da vida, como vimos acima, na cena central de *Cidade de Deus*, se dará pelo tiro na mão, pelo tiro no pé; acontecerá na prática de manejar uma arma, quase tão pesada quanto a criança que a empunha. A eliminação de corpos infantis e juvenis é a marca dessa história. Não há como escapar: como a galinha que foge no início do filme, desesperada pelos labirintos da favela, e que ao final é depenada, assada e consumida, ao som de um bom samba popular.

Qual, Afinal, a “Realidade” de *Cidade de Deus*?

As críticas mais contundentes em relação ao filme *Cidade de Deus* talvez possam ser pensadas também a partir de Foucault. O fascínio e o medo provocados pela exposição nas telas de um Brasil violento, pobre e desesperado teriam sido por demais espetacularizados, glamorizados, segundo alguns estudiosos⁷. Certamente, *Cidade de Deus* difere, como proposta estética e política, dos documentários de Eduardo Coutinho ou de Marcelo Masagão, também das narrativas de Eliane Caffé e Karim Aïnouz, por exemplo. O tema da

representação, das frágeis relações entre palavras e coisas, tão caro a Foucault, poderia ser tratado aqui, quando nos propomos a discutir também um pouco da linguagem e da estética deste filme de Fernando Meirelles.

No célebre texto que abre o livro *As Palavras e as Coisas*, sobre a obra *Las Meninas* de Velásquez, assim como em “Isto não é um cachimbo” (sobre Magritte), publicado originalmente em *Les Cahiers du Chemin*, Michel Foucault oferece-nos farto material para pensarmos o complexo problema da linguagem – ou das linguagens. Nos dois textos, o foco é a pintura; mais do que isso, o foco é o problema da representação. O autor nos fala da irredutibilidade da linguagem à imagem, e desta àquela. Da impossibilidade de, pela palavra, referirmos em plenitude o que “estaria” nas imagens pintadas. Haveria um trabalho infinito – diante de um quadro, por exemplo –, uma tarefa para sempre incompleta:

[...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não está jamais no que se diz, e por mais que se faça ver por imagens, metáforas, comparações o que se vai dizer, o lugar onde elas resplandecem não é aquele que os olhos percorrem, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem [...] (Foucault, 2001, p. 201-202).

Podemos, no caso de *Cidade de Deus*, procurar os personagens do romance de Paulo Lins e nomeá-los, reconhecê-los na narrativa fílmica de Meirelles. Podemos até apontar com o dedo meninos e meninas “reais”, verdadeiramente existentes na favela Cidade de Deus, do Rio de Janeiro (aqueles dos anos 70 e 80, bem como os jovens de nossos dias) e dizer: o filme “representa” essa realidade, fala dessas pessoas. De fato, seria ingênuo afirmar que o cineasta tratou de outra realidade e não dessa. Também é necessário estabelecer distinções entre filmes mais e menos elaborados, mais e menos “vitais”, como sugere a crítica Ivana Bentes, filmes mais e menos eficazes na comunicação com o grande público, como refere o estudioso Ismail Xavier (2003). Eu diria: é preciso distinguir filmes cuja narrativa seria mais (ou menos) marcada pelo desejo de tudo dizer, de tudo cobrir, deixando ou não espaços para a criação possível dos espectadores. Alain Badiou prefere distinguir filmes que se caracterizariam por serem mais carregados de impurezas, de outros, mais “puros” – entendendo que desde sempre o cinema seria amarrado a impurezas como as ligadas às condições de produção industrial, busca de maior número de espectadores, dependência de financiamentos, etc. (Badiou, 2004).

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que *Cidade de Deus* seria um filme de grande público, pleno de “impurezas”, principalmente porque se entrega à linguagem do clipe, à espetacularização da violência, sem oferecer espaços em branco, do mesmo modo que o drama *O Que Você Faria? (El Método)*, de Marcelo Piñeyro, (2005). Pode-se inventar um nome para esse gênero de narrativa: filme-soco-no-estômago. Filmes que, ao acender das luzes na sala de exibição, nos fazem dizer: “não quero viver numa sociedade como essa”.

Ora, talvez pudéssemos pensar que filmes como esse seriam feitos de uma “impureza” fundamental: carregariam em si o desejo de atar o mais fortemente

possível as imagens às coisas, no esforço inatingível de confundir o visível com o “real”. Justamente o que nos diz Foucault é que o fato de algo se fazer visível, em pinturas ou outras imagens, atestaria seu afastamento de qualquer realidade. O filme, por meio de suas imagens, ele mesmo configura uma certa realidade, aliás, uma outra realidade: apesar de todo o esforço em retratar, em refletir, em imitar, haveria no cinema (e em qualquer outra criação como as da pintura ou dramaturgia ou mesmo da música e da literatura) uma invisibilidade profunda, a impossibilidade total de algo se fazer presente, “mesmo em uma representação que se oferecesse a si mesma como espetáculo” (Foucault, 2001, p. 209).

No texto sobre Blanchot – *O Pensamento do Exterior* – Foucault (1990) nos impulsiona a abandonar a dicotômica idéia de que existiria alguma coisa lá fora – a pobreza e a violência nas favelas brasileiras, exibidas em *Cidade de Deus*, por exemplo –, enquanto nós, espectadores, ou o próprio diretor Fernando Meirelles, estaríamos numa outra ponta, donos da palavra, das imagens, numa relação polarizada, a nomear de outra forma aquilo que vemos e observamos; a interpretar e a classificar as coisas ditas e observadas, a articular palavras e coisas, numa relação de mútua dependência. Tal dicotomia replica uma concepção de linguagem segundo a qual insistimos em negar a vida como acontecimento, de modo a relacionar a linguagem à eternidade, ao tempo, ao próprio sujeito-autor (Foucault, 1990, p. 73). Foucault convida a pensar a linguagem para além daquilo que ela quer dizer, para além das formas pelas quais ela é dita. Nesse sentido, a música, a literatura, o cinema, a pintura, enfim, todas as artes, seriam aquilo que perturba o grande modelo da representação. Foucault, Deleuze e tantos outros autores nos mostraram, a partir da literatura e do cinema especialmente, o não-isomorfismo entre ver e falar, entre o visto e o falado, entre a palavra e a coisa. Criar, escrever, pintar e filmar são dessa ordem, dizem respeito a esse espaço que não se deixa apanhar por completo, que é luta, que é fuga do instituído, que jamais se torna forma fixa – embora na pintura, no cinema e na literatura também se possam evidenciar a força do instituído, a lógica do mercado, a busca de soluções menos vitais de linguagem, que acabam por limitar criações, como a meu ver é o caso de *Cidade de Deus*, em muitos aspectos.

Talvez um dos exemplos mais evidentes de “fuga do instituído” neste filme de Meirelles esteja concentrado na figura do personagem-narrador, Buscapé: o menino consegue escapar ao instituído, à violência da favela, através da realização do sonho de tornar-se fotógrafo. Mas o personagem (vivido por Alexandre Rodrigues) é construído de tal forma que a fotografia não parece emergir para ele como força desestabilizadora da ordem violenta vigente. Haveria, assim, a opção por uma solução individual, quase excepcional, ao mesmo tempo em perfeita conexão com outras ordens instituídas, como a dos meios de comunicação de massa (no caso, o grande jornal, para o qual Buscapé vende as fotos do bando de Zé Pequeno).

Já o personagem Bené, considerando o modo como foi construído – seja pelo roteiro de Braulio Mantovani e a direção de Meirelles, seja pela própria performance do ator Phelipe Haagensen –, interpela o espectador em direção a algo mais do que a negação de um tipo de vida, que para ele estava se tornando intolerável: esse algo mais começa pelo ato de pintar o cabelo, vestir roupa de *playboy*, namorar como qualquer menino de sua idade, e culmina no encontro em grande estilo com todos os amigos, na hora de dançar e festejar uma nova vida imaginada como possível. Tudo isso é narrado com uma delicadeza que deixa espaços não cobertos por estratégias de “significações cheias”. Certamente, esse personagem e a história que através dele se narra no filme não se comparam a tantas outras histórias e seqüências cinematográficas, em que o cineasta consegue imaginar cenas que são verdadeiras sínteses entre questões não conciliáveis entre si. Alain Badiou, no texto “El cine como experimentación filosófica”, lembra o filme *Os Amantes Crucificados*, do japonês Mizoguchi, e cita uma dessas impossibilidades – a de conciliar o acontecimento do amor com as regras comuns da vida. Resulta que uma das opções, para os dois amantes de Mizoguchi, é mudar radicalmente o curso das vidas, no caso, deixar-se morrer (já que a ordem social proíbe o amor da mulher que traiu seu marido), não sem antes olhar e sorrir para a câmera, anunciando a possibilidade de algo para além do instituído – promessa para aqueles dois personagens, promessa para os espectadores também (Badiou, 2004).

Finalmente, seria importante ressaltar ainda as várias camadas de olhares que se sobrepõem e se entrecruzam no filme de Meirelles: o olhar de Buscapé, intermediado pelo olho da máquina fotográfica, por sua vez mediado pelo olho da câmera de Meirelles (que *olha* a escrita de Paulo Lins), além do nosso olhar de espectador. Todos esses olhares acabam por narrar aquelas histórias desafortunadas dos meninos e meninas da favela Cidade de Deus, reforçando a impossibilidade de dizer por completo que “isto é a favela Cidade de Deus”, “isto é a violência e a pobreza no Brasil” e, ao mesmo tempo, reforçando a escolha de uma linguagem que busca exatamente afirmar: “isto é”.

Quando Meirelles nos faz ouvir *Metamorfose Ambulante*, pode sugerir a ligação entre a transformação do personagem Bené (e então temos apenas uma busca de colagem simplista das palavras às coisas); mas há uma traição aí, a traição dada pela própria composição de Raul Seixas, da qual temos memória e que aciona sentidos eles também ambulantes, sentidos que escapam a interpretações e subordinações menores e fáceis, e que diriam respeito a rastros de ausências, possibilidades de pensarmos outra coisa para além do *é*. Da mesma forma, no momento em que o diretor nos faz ouvir Cartola (a música e a letra de *Preciso Me Encontrar*), vemos que o personagem Buscapé torna-se mais do que um menino querendo sair da favela para tornar-se fotógrafo. Traições das imagens. Traições das palavras. Multiplicação de sentidos. Impossibilidade de fixações.

Na descrição que Foucault faz de duas pinturas de René Magritte (“Isto não é um cachimbo” e “A arte da conversação”), encontramos argumentos para pensar o quanto as figuras (ou as seqüências de um filme, como aqui estamos pensando), por

mais que se assemelhem a uma coisa, a um objeto, a um fato da realidade, por mais que através delas queiramos afirmar ou denominar algo, sugerem sempre outras relações, “bruscas invasões destrutivas, avalanchas de imagens no meio das palavras, fulgores verbais que sulcam os desenhos e os fazem voar em estilhaços” (Foucault, 2001, p. 257).

Penso que a análise de *Cidade de Deus*, como de qualquer outro filme ou produto audiovisual, como de qualquer imagem pictórica, na perspectiva de Foucault, pode tornar-se um exercício dos mais criativos, na medida em que nos afastamos do grande modelo da representação, da busca das interpretações desejosas de descobrir o que estaria “por trás” das coisas ditas, para mergulhar nas superfícies profundas das imagens e textos, sem a pretensão de acordá-los de um sono – num gesto que, por fim, lhes restituiria, de verdade, o que *queriam dizer* efetivamente. O que busquei neste texto foi, de um lado, olhar o filme *Cidade de Deus* apontando para duas temáticas caras ao filósofo – no caso, os modos de exclusão aprendidos por séculos na sociedade ocidental, e que não cansam de transformar-se e de retornar, sempre outros: meninos e meninas infames, alçados à fama, pelas lentes de Meirelles; além disso, o problema do direito de vida e de morte na cultura ocidental, com sua recriação em tempos recentes. De outro, procurei mostrar a impossibilidade de um filme como esse dar conta de uma dada realidade, como representação, como afirmação do que *é* ou do que *de fato* seria a história de uma grande favela no Rio de Janeiro, nos anos 70 e 80 – embora as escolhas do diretor indicassem esforços bastante nítidos de mostrar *o que é*, num ritmo veloz e quase asfíxiante de cobrir todos os vazios, amarrando de certa forma o espectador à lógica do “soco no estômago”.

Mesmo assim, mesmo contando com uma linguagem por vezes fechada, o filme gerou e ainda gera inúmeras polêmicas, inúmeras possibilidades de leituras, desde aquela que apontou a vinculação do cineasta à “estética da pobreza” e à transformação da violência em espetáculo, até aquele que levou e leva ao aplauso do grande público, no Brasil e no exterior, identificado com a necessidade de mostrar “a cara” deste País, para além do samba e do futebol, das mulheres bonitas e das praias ensolaradas. A não identificação com a narrativa do filme, por parte dos moradores da favela “real”, também pode ser incluída nessa trama interminável de olhares que se multiplicam, anunciando mais uma vez que operamos sempre com interpretações sobre interpretações. Por mais que queiramos, estamos impossibilitados de cercar as coisas ditas e apontar nelas o que de fato elas *queriam dizer*. No filme *Cidade de Deus*, evidenciamos o cruzamento de vários discursos: o discurso da técnica cinematográfica, inseparável do discurso econômico e do discurso publicitário, do

discurso político, da afirmação do cinema brasileiro, em detrimento talvez de uma linguagem mais experimental, que possivelmente desse mais a pensar. Que nos colocasse na situação de espectadores-pensantes, ao modo de Foucault, buscando diferenciar-nos do que nós mesmos pensamos.

Notas

1. Agradeço aos editores da *Editora Segmento*, de São Paulo, por permitirem a reprodução aqui de vários trechos do texto “Foucault e os meninos infames de *Cidade de Deus*”. A presente versão é ampliada e contém outras discussões não feitas no texto originalmente publicado pela Segmento (ver Fischer, 2007).
2. O cantor de *rap* MV Bill e o produtor Celso Athayde são os autores do documentário *Falcão*, exibido no dia 19 de março de 2006, no programa dominical *Fantástico*. Os autores percorreram durante vários anos comunidades pobres em todo o País, e registraram a rotina de crianças e jovens sem perspectivas.
3. Ver a propósito o livro de Jessé Souza, em *A Construção Social da Subcidadania* (Souza, 2003).
4. Utilizo aqui a conhecida expressão (plenamente conceitual) de Georges Didi-Huberman (1998), que dá título a seu livro *O que Vemos, o que nos Olha*.
5. Ver a propósito, na tese de Fabiana de Amorim Marcello, sobre cinema e infância, o capítulo em que a autora faz brilhante análise sobre o tema da estética da amizade – intitulado “A criança que é e se faz potência no exercício estético da amizade” (Marcello, 2008).
6. Em depoimento ao *site* globo.com, em 19 de março de 2006.
7. A estudiosa Ivana Bentes é uma das que defende essa tese em seus textos. Ver sobre esse tema a entrevista de Ivana Bentes a Lílían Fontes, intitulada “Os marginais midiáticos”, publicada na revista **Rio Artes**, n. 34 , p. 17-19, 2003 (Fontes).

Referências

- BADIOU, Alain. El Cine Como Experimentación Filosófica. In: YOEL, Gerardo (Comp.). **Pensar el Cine I: imagen, ética y filosofía**. Buenos Aires: Manntial, 2004. P. 23-81.
- DIDI-HUBERMAN, Geoges. **O Que Vemos, o Que nos Olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e os Meninos Infames de Cidade de Deus. **Revista Educação Especial: Biblioteca do Professor**, São Paulo, p. 56-65 jan. 2007.
- _____. Na companhia de Foucault: multiplicar acontecimentos. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 29, n° 1, p. 215-227, jan./jun. 2004.
- FONTES, Lilian. Os Marginais Midiáticos: entrevista com Ivana Bentes. **Rio Artes**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 34, p. 17-19, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- _____. **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema: . Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. **O Pensamento do Exterior**. São Paulo: Princípio, 1990b.

_____. A Vida dos Homens Infames. In: _____. **O Que é um Autor?** Tradução de Fernando Cascais e José Bragança de Miranda. Lisboa: Vega/Passagens, 1992. P. 89-128.

_____. **Vigiar e Punir**. Tradução de Lúcia M. Ponde Vassallo. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

KEHL, Maria Rita. Um Épico de Vidas Infames. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 nov. 2005. Caderno Mais!, p. 3. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1311200504.htm>>. Acesso em: 05 mar 2006.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Criança e Imagem No Olhar Sem Corpo do Cinema**. 2008. 237p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MV BILL. Depoimento ao *Site* Globo.com, edição de 26/03/2006. Disponível em:<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0..AA1159915-4005.00.html>. Acesso em: 10 set. 2006.

SOUZA, Jessé. **A Construção Social da Subcidadania**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena: melodrama, hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Rosa Maria Bueno Fischer é pesquisadora do CNPq, professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Endereço para correspondência:

Rua Dona Amélia, 1870201 – Santa Tereza

90810-190 – Porto Alegre – RS

rosabfischer@terra.com.br