UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Ludmila Ayres Machado

Cidade de Deus:
a construção imagética da favela

Tese de Doutorado
São Paulo
2016

Ludmila Ayres Machado

Cidade de Deus:
a construção imagética da favela

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação
pelo programa de Meios e Processos Audiovisuais.

área de concentração: História, Teoria e Crítica
orientadora: Prof^a Dr^a Esther Império Hamburger

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico,
para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Autora: MACHADO, Ludmila Ayres
Título: Cidade de Deus:
a construção imagética da favela

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação
pelo programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ instituição: _____

julgamento: _____ assinatura: _____

Prof. Dr. _____ instituição: _____

julgamento: _____ assinatura: _____

Prof. Dr. _____ instituição: _____

julgamento: _____ assinatura: _____

Prof. Dr. _____ instituição: _____

julgamento: _____ assinatura: _____

Prof. Dr. _____ instituição: _____

julgamento: _____ assinatura: _____

Aprovada em: ____ / ____ / ____

Dedico esse trabalho aos meus afilhados
Francisco, Isabelle, Nina, Rosa e Cecília,
e a João Pedro Olivio.

Agradecimentos

Agradeço àqueles que colaboraram nas diversas fases deste trabalho:

Marie Goulart, Milena Szafir, Roberto Ribeiro, Livia Lins e Erich Baptista;

aos entrevistados, pela disponibilidade com que me receberam

e cederam seu tempo: Isabel Gouvêa, Bia Salgado, Anna Van Steen,

Dejair dos Santos, Bel Berlinck e César Charlone;

aos meus pais, Lúcia Emilia e Waldemar, e aos meus irmãos Denis e Bruna,

pelo incentivo constante.

A Esther Hamburger, pelo enorme apoio,

por ter acreditado no meu trabalho, por não desistir de mim.

A Tulé Peake, mestre e amigo muito querido,

que me ensinou a olhar para o mundo ao meu redor com menos preconceito.

A Marcos Olivio, meu marido, com quem tenho o privilégio de dividir minha vida.

resumo

A tese discute os mecanismos de seleção e apropriação dos espaços da cidade e a subsequente construção imagética da favela em **Cidade de Deus**.

A partir da análise da narrativa visual da favela fílmica, o trabalho propõe a denominação da direção de arte realizada como *invisível*.

Tal termo expressa o conceito de um cinema que tem na arte um critério importante de verossimilhança que, por fim, leva o espectador a crer que não houve manipulação do espaço filmado.

A proposição da nomenclatura *direção de arte invisível* ampara-se no entendimento do conceito estético de **Cidade de Deus** e em uma incursão no *modus operandi* dos enunciados da arte que se articulam na construção das imagens: cenografia, produção de objetos, figurino e maquiagem.

A fim de um maior entendimento formal da favela carioca,

Rio, 40 graus e 5x Favela se juntam à análise.

Dessa forma, o trabalho faz uma leitura de filmes nos quais a cidade é também um dos personagens.

Se **Rio, 40 graus e 5x Favela** tomam emprestado determinados ícones urbanos e geográficos para estruturar seus roteiros, é através de **Cidade de Deus** que vamos buscar articular o paradoxo em torno de uma direção de arte que se efetiva ao se fazer invisível.

Palavras-chave: cinema, cidade, Cidade de Deus, direção de arte

abstract

This thesis concerns the mechanisms of selection and appropriation of urban spaces and the further construction of a slum's imagery in the film **City of God**. From the analysis of the visual narrative of the cinematic slum, this dissertation intends to describe a production design achieved as *invisible*.

The term expresses a concept of filmmaking which carries in the craft significant criteria of verisimilitude, which finally leads the viewer to believe that there was no manipulation of the set.

The subject of the term *invisible production design* is supported by the understanding of the aesthetic concept of the film **City of God**, and by the study of the *modus operandi* of the art premises which articulate the construction of images: set design, set dressing, costume design and makeup. For a deeper formal understanding of slums in Rio, the films **Rio, 40 Graus** and **5x Favela** are part of this analysis.

Thus, this essay depicts films where the city is also perceived as a character. In the sense that **Rio, 40 Graus** and **5x Favela** borrow certain urban and geographic icons in order to structure their scripts, it is through **City of God** that we may articulate the paradox around an production design that is effective in making itself invisible.

Keywords: cinema, city, City of God, production design

sumário

introdução 15

1. favela: história e representação 25

a favela de morro 26

rio, 40 graus 40

5x favela 54

2. cidade de deus: a neofavela e o filme 73

de conjunto habitacional a neofavela 74

o filme 90

3. direção de arte invisível 111

os códigos do real 112

antes do filme 121

os espaços da cidade 131

4. refazendo a cidade de deus 143

cenografia 145

objetos 174

figurino 184

maquiagem 198

cor 208

considerações finais 221

bibliografia 229

introdução

A arquitetura sem arquitetos das favelas é o ponto de partida desta tese a respeito da direção de arte em um cinema que trabalha, a partir de códigos de verossimilhança, a representação dos espaços de exclusão do Rio de Janeiro. **Cidade de Deus**, o filme de Fernando Meirelles (2002), concentra as discussões sobre os mecanismos de apropriação dos espaços da cidade e da construção da realidade fílmica a partir de critérios que se pautam por uma estética realista. A pesquisa selecionou, ainda, outros dois filmes a fim de estimular o entendimento formal da favela carioca: **Rio, 40 graus**, de Nelson Pereira dos Santos (1955) e **5x Favela**, cinco episódios de cinco diretores produzidos no Centro Popular de Cultura da UNE (1962). Juntos, os três trabalhos propõem uma narrativa visual a respeito desse espaço urbano marcado pelo abandono, pelo imprevisto, pelo inacabado e, mais recentemente, pela violência. A força imagética desses filmes é analisada através da gramática das esferas da direção de arte, e, deste modo, procuramos entender em que espaços eles foram filmados e como esses espaços foram conformados à narrativa descrita no roteiro.

A tese propõe a denominação da direção de arte realizada em **Cidade de Deus** como *invisível*: uma direção de arte bastante elaborada, mas que se faz *real* a ponto de induzir o espectador a acreditar em um suposto caráter documental das imagens. A proposição do termo direção de arte invisível se ampara no

entendimento do conceito estético delimitado pelos diretores e em uma incursão no *modus operandi* dos enunciados da arte que se articulam na construção das imagens: cenografia, produção de objetos, figurino e maquiagem.

De certa maneira, o trabalho faz uma leitura de filmes nos quais a cidade é também um dos personagens. Se **Rio, 40 graus** e **5x Favela** tomam emprestado determinados ícones urbanos e geográficos para estruturar seus roteiros, é através de **Cidade de Deus** que vamos buscar articular o paradoxo em torno de uma direção de arte que se efetiva ao se fazer invisível. Dar ao espectador do dispositivo fílmico um sentimento de realidade e induzi-lo à crença na existência objetiva do que aparece na tela é a síntese dessa direção de arte invisível, na qual os elementos e ações mostradas na tela não precisam ser *reais*, mas se valem do artifício da verossimilhança para convencer o espectador e fazer com que ele se identifique com a história.

A favela é o nosso objeto seminal, formada pelo conjunto de barracos ou, em um sentido mais amplo, por abrigos. Antes de constituir um discurso formal, o abrigo é uma proteção que pode ser alcançada por vias distintas – desde a roupa até a moradia –, mas que, sobretudo, resguarda o corpo de fatores externos. O abrigo aqui deve ser lido, ainda, como o sentimento ou desejo de acolher, envolver, defender. Aqueles que constroem seus barracos nas favelas têm por

objetivo abrigar a si mesmo e suas famílias.

Os barracos se formam mediante um processo arquitetônico vernacular, baseado no reaproveitamento de matérias-primas, que toma para si uma estética particular, distante dos cânones que regem a paisagem urbana legalizada. O construtor procura restos de materiais diversos que não servem mais à economia formal da cidade. A partir desses pedaços de madeira, latões, papelões, telhas, lonas, entre muitas outras *superfícies*, são erguidos barracos em ocupações geralmente ilegais. Sobre a célula inicial, o favelado executa melhorias e ampliações sistemáticas à medida que novos materiais se tornam disponíveis. A qualidade do abrigo é fruto de um jogo de relações entre aquilo que os canteiros de obras e os lixões oferecem ao favelado-catador, sua habilidade e sua imaginação construtiva. Não há projeto, tampouco um desenho final a ser alcançado, apenas um aglomerado de volumes formados por texturas e cores heterogêneas. A composição dos barracos encerra também uma dimensão temporal: se, por um lado, o morador está permanentemente reordenando seu abrigo, por outro, a precariedade das construções os torna suscetíveis à ação do vento, da chuva, do sol e, eventualmente, do fogo.

Rio, 40 graus traz a favela de morro carioca pontuada por casebres feitos com uma tecnologia ainda rural – índices de uma longínqua ocupação do morro por ex-escravos –, mesclados a

barracos de materiais heteróclitos. Sua narrativa se estrutura através do diálogo entre a paisagem natural da cidade maravilhosa e a ocupação urbana socialmente desigual, representada pelo contraste entre a favela ingênua da zona norte e outra porção da cidade, que se pretendia moderna.

5x Favela, por sua vez, inscreve o crescimento e o adensamento das favelas nas encostas dos morros. Através de **Escola da Samba Alegria de Viver** (Cacá Diegues), **Pedreira de São Diogo** (Leon Hirszman) e **Couro de Gato** (Joaquim Pedro de Andrade) percebemos a consolidação da arquitetura vernacular em uma trama complexa de barracos de pau-a-pique, sem reboco, integrados a abrigos improvisados, nos quais os mais diversos materiais formam as paredes e tetos. São conjuntos extremamente precários, construídos sobre estruturas que se assemelham a palafitas nos aclives de morros, que compartilham o espaço privilegiado da paisagem carioca com a cidade formal, desde a zona norte até a zona sul.

Dentro de uma morfologia das favelas cariocas, **Cidade de Deus** conjuga novos elementos ao discurso imagético que, em um primeiro momento, fogem da visualidade apreendida nos filmes anteriores que estruturam seu discurso nas favelas de morro. No filme de Meirelles, o conjunto de casas familiares e dos blocos de apartamentos foi o ponto de partida da história de ascensão do

tráfico de drogas e da sua consequente violência. Contudo, em uma segunda etapa, modificações, adições e extensões transformaram o conjunto habitacional cartesiano modernista em um universo denso e polifônico. O Conjunto Habitacional Cidade de Deus, projetado pelo poder público como alternativa às moradias precárias das encostas, se desconfigurou a ponto de ser renomeado por seus moradores como favela. Dessa forma, a complexidade da trama urbana da Cidade de Deus se formou em um sentido oposto àquele identificado nas favelas de morro, uma vez que a construção em alvenaria foi recomposta por novas configurações de abrigos. A rigorosa separação entre os espaços públicos e os privados da estrutura modernista original sofreu uma gradual ocupação por novos cômodos, novas moradias e intercâmbios comerciais construídos sob a estética da arquitetura popular brasileira, ou porque não, vernacular.

Rio, 40 graus, 5x Favela e Cidade de Deus são filmes que apresentam e exploram espaços de exclusão da cidade, em grande parte não vivenciados pelo expectador cinematográfico. Até poucos anos atrás, mesmo entre os moradores do Rio de Janeiro, a visualidade apreendida das favelas era preponderantemente uma imagem exógena e amedrontada, tomada pelo *lado de cá* de fronteiras bem delimitadas. O espaço das favelas como recorte desta tese reflete, em parte, minha própria experiência pessoal diante do desconhecimento e de um posterior encantamento com esse território.

Em novembro de 1994, o Exército ocupou cinco favelas na zona sul carioca, em uma suposta operação antiviolaência. Da janela do meu colégio, em Botafogo, observava uma inerte trama de barracos que revestia o Morro Dona Marta. Quando saía da escola, entretanto, testemunhava um retrato diferente da favela: aquele *outro* mundo estava cercado por caminhões e soldados do Exército, armados com fuzis automáticos e metralhadoras, que revistavam moradores do morro a procura de drogas, inclusive crianças que voltavam da escola. Era a síntese da cidade partida, termo com o qual Zuenir Ventura havia nomeado seu livro recém-lançado.

Para nós, moradores do *asfalto*, as disputas entre quadrilhas e, eventualmente, entre os traficantes e a polícia, era um fato percebido muito mais pelo som dos tiroteios noturnos do que por uma experiência visual concreta. Os rifles nas mãos dos soldados, prontos para serem disparados contra qualquer suspeito que tentasse cruzar a linha divisória entre o morro e o asfalto sem se submeter a revista, era uma imagem que impressionava e assustava mais do que os estereótipos da marginalidade que cercavam as favelas.

A favela era um território à parte dos cenários urbanos frequentados pela classe média. Tampouco foi um espaço abordado ao longo dos cinco anos de minha graduação na Escola Superior de Desenho Industrial, na UERJ. Nenhuma das dezenas de disciplinas que buscavam estruturar um discurso visual se ocupou da favela

como signo. A cidade se resumia aos marcos históricos do centro, ao prolixo bairro de Copacabana e à praia. Os trabalhos de comunicação visual e de projeto de produto procuravam nas ruas do centro e da zona sul objetos de estudo e excluía a favela do contexto urbano carioca, ainda que sua presença ao nosso redor fosse incontestável.

Um convite para participar da equipe de filmagem de um videoclipe no Morro da Mangueira me levou finalmente até uma favela. A experiência de atravessar todo o morro transcorreu em uma insuspeita tranquilidade. Nada naquele morro justificava sua ostensiva separação do restante da cidade. O contato com o espaço regido por construções vernaculares revestidas pelas cores da escola de samba evidenciou o fato de que a segregação entre o morro e o asfalto privava os moradores dos dois lados de uma vivência plena da cidade. Diante da paisagem quase irreal em que o verde e o rosa tingiam as casas, os automóveis, o calçamento das vielas, as roupas penduradas nos varais, os brinquedos das crianças e do encontro com os velhos sambistas, percebi que a política arcaica de divisão urbana me fazia estrangeira dentro de um espaço com o qual me identificava estética e culturalmente.

O videoclipe foi filmado por uma grande produtora de cinema e publicidade. A apropriação da visualidade da favela começava a fazer parte do repertório da sociedade de consumo *pop*, capitaneada pelas imagens de **They don't care about us** de Michael Jackson,

filmadas por Spike Lee no Morro Dona Marta e no Pelourinho, em 1995. Ao mesmo tempo em que a indústria audiovisual olhava progressivamente para esse *outro* lugar, a prefeitura do Rio de Janeiro propunha o projeto Favela-Bairro, como forma de incluir espaços *proibidos* na geografia da cidade.

Começava aí o *rompimento da invisibilidade*,¹ que ficaria marcado por **Notícias de uma Guerra Particular**, de João Moreira Salles (1999). O documentário representou a abertura de uma nova fronteira no entendimento desse *locus* que amedrontava e seduzia. Ao mesmo tempo em que o filme perfila os três lados da estrutura de poder dentro da favela, faz um retrato realista e contemporâneo da espacialidade construída na encosta do morro. Através do cotidiano dos moradores e traficantes, permeado pelas incursões da polícia, **Notícias** desarticula os discursos estigmatizantes, superficiais e até romantizados com os quais a favela era traduzida.

O lançamento de **Cidade de Deus**, em 2002, completaria esse quadro de redescobrimento da favela. O filme de ficção trouxe uma nova perspectiva a respeito do espaço que se tornaria protagonista de uma sequência de filmes brasileiros no cinema contemporâneo.

Desde a faculdade de Design, trabalhei junto à direção de arte em longas-metragens e filmes publicitários. Por conta dessa experiência desenvolvi uma dissertação de mestrado para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP que buscava

1] HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In *Cinema do Real*, 2005. p 198.

intercessões entre o design e narrativa visual através da filmografia do *production designer* Alex McDowell. Foram analisados filmes que se articulavam entre a leitura documental da cidade até a absoluta fantasia – **Invasão de Domicílio**, **O Terminal**, **Minority Report** e **A Fantástica Fábrica de Chocolates**.

Em paralelo à pesquisa de mestrado, trabalhei como designer e assistente do diretor de arte de **Cidade de Deus**, Tulé Peake, em **Casa de Areia** (Andrucha Waddington, 2005), **O Maior Amor do Mundo** (Cacá Diegues, 2006), **Ensaio sobre a Cegueira**, (Fernando Meirelles, 2008) e **Suprema Felicidade** (Arnaldo Jabor, 2010). Além dos longas-metragens, fizemos juntos dezenas de filmes publicitários, muitos deles dirigidos por estrangeiros que vinham ao Brasil atraídos pela diversidade de paisagens naturais e urbanas que o país oferece. Alguns desses diretores expressavam admiração e interesse pelo trabalho de direção de arte de **Cidade de Deus**. Curiosamente, os estrangeiros identificavam a atuação da direção de arte com mais precisão do que os brasileiros.

O embate entre a pesquisa de mestrado orientada por filmes de um cinema industrial estrangeiro e a perspectiva de trabalho junto aos departamentos de arte dos filmes brasileiros me levaram a um questionamento em relação à forma como a direção de arte se desenvolvia no Brasil. A hipótese que se apresentava era a de que a dimensão e a responsabilidade do trabalho do diretor de arte eram

sub-avaliadas nas produções nacionais e, por vezes, incompreendida.

Dentro desse quadro, o artigo de Esther Hamburger **Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174** sobre *a relativa ‘invisibilidade’ de representações da favela e da violência, no cinema e na televisão brasileiros na década de 1990, com a subsequente explosão do tema*,² despertou o interesse em colocar minha própria área de atuação, a direção de arte, diante das possibilidades de representação investigadas pela pesquisadora. O artigo propõe as locações como cenários privilegiados da produção e sugere uma possível associação do filme **Cidade de Deus** com a locação Cidade de Deus, sem apontar a direção de arte como um dos enunciados fílmicos capazes de se apropriar e retrabalhar a cidade.

A ausência das esferas da arte nos debates sobre **Cidade de Deus** foi reforçada no artigo de Lucia Nagib **A Língua da Bala – realismo e violência em Cidade de Deus**.³ A autora procura identificar os elementos que conferem ao filme, e também ao livro, o *aspecto realista*, buscando mostrar o grau de elaboração necessário para atingi-lo. Nagib chama atenção para o fato de que a *aparente espontaneidade requer boa dose de artifício*. No entanto, quando elenca os recursos para se chegar ao *aspecto realista* não há nenhuma menção ao trabalho de direção de arte. *Não estando restrito à palavra, como a literatura, o cinema precisa, numa adaptação, distribuir os recursos linguísticos pelos vários componentes da enunciação:*

2] HAMBURGER, Esther. *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. In *Cinema do Real*, 2005. p 197.

3] NAGIB, Lúcia. *A Língua da Bala: Realismo e Violência em Cidade de Deus*. *Novos Estudos* 67, 2003. p 185.

performance, fotografia, montagem, diálogos, música etc.

A partir da leitura destes artigos, esta tese procura desconstruir a ideia segundo a qual **Cidade de Deus** organizou seus cenários de forma documental nas próprias locações descritas por Paulo Lins em seu livro e busca entender o alcance da direção de arte na construção imagética da favela do filme. Até que ponto o que vemos na tela é a seleção e consequente apropriação da paisagem urbana e a partir de que ponto há a construção desta paisagem baseada na interpretação e na sensação do real? Que mecanismos de intervenção foram usados pelo diretor de arte a fim de proporcionar ao espectador da sala de cinema a certeza de que a imagem do filme era nada mais que a locação? Qual a participação do diretor de arte na construção deste cinema frente à realidade?

A investigação sobre a feitura do filme foi o ponto de partida para que fosse possível responder a esses questionamentos. A breve bibliografia publicada sobre **Cidade de Deus** praticamente não contempla a direção de arte. Mas do que isso, no que tange a visualidade do filme, os trabalhos brasileiros parecem se resumir a questões polêmicas como a suposta espetacularização da miséria suscitada por Ivana Bentes em ‘**Cidade de Deus**’ **promove turismo no inferno** ou a uma análise mais detida da linguagem da câmera e da montagem.

Em contrapartida, dois livros publicados fora do Brasil

trouxeram contribuições importantes para a pesquisa. **Cidade de Deus/City of God**⁴ e **Minha Casa, Nossa Cidade**,⁵ ambos publicados na Alemanha por Marc Angélil e Rainer Hehl. Os livros reúnem as pesquisas de um grupo do Departamento de Arquitetura do ETH Zurich, que instigado pelo filme de Fernando Meirelles, se debruçou sobre a visualidade da favela Cidade de Deus.

Completando uma bibliografia fundamental a respeito da favela carioca, **Estética da Ginga**,⁶ de Paola Berenstein Jacques, trouxe apontamentos simbólicos para a análise e a posterior organização de uma possível morfologia das favelas traçada através dos filmes. Seu trabalho comparativo entre a arquitetura das favelas e a obra de Hélio Oiticica ajudou no entendimento do caráter vernacular das construções dos favelados.

Porém, foi **Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro**,⁷ de Vera Hamburger, que orientou o caminho metodológico desta tese. Em sua pesquisa, Vera contempla o trabalho de quatro diretores de arte que atuam ou atuaram no Brasil – Pierino Massenzi, Clóvis Bueno, Marcos Flaksman e Adrian Cooper. A partir de entrevistas com os profissionais e de sua própria experiência como diretora de arte e cenógrafa, a autora traça um panorama e constitui uma memória sobre o fazer da direção de arte, inédito no Brasil. São informações preciosas, sobretudo porque estabelecem parâmetros com base em nosso próprio cinema.

4] ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors). *Cidade de Deus - City of God: working with informalized mass housing in Brazil*. Amsterdam: Idea Books, 2013.

5] ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors in collaboration with Something Fantastic). *Minha Casa – Nossa Cidade*. Berlin: Ruby Press, 2014.

6] JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

7] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

Da mesma forma que o livro de Vera Hamburger, esta tese se ampara em entrevistas com os profissionais envolvidos diretamente na realização dos enunciados da arte em **Cidade de Deus** e tenta refazer a dinâmica de construção do conceito visual e seus mecanismos de produção. No conjunto de entrevistados estão, além de Tulé Peake, o fotógrafo César Charlone, a figurinista Bia Salgado, a maquiadora Anna Van Steen, a produtora de arte e cenografia Isabel Gouvêa, o contra-regra Dejair dos Santos, a produtora executiva Elisa Tolomelli e a coordenadora de produção Bel Berlinck.

A relação de confiança e admiração estabelecida ao longo dos oito anos de trabalho com Tulé Peake tem seus reflexos no texto final. Por vezes, a voz dele e a minha se confundem na análise objetiva dos quadros visuais compostos em **Cidade de Deus**. Por conta disso, procurei contrapor as opiniões e memórias do diretor de arte a de outros profissionais envolvidos, sempre que possível, para traçar uma perspectiva que seja o mais fiel possível à própria realização do filme. Esta tese é, portanto, um estudo da feitura do filme, que procura compreender a dinâmica dos diversos departamentos organizados a partir da direção de arte, incluindo as tensões e as disputas entre os realizadores.

Na pesquisa sobre a construção imagética da favela, procuramos sair do registro da análise ideológica. Ainda assim, a disputa pelo domínio dos espaços na favela Cidade de Deus e o

posicionamento dos moradores diante do filme tiveram reflexos na geografia fílmica, que foram considerados na tese.

A questão de filmar na favela Cidade de Deus ou em um espaço construído por várias locações levantou questões que vão além das ressonâncias ideológicas. Remontar uma favela significou, aos olhos da direção e da direção de arte, encarar uma questão importante: políticas públicas habitacionais para a população pobre. Significou pensar mais profundamente no espaço e em suas conexões com os moradores. Significou entender de que forma a remoção simplista de favelados para uma estrutura formal de habitação atuou sobre os destinos daquelas pessoas. Talvez essa seja uma das chaves para se compreender pelo menos parte da violência que domina o filme não como fruto da *geração espontânea*, mas como resultado de uma política de segregação da população favelada para limites fronteiriços da cidade sem qualquer ação do poder público. Nesse espaço distante, *o outro* é alguém excluído do sistema formal de educação, saúde, transporte, emprego e lazer da cidade.

Até que ponto esse questionamento social é parte do discurso imagético de **Cidade de Deus**? Como a direção de arte invisível apreendeu esses sinais através das locações visitadas e de que forma reapresentou em sua narrativa visual? Em certa medida, a análise do aparato construído em **Cidade de Deus** leva a uma compreensão de *como a gente chegou onde a gente chegou*, uma vez que trata da

falência de um sistema que acreditava no isolamento da população pobre como forma de se livrar dos problemas.

Os quatro capítulos desta tese organizam-se em torno do entendimento das imagens do cinema a partir da realidade da cidade. Em todos eles as questões históricas, geográficas e políticas do Rio de Janeiro têm ressonâncias e conexões com os argumentos, os roteiros e a forma como a produção filmica se coloca diante do espaço urbano. Apesar das diversas conexões e pontos de confluência que ligam estes capítulos, eles estão agrupados de acordo com uma cronologia e, posteriormente, seguem um caminho de imersão no fazer do filme-protagonista: **Cidade de Deus**.

Em **Favela: história e representação**, é abordada a perspectiva histórica do surgimento e crescimento das favelas cariocas, desde o final do século XIX até a metade do século XX, a fim de um maior entendimento do fenômeno social marcado, com raras exceções, pela segregação e pela marginalização. **Rio, 40 graus** e três episódios de **5x Favela** completam o estudo desse primeiro momento da favela – a favela de morro – e apontam caminhos para a análise cinematográfica.

O segundo capítulo, **Cidade de Deus: a neofavela e o filme**, se debruça sobre as políticas públicas que levaram ao surgimento dos conjuntos habitacionais no Rio de Janeiro e o processo de favelização que tomou conta destes espaços. **Cidade de Deus**, o

filme, complementa o entendimento dessa questão, mas, sobretudo, introduz parâmetros para os debates sobre o papel da direção de arte no cinema.

Em **Direção de arte invisível**, são apresentados argumentos que amparam a discussão em torno da denominação proposta pela tese. Os diferentes pontos de vista dos três realizadores visuais de *Cidade de Deus* – Tulé Peake, César Charlone e Fernando Meirelles – são analisados em face do desejo de se fazer um filme segundo uma estética documental. O processo de elaboração do conceito visual a partir da decupagem do filme e as contingências impostas pelas forças atuantes nos espaços urbanos visados como locações acompanham o debate sobre a direção de arte que se pretende invisível.

Para concluir toda essa discussão, o quarto capítulo, **Refazendo a Cidade de Deus**, aborda o *fazer da direção de arte* através dos enunciados filmicos sob sua regência: cenografia, objetos, figurino, maquiagem e cor.

Por fim, o trajeto proposto pretende mostrar a multiplicidade de fatores envolvidos na produção de um filme. Para além do resultado formal alcançado, tentaremos considerar o processo de elaboração, especificando o papel da direção de arte no contexto da concepção e realização dos filmes.

1. Favela: história e representação

Numa vasta extensão
Onde não há plantação
Nem ninguém morando lá
Cada pobre que passa por ali
Só pensa em construir seu lar

E quando o primeiro começa
Os outros depressa procuram marcar
Seu pedacinho de terra pra morar
E assim a região sofre modificação
Fica sendo chamada de a nova aquarela

E é aí que o lugar
Então passa a se chamar favela

– Padeirinho e Jorge Pessanha, **Favela**

a favela de morro

Em 1808, fugindo do Bloqueio Continental Napoleônico, o príncipe regente Dom João de Bragança e a corte portuguesa chegaram a um Rio de Janeiro que se estendia do rio Comprido ao rio Laranjeiras – com 46 ruas e 19 largos – e fizeram da capital da colônia a sede do governo português.

O Rio de Janeiro era um lugar sem transporte, sem calçamento, sem saneamento. Nessa época, diversas epidemias reinavam e a iluminação se resumia a luz natural ou de velas. Enquanto os ricos frequentavam as igrejas, os escravos divertiam-se nas ruas. Estima-se que entre 10 e 15 mil portugueses chegaram à cidade neste período.¹ Pela primeira vez, uma família real europeia desembarcava no continente americano. Evidentemente não havia habitações para receber este contingente acostumado aos confortos metropolitanos. Para solucionar o problema, as melhores casas da cidade foram confiscadas para acomodar os europeus.

Após a Independência, a cidade tornou-se a capital do Império do Brasil. A partir de 1834, o Rio de Janeiro foi nomeado Município Neutro da Corte e separado da província do Rio de Janeiro, que passou a ter Niterói como sua capital. Muitos historiadores têm esse período como o marco inicial dos eventos que forjaram as instituições, a cultura e a política brasileira. Começava aí também uma prática que se perpetuaria ao longo do século XX: a da desapropriação de habitações a fim de favorecer interesses imediatos de uma classe empoderada.

Curiosamente, ao que parece, o *problema* habitacional do Rio de Janeiro não foi inaugurado por ex-escravos ou migrantes nordestinos com a proliferação de cortiços ou favelas, mas pelos europeus fugidos de Napoleão Bonaparte. A nova capital recebia, além de portugueses, muitos ingleses, italianos e até chineses, que transformaram a cidade em uma das mais cosmopolitas de todo o continente.

O Rio passou por um processo de redesenho das suas bordas, que avançaram do centro em direção a São Cristóvão e à zona sul, especialmente Flamengo, Botafogo e Laranjeiras. À medida que a cidade crescia, mais problemas iam surgindo. Crises no abastecimento de água, por exemplo, aos poucos foram debeladas com a construção de dezenas de bicas e chafarizes.

Nesse contexto, o Morro do Castelo, um dos pontos de fundação da cidade no século XVI e abrigo da marginalidade no século XIX, passou a receber moradores que haviam sido despejados de suas casas no ciclo de desapropriações provocadas pela chegada da corte. A pobreza e a precariedade das moradias construídas na encosta do morro marcam o surgimento de uma pré-favela na capital.

Licia do Prado Valladares, em **A invenção da favela**, aponta três outros povoamentos que poderiam ser lidos como precursores das favelas.² A partir de 1881, a Quinta do Caju, a Mangueira (na encosta do Túnel Velho, não a comunidade da zona norte que conhecemos hoje) e a Serra Morena foram ocupadas por imigrantes portugueses, italianos

1] GOMES, Laurentino. 1808. Editora Planeta, 2007.

2] VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p. 26.

e espanhóis. Entretanto, a autora ressalta que nada leva a crer que fosse uma ocupação ilegal, permitindo supor que o estabelecimento dos casebres nestas áreas tenha sido autorizado.

Em 1891, a Constituição Republicana do Brasil transformou a cidade do Rio de Janeiro em Distrito Federal.

O projeto **Viva Rio** indica um aglomerado de casas precárias no Morro de Santo Antônio como, de fato, a primeira favela carioca, em 1893.³ O morro ficava em local estratégico no Largo da Carioca, entre a Rua Evaristo da Veiga e a Rua do Lavradio. A documentação da época revela que em 1897 já existiam 41 barracos no local. Após essa contagem, os barracos se multiplicaram com os soldados que voltaram da Guerra de Canudos e construíram moradias no Morro de Santo Antônio com autorização dos chefes militares.

O Morro da Providência é normalmente apontado como o lugar que teria recebido os soldados de Canudos. De fato, o governo prometeu aos combatentes, em sua maioria ex-escravos, que, caso eles voltassem vitoriosos, seriam beneficiados com moradias. Ao retornarem ao Rio de Janeiro em 1897 e diante da promessa não cumprida, os soldados se apropriaram, além da encosta do Morro de Santo Antônio, de um morro na região portuária que denominaram Morro da Favella. Este nome surgiu como lembrança a um dos morros de Canudos recoberto por uma planta conhecida como favela. Posteriormente o lugar invadido passou a ser nomeado como Morro da Providência – em referência a

providência tomada pelos soldados.

Apesar dos povoados que surgiam nos morros, na virada do século os cortiços eram o *locus* da pobreza. Trabalhadores, vagabundos e malandros, homens e mulheres, livres e escravos, imigrantes portugueses e italianos dividiam o mesmo espaço. As habitações coletivas tinham fachadas tipicamente coloniais, com seus pórticos em pedra a partir dos quais um corredor mais ou menos acanhado serpenteava até os fundos de inúmeros prédios interligados, formando um emaranhado de quatinhos e casinhas que surpreendiam e horrorizavam as autoridades sanitárias. O discurso médico higienista condenava estes espaços, classificando-os como propagadores da doença e do vício, constituindo ameaça à ordem social e moral.

Em 1903, o governo carioca baixou um decreto que proibia a construção e o conserto de cortiços, mas tolerava a construção de barracões nos morros que ainda não tinham casas. A lei facilitou o crescimento das favelas nos morros, que passaram a ser povoados pelos mais pobres. Alguns estudos estabelecem uma ligação entre as demolições dos cortiços no centro da cidade e a ocupação nos morros.⁴ O **Viva Rio** ressalta que muitas das casas do Morro de Santo Antônio foram construídas com madeiras que sobraram dos cortiços destruídos pela onda de modernização implementada por Pereira Passos, prefeito da cidade entre 1902 e 1906, e possivelmente o primeiro entre os governantes reformistas da capital carioca a se valer do argumento

3] *Em 1960 houve o 'desmonte' do Morro de Santo Antônio. As terras removidas foram usadas na construção do Aterro do Flamengo e no lugar da antiga favela estão hoje o edifício-sede da Petrobras e o edifício-sede do BNDES.*
<http://vivario.org.br>

4] *Oswaldo Rocha, Lia Carvalho, Jaime Benchimol Apud VALLADARES, Licia do Prado. A invenção da favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 24.*

higienista para *civilizar a cidade erradicando um sem número de habitações populares*.⁵

Na reforma urbana deflagrada aos moldes parisienses, cortiços e habitações populares da área central da cidade foram devastados para dar lugar a praças, ruas, avenidas e a um sistema de saneamento básico. Entre as principais heranças da gestão Passos estão o Theatro Municipal, o Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional, todos construídos a partir de concursos que permitiam a participação apenas dos arquitetos formados na Escola de Belas Artes, de orientação francesa.⁶ De formas diferentes, o Rio que conhecemos hoje deve muito à reforma de Passos, tanto no sentido do redesenho urbano das ruas do centro da cidade e dos grandes prédios públicos, quanto do descaso em relação aos efeitos que a remoção dos cortiços provocaria: as favelas.

Segundo Maurício Abreu, a partir de uma pesquisa realizada no jornal **Correio da Manhã** entre 1901 e 1930, foi somente na década de 20 que o nome favela se estendeu aos outros morros, designando genericamente todas as ocupações de colinas com barracos e casebres. *Surge, assim, uma categoria nova para designar um habitat pobre, de ocupação ilegal e irregular, sem respeito às normas e geralmente sobre encostas*.⁷

Nomeada, a favela substitui o cortiço como padrão de um sistema de habitação localizado nas encostas dos morros, um mundo diferente e perigoso, entendido como contrário à ordem urbana e social. Nesse período, o Morro da Providência era descrito como o lugar mais violento da cidade. Valladares argumenta que o discurso que opõe a favela à cidade está na gênese do processo de construção das representações sociais da favela. Médicos, engenheiros, jornalistas e homens públicos proclamavam que o futuro da capital do Brasil estava ameaçado por essas moradias insalubres. Insalubre não só para o corpo físico, como também espaço condicionante de doenças sociais. Persistindo em um argumento que responsabilizava o meio ambiente

pelos destinos e males das camadas mais carentes, a elite nacional troca o cortiço pela favela nos debates sobre moradias populares.

João do Rio – pseudônimo de Paulo Barreto, carioca identificado com valores aristocráticos de uma elite vanguardista – descreveu o Morro de Santo Antônio como *uma curiosa vila de miséria indolente*. O cronista subiu o morro atraído pelo samba e descobriu outro mundo: *Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho, que serpeava descendo, era ora estreito, ora largo, mas cheio de depressões e buracos. (...) O certo é que hoje há, talvez, mais de quinhentas casas e cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá por cima*.⁸ Nas imagens que fazia das favelas, polaridades como alto/baixo, refinamento/selvageria, centro/periferia reforçavam a visão bipartida da sociedade carioca.⁹

Luiz Edmundo, cronista porta-voz do espanto carioca diante daquelas *cidadelas de miséria*, também escreveu em **O Rio de Janeiro do meu tempo** suas impressões formais da favela a partir de uma corajosa visita ao *lado de cima* da cidade.

Alcançamos, enfim, uma parte do povoado mais ou menos plana e onde se desenrola a cidadela miseranda. O chão é rugoso e áspero, o arvoredado pobre de folhas, baixo, tapetes de tiririca ou de capim surgindo pelos caminhos mal traçados e tortos. Perspectivas medíocres. Todo um conjunto desmantelado e tórvo de habitações sem linha e sem valor (...) Construções em geral de madeira servida, tábuas imprestáveis, das que se arrancam a caixotes que serviram ao transporte de banha ou bacalhau, mal fixadas, remendadas, de côres e qualidades diferentes, umas saltando aqui, outra entortando acolá, apodrecidas, estilhaçadas ou negras, coberturas de zinco velho, raramente ondulado, lataria que se aproveita ao vasilhame servido, feitas em folha-de-flandres. Tudo entrelaçado toscamente, sem ordem e sem capricho.¹⁰

Benjamim Costallat escreveria sobre a organização política particular e criaria uma mítica em torno do controle ilícito do espaço.

5] Osvaldo Rocha, Lia Carvalho, Jaime Benchimol Apud VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 24.

6] CAVALCANTI, Lauro Augusto de Paiva. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, 1930-60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. introdução.

7] Maurício Abreu Apud VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 26.

8] *Ibid.* p 30.

9] ZALUAR, Alba. ALVITO, Marcos. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998. p 17.

10] EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. [1938]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1957. v 2, p 251, 252.

Um dia chegou à favela um homem – Zé da Barra. Vinha de Barra do Piraí. Já trazia grande fama. Suas proezas eram conhecidas. Era um valente, mas um grande coração. E Zé da Barra chegou e dominou a favela (...) E a favela que não conhece polícia, não conhece impostos, não conhece autoridades, conheceu Zé da Barra e a ele teve que obedecer. E Zé da Barra ficou sendo o chefe incontestável da Favela.¹¹

Os textos de João do Rio, Luiz Edmundo e Costallat formaram o imaginário carioca sobre esse outro mundo que povoava as regiões mais inacessíveis da cidade. O olhar desses cronistas ajudou a estabelecer um arquétipo da favela: conjunto caótico de construções improvisadas que se espalhava sobre uma área quase rural; universo exótico da pobreza que ameaçava o restante da capital. A problematização desse espaço de arquitetura vernacular contou com o enorme respaldo dos médicos e engenheiros positivistas que durante décadas se dedicaram às esferas da administração pública. Para eles, as moradias deveriam ser salubres, submetidas com rigor às regras de higiene, circulação de luz e ar para poder usufruir de uma atmosfera sadia. Em nome do bom funcionamento da cidade, os agentes da ciência urbana não viam outra solução para as favelas, a não ser acabar com elas.

Jornalista e fundador do Sindicato de Corretores de Imóveis, Mattos Pimenta lançou, em 1926, uma campanha para erradicação das favelas, amparado por uma retórica em favor da modernização e do embelezamento da cidade. A alcunha de *lepra da estética*, amplamente usada na campanha, reunia o ideal de beleza aos argumentos higienistas. O Rotary Club do Rio de Janeiro patrocinou, em apoio à campanha, um filme de 10 minutos denominado *As Favellas* que mostrava *o espetáculo dantesco presenciado na perambulação pelas novas favellas do Rio*.¹² Poucos visitantes eram capazes de ir até as favelas testemunhar de perto e por dentro sua realidade, o que ajudou Mattos Pimenta a perpetuar os estereótipos que lhe eram convenientes.

Desprovidas de qualquer espécie de policiamento, construídas livremente de latas e frangalhos em terrenos gratuitos do Patrimônio Nacional, libertadas de todos os impostos, alheias a toda ação fiscal, são excelente estímulo à indolência, atraente chamariz de vagabundos, reducto de capoeiras, valhacoito de laráprios que levam a insegurança e a intranquilidade aos quatro cantos da cidade pela multiplicação dos assaltos e furtos.¹³

Unidos em torno do mesmo objetivo, Mattos Pimenta, o prefeito Antonio Prado Junior e o chefe de polícia produziram, através do Departamento Nacional de Saúde Pública, uma proposta para a solução do *problema* das favelas, intitulado Casas Populares. Dentre as diretrizes estavam: proibir a construção de novos barracos e a elaboração de um programa de construção de casas para proletários, asilos e colônias para inválidos, velhos e crianças abandonadas.

Era a primeira vez que se falava em construção de moradias alternativas aos casebres. E foi também a primeira vez que, dentro do planejamento urbano, uma proposta incluía o Banco do Brasil e as construtoras. O plano contemplava prédios de 6 andares, com 120 apartamentos, *tudo de acordo com os modernos princípios de higiene e conforto*. Os moradores teriam acesso a uma moradia pelo valor de um aluguel mensal e o Banco do Brasil daria crédito às construtoras responsáveis pelas obras. Dessa forma, as favelas seriam substituídas por conjuntos de prédios no planejamento muito bem regido e propagandeado por Mattos Pimenta.

Prado Junior convidou o urbanista francês Alfred Agache para projetar o Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento da Cidade. Agache pretendia organizar o crescimento da cidade, determinando áreas de expansão, prevendo a criação de redes de serviço e tratando da instalação da infraestrutura urbana. Dessa forma, encontra uma classe política e uma elite muito receptivas às suas ideias higienistas como princípio básico e estéticas como objetivo final, que já haviam sido

11] VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 34.

12] *Ibid.* p 43.

13] *Ibid.* *Idem*.

amplamente disseminadas na campanha de Mattos Pimenta. O ponto dissonante no discurso de Agache estava no seu interesse em entender o surgimento do fenômeno urbano das favelas. Agache surpreende ao identificar e sublinhar as relações solidárias dentre os moradores e sua organização econômica primária.

Não impede que, construídas contra todos os preceitos da hygiene, sem canalizações d'água, sem exgottos, sem serviço de limpeza publica, sem ordem, com material heteroclitico, as favellas constituem um perigo permanente d'incendio e infecções epidemicas para todos os bairros através dos quaes se infiltram. A sua lepra suja a vizinhança das praias e os bairros mais graciosos dotados pela natureza, despe os morros de seu enfeite verdejante e corroe até as margens da matta na encosta das serras. (...)

Pouco a pouco surgem casinhas pertencentes a uma população pobre e heterogênea, nasce um princípio de organização social, assiste-se ao começo do sentimento da propriedade territorial. Famílias inteiras vivem ao lado uma da outra, criam-se laços de vizinhança, estabelecem-se costumes, desenvolvem-se pequenos commercios: armazens, botequins, alfaiates etc.¹⁴

Ao que parece, Alfred Agache precedeu qualquer outro agente público ao olhar para a favela de forma mais atenta e ao constituir um raciocínio mais calcado na observação objetiva dos espaços, considerando a realidade dos moradores para além do estereótipo de marginal. Entretanto, o urbanista também defendia em seu plano a destruição das habitações precárias em prol da construção de moradias populares formais.

Numa segunda onda de reforma urbana, o Rio reafirma que a solução para as questões da cidade passa pela remoção da população pobre. Como visto, na primeira delas, durante a administração Passos, os cortiços foram destruídos e as favelas se multiplicaram. Nesse novo momento, o planejamento ao menos inova ao propor uma alternativa

de solução para um mesmo problema. Contudo, Valladares observa que essa política não é suficiente, pois as mesmas causas correm o risco de produzir os mesmos efeitos.

O Plano Agache foi aprovado e, embora não tenha sido efetivamente implementado, abriu novas perspectivas para o urbanismo no Brasil e deu origem à criação do Departamento de Urbanismo da Prefeitura Municipal.

Getúlio Vargas assume o governo em 1930 e o forte caráter nacionalista de sua administração inaugura outra etapa nas ações públicas: o clientelismo político desenvolvido nas favelas. Vargas retoma a temática higienista de uma nova forma, concentrando seu discurso na classe trabalhadora e em seus direitos legítimos à moradia e alimentação adequadas. O novo prefeito do Rio é o médico Pedro Ernesto que, ecoando a política assistencialista da ditadura Vargas, redireciona o discurso dominante, segundo o qual a única solução para as favelas era sua erradicação, e constrói hospitais e escolas, aspirações legítimas da classe pobre, ao mesmo tempo em que distribui subvenções às escolas de samba e arbitra sobre a instalação de serviços públicos nos morros. A base desse sistema de atendimento aos anseios populares estava na troca de favores por votos.

A edição do Código de Obras de 1937 reconhece oficialmente a existência da favela como um tipo de espaço urbano presente no território do Distrito Federal, mas proíbe a construção de novos barracos: *Art.349 – A formação de favelas, isto é, de conglomerados de dois ou mais casebres regularmente dispostos ou em desordem, construídos com materiais improvisados e em desacordo com as disposições deste decreto, não será absolutamente permitida.* Ao fim deste mesmo artigo, o código propõe a construção de *núcleos habitacionais de tipo mínimo*, para substituir os possíveis novos barracos.¹⁵

A primeira experiência no sentido de elaborar uma alternativa às favelas foi a criação dos Parques Proletários. Vargas, impressionado

14] AGACHE, Alfred (Org.) *Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, 1930. p 189, 190.

15] VALLADARES, Licia do Prado.

A invenção da favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 53.

com a popularidade que o já falecido prefeito Pedro Ernesto havia conquistado junto aos favelados, construiu 3 destes parques de moradias populares – Gávea, Caju e Praia do Pinto – para abrigar de maneira provisória moradores de favelas que seriam urbanizadas. Entre 1941 e 1943, cerca de 4.000 pessoas foram transferidas com a promessa de que, ao fim das obras, poderiam retornar para áreas próximas daquelas em que viviam.¹⁶

O governo populista criou alojamentos temporários de acordo com as regras sanitárias, a fim de garantir a saúde física e moral dos proletários, ou, trabalhadores. Dentro dos parques havia, além das moradias, escolas, centro sociais, equipamentos esportivos, creches e postos de polícia. Outra grande novidade era a participação de assistentes sociais no acompanhamento de todo o processo, sem que a educação política-ideológica favorável a Vargas fosse esquecida.

Para morar nos Parques Proletários, os ex-moradores de favelas tinham que se cadastrar no posto da polícia e ser portadores de uma carteira de identificação, que apresentavam à noite, nos portões vigiados e fechados às 22 horas. Mesmo diante dessa pedagogia civilizatória a situação fugiu ao modelo proposto e o que era para ser moradia de transição, tornou-se permanente. Oito anos depois, o Parque Proletário da Gávea já era considerado favela. Os pesquisadores Anthony Leeds e Elizabeth Leeds chegam inclusive a citar que os Parques Proletários passaram a ser chamados de *favelas da chapa branca*.¹⁷

Entre 1947 e 1948, o governo recorreu a alguns mecanismos para ajudar na compreensão quantitativa e qualitativa da favela. Por iniciativa da prefeitura do Distrito Federal, foi realizado um recenseamento que apontou oficialmente a existência de 105 favelas, nas quais moravam cerca de 138.837 habitantes, ou 7% da população da cidade.¹⁸

Foram montadas tabelas gerais que buscavam entender o perfil dos moradores através do sexo, cor da pele, idade, nacionalidade e estado civil. Dados relativos ao emprego e renda também foram pesqui-

sados: profissão, condições de trabalho, salário. Um fato importante estava no interesse em criar uma tipologia das favelas, dividindo o conjunto em alguns subgrupos: favelas de morros ou favelas de terrenos planos, favelas estabelecidas ou favelas recentes, favelas em terrenos municipais ou em terrenos particulares. Outras tabelas buscavam informações sobre as características das habitações: o tipo e o número de cômodos das moradias, os materiais de cobertura do teto, revestimento do chão, tipo de saneamento, iluminação, fornecimento de água, pagamento ou não de aluguel e o seu valor. É fácil imaginar como deve ter sido complicado para os pesquisadores coletarem estes dados junto a uma população desconfiada e o quão precário deve ter sido o conjunto organizado, visto que o documento oficial não apresenta um perfil da favela, tampouco indica os princípios metodológicos utilizados.

O texto que precedia as estatísticas assusta pela negatividade com que as instâncias governamentais viam a favela. Apesar do conteúdo do relatório contradizer o conceito de favela como lugar de criminalidade, marginalidade e desorganização social, segundo o texto, *pretos e pardos* prevaleciam nas favelas por serem hereditariamente atrasados, desprovidos de ambição e mal ajustados às exigências sociais modernas.

O preto, por exemplo, via de regra não soube ou não pode aproveitar a liberdade adquirida para conquistar bens de consumo capazes de lhe garantirem nível descente de vida. Renasceu-lhe a preguiça atávica, retornou a estagnação que estiola (...) como ele todos os indivíduos de necessidades primitivas, sem amor próprio e sem respeito à própria dignidade – priva-se do essencial à manutenção de um nível de vida decente mas investe somas relativamente elevadas em indumentária exótica, na gafeira e nos cordões carnavalescos...¹⁹

Ainda que o documento oficial do censo tenha sido guiado pelos interesses do governo, que, àquela época visava novamente a política

16] ZALUAR, Alba. *ALVITO, Marcos. Um século de favela. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998. p 28.*

17] GOMES, Luiz Cláudio Moreira. *Parques Proletários: uma questão para além da política habitacional. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2009.*

18] VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 55.*

19] ZALUAR, Alba. *ALVITO, Marcos. Um século de favela. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998. p 13.*

Mas afinal, o que é a favela?

*Em **A Estética da Ginga**, Paola Berenstein Jacques propõe uma leitura da favela como um lugar de arquitetura sem arquitetos. Abro aqui um parêntese a fim de construir, a partir de seu texto, uma morfologia da favela.*

As favelas se formam mediante um processo arquitetônico vernacular, que se investe de uma estética própria, com características peculiares, completamente diferentes da cidade dita formal.

A favela é o espaço partilhado pela população de baixa renda que constrói barracos ou, em um sentido mais amplo, abrigos. O abrigo aqui deve ser lido primeiro como o sentimento ou desejo de abrigar, resguardar, envolver. Aqueles que constroem seus barracos nas favelas têm por objetivo abrigar a si próprios e suas famílias. O abrigo corresponde a uma necessidade de proteção, e, portanto, deve ser entendido como algo possível de ser alcançado por vias distintas com materiais diversos.

Em geral, o favelado procura na cidade restos de materiais que possam ser utilizados; pedaços de madeira e latões são resgatados de canteiros de obras e lixões, por exemplo. Uma primeira estrutura provisória é rapidamente construída, e o maior desafio é, muitas vezes, a inclinação do terreno, que impõe a construção sobre pilotis. Tão logo a estrutura de sustentação esteja instalada, as placas de madeira, às vezes de papelão, ou latões aplainados são pregados para formar as paredes e o teto. À medida que o favelado vai encontrando materiais melhores e mais adequados, vai substituindo os antigos. Nunca há projeto para a construção de um barraco.

Os materiais recolhidos e reagrupados são o ponto de partida da construção, que vai depender diretamente dos achados, fragmentos de materiais heterogêneos.

A construção de um barraco e, conseqüentemente da própria favela, jamais se apresentam como acabadas. A coleta de matéria-prima também nunca cessa. Ao lado dos barracos, ou sobre eles, sempre há uma reserva de materiais, ou mesmo uma reserva de espaço para a próxima melhoria. O processo é contínuo. Como não há projeto, a construção não tem uma forma final a ser alcançada, e por isso nunca termina.

Nos discursos sobre as favelas, a figura simbólica do labirinto constantemente aparece, sobretudo quando se trata da experiência de penetrar numa delas e percorrer seus meandros. Não estamos mais na escala do abrigo, mas na escala do conjunto de abrigar e nos espaços deixados entre os barracos, que formam as ruelas e os becos das favelas. É um espaço efetivamente labiríntico, tal é o emaranhado dos caminhos internos, onde, como não há sinalização, qualquer pessoa de fora se perde facilmente. Mas, visto de fora, o labirinto-favela não é percebido como tal. É preciso entrar para entender seu significado. O labirinto-favela não tem projeto, é muito mais complexo. Não é fixo nem acabado: está sempre sendo feito, como o barraco. Quem se perde na favela, é sempre quem não a conhece; o labirinto-favela não pode ser captado em um só olhar quando se está dentro dele, quando se está perdido. Cada viela que aparece pode ser um beco sem saída. Quando se trata da favela piramidal, de morro, é mais fácil sair que entrar, uma vez que para sair é necessário descer, e, assim, as saídas ficam mais evidentes. Subir é muito mais difícil.

de remoção de favelas, seus dados objetivos ajudaram na produção de novos conhecimentos. A etapa seguinte foi a realização de um Recenseamento Geral, que coletava os mesmos dados para a favela e para o restante da cidade, em 1950. A partir do conjunto de informações reunidas, Alberto Passos Guimarães, diretor da Divisão Técnica do IBGE, propôs uma sistematização da própria categoria favela. Seu ponto de partida foi a definição de favela como *aglomerados que o consenso público classifica como tal, estejam situados nos morros ou em qualquer outra parte*.

Desse modo, foram incluídos na conceituação de favelas os aglomerados humanos que possuísem, total ou parcialmente, as seguintes características:

- 1 – Proporções mínimas – agrupamentos prediais ou residenciais formados com unidades de número geralmente superior a 50;
- 2 – Tipo de habitação – predominância no agrupamento, de casebres ou barracões de aspecto rústico típico, construídos principalmente de folhas de Flandres, chapas zincadas, tábuas ou materiais semelhantes;
- 3 – Condição jurídica da ocupação – construções sem licenciamento e sem fiscalização, em terrenos de terceiros ou de propriedade desconhecida;
- 4 – Melhoramentos públicos – ausência no todo ou em parte, de rede sanitária, luz, telefone ou água encanada;
- 5 – Urbanização – área não urbanizada, com falta de arruamento, numeração ou emplacamento.²⁰

A complexidade formal da favela explica, em parte, nossa própria dificuldade em acessá-la e esse desconhecimento ajuda a perpetuar estereótipos e preconceitos. A metodologia proposta por Guimarães representou um salto qualitativo na história da produção das representações sociais da favela carioca, visto que desvinculava sua imagem do estigma da criminalidade.

A dimensão do fenômeno das favelas pode ser medida, ainda,

por outros fatores além do recenseamento. O interesse do Partido Comunista em atuar junto ao contingente de trabalhadores favelados e a criação por parte da Igreja Católica da Fundação Leão XIII, para dar assistência material e moral aos habitantes dos morros, são indícios do reconhecimento da favela como elemento ativo da sociedade urbana.

A mobilização católica começou a partir dos anos 1940. A Fundação Leão XIII seguiu o caminho proposto na administração de Pedro Ernesto, que substituíra as ações repressivas por um viés assistencialista nas políticas públicas. Através da construção de escolas, creches, maternidades, cantinas e habitações, a organização católica pretendia, além de assistir aos favelados, barrar o avanço das organizações comunistas dentro das comunidades.

Por sua vez, os comunistas desenvolveram nas favelas, particularmente nos morros do Borel e do Turano, um trabalho de atendimento médico e escolar. Comitês Populares Democráticos foram criados em diversos bairros operários do Rio de Janeiro, com alguns subcomitês em umas tantas favelas. Esse sistema levou ao surgimento, por exemplo, da Associação dos Favelados do Morro do Borel e a posterior ampliação para outras 12 favelas, através da criação da União dos Trabalhadores Favelados.

Os jornais, que descreviam as favelas como *reservatórios de germes*, refletindo o argumento sanitarista, ou *trampolins da morte*, em função dos desabamentos, passam a chamar atenção para a presença dos comunistas. Atento à movimentação dentro das comunidades, o ex-militante do partidão e novo porta-voz da ideologia conservadora, jornalista Carlos Lacerda, escreveria em 1948 no **Correio da Manhã**:

Aqueles que não quiserem fazer um esforço sincero e profundo para atender ao problema das favelas, assim como aqueles que preferirem encará-lo como caso de polícia, tem uma alternativa diante de si: a solução revolucionária pois os comunistas (...) oferecem a expropriação dos grandes edifícios e a ocupação de

20] Alberto Passos Guimarães Apud VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 68.

todo o edifício como solução imediata, redutora e fagueira a quem vive numa tampa de lata olhando o crescimento dos arranha-céus.²¹

Os jornais da época – **Correio da Manhã**, **O Globo**, **Diário da Noite**, **Tribuna da Imprensa** – se revezavam em publicar artigos que respaldassem a *Batalha do Rio de Janeiro* ou *Batalha das Favelas*, proposta originalmente por Lacerda para combater a antiga *lepra da estética*. Em resposta a pressão dos jornais, o prefeito Mendes de Moraes, criou sete comissões encarregadas de trabalhar na solução do *problema*. Entretanto, mais uma vez, o planejamento para *habitações higiênicas em centros residenciais devidamente urbanizados*, era objeto de trabalho muito mais da imprensa, do que dos órgãos públicos de habitação e urbanismo.

A *Batalha do Rio de Janeiro* serviria apenas para acentuar a segregação social na cidade, onde o espaço geográfico já era bipartido entre o mar e os morros. Na década de 50, as favelas eram vistas mais do que nunca como uma metade ilegal da cidade, território da pobreza e da criminalidade. Dom Hélder Câmara, bispo auxiliar do Rio de Janeiro se coloca, então, à frente da Igreja Católica em outra iniciativa de ação junto à população marginalizada: a Cruzada São Sebastião. O princípio do desenvolvimento comunitário orientava as ações da Cruzada, que trazia em seu estatuto um novo olhar para a questão das favelas, considerando, pela primeira vez a integração entre os favelados e o restante do bairro, ou da cidade.

(...) promover, coordenar e executar medidas e providências destinadas a dar solução racional, humana e cristã aos problemas das favelas do Rio de Janeiro; (...) mobilizar os recursos financeiros necessários para assegurar, em condições satisfatórias de higiene, conforto e segurança, moradia estável para as famílias faveladas; colaborar na integração dos ex-favelados na vida normal do bairro.²²

O fundamento da ação de Dom Hélder estava no reconhecimento da favela como um lugar a ser modificado através da participação dos próprios moradores, que permaneceriam próximos ao seu espaço de origem, contrariando a política de erradicação. As remoções, propostas por Pereira Passos e pelo Plano Agache, o clientelismo do governo Vargas e o assistencialismo da Fundação Leão XIII tornaram-se propostas completamente arcaicas diante do posicionamento idealizado por Dom Hélder. A ação da Cruzada estava centrada na percepção do morador da favela como um sujeito político autônomo e o conjunto de moradores entendido como uma comunidade, na qual a família era a célula fundamental e a vizinhança uma garantia de coesão social.

Os Parques Proletários foram, até 1950, as únicas experiências concretas em torno da construção de moradias populares pelo poder público, ainda que transitórias. A Cruzada São Sebastião representou a primeira intervenção a produzir habitações permanentes de forma quantitativamente significativa. Dom Hélder concentrou seus esforços na favela Praia do Pinto, aglomerado de barracos entre o Leblon e a Lagoa Rodrigo de Freitas particularmente visado pela *Batalha do Rio de Carlos Lacerda*.

O arcaísmo do discurso liderado por Lacerda – que defendia a volta dos favelados ao campo, ao mesmo tempo em que exigia a erradicação das favelas – contrastava com a ação vanguardista de Dom Helder e também com outro movimento que pretendia conduzir o país à vanguarda do pensamento estético: a arquitetura moderna brasileira. Desde os anos 1930, jovens arquitetos buscavam a consolidação de novos cânones formais aliados aos preceitos urbanísticos dos CIAM/ Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna,²³ ao mesmo tempo em que elegiam, em seus discursos, a implantação no país de uma política de habitação popular como uma das frentes do movimento.

Nesse sentido, Lucio Costa e Gregori Warchavchic foram

21] ZALUAR, Alba. *ALVITO*, Marcos. *Um século de favela. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998. p 14.*

22] VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 76.*

23] CIAM/ Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, fundados em 1928 na Suíça, ajudaram a difundir uma arquitetura sintética e racional. Os CIAM consideravam a arquitetura e urbanismo modernos um instrumento político e econômico, o qual deveria ser usado pelo poder público como forma de promover o progresso social.

pioneiros no Brasil com o projeto da Vila Operária da Gamboa, em 1934, na região central do Rio de Janeiro. A perspectiva de produção de casas operárias em larga escala alinhava Costa e Warchavchic ao conceito de modelos *standard* proposto por Walter Gropius, na Bauhaus. Segundo os dogmas da escola, os modelos *standard* na arquitetura contribuiriam para o acesso da população de baixa renda a boas moradias. A Vila Operária da Gamboa foi encomenda de um proprietário de terrenos que pretendia construir apartamentos populares para aluguel. Foram construídas 14 unidades geminadas – com sala, dois quartos, cozinha e banheiro – que conciliavam a linguagem moderna à necessidade de habitações populares, possibilitando economia e rapidez na construção.

O governo Vargas desejava imprimir marcas da Nova República nas formas da Capital Federal, de maneira que as encomendas estatais se tornariam a força propulsora do movimento. Os autores dos projetos de natureza pública seriam escolhidos através de concursos que opunham os modernos aos acadêmicos e neocoloniais. Uma das principais preocupações do Estado Novo dizia respeito à constituição do *novo homem brasileiro* e, como instrumento de ação, foi criado o Ministério da Educação e da Saúde Pública, o MES.²⁴

O ministro Gustavo Capanema promoveu o concurso para a construção do edifício deste ministério, que seria vencido por Archimedes Memória, autor de um projeto conservador, eleito por um júri igualmente de orientação acadêmica. A reação dos modernos foi imediata. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, entre outros, atuaram junto ao ministro Capanema, que igualmente insatisfeito com o projeto vencedor convidou Lucio Costa para liderar uma equipe que desenharia o edifício que conhecemos – além de Lucio Costa, Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira.

Por sugestão de Lucio Costa, o projeto do MES foi submetido à consultoria do europeu Le Corbusier. O arquiteto sugeriu grandes mudanças formais ao plano original e trabalhou, sobretudo, ao lado do

inexperiente Oscar Niemeyer. O edifício foi inaugurado em 1945 e teve uma enorme repercussão internacional. A partir daí, a resistência local aos arquitetos modernos diminuiu e a arquitetura brasileira passou a ser discutida pela ótica da corrente modernista.

Os arquitetos modernos brasileiros conquistaram a posição de dominantes graças a vários movimentos que comprovam a sua superioridade em face dos competidores acadêmicos e neocoloniais nas duas extremidades do campo: a popular e a erudita. A eliminação dos ornatos, a estrutura aparente, a planta ‘livre’, a ideia de protótipo e a possibilidade de reprodução industrial, muito mais que opções formais eram apresentadas como justificativas éticas do movimento moderno. Não só as casas do rico e do pobre seriam igualmente despojadas, como haveria a possibilidade de, com esse despojamento, produzir casas operárias em larga escala. Gostar ou não das formas modernas deixa de ser um direcionamento estilístico para se tornar uma necessidade política e social, como frisava ‘corbusianamente’ Lucio Costa.²⁵

Em 1947, sob a bênção de Le Corbusier, Affonso Reidy desenhou o Complexo Habitacional do Pedregulho, projeto que pretendia servir de padrão para futuras ações do poder público dentro do âmbito das moradias populares, composto de unidades residenciais para funcionários da prefeitura. Construído a partir da crença de que a arquitetura era um instrumento de educação e cultura, Pedregulho constitui um marco dentro da habitação popular. Reidy era então Chefe do Setor de Planejamento do Departamento de Habitação Popular do Distrito Federal, tendo Carmen Portinho como diretora. Reidy e Portinho defendiam que *habitar não se resume à vida no interior de uma casa*, propondo a composição entre moradia e o espaço externo, promovendo a instalação de serviços complementares às famílias na mesma área dos edifícios residenciais. O conjunto do Pedregulho traz em sua concepção a naturalidade e consistência da arquitetura

24] O MES é conhecido hoje como Palácio Gustavo Capanema.

25] CAVALCANTI, Lauro Augusto de Paiva. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, 1930-60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Introdução.

moderna brasileira, revelando, de forma acabada, a relação entre habitação social, modernização, educação popular e transformação da sociedade.

A repercussão do projeto foi grande, mas, ao que parece, a arquitetura moderna e a atuação do poder público em torno de uma política de habitação popular seguiriam por caminhos paralelos, que só iriam convergir anos mais tarde, no Governo Lacerda, e de forma totalmente equivocada.

O Estado Novo usou os grandes edifícios públicos como espelho de sua face mais vanguardista, mas, no plano privado, a cidade também testemunhou a crescente verticalização com as construções cada vez mais altas em concreto armado. Entre 1940 e 1960, Copacabana se densificou; os novos edifícios ocuparam os espaços ainda vazios da orla, assim como tomaram o lugar dos antigos palacetes. Por sua vez, as favelas ocuparam seus morros. O crescimento de favelas como o Morro da Babilônia e o Pavão-Pavãozinho está diretamente ligado ao processo de urbanização da zona sul. A construção civil demandava trabalhadores, que vinham principalmente do interior do estado e de Minas Gerais; e estes, por sua vez, recolhiam refugos dos canteiros de obras e ocupavam as encostas dos morros com seus barracos. No Morro do Cantagalo, a história é parecida. Sua comunidade se estabeleceu atraída pelo mercado de trabalho que o bairro de Ipanema passou a representar a partir da década de 30.

A presença das favelas nos bairros da orla carioca, especialmente em Copacabana e Ipanema, oferecia um extremo contraste entre ricos e pobres. Entretanto, nas ruas, o convívio era mais pacífico do que os cansados estereótipos dos jornais levavam a crer. As relações de trabalho entre os moradores dos morros e a cidade formal garantiam certa integração, todavia, permeada de preconceitos. É dessa forma que Paulo Francis testemunha *a tranquilidade entre as duas cidades* em seu livro de memórias **O afeto que se encerra**.

Existia, claro, o pau-de-arara, o pobre, a personagem do morro, mas em quantidades muito menores e não intromissivas. As ruas da zona sul eram ‘nossas’, da classe média e acima. (...) Qualquer senhora respeitável nada tinha a temer dos destituídos, que raramente ousariam assustá-la.²⁶

Para além da arquitetura, o redescobrimento do Brasil foi objeto do nosso modernismo em diferentes manifestações estéticas. Segundo Marcos Napolitano, na primeira metade da década de 30, em meio a debates e conflitos entre fascistas e comunistas, a sociedade brasileira reinventou o sentido de *povo*.²⁷ Esse foi o período de formação do samba como música brasileira e da oficialização do carnaval como grande acontecimento da cultura popular. Um cinema documental se colocava, então, como veículo desse *redescobrimento*.

Além disso, o filme de carnaval veiculava um conjunto de imagens sintomáticas da experiência moderna, pois, no Brasil, foi através das imagens de carnaval que as massas se viam no cinema. Ao lado de cinejornais, filmes de cavação* e filmes educativos, o filme de carnaval foi um dos gêneros dominantes da história do cinema brasileiro, fora dos padrões ficcionais que marcam outras cinematografias nacionais e exigem uma outra narrativa histórica.²⁸

Se o carnaval já era tema de documentários, *com cerca de 50 películas deste tipo realizadas entre 1908 e meados dos anos 1930*,²⁹ foi em 1935 que a Cinédia lançou o primeiro filme de ficção no qual o espaço-protagonista era a favela. **Favela dos Meus Amores**, de Humberto Mauro, cujas cópias se perderam, foi bem recebido pelo público e por intelectuais de esquerda, para os quais o filme representava a primeira aparição cultural, em forma de cinema, das classes populares e da realidade brasileira. O argumento retratava o envolvimento de uma professora da cidade com os habitantes do morro. As músicas eram de Ary Barroso, Nássara, Custódio Mesquita e Silvio Caldas. Parte das

26] Paulo Francis Apud VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p 19.

27] Sérgio Augusto Apud NAPOLITANO, Marcos. *O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores*. Revista Significação, 2009. n 32.

28] Jean Claude Bernardet Apud NAPOLITANO, Marcos. *O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores*. Revista Significação, 2009. n 32.

* Filmes de cavação foi uma expressão criada na década de 20 para designar a produção por encomenda.

Eram documentários que exaltavam os grandes fazendeiros, capitães da indústria e políticos bem-sucedidos.

29] Sérgio Augusto Apud NAPOLITANO, Marcos. *O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores*.

filmagens foi realizada no Morro da Providência, a primeira grande favela carioca.

Marcos Napolitano, em seu estudo sobre as reminiscências do filme de Humberto Mauro, identifica nas resenhas da época um interesse maior na história de amor e nos números musicais, no limite, destacando o exotismo turístico do morro, do que nos aspectos do drama marginal das favelas. O **Jornal do Brasil** reconhecia que o ambiente da favela é de *um pitoresco inédito, mesmo para os habitantes do Rio*. O **Diário de Notícias** destacava que o filme mostrava o *Rio de Janeiro pela face pitoresca e quase desconhecida da vida humilde, ambiente em que, melódico e dolente, nasce o samba, a nossa música folclórica característica*.³⁰ Para a crítica conservadora, a presença dos negros e do ambiente da favela era apenas *pitoresca e folclórica*. Se por um lado a crítica não aponta o drama dos favelados, ao menos não reproduz a ideia do morro como ameaça à ordem da cidade ou como um *problema*. Ao que parece, nas *páginas de variedades*, a favela era representada por um viés cultural mais generoso.

Ainda sobre **Favela dos meus amores**, Alex Viany, um dos poucos historiadores do cinema a ver o filme, o considera *a coisa mais séria e importante dos primeiros anos do período sonoro, mas também pelo seu caráter popular que apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema*.³¹ O crítico também vê o filme como antecipador de um cinema realista no Brasil, retomado nos anos 1950 por **Rio, 40 graus** e **Rio, zona norte**.

Além do filme de Humberto Mauro, **Berlim na Batucada**, outra produção da Cinédia, dirigido por Luiz de Barros em 1944, também inclui a favela carioca na sua narrativa. Um norte-americano ligado ao *show business* vem ao Brasil em busca de talentos artísticos e acaba sendo levado até o Morro da Mangueira para conhecer a música popular em seu lugar de origem, no meio da população preta e pobre.

O samba e o carnaval ajudaram a incorporar morros lendários

na paisagem geográfica e cultural da capital do Brasil. Mas foi através das imagens do cinema que entramos de fato no espaço de favelas como a Providência e a Mangueira, espaço que até esse momento era conhecido por descrições verbais dos jornalistas ou dos sambistas.

Foi **Rio, 40 graus**, de Nelson Pereira dos Santos (1955), que inaugurou o que se convencionou designar cinema moderno no Brasil. O filme fez de um passeio pelo Rio de Janeiro o motivo para se repensar a forma como a desigualdade social brasileira era representada. A favela do Morro do Cabuçu e alguns pontos já conhecidos do Rio, como o Pão de Açúcar, Copacabana e o Corcovado, servem como locações e também como personagens dessa história. A leitura que Nelson Pereira dos Santos faz destes lugares-temas introduz um olhar sobre os espaços da cidade que se aproxima do *olhar neo-realista* e que busca mostrar o Rio de Janeiro como uma cidade moderna. Desde então, muitos filmes se valeram das características geográficas cinematográficas da cidade e do seu conjunto de favelas para discutir a questão social e, posteriormente, a violência na cidade.

Nelson Pereira retoma a temática da cultura popular e das favelas em **Rio zona norte** (1957). Mais uma vez, a geografia do Rio é explorada. A partir do relógio icônico da Central do Brasil, as linhas de trem conduzem a narrativa, e o filme faz um mapeamento visual dos morros cariocas: Morro da Saúde, Morro da Pedreira, Canal do Mangue, Morro da Mangueira - o único na zona norte.³²

Orfeu do Carnaval ou **Orfeu Negro**, do francês Marcel Camus (1959), quebra a perspectiva realista do espaço das favelas, antecipada por Humberto Mauro e conquistada por Nelson Pereira dos Santos. Filmado no Morro da Babilônia, o longa-metragem faz uma adaptação do mito clássico para os morros cariocas. As imagens poéticas ou *edulcoradas* da cidade do Rio de Janeiro levaram Godard a fazer uma forte crítica contra a suposta ausência de verossimilhança, como descreve Tunico Amancio:

30] *Jornal do Brasil*.

Rio de Janeiro, 04 de abril de 1935.

Diário de Notícias.

Rio de Janeiro, 02 de outubro de 1935.

Apud NAPOLITANO, Marcos. *O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores*.

31] VLANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959. p 108.

32] *A relação de morros filmados está no texto de Ivana Bentes, entretanto sua identificação nas imagens do filme não é tão precisa.*

BENTES, Ivana. *Retóricas do Nacional e do Popular: a redenção da miséria pela arte. Socine II e III*. p 67.

o filme é de uma inautenticidade total, as imagens de cartão postal indesculpáveis, o uso de filtros coloridos endurecendo a luz da cidade. E ele reclama por não reconhecer no filme o Rio de Janeiro que conheceu pessoalmente. Os detalhes são saborosos, porque ele reclama a ausência do aeroporto Santos Dumont (onde Eurídice poderia ter aterrissado) ou da ausência de um trocador de lotação, que poderia trazer dobradas entre os dedos as notas de dinheiro dadas pelos passageiros. Ou também de um descarrilhamento de trem, assunto no qual a rede ferroviária brasileira seria especialista. Ele termina dizendo que é um filme de aventureiros sem aventura, um filme de poeta sem poesia. E que ser gentil e sincero não é garantia de se fazer um bom filme. Godard reclama realismo, verossimilhança e paixão cinematográfica.³³

O Assalto ao Trem Pagador, de Roberto Farias (1962), retoma a vocação realista dos filmes nos quais a favela é protagonista. A favela do Morro da Mangueira é bastante explorada. Suas vielas, casebres e barracos servem como locação para boa parte das sequências, mas o filme parece se esforçar para não denunciar o lugar, ou para fugir do estigma que o morro, já famoso pelo samba e o carnaval, poderia conferir à história em torno do bando de Tião Medonho. Com exceção de rápidos planos com o Maracanã ao fundo, não há nenhum outro ponto de contato entre a Mangueira e a cidade.

5x Favela (1963) também participa ativamente da construção de uma representação das favelas de morro em face da cidade formal. Seus episódios estão inseridos em um contexto urbano demarcado pelo crescimento desmedido e contraditório. **Um Favelado** e **Zé da Cachorra**, filmados no Morro do Pavão e do Borel, respectivamente, tratam a questão da propriedade dos barracos na favela. **Escola de Samba Alegria de Viver** se vale da agremiação no Morro do Cabuçu para contrapor o carnaval e a luta operária. **Couro de Gato** trabalha a relação entre o Morro do Cantagalo e a orla à sua volta e **Pedreira de São Diogo** se estrutura a partir do eixo vertical entre a pedreira e o

Morro da Providência.

Por fim, nesta breve sequência de filmes que apresentam a favela carioca, o sueco Arne Sucksdorff redescobre o mesmo Morro da Babilônia de **Orfeu Negro** e explora seu contraplano privilegiado pela proximidade da praia de Copacabana e do Pão de Açúcar.

Em uma dezena de filmes, sete morros emblemáticos ajudam a desvendar visualmente a estrutura formal e social das favelas. A partir desse panorama, **Rio, 40 graus** e três episódios de **5x Favela** pautarão uma leitura mais aprofundada do universo imagético das favelas proposta nesta tese. São filmes que podem ser lidos como documentos relevantes desse espaço urbano pouco acessado até então. Tal aspecto que vai de encontro ao argumento de Roger Odin em **Filme Documentário, Leitura Documentarizante**, no qual todo filme de ficção pode ser considerado, sob um certo ponto de vista, como um filme documentário.³⁴ Uma vez que nada nas favelas foi construído, mas apenas captado, a ideia de fazer através destes dois filmes uma leitura documental do espaço e do tempo se torna interessante a esta tese que busca traçar uma história das favelas a partir do olhar da direção de arte.

O filme de Nelson Pereira dos Santos nos conduz do Morro do Cabuçu aos cartões-postais da cidade maravilhosa. **Escola de Samba Alegria de Viver**, **Pedreira de São Diogo** e **Couro de Gato** se ancoram em morros da zona norte, do centro e da zona sul, mostrando a relação entre a favela e a cidade ao seu redor. São todos filmes feitos em favelas de morro, antes do forte movimento de remoção das favelas e da consequente criação dos conjuntos habitacionais, que traria uma nova lógica para a morfologia das favelas cariocas nas décadas seguintes.

*espaços onde
rio, 40 graus e
5x favela
localizam sua narrativa*

rio, 40 graus ●
escola de samba alegria de viver ●
pedreira de são diogo ●
couro de gato ●

33] AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000. p. 70.

34] ODIN, Roger. *Filme documentário, leitura documentalizante*. Revista Significação, 2012. n. 37.

rio, 40 graus

Passo inaugural na gestação do Cinema Novo, **Rio, 40 graus** é o limiar de um ciclo fundamental do cinema moderno no Brasil, quando se alcança a sintonia com o movimento pelo qual, em diferentes países, surgiram as experiências de um cinema ficcional fora do estúdio, inaugurando novas relações entre a técnica do cinema e a experiência do século.

O cinema brasileiro, através de Nelson Pereira, supera uma ordem visual cultivada em estufas e afirma um novo olhar que se compõe enquanto interage com o mundo, aceitando o acidente, a surpresa, as ‘contaminações’ de um processo social a que procura dar expressão.

(Ismail Xavier)

E é isso que Nelson Pereira dos Santos se propõe fazer em **Rio, 40 Graus**, ao virar pelo avesso um dos símbolos mais vistosos da modernização que ia tomando conta do país, o Rio de Janeiro – o mais bonito de nossos cartões-postais –, e ao destacar o que ele considerava sua face mais autêntica: a favela e seus habitantes.

(Mariarosaria Fabris)

A favela está, é claro, presente no cinema brasileiro há muito.

Rio, 40 graus e **Rio zona norte** de Nelson Pereira dos Santos constituem marcos justamente porque, na chave do neo-realismo italiano, têm a cidade – e a favela – como personagem.

(Esther Hamburger)

Os textos de Ismail Xavier³⁵, de Mariarosaria Fabris³⁶ e de Esther Hamburger³⁷, corroboram a relevância de **Rio, 40 graus** como ponto fundamental na cinematografia da favela carioca. O cinema moderno de Nelson Pereira dos Santos converge para a representação dos pequenos fatos e a realização de um cinema de rua oposto ao de estúdio, realizado até então no Brasil. No filme, Nelson Pereira apresenta a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, entre 1954 e 1955, através da circulação de cinco meninos moradores de uma favela da zona norte que num domingo de sol e calor vendem amendoim nos cartões-postais da cidade.

O modelo de produção baseado em filmagens nas ruas com atores não profissionais se ancorou no neo-realismo, movimento italiano que experimentou uma liberdade criativa através de filmes tecnicamente mais simples e encontrou seu caminho ao descrever a *vida real* e as privações da classe trabalhadora. Nelson Pereira esteve em Paris por dois meses, em 1948, quando se aproximou de filmes chaves do neo-realismo italiano.

(...) nessa época em Paris eu fiz um ‘curso de cinema’ na Cinemateca.

O [Carlos] Scliar era o ‘professor’: ‘Tem que ver o filme tal e o filme tal’.

Tinha uma lista de obrigações. (...) Na época saiu **Ladrões de Bicicleta**,

de Vittorio de Sica (1948), em Paris. Enfim, foi um treinamento rapidíssimo,

intenso, de cinemateca.³⁸

35] *Introdução de Ismail Xavier para FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994. p 16.*

36] *FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994. p 92.*

37] *HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In Cinema do Real, 2005. p 199.*

38] *SADLIER, Darlene J. Nelson Pereira dos Santos. Campinas: Papirus, 2012. p 18.*

Foi nesse contexto, de representação do cotidiano da cidade, que **Rio, 40 graus** superou algumas ausências já históricas no nosso cinema, ao trazer os bairros pobres e sobretudo seus habitantes negros, brancos e mulatos para as telas. Seus tipos populares movem-se livremente na paisagem urbana e usam um linguajar próprio, informal, contrariando uma prática que não permitia o uso da língua corrente, errada, própria da cidade. A presença desses personagens nas ruas ajuda a desvelar um painel variado de aspectos da então capital do país – da favela aos pontos turísticos, das praias ao aeroporto, do estádio à escola de samba. Por sua adesão ao homem comum, à cidade como cenário e a uma técnica de filmagem mais simples e livre, o filme foi prontamente identificado como uma ressonância do movimento italiano.

No **Cahiers du Cinéma**, André Bazin assinalaria sua opinião sobre **Rio, 40 graus**:

Rio 40° est construit de manière unanimiste, imbriquant plusieurs histoires particulières et significatives. Il a été tourné avec de très petits moyens proches de l'amateurisme. [...] Mais tel quel et compte tenu des conditions de travail d'un cinéaste brésilien, c'est un film attachant et qui mérite d'être vu en Europe.³⁹

Além do neo-realismo, um outro alinhamento possível se dá entre o filme de Nelson Pereira dos Santos e *as sinfonias da cidade*,

gênero documental comum na segunda metade da década de 20, no qual se inscrevem **Berlin: sinfonia da metrópole** (Walter Ruttmann, 1927), **O homem com a câmera** (Dziga Vertov, 1929), **Rien que les Heures**, do brasileiro Alberto Cavalcanti sobre Paris (1926), **São Paulo, Sinfonia da Metrópole** (Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig, 1929), entre outros. Filmes que promovem, sobretudo, o encontro do cinema com a vida moderna da metrópole. Da mesma forma que **Rio, 40 graus**, suas estruturas narrativas procuram dar conta da cidade a partir de determinados ícones e deslocamentos.

Os primeiros planos de **Rio, 40 graus** – as imagens aéreas⁴⁰ – inauguram o que se tornaria costume entre as produções que elegem o Rio de Janeiro como cenário. A cidade é filmada em um sobrevoo que perfila sucessivos signos de sua geografia: as praias, os morros e as favelas que se proliferam anulando barreiras político-geográficas – como em **Ônibus 174** (José Padilha, 2002) e na produção americana **O Incrível Hulk** (Louis Leterrier, 2008). Contrastando, assim, a geografia privilegiada com a ocupação urbana, ora organizada, ora caótica.

Rio, 40 graus redescobre a cidade logo nas primeiras imagens do panorama aéreo, desde a orla até à favela do Morro do Cabuçu. Segundo as notas do roteiro, o primeiro plano do filme deveria ser o Morro do Pão de Açúcar enquadrado do ponto de vista de quem chega de São Paulo por avião e, na sequência, o eixo da câmera deveria subverter essa lógica: em vez de se aproximar do aeroporto Santos

39] BAZIN, André. *Cahiers du cinéma*. abril de 1956. p 61.

40] Helena Salem comenta em seu livro que na ocasião das filmagens de *O Saci*, Nelson, que era assistente de direção insistiu em fazer uma tomada aérea na Serra da Bocaina, mas o custo era muito alto, a solução dada por ele foi de procurar o ponto mais alto das montanhas e filmar de lá.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p 71.*

Dumont, a câmera circundaria o Pão de Açúcar para descortinar a zona sul da cidade do Rio de Janeiro, compondo um conjunto de quadros turísticos que marcam o imaginário do espectador.

A sequência inicial faz uma incursão sobre a zona sul, além da Urca e do Morro da Babilônia que se organizam ao redor do Pão de Açúcar. Vemos Copacabana, Ipanema e a Lagoa Rodrigo de Freitas já bem ocupadas por casas e *arranha-céus*. Nas áreas centrais da cidade, grandes edifícios pontuam bairros bem demarcados, em um dos planos vemos a Central do Brasil e o Campo de Santana. O Maracanã introduz a zona norte no panorama aéreo. Por fim, a câmera nos leva para dentro do Morro do Cabuçu.

Se nas cópias atuais de **Rio, 40 graus** a falta de nitidez das imagens corrobora o que está descrito no roteiro, é o fotógrafo Hélio Silva quem revela o grande truque usado para construir a sequência narrativa:

Fizemos também algumas simulações de tomadas aéreas. Eu tinha uma certa experiência no Bonfanti de filmar letreiros, títulos (...) Então, fomos lá no Museu Nacional na Quinta da Boa Vista e descobrimos uma maquete do Rio de Janeiro. Tínhamos possibilidade de botar umas luzes por baixo. Colocamos umas nuvens de algodão penduradas, bem desfocadas. E eu consegui um tripé que dava para deslocar a lente do eixo e fazia uma espécie de vão panorâmico, um carrinho sobre a maquete. Saía de uma nuvem, ia para a paisagem. Depois nós misturamos com umas aéreas de verdade, que filmamos a bordo de um avião do serviço de aerofotogrametria da Cruzeiro do Sul. Eu e o Nelson fomos apertados no bico do avião, que era de plexiglass. Pusemos a câmera bem na frente, e aconteceu de ficarmos depois dos pedais. Então eu vi os cabos de aço dos comandos, alguns, que deveriam estar fixados com seis parafusos, tinham apenas dois. Era tudo pela metade – ou menos da metade.⁴¹

Toda sequência de abertura dura cerca de três minutos, tempo

em que são creditados os atores e realizadores do filme. Ao apresentar *a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em Rio, 40 graus* nas cartelas iniciais, Nelson Pereira subverte uma estrutura corrente até então no cinema brasileiro, onde o lugar/cenário era plano de fundo para os protagonistas/atores. Assumindo a cidade como protagonista da história, o filme põe-se a investigar e dissecar esse personagem, produzindo retratos contundentes da paisagem urbana.

A favela é o primeiro deles. Chamado no filme de Morro do Cabuçu, o espaço privilegiado das filmagens fica no complexo de favelas do Lins, na zona norte, ponto marcado pela tomada icônica do Maracanã. Este aspecto é relevante para se compreender toda a dinâmica de deslocamentos que estruturam o roteiro. Contudo, no mapeamento geopolítico do Rio de Janeiro, existe um outro Morro do Cabuçu, em Campo Grande, na zona oeste da cidade. Possivelmente, nosso morro-protagonista recebeu esse apelido no filme por conta da proximidade da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, que tem sede na rua do Cabuçu, em Lins de Vasconcelos e é formada pelas comunidades do Morro do Barro Vermelho, da Favela do Barro Preto e do Morro do Amor.⁴² Em **Memórias de um Cafajeste**, Jece Valadão aponta alguns aspectos de produção como determinantes na escolha da locação, dentre eles a presença da escola de samba e a disponibilidade de usar a quadra da escola como base de operação.⁴³

A cidade de Nelson Pereira dos Santos se divide entre pobres solidários multirraciais e ricos brancos, esnobes e fofoqueiros. Nesse painel de fundo sociológico, os conflitos se anunciam, mas não se efetivam, revelando, desde já, um traço da dramaturgia do diretor e certa noção comum sobre o *caráter brasileiro*: a predominância da conciliação e da camaradagem sobre a ruptura e o confronto.

O Morro do Cabuçu era um espaço periférico da cidade, que abastecia as fábricas e tecelagens com mão de obra. Um espaço mais rural que urbano. A primeira favela desta tese está bem distante

41] Hélio Silva: um inventor no cinema, entrevista realizada por Carlos Ebert, em 19 de junho de 2000.

http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/helio_silva.pdf

42] Alguns anos depois, o 'Morro do Cabuçu' também seria o espaço protagonista do episódio 'Escola de Samba Alegria de Viver', de Cacá Diegues, em '5x Favela'.

43] VALADÃO, Jece. *EÇA, Maria Teresa Artacho. Memórias de um cafajeste*. Geração Editorial, 1996. p 66.

da complexa trama que desafia e fascina o cinema atual. Como documento visual, o Morro do Cabuçu traz a organização e a tipologia de construção das favelas ingênuas de morros da zona norte do Rio.

No livro **Estética da Ginga**, Paola Berenstein Jacques destaca uma ligação entre a favela urbana e o Brasil colonial, onde as favelas, em sua origem, eram também a casa dos antigos escravos.⁴⁴ A presença do Brasil pós-colonial e rural fica marcada nos primeiros planos do filme, em que meninos carregam latas d'água na cabeça por caminhos de *terra batida* que serpenteiam a encosta e principalmente pela casa de Zeca e Alice. A construção em pau-a-pique, com paredes grossas e reboco de barro e palha caiado de branco, fundação de pedras e pequenas portas e janelas de tábuas sugerem a presença antiga da comunidade naquele espaço. Além dos casebres, a favela contempla ainda grandes espaços verdes com árvores, palmeiras e moitas de bambu, justamente onde se criava e plantava – vemos em alguns planos objetos desta cultura remanescente: bacia, latão, pá e caixotes.

Mas, se num primeiro momento, o morro parece um espaço quase rural, a favela logo se torna mais urbana e mais precária. Nelson Pereira mostra paulatinamente novos elementos deste espaço. Aparecem alguns barracos de tábuas, decorrentes da evolução de uma economia baseada no reaproveitamento dos restos de construções de outros espaços da cidade.

Tais barracos são mais pobres que a casa de Alice. Os personagens que moram ali parecem ser mais carentes. Além de mais pobre, sua construção é também mais rápida e informal, porém ainda é algo feito com materiais e técnicas condizentes com o contexto da construção civil. O morador da favela trabalha com materiais de segunda mão, com restos do que já foi usado em outros canteiros de obras, às vezes com outras finalidades técnicas. Essa dinâmica proporciona uma reciclagem, sobretudo aleatória, que nasce da fragmentação de antigas arquiteturas.

A separação dos espaços público e privado fica clara pela teia de cercas de ripa ou bambu que trazem um diagrama gráfico para os planos do filme. Isso explicita, também, a natureza familiar e privativa de cada um daqueles *locus*. A solidariedade é o elemento que une as casas e seus moradores.

No roteiro, Nelson Pereira dos Santos chama atenção para o fato de o barraco de pau-a-pique ser o *principal da pracinha*.⁴⁵ Se o barraco de Zeca é importante para articular os elementos da paisagem até então *pitoresca e folclórica*, sua família é também um elemento fundamental na estruturação das pequenas histórias do filme. Zeca é um dos meninos vendedores de amendoim que ligam o morro aos outros pontos da cidade. Seu pai, Quincas, está desempregado e tenta *arrumar a vida* na rinha de galo. Dona Ana, sua mãe, é lavadeira, mandona e rabugenta. Alice, sua irmã, trabalha na tecelagem e foi escolhida rainha da escola de samba do morro por Miro (Jece Valadão). Ao que parece, Miro é seu ex-namorado ciumento e essa é uma das chaves dramáticas do filme, uma vez que Alice se arruma para apresentar o novo namorado, Alberto, para a família. Tudo na família de Zeca contradiz os estereótipos com que os jornais descreviam a vida na favela. Apesar de pobres, todos são trabalhadores; Alice se preocupa com as roupas, faz compras na feira; a casa é bem simples, mas não é um barraco; Dona Ana tenta cuidar de todos, inclusive da vizinha doente. São negros ou mulatos, e nenhum deles marginal.

Durante esses primeiros minutos, chama atenção um certo esmero com que alguns moradores se apresentam à câmera: os homens vestindo calça e camisa de mangas compridas, as mulheres vestindo saias com cinturas bem marcadas. É Alice quem denuncia a razão desse cuidado: é domingo, dia de folga para os operários. Algumas notas do roteiro apontam para a composição dos figurinos, rubricas que articulam outras conexões entre as histórias daquelas pessoas e dão mais personalidade aos tipos. Zeca é descrito como *um menino*

44] JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Introdução.

45] SANTOS, Nelson Pereira dos. *Três vezes Rio / Nelson Pereira dos Santos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

fotograma de Rio, 40 graus/ vista do Morro do Cabuçu, com o barraco de pau-a-pique de Zeca e Alice.

fotograma de Rio, 40 graus/ vista do morro com barracos de tábua improvisados.

com lata d'água na cabeça, uniforme escolar (apesar de ser domingo) e descalço; Quincas, como mulato escuro, vestido com peças da farda de matar mosquito; Xerife e Paulinho, irmãos que vestem calças compridas rasgadas na altura dos joelhos, e, o menor, uma blusa col roulé descosturada no ombro; Miro, sapatos duas cores, camisa estampada por cima da calça, chapéu de feltro sobre o rosto bem barbeado.

A montagem logo nos traz de volta ao viés moderno com que o filme busca retratar o Rio, enquadrando uma lata de doce onde se lê *Qualidade - Indústria Brasileira*. Nesse domingo, trabalhadores de folga das fábricas falam em greve e movimentos sindicais. Alice desce até a feira. Miro vai atrás e encontra a ex-namorada discutindo com um feirante que a chama de *neguinha desaforada*. Miro, capoeira, derruba o comerciante *galego* e é preso. Os meninos, por sua vez, se preparam para vender amendoim em pontos da cidade.

Apresentados os elementos desse lugar quase desconhecido que era a favela, o espaço filmico se desloca para a cidade baixa. Os cinco meninos vendedores descem o morro numa bela sequência, como que se apoderando da cidade. Mas a passagem para a metrópole se dá gradualmente. O Morro do Cabuçu fica estrategicamente próximo ao Maracanã e a São Cristóvão, bairros da zona norte, onde acontecem o jogo de futebol, a brincadeira de Paulinho com a lagartixa e o encontro entre Pedro e Judite.

A primeira parada é na Quinta da Boa Vista, lugar onde a cidade *visitava o campo*. O palácio neoclássico que hoje abriga o Museu Nacional foi construído a partir da doação compulsória do casarão de um comerciante português à família real, na ocasião da chegada da corte ao Brasil. No parque, algo idílico e parnasiano, o menino Paulinho se encanta com os jardins e brinca com a lagartixa chamada Catarina. De repente, ela foge e entra no Jardim Zoológico. Escondido e aflito, ele corre atrás de Catarina, que se mete no cercado das aves. Mas ela volta para o seu dono: iluminadamente feliz, o garoto passeia

com o bichinho por entre as árvores e os animais, experimentando, encantado, o cenário a sua volta. Até que chega um guarda, joga a lagartixa entre as cobras e expulsa o menino.⁴⁶

O filme reafirma a orientação neo-realista ao brincar com a profundidade de campo nos longos enquadramentos. Nelson filma planos relativamente extensos onde histórias dos diferentes grupos de personagens se alternam em um mesmo quadro. Os planos secundários têm, muitas vezes, uma informação complementar, seja ela sobre o encadeamento dramático dos personagens, seja sobre a história da cidade. Assim, Xerife, o irmão malandro de Paulinho, joga com alguns outros meninos, uma segunda camada do espaço é preenchida por dois marinheiros que caminham na calçada, a câmera, então, se desgruda de Xerife e vai até os dois homens. O filme encadeia sistematicamente novas histórias, sem obedecer a uma lógica de causa-efeito.

Vemos os primeiros automóveis filtrados pela trama de árvores do parque. A circulação dos personagens na cidade se dá em várias direções e sentidos, e, embora não explicita esse trânsito, o filme mostra uma variedade de meios de transportes: carros, ônibus, bondes, avião; e também uma multiplicidade de vias de ligação entre os diversos universos. Parece que a cidade do Rio é mais democrática e receptiva que muitos dos personagens mostrados como arquétipos dos moradores, como aqueles que logo vão ocupar a praia de Copacabana.

Ainda na Quinta, Judite (Glaube Rocha), uma empregada doméstica, encontra-se com Pedro (Chico de Assis), o marinheiro que não deseja assumir o filho que ela espera, enquanto vários meninos abandonados brincam ao redor do casal. Frágil, a moça é abandonada, até que Pedro chama-a de volta, ao vê-la ser paquerada por outro homem e aceita ir até Copacabana conversar com o irmão nortista de Judite.

A partir de fragmentos representativos, Nelson Pereira reconstrói a própria história da capital. Uma estranha estátua de Dom Pedro II

46] Guido Araújo, creditado no filme como anotador, conta que Nelson delegou a ele a 'direção' da lagartixa: 'Daí nós pegávamos a lagartixa viva, colocávamos lá, mas na hora de filmar ela se confundia com a cor do chão, o Hélio olhava pelo visor e dizia que não estava vendo nada. A gente tinha que botar um refletor em cima dela, mas aí então ela não se mexia. A solução foi jogar: quando ela estava caminhando, a gente filmava num plano mais afastado. E, em outros momentos, tinha de se usar a lagartixa artificial.'

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p 109.

enquadrada sem a cabeça em frente ao grandioso Museu Nacional, o primeiro ponto turístico retratado, transfere a narrativa para um novo lugar e se aproxima do Rio de Janeiro icônico dos anos 1950, a praia de Copacabana na orla da zona sul.

A Avenida Atlântica ainda era uma via de mão dupla; na calçada da praia, o grafismo já acompanhava a linha do mar, mas com curvas menores. O desenho atual de Burle Marx só seria implantado na reforma de 1970. O gabarito de construção do bairro permitia prédios de 12 andares desde a década anterior e a orla havia sido tomada por uma barreira compacta de prédios entre o mar e a montanha. Os últimos palacetes davam lugar aos edifícios, e o filme mostra esse processo de transformação através de tapumes nas obras que trazem, inclusive, a publicidade dos novos empreendimentos imobiliários.

A Copacabana de **Rio, 40 graus** tem alguns dos elementos tipológicos presentes na introdução e consolidação da arquitetura modernista no Brasil. Mas o paredão de edifícios que a câmera procura como plano de fundo para vários diálogos tem linhas predominantemente Art Déco. O estilo marcou a decadência do academicismo no bairro mais cosmopolita da cidade, propondo a renovação formal a partir do cubismo e do futurismo, embora as bases do movimento ainda fossem excessivamente decorativas.

Nelson Pereira percorre um *caminho* entre o arcaísmo semi-ru-ral da favela de morro até a face mais urbana da cidade. A linha de prédios nos fala mais sobre um desejo de modernidade do que sobre um tipo de arquitetura propriamente. Copacabana era o lugar dos ricos e daqueles que queriam se passar por ricos. Os grandes prédios de apartamentos eram símbolos de luxo, saúde, higiene, privacidade, civilização e modernidade. As novas habitações coletivas passavam longe dos estigmas que marcaram os cortiços na virada do século. A essa inversão de valores, estão relacionados fatores de ordem material e simbólica, que se articulam moldando o senso comum. Entre eles

estão a qualidade de construção dos novos prédios e uma tipologia que evidencia o seu *status*: entradas de grandes dimensões com linhas que condensavam todos os símbolos do mundo moderno, da ciência e das técnicas: linhas retas, planos ortogonais, metais cromados, cores industriais, plásticos, mobiliário mínimo e sóbrio. Em relação aos apartamentos, os prédios inovam nas plantas com circulação interna para todos os cômodos; separação entre os ambientes sociais, privados e de serviço; varandas e balcões com parapeitos de alvenaria em semi-balanço ou totalmente embutidos no corpo das edificações. Segundo Gilberto Velho:

Copacabana passa a ser, juntamente com seus atrativos naturais originais, locus privilegiado da sociedade de consumo do Rio de Janeiro e mesmo do Brasil. Poderíamos dizer que o seu apogeu se dá entre o final da Segunda Grande Guerra (1945) e meados dos anos 1970. Já nos anos 1950, sobretudo a partir do governo Juscelino Kubitschek, com a onda de desenvolvimento que atinge o país, novas mudanças vão alterar a situação social do bairro. O crescimento do consumo e a mobilidade social geram novas aspirações e expectativas de estilos de vida. De início, são principalmente famílias de camadas médias que têm como projeto mudar-se para Copacabana. Vêm de outras partes da cidade, da própria zona sul, do centro, da zona norte e depois mesmo dos subúrbios. Boa parte dos novos moradores origina-se de outros estados, além dos estrangeiros que, desde o princípio, viam em Copacabana um bairro de sua predileção.⁴⁷

Nelson destila as muitas possibilidades que poderiam traduzir imageticamente Copacabana. Seleciona as que falam melhor sobre a modernidade e a elegância do lugar mais simbólico do Brasil nos anos 1950, vitrine da bossa nova. Copacabana era nosso *locus* mais cosmopolita seja na arquitetura ou nos hábitos e costumes. Esse olhar intencionado do diretor subtrai da orla tudo aquilo que poderia remeter ao passado ou desconstruir sua sequência narrativa. Elementos

47] VELHO, Gilberto. *Patrimônio, negociação e conflito. Rio de Janeiro: Mana, 2006. n 1, v 12.*

importantes do bairro são esquecidos pelo filme, como o edifício neoclássico do Copacabana Palace, as belezas naturais do Leme ou o Forte de Copacabana. Tampouco, o diretor retrata as favelas do Morro da Babilônia ou o Pavão-Pavãozinho.

Além da leitura visual, o filme faz uma leitura dos hábitos dos moradores e frequentadores do bairro. Na praia, três amigos falam de uma festinha, de boates e de um relacionamento menos formal do que o casamento. Entre eles um homem de meia-idade que parece ser homossexual e uma mulher desquitada. Todos transparecem certa independência. O vanguardismo desses personagens contrasta com o drama do menino Jorge. O filme leva, ao lugar mais *bossa nova* da cidade, o menino mais pobre. A cada ação, sua miséria e seu drama ficam mais explícitos. O contraste entre o antigo e o moderno refaz-se no conflito caricatural de Jorge e com o banhista Bebeto, *malandro de praia simpático e bonito* que derruba a lata de amendoins do vendedor no mar. Quando Bebeto está saindo da praia com Maria Helena, o *suburbano* Jorge cobra um dinheiro pela lata de amendoim. Bebeto chama Jorge de safado. Um tipo esnobe que passeava com seu cachorro completa o quadro sociológico afirmando que *são uns criminosos esses pais que largam seus filhos nas ruas*. O posto de salvamento Art Déco, construído em pleno modernismo, enquadra o diálogo deliberadamente estereotipado.

Um corte na narrativa de Copacabana leva-nos de volta ao barraco miserável de tábuas que se debruça sobre o barranco, o *abrigo* de Dona Elvira, a mãe doente de Jorge. Ainda mais triste por dentro, o barraco é um dos poucos interiores do filme – talvez filmado em estúdio. Nelson Pereira detém-se em uma varredura detalhada de todos os seus cantos: um único cômodo de tábuas com latas aplainadas tapando alguns buracos; uma cama no centro; alguns móveis improvisados junto às paredes com objetos de uma cozinha precária. O diálogo entre Dona Elvira, deitada na cama, e Dona Ana trata do serviço doméstico

como lavadeira e mostra um outro lado da desigualdade e do preconceito entre o morro e a cidade: *freguesa chata é aquela do apartamento, eu não sei como a senhora atura essa gente*.

O filme retorna algumas vezes ao Morro do Cabuçu. Em cada uma delas, a favela revela-se mais pobre e antagônica à realidade da zona sul. Na primeira sequência, é mostrado o caráter rural da favela. Na segunda, vê-se a construção a partir de um conjunto de sobras de materiais típicos da construção civil. Na terceira, essa favela já tem barracos feitos a partir do reaproveitamento de materiais diversos; no lugar da telha de zinco, latas de gordura abertas a fim de formar uma chapa; no lugar das tábuas, restos de mesas, armários. É claro que em **Rio, 40 graus** isso é apenas um esboço. É certo também que nada disso foi construído com a finalidade de ser filmado. Essa *arquitetura sem arquitetos já estava lá*.

Nas favelas dessa época operavam redes informais para o fornecimento de água, redes semi-ilegais de eletricidade e redes sociais em torno das escolas de samba e dos centro-religiosos.⁴⁸ Nelson Pereira compõe um retrato com todos esses lados da vida coletiva no morro. Na primeira sequência, Zeca sobe até seu barraco com uma lata de água na cabeça. Quando o filme volta à favela, Dona Elvira diz que vai até o terreiro de Dona Veridiana para se curar e o presidente da escola de samba está preocupado com a conta de luz que precisa pagar a Seu Nagib, que cobra a luz de todos os moradores. Em meio a sutil apresentação dos problemas comuns da favela, Alberto, o namorado de Alice, sobe o morro com um belo quadro das ruas suburbanas da cidade ao fundo. A expectativa do confronto entre Alberto e Miro é a única coisa que realmente parece preocupar a todos.

Miro, que havia sido preso na briga com o *galego*, é solto e vai até o estádio assistir ao jogo do Pengo, o time fictício que faz alusão ao Flamengo. O Maracanã, inaugurado em 1950, fazia sua estreia no cinema.⁴⁹ A construção do estádio, amplamente criticada por

48] VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 110.

49] FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994. p 115.

fotograma de Rio, 40 graus/ exterior do Estádio do Maracanã.

Lacerda por conta de sua localização e apoiada pelo jornalista Mário Rodrigues Filho, teve como ponto de partida um concurso aberto pela prefeitura. O projeto escolhido estava fortemente calcado em uma série de proposições estéticas e técnicas feitas por Niemeyer alguns anos antes, em outro concurso para a construção do mesmo estádio. As soluções estruturais do estádio, então construído, são caracterizadas pela plasticidade no uso do concreto armado na busca de grandes vãos. A marca estética remete ao brutalismo, na medida em que não faz uso de ornamentos para esconder a estrutura. O termo brutalismo surgiu a partir da radicalização de conceitos da arquitetura moderna.

A fachada, através dos cheios e vazios formados pelas vigas, lajes e pilares, mostra a complexidade da liberdade conceitual do movimento moderno, que ficou simbolizado pelo uso de pilotis, sistema de pilares que elevam o prédio do chão e permitem o vão livre e uma relação desimpedida com a paisagem. Logo no acesso ao estádio, um retrato imponente trabalha com este jogo de anteparos. Paulinho e Xerife estão agora tentando vender amendoim para os torcedores. Enquanto o irmão mais novo fica do lado de fora, Xerife entra clandestinamente pelo portão dos carros. Um jogo entre a câmera e as barreiras arquitetônicas esconde e revela os veículos que entram no estádio. É esse um dos planos mais plásticos do filme, que revela a belíssima sequência estrutural do projeto do estádio. No vestiário, uma negociata entre cartolas muda a escalação dos jogadores, enquanto na arquibancada Miro briga mais uma vez e é expulso do local.

Sujinho, um dos meninos vendedores, vai até a praça de acesso ao Pão de Açúcar, na Praia Vermelha. Seu Peixoto, um velho explorador do ponto assusta Sujinho que corre até uma família de turistas paulistas, prestes a entrar no bondinho. O bonde ainda era de madeira, todo fechado, com tímidas janelas, e os passageiros ficavam sentados longe do espetáculo a sua volta. Como no episódio de Judite e Pedro, um tom farsesco toma conta do diálogo dos paulistas. Em **Rio, 40 graus**, o

retrato de tipos *estrangeiros* é feito quase sempre como uma paródia, quase uma caricatura, isso acontece com os paulistas do bondinho, com o nordestino irmão de Alice, com as turistas americanas da praia de Cobacabana, com o fazendeiro mineiro coronel Durão. Nelson Pereira é mais carinhoso com os tipos pobres do filme.

No alto do Morro da Urca, o primeiro estágio do bonde, os turistas pedem para Sujinho fazer uma fotografia deles. O retrato da família, com o Corcovado ao fundo, é mais um dos contrastes dramáticos da sequência. Enquanto Sujinho não tem pai nem mãe, o paulista Nino é antipático e superprotegido por uma família burguesa e alheia a qualquer papel social. Quando tenta vender seus amendoins, Sujinho é achado por seu Peixoto, o menino corre e perde sua lata. Numa última tentativa de fugir do velho aproveitador, Sujinho se agarra à estrutura do bondinho, rumo ao Pão de Açúcar. O olhar do menino, encapsulado entre as ferragens e o grande morro a sua frente conduz a câmera para um plano *subjetivo* da entrada da Baía de Guanabara.

Toda a seleção de lugares/situações de **Rio, 40 graus** parece buscar símbolos visuais capazes de traduzir aquele momento da história do Rio em imagens. A chegada do avião que sobrevoa o Pão de Açúcar, como no início do filme, retoma a rota oficial e nos leva até o Santos Dumont. Em 1937, os irmãos Roberto venceram o concurso para a criação do novo aeroporto à beira da Baía de Guanabara. O projeto dos Roberto integrava a exuberante paisagem ao contexto da cidade aplicando os princípios modernos, principalmente através do uso de pilotis. O saguão do terminal foi concebido como uma praça coberta que articula a cidade, o mar e os aviões. No aeroporto – como no Maracanã – o filme trabalha novamente a profundidade de campo, explorando o jogo entre interior e exterior marcado pelo ritmo das altas colunas. A câmera chega aos limites desta experiência quando enquadra o político e sua comitiva em um primeiro plano saindo do aeroporto (já do lado de fora), os pilotis em segundo plano,

representando o interior do aeroporto e um terceiro plano onde o espaço é novamente aberto, a pista de pouso. As colunas emolduram a pista, onde os aviões são estrelas da nossa modernidade.

Dentre todos os espaços do filme, o Santos Dumont é o representante mais íntegro da arquitetura moderna brasileira, suas linhas traduzem a dignidade formal almejada na raiz do movimento. Talvez seja esta uma das razões que levaram Nelson Pereira dos Santos a escolher o aeroporto para um dos diálogos mais perversos do filme, onde a cultura política brasileira se traduz em negociatas. Coronel Durão, mineiro, suplente de deputado, chega de avião à capital. Uma comitiva de jornalistas, funcionários do ministério e puxa-sacos o aguarda, mostrando a força política desse personagem. Dr. Francisco, pai de Maria Helena, a moça da praia, o aguarda a fim de lhe pedir um favor. Maria Helena se mostra tão esperta e interesseira quanto seu pai. O coronel se encanta por ela, e juntos vão até o Corcovado.

No alto do Corcovado, Zeca, o menino que abriu o filme com a lata d'água na cabeça, completa a geografia dos vendedores de amendoim. Durão chega no Cadillac de Francisco, Zeca lhe oferece os cartuchinhos e o mineiro machão se ofende: *eu sou lá homem de amendoim*. Francisco pretende convencer o coronel a interceder por ele na compra de uma gleba em Jacarepaguá. A filha não demonstra problema algum em intermediar, e até mesmo em seduzir o coronel a fim de obter a vantagem. Durão e Maria Helena sobem até os pés do Cristo Redentor e a moça conta o problema de seu pai.

O filme faz mais uma vez o jogo irônico entre as formas da cidade e os personagens. No começo da sequência, o personagem favelado abre os braços num diálogo gráfico com os braços abertos da estátua, mas o Cristo Redentor está de costas para os pobres. No momento final, o político e a moça da alta sociedade são filmados com a imagem do Cristo de braços abertos olhando por eles: a mão da estátua parece abençoar o político que, interessado por Maria Helena, atende ao pedido.

fotogramas de Rio, 40 graus/ jogo visual entre os personagens e a estátua do Cristo Redentor.

O jogo do Pengo mobiliza todos os espaços do filme, no Corcovado Zeca diz que gostaria de estar no Maracanã, no carro de Francisco o jogo está no rádio. Miro vende os cartuchos de Paulinho para conseguir um dinheiro para voltar ao jogo. Mas a polícia chega e Miro vai afogar as mágoas em um botequim, enquanto ouve o jogo.

Antônio e Quincas conversam em frente ao barraco, o velho recorda um tempo em que tocava Miracema na banda. Seu trombone de vara introduz a face mais sedutora do morro: o samba. Alice e Alberto ficam noivos. Enquanto seu pai aceita o pedido com carinho, sua mãe responde com amargura. Um diálogo entre os noivos conta um pouco a história de Alice; ao que parece, sua família um dia teve uma vida melhor e precisou se mudar para a favela quando Quincas ficou desempregado. Enquanto conversam, Alice e Alberto descem o morro. A cidade está logo ali em baixo. Os moradores preparam a festa da escola de samba e alguns repreendem Alice por conta de Miro. Todos ouvem o jogo. No Maracanã, o cartola tenta melhorar o resultado da partida oferecendo um dinheiro extra para o jogador.

Em Copacabana, na sequência que antecede a morte de Jorge, o filme se mostra mais neo-realista na cena de rua onde atores, figurantes, veículos e arquitetura parecem compor um *corpus* verídico, mais documental do que ficcional, um ponto singular do filme. Jorge está pedindo esmola na fila de um cinema para voltar para o morro, um grupo de garotos *donos da rua* chega e toma o dinheiro de Jorge. No Maracanã, o jogo está perto do fim. Em Copacabana, Jorge, perseguido pelos meninos, corre atrás do bonde. No instante em que Jorge cai e morre atropelado, o Maracanã explode em comemoração ao gol do Pengo. O grito de Jorge e o berro da torcida se misturam.

Os meninos retornam ao morro. Dona Elvira chama Xerife e pergunta por Jorge. Sujinho volta acompanhado de um guarda, que procura por seus pais. Dona Elvira se compadece do menino e diz ao guarda que ele mora com ela. Sujinho, ao que parece, vai ocupar o

lugar de Jorge.

Anoitece no morro, as luzes se acendem. A festa começa. Miro caminha ameaçador. A Portela visita o Cabuçu e o samba-enredo vencedor para o Carnaval é anunciado. Miro se aproxima. Alice, a rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu é coroada. Miro assiste e encontra um velho conhecido das lutas sindicais: Alberto. Depois de toda a série de lugares e situações bem particulares da cidade do Rio de Janeiro, a essência mítica do Rio-personagem transparece na sequência final. A crescente expectativa de que o encontro entre Miro e Alberto pudesse fazer do filme uma tragédia, se resolve inesperadamente com um abraço de amizade. Todos comemoram. Alice puxa o samba de Zé Ketí. Dona Elvira ouve o samba a espera de Jorge na janela de seu barraco. A câmera deixa o barraco, sobe ainda mais e descortina o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara em um raro ponto de vista da cidade a partir da favela.

Rio, 40 graus traz, em sua abertura, Julio Romiti e Adrian Samoiloff creditados como cenógrafos. Entretanto, alguns indícios levam a constatação de que, no filme de Nelson Pereira, não foi Samoiloff, tampouco Romiti, quem exercitou o *olhar da direção de arte*, e sim, o próprio diretor. No livro **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**, Helena Salem afirma que Romiti era o dono de um veículo, se interessou pelo filme tornando-se assim motorista da produção, e, em algum momento, Nelson Pereira resolveu dar a ele o crédito de cenógrafo.⁵⁰ Adrian Samoiloff foi o cenógrafo de **Balança, mas não cai** – filme de Paulo Wanderley, de 1953, em que Nelson Pereira foi assistente de direção. Darlene Sadlier comenta em seu livro,⁵¹ a partir de entrevistas com Nelson Pereira, que um par de cenas de **Rio, 40 graus** foi feito em estúdio e foi nesse ponto que Samoiloff participou do filme, como afirma o fotógrafo Hélios Silva.

50] SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 92.

51] SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papirus, 2012. p. 21.

Os interiores, onde foi possível, nós filmamos em locação. Só uma ou outra cena foi feita em estúdio, no Jacarezinho. Lá nós fizemos amizade com o Samoiloff, que era um judeu russo foragido da União Soviética, e ele cedeu o estúdio. Era um estúdio acanhado, mas tinha uma instalação elétrica bem feita.⁵²

Romiti e Samoiloff deram suporte à produção cenográfica, e, possivelmente, também à construção nos estúdios de alguns cenários, mas, em **Rio, 40 graus** o *olhar neorealista* de Nelson Pereira é também o olhar da direção de arte. A face mais desconhecida da cidade foi frequentada assiduamente pelo jovem cineasta paulista que havia se mudado para o Rio de Janeiro para as filmagens de **Balança, mas não cai**. Nelson Pereira morava no Jacarezinho, bairro da zona norte, próximo ao estúdio de Samoiloff, à Escola de Samba Unidos do Cabuçu e ao Morro do Jacarezinho, uma das maiores favelas da cidade. Algumas pessoas da equipe do longa-metragem moravam na favela, e o cineasta passou a conhecer o morro e seus habitantes de modo bem próximo.

Então eu pensei: 'Isso aí é um filme'. Escrevi a história e tentei filmar, mas não consegui. Ninguém gostava da ideia, essa coisa de favela, diziam, não interessa isso não. Um repúdio geral. Mas, enfim, era o Rio de Janeiro, essa coisa muito presente da questão social, porque a favela é vertical. Evidentemente que em São Paulo tinha tanta favela quanto no Rio, as favelas eram chamadas de cortiços. Mas, por se espalharem horizontalmente, não dava pra ver, você passava na avenida e não conseguia vê-las. Mas no Rio não, aquela favela em cima de um morro era muito visível.⁵³

A falta de um produtor interessado no filme permitiu um desenho bem amarrado entre o roteiro e as locações. Nelson Pereira aproveitou para familiarizar-se mais com o seu Morro do Cabuçu, travando amizade com seus moradores e futuros atores. A outra face da cidade, moderna e cosmopolita, também era frequentada pelo

diretor, que decupava suas sequências a partir da observação desses espaços. Jece Valadão e Hélio Silva destacam esse domínio imagético que o diretor demonstrava ter sobre seu filme antes das filmagens.

O Nelson tinha recém-chegado do IDHEC. E sempre que a gente tinha de ficar no apartamento sem filmar, ficava fazendo num quadro-negro os planos de filmagem com enquadramento, movimento de câmera, com toda a cenarização do filme. Uma aula de cinema. Como cortava, de onde cortava para onde, qual a lente que deveria ser usada, o diafragma, tudo.⁵⁴

O Nelson sabia o que estava certo e errado, tecnicamente. Onde colocar a câmera, os elementos dentro do quadro.⁵⁵

Rio, 40 graus faz um longo caminho pelo Rio de Janeiro a fim de contar sua história. O trajeto que percorremos através do filme organiza o ponto de vista da favela de morro semi-rural, a arquitetura neoclássica do Museu Nacional, dominante no Rio até os anos 1930, a vanguarda Art Deco em Copacabana e finalmente a arquitetura moderna do aeroporto Santos Dumont. Embora o roteiro gire em torno dos cinco meninos da favela que saem em um domingo para vender amendoim nos pontos turísticos da cidade maravilhosa, o diretor procura lugares ideais para se reconstituir a história do país como etapas de um processo de formação já parcialmente realizado. O abraço entre Miro e Alberto busca a superação do arcaísmo por tendências desenvolvimentistas esboçadas nos dois sindicalistas, representações sociais que apresentam realizações do Brasil urbano.

52] Hélio Silva: *um inventor no cinema*. Entrevista a Carlos Ebert <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=171&/entrevista-com-helio-silva-um-inventor-no-cinema>

53] SADLER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papyrus, 2012. p 20.

54] VALADÃO, Jece. *EÇA, Maria Teresa Artacho*. *Memórias de um cafajeste*. Geração Editorial, 1996. p 66.

55] SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p 74.

5x favela

Cinco episódios de cinco diretores compõem **5x Favela**, filme realizado em torno de 1961, em que o tema central é a favela carioca. As favelas Cantagalo, Pavão, Borel, *Cabuçu* e Providência, localizadas na cidade do Rio de Janeiro, foram locações dos episódios. Marco do Cinema Novo, o filme foi produzido dentro do Centro Popular de Cultura da UNE por universitários decididos a levantar uma questão social, mostrando situações deste *outro lugar* que era a favela. Um dos elementos que unem os cinco episódios é a abordagem direta dos conflitos urbanos em suas tramas.

Em **Um Favelado**, de Marcos Farias, um morador desempregado da favela aceita a proposta de um bandido para um assalto e acaba linchado e preso. **Zé da Cachorra**, de Miguel Borges, tem seu roteiro em uma favela grilada. O filme aborda o acordo informal dos moradores com o suposto dono do morro, em um retrato das disputas sobre o solo urbano que adquire contornos de uma nova forma de coronelismo. Mas são os três outros episódios que trazem questões consistentes para uma compreensão formal da favela e de sua representação. **Escola de Samba Alegria de Viver**, **Pedreira de São Diogo** e **Couro de Gato** estão circunscritos em um grupo de filmes que procuram entender o crescimento urbano desmedido e contraditório, bem como a inserção da favela nesse contexto. Importante destacar que os três filmes expandem as possíveis relações espaciais da favela de morro vistas em **Rio, 40 graus**, trabalhando em prol de um maior entendimento das

relações solidárias entre os moradores e da sua inserção, ou não, na trama urbana.

São filmes que sobem o morro para compor uma imagem que vai além de meros retratos de casebres vistos de fora e de baixo. Para Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade a favela foi espaço para um exercício que explorava a relação de contraste entre o morro e a cidade ao seu redor. Em três regiões diferentes, a linha divisória entre o lado de baixo e o lado de cima é o centro dos conflitos entre a cidade e os favelados, simbologia usada para reafirmar a desigualdade da sociedade brasileira. São filmes que trazem o olhar admirado dos cineastas privilegiados por poder subir e filmar na favela, sobretudo por olhar do alto para baixo, invertendo o sentido comum das leituras sobre os morros.

escola de samba alegria de viver

A favela de Cacá Diegues em **Escola de Samba Alegria de Viver** é novamente o Morro do Cabuçu, mas o tema é o carnaval. O primeiro plano do filme já denuncia algumas mudanças no morro, filmado seis ou sete anos depois de **Rio, 40 graus**. A favela é menos rural e mais pobre. Os espaços intermediários destinados à criação e ao cultivo estão agora tomados por mato e capim ou por barracos mais precários.

Outra novidade do filme de Cacá Diegues é uma maior mobilidade da câmera em relação aos limites do morro, a história é contada por diferentes espaços na hierarquia geográfica que liga a cidade à favela.

A passagem entre a cidade e a favela na zona norte carioca parece ser um *dégradé* urbano: pequenas casas de subúrbio em ruas pavimentadas acomodam-se na parte mais plana, em frente ao acesso ao morro; logo a seguir começa o aclive, onde casas mais pobres ocupam a linha divisória, mas essas habitações ainda são casas formais, porém muito simples. À medida que a ocupação vai subindo a encosta, as casas transformam-se em casebres; no lugar de portas e janelas de madeira bem acabadas temos portas e janelas de tábuas em construções de pau-a-pique com o reboco descascado, como no casebre da operária Dalva. A partir daí, a favela passa a ser um amontoado de barracos improvisados na parte mais alta e menos valorizada do morro. A urbanização vertical na encosta cria uma série de vielas, canais e escadas precárias que constituem as vias de comunicação da favela. Em alguns planos do filme, há uma sugestão de que estes canais poderiam já ser esgoto.

Escola de Samba Alegria de Viver começa justamente na linha periférica entre o morro e a cidade, mas esse contorno não é tão nítido. Dalva e o marido Gazaneu (Vianinha) descem o morro por um caminho esburacado entre cercas improvisadas e moitas de capim. Um prédio em construção logo na saída do morro chama atenção: a

construção civil formal encostou na borda da favela. Dalva é mulata, Gazaneu branco. Um tipo bem malandro arma uma situação com as moradoras da comunidade para assustar Dalva. A operária e sindicalista é bastante crítica em relação à alienação dos moradores, cujo único interesse é o carnaval. O malandro mulato escuro Babaú chama Dalva de macaca, assim como as sambistas. Babaú usa o estereótipo racial para mascarar sua reprovação ao tipo feminino, independente e politicamente articulado.

Quando as sambistas derrubam Dalva, Gazaneu não faz nada para defendê-la. Mas reúne a diretoria da escola de samba para tirar Babaú da presidência. Nessa luta de poder, ele parece estar mais preocupado com o desfile do que com Dalva. Além do Morro do Cabuçu e da escola de samba, o filme de Cacá Diegues traz outros pontos de contato com **Rio, 40 graus**. Dalva e Gazaneu, um casal multiracial, se destacam a partir de conflitos que não se organizam em torno da cor da pele, mas tem origem no protagonismo que a personagem feminina impõe à relação, tal como Alice e Miro. As duas mulheres são sindicalistas; os dois homens malandros interpretados por Vianinha e Jece Valadão.

A casa onde a diretoria se reúne é bem organizada com paredes rebocadas e pintadas com duas cores, portas e janelas com veneziana de madeira e cômodos bem delimitados. Alguns outros objetos são também icônicos, como a bandeira do desfile da Candelária e alguns

fotogramas de Escola de Samba Alegria de Viver/ planos de uma arquitetura completamente caótica, com construções de tábua em diferentes níveis de altura, interligadas por escadas e passarelas improvisadas em madeira, montados junto a planos nos quais toda a construção tem um caráter ainda rural, com fundações em pedra e paredes de barro.

instrumentos musicais dispostos como em uma vitrine. Gazaneu é eleito o novo presidente prometendo organizar a Unidos do Cabuçu para o primeiro desfile na Avenida Rio Branco.

O dilema entre o marido sambista e a esposa sindicalista é traduzido na confecção da bandeira da escola e na faixa de greve, que cada um deles faz. O casebre onde moram é bem próximo visualmente daquele de Alice; tudo é bem simples – mesa, cadeira, cama – mas demonstra certa organização da vida da operária da fábrica. O casal briga e se separa. Dalva afirma sua condição autônoma em relação ao marido, ao dizer que foi ela quem pagou o barraco. Cacá Diegues traz o primeiro personagem *gay* para a favela, um rapaz fofoqueiro que ouve as conversas ora pela fresta da porta, ora agachado na janela do lado de fora e transita entre os dois mundos, o de Gazaneu e o de Babaú, como testemunha de tudo que acontece no morro.

No alto da encosta, em um terreiro aberto, os moradores se encontram, fazem o samba e fabricam os instrumentos. Um deles avalia um gato – mas essa é uma história que vamos ver mais a frente. Turquinho, o agiota vivido pelo próprio Cacá Diegues, empresta o dinheiro para financiar o carnaval e a comunidade se mobiliza em torno do desfile. Enquanto os ritmistas ensaiam, Gazaneu toca um apito mudo que transfere o espaço fílmico para fora da favela, a fábrica onde Dalva trabalha. Quando a sirene toca indicando o final do turno, Dalva sai da fábrica, Gazaneu tenta se aproximar, mas a moça prefere a luta operária.

Turquinho volta à favela para receber o dinheiro, mas dessa vez vai acompanhado dos sambistas da escola rival, para quem também havia prometido o empréstimo. Os diretores não têm como pagar, mas prometem cumprir o acordo antes do carnaval. O rapaz alcoviteiro, ao que parece, é também o mestre-sala. Enquanto os dirigentes discutem com Turquinho, ele passa segurando a bandeira da escola.

Cacá Diegues parece esboçar uma Ópera sobre o Carnaval. O

samba-enredo fala das belezas do Rio Imperial com símbolos da corte portuguesa como barões e condes reunidos aos boêmios e poetas. A comunidade trabalha reaproveitando restos de materiais nas alegorias, adereços, instrumentos musicais, fantasias e na bandeira. Carnaval e Favela se confundem na forma de construir, reaproveitar, aglomerar e justapor materiais de origens diversas. Cacá Diegues mostra o Carnaval como a redenção da pobreza.

No sábado de carnaval, Dalva volta ao morro depois do trabalho e observa a comunidade pronta para o desfile. A montagem paralela articula os ritmistas ensaiando e uma briga silenciosa entre os diretores da escola e os moradores do morro rival, que ficaram sem dinheiro para o desfile. Um deles coloca fogo na bandeira da Unidos do Cabuçu, mas Gazaneu ordena que o desfile continue. No último encontro entre Dalva e Gazaneu, não há nenhuma aproximação ou conversa, mas a bandeira destruída, um dos diretores queimado, a escola de samba endividada e alheia ao drama que envolve o financiamento, compõem um quadro que parece dar razão às críticas da sindicalista. O caráter alienante do carnaval, oposto à consciência transformadora do sindicato, revela o viés programático do filme. O encontro entre o mestre-sala e Dalva lança uma interrogação sobre o alcance dessa transformação. O plano final desfaz essa dicotomia, uma câmera baixa enquadra o morro sob o ponto de vista da cidade – ou o ponto de vista do cineasta de classe média que se propõe a filmar este *outro lugar* –, o mestre-sala tira a fantasia como se tomasse consciência e sobe, através da encosta, os mesmos caminhos de Dalva, deixando o carnaval para trás.

Para além do painel ideológico, o filme constitui uma morfologia da arquitetura que recobre a superfície do morro, como um envelopamento. O diretor descreve a forma como se fazia o carnaval, mas seus enquadramentos registram, através de planos rápidos, fragmentos da favela. Planos de uma arquitetura completamente caótica, com construções de tábuas em diferentes níveis de altura,

fotograma de Escola de Samba Alegria de Viver/ reflexos da arquitetura moderna brasileira nas superfícies gráficas da arquitetura vernacular.

interligadas por escadas e passarelas improvisadas em madeira, são montados junto a planos nos quais toda a construção tem um caráter ainda rural, com fundações em pedra e paredes de barro.

As superfícies da favela se tornam ainda mais interessantes quando analisadas em face da Arquitetura Moderna Brasileira e de seus projetos bem ventilados com acabamentos gráficos. Na favela, os cobogós dos prédios modernos se transformam em paredes de tijolo maciço montados de forma intercalada criando espaços vazios intermediários. Os *brize soleils* se transformam em cercas de ripas diagonais. A dialética entre a arquitetura moderna e a arquitetura vernacular da favela constitui um *corpus complexo* da arquitetura popular brasileira, que só viria efetivar ações em torno de soluções concretas para o problema das favelas nos anos mais recentes, quando os processos de construção intuitivos dos favelados passaram a permear as discussões técnicas e formais dos arquitetos. Mas entre os cobogós do Morro do Cabuçu e os projetos mais contemporâneos que buscam transformar as favelas em bairros através da compreensão sistemática das construções vernaculares, o pensamento urbanístico tomaria ainda caminhos bastante equivocados.

Dessa forma, **Escola de Samba Alegria de Viver** concentra informações sobre o aspecto formal da favela que **Rio, 40 graus** não trazia. A diversidade de habitações e de soluções dentro do espaço classificado genericamente como favela é um dos pontos interessantes. Outro é a passagem gradual da cidade para o morro. Há ainda um terceiro ponto a se pensar que trata da própria história da ocupação informal dos morros e da posterior pressão por parte dos agentes imobiliários para a remoção das comunidades. O edifício em construção na linha divisória da cidade/favela mostrado algumas vezes no filme introduz uma questão que, nos anos seguintes, levará ao programa de remoção das favelas: a valorização das encostas dos morros para a construção de habitações em uma cidade permanentemente em

crescimento demográfico. Se, na virada do século, o poder público permitiu a construção nas encostas como forma de se ver livre dos cortiços, no momento em que Cacá Diegues faz sua ópera sobre o carnaval, a cidade já avança sobre esses terrenos antes marginais. A disputa pelo espaço urbano é justamente a temática do episódio seguinte de **5x Favela**.

pedreira de são diogo

O episódio de Leon Hirszman foi filmado na pedreira do Morro da Providência, também conhecida como Morro da Favella. Dos cinco episódios de **5x Favela**, esse é o que aborda a miséria de forma mais dura, não há contraponto com o samba ou o carnaval, praia ou futebol. A narrativa se desenvolve a partir de planos extremamente simbólicos e dramáticos. As cenas são nitidamente estudadas e construídas a fim de reforçar linhas de tensão que condicionam o olhar. Cada um dos planos traz em si um apelo *gráfico*, cada um deles pode ser visto como uma fotografia singularmente forte. A montagem de Nelson Pereira dos Santos amarra a narrativa pelas linhas de força dessa *sequência de fotografias* e pelos movimentos de câmera. O filme de Leon Hirszman demonstra uma intenção de sensibilizar o olhar em torno do eixo vertical em cada um de seus planos. Embora todas as sequências pareçam ter sido filmadas na locação *crua*, sem intervenções, a vontade artística ou a reflexão estética do realizador cinematográfico seleciona a *imagem* já existente com um olhar intencionado.

O plano fechado de um homem negro tocando uma corneta anuncia a próxima explosão na pedreira. Um plano aberto expõe o grande paredão de pedra que espera a próxima carga de dinamites ser detonada. Os homens em baixo são minúsculos, insignificantes. O encarregado (Chico de Assis) põe fogo na tocha, mas antes de queimar o

fotograma de Pedreira de São Diogo/ barraco ameaçado pela explosão da pedreira.

fotograma de Pedreira de São Diogo/ o contraplano revela a relação dos barracos com a cidade representada pelas casas, prédios, trens da Central do Brasil.

longo pavio de cordas olha para o alto do paredão onde a ponta de um barraco se insinua sobre o precipício. Um segundo plano apresenta a favela instalada no alto da pedreira. Um contra-plano a partir de um desses barracos mostra a cidade ao seu redor.

Uma nova corneta dá a ordem, o encarregado põe fogo. A panorâmica mais prolongada do filme retrata a expectativa no rosto de cada um dos trabalhadores brancos e negros dispostos contra uma parede de pedras empilhadas, o movimento parece ser minuciosamente desenhado. A dinamite explode, uma nuvem de poeira toma conta da tela. Tudo correu conforme o esperado, exceto para o gerente que, insatisfeito com o volume de pedras retirado, manda aumentar a próxima carga para 500 kg. Todos os trabalhadores se preocupam com os barracos no alto da pedreira, são homens miseráveis que vivem a contradição de trabalhar para construir suas casas, mas também para destruir. Se a favela é comumente uma construção espaço-temporal onde a cada momento se acrescenta um novo abrigo ou uma melhoria material, **Pedreira de São Diogo** ameaça essa condição com as sucessivas explosões no paredão de pedra.

No alto da pedreira, a favela é mais pobre e mais improvisada que a de **Escola de Samba Alegria de Viver** e já é mais próxima esteticamente das favelas miseráveis que conhecemos hoje. Na geografia carioca, o filme de Leon introduz a região central da cidade, com a *primeira favela* do Rio de Janeiro. São barracos de tábua construídos sobre estruturas que se assemelham a palafitas. Fica claro o aspecto temporal deste tipo de arquitetura. A engenhosidade e a complexidade no entrelaçamento dos materiais forma um conjunto quase barroco, no qual os recursos retóricos são os restos que a cidade não quer mais. A favela do Morro da Providência já fazia parte da cidade há mais de 60 anos e várias camadas de ocupação se organizaram em diferentes espaços. A precariedade desses barracos faz supor que o alto da pedreira era um dos lugares menos valorizados da favela.

Nos planos do canteiro, o que transparece é a dureza das pedras nas suas mais diversas texturas: a pedreira monumental vista em plano aberto com o desenho cunhado pelas explosões; os planos altos do chão de terra e pequenas pedras remanescentes; os planos médios em que os homens trabalham na retirada dos blocos. A rigidez das imagens da pedreira faz a favela algo ainda mais efêmero.

Embora toda a ação do filme esteja concentrada no eixo vertical pedreira-favela, alguns contraplanos revelam a relação dos barracos com a cidade representada pelas casas, prédios, trens da Central do Brasil, pelo Palácio Duque de Caxias e pelo Morro do Corcovado. Em **Pedreira de São Diogo**, a cidade dialoga imageticamente com a favela, enquanto os moradores parecem estar mais excluídos do que no filme de Cacá Diegues e no de Nelson Pereira.

Os homens da pedreira são também favelados; seus corpos negros são muitas vezes retratados em contra-plongée desenhados no céu, o personagem branco encarregado de acender o pavio usa uma blusa preta e assim mantém o desenho do corpo contrastado contra o céu iluminado por um sol implacável que acentua o suor e o brilho nos corpos – será que o diretor usou óleo nos corpos para realçar seu desenho? O encarregado, líder do grupo, tem a ideia de fazer os favelados ocuparem a beira da pedreira como forma de impedir a explosão da dinamite. Quando está subindo em direção à favela para incitar os moradores de lá a iniciar o movimento de resistência contra a detonação fatal, um outro trabalhador lhe pergunta:

- E se os favelados não aparecerem?
- A gente explode a carga.

Esse é um dos episódios que propõem a articulação das classes oprimidas para resistir e mudar seus destinos ao assumir a própria responsabilidade como vetor de transformação. O mesmo trabalhador

que acende o pavio sobe por entre as fissuras da pedra até o alto, a fim de acender os ânimos para a mobilização popular. Uma moradora (Glauce Rocha), ciente da explosão, percorre uma favela paupérrima, completamente esquecida pelo poder formal constituído e onde a quase totalidade dos tipos humanos são mulheres e crianças. Todos são avisados.

A corneta avisa mais uma vez que a detonação está próxima. O encarregado olha pra o alto onde não há nenhum movimento. Desconcertado, ele vê alguns instantes depois uma linha de mulheres, crianças e alguns homens se formar junto ao precipício. Contrariado, o gerente da pedreira desiste da explosão.

Pedreira de São Diogo constitui um contraste entre o paredão perene de pedra e a favela efêmera que se instala sobre ele. O descompasso entre o desejo dos exploradores de detonar a pedreira e o risco efetivo dos favelados é reordenado pelos trabalhadores e moradores que assumem seu papel na defesa de suas vidas e moradias. O caráter pedagógico da união da classe trabalhadora e da classe oprimida é acentuado pela ironia contida na razão de se extrair tantas pedras: a construção dos espaços formais da cidade, como os prédios na orla de Copacabana e Ipanema.

couro de gato

Couro de Gato, filmado em 1960 e inspirador dos outros filmes, introduz uma linguagem estética e uma qualidade técnica que surpreendem como documento de uma época. Esse foi o único dos cinco episódios a ser realizado e montado fora do CPC da UNE. Antes de fazer parte do filme, o curta já havia sido premiado no Festival Oberhausen na Alemanha e no Festival de Sestri Levante na Itália, ambos em 1961.

Ao descrever o Rio de Janeiro, mais especificamente o bairro

de Ipanema e o Morro do Cantagalo dos anos 1960, Joaquim Pedro de Andrade imprime um olhar documental sobre os hábitos da cidade e de seus habitantes/personagens, evitando mostrar estereótipos, mas evocando tipos que dividem uma mesma geografia à beira-mar. A questão social aparece no filme não como uma contradição absoluta, referenciada pela luta de classes, mas em um enredo no qual os personagens são complexos e polifônicos; ora oprimidos, ora opressores. Os demais episódios seguiram um caminho idealizador do favelado, apresentando-o pedagogicamente como alienado ou potencialmente revolucionário, ainda que sob diferentes interpretações. Joaquim Pedro mostra o morador do morro não mais como pobre desassistido, mas constrói personagens malandros, que possuem autonomia sobre suas escolhas e são conscientes da própria realidade. Ainda que a miséria esteja marcada no contexto social do filme, o favelado, personagem de Milton Gonçalves, está mais próximo do malandro Miro, de Nelson Pereira dos Santos. Tanto quanto sobre a favela, **Couro de Gato** fala da *ginga carioca*.

O morro está densamente ocupado por barracos e vielas geograficamente tortuosas e labirínticas. A qualidade técnica das imagens de **Couro de Gato** faz com que provavelmente este seja o melhor registro de uma favela desta época, incluindo neste conjunto uma arqueologia dos materiais, das técnicas construtivas e dos objetos desse universo. A favela no Morro da Cantagalo é mais precária do que aquela de **Rio, 40 graus** e de **Escola de Samba Alegria de Viver**, e já é mais próxima da realidade estética das favelas que permeiam nosso imaginário. Na favela de Joaquim Pedro, os casebres e barracos são uma mistura de materiais e formas de se construir que reafirmam a qualidade vernacular destes espaços. São barracos de pau-a-pique sem reboco integrados a barracos de tábuas, construídos sobre estruturas que se assemelham a palafitas, como aquelas de **Pedreira de São Diogo**. Os primeiros barracos são construções mais antigas, feitas com uma

tecnologia ainda rural; a segunda *camada* de barracos são construções de materiais heteróclitos recolhidos pelo próprio construtor, entre as sobras dos diversos pátios de obras que se sucederam ao longo dos 30 anos de urbanização de Ipanema. São abrigos extremamente precários, uma *evolução* temporal e espacial das antigas moradias que refletem o processo de ocupação urbana da cidade formal.

A sequência de abertura já esclarece a relação entre o morro e a cidade e localiza a favela na zona sul carioca: são primeiros planos de meninos que levam latas por caminhos recortados entre os barracos do morro do Cantagalo; em um segundo plano está a cidade, representada pelas casas e prédios de Ipanema; no terceiro plano o mar e as Ilhas Cagarras, icônicas desta parte da orla. A abordagem dos espaços é feita de forma dialética, contrapondo as paisagens urbanas de classe média à favela; os bares aos barracos, o policial ao favelado, que por fim olha para a extrema divisão social e econômica do Brasil.

Na falta de qualquer rede de distribuição de água, levar a lata d'água na cabeça até o alto do morro era a rotina no contexto das favelas. Ao que parece, esse era o movimento diário, realizado logo cedo, antes de os meninos saírem para o trabalho. Nelson Pereira também usa esse artifício nas primeiras cenas de seu filme. Paulo Lins, autor do livro **Cidade de Deus**, chama atenção para essa mudança de costumes: uma das melhorias trazidas pelo conjunto habitacional foi a água encanada correndo livre nas *bicas* de cada unidade.

Nesse começo de dia, uma irônica lata estampada com *sol levante* é cuidadosamente enquadrada em uma sequência que começa privilegiando um cenário de barracos que logo cedem espaço para o mar de Ipanema preencher a horizontalidade da tela. O movimento ascendente dos três primeiros meninos da sequência é quebrado quando um quarto garoto desce o morro, abrindo espaço para aquele outro universo que é a cidade.

Couro de Gato também conta uma história de apenas um dia.

Mas esse é um dia de semana e tudo nessa sequência inscreve os hábitos da cidade que está indo para o trabalho: o menino vendendo jornais, as lojas com as portas ainda fechadas, as pessoas indo e vindo com pressa nas calçadas e nas ruas. Essas imagens são alternadas com os meninos vendedores de amendoim afetuosamente cuidados por suas mães enquanto arrumam os cartuchinhos nas latas de manteiga improvisadas como fogareiros.

O contraste socioeconômico rege a relação dos favelados com os moradores da cidade. Comparando com **Rio, 40 graus**, onde os meninos são todos vendedores de amendoim de um morro da zona norte que vão a diferentes pontos da cidade, os meninos em **Couro de Gato** vão a um mesmo lugar, Ipanema e talvez Copacabana, entretanto, exercem funções diferentes: vendedor de amendoim, engraxate, vendedor de jornal, todos agentes informais que movimentam a economia da favela. Os objetos próprios de cada profissão contam essa história – lata-fogareiro, caixote de engraxate, jornal – e corroboram a estética do improvisado e do reaproveitamento.

Joaquim Pedro fala da miséria brasileira sem assumir uma postura política, revelando um contexto muito mais complexo nas representações da favela. Seu filme é anterior a criação do Centro Popular de Cultura da UNE, que financiou os demais episódios de 5x Favela. Essa aparente neutralidade transparece na cena em que o menino vendedor de jornais anuncia os representantes das diferentes correntes político-jornalísticas no Rio de Janeiro: **Diário da Noite** de Assis Chateaubriand, **O Globo** de Roberto Marinho, **Última Hora** de Samuel Wainer e a **Tribuna da Imprensa** de Carlos Lacerda.

A articulação em torno da relação dos meninos do morro com a cidade é quebrada com as cenas dos desfiles de carnaval, onde um narrador antecipa a chave dramática do filme: *quando o carnaval se aproxima, os tamborins não tem preço... Na impossibilidade de melhor material, os tamborins são feitos com couro de gato*. A sucessão de

planos de caráter jornalístico ou documental do desfile de carnaval da Avenida Presidente Vargas é interrompida por dois olhos claros de um gato preto camuflado em um fundo escuro.

Apresentados os personagens desse drama carnavalesco, Joaquim Pedro foca a narrativa numa espécie de manual de captura dos gatos. Num primeiro instante parece que estes meninos marginalizados querem a comida ou a vida confortável dos personagens da zona sul, mas vemos a malandragem emergir nas artimanhas criadas por cada um deles.

O primeiro gato visado é um morador da própria favela. O segundo é um gato branco, peludo, grande, que toma sol no jardim acompanhado da moradora burguesa de zona sul. O terceiro assiste aos clientes de um restaurante almoçarem. No Campo de Santana, outros dois meninos fazem uma armadilha para capturar os residentes do centro da cidade. A montagem paralela destes eventos sugere uma simultaneidade entre as ações, separadas apenas geograficamente.

Cada um deles tem suas ferramentas de captura, o saco de estopa, a lata de lixo, a isca de peixe ou olhar carente e irresistível de Paulinho, que consegue entrar no jardim da madame. Na favela um menino tenta montar a isca para raptar o gato de um morador envolvido na *reforma* de sua casa. No restaurante um cliente alimenta o gato enquanto o menino espera o melhor momento para colocar o gato no saco. No parque, o policial observa os meninos montando a armadilha e a velha chegando para alimentar os bichos. Na mansão, através de uma fresta o menino protagoniza uma cena melodramática com a madame. Tomando um suco no quintal ela chama o Paulinho para entrar, sob o olhar desconfiado do motorista. A madame oferece e Paulinho bebe o suco sem tirar os olhos do angorá. Nosso protagonista revela um pouco da crueldade em que vive enquanto aproveita a compaixão da madame para roubar seu gato. A pobreza do menino é visualmente realçada pela sinestesia entre o gato branco e felpudo e o gramado

macio da casa.

Na sequência de tocaia dos meninos, a captura de um gato da própria favela foge da estrutura geral organizada pela narrativa. Ao que parece, o menino-ladrão é de algum outro lugar e está no Cantagalo para fazer exatamente o que seus pares estão fazendo na cidade. Joaquim Pedro insere a favela no contexto social urbano por vias bastante sutis: a favela é pela primeira vez um espaço sujeito aos mesmos problemas da cidade organizada. Ao deslocar a ação para dentro desse território o filme desarticula a visão polarizada que separa e classifica um mesmo espaço da orla carioca. Se o abismo econômico é evidente, as relações sociais são bem mais complexas.

De repente, o morador da favela quebra uma tábua ao meio e detona toda a ação. O gato foge e a perseguição começa. Entre os papéis de vítima ou de criminoso, *Paulinho corre*, *Ailton ensaca o animal*, *Damião lesa o guarda*.⁵⁶ O filme propõe, então, alguns antagonistas: o motorista Rodolfo, o garçom do restaurante, o guarda do Campo de Santana, todos personagens que poderiam ser eventualmente também moradores de favelas. O livro *Telégrafo Visual: crítica amável de cinema* coloca essas ações em pontos específicos da cidade.⁵⁷ A ação do guarda revela sua localização no Campo de Santana através do plano que enquadra o Palácio Duque de Caxias, na Avenida Presidente Vargas. O restaurante seria em Ipanema e a madame, pela indicação do livro, parece morar na Lagoa Rodrigo de Freitas. Embora não enquadre nenhum grande ponto de referência, de fato, quando o carro da madame para e ela sai perseguindo o raptor a cena parece ter sido filmada na Avenida Epitácio Pessoa.

No morro, a fuga começa com uma galinha assustada fugindo da perseguição, Sebastião desesperado corre do morador da favela que consertava a cerca – Milton Gonçalves. Nesses poucos segundos, duas coisas prendem a atenção. A primeira é o grau de sofisticação com que essa parte miserável da favela é enquadrada e organizada na

56] NEVES, David E. *Telégrafo Visual*
Crítica Amável de Cinema.

São Paulo: Editora 34, 2004. p 149.

57] *Ibid.* *Idem*.

fotograma de Couro de Gato/ barracos do Morro do Cantagalo.

fotograma de Couro de Gato/ barracos do Morro do Cantagalo.

composição imagética. A viela restringe o campo de leitura da câmera, que fica presa a um único percurso. Esse trajeto é reforçado pela composição gráfica das dezenas de latas dispostas ao longo da perspectiva, que orientam o olhar em direção a um ponto de fuga sugestivo: a linha do horizonte do mar de Ipanema.

O segundo aspecto está nas coincidências imagéticas entre essa favela e a parte conhecida como *Quinze*, em **Cidade de Deus**. A *Quinze*, é o espaço mais miserável do filme e foi captado na periferia da própria Cidade de Deus. A impressão é que os 40 anos que se passaram entre o filme de Joaquim Pedro e o de Meirelles transformaram a *solução* – remoção de favelas e transferência dos moradores – em um *problema* aos moldes do Morro do Cantagalo. A diferença entre as duas favelas está apenas no horizonte de cada um desses lugares: enquanto no Morro do Galo a praia de Ipanema é o horizonte próximo, na Cidade de Deus a Pedra da Gávea repousa bem longe.

O perímetro entre o morro e a cidade é explorado em **Couro de Gato**. A fuga dos meninos converge para a linha que separa os dois mundos. Enquanto o menino perseguido por Milton Gonçalves desce o morro, os outros voltam para esse lugar que os protege. Os meninos se esbarram no meio da escada. Paulinho é o único deles que ainda tem um gato nas mãos. O guarda, o garçom, o motorista e a madame ficam parados na fronteira entre estes dois universos diante do imponente morador da favela em contra-plongée, Milton Gonçalves, que os impede de cruzar a linha fictícia que divide a parte baixa, o bairro, da parte alta, o morro.

Em **Couro de Gato**, a linha divisória torna-se o centro simbólico que impõe uma barreira para os moradores da cidade. O personagem de Milton Gonçalves, que no começo da sequência perseguia o *ladrão* de seu gato, ao deparar-se com os outros antagonistas se solidariza aos meninos do morro e os defende nesse ponto onde a cidade se divide.

A figura de Milton Gonçalves é silenciosa, mas definitiva. Marca sua presença no centro do quadro, resguardando aquela realidade que é também sua. A madame insiste com o motorista para que ele faça algo, ele indica o policial, que dá um passo para trás junto do garçom. Nenhum deles está disposto a ultrapassar a linha divisória e subir o morro para defender um gato felpudo. Num raro momento de silêncio do filme, quatro quadros mostram as vielas da favela vazias, porém inacessíveis aos moradores do asfalto. Paulinho observa tudo bem do alto, com o gato em seu colo.

O encontro dos quatro núcleos na entrada do morro é interessante. Joaquim Pedro converge todos para um mesmo lugar, em um mesmo tempo. A madame vai de carro, os outros a pé. Dentro do universo diegético esse deslocamento é rápido. Porém, dentro da geografia da cidade, o guarda do campo de Santana é um elemento estranho nessa cronologia em que todos chegam juntos.

O drama final do filme trabalha o dilema de Paulinho em compartilhar sua condição de total desamparo com seu novo amigo. A relação entre o angorá e o menino, seu raptor, reinscreve o lirismo em **Couro de Gato**. Se antes Paulinho havia traído a compaixão que a madame dedicara a ele, há agora uma ruptura no processo que transformara Paulinho em vilão. Protegido no alto do morro, o menino acende um cigarro, o gato parece não se incomodar e fica tranquilamente ao seu lado. Paulinho brinca com a sua companhia, mas quando olha pra baixo volta a sua realidade, vai até a caixa de engraxate e tira o seu lanche. O gato reclama um pedaço. Paulinho hesita, em um momento lírico, mas entrega o gato ao homem dos tamborins.

O filme reflete a disposição do diretor em construir diálogos entre a favela e a cidade formal de uma maneira muito distinta daquela proposta por Nelson Pereira. Comparando um filme ao outro, é interessante ver como cada um dos cineastas trabalhou a presença da favela na zona norte e na zona sul. Em **Rio, 40 graus** a montagem de

O morro é o ponto privilegiado de observação do restante da cidade. Em quatro momentos diferentes, Couro de Gato mostra paisagens distintas filmadas a partir do mesmo Morro do Cantagalo, porém de lugares diferentes desse maciço que divide os bairros de Copacabana e Ipanema.

A câmera executa um movimento de compasso ao redor do morro, que é o centro do filme.

- praia de Copacabana, Leme e o Morro da Babilônia ao fundo;
- posto 6 da praia de Copacabana e Arpoador ao fundo;
- bairro de Ipanema, praia de Ipanema e ilhas Cagarras ao fundo;
- Lagoa Rodrigo de Freitas ao fundo.

planos dos cartões-postais justapostos aos planos da favela. Em **Couro de Gato** os dois lados socialmente opostos da cidade estão presentes nos mesmos quadros fotográficos. A geografia da cidade maravilhosa, dividida entre zona norte e zona sul pelo complexo de montanhas do Sumaré, ressoa em cada um dos roteiros. Nelson Pereira explora as distâncias e os deslocamentos entre a zona norte e a zona sul, Joaquim Pedro insere a cidade nos pontos de fuga de cada um dos planos da favela, como se expandisse os limites do morro por toda a zona sul.

Muito embora **Rio, 40 graus** seja visto como marco inicial de um cinema mais humano e também mais brasileiro, sua favela fora retratada essencialmente sob um olhar centrípeto, o olhar de fora que adentra os limites desse território até então virgem. Joaquim Pedro inverte o sentido desse olhar ao se posicionar no centro desse espaço elevado entre os bairros da zona sul e construir seus planos inserindo os cartões-postais como plano de fundo dos enquadramentos dos barracos.

São muitas as comparações possíveis entre os dois filmes. Luciana Córrea de Araujo⁵⁸ chama atenção para uma visão menos idealizada da realidade brasileira e para a incorporação de um perturbador traço de crueldade que transparece com mais clareza na comparação dos dois personagens *Paulinho* e seus animais. O Paulinho de Nelson Pereira cuida de uma lagartixa de estimação, que o leva até o Jardim Zoológico, onde ele passeia absorvido pelo encanto do parque e dos outros bichos. Esse sonho é quebrado quando a lagartixa é comida pela cobra. O Paulinho de Joaquim Pedro rouba um gato branco e peludo da casa da madame. Quando chega ao morro, ele também se encanta pelo gato. Porém, aqui, o próprio personagem é o agente da quebra desse encantamento; Paulinho percebe que, para ficar com o gato, ele teria que dividir a própria comida. Cheio de sentimentos ambíguos, o menino entrega o gato para a execução. Esse é o ápice da violência contra sua própria vontade. Luciana Córrea de Araujo

credita esse sentido mais ambíguo e menos maniqueísta colocado por Joaquim Pedro como uma contribuição importante dentro do projeto do Cinema Novo de descobrir o Brasil e de construir imagens para registrar e compreender o país.

A favela rural de **Rio, 40 graus** transforma-se em uma mescla de tecnologias e materiais nos poucos anos que a separam de **Escola de Samba Alegria de Viver**. **Pedreira de São Diogo** trouxe uma favela antiga, mas já muito empobrecida. **Couro de Gato** articula todas essas favelas em um só espaço, no **Morro do Cantagalo** uma infinidade de camadas revisitam cada uma das favelas anteriores e insere esse espaço vernacular e complexo no coração da zona sul carioca, com uma vista privilegiada para o mar. Todos os filmes problematizam a estrutura bipartida de geografia carioca. Em **Rio, 40 graus**, Alice desce até a feira e é tratada com preconceito pelo português. Em **5x Favela**, os três episódios tratam essa divisão através de seu signo mais representativo, a linha divisória entre as duas realidades; **Pedreira de São Diogo** chega ao limite de fazer deste ponto de divisão o motivo de seu conflito. Mas é **Couro de Gato** que traz em sua última cena a imagem mais significativa para as discussões a respeito do problema das favelas, que tomariam outra dimensão na década que se iniciava. Paulinho desce novamente para a cidade. A câmera fixa no alto do morro acompanha essa descida. Agora o horizonte do mar de Ipanema não aparece mais. A barreira de prédios que confronta o morro marca a desigualdade entre esses dois mundos e o conflito entre as favelas nas encostas dos morros da zona sul e o avanço da especulação imobiliária nas áreas mais valorizadas e centrais da cidade.

58] ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos. Estudos de cinema: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

fotograma de Couro de Gato/ barreira de prédios diante do Morro do Cantagalo.

2. Cidade de Deus: a neofavela e o filme

Voltei pra falar das favelas que eu não falei, falei
Hoje provo e comprovo que não esqueci de vocês
Morro do Juramento, Jorge Turco, Babilônia e Adeus
Cabrito, Fubá, Morro Agudo e Cidade de Deus
Lagartixa, Coroa, Formiga e Laboriaux
Favela do Acari, Timóteo da Costa e o Morro do Amor

A querida Cruzada São Sebastião
Antiga Praia do Pinto que deu o Adílio um grande campeão

Morro do Cajueiro, Boca do Mato e Cerro Corá
Nova Holanda, Engenho da Rainha e o famoso Curral
Favela da Guarda, Manguinhos, Varginha e Rato Molhado
Vila Aliança em Bangú, representando o Pasmado

A Cidade Alta que é pra lá de Bom
Parque Proletário da Gávea e o saudoso Parque do Leblon

Morro da Maravilha, Abacaxi, Alvorço e Sabão
Na Garganta nasceu Viradouro, o pentacampeão
Brasília, Torre, Urubu e Coréia na famosa Engenhoca
Ordem e Progresso em São Paulo e a saudosa Maloca
Sei que sou considerado em qualquer bocada
peço desculpa a vocês, mas não troco meu Morro do Galo por nada

– Bezerra da Silva, **Saudação às Favelas**

de conjunto habitacional a neofavela

Na metade da década de 50, a eleição de Juscelino Kubitschek traz uma onda de otimismo ao país, espelhada na expansão econômica, na industrialização e no investimento estrangeiro. A construção da nova capital, Brasília, marcada pelo projeto moderno de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, disfarça o caráter cada vez mais polarizado da sociedade brasileira. A arquitetura projeta-se internacionalmente como símbolo da nossa almejada modernidade. A utopia de Le Corbusier teve enorme impacto sobre projetos brasileiros, reconhecidos por sua clareza, simplicidade e harmonia. Além de preceitos estéticos, Brasília reflete as ideias de Le Corbusier no planejamento de grandes artérias de mão única para trânsito expresso, no número reduzido de ruas, (uma vez que *os cruzamentos são inimigos do tráfego*), na disposição de colocar os pedestres fora das ruas e dentro de áreas reservadas ao lazer, além, é claro, na sua setorização. O Complexo do Pedregulho, em menor escala, já havia tipificado esse ideal.

Ao longo da década, os princípios funcionalistas do urbanismo e da arquitetura passaram a sofrer duras críticas na Europa e nos Estados Unidos, levando à dissolução dos CIAM.¹ A ideia de setorização, ou, organização espacial da cidade segundo funções predeterminadas é fortemente combatida em publicações como **Morte e Vida de Grandes Cidades**, de Jane Jacobs. O livro foi escrito no momento limite em que Brasília estava sendo construída segundo preceitos formulados pelos CIAM. Aquilo que, para os brasileiros, simbolizava nosso lado mais

moderno e ousado, já era questionado em outras esferas de discussão. Ana Luisa Nobre sublinha que em sentido oposto ao projeto de Brasília, *Jacobs defende a diversidade – mescla de usos e usuários, bem como edificações de idades e estados de conservação variados – como único meio capaz de garantir a vitalidade urbana*.²

Nesse contexto, a sociedade brasileira se colocava entre as aspirações modernas e a realidade arcaica, entre o rural e o urbano. O recenseamento de 1950 mostra que 50% da população ainda morava no campo.³ Ao longo dos 30 anos seguintes, o país viveria um processo de adensamento da malha urbana e, em 1980, 68% da população já morava em cidades. A população das áreas metropolitanas multiplicou-se por 4,2 entre essas duas datas. A ampliação e o aumento do número de favelas existentes, os loteamentos periféricos e a expansão dos cortiços estão intrinsecamente ligados ao crescimento demográfico urbano.

Assim como o Brasil, o Rio de Janeiro também se dividia em duas cidades: a geografia carioca era partilhada entre as classes favorecidas, distribuídas nas *áreas baixas*, e as classes pobres e operárias que dividiam os subúrbios e as *áreas altas*, ou seja, os morros. Ainda assim Zuenir Ventura, em **Cidade Partida**, chama atenção para o fato de que embora o espaço já estivesse demarcado entre ricos e pobres, as distâncias sociais pareciam pequenas: *o mundo dos ricos e o mundo dos pobres se olhavam sem medo ou ódio*.⁴

O Rio de Janeiro dos *anos dourados* estava longe de ser uma

1] CIAM/ Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, fundados em 1928 e dissolvidos em 1959.

2] JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p IX.

3] VALLADARES, Licia Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 126.

4] VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p 18.

cidade perigosa; as zonas de risco se resumiam a Praça Mauá, Zona do Mangue, Lapa e Central do Brasil. Bairros como Flamengo, Botafogo, Laranjeiras, Copacabana e Ipanema, cujos territórios eram divididos entre as classes média e alta e os moradores das favelas, eram lugares tranquilos, por onde se podia caminhar a qualquer hora do dia ou da noite. A Central do Brasil era um ponto de venda de maconha para os marginais, Zuenir Ventura comenta que a classe média rejeitava a maconha, *a erva maldita – maldita menos por seus efeitos e mais por ser erva, um produto rural, pobre, sem status.*⁵ Para os mais sofisticados, o que estava na moda era o lança-perfume, além dos comprimidos de anfetaminas e barbitúricos. O consumo de cocaína só se intensificaria a partir dos anos 1970. A grande contravenção da época era o jogo, praticado em toda a cidade e proibido em todo o país pelo General Dutra.

Ao longo dos anos, a favela se tornou o próprio símbolo da segregação sócio espacial do Rio de Janeiro. Contudo, Licia do Prado Valladares em *A invenção da favela* destaca alguns estudos – Leeds, Turner, Mangin – para afirmar que a população das favelas não era marginal ou isolada, mas inserida na sociedade por vias diversas.⁶ Os moradores dos bairros populares ou dos morros, proclamados como enclaves sociais, estavam fortemente integrados à vida urbana através de sua inserção no mercado de trabalho, no mercado político e no mercado cultural – em particular o do Carnaval.

Segundo Ventura, as crônicas policiais ajudavam a formar um imaginário onde a criminalidade era personificada por bandidos como Mineirinho e Cara de Cavalo. *Mitificados pela polícia, amplificados pela imprensa e admirados nos morros, eles disputaram entre si o papel de mito.*⁷ A morte espetacular dos dois em operações de guerra executadas pela polícia envolvendo milhares de homens armados ficaria como *marco pré-moderno da história da criminalidade.*⁸ Mineirinho, bandido lendário, foi morto pelo Esquadrão da Morte com treze tiros; Clarice Lispector escreveu sobre sua morte. Cara de Cavalo foi o bandido para quem Hélio Oiticica escreveu o poema-bandeira **Seja Marginal, Seja Herói.**

Brasília é inaugurada em abril de 1960. A cidade do Rio de Janeiro deixa de ser a Capital Federal e forma o Estado da Guanabara. Carlos Lacerda se elege governador do novo estado e faz da marginalidade e da criminalidade justificativas para a operação antifavela empreendida por sua gestão e seguida nas administrações de Negrão de Lima e Chagas Freitas.

Lacerda ignora projetos modernistas nacionais para moradias populares, como o tipificado no Complexo do Pedregulho, para entrar em uma órbita transnacional de planejamento urbano. A partir de sua gestão, o modelo de construção em massa de conjuntos habitacionais ganha corpo no Brasil, priorizando a setorização, o isolamento e a monotonia, tão criticados por Jacobs em seus textos sobre os

5] VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p 29.

6] VALLADARES, Licia Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 129.

7] VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p 42.

8] *Ibid.* p 36.

os novos
conjuntos habitacionais
e áreas onde
favelas de morro
foram removidas

conjuntos habitacionais de Nova York e Boston. Paralelamente, são abertas grandes vias de tráfego como os túneis Santa Bárbara e Rebouças, que ligam a zona norte à zona sul, além das vias no Parque do Aterro do Flamengo – planejado por Lota de Macedo Soares para o mesmo governador Lacerda e declarado pela UNESCO patrimônio da humanidade. Porém, nenhuma dessas vias ligaria a região central da cidade às novas fronteiras habitacionais criadas na zona oeste.

Embora os recenseamentos e as experiências de Dom Hélder Câmara na Cruzada São Sebastião tentassem reconhecer a cidadania e a diversidade dos moradores dos morros, a visão da favela como um problema físico a ser removido foi impulsionada pelo regime totalitário brasileiro, que entra em cena a partir do Golpe Militar em 1964 e torna compulsória a mudança dos favelados para os conjuntos habitacionais construídos por Lacerda no Rio de Janeiro. A ditadura brasileira agia seguindo a lógica de que o meio era responsável pelos males econômicos e sociais, condicionando assim a situação marginal dessa população a um simples problema habitacional.

Segundo dados de Valladares, em um período de 12 anos foram removidas 80 favelas cariocas, demolidos 26.193 barracos e transferidas 159.218 pessoas.⁹ Se, desde as reformas de Pereira Passos, os governos já buscavam a erradicação de cortiços e favelas, a Ditadura Militar proporcionou as condições necessárias à mais importante intervenção pública contra as favelas que o Rio de Janeiro conheceu.

O governo federal fomentou, através de recursos do Banco Nacional da Habitação, o êxito dessa operação. Sem o aporte a manobra teria ocorrido em termos bem mais modestos, como os esboçados por governos anteriores. O projeto de habitação pública foi desenvolvido pela agência de habitação do Estado da Guanabara – COHAB – com os recursos do BNH. Por sua vez, o BNH foi criado sob a bênção do programa americano *US Alliance of Progress* para disciplinar e controlar o financiamento e a construção de novas moradias.

O *US Alliance of Progress*, lançado pelo presidente Kennedy em 1961, visava criar formas de aliança com países da América Latina. Quando João Goulart assumiu a presidência do Brasil em 1960, os americanos, que o viam como esquerdista, concentraram-se cada vez mais em derrotar sentimentos revolucionários populares no Brasil. O objetivo era restabelecer e reforçar a política capitalista no país por meio de táticas de desenvolvimento, criando uma base de massa consumista. O programa tinha uma projeção de dez anos de cooperação, destinados a prestar, além de suporte financeiro, assistência e intercâmbio de conhecimentos técnicos. Os Estados Unidos dariam fomento à construção de hospitais, escolas, habitações, estradas, e, em troca, governos latinos assumiriam compromissos com políticas de reforma tributária, redistribuição territorial e com a liberdade – que pode ser entendida como a promoção dos valores americanos contra a revolução cubana e a ameaça comunista. Dentro desse contexto, entre 1962 e 1965, o Brasil pegou sucessivos empréstimos financeiros com os norte-americanos.¹⁰

A indústria de construção em massa era usada como arma do capitalismo contra a temida ameaça comunista. Esse pensamento operava dentro de uma ideologia de progresso tecnológico e da aspiração da classe média carioca pelo modo de vida moderno e americanizado. A classe dominante fazia acreditar que a remoção dos favelados para os novos conjuntos habitacionais suburbanos liquidaria a ocupação informal, a cultura de posse dos terrenos e traria todo esse contingente para um regime formal de relações sociais e políticas.

O foco da *Alliance* estava no Rio de Janeiro, onde a movimentação em favor da erradicação das favelas funcionou como trampolim para o governador Lacerda. Além disso, sua posição declaradamente anticomunista facilitava o diálogo com os americanos. Assim, na primeira etapa, mais de 12 mil unidades habitacionais populares foram construídas em torno da periferia do Rio – 6.658 em Cidade de Deus;

9] VALLADARES, Licia Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p 130.
10] ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors). *Cidade de Deus – City of God: working with informalized mass housing in Brazil*. Amsterdam: Idea Books, 2013. p 118.

5.509 na Vila Kennedy; 464 na Vila Esperança.¹¹

Leandro Benmergui em sua análise da política habitacional promovida pela *Alliance* no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, aponta para o fato da *casa própria* ter sido usada como símbolo do capitalismo nas bases populares.¹² Os americanos viam esse investimento como uma melhoria capaz de anular a base comunista presente desde a década de 40 nas favelas. Acreditava-se que ao facilitar o acesso à propriedade individual de moradia a rejeição dos ideais comunistas refletidos na propriedade estatal seria a consequência natural.

Para além dos interesses ideológicos americanos, no desejo de eliminar por completo a existência física das favelas, estava contido também um projeto de apropriação a preços baixos dessas áreas centrais da cidade. Na sequência do golpe, as favelas dominavam a paisagem carioca e eram parte integrante da economia. Mais de 400.000 pessoas viviam em condições precárias nas encostas dos morros da zona sul e nas baixadas próximas a Baía de Guanabara.¹³

O que, em um primeiro momento, foi um acordo comercial entre o governo e os favelados, no qual casas rudimentares eram negociadas como forma de compensação pela retirada dos barracos dos morros, evoluiu para uma série de mudanças urbanísticas na paisagem e na organização sociogeográfica do Rio de Janeiro. Rapidamente, os espaços centrais se valorizaram com a construção de edifícios de alto padrão. Como exemplo desse rearranjo, estão os prédios na avenida Epitácio Pessoa, na Lagoa Rodrigo de Freitas, onde antes era o Morro da Catacumba; o Shopping Rio Sul onde vivia a comunidade do Morro do Pasmado, que divide Botafogo e Copacabana; o conjunto de prédios do Leblon, conhecido como Selva de Pedra, no lugar do complexo de favelas Praia do Pinto. Além das favelas, o Parque Proletário da Gávea, construído como parte de uma experiência de remoções, também foi inserido no reordenamento depois de sua favelização, e, em seu lugar, foi construída parte da planta da Pontifícia Universidade Católica.¹⁴

Giuseppe Badolato, arquiteto que coordenou o projeto de moradias populares, defende outro lado dessa questão. Segundo ele, ao longo de muitos anos, como capital do país, o Rio de Janeiro absorveu um grande fluxo migratório de todas as partes do Brasil sem, entretanto, contar com a infraestrutura necessária para acomodar esse contingente, acarretando, entre outros problemas, numa agressiva e irregular ocupação do solo urbano, sobretudo das encostas.

Foram sendo construídas milhares de sub-habitações, que transformaram-se em aglomerados sem a mínima condição de saneamento básico e serviços urbanos, denominados na linguagem popular de favelas. A reivindicação da população levou o Governo do Estado ao planejamento das moradias populares.¹⁵

Portanto, além dos interesses ideológicos e dos interesses imobiliários, o governo contava com a *reivindicação da população* para se livrar da vizinhança pobre, em sua maioria negra, e, poucas vezes, violenta. Conjuntos habitacionais como Cidade de Deus se colocavam como uma saída para resolver o *problema* da multiplicação das favelas.

O conjunto habitacional, formalmente planejado aos moldes americanos, representava o avanço de uma nova fronteira urbana sobre uma região de matas e mangues, em uma onda de expansão geográfica e demográfica da cidade sobre as áreas distantes da zona norte e da zona oeste. Vila Aliança em Bangu, Vila Kennedy em Senador Camará, Vila Esperança em Vigário Geral são outros exemplos de assentamentos em áreas *desconhecidas* da cidade.

À sombra do paradigma modernista do modelo *standard*, cinco grupos de habitações entre casas e apartamentos, seriam erguidos na Cidade de Deus. Pelo *outdoor* que anunciava sua construção, o projeto parecia promissor. Na borda oeste da floresta que recobre o Maciço da Tijuca e a apenas alguns quilômetros da belíssima praia da Barra da Tijuca, a neocolonização seria perpetrada e 3.000 famílias seriam

11] ZALUAR, Alba. *Cidade de Deus e condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revista de História da Biblioteca Nacional, 2007. ano 3, n 25.

12] BENMERGUI, Leandro. *The Alliance for the Progress and Housing Policy in Rio de Janeiro & Buenos Aires in the 1960s*. Urban History, 2009. n 36.

13] ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors). *Cidade de Deus – City of God: working with informalized mass housing in Brazil*. Amsterdam: Idea Books, 2013. p 115.

14] GOMES, Luiz Cláudio Moreira. *Parques Proletários: uma questão para além da política habitacional*. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2009.

15] Artigo de Giuseppe Badolato para o site: <http://cidadededeus-rosalina.blogspot.com.br>

realocadas de outras 23 favelas, na primeira fase.

Dentro do Plano de Erradicação das Favelas e Urbanização do Rio de Janeiro, estavam listadas favelas como as circunscritas no entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas: Cantagalo, Rocinha, Catacumbas, Pavãozinho, Ilha das Dragas, Piraquê, Pedra do Baiano, Sossego e Praia do Pinto. Através da filmografia representativa das favelas que vimos no capítulo 1, podemos localizar o foco das remoções em morros como o de **Couro de Gato**, no coração da zona sul, mas que isso, podemos discutir em que medida a valorização cultural e a exposição das favelas em filmes como **Rio, 40 graus**, **Orfeu Negro**, **5x Favela** e em movimentos sociais como os de Dom Helder, não aguçaram ainda mais o pensamento reacionário e a especulação imobiliária que já se articulavam na *Batalha das Favelas* e foram favorecidos pelo regime autoritário.

Em 1965, o governo pôs em prática a redistribuição da população pobre. Dentre os mecanismos de retirada dos favelados, além da violência física, os agentes colocavam fogo nas moradias desocupadas. A medida radical era tratada na imprensa como uma necessidade de higiene pública, argumento que os governos cariocas já recorriam desde o final do século XIX, na liquidação dos cortiços da cidade. A remoção dos moradores da Favela Praia do Pinto se daria de forma exemplarmente trágica. Seus moradores haviam se organizado ao longo dos anos, muito por orientação das ações de Dom Helder, e resistiram à intervenção da polícia. Alguns meses mais tarde, um incêndio misterioso destruiu toda a massa de casebres, fazendo com que alguns líderes comunitários desaparecessem. Outros morros, que formaram associações de moradores em reação à possível mudança para os parques proletários nos anos 1940, como o Pavão e Pavãozinho, o Cantagalo e a Babilônia, conseguiram postergar a remoção até que novas políticas públicas *para a solução do problema das favelas* substituíssem o ideal de erradicação nas décadas seguintes

a reabertura política.

O governo tinha a seu favor a suscetibilidade das construções precárias que eram destruídas pelas chuvas de verão e pelas enchentes. Assim, uma grande enchente em 1966 agilizou o processo de remoção e levou moradores de muitas favelas do Rio a se mudarem para a Cidade de Deus ainda incompleta, seduzidos pela chance de serem donos de uma moradia formal. Quando as primeiras 3.053 unidades foram entregues, Cidade de Deus era o maior complexo residencial erguido no Brasil pela COHAB do Estado da Guanabara.

O que efetivamente se concretizou não passava de uma evocação das aspirações modernistas que Lucio Costa e Affonso Reidy entendiam como política de moradia popular. No lugar de espaços intermediários de lazer com vegetação abundante, foram criadas zonas desertas; no lugar de habitações dignas, foram feitas casas que mal comportavam uma família pequena. O acanhamento das construções era justificado pela falácia de que mesmo aquele *standard* era melhor do que as precárias habitações anteriores.

A remoção de favelas no Rio destruiu laços de solidariedade e confiança. Ao mudar para os conjuntos habitacionais, os antigos moradores perderam as amizades e as referências nos vizinhos e nos pequenos comércios e serviços. As crianças perderam as vielas e os espaços de brincadeiras que estavam constantemente sob supervisão – de pais, responsáveis, adultos, crianças maiores, comerciantes. Os novos espaços de lazer eram áridos e artificiais, longe dos olhos que vigiam de maneira descomprometida, mas permanente. As ruas não tinham qualquer tipo de calçamento, eletricidade ou infraestrutura. Mas faltava principalmente um sistema de transporte público que atendesse essa nova zona habitada. A deficiência de transporte gerava a segregação. Esse conjunto de fatores contribuiu para uma percepção generalizada de marginalização.

Em uma entrevista ao jornal **O Globo**, Ana Maria Barbosa, uma

das moradoras realocadas, reconstitui essa sensação de abandono.

Nós nos sentíamos no meio do nada: mato por todo lado, mosquito. A casa era pequena, de 28 metros quadrados e um quarto, para meus pais e cinco irmãos. Era comum ver móveis na rua porque não cabiam nas casas. Quando chovia, alagava e perdíamos tudo.¹⁶

No início, a vida na Cidade de Deus aliava a realidade do núcleo urbano de baixa renda a aspectos de uma vida ainda rural. Paulo Lins, outro morador dos primeiros tempos da Cidade de Deus, comenta o processo de colonização dessa região distante e quase desconhecida do Rio de Janeiro. O lugar era dividido pelo rio Arroio Fundo. De um lado, muitas árvores, bambuzais e lagos; do outro, a fazenda de café, conhecida como Portugal Pequeno. No passado, esse foi um espaço desigualmente compartilhado por portugueses e escravos, e, desse tempo, sobraram apenas casarões abandonados, uma boiada e a horta. Até a chegada do governo Lacerda e dos militares.

Os dois filhos de portugueses tratavam as hortas de Portugal Pequeno nas terras herdadas. Sabiam que aquela região seria destinada à construção de um conjunto habitacional, mas não que as obras estavam para começar em tão pouco tempo. (...) ouviram os homens daquele carro de chapa branca, em primeira marcha, dizer: – Nas terras dos senhores edificaremos um novo lugar. Cidade de Deus deu sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá em Baixo, Lá do outro lado do Rio e Os Apês.¹⁷

O filme **Cidade de Deus** explora de forma sutil a precariedade dessas unidades familiares de alvenaria constituídas de sala, cozinha, banheiro e um quarto e, posteriormente, dos blocos de apartamentos. É interessante entender o uso desta casa-embrião – como a unidade

casa do projeto original será denominada daqui em diante. Ao optar pela construção de casas onde apenas as necessidades mínimas dos moradores são atendidas, a COHAB se permitiu construir um número de casas maior. Essa política, além de atender aos interesses programáticos do governo, também insere uma quantidade maior de unidades pagantes de serviços no sistema público. Nas favelas, em certa medida, os residentes também tinham a propriedade de seu território, mas essas comunidades constituíam uma cidade ilegal dentro da cidade legal, com uma economia própria, leis intramuros e códigos particulares, alheios ao poder do estado, o que limitava a inclusão dessa população no sistema formal de cobrança por serviços. As construções baratas dos conjuntos habitacionais proviam os moradores apenas do mínimo, mas, ao contrário dos barracos do morro, lá tinha água corrente e eletricidade passíveis de serem tributadas pelo governo.

Em 1960, de acordo com site do IBGE, existiam em média 5,2 pessoas por domicílio no Brasil.¹⁸ Consequentemente, a construção de unidades de baixo custo com apenas um quarto era logo acrescida de outros espaços que comportassem melhor essas famílias, apelidados de *puxadinhos*. A favelização desses conjuntos habitacionais já era um destino inevitável, já que os módulos se colocavam no limite do mínimo necessário. Modificações, adições e extensões transformaram o conjunto habitacional de construções baratas em um microcosmo bastante denso. Os novos proprietários implementaram mudanças operadas dentro da informalidade, as únicas que eles conheciam.

Os agentes das construções informais eram ex-moradores da favela que dominavam a tecnologia do acréscimo e do reaproveitamento, assim como dominavam o uso dos materiais de construção disponíveis nos comércio próximos. A (re)construção seguiu, portanto, a lógica da arquitetura vernacular das favelas. A diversidade de adaptações nos conjuntos construídos parece ser infinita. As diferenças, não as cópias, propiciam a interação de usos e, assim, a identificação dos moradores.

16] <http://oglobo.globo.com/rio/favelas-foram-removidas-para-conjuntos-sem-qualquer-infraestrutura> em 09 de maio de 2011.

17] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012. p 15.

18] www.ibge.gov.br

Porém, desvincilhando-se das especificidades de cada modificação, o conjunto urbano apresenta-se de certa forma homogêneo. Além da unidade estética, decorrente do limite de materiais disponíveis, podemos identificar uma relação de escala comum entre as (re)construções, uma vez que a infraestrutura original era rigorosamente a mesma, assim como o tamanho do terreno, as intervenções atingem dois ou três andares de altura e ocupam os limites do próprio lote.¹⁹

A publicação de um Manual do Proprietário para os novos moradores trazia mulheres brancas pendurando roupas no varal e ensinava a elas como jogar o lixo fora. Os homens eram retratados pagando as parcelas da casa ao município. Mas o mais curioso é o fato dessa cartilha oferecer orientações sobre como todos deveriam ampliar, embelezar e manter suas casas. De certa forma, os arquitetos já previam uma hibridização do projeto de conjuntos habitacionais aos moldes americanos com técnicas brasileiras de construção e acreditavam que essa interação iria legitimar o estilo estrangeiro no país.

Porém, o desenvolvimento urbanístico da Cidade de Deus se apropriou da forma original em uma escala não desejada. A rigorosa separação entre os espaços públicos e privados sofreu nesse processo uma gradual diluição e transformação. Paredes, cercas e quintais transformaram-se em interfaces recreativas e comerciais. Os espaços, separados entre o público e o privado, passaram a ter uma maior função social. Moradores abriram bares e lojas, transformando a vizinhança em uma teia urbana viva através dos espaços de lazer, lembrando um pouco os espaços das míticas rodas de samba do subúrbio, acompanhadas pelo churrasco ou pela feijoada.

A construção racionalizada de casas unifamiliares resultou em uma organização espacial que enfatizava corredores com longas filas de casas repetidas. No processo de apropriação da construção formal pela arquitetura vernacular, a variedade de soluções específicas mudou essa perspectiva. Cada reforma correspondeu às necessidades

do grupo de pessoas *donas* daquele espaço. Apesar da uniformidade do *layout* original, a Cidade de Deus assumiu recursos e materiais tão heterogêneos quanto:

- tijolo baiano, bloco de concreto;
- telha de barro, de amianto, de plástico, de zinco;
- ladrilho, azulejo, concreto, argamassa, cobogó;
- grades, ferragem, cerca de madeira, tela de galinheiro, vergalhão;
- monte de brita, de areia, saco de cimento, esquadrias de ferro, de alumínio;
- caixa d'água, ar condicionado, antena parabólica;
- pintura colorida, descascada, desbotada, paredes com cal, chapisco, cimento;
- portas de ferro que enrolam em comércios;
- placas diversas, plotagem, letreiros pintados a mão, imagens pintadas a mão;
- resto de ferragem de letreiros, pichação;
- cano e tubulação aparente;
- poste, orelhão, fio e cabo com as próprias construções heterogêneas;
- vasos de plantas, em especial aquelas contra o mal olhado plantadas em latas de óleo, margarina, tinta;
- resto de móveis, bicicleta, carros largados na rua e reaproveitados na paisagem;
- toldos de lona, lojas com marquise;
- churrasqueira, latão, fogareiro;
- pneu, caixote, cesto, botijão de gás;
- cachorro vira-lata, cavalo velho, porco gordo e galinha!

A mesma lógica de ocupação dos terrenos das casas operou nos espaços originais abertos entre os blocos de apartamentos que não foram projetados para uso comum, porém foram ao longo do tempo ocupados por quiosques, garagens, jardins e comércios, espaços que se tornaram a sala de estar coletiva da comunidade. Todo esse conjunto expressa uma crítica poderosa contra o planejamento racional modernista e a política de estandardização imposta pelo governo, por

19] ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors). *Cidade de Deus – City of God: working with informalized mass housing in Brazil*. Amsterdam: Idea Books, 2013. p 71.

*quatro lotes
explicam a transformação
nas casas
da cidade de deus**

01 lotes com uma casa no centro;

02 Coloca-se muros e cercas no perímetro de cada lote;

** ilustrações de ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors). Cidade de Deus – City of God: working with informalized mass housing in Brazil. Amsterdam: Idea Books, 2013. p62-63.*

03 As casas originais são acrescidas de puxadinhos laterais e pátios cobertos;

04 Novos andares são construídos sobre as bases originais;

construções intermediárias entre os blocos de edifícios na cidade de deus*

20] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*.

São Paulo: Planeta, 2012. p 15.

21] BRUM, Mario Sérgio Ignácio. *Cidade Alta: História, memórias e o estigma num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*. Niterói: UFF, 2011. p 166.

* ilustrações de ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors). *Cidade de Deus – City of God: working with informalized mass housing in Brazil*. Amsterdam: Idea Books, 2013. p 64-66.

não considerar espaços públicos de convivência e solidariedade, apenas áreas de lazer áridas, destituídas de interesse coletivo. Em seu livro, Jacobs defende que o conceito de espaço público se emprega não somente a ruas, praças, praia, mas também a estes espaços de comércio, às escolas, igrejas, associações, bancas de jornal. Para fazer um bairro funcionar, todos devem usufruí-lo.

Na Cidade de Deus, o sonho modernista de fazer da arquitetura instrumento de educação e cultura capaz de levar à população pobre dignidade ficou esquecido nos anos 1960. A crescente degradação física e social do conjunto habitacional transformou o sonho em favela. Fatores como arquitetura de baixa qualidade, falta de infraestrutura adequada, carência de transporte público, atendimento médico e empregos, e o forte sentimento de segregação levaram a comunidade a um reordenamento próprio, com organização social e leis diferentes daquelas que regem o restante da cidade formal. No fim dos anos 1970, a calçada passou a ser dominada pelo tráfico, marcando o fim da solidariedade nas áreas públicas compartilhadas, característica das antigas favelas. Paulo Lins reconhece essa transformação do espaço da organização racional em um território caótico dominado pelo crime (des)organizado.

Ainda hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.²⁰

Cidade de Deus traz a favela *plana* para a leitura desta tese, ou a *neofavela*, como denomina Paulo Lins. **Rio, 40 Graus e 5x Favela** trabalharam sobre favelas incrustadas nas encostas dos morros. Para entender um pouco mais a dinâmica de construção imagética de **Cidade de Deus**, é importante incluir outro conjunto habitacional

nesse panorama: Cidade Alta.

O Conjunto Habitacional Cidade Alta também foi construído dentro do programa de erradicação de favelas, em 1969. No alto de um pequeno morro planejado na zona norte, seu núcleo é quase todo composto de prédios cujo desenho é o mesmo da Cidade de Deus. A trajetória dos dois conjuntos se assemelha: ambos surgidos no processo de remodelação da cidade e ambos tomados por uma rotina de violência a partir da chegada do tráfico de cocaína no fim dos anos 1970. A equipe técnica responsável por construir Vila Kennedy, Vila Esperança, Vila Aliança e Cidade de Deus foi a mesma responsável pelo projeto da Cidade Alta. Giuseppe Badolato, o arquiteto responsável pelo desenho das plantas dos conjuntos urbanos investe no êxito do projeto.

A Cidade Alta foi inovadora, porque eram prédios coloridos, com espaço entre eles. Você tem muito mais espaço entre os prédios da Cidade Alta do que na Zona Sul, Leblon, Copacabana, em que os prédios são colados. Cidade Alta não tem um prédio colado no outro! É tudo arejado, bem iluminado, bem ventilado. (...) se tivessem sido preservados jardim e tudo, era melhor que muito lugar aí, que tem um prédio colado no outro, você abre a janela e dá na cara do outro... Cidade Alta não é assim, você não tem prédio cara-a-cara.²¹

Muitos moradores reconheceram a boa impressão que o conjunto passava em sua inauguração, mas a beleza dos blocos de cores variadas e dos jardins sofreu o inevitável processo de ampliação dos imóveis sobre as calçadas ou sobre outros imóveis, visto que sua unidade básica de moradia também não acomodava as famílias que lá chegavam, como na Cidade de Deus. O desordenamento do conjunto arquitetônico vai de encontro a um pensamento localizado na origem das favelas: o morador sempre busca meios para melhor *abrigar* sua família e a si mesmo e molda seu meio ambiente segundo uma lógica

que satisfaz suas necessidades mais imediatas. A degradação dos blocos de apartamentos, somada ao cotidiano de violência do tráfico e da polícia é vista pelos moradores como signo da *favelização* do complexo habitacional.

Os espaços arejados do projeto aos quais Badolato se refere, deviam, em muito, ao uso do tijolo vazado no conjunto habitacional, que se tornou o signo gráfico do filme **Cidade de Deus**. Artificio comum da arquitetura modernista, normalmente feitos em cimento, eles conferem à construção maior ventilação e luminosidade. Usualmente conhecido como cobogó, é através deles que Buscapé fotografa algumas cenas da guerra do tráfico. A representação bidimensional que abre os créditos do filme e faz parte do material impresso de divulgação, traz uma dupla interpretação, algo entre o tijolo simbólico e a grade de uma cela.

A conexão entre a arquitetura e a violência reflete a conjuntura perversa do comércio internacional de narcóticos, na qual conjuntos habitacionais como Cidade de Deus e Cidade Alta foram inseridos. A introdução da cocaína no mercado negro brasileiro em meados dos anos 1970, que colocou o país como consumidor e negociador do produto altamente viciante e lucrativo, marca o ponto de virada na história das favelas. Marc Angélil, pesquisador do Departamento de Arquitetura do ETH Zurich, considera que, com o fechamento das fronteiras colombianas pelo governo do presidente americano Nixon, novos canais de escoamento de drogas foram rapidamente organizados pelos grandes cartéis, e, dessa forma, o Rio de Janeiro tornou-se um importante entreposto no fluxo do tráfico dos países da América do Sul, em especial a Colômbia, para os Estados Unidos e a

Europa. Paralelamente, como pequenas engrenagens de uma máquina maior, as favelas tornaram-se locais de distribuição para um mercado local em desenvolvimento, propiciando um novo mercado igualmente rentável e com riscos menores do que o americano ou europeu.²²

A partir dos anos 1980, relatos e reportagens sobre o terror que governava estes territórios de compra e venda de drogas passaram a ocupar as primeiras páginas da mídia brasileira, até transformá-lo em uma especificidade carioca. Esse estado contínuo de guerra pela disputa dos pontos de venda, fez das favelas um sinônimo de violência. Pobreza passou a ser confundida com criminalidade. Os bolsões de miséria e abandono criados pela política dos conjuntos habitacionais periféricos ajudaram a disseminar esse mau julgamento e aprofundaram a divisão entre cidade formal e a informal, perpetuando a segregação social urbana desenhada pela Ditadura Militar. O tráfico veio acentuar o preconceito, anteriormente existente e expresso nas diversas tentativas de expulsão – a começar pela política anti-cortiços.

As favelas e sua população se tornaram vítimas e perpetuadores de um problema aparentemente interminável, como num círculo vicioso. As sucessivas tentativas de erradicação das favelas e o simples realocamento de sua população nos conjuntos habitacionais foi uma forma superficial e ineficaz de abordar um problema maior, resultante da própria estrutura política e econômica brasileira. O programa liderado por Lacerda no máximo transferiu um problema das encostas dos morros para os subúrbios, acrescentando matizes próprios de privação e desagregação.

na página ao lado:
*fotografia tirada na ocasião da
inauguração da Cidade de Deus.*
Arquivo de Rosalina Brito.

22] ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer
(editors in collaboration with Something
Fantastic). *Minha Casa – Nossa Cidade*.
Berlin: Ruby Press, 2014. p 473.

Desde sua fundação, sob a influência da arquitetura francesa e portuguesa, a cidade do Rio de Janeiro foi constantemente remodelada de acordo com interesses oligárquicos. A população mais pobre foi permanentemente remanejada segundo esses interesses. Em 1969, Lúcio Costa escreveu que em poucas décadas toda a região da baixada de Jacarepaguá seria urbanizada, dentro de um vetor de crescimento da cidade que, desde o século XVI, vai da Baía de Guanabara em sentido oeste. Cidade de Deus está agora no centro do Rio de Janeiro. A análise da evolução geográfica da cidade já considerava que essa zona periférica logo seria superada e novas camadas de ocupação se sucederiam a ela. A Cidade de Deus evoluiu de uma comunidade semi-rural isolada do restante da cidade para uma comunidade periférica suburbana notória pela violência do tráfico de drogas e armas. Em anos mais recentes – ajudados em parte pela repercussão do filme *Cidade de Deus* –, seus habitantes se colocaram como cidadãos capazes de organizar seus próprios interesses e tentam, inclusive, fugir dos estigmas da violência ao se auto proclamarem moradores do *bairro Cidade de Deus*. Atualmente, a já antiga neofavela é considerada um subcentro urbano, uma área que se articula entre o bairros de Jacarepaguá e da Barra da Tijuca, próxima ao polo imobiliário criado a partir das Olimpíadas do Rio. Uma nova história de apropriação do espaço a partir dos interesses imobiliários pode ser escrita naquela que é agora uma região bem localizada em relação aos novos pontos de referência e desenvolvimento da cidade.

fotograma de Cidade de Deus/ outdoor do Plano Nacional de Habitação ao fundo.

fotograma de Cidade de Deus/ outdoor do Plano Nacional de Habitação ao fundo.

o filme

O atrito entre uma lâmina de metal prateado liso e brilhante e a superfície áspera e fosca de uma pedra de afiar gera um ruído agudo. A montagem rápida alterna planos da tela negra com planos próximos e curtos de fragmentos da faca em movimento. A imagem estática mais distanciada de um menino negro, máquina fotográfica em punho, interrompe por uma fração de segundo o movimento da lâmina. A referência ao narrador, ainda que sem apresentação, prepara o tom testemunhal do filme.²³

Uma mão negra afia a faca. Passa a superfície lisa, metálica, brilhante sobre uma face de pedra preta. Na sequência, uma composição gráfica enquadra um jovem negro e sua câmera fotográfica através de uma grade. Abaixo da grade um nome: Cidade de Deus.

Conhecida no Rio de Janeiro por seus índices de violência e criminalidade somados à ironia contida em seu nome, Cidade de Deus desperta no espectador uma soma de estigmas ligados à favela.

Favela?

A câmera se abre a uma série de planos rápidos que mostram mãos batucando instrumentos musicais, mãos preparando o almoço, cortando cenouras e depenando galinhas. Mulheres sambando, homens fazendo caipirinha, todos negros. Ao que parece apenas a galinha teme pelo próprio futuro. São fragmentos de uma roda de samba numa laje improvisada onde a galinha provavelmente é o prato principal. A laje é de alvenaria, logo atrás dos engradados de madeira e das bacias que

se espalham sobre ela, vemos uma parede com janelas protegidas por grades com desenhos típicos do subúrbio carioca.

Favela? Ou Subúrbio?

A galinha foge e pula da laje para uma ruela. A câmera, rente ao chão, corre livre atrás dela. Muitos meninos também pulam da laje. A galinha, os meninos e a câmera espalham-se por uma trama de pequenas ruas cercadas por prédios de 4 ou 5 andares, pintados de branco com faixas vermelhas nas colunas de janelas gradeadas. A roda de samba, a estrutura planificada do terreno, o calçamento das ruas e a presença de prédios repetidos seriadamente sugerem que estamos em algum lugar da zona norte carioca, algo próximo a Madureira ou Méier, em uma época imprecisa, cujos signos temporais são borrados pela própria condição periférica do lugar.

Dois meninos descem uma escada que os leva a uma rua maior. Um deles é o personagem do título gráfico. Ele é fotógrafo e, ao que parece, tem a oportunidade de arrumar emprego em um jornal. Fala da possibilidade de ter que encarar um bandido para conseguir essa tal fotografia. Nada, até esse momento, corrobora o fato de que estamos na favela Cidade de Deus. Topografia plana, casas e prédios de alvenaria e propagandas junto à rua principal. Até que um olhar mais atento ao grande e velho *outdoor* que serve de fundo para o diálogo dos dois meninos responde a questão: Plano Nacional de Habitação, BNH, Cidade de Deus, Jacarepaguá.

23] HAMBURGER, Esther.
Expressões filmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico.
Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2008. v 51, n 2, p 547.

A perseguição à galinha extrapola o sentimento prosaico que dominava o batuque na laje. O *bandido filho da puta*, citado pelo menino fotógrafo, aparece dando ordens, derrubando um vendedor de panelas e ameaçando a todos com seu riso de escárnio e uma arma na mão. A câmera baixa enquadra seu rosto de pele muito escura contra o céu claro e o topo dos prédios, o único ponto de fuga nesse espaço encapsulado pelas construções. Não existe motivação real entre seu gozo de violência e qualquer outro objeto, fora a galinha.

Vingança?

Da galinha?

De repente, os meninos atiram contra a ave, que corre para a rua dos *outdoors* e passa por baixo de um camburão de polícia. Algumas partes dessa história são então contrapostas: os bandidos que perseguiam a galinha de um lado, a polícia do outro e o menino fotógrafo no centro. Todos no mesmo espaço onde a história da Cidade de Deus será contada. Os bandidos apontam fuzis e *três-oitões* para a polícia; a polícia responde apontando para os bandidos; a galinha e o fotógrafo se juntam no meio da rua, entre a mira dos dois grupos armados. Um movimento circular de câmera persegue o centro e atravessa todos os planos da composição, integrando os três lados dessa *divisão tripartite*.²⁴ A profundidade de campo introduz um quarto lado da história: a favela de matriz cartesiana é o plano de fundo de toda a ação. A rotação anti-horário acelera e volta a narrativa 12 anos

no tempo, a fim de explicar como chegamos onde chegamos.

Em 2001, na ocasião das filmagens, o Conjunto Habitacional Cidade de Deus já tinha quase 40 anos e estava completamente modificado. *O alaranjado das ruas de terra batida da Cidade de Deus*²⁵ do filme de Fernando Meirelles foi filmado no conjunto habitacional Nova Sepetiba, no bairro de Sepetiba, no extremo oeste da cidade do Rio de Janeiro. Inaugurado concomitantemente a produção do filme, o espaço era muito semelhante aos registros do núcleo Cidade de Deus. Suas quatro mil casas chegaram a ser anunciadas como o maior conjunto habitacional da América Latina. Hoje, seus 20.000 moradores assistem à sua favelização, num processo similar ao sofrido pela Vila Kennedy, Vila Aliança e a Cidade de Deus.

O conjunto habitacional original foi construído em um charco, aterrado com o material retirado do Barro Vermelho, morro devastado para também dar lugar ao bairro. As casas entregues eram rebocadas e pintadas de tons de azul, rosa e branco que logo se mesclavam à poeira avermelhada. Como personagens de uma história escrita para outros atores quatro décadas antes, a terra vermelha e a perspectiva de casas perfiladas sobre uma área relativamente plana de Nova Sepetiba favoreceram a narrativa.

Em Nova Sepetiba, o filme conta a história em dois *atos*. O primeiro deles é o dia em que a Cidade de Deus é apresentada. A câmera que gira em torno do fotógrafo *desarruma* o encadeamento linear da

24] Em seu artigo sobre formas de narrar e interagir com o mundo no cinema brasileiro contemporâneo, Ismail Xavier comenta a divisão das três forças em confronto – traficantes, polícia e população – em ‘Notícias de uma Guerra Particular’ e faz uso do termo *divisão tripartite* para tratar a imagem-emblema de Cidade de Deus.

XAVIER, Ismail. *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento*.

Novos Estudos 75, 2006. p 143.

25] NAGIB, Lúcia. *A Língua da Bala: Realismo e Violência em Cidade de Deus*. *Novos Estudos* 67, 2003. p 188.

montagem e nos leva do tempo filmico presente até um descampado no qual crianças jogam futebol, com ruas e calçadas de terra ao seu redor. Uma cartela sobre o menino marca a época: *anos 60*.

Nos 360º percorridos pelo movimento, vemos o conjunto habitacional geograficamente órfão de qualquer marco conhecido do Rio de Janeiro; nenhum morro, nenhuma lagoa, tampouco o mar no horizonte, aqui não há a dinâmica de segregação morro/praias que marca a cinematografia sobre o Rio de Janeiro. Apenas o campo de terra batida onde os meninos jogam bola cercado pelas casas graficamente replicadas e uma linha de árvores que divide a terra do céu. Nesse panorama, todo um conjunto de objetos e veículos está ali para contar a chegada dos novos moradores, removidos das favelas de morro, para uma Cidade de Deus isolada do restante da cidade. Entre as casas, apenas algumas roupas no varal, restos de móveis largados, pequenas cercas de ripa e vasos de plantas preenchem o espaço vazio.

Além de apresentar o espaço, o filme apresenta também os dois personagens condutores da narrativa e da história. Buscapé, o futuro fotógrafo, é o narrador. Mas a figura mais emblemática de **Cidade de Deus** e o tipo social que emerge do filme, é o bandido filho da puta Zé Pequeno, nesse primeiro momento conhecido como Dadinho.²⁶

O narrador é o goleiro do jogo. Atrás do gol, do outro lado da rua, duas linhas de pequenas casas repetidas à exaustão reforçam a perspectiva que enquadra o goleiro e faz dele um alvo. Posicionado ao centro, ele foge do *tiro*, ou da bola, que vem em sua direção – *frangueiro!* Quando Buscapé (Luis Otávio) desvia, a bola segue para o corredor de casas e bate na cerca de ripas de madeira antes de encontrar Dadinho (Douglas Silva) e seu amigo Bené. Os dois protagonistas se confrontam logo na primeira sequência, na qual a força e a violência de Dadinho se impõem sobre a figura frágil de Buscapé.

Crime e futebol são comumente vistos como vias de saída dos guetos de miséria no Brasil, mas, **Cidade de Deus** logo fecha a

alternativa lícita para se concentrar nas vias ilícitas. O jogo de futebol é interrompido pela chegada do Trio Ternura, formado por Cabeleira, Alicate e Marreco, irmão de Buscapé. Nos anos 1960, a *Idade do Ouro*, Buscapé e Dadinho são apenas coadjuvantes do trio de bandidos.

Cabeleira (Jonathan Haagensen) pega a bola, Alicate e Marreco anunciam a chegada do caminhão de gás e perguntam se Cabeleira vai negar fogo. O bandido diz quem manda no jogo: chuta a bola pro alto e acerta com um tiro. Cabeleira brinca com o revólver antes de guardá-lo no calção; as crianças vibram, encantadas. O Trio Ternura se abraça. Dadinho e Bené também se abraçam, prenunciando a geração seguinte de bandidos. A voz *over* de Buscapé toma duas direções, uma procura dar conta do processo de ocupação e a posterior favelização do conjunto habitacional, narrativa permeada pelas ações dos bandidos amadores do Trio Ternura. O segundo vetor traça a trajetória singular de glória e tragédia de Zé Pequeno, ainda que sua história esteja submetida a um ciclo de violência maior.

O plano diretor do conjunto habitacional contempla uma grande avenida com ruas subjacentes. Na avenida, está o símbolo visual que marca a geografia e nomeia a futura favela, o *outdoor* do Governo Lacerda a respeito da política de moradias, uma espécie de chancela para o novo bairro. O trio sai do descampado em que crianças jogavam futebol em direção à avenida para assaltar o caminhão de gás.

Os ladrões correm ingenuamente para alcançar o caminhão, como bandidos a cavalo em um filme de faroeste, até que Cabeleira se coloca à frente da cabine e aponta a arma em direção ao motorista. O *outdoor* serve de cenário ao enquadramento mais conhecido do assalto, onde o Trio Ternura cobre parte do rosto com um pano e uma câmera mais baixa os enquadra com um tom ligeiramente heróico. Além de roubar o dinheiro, eles distribuem gás aos moradores, algo entre Robin Hood e os cangaceiros. Meirelles ressalta que essa é uma informação importante, já que até hoje o tráfico consegue se manter

26] As diferenças entre o narrador e o protagonista são apontadas no artigo de XAVIER, Ismail. *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento*. *Novos Estudos* 75, 2006. p 142.

e controlar as favelas muito em função dessa relação ambígua com a comunidade.²⁷ A sequência introduz essa troca de favores na história.

Quando a *joaninha* chega, Dadinho avista com certa surpresa a entrada da polícia. Será que a presença do veículo era uma novidade, uma vez que na favela de morro não havia como a polícia entrar de carro? Ou será que a surpresa era reflexo da própria presença da polícia? Em **Cidade de Deus**, a polícia é sempre uma força de repressão, nunca de proteção, estão sempre caçando, intimidando, por vezes extorquindo. O filme parece querer reforçar o esquema perverso da ausência do Estado. O trio foge pelas ruas, misturando-se aos meninos no campo de futebol. A *joaninha* passa e não consegue identificar os bandidos, que comemoram jogando o dinheiro para o alto, promovendo ingenuamente o mito dos bons bandidos que dividem o roubo entre os favelados.

Na sequência da fuga, a câmera percorre ruas e esquinas sem qualquer restrição pragmática. A solidão e a amplitude dos horizontes da locação permitiam essa liberdade. Fica claro que as pessoas estão se mudando para lá, mas que o lugar ainda não está pronto. Um poste de energia está sendo instalado, os tratores trabalham na terraplenagem de novas áreas para construção e até uma espécie de cadastramento dos moradores é organizado. Meirelles propõe uma metalinguagem: o governo ainda exerce algum controle sobre a população, assim como os realizadores do filme têm controle sobre este lugar ao constituir planos com longas perspectivas de casas perfiladas. Conforme o tempo passa, o governo, assim como a equipe, vai perdendo o controle dessas estruturas tão cartesianas.

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças.²⁸ Nenhuma das favelas teve a sua população totalmente transferida para as casas do conjunto. A distribuição aleatória da população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Vila Aliança acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade. Esse fluxo trazia consigo

as poucas coisas que sobraram das enchentes ou dos incêndios nos barracos. Por alguns instantes, respiramos a esperança que aquelas pessoas tinham no rosto diante da possibilidade de conseguir uma casa para morar. Além das carroças puxadas por animais, dos *burros-sem-rabo* e de um caminhão velho cheio de móveis desmontados, uma massa de ex-favelados carregando sacos, sacolas, bolsas, malas, trouxas e carrinhos de mão ocupa as ruas acreditando ser possível encontrar uma vida melhor. Buscapé enfatiza essa história: *a gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso; um monte de famílias tinha ficado sem casa por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas; a rapaziada do governo não brincava: não tem onde morar, manda pra Cidade de Deus*.

Esses minutos do filme tentam trazer um pouco da poesia de um dos trechos de maior conotação visual do livro de Paulo Lins.

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pomba-giras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quarta-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo de bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebitados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas Sétimo Céu, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia, pau para matar cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorreias mal curadas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar.

27] Observações de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD.

28] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012. p 16.

Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas.²⁹

Apesar de distante, para as crianças, a Cidade de Deus era um lugar onde se soltava pipa, comia fruta no pé, tomava banho de rio e ainda se paquerava a menina na cadeira de balanço na calçada. No mangue, Barbantinho pergunta a Buscapé o que ele quer ser quando crescer; o menino não sabe o que responder, mas diz que não quer ser nem polícia, nem bandido. O medo de tomar tiro já orienta sua trajetória única para longe da violência.

A atmosfera de esperança em **Cidade de Deus** é quebrada pela imagem de uma mão negra segurando um revólver preto fotografados contra uma parede em construção, que toma todo o espaço da tela. Retrato objetivo e ameaçador que introduz a criminalidade no cotidiano da Cidade de Deus. Imagem que poderia estar em qualquer filme narrado no tempo atual sobre violência nas favelas e que desarticula a ideia de que a comunidade semi-rural poderia se manter apenas com seus bons malandros. O próprio cenário interrompe o romantismo do fluxo narrativo sobre o novo conjunto habitacional. A sequência é filmada contra uma parede de tijolos e concreto, com restos dos materiais da obra abandonada. O acúmulo de tijolo, ferro, arame farpado e entulho contrasta com o cenário de casinhas perfiladas que remetiam mais a uma fábula, do que ao crime e a violência.

A *rapaziada do conceito* – Cabeleira, Alicate e Marreco – conversa sobre as formas de *acertar a boa* e melhorar de vida enquanto fumam um *baseado*. A mão que segura a arma é de Dadinho, que tem sua pele negra e brilhante realçada pelo enquadramento. Enquanto fuma com os outros Dadinho planeja algo muito mais elaborado do que os pequenos assaltos esporádicos feitos à luz do dia pelo Trio Ternura. Ele parece estar bem à vontade nesse meio: sabe fumar, usar a

arma e se defender dos rapazes mais velhos que *brincam* com ele. Não vemos ou ouvimos falar de seus pais ou de qualquer responsável. Ao que parece, sua personalidade é moldada pela brutalidade ao seu redor. O Trio Ternura é seu exemplo e a arma é seu maior desejo, como um brinquedo que dá prestígio e respeitabilidade. O que lhe resta é o jogo da intimidação, da crueldade e da vingança.

O assalto do motel traz a única sequência filmada fora dos limites de Nova Sepetiba nesta primeira fase do filme. Dadinho, o dono da ideia, fica de guarda do lado de fora, muito a contragosto, enquanto o Trio Ternura entra nos quartos e faz a *limpa*, sem muita violência e até com um pouco de curiosidade. Mesmo os funcionários da cozinha não parecem ter medo dos bandidos. Dadinho dá o sinal de que a polícia chegou e o Trio Ternura é obrigado a deixar o motel. Na fuga, eles roubam um carro, deixam Dadinho para trás, provando o quão incompetentes são: Alicate acaba batendo contra uma coluna e derrubando o telhado de uma birosca próxima ao conjunto habitacional.

O filme volta ao motel e a câmera faz uma nova incursão pelos quartos e cozinha mostrando um rastro de violência e morte. A hipótese é que a própria polícia matou os clientes, os funcionários e talvez Dadinho, que desaparece da história. O jogo diegético entre o que vemos, o que supomos e o que apreendemos mais adiante traça o caminho do ressentimento e da violência interminável que vai se espalhar pela Cidade de Deus na década seguinte.

Além de Buscapé e Dadinho/Zé Pequeno, outro personagem está presente em todo o filme, o detetive Cabeção: policial militar herdeiro da tradição violência/corrupção instituída pelo chefe de polícia General Amaury Krueel. Alguns anos antes, quando o Rio de Janeiro ainda era a Capital Federal, Krueel criou o Serviço de Diligências Especiais (SDE) com carta-branca para aplicar *medidas drásticas* contra marginais, o equivalente a instituir na prática a pena de morte, concedendo a seus subordinados o livre arbítrio de aplicá-la. Krueel, nomeado pelo

29] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012. p 15, 16.

presidente Kubitschek, tinha *status* de ministro. Ao que parece, suas práticas serviram de exemplo a muitas corporações, que tinham aval para investigar, julgar, decretar a pena de morte e executar. Kruehl foi também pioneiro nas práticas de corrupção policial.

Articulando corrupção e violência – um inseparável binômio que iria florescer na polícia ao longo das décadas seguintes –, o SDE reuniu homens violentos e decididos a exterminar os bandidos do Rio e adjacências. Esses Homens de Ouro ou Turma da Pesada, também conhecidos como Esquadrão da Morte, subiriam morros, invadiriam barracos e desentocariam assaltantes, caçando-os como ratos. ‘Limpariam’ a cidade.³⁰

Mas, na Cidade de Deus, o crime ainda se resumia a assaltos com organização improvisada entre amigos. Nessa fase, nem mesmo as *velhas* que vendiam maconha têm lugar no filme. Paraíba, um nordestino dedo-duro, informa à polícia sobre os assaltantes. Além de Cabeção, o detetive Touro sai no rastro dos bandidos que fugiram para a mata. As duas faces da violência policial são abordadas em um diálogo entre os detetives: enquanto Touro preocupava-se em matar os bandidos, Cabeção queria extorquir o dinheiro deles e matar. Contestado por Touro, Cabeção pergunta: *desde quando roubar preto ladrão é crime?*

Cabeção reitera sua absoluta falta de limites morais instantes depois, quando mata um trabalhador inocente e cria um artifício para justificar seu erro: o policial posiciona um revólver na mão do trabalhador morto, aperta o gatilho fazendo parecer que ele havia atirado. O filme aproveita para criar uma elipse entre o tiro e a figura de Alicate, que recebe um *chamado de Deus*, e despede-se da Cidade de Deus. A câmera acompanha a trajetória da bala, que ricocheteia e vai em direção à imagem de Alicate refletida no espelho retrovisor de um carro. O vidro quebra e Alicate sai da história.

O assalto ao motel muda a vida de todos os bandidos. Marreco vai trabalhar com o pai. Cabeleira conhece Berenice. A partir daí, o filme sai das ruas e entra no espaço privado das famílias, onde o projeto de habitações populares da COHAB se revela mais incompleto.

Marreco volta para a casa, apresentada em três planos muito fechados. O beliche, onde provavelmente os filhos dormem, divide espaço na cena com uma cômoda onde Marreco esconde sua arma. Buscapé é o único personagem do filme com uma casa e uma família. Seu pai tenta fazer dos filhos, trabalhadores como ele. Ismail Xavier chama a atenção para esse contexto, onde um diálogo doméstico marca a diferença entre os irmãos e entre Buscapé e todos os outros personagens do filme.³¹ Marreco diz *você é muito inteligente, você tem mais é que estudar*. Mais tarde, Buscapé se define como covarde, ao dizer que não quer ser nem bandido nem policial pois tem *medo de tomar tiro*. Para Meirelles, a intenção do roteiro, ao colocar Marreco como irmão de Buscapé, era de fortalecer o personagem do narrador. Segundo o diretor, o irmão mais velho bandido protege e afasta o mais novo do crime.³²

Lúcia Maracanã acolhe Cabeleira na madrugada. Quando o dia amanhece, ele observa Berenice dormindo no único cômodo da casa, cuja separação da sala é feita por um pano estampado pendurado no lugar da porta. Em planos mais abertos que os da casa de Marreco, o espaço repete a mesma estrutura. A casa de Maracanã é marcada por uma boa quantidade de móveis, objetos e bibelôs, atingindo um limite de coisas que esse espaço de 28m² é capaz de comportar. A ocupação da casa e a amizade com Cabeleira sugere que ambos são moradores dos primeiros grupos que chegaram à Cidade de Deus. Cabeleira se declara a Berenice em uma das poucas cenas que reproduz o texto original de Paulo Lins. *Alvorada*, samba cantado por Cartola, fala de forma lírica de uma época em que a favela ficava no morro, *pertinho do céu*. Como no samba, Berenice *ilumina os caminhos de Cabeleira*.

30] VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p 35.

31] XAVIER, Ismail. *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento*.

Novos Estudos 75, 2006. p 143.

32] *Observações de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD*.

Ao amanhecer o dia, a câmera alta mostra as montanhas da cidade num horizonte distante, algumas linhas de casinhas completam a parte inferior do quadro – as fronteiras que separam a Cidade de Deus da cidade formal são espaços vazios, sem qualquer traço da *cidade comum*; a comunidade está extraordinariamente separada de oportunidades de crescimento social. Um segundo plano muito aberto inverte a equação: o quadro é tomado por linhas de casas em diferentes direções e sentidos, o horizonte da cidade é apenas uma lembrança no alto da tela. O terceiro plano desta sequência nos prende dentro de uma trama de telhados. A perspectiva do lugar vai se acabando, tal qual a perspectiva dos personagens no decorrer do filme. Ficaremos todos presos dentro desse espaço, enquadrados contra as paredes. César Charlone considera essa série de composições clássicas importantes dentro da narrativa sobre o conjunto habitacional que virou neofavela. Uma vez que a cidade é um dos personagens, era importante apresentar essa geografia em planos abertos, enquanto eles ainda eram possíveis.³³

Nas calçadas, um pouco de mato cresce nos cantos. Uma cadeira de balanço esquecida traz humanidade ao grande cenário. São móveis largados nos quintais para lembrar que as casas eram tão pequenas que mal comportavam as poucas coisas trazidas pelos moradores. Os cachorros dividem o espaço das ruas com a *joaninha* e o camburão da polícia. Os poucos veículos na Cidade de Deus desta fase, são de instituições do governo ou de prestadores de serviço, entre eles: o caminhão que leva os moradores na carroceria como retirantes, o carro com mudança amarrada no teto, o caminhão de gás e o carro da COHAB na sequência que encerra essa primeira parte.

A presença do estado se resume à polícia e à COHAB. *Todo dia alguém apanhava, alguém ia preso, alguém se dava mal. Mas ninguém nunca via nada, ninguém sabia de nada, ninguém contava pros samangos onde é que os bandidos tavam entocados*, resume Buscapé.

Nas favelas das décadas de 50 e 60 – **Rio, 40 graus e 5x Favela** –

os casebres e barracos eram uma mistura de materiais e formas de se construir que reafirmavam a cultura vernacular do reaproveitamento nas encostas dos morros. Cidade de Deus já nasce como uma construção em alvenaria, o estágio final almejado pelo favelado. O que, entretanto, percebemos no conjunto habitacional é uma reapropriação dos espaços intermediários entre as casas através da proliferação de cercas de ripa ou tábua e de intervenções na arquitetura, sugestivas do destino urbano daquela área. Pequenos *puxadinhos* começam a ser erguidos, desfigurando a paisagem do conjunto habitacional. Assim, a casa de alvenaria sólida revela-se também precária e o acréscimo de fragmentos se repete, muito embora, nesse primeiro instante do filme os materiais sejam aqueles comuns à construção civil: tijolos, areia, pedra, ferragem e tábua. Em Nova Sepetiba, **Cidade de Deus** lança um olhar crítico contra a falta de presença social nos projetos urbanísticos.

O filme tem uma passagem de três meses. Chegamos ao *segundo ato* em Sepetiba. Uma cartela gráfica sobre um retrato objetivo da casa-embrião indica essa passagem. A casa é de Cabeleira e Berenice, igual a qualquer outra do *bairro*. A ocupação do quarto resume-se a uma cama de casal, alguns objetos, um varal que atravessa o quadro com roupas penduradas e o candeeiro que marca a parede com fuligem. Berenice fala que está grávida e quer sair dali. Cabeleira reluta, o assalto ao motel ainda repercute e o destino de Dadinho é desconhecido.

Enquanto vende peixe, Marreco se envolve com a mulher do Paraíba – o nordestino que odeia negro e entrega os bandidos para a polícia. O marido flagra os dois dentro de sua casa. A violência de Paraíba se reflete em uma nova forma de retratar o interior das casas. Uma câmera muito mais ágil invade cada um dos cantos, mostrando todo o quarto. Enquanto o marido golpeia a esposa com uma pá, o filme abandona os enquadramentos fixos e antecipa uma câmera mais frenética neste ajuste de contas familiar. Marreco escapa nu pela janela, na rua encontra seu irmão Buscapé, veste seu calção e foge.

33] Observações de César Charlone na versão comentada do filme em DVD.

Cabeção volta para história, dessa vez, menos tímido e mais corrupto. Faz Buscapé entrar na *joaninha* sob o pretexto de procurar o irmão e rouba seu dinheiro sem nenhuma censura. A polícia vai até a casa de Buscapé. A câmera parada retrata o constrangimento dos pais trabalhadores do menino, enquanto a polícia revira suas coisas sem motivo ou razão.

Marreco deixa a Cidade de Deus, mas, antes, reencontra Dadinho, rouba seu dinheiro e lhe dá mais um tapa na cara.

Paraíba enterra a mulher ainda viva em uma cova no chão do quarto. A vizinha chama a polícia e a imprensa chega na sequência pra dar a notícia. A presença da polícia força Cabeleira e Berenice a fugirem da Cidade de Deus. Enquanto Touro lamenta o acerto de contas doméstico, Paraíba avista Cabeleira empurrando o carro da COHAB, quando tentava fugir. A polícia sai toda atrás do último bandido do Trio Ternura. Cabeleira morre. No confronto, Berenice mata Touro. Chega ao fim o tempo dos bons bandidos. Chega ao fim também a representação da polícia que era só violenta, sem ser corrupta. A ambição de Cabeção tem pressa, ele revista e rouba o corpo estendido de Cabeleira na frente de todos, inclusive do jornalista com a câmera fotográfica que tanto chama a atenção do futuro fotógrafo da Cidade de Deus.

Buscapé conduz uma nova mudança de época. O menino vestindo calças curtas do uniforme escolar caminha pela avenida da Cidade de Deus/Sepetiba; uma caminhonete Rural atravessa o quadro e revela o jovem Buscapé, de calças *jeans* cheias de ginga e camisa de uniforme, que encontra os amigos em uma outra Cidade de Deus. Um *raccord* sistematicamente falso marca a passagem de uma década, como se fosse necessário cortar conexões demasiado explicativas, ou, ao menos, acelerar a história. A câmera na mão acompanha os cocotas que entram por uma viela e, quando dobram a esquina, o quadro se abre para um retrato mais contundente da passagem do tempo: nosso *cenário* é bem heterogêneo, uma construção de tijolo sem acabamen-

to com telha de amianto serve de fundo para o movimento nas ruas; no primeiro plano, restos de uma obra delimitam o quadro. Embora a locação mude, os elementos tipológicos têm profunda ligação. A casa-embrião de Nova Sepetiba é a mesma casa-embrião da Cidade de Deus – seu desenho, as telhas de barro, as esquadrias de ferro das portas e janelas são iguais. A mudança visual está na densidade de elementos justapostos pelos moradores, como: cercas, muros, novos cômodos nas casas, e também no envelhecimento das construções, no mato que cresce nas bordas dos terrenos e no calçamento – ainda que precário – das ruas e calçadas.

Cidade de Deus se organiza em torno da história de Zé Pequeno e três interlocutores – Cabeleira ou o Trio Ternura, Bené e Mané Galinha. Lucia Nagib aponta o tratamento cromático e os movimentos de câmera como enunciados responsáveis pela demarcação desses três *territórios* distintos.

Na parte inicial, que chamei de 'Idade do Ouro', temos, convenientemente, o predomínio da luz dourada do sol que se liga ao alaranjado das ruas de terra batida da Cidade de Deus. Predominam também as tomadas externas, a câmera estável, os diálogos longos. Na segunda parte aumentam as tomadas internas e noturnas. À medida que se avolumam as mortes a câmera se desvencilha do tripé, e no assassinato de Bené as imagens se tornam indeterminadas pela posição pouco privilegiada da câmera e a fragmentação da luz estroboscópica do baile onde se dá a cena. A última parte, sobre a vingança de Mané Galinha contra Zé Pequeno, que estuprou sua namorada e matou membros de sua família, é a mais sombria. A câmera, frequentemente na mão, torna-se instável à cata de um objeto que se enconde em ambientes mal-iluminados.³⁴

A delimitação das três narrativas através da linguagem cromática está condicionada ao *sentimento* que cada um dos três interlocutores resume. O jogo entre matizes, saturação e luminosidade traduz

34] NAGIB, Lúcia. *A Língua da Bala: Realismo e Violência em Cidade de Deus*. *Novos Estudos* 67, 2003. p 188.

visualmente a nostalgia, a euforia e a vingança propostas nas figuras de Cabeleira, Bené e Galinha, respectivamente. As cores das paredes, carros e roupas atualizam a história. O tratamento dourado da fase do Trio Ternura imprimia na imagem fílmica uma sensação de passado. Na fase de Bené, o filme elege matizes de cores puras e saturadas junto aos elementos *naturais* da favela – tijolo, cimento, ferragem, tábua, amianto, zinco. No *raccord*, o próprio azul pintado na Rural muda de um tom pálido para um azul cerúleo. O amarelo da nova casa é forte e também mais frio que o amarelo de tom pastel usado em Sepetiba. Sobre o novo espaço, a fotografia trabalha uma imagem mais contrastada, e, portanto, menos romântica que a anterior. As primeiras sequências são diurnas e solares e, mesmo nas sequências noturnas, o elemento cromático domina a imagem com manchas de luzes coloridas e pontos de lâmpadas aparentes.

Fotografia e montagem compartilham a mudança na linguagem estética do conjunto habitacional que virou favela. O segundo tempo fílmico conta a história de Pequeno e Bené acelerando e fragmentando seus enunciados. A câmera se divorcia do tripé e assume nova proposta com movimentos mais livres, que, no entanto, ainda respeitam uma gramática cinematográfica. A montagem, ancorada na linguagem pós-moderna, picota a narrativa, diminuindo o tempo entre os cortes, congelando por alguns segundos a imagem dos protagonistas e se valendo de recursos notadamente videográficos como a divisão da janela cinematográfica para a narrativa de histórias paralelas.

As cartelas tipográficas extradiegéticas denunciam somente dois tempos: *anos 60* e *anos 70*. O Trio Ternura tem o privilégio de um tempo da narrativa exclusivo, ainda que a figura de Dadinho/Zé Pequeno já se imponha sobre as demais crianças. O passado irrecuperável, no qual a criminalidade passava longe do tráfico de drogas e os bandidos eram figuras míticas que dividiam seu ganho com os moradores, é bem marcado na primeira parte, não só pelo discurso cromático, mas

principalmente pela configuração espacial representada no conjunto habitacional recém-inaugurado. Em contraste a esse conforto plástico, o tempo fílmico presente – os anos 1970 – é partido por dois discursos estéticos que se alternam no mesmo espaço da narrativa: espaço urbano caótico, marcado por construções desordenadas, pelo abandono e pela improvisação. Bené e Mané Galinha dividem esse *tempo fílmico atual*, que se estende por alguns anos. Supostamente a vingança de Galinha aconteceu por volta de 1978, mas essa é uma informação que não está grafada no filme. A única dica é a entrevista de Manuel Machado – morador de Cidade de Deus no qual Paulo Lins teria se inspirado para escrever o personagem Mané Galinha – ao Jornal Nacional em 1978, que aparece nos créditos finais e foi usada como referência em uma das cenas de Galinha no hospital.

A mudança para os anos 1970 apresenta o novo espaço e logo introduz na história o lugar miticamente mais democrático da cidade: a praia. Distante da zona sul, a Praia de Grumari é a última porção *pública* do litoral carioca.³⁵ Seu entorno não tem nenhuma construção e é delimitado por montanhas cobertas de Mata Atlântica, o que contextualiza a história dentro da ocupação da zona oeste.

Buscapé é o personagem que permeia toda a história, mas sempre tentando fugir do centro da ação. Sua figura *tímida de malandro* anda pela Cidade de Deus com os amigos cocotas como uma testemunha discreta e quase onipresente da história de ressentimento e vingança social. Para o diretor e o roteirista, era importante que Buscapé estivesse em uma posição semelhante àquela de Paulo Lins, em um ponto de vista interno, porém, distanciado, que permitisse uma descrição menos opinativa.³⁶ Na nova fase, ele já ensaia sua carreira de fotógrafo com os amigos, a câmera é sua via de inserção no grupo dos cocotas, galera da Cidade de Deus, em sua maioria branca, vários deles estudantes filhos de uma classe média baixa que se mudou para a comunidade.

35] Entrevista concedida por Tulé Peake, Rio de Janeiro, maio de 2015.

36] Observações de Braulio Mantovani e de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD.

Na praia, os moradores da Cidade de Deus desfrutam *um mesmo mar*: Buscapé, nosso personagem de exceção, os cocotas, os traficantes e a *caixa-baixa*. A diversidade de tipos sociais é acompanhada por uma diversidade racial que a fase Sepetiba não trazia. Buscapé, interpretado agora por outro ator (Alexandre Rodrigues), tem a pele mais negra. Seu dorso é realçado pelo óleo que instigou a pesquisadora Ivana Bentes a cunhar o termo *cosmética da fome* para designar a onda de estetização da desigualdade social nas telas do Brasil.³⁷ À pele negra de Buscapé se juntam muitas outras cores: peles mulatas, morenas e brancas; cabelos pretos, ruivos, loiros e descoloridos. Lucia Nagib comenta em seu texto que o mar é um privilégio dos ricos, sendo atingível apenas como visão para os favelados.³⁸ As belas praias dos cartões-postais da cidade realmente estão ausentes, mas o filme, no entanto, desarticula esse estigma quando propõe a praia como o lugar onde as diferenças se anulam. O close nos corpos de Buscapé e Angélica lado a lado pronuncia essa integração, além de trazer um novo discurso visual: os corpos super enquadrados são agora parte da retórica fotográfica.

Angélica (Alice Braga), a garota dos sonhos de Buscapé, é um dos poucos personagens femininos representativo na complexidade de tipos masculinos que a Cidade de Deus ganhou ao longo dos anos. Angélica é branca e, de certa forma, faz um contraponto a personagem de Berenice, negra. A mulher de Cabeleira, consciente dos preconceitos que dominam seu tipo, afirma que não quer ser mulher de malandro, mas fica grávida e não consegue fugir desse destino: vê seu *homem* ser assassinado pela polícia. Angélica, *a única cocota que transava*, representa um arquétipo importante no universo carioca dos anos 1970: jovem *hippie* e despreocupada com aspectos moralistas e raciais, transava, fumava maconha, frequentava a praia com amigos de classes sociais e raciais diferentes. Repreende o namorado Thiago, que gosta de cheirar cocaína, na primeira vez no filme em que a droga é inserida no contexto dos garotos. As outras personagens femininas têm uma

posição periférica ou passiva, sujeitas à violência masculina; sendo mortas ou estupradas – a mulher do Paraíba e a namorada de Galinha. Berenice e Angélica tentam se livrar da fatalidade, mas são vítimas indiretas da violência que seus parceiros protagonizam. Nessa trama de machos, seus destinos são indefinidos e não alteram os rumos da história.

Buscapé promete um *baseado* a Angélica, com quem ele pretende perder sua virgindade, ao que parece, seu grande problema. Esse é o gatilho para o desenrolar de um longo dia na vida do narrador. Nos quinze minutos que introduzem a nova fase da história, Buscapé é o ciclerone que apresenta as novas regras do jogo e os novos espaços onde ele se ancora. Espaços distintos na geografia do Rio de Janeiro vão, a partir de agora, configurar uma única Cidade de Deus no filme. Uma articulação de elipses e *flashbacks* sob o comando da voz *over* do nosso narrador atualiza o espectador – enquanto Buscapé tenta comprar o *baseado*.

O filme retorna à Cidade de Deus propriamente. A câmera parada faz um retrato das casas-embrião que conhecemos em Nova Sepetiba, recompostas por outra camada de volumes e texturas. O segundo plano é ocupado por prédios. A perspectiva se verticalizou com a inclusão do conjunto de edifícios conhecidos como os *apés*.

Dentro da dinâmica de construção de uma favela virtual a partir de fragmentos de lugares existentes, o filme, que já tinha se valido da proximidade visual e temporal do conjunto habitacional Nova Sepetiba em sua primeira fase e explorado em planos rápidos a Cidade de Deus, elege uma terceira locação para contar a escalada da criminalidade na favela. A Cidade de Deus que apreendemos através do filme, é, na realidade a favela Cidade Alta, em Cordovil, zona norte do Rio de Janeiro. A maior parte das sequências da fase de Bené e Mané Galinha foi filmada na Cidade Alta, um conjunto habitacional de edifícios situado sobre uma área planificada de um pequeno morro às margens

37] BENTES, Ivana. *Cidade de Deus promove turismo no inferno. O Estado de São Paulo*, 31 de agosto de 2002.

38] NAGIB, Lúcia. *A Língua da Bala: Realismo e Violência em Cidade de Deus. Novos Estudos* 67, 2003. p 190.

da Avenida Brasil, que sofreu o mesmo processo de favelização da Cidade de Deus. Embora seus limites se ampliem até o desnível com a avenida, o conjunto se estende por uma área relativamente plana. O filme tende a se concentrar em um núcleo mais fechado pelos próprios prédios, visto que, ao fugir dessa condição, os limites da favela poderiam coincidir com a Baía de Guanabara, ou até mesmo com o Cristo Redentor de braços abertos.

Com um movimento em sentido contrário, uma postura centrípeta em relação à locação, a câmera reforça visualmente o isolamento social dos moradores da Cidade de Deus em relação ao Rio de Janeiro, a cidade maravilhosa. E é claro, foge de um *bom problema* da locação Cidade Alta. Uma das questões que essa comparação aponta é porque foi importante para a dinâmica das filmagens eleger outro núcleo como locação fora da Cidade de Deus original? Porque a locação Cidade de Deus foi usada apenas em algumas cenas? Em que grau esses espaços tiveram de ser negociados com as lideranças locais para servir às filmagens? E em que grau as negativas impuseram uma nova geografia à produção fílmica?

Os *apés* foram parte de uma etapa mais avançada do projeto de construção da Cidade de Deus. A cena em que os tratores removem a terra na primeira fase representa o início dessa construção. Dentro do plano diretor do novo bairro, os edifícios estavam do outro lado da Via Onze, que cortava o assentamento e fazia a ligação com a praia da Barra da Tijuca. O fracionamento do bairro em duas partes separadas pela barreira imposta pela Via Onze debilitou ainda mais a comunidade e dificultou uma organização social que poderia barrar a escalada da violência. Anos depois, a Via Onze seria incorporada à Linha Amarela, cujo nome oficial é Avenida Governador Carlos Lacerda.

Depois de atravessar a rua na Cidade de Deus, Buscapé corre pela Cidade Alta até o *apé* onde funciona a *boca* do Neguinho (Rubens Sabino); movimenta-se mais uma vez entre as locações neste único

dia. Nas ruelas entre os prédios e mesmo na área aberta que Buscapé atravessa antes de chegar ao *apé*, a ocupação dos espaços intermediários segue a lógica de apropriação da forma original por quiosques, garagens, moradias e comércios – ver gráfico na página 86. Anexos ou *puxadinhos* foram justapostos aos edifícios no espaço público, mas ao que parece essa invasão foi feita em comum acordo entre os moradores. Isso fica mais claro quando percebemos certa organização na construção desses espaços, que são erguidos de forma permanente. Outro aspecto interessante é a limpeza urbana da área, com pouco ou quase nenhum lixo acumulado pelas ruas e calçadas.

Buscapé, ou a câmera, passa pelo pátio interno do edifício, bem ventilado e iluminado. Quando sobe pela escada do prédio, um corte da locação para um estúdio apresenta o quarto espaço dessa narrativa e um importante ponto de virada do filme. O corredor de acesso aos apartamentos e o *apé* em si, foram erguidos no Estúdio do Gabinal. Buscapé bate à porta. Neguinho, o então dono da *boca*, abre para ele entrar. A câmera solta acompanha a movimentação e o diálogo dos atores, oferecendo um primeiro vislumbre da intimidade do tráfico. Um apartamento pequeno, com mobiliário precário, uma geladeira sem porta que serve como armário, uma pia cheia de louça suja e uma mesa pequena, mas fundamental para a dinâmica comercial do local. Todos são surpreendidos pela chegada do bando de Dadinho. A câmera, neste momento, enquadra o apartamento a partir um ponto fixo no fundo do imóvel e situa o espectador em uma posição privilegiada para assistir Buscapé contar sobre os dois lados dessa história: a *boca dos apés* e a acensão de Zé Pequeno.

A narrativa dobra-se sobre si mesma, fazendo saltos temporais e repetindo-se sob perspectivas diferentes. Uma construção circular mostra a chegada de Dadinho três vezes, alternada por dois *flashbacks*. O enquadramento privilegiado e a voz *over* de Buscapé subsistem como pontos fixos que conectam todas as histórias coexistentes no mesmo

espaço, como num circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos trás de volta a um presente cada vez mais inflexível.

O cenário fica bem marcado ao longo do primeiro *flashback*, que narra a história do *apê*, quando quatro configurações visuais se sobrepõem, desenhando as mudanças de donos, enquanto o enquadramento se mantém rigidamente igual. Cada *fotograma* mostra um mesmo cenário/apartamento construído no estúdio, mas a luz, a pintura das paredes, azulejos, piso e o mobiliário são modificados progressivamente. Mesmo depois que Pequeno assume a *boca*, o cenário é continuamente deteriorado, refletindo um ciclo de degradação que não tem fim.

A opção por contar a história em um único quadro fixo leva o espectador a experimentar uma nova relação imagética entre os enunciados filmicos – a ideia de movimento dos atores e do cenário com a ausência de movimentação da câmera. Enquanto o quadro é estrategicamente o mesmo, os moradores e frequentadores da *boca* vão se alternando no espaço em longas fusões que transformam eles em fantasmas. Alguns personagens importantes são apresentados: Neginho e Cenoura, traficantes que começam no tráfico como *vapor da boca dos apês*; além de Cabeção, que volta ao filme repetindo o mesmo *modus operandi* da primeira fase. Para Bráulio Mantovani essa foi uma maneira econômica de roteirizar os eventos passados e percorrer os dez anos que separam o início do filme do tempo presente da narrativa.³⁹ O *flashback* fragmentado é construído a partir da linearidade entre as ações dos personagens/fantasmas.

Na segunda entrada de Dadinho, a câmera se liberta do ponto de vista fixo, passeia por entre alguns traficantes e enquadra o bandido. O menino cresceu. O close no novo ator que interpreta o Dadinho (Leandro Firmino), desde sempre sádico e violento, frisa no instante em que ele se apresenta: *Dadinho é o caralho. Meu nome agora é Zé Pequeno, pôrra!*

No segundo *flashback*, sobre Dadinho, dois pontos da primeira fase de Cidade de Deus são esclarecidos: o menino foi o responsável pelas mortes no motel que Cabeleira debitava na conta da polícia e também pela morte de Marreco.

Um sintagma⁴⁰ criado em torno do personagem expõe sua escalada na hierarquia da violência e a mudança de ator. A morte de Marreco é o primeiro de uma série de planos nos quais uma câmera baixa se vira para o alto e enquadra Dadinho, que aponta a arma contra a vítima: seu tiro é preciso e seu sorriso está cheio de prazer. O *contra-plongée* situa o espectador abaixo do objeto, engrandecendo Dadinho e seu revólver na tela. Quatro outros fotogramas repetem a ação. Em todos, a câmera enquadra Dadinho na mesma posição e novamente o filme brinca com a disposição entre seus enunciados. A câmera está fixa em relação à posição do corpo do personagem; dessa vez, o que muda é o cenário ao fundo, o figurino e o próprio ator. A mudança no *cenário* – o céu, a bananeira, uma parede, os prédios – não é acessória, ela comunica a passagem da *época de ouro* para uma época predominantemente urbana e noturna. O revólver parece ser uma extensão do seu próprio corpo, qualquer de suas ações tem a arma como instrumento de expressão para matar quem quer que atravesse seu caminho. Bené cresce junto de Dadinho, e, no último capítulo sobre a ascensão do bandido, é ele quem dá o tiro final.

Quando Zé Pequeno faz dezoito anos, ele já é respeitado e temido na Cidade de Deus. Na comemoração, ele tem seu primeiro embate com Mané Galinha, o bonitão que se tornaria seu grande antagonista. Dadinho provoca Galinha, que é *de paz* e releva. Os contrastes entre os objetos de desejo dos outros traficantes e a realidade *démodé* do bandido/ladrão são o pretexto para sua entrada no comércio da cocaína. As joias de ouro, os carros e as mulheres são realçados no longo plano desenhado por uma câmera solta e descritiva. Cada um dos traficantes da favela faz saltar à vista bens que despertam em Dadinho

39] Observações de Bráulio Mantovani e de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD.

40] PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p 66.

um desejo irrefreável de fazer parte desse universo. Bené ouve o plano de Dadinho para se tornar o maior traficante da Cidade de Deus e está ao seu lado na transformação para Zé Pequeno. O ritual de passagem, além de contextualizar a mudança de nome, contempla as religiões africanas, que estão muito presentes no cotidiano das favelas.

No material extra-filmico, Meirelles comenta um pouco a composição desse personagem. Para parte da crítica, o Dadinho de Meirelles era um psicopata, retrato de uma visão equivocada do diretor que não considerou o personagem como vítima do contexto social.

O fato é que eu fui conhecer a mãe do verdadeiro Zé Pequeno, para saber de onde veio essa fama que ele tinha, essa crueldade, porque ele não queria só dinheiro, ele realmente tinha requintes de crueldade. E a mãe... é uma família muito regular, com irmão e sobrinhos, uma família muito em ordem. A mãe falou que não entende porque ele ficou desse jeito, o caso da ovelha negra da família. O Paulo Lins não gosta do Dadinho que a gente construiu, esse cara naturalmente perverso. Mas eu resolvi manter assim. Foi como eu entendi que era o personagem real.⁴¹

O filme dispõe de outro sintagma visual para mostrar a disposição de Zé Pequeno em tomar as *bocas* dos traficantes da Cidade de Deus. Se, poucos minutos antes, a câmera foi colocada em ângulo baixo em relação a Dadinho, agora o ponto de vista é invertido e a câmera se coloca rigidamente perpendicular ao chão. Um *plongée* gráfico faz do chão o cenário privilegiado das quatro cenas em que quatro bandidos são mortos por Pequeno, Bené e outros vapores. Para Fernando, Pequeno faz uma espécie de *Massacre da noite de São Bartolomeu*. Segundo sua pesquisa com moradores da Cidade de Deus, ele saiu às 7 da manhã, matou 12 pessoas e tomou 4 *bocas*.⁴²

A história do *apê* e a história de Dadinho completam o quadro sobre a Cidade de Deus. Em sua terceira entrada, Zé Pequeno assume

a *boca* e inaugura uma escala mais industrial do tráfico. Além dele, o filme reapresenta Bené (Phellipe Haagensen), o bom bandido, que não deixa Pequeno matar Neguinho, mas também não impede seu sócio de dar um tiro na perna do antigo dono da *boca*. Buscapé, o *otário* que poderia pegar um revólver ao seu alcance e se vingar de Zé Pequeno pela morte do irmão Marreco, prefere não fazer. Sua verdadeira vocação no filme é resgatada quando Pequeno dá a Buscapé a missão de dizer a todos que a *boca dos apês* agora é dele e que ia vender cocaína.

A amarração sutil entre as sequências chega a retroceder minutos, horas ou uma década, até que a cena final enfatiza a presença do novo *dono* da Cidade de Deus. Lentamente, o diretor constrói o palco para o massacre que está por vir. O conjunto habitacional cumpriu seu destino: a degradação urbana e o domínio do tráfico de cocaína fizeram da Cidade de Deus uma favela. No livro *Cidade de Deus*, Zé Miúdo resume esse processo.

Conjunto o quê? Favela! Isso mermo, isso aqui é favela, favelão brabo mermo. Só o que mudou foi os barraco, que não tinha luz, nem água na bica, e aqui é tudo casa e apê, mas os pessoal, os pessoal é que nem na Macedo Sobrinho, que nem no São Carlos. Se é na favela que tem boca de fumo, bandido pra caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela, favela do Zé Miúdo.⁴³

A voz de Buscapé expõe o funcionamento do tráfico, desde a chegada da droga até os viciados que passaram a vir de outras partes da cidade para comprar nos *apês*. O filme *institucional da boca*, um parênteses no longa-metragem em que Meirelles brinca com sua experiência em filmes publicitários, explica para grande parcela dos espectadores a forma como o negócio da droga funciona aos moldes de qualquer outra empresa.

E só pra completar o dia de Buscapé, a favela carioca se revela

41] Observações de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD.

42] Ibid.

43] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012. p 199.

por completo na Quinze, área de acesso difícil com uma estrutura urbana mais labiríntica e mais pobre, onde fica a *boca* de Sandro Cenoura (Matheus Nachtergaele), a única que Pequeno não dominou. É para lá que Buscapé vai quando não consegue comprar o baseado com Neguinho. Na Quinze, ele finalmente pega o agrado para Angélica. De volta à praia, Buscapé e a cocota fumam o baseado num belo pôr do sol, quando a expectativa de Buscapé em perder a virgindade é precocemente interrompida pela *caixa-baixa*, meninos pequenos da favela, futura geração de bandidos que atravessam seu caminho pela primeira vez.

O acesso fácil que a proximidade da Via Onze proporcionava e a ordenação dos prédios sobre a área planificada, dividida em uma trama de ruas cartesianamente organizadas, impulsionou o tráfico no lado vertical da Cidade de Deus: qualquer um podia chegar de carro, de bicicleta ou a pé no *movimento*. Duas sequências contam um pouco sobre a divisão geográfica da Cidade de Deus em zonas negociadas e controladas por traficantes diferentes. Na primeira, Buscapé explica, com a ajuda extradiegética de fotogramas com mapas redesenhados

fotograma de Cidade de Deus/ contato fotográfico com mapa redesenhado.

por uma marcação vermelha, a geografia do tráfego: *Dadinho virou Zé Pequeno e caiu matando/ acordou cedo e tomou logo a boca do Jerri Adriane, na Treze/ ficou nessa função o dia inteiro/ antes de escurecer ele já era dono de quase todas as bocas da favela/ só não tomou a boca da Quinze, porque o dono era o Cenoura, amigo do Bené/ então só ficou faltando a boca dos apês*. A segunda sequência fala da facilidade e da segurança que a *boca* junto à Via Onze oferecia aos clientes na dinâmica da venda de drogas: *Como Zé Pequeno não deixava nenhum inimigo vivo na Cidade de Deus não tinha tiroteio, não tinha arengação/ era fácil entrar de carro e a playboizada sentiu que era seguro vir buscar droga dentro da favela/ chovia viciado na Cidade de Deus, e dinheiro no bolso do Zé Pequeno*.

Como em qualquer favela dominada pelo tráfico, a venda de drogas acontece aos olhos de todos. Num dia comum, Bené está sentado em uma das vielas quando Thiago (Daniel Zettel), já totalmente viciado em cocaína, chega para trocar um relógio por pó com Neguinho. Por alguma razão Thiago prende a atenção do sócio de Pequeno. O viciado pega a cocaína, sai de bicicleta pelas ruas da favela e é seguido por Bené, que propõe um racha. Thiago, preocupado, deixa Bené ganhar a corrida. Mas o traficante estava realmente interessado no visual de Thiago. Bené tira um maço de notas do bolso e pede pro cocota comprar roupas e tênis como aqueles para ele.

Enquanto Bené é o bandido malandro que acumula amigos e estabelece conexões que vão além dos limites do tráfico, Zé Pequeno é feio, cruel e pensa apenas em conquistar mais territórios. Ocupa seu tempo gozando o poder que o domínio do sistema do tráfico na favela proporciona: controla seus *empregados*, a polícia e a parte financeira do comércio. Bené tenta usufruir os benefícios do dinheiro da venda de drogas. Não é apenas Zé Pequeno que tem sua ascensão a traficante contada no filme. Cidade de Deus também se prende a história de Bené, de ladrão infantil à traficante *prayboy*. Além de encomendar a

Thiago roupas e tênis da zona sul, ele descolore os cabelos e fica amigo do cocota, com quem divide sua cocaína e passa a frequentar outros ambientes, como a praia.

Uma mesma sequência apresenta o novo visual de Bené à rapaziada do tráfico e ratifica a escalada industrial que o comércio de cocaína atingiu nas mãos de Zé Pequeno. O filme volta ao *apê*, o escritório de Pequeno, vemos o velho cenário tomado por três mesas contíguas cercadas de vapores que embalam a cocaína. A mesa está coberta pela droga. Mas desta vez a câmera privilegia o cenário no eixo oposto ao do *flashback* que introduziu a *boca dos apês* no filme. A perspectiva de vapores embalando drogas conduz a Zé Pequeno, sentado na cabeceira. Atrás dele, está a parede onde vemos a pia da cozinha e o tanque do apartamento. Pequeno parece estar camuflado na sujeira e na precariedade do cenário. O figurino *maneiro* de Bené, colorido e estampado, ressalta ainda mais as diferenças entre as duas figuras. Mas, apesar de diferentes, Bené e Pequeno estão unidos por estruturas muito mais profundas. Pequeno encara com muita ironia o novo visual do amigo: *cocota bota ovo quando balança a bundinha no baile!* Em resposta a brincadeira, Bené dá tiros para o alto assustando os bandidos que riam da piada de Pequeno, tudo com certa alegria, afinal pegar o revólver e dar tiros pro alto é a brincadeira que esses meninos conhecem.

A cenografia faz uso sutil da dicotomia entre Pequeno e Bené. Excluindo o *apê*, que é um espaço dos dois traficantes, os cenários por onde Zé Pequeno passa privilegiam o abandono e a pobreza. Bené, por sua vez, é visto em cenários mais acolhedores e coloridos, como a praia, a laje com pôr do sol e o baile. Thiago leva Bené até Grumari, onde ele conhece Angélica e faz novos amigos. Mais tarde, no baile, ele se aproxima da menina, por quem se apaixona. Tudo ao seu redor traz um pouco da euforia e da alegria que seu personagem representa no filme. No baile, enquanto Bené curte a festa, Pequeno quer brigar com Sandro Cenoura por conta dos assaltos dos meninos da *caixa-*

baixa. Bené chega e acalma os dois lados, enquanto Angélica assiste seduzida à intervenção de Bené. E Buscapé dá adeus mais uma vez à chance de perder a virgindade.

O embate com Cenoura favorece a perspectiva de enquadrar Pequeno sempre em espaços mais sujos e caóticos, uma vez que Cenoura morava na Quinze, a área mais pobre do loteamento. Além de ser mais pobre, a Quinze ainda é cercada por uma camada de barracos miseráveis construídos precariamente com sobras de materiais. A partir dessas diferentes *camadas* na ocupação da Cidade de Deus, o arquiteto Badolato faz uma análise melancólica sobre o destino do bairro e uma avaliação equivocada sobre a instalação do tráfico.

Após a primeira ocupação, as obras seguiram céleres para sua conclusão e ainda ao longo dos anos foram adquiridas novas áreas, onde foram construídas mais casas e apartamentos, duplicando o número de habitações. A Prefeitura negligenciou a formação de pequenas favelas que se formaram nos vários terrenos limítrofes e periféricos, sufocando a comunidade, fazendo proliferar o tráfego de droga, a insegurança, os tiroteios e toda a degradação que conhecemos, que levaram a confundir a Cidade de Deus com favela.⁴⁴

No filme, a Quinze, além de mais precária é também um pouco rural. Entre os *objetos* desse lugar estão vacas, cavalo e restos de tudo o que a cidade rejeitou – como a porta que atravessa o quadro nas mãos de um provável morador/construto. Essas imagens evocam a essência da favela de **Couro de Gato**, no sentido de que os barracos são construídos pela aglutinação de materiais heterogêneos e reaproveitados. Um lugar que traz marcas contundentes da extrema desigualdade social na cidade do Rio de Janeiro.

Cidade de Deus reafirma esse discurso quando elege a Quinze como cenário para uma de suas cenas mais fortes, aquela em que Zé Pequeno, para fazer um favor e dar proteção à comunidade, vai até o

44] Artigo de Giuseppe Badolato para o site: <http://cidadededeus-rosalina.blogspot.com.br>

canto das crianças da *caixa-baixa* dar o exemplo. As crianças tinham acabado de roubar a padaria e estavam sentadas comendo o frango e conversando sobre as perspectivas financeiras da vida no crime e seu plano de carreira. Uma breve ocasião de respiro.

Filé com Fritas, um garoto de mais ou menos 10 anos, acompanha Zé Pequeno, que chega rindo e aterrorizando as crianças. Várias conseguem fugir. Para as que ficam, ele dá duas opções, tomar um tiro no pé ou na mão. As crianças escolhem a mão, mas Pequeno acerta o pé. Não satisfeito com essa cota de horror, Pequeno manda Filé escolher um deles para matar, como numa prova de aceitação para o crime. Filé, ciente da prova que vai selar seu destino, escolhe o maior deles e executa a missão com um só tiro. Agora ele é *do conceito!* Não vemos nenhuma gota de sangue, apenas uma brutal dramaticidade dos atores amadores dirigidos por Kátia Lund. A tragédia é coletiva, os dois lados da história são vítimas de uma violência mortífera e inconsequente. As vítimas e o executor estão igualmente desamparados.

Filé com Fritas é também um dos personagens que passa por uma evolução dentro da estrutura fílmica. A primeira vez em que aparece, está voltando da escola de mãos dadas com a mãe, que já expressa sua preocupação em ver o filho tão próximo dos bandidos; na segunda, leva marmita para Bené, sentando-se a seu lado na calçada; na terceira, vemos que seu apartamento é vizinho da *boca*; Pequeno passa e o convida para andar pela favela. O menino vai feliz para o que seria seu batismo no crime. Mais à frente, é dele uma das frases mais emblemáticas do filme: *eu fumo, eu cheiro, já matei e já roubei, sou sujeito homem*.

Buscapé sai um pouco dos contornos da Cidade de Deus e busca emprego em um supermercado. Sua ideia era conseguir uma grana para comprar a máquina fotográfica, mas, por culpa da *caixa-baixa*, ele é demitido. Com o amigo Barbantinho e o velho revólver do Marreco, Buscapé tenta assaltar um ônibus e virar bandido. Mas o trocador,

Mané Galinha (Seu Jorge), é o maior gente boa e o plano é adiado. Em uma padaria, em vez de roubar, ele acaba fazendo uma amiga, possível solução para o seu outro *problema*, a virgindade. Uma terceira oportunidade se esboça quando um paulista perdido pede ajuda pra chegar à Barra da Tijuca e os meninos se oferecem como guia. Mas Buscapé, conformado com a *vida de otário* e com a própria virgindade, acaba a noite fumando um baseado com Barbantinho e o novo amigo. Nessa mesma noite, Neguinho mata sua mulher, grávida. Cabeção enche a favela de policiais atrás do bandido. Pequeno quer resolver a questão matando Neguinho, mas Bené deixa o rapaz ir embora. Bené e Angélica planejam sair da favela e ir morar num sítio, longe da vida de crime. O segundo bom bandido da história, repete o mesmo sonho que o seu irmão Cabeleira teve com Berenice na primeira fase.

Bené se despede da favela em um baile que reúne os mais diversos tipos: os bandidos, os evangélicos, os cocotas, o pessoal da *black music* e os sambistas. Tecnicamente, o baile é uma das sequências mais trabalhadas pelos diferentes enunciados fílmicos: muitos atores, figurantes e dançarinos; uma cenografia detalhada, que contemplava a iconografia dos anos 1970 em uma quadra dos anos 2000; figurino para as centenas de participantes; um forte trabalho técnico e conceitual da luz e três jogos de câmera.

Zé Pequeno também vai ao baile. Desconfortável no papel de coadjuvante, ele tenta se integrar à comemoração, convida a namorada de Mané Galinha para dançar e ela recusa. Contrariado, se concentra na verdadeira razão do seu problema, Bené e Angélica. Pequeno é incapaz de ter relações fora de um esquema perverso com qualquer pessoa, exceto com Bené. Além de ser seu amigo de infância e seu companheiro na criminalidade, Bené é também o irmão de Cabeleira, o personagem mais próximo de uma figura paterna que Dadinho conheceu. A saída de Bené do esquema do tráfico quebra um triângulo quase amoroso constituído entre os três personagens.

Obcecado, Pequeno ouve Bené reafirmar sua escolha por Angélica. Abandonado pelo parceiro e sozinho, ele desconta sua raiva em Mané Galinha. O bandido aponta a arma para o bonitão e manda ele tirar a roupa. Galinha, realmente constrangido, reluta, mas acaba ficando nu e humilhado na frente da namorada e da comunidade. É um momento em que todo o abandono de Dadinho e a solidão de Pequeno se traduzem em vingança, sadismo, e ele reitera seu poder e sua masculinidade sobre aqueles que o rejeitaram. A câmera alta em relação aos personagens traz o único instante do filme em que o bandido está, de fato, pequeno e misturado à multidão. Quando Zé Pequeno retoma o poder perdido, com a arma na mão, a câmera volta a privilegiar sua figura no quadro.

Mantovani observa ainda que essa foi uma sequência que não estava no livro, tampouco no roteiro. Na mesma entrevista, Meirelles conta que essa foi uma das cenas criadas a partir das pesquisas feitas na Cidade de Deus. Segundo ele, o irmão de Galinha havia lhe contado que Pequeno fez, de fato, Galinha tirar a roupa no baile e que foi nesse dia que o trocador de ônibus concluiu que a única forma de se livrar de Pequeno seria matando o bandido. No filme, a montagem respeita o roteiro e essa constatação tem como gatilho o estupro de sua namorada.⁴⁵

A montagem paralela articula a entrada de outros personagens. Neguinho se aproxima do baile, misterioso e sombrio. Thiago leva uma boa câmera fotográfica até Bené, que está dançando com Angélica. O viciado oferece a câmera em troca de cocaína. Bené recusa, diz que não está mais mexendo com isso, mas Angélica fala que Buscapé ia gostar de ganhar a câmera e Bené faz a troca. A postura de Angélica é curiosamente pragmática diante da realidade a sua volta. A personagem não faz qualquer tipo de julgamento moral, desde o momento em que é apresentada como a única *cocota que transava*, até seu namoro com o traficante e sua intervenção na troca de um objeto supostamente roubado pela droga. O papel de menina liberal dos anos 1970 se aproxima

um pouco das meninas de classe média da zona sul da cidade que se envolvem com o crime por vias amorosas, desde a década de 70.

Buscapé ganha a câmera e abraça Bené, feliz. Pequeno vê a cena e canaliza todo seu ódio contra a demonstração de amizade entre eles, tira a câmera das mãos de Buscapé, empurra o fotógrafo e começa a brigar com Bené. Neguinho ressurgiu na multidão. Enquanto Pequeno e Bené brigam, o DJ muda a música, aumenta o som e o êxtase cromático do filme é tomado por uma luz estroboscópica que revela apenas *flashes* da imagem. A *strobo* marca a passagem para o futuro, um movimento diante do tempo. A sequência termina tragicamente com Neguinho errando o tiro endereçado a Pequeno e matando Bené. O grito de Pequeno anula todos os matizes saturados que representavam a alegria de Bené. Mais que Angélica, é Pequeno quem sofre a dor do luto. Seu grito é um hiato entre a situação e a ação por vir.

Chegamos ao terceiro ato de **Cidade de Deus**, que traz a sensação de presente, no qual Mané Galinha vai se tornar o antagonista de Pequeno. Os espaços já conhecidos são tomados pelo novo tratamento cromático mais frio e azulado dos cenários, dos figurinos e da fotografia. A cor é subtraída da textura do filme, como se subtraíssem também a felicidade. A ausência da cor embaralha ainda mais os possíveis pontos de referência temporais entre o espectador e a imagem fílmica; é possível que a guerra se estenda até o começo dos anos 1980. Os figurinos também não são contemporâneos a ponto de denunciar a época.

Essa é uma história sobre a perda de controle onde o bairro constituído pela força do poder público se torna favela na ausência do estado. Os negociantes de drogas dominam a comunidade e se colocam em guerra pelos espaços. Tudo fica mais urgente e a cocaína dita o ritmo do filme. A gramática fotográfica que ainda era respeitada na segunda fase é agora abandonada; a câmera instável assume a linguagem documental das coberturas em zonas de guerras com planos frequentemente fora de foco. Segundo Charlone, o clima do momento

45] Observações de Braulio Mantovani e de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD.

46] Entrevista de César Charlone para OPPENHEIMER, Jean. *Boys from Brazil. American cinematografer, Los Angeles, february, 2003.*

é frio, tenso, monocromático, como uma viagem de ópio.⁴⁶

Neguinho vai até a *boca* de Cenoura, único personagem ausente do baile, e conta que matou Bené. Cenoura vinga a morte do amigo, mas sabe que, sem Bené, Zé Pequeno ficará incontrolável. Pequeno quer de qualquer modo se tornar o único traficante da favela e, para isso, precisa tomar o espaço de Cenoura.

Mané Galinha, personagem até então periférico, se torna protagonista por vias realmente trágicas: Pequeno estupra sua namorada. O filme fala um pouco desse tipo até então quase ausente da narrativa, um trabalhador que serviu o exército e mora com sua família em uma casa relativamente estruturada. Pequeno se arrepende de não ter matado Galinha e volta à sua casa. Gelson, irmão de Galinha tenta defender sua honra e dá uma facada em Pequeno. A partir de então todos os vapores atiram contra Gelson e contra a casa, completando o ciclo de violência com a morte do tio de Mané.

O exterior da casa de Mané Galinha foi filmado na favela-título. Em uma primeira leitura, parece que todas as sequências em que a casa-embrião do conjunto habitacional tinha uma presença estratégica na narrativa visual, o filme optou por filmar na própria Cidade de Deus – uma vez que, na Cidade Alta, esse tipo não foi construído e, em Nova Sepetiba, tudo era novo demais, faltava ainda aquela camada que conferiu a Cidade de Deus o *status* de favela. O *raccord* que marcou a passagem de tempo entre os anos 1960 e 1970 e as sequências na rua de Mané Galinha pediam esse cuidado.

Enquanto a família chora a morte de Gelson, Cenoura dá um revólver para Galinha. No meio da noite ele surge como um vingador atirando contra os bandidos. Mata um deles e atinge outro no braço. Buscapé resume o sentimento da favela: *parecia que a Cidade de Deus tinha encontrado um herói*. O rapaz fotografa a guerra do alto de um prédio.

Galinha se une a Cenoura, contrariado com a possibilidade

de se tornar bandido, mas sem outra opção de conseguir justiça. A casa de Sandro Cenoura na Quinze é o último espaço da favela a ser apresentado e completa um arco expositivo sobre as diferentes partes de Cidade de Deus. A fim de fomentar a vingança contra Pequeno, o personagem de Galinha também faz sua ascensão na escala do crime numa sequência de roubos. Sua moral vai se modificando de acordo com a necessidade. No primeiro assalto, em uma loja de armas, sua regra é não matar; no segundo assalto, em um supermercado, matar às vezes; no terceiro, no banco, a regra é matar livremente. Galinha perde o controle da situação, que ele achava que tinha.

O filme se desloca da favela para a zona sul e o centro da cidade, mas contradiz a vocação cinematográfica da cidade maravilhosa em rápidos e distorcidos vislumbres – o Pão de Açúcar visto da janela do carro, o Cristo Redentor em uma filmagem noturna e a ponte Rio-Niterói através da persiana da redação do jornal. Em **Rio, 40 graus** a favela expandia seus limites por meio das relações estabelecidas com a cidade: relações culturais – o samba e o carnaval; e relações individuais – fornecendo trabalhadores para os outros bairros da cidade. Cidade de Deus expande esses limites através da criminalidade e do personagem Buscapé, que consegue emprego de entregador do **Jornal do Brasil**, na zona portuária do Rio. Buscapé faz, por algumas vias, a mediação da favela com o resto da cidade, e é através de seu olhar subjetivo que vemos a Baía de Guanabara.

Cenoura e o mais novo bandido da Cidade de Deus encontram Tio Sam, vendedor de armas de grosso calibre que fornece para os dois lados da guerra com o mesmo discurso. O comércio de armas estabelece conexões entre a favela carioca e o resto do mundo: pistola italiana, a Uzi israelita, a Springfield 30.06 americana.

A disputa entre quadrilhas domina a Cidade de Deus.

Passa-se um ano.

O que começou em uma vingança pessoal evoluiu pra uma

guerra que dividiu a Cidade de Deus em dois lados. A cada um dos lados se juntavam meninos cada vez mais novos, em busca de vingança contra qualquer coisa, mas, sobretudo, em busca da afirmação individual de poder simbolizado pelas armas que cada um deles ganhava dos bandidos.

As sequências noturnas dessa vingança foram filmadas na Cidade Alta. A figura de Mané Galinha surge como o redentor de toda a comunidade: o negro alto e forte é enquadrado em meio a uma névoa que reforça a mítica do vingador. O espaço de uso público entre os edifícios foi preparado como um espaço de guerrilha. Uma grande quantidade de restos de materiais, entulho e até uma carcaça de carro servem de cenário. São anteparos para o jogo de câmeras e barricadas para os bandidos. Montes de pneus e latões acumulam-se estrategicamente; quando incendiados, seus pontos de luz quente fazem um contraponto ao banho azulado da luz extradiagética.

Em mais uma noite de troca de tiros, Galinha se depara com o corpo de Filé com Fritas no chão. Enternecido, ele se abaixa e fecha os olhos do menino *sujeito homem*. E leva um tiro.

Baleado, Mané Galinha é preso e levado para um hospital. Lá é entrevistado pelo **Jornal Nacional**. Além do telejornal, Galinha também tem uma foto sua impressa no **Jornal do Brasil**. Pequeno fica inconformado com a notoriedade de Galinha e por conta disso dá a Buscapé a oportunidade de virada na vida. O menino é chamado para usar a câmera que Bené queria ter dado a ele na noite do seu assassinato. Os bandidos posam orgulhosos para Buscapé, ostentando seu poder armado.

O fotógrafo se vale da amizade com o laboratorista do jornal e deixa o filme lá pra ser revelado. No dia seguinte, vê, perplexo, sua foto na primeira página. Buscapé vira fotógrafo justamente com a imagem da tragédia da qual ele tentava escapar quando procurou trabalho fora da Cidade de Deus. Revoltado, ele invade a redação do jornal e encontra

Marina, a jornalista que publicou sua foto. Sua reação ao *roubo* da fotografia dá a ele duas novas chances na vida: a oportunidade de conseguir um estágio no jornal em troca de outras fotos da guerra na Cidade de Deus e a guarita na casa da jornalista, que ajuda Buscapé a, finalmente, perder a virgindade. Mas, ao contrário do que Buscapé temia, o narcisismo de Pequeno se satisfaz com a foto na capa do JB. A guerra da favela se traduzia também em um viés midiático.

Tio Sam é chamado novamente para vender armas na favela, mas desta vez para Pequeno, que fica com as armas sem pagar ao negociante. Cabeção, o verdadeiro dono do tráfico de armas, decide acertar as contas com o traficante de drogas.

Pequeno convoca a meninada da *caixa-baixa* e distribui uma bolsa de revólveres para eles. Uma nova montagem reconduz as mesmas cenas da abertura na laje de volta ao filme. A partir de agora a história não é mais narrada em *flashback*. Nem Buscapé sabe o que vai acontecer. Uma cartela chancela *o começo do fim*. A sequência de abertura se repete com cortes cada vez mais acelerados. Buscapé se vê novamente no centro da disputa entre Pequeno e Cabeção, entretanto, agora o narrador está entre dois personagens de um mesmo lado da história, o traficante de drogas e o traficante de armas. Afinal, entendemos que duas faces da divisão tripartite construída na primeira sequência constituem, na verdade, um mesmo lado, o dos bandidos. Buscapé, por sua vez, assume a posição de protagonista, colocando-se dentro da guerra entre as diferentes faces do crime: a história da Cidade de Deus seria contada por suas fotos, não mais por sua voz.

O bando de Pequeno é maior e impressiona os policiais, que fogem dali. Alinhado a eles, com armas de grosso calibre nas mãos, Pequeno pede que Buscapé tire uma nova foto da formação. O *tiro* da foto coincide com um tiro contra o bando de Pequeno. É Galinha quem chega para *participar da festa*. A guerra extrapola um último limite, a separação entre o dia e a noite e toma conta da rua principal encoberta

por uma grossa camada de lixo e entulho. No fundo da rua, o velho *outdoor* do governo Lacerda aparece mais descontextualizado do que nunca. A cena é de guerra em favela. Ninguém mais é capaz de duvidar da nomenclatura.

Um novo caminhão de gás chega para participar de uma velha cena. Seu motorista é rendido por Thiago e Pequeno, que tentam fugir com o veículo. Galinha percebe e atira contra Thiago, que morre; o caminhão fica desgovernado e bate. A sequência final da guerra coloca todos os lados presos entre as paredes de um espaço cujas perspectivas representavam, em outro momento da história, a possibilidade de uma vida nova. É como se todos tivessem caído em uma armadilha. Um último *flashback* conta a história de Otto, o menino filho do guarda que Galinha matou friamente no assalto ao banco, que entrou para o bando de Cenoura, atirou em Galinha na ocasião em que ele foi preso e por fim, no tempo atual, mata Galinha para vingar o pai.

Cenoura e Pequeno são presos por Cabeção. O fotógrafo segue o camburão de polícia, atrás de uma intuição que o levaria até a fotografia que mudaria sua vida. O camburão pára, Pequeno sai com Cabeção e Cenoura segue como *presente pra imprensa*. Buscapé se posiciona por entre os vãos da parede de cobogós e registra a cena do policial traficante de armas extorquindo o bandido traficante de drogas. Cabeção se torna o novo sócio de Pequeno na Cidade de Deus.

A polícia vai embora e a *caixa-baixa* chega. Pequeno convoca as crianças para levantar sua *boca*. Mas os meninos já estão conscientes dos esquemas da criminalidade e dispensam Zé Pequeno com uma sequência de tiros. Buscapé retrata o corpo de Pequeno caído e perfurado. Entre a foto da polícia extorquindo o bandido e a foto do traficante morto, Buscapé escolhe entrar para o jornal por vias menos polêmicas. A foto do corpo de Pequeno marcado por dezenas de tiros sela o fim de um ciclo na Cidade de Deus e o diálogo entre os meninos da *caixa-baixa* indica o começo do próximo.

Cidade de Deus trata, de uma certa maneira, de uma política semelhante ao apartheid, na medida em que grupos de pessoas, em sua maioria negras, que ocupavam áreas centrais da cidade foram realocados em áreas periféricas e desvalorizadas em um movimento de segregação ou isolamento do restante da cidade. Será que a inquietação que o filme provoca a respeito da transformação de um conjunto habitacional formal em favela não é parte da provocação social do filme? Algumas críticas falaram em ausência de contextualização. Até que ponto a política de separação da população favelada e, portanto, sua *descontextualização* da cidade não é a própria questão do filme, e não o problema do filme?

Os personagens evoluíram como o próprio espaço: na medida em que a favela se densifica o tráfico acolhe um número maior de meninos, os personagens se aprofundam nas vinganças pessoais e a morte precoce sela o destino da grande maioria deles. A guerra traz a morte dos bandidos, mas também a morte da cidade. Com exceção de Buscapé que segue o vetor inverso, todos fazem parte de uma mesma conjuntura degradante que leva a um destino ordenado pela violência. A tentativa perversa de solucionar o *problema* de favelas como aquelas de **Couro de Gato** e **Pedreira de São Diogo** através da remoção, produziu uma reação estrondosa contra a exclusão social e econômica imposta aos conjuntos periféricos.

Ao longo dessa análise todos os espaços representativos na transformação do conjunto habitacional em neofavela foram organizados entre locações e estúdio. A estratégia descritiva e a contextualização histórica buscaram ordenar espacialmente e plasticamente as sequências. Observei também como os tipos criados a partir do livro de Paulo Lins se movem nesses espaços. A partir destes dados, tentaremos desconstruir a própria estrutura fílmica a fim de entender como essa história foi contada pela direção de arte.

3. Direção de Arte Invisível

A Iaiá, kiriê
Kiriê, iaiá

A refavela
Revela aquela
Que desce o morro e vem transar
O ambiente
Efervescente
De uma cidade a cintilar

A refavela
Revela o salto
Que o preto pobre tenta dar
Quando se arranca
Do seu barraco
Prum bloco do BNH

A refavela, a refavela, ó
Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela
Revela a escola
De samba paradoxal
Brasileirinho
Pelo sotaque
Mas de língua internacional

A refavela
Revela o passo
Com que caminha a geração
Do black jovem
Do black-Rio
Da nova dança no salão

Iaiá, kiriê
Kiriê, iaiá

A refavela
Revela o choque
Entre a favela-inferno e o céu
Baby-blue-rock
Sobre a cabeça
De um povo-chocolate-e-mel

A refavela
Revela o sonho
De minha alma, meu coração
De minha gente
Minha semente
Preta Maria, Zé, João

A refavela, a refavela, ó
Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela
Alegoria
Elegia, alegria e dor
Rico brinquedo
De samba-enredo
Sobre medo, segredo e amor

A refavela
Batuque puro
De samba duro de marfim
Marfim da costa
De uma Nigéria
Miséria, roupa de cetim

– Gilberto Gil, **Refavela**

os códigos do real

O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades.¹

Desde o filme de Nelson Pereira dos Santos, o cinema brasileiro coloca frequentemente o espaço da favela como articulador de sua narrativa. Esta pesquisa privilegiou quatro trabalhos que apresentam a favela de morro entre décadas de 50 e 60. **Rio, 40 graus**, **Escola de Samba Alegria de Viver**, **Pedreira de São Diogo** e **Couro de Gato** foram destacados de um grupo que poderia ter ainda **Rio Zona Norte**, **Orfeu do Carnaval**, **Assalto ao Trem Pagador** e **Fábula**; filmes inscritos dentro da geografia carioca e que privilegiam os espaços de exclusão. O cinema fez incursões inéditas nesses espaços que, desde a virada do século XX, já ocupavam o imaginário carioca através de relatos essencialmente verbais. O caráter documental das imagens criou um universo visual a respeito do signo maior da desigualdade social e da violência: a favela. Todas favelas de morro, em um cinema que operava dentro de uma lógica na qual o espaço é também um personagem. Os filmes escolhidos atravessam a cidade do Rio de Janeiro, revelando a favela semi-rural que se transforma, alguns anos depois, na favela típica da zona norte, a favela miserável no centro da cidade e a favela privilegiada pela paisagem ao seu redor na zona sul.

Baseado no livro de Paulo Lins, **Cidade de Deus** contradiz a visualidade constituída por esse cinema ao trazer o conjunto habitacional para o centro de sua narrativa sobre favelas. Mas, como um cor-

po refém de seu próprio DNA, a morfologia das favelas de morro logo se instala nas camadas que o conjunto habitacional ganha a medida em que o tempo passa, como reconhecem os moradores/personagens do livro.

Os primeiros filmes desse trabalho se organizaram em espaços já construídos e que se adequavam bem às intenções narrativas. Mais ainda, em locações que talvez tenham orientado o próprio roteiro. **Cidade de Deus** é uma produção mais complexa nesse sentido. Filmado em 2001, no Rio de Janeiro, o longa-metragem de Fernando Meirelles se debruça sobre os espaços de exclusão da cidade, conduzido por uma direção de arte bem elaborada.

Além de ser o primeiro filme deste estudo a ter explicitamente um diretor de arte, Tulé Peake, **Cidade de Deus** é também o primeiro filme colorido e o primeiro a se passar em uma época que não é a mesma da filmagem. Outro ponto importante é a mudança na abordagem da favela carioca: em **Rio, 40 graus** e nos episódios de **5x Favela**, a realidade da favela era condicionada pelo samba, pelo carnaval e pela desigualdade social e a luta entre classes; o crime se resumia aos pequenos roubos de personagens marginalizados. **Cidade de Deus** traz a mudança provocada pelo tráfico de drogas e armas e sua consequente onda de violência. A presença das armas é o signo mais verborágico na transformação destes dois mundos. Os cartuchos de amendoim deram lugar aos cartuchos das armas de fogo.

1] JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p 16.*

2] http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=575&Itemid=459

Em **Cidade de Deus**, o espaço é, mais uma vez, um dos personagens ativos da narrativa; entretanto, é um espaço constituído para as filmagens. Ao contrário de seus antecessores, o filme de Meirelles não conta com o privilégio de um espaço único conformado ao roteiro, não apenas por questões inerentes as diferentes épocas filmicas – os anos 60 e 70 –, mas também por questões ligadas ao pragmatismo imposto por um cinema mais profissionalizado. É a direção de arte que articula e qualifica os espaços, sem os quais a história não se completa. Um conjunto de lugares arquitetonicamente adequados foi retrabalhado pelos diferentes enunciados que constituem a arte, a fim de configurar o cenário e os elementos móveis distribuídos sobre ele às circunstâncias da narrativa. A partir dessa lógica, uma estética própria das favelas de morro se revelou sobre o território cartesiano original do conjunto habitacional. A direção de arte construiu um mundo em que a favela de morro retornou como uma herança indesejada e dominou a paisagem filmica. Uma favela organizada a partir de lugares tão distantes na geografia da cidade quanto distantes no tempo.

Dada a complexidade de fatores envolvidos na criação do realismo de sua narrativa, **Cidade de Deus** é o ponto de convergência desse estudo nos debates sobre os mecanismos de seleção e apropriação dos espaços da cidade e a subsequente elaboração imagética da favela pela direção de arte. **Rio, 40 graus e 5x Favela** serão, nesse contexto, contrapontos em eventuais diálogos a respeito da constituição formal

das favelas e da maneira como o cinema traduz esses espaços.

Com base na análise do processo de construção de **Cidade de Deus** e diante do filme acabado, esta tese propõe a denominação dessa direção de arte como *invisível*: uma direção de arte bastante elaborada, que, entretanto, se faz *real* a ponto de induzir o espectador a acreditar no caráter documental das imagens. Esse termo expressa o conceito de um cinema que tem na arte um critério importante de verossimilhança que, por fim, faz crer que não houve manipulação do espaço filmado, por meio de pontos de contato entre as imagens produzidas e a experiência contemporânea.

O termo invisível é, eventualmente, usado pelos profissionais relacionados aos departamentos de arte no cinema. Uma resenha da Academia Brasileira de Cinema faz uso da expressão *direção de arte “invisível”* para descrever o trabalho visual do próprio Tulé Peake para o filme **Tropa de Elite** (José Padilha, 2007), outro filme de época em favelas cariocas: *Por isso, optou-se por elementos pouco datados tornando a direção de arte “invisível”, uma característica do trabalho de Tulé Peake. A dificuldade de filmar em locações, fez com que a equipe tivesse que cenografar duas grandes construções: uma fábrica de sabão e um galpão industrial.*²

O diretor Philippe Barcinski também usa o termo invisível para falar da direção de arte de Marcos Pedroso em seu filme **Entre Vales** (2012): *ele tem um trabalho de aproveitamento do espaço. Mas é uma*

*direção de arte invisível, coloca a história em primeiro plano – algo diferente de muitos trabalhos que vemos por aí.*³

Para além do uso informal do termo, a tese procura ancorar a denominação *direção de arte invisível* junto ao conceito de invisibilidade da montagem, tão caro à *decupagem clássica*. Se a montagem invisível busca naturalizar a descontinuidade no encadeamento das cenas a ponto de ser convenientemente desconsiderada – aos olhos do espectador –, a direção de arte invisível também opera através de códigos que levam o espectador a associar o espaço preparado ao espaço real da cidade, desconsiderando uma possível intervenção. Em **O Discurso Cinematográfico**, Ismail Xavier fala sobre a operação que busca neutralizar o artifício da montagem e torná-la invisível:

O que caracteriza a ‘decupagem clássica’ é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível.⁴

Em **A Evolução da Imagem Cinematográfica**, André Bazin também aponta a invisibilidade da montagem como uma estratégia capaz de fazer com que, na mente do espectador, a divisão em planos passe *despercebida* e ele assuma o ponto de vista proposto pelo diretor:

A utilização da montagem pode ser ‘invisível’; é o caso mais frequente no filme americano clássico anterior à guerra. O único objetivo da divisão em planos é analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que faz com que essa análise passe despercebida; a mente do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático.⁵

Se fazer *despercebida* parece ser a estratégia comum entre a direção de arte realizada no filme de Meirelles e a operação de encadeamento de ações que caracteriza a montagem na *decupagem clássica*. Xavier fala em *sistema cuidadosamente elaborado* e *repertório lentamente sedimentado* como procedimentos da montagem que se pretende invisível. Veremos mais à frente que toda a operação de **Cidade de Deus** foi fundamentada em um entendimento profundo da realidade da favela carioca perante o próprio roteiro do filme. Assim como na montagem descrita por Xavier, a continuidade entre o real e o filmico garante a invisibilidade do sistema regido por Tulé.

Contudo, a suposta *continuidade* diante do espaço das favelas que serviram de locação ao filme não dá conta de todo o repertório usado pela direção de arte invisível para constituir a realidade imagética em **Cidade de Deus**. As muitas possibilidades de seleção e interpretação da realidade são apontadas por Tulé Peake com um dos pontos nevrálgicos de seu discurso. Para o diretor de arte seu trabalho é justamente o de equilibrar as intenções dramatúrgicas e as intenções de linguagem frente a tudo aquilo que o mundo oferece como possibilidade de imagem para o cinema.

Meu trabalho é fazer escolhas visuais, é tomar decisões estéticas.

Vou por aqui ou por ali?

Isso daqui mostrado agora, ligado a isso que vai ser mostrado depois, e junto a essa outra escolha que a gente vai fazer em seguida... são escolhas que devem seguir uma linha estética lógica.

Essa linha estética, no caso desse filme, foi escolhida em função de uma época, de uma intenção dramatúrgica filtrada pela interpretação dos atores, pelo posicionamento de câmera, pela luz, pelos desenhos da direção. Nada que a gente faz ‘estava lá’. Tudo foi pensado. Quando a gente separa algo, separa de uma realidade escolhida. Fazemos essas escolhas.

3] *Ninguém vai para um lixão por opção, entrevista de Philippe Barcinski, em agosto de 2014, pra o site Cineweb. http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=3514*

4] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p 32.

5] BAZIN, Andre. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014. p 96.

Num nível de produção que tem uma equipe com várias especialidades é o production designer, ou diretor de arte, quem toma essas decisões, que são baseadas em conceitos estabelecidos pela direção do filme. Se não tem esse cara, alguém vai tomar essas decisões: o diretor, o diretor de fotografia, ou até o contra-regra que escolhe uma cadeira... Alguém fala bota lá uma cadeira, se não tem ninguém pra escolher, quem escolheu foi o cara que apanhou a cadeira. E as pessoas envolvidas com o filme, independente da preparação, usam seu repertório pra tomar essa decisão. Seu repertório visual, seu repertório cultural e o que entendeu daquele pedido, daquele roteiro e daquela cena. Esse é o caminho pra se construir imagens, e é o caminho da indústria do cinema.⁶

Através do encadeamento de escolhas da direção de arte invisível, podemos entender questões pertinentes à realização da própria direção de arte perante a complexidade de fatores que se articulam na construção de imagens no cinema. Nesse contexto, é importante ter em mente os aspectos nos quais o diretor de arte e sua equipe têm função estratégica para a produção e para a concepção estética do filme, bem como se deve perceber que a imagem final é resultado da colaboração entre direção de arte, direção de fotografia e direção. **Cidade de Deus** é o resultado do trabalho de equipes encabeçadas por Fernando Meirelles, Tulé Peake e César Charlone, diretor de fotografia.

Os três diretores já haviam trabalhado juntos em dezenas de filmes publicitários produzidos pela O2 Filmes, de Meirelles. Além desses ensaios, Tulé Peake e Fernando Meirelles fizeram os longas-metragens **O Menino Maluquinho 2** (1998), **Domésticas** (2001) e, em anos mais recentes, **Ensaio sobre a Cegueira** (2008), com César Charlone. Ainda durante a divulgação de **Domésticas**, Meirelles apresentou o projeto do filme na favela carioca a Tulé. **Cidade de Deus** seria seu sexto longa-metragem; antes, o diretor de arte e arquiteto paulistano havia exercitado a representação de espaços de miséria e

violência em **Os Matadores** (Beto Brant, 1997).

Tulé é um diretor de arte que pensa o espaço cênico a ser criado como uma realidade de 360 graus de amplitude, no qual procura intervir e adequar à narrativa cada uma das diversas camadas passíveis de serem descobertas pelos movimentos da câmera. Na dinâmica fílmica de Meirelles, o diretor de arte atua previamente no espaço a ser filmado – em alguns casos isso leva semanas ou meses – e faz da locação, ou estúdio, algo contemporâneo da narrativa fílmica. Preparado, esse espaço é entregue ao diretor e ao fotógrafo, que agem sobre ele explorando os pontos de vista que mais interessam, sem limites espaciais, como se tudo existisse de fato.

Em seu livro, **Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro**, Vera Hamburger apresenta através de sua própria experiência e de entrevistas com diretores de arte importantes na filmografia brasileira – Pierino Massenzi, Clóvis Bueno, Marcos Flaksman, Adrian Cooper –, um panorama em que a presença deste profissional nos *sets* de filmagem seria decisiva. A autora fala:

O diretor de arte estará agora dividido entre o acompanhamento do set, a preparação do dia seguinte e a produção das filmagens futuras. Novamente auxiliado por seus colaboradores, ele providencia para que todos os elementos estejam disponíveis para o diretor no set de filmagem, como foi anteriormente planejado. Nessa fase, sua equipe deve se organizar para criar condições que permitam ao diretor de arte acompanhar as filmagens, participando ativamente da construção de cada cena e enquadramento. Esse é o momento decisivo para a composição do quadro final, sendo a colaboração do diretor de arte essencial.⁷

A experiência de Tulé no processo de produção de **Cidade de Deus** contradiz a ideia exposta por Vera Hamburger, de que o diretor de arte deve acompanhar as filmagens ou se fazer presente no *momento decisivo para a composição do quadro final*. De uma forma geral, em

6] Entrevista concedida por Tulé Peake, Rio de Janeiro, maio de 2015.

7] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 24.

sua metodologia, o espaço entregue ao diretor e ao diretor de fotografia tem que ser autônomo o suficiente para que a câmera se apodere dele com total liberdade. Para Tulé, a voz do diretor de arte está contida no cenário que ele prepara e não em uma presença atuante nas diárias de filmagem.

É claro que o fato de Tulé se isentar das filmagens não significa que nos *sets* não tenham profissionais da equipe de arte preparados para dar suporte aos pedidos do diretor; tampouco, que estes espaços não estejam configurados com artifícios cênicos facilitadores – como é o caso das paredes móveis usadas nos cenários em estúdio que vamos analisar no capítulo 4, *Refazendo a Cidade de Deus*. Vale ressaltar ainda que existem grandes exceções a essa regra. Em **Cidade de Deus**, nas diárias em que havia uma concomitância entre a filmagem e a configuração da cenografia, o diretor de arte estava presente como mais um olhar capaz de constituir aquele complexo emaranhado de informações visuais que se transformavam ao longo das sequências. São exemplos deste processo: o *flashback* de apresentação da *boca dos apês*, toda a sequência em que Buscapé se vê no meio da linha de fogo entre o bando de Pequeno e a polícia, e a guerra noturna entre as quadrilhas em meio as carcaças de carros e latões incendiados.

A postura metodológica do diretor de arte vai de encontro ao desejo de Meirelles e Charlone de fazer um filme aos moldes do cinema documental, uma vez que permite uma suposição, ainda que efêmera, de que o espaço visado pela câmera é, de fato, *real*. Em um acordo silencioso, Charlone e Tulé assumiram posturas distintas e até antagônicas diante do fazer fílmico em **Cidade de Deus**, mas que, por fim, se complementaram em torno do desejo de Meirelles, que *desde o início queria colar o filme na realidade através de uma linguagem documental*.⁸

Tulé Peake revisitou alguns pontos da doutrina do Cinema Clássico, na qual o diretor de arte faz uso de recursos cenográficos a fim de obter o *controle total da realidade criada pelas imagens*,⁹ e a qualidade

das realidades criadas está diretamente ligada a um trabalho ostensivo junto aos cenotécnicos, pintores e decoradores que recompõem *o mundo* em estúdio. É justamente a associação do *modus operandi* de Tulé com o trabalho artesanal de produção de bens fílmicos que ampara esta comparação. Nesse processo, entre a *representação naturalista de um mundo visto através de uma suposta janela* e o trabalho de direção de arte executado em **Cidade de Deus**, o grande salto está na substituição dos estúdios como espaço privilegiado das filmagens pela cidade, território tão caro ao neo-realismo. Dessa forma, em **Cidade de Deus**, a presença da cidade na narrativa visual se deu de forma extremamente retrabalhada, em um planejamento no qual a linguagem estética e as relações espaciais urbanas foram pontos de partida para as intervenções cenográficas, para o discurso dos objetos, dos figurinos e da maquiagem.

Nas palavras do próprio Tulé, *a cidade é um cenário incompleto*.¹⁰

Antes de realizar filmes ficcionais, o fotógrafo uruguaio César Charlone teve a formação de documentarista – seus ídolos eram o cubano Santiago Álvarez, o argentino Fernando ‘Pino’ Solanas, o holandês Joris Ivens, entre outros documentaristas que se propunham a olhar para os problemas sociais de seu tempo. O cinema político do neo-realista Francesco Rosi também é apontado pelo fotógrafo como uma forte influência.¹¹ Estes são nomes importantes para se entender a postura de Charlone diante do filme que Meirelles pretendia realizar. Quando o diretor apontou o desejo de trabalhar com não-atores, foi o próprio Charlone quem propôs filmar **Cidade de Deus** com uma estética documental: *eu rodo com a câmera por aí e a gente vai vendo o que está acontecendo, vamos deixar os atores soltos, sem marcas dramáticas e a gente segue eles como documentário*,¹² disse Charlone a Meirelles.

Nesse acordo tácito, a postura do diretor ocupa um terceiro vértice. Em seu processo de trabalho, Meirelles estabeleceu um diálogo ao mesmo tempo seletivo e conciliador entre a abordagem de Tulé e a

8] Observações de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD.

9] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 41.

10] Entrevista concedida por Tulé Peake, São Paulo, fevereiro de 2016.

11] Entrevista concedida por César Charlone, São Paulo, dezembro de 2015.

12] Ibid.

de Charlone, cujo resultado se refletiu na leitura documental dos cenários artificialmente preparados pela direção de arte. À sua maneira, Meirelles construiu sua narrativa visual por meio de fragmentos das operações de Tulé e de Charlone que mais interessaram à linguagem estética proposta para **Cidade de Deus**, prática que aproximou o diretor do pensamento pós-moderno. Sua postura vai de encontro à uma concepção em que a lógica opositória – ou isso, ou aquilo – é substituída por uma poética que junta os opostos, *assumindo um caráter híbrido, plural e contraditório*.¹³

A observação da triangulação entre os diretores de **Cidade de Deus** pode ser vista em face da concepção proposta por Linda Hutcheon, quando a autora fala em uma estética que não se ajusta nem ao cinema clássico, nem ao moderno, que hibridiza *o ilusionismo clássico e o distanciamento modernista, permitindo coexistirem diversos gêneros cinematográficos e até mesmo diálogos intertextuais com outras formas narrativas (videoclipe, publicidade, quadrinhos, televisão, literatura barata e cultura erudita em geral)*.¹⁴

Voltando um pouco a **Rio, 40 graus** e a **5x Favela**, podemos reafirmar a parcela imagética de suas narrativas através da chave do cinema moderno – visto que os filmes se debruçam e se apropriam da visualidade das favelas cariocas tal qual elas se apresentam – e, em uma comparação distanciada com **Cidade de Deus**, é possível dizer que os três filmes se equiparam, em certa medida, na forma como se colocam diante dos espaços da cidade para contar suas histórias. Entretanto, no filme de Meirelles, a leitura documental do espaço fílmico é somente uma linguagem estética, uma vez que esse é um espaço previamente construído para as filmagens a partir da cidade.

Vale aqui lembrarmos Lucia Nagib quando, em seu artigo **A Língua da Bala: realismo e violência em Cidade de Deus**, a autora propõe-se a identificar os elementos que conferem ao filme e ao livro o *aspecto realista* e diz que *a produção da aparente ‘espontaneidade’*

reinante em ambas as obras requer boa dose de artifício.¹⁵

No capítulo 4, a tese abordará que mecanismos foram estes que permitiram a construção de uma favela que traz a força do realismo para além da ideia de simples cópia do real, ou de uma suposta captação documental da realidade tal qual ela se apresenta nas locações. O conhecimento desse processo ampara o entendimento a respeito da atuação efetiva da direção de arte invisível, que se articula através da observação, da interpretação e da seleção do real e se realiza a partir de códigos de verossimilhança.

A mudança significativa entre os filmes cinemanovistas e a abordagem contemporânea da favela no filme de Meirelles se dá em muitas esferas, desde questões ideológicas até questões de caráter técnico. Embora o espaço das favelas tenha sido sempre marcado por profundas divisões sociais, nas décadas de 50 e 60 o acesso a esses territórios estava livre do controle dos traficantes de drogas. Esse também é um fator a ser considerado nas mudanças de abordagem entre os filmes: o crime organizado nas favelas cariocas dominou o controle das representações destes espaços e obrigou os realizadores a buscar outras saídas, para além da simples captação das locações. Essa contingência tem conexões fortes com o processo de trabalho da direção de arte.

Mas, o que nos interessa no contraponto entre os *dois tempos* é, sobretudo, é a compreensão de como nosso cinema brasileiro urbano das décadas de 50 e 60 traduziu a opção neo-realista pela filmagem em locação no pós-guerra europeu, e como esse alinhamento entre o Cinema Novo e movimento italiano influenciou a maneira que a direção de arte se colocou perante o desafio de construir uma favela fílmica em **Cidade de Deus**.

Em **Rio, 40 graus** e em **5x Favela** as sequências são produzidas a partir da seleção e da apropriação de espaços da cidade. Os planos longos, a profundidade de campo e a *invisibilidade* da edição também

13] Linda Hutcheon Apud PUCCI Jr., Renato. Cinema pós-moderno. In: MAS-CARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

14] Ibid.

15] NAGIB, Lúcia. A Língua da Bala: Realismo e Violência em Cidade de Deus. Novos Estudos 67, 2003. p 181.

contribuem para uma percepção que busca superar o ilusionismo inerente ao próprio cinema de ficção. **Cidade de Deus** certamente se distancia do neo-realismo de **Rio, 40 graus** e de **5x Favela** em momentos em que a combinação dos enunciados filmicos leva a uma estilização que chama atenção para o próprio artifício. Entretanto, suas referências de época e espaço são registros definidos através de padrões estéticos ancorados no realismo, que ajudam a situar estilisticamente a obra fora de uma suposta *ordem do alucinatório*.

Uma das questões mais analisadas a respeito de **Cidade de Deus** foi, justamente, sua linguagem cinematográfica. A maneira como a direção articulou as ações e os diálogos dos atores com a arte, fotografia e edição ajudou a moldar a história de Paulo Lins. O entrelaçamento de enunciados construiu uma narrativa que levou ao questionamento a respeito do domínio do estilo sobre o conteúdo, ou sobre as estratégias de envolvimento do espectador puramente pela imersão nas imagens e nos sons alucinantes.

Na crítica mais ressonante ao filme de Meirelles, o artigo de Ivana Bentes '**Cidade de Deus** promove turismo no inferno', a autora questiona o consumo de imagens da pobreza e da violência a partir de códigos de produção transnacionais que espetacularizam os dramas sociais a partir de uma suposta estetização, designada por Bentes por *cosmética da fome*.

O interdito modernista do Cinema Novo, algo como 'não gozarás com a miséria do outro', que criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novo-realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens. Ou seja, as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano

de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência.¹⁶

Em **Cidade de Deus**, a montagem e a gramática dos movimentos de câmera superam a invisibilidade ao articular elementos de uma nova realidade virtual, associada à crescente fragmentação do universo do entretenimento que nos rodeia – *intervalos comerciais inseridos na programação da TV, vídeos da MTV, capítulos nos DVDs, zapping dos controles remotos, jogos de computador*.¹⁷

A intermediação digital da totalidade do filme permitiu um conjunto de efeitos fotográficos que conferiram, às imagens, o brilho e a cromaticidade facilmente associados à linguagem publicitária, potencializando a construção retórica das imagens descoladas do fluxo naturalista. O montador, Daniel Rezende, enfatizou que o uso da edição digital permitiu experimentar novas ideias.¹⁸ Ele afirmou que muitas das interpretações dos personagens foram criadas na fase de edição, quando diferentes resultados puderam ser obtidos com as mesmas imagens: imagens aceleradas, expandidas, frisadas e frequentemente repetidas. A intervenção intensa operada pela montagem e pelos efeitos de pós-produção na duração dos movimentos internos dos planos, bem como a fragmentação contribuíram para o que Bentes chamou de *linguagem pós-MTV*.

Ainda assim, a própria autora fala que *rituais de iniciação à violência e ao ódio são descritos de forma realista*.

Descritos de forma realista?

Ao que parece, Bentes assume o território onde as imagens espetacularizadas são captadas como de fato um *território de miséria*. Apesar de comentar a alteração das cores na passagem da década de 60 para a década de 70 – mote para a crítica à estetização da miséria – a autora diz que *a favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto*

16] BENTES, Ivana. *Cidade de Deus promove turismo no inferno*. O Estado de São Paulo, 31 de agosto de 2002.

17] MUIR, Stephanie. *Studying City of God*. Auteur, 2008. p 83.

18] Entrevista de Daniel Rezende em <http://www.avidblogs.com/avid-toronto-editors-city-of-god/>

da cidade, como um território autônomo. Não há menção a uma descontinuidade entre a favela filmica e a real. O entendimento da favela como um território mapeado entre forças ilícitas do tráfico, e que, portanto, requer boa dose de estratégias para ser representado no cinema, está ausente do discurso da pesquisadora.

A partir deste contexto, podemos pensar até que ponto a atuação da direção de arte invisível em **Cidade de Deus** não se configurou um recurso que, ao situar o espectador num universo supostamente documental, contribuiu para que os outros enunciados filmicos fossem mais facilmente produzidos e identificados para além de parâmetros realistas? Será que a direção de arte é um enunciado capaz de criar um universo suficientemente verossímil para liberar as outras instâncias filmicas dos dogmas realistas e, ainda assim, manter a crença do espectador em uma suposta realidade? Em que medida o discurso extremamente composto em **Cidade de Deus** é de fato *invisível*, visto que o filme traz um algo a mais, que supera a simples transposição de códigos realistas, ancorado em uma linguagem estética que por vezes extravasa o real, trazendo um olhar admirado sobre o cotidiano das favelas e seu encadeamento de conexões formais?

Beatriz Jaguaribe, em **O choque do real**, analisa a questão da codificação das estéticas realistas e propõe uma leitura na qual elas são também uma interpretação da realidade, e não a realidade. A respeito desse jogo entre a chamada espetacularização e a estética realista em **Cidade de Deus** a autora diz:

(...) o filme 'Cidade de Deus' galvanizou a opinião crítica num acirrado debate sobre realismo, realidade brasileira e cultura do espetáculo. Desautorizado por vários críticos como o filme que estetiza a favela por meio de movimentos de câmera publicitários e videoclipados, exaltado por outros como filme realista que conseguiu inusitada verossimilhança na atuação dos atores das comunidades carentes e na retratação do desmanche social das favelas nas

grandes cidades, criticado, por ainda outros, que cobraram uma retratação mais ampla da favela, 'Cidade de Deus' tornou-se um marco na cinematografia brasileira.¹⁹

Jaguaribe aponta os *atores das comunidades* e a *retratação do desmanche social das favelas* como aspectos que conseguiram uma inusitada verossimilhança. Essa é uma conexão que vai de encontro às primeiras ideias de Meirelles em relação ao projeto que tinha em mãos. O diretor diz que se interessou pelo livro **Cidade de Deus** justamente porque era o ponto de vista do morador, de alguém que estava lá dentro, era o que Paulo Lins via em seu cotidiano, ou seja, as pessoas e o espaço.

A ideia de filmar em locação e trabalhar com atores que vivem em comunidade, foi justamente para conseguir essa sensação de verdade, porque eu sabia que se eu achasse bons atores nas comunidades eles iam me dar essa cara de doc que eu queria pro filme. As pessoas iam assistir e falar isso é verdade, não é uma historinha que alguém inventou. E acho que conseguimos porque achamos atores extraordinários, que passam uma verdade que nenhum ator que existe no Brasil faria.²⁰

O processo de seleção e preparação desse elenco de não-atores se equipara, de muitas maneiras, ao processo da direção de arte junto as favelas. Ambos começaram cerca de um ano antes do filme, contaram com o apoio de lideranças dentro das comunidades, selecionaram desse substrato real aquilo que melhor contaria a história do livro e, por fim, incorporaram ao próprio roteiro a gíngua, as gírias, as expressões e, por que não, a estética vernacular brasileira. Sob o ponto de vista da arte, vamos procurar entender nas próximas páginas como foi esse processo de imersão no espaço das favelas cariocas.

19] JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*.

Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p 113.

20] Observações de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD.

Estrutura da Equipe de Arte em **Cidade de Deus**²¹

produção de arte e cenografia: Isabel Gouvêa

assistente: Simone Aquino

discute as estratégias de produção com a produção geral e o diretor de arte;

coordena o lado operacional e financeiro de todo departamento;

produz veículos, armas e animais de cena;

produtor de locação: Sérgio Bezerra

procura espaços para as filmagens que contemplem as exigências subjetivas,

estéticas, técnicas e logísticas dos vários departamentos;

negocia e acompanha a adaptação destes espaços pela cenografia e filmagens.

cenografia: Claudia Moraes e Beli Araújo

assistentes: Rafael Ronconi e Luiz Fernando

estagiários: Jayme Netto e Severo

projeta e supervisiona tudo que é relativo ao desenho, construção

e acabamento dos espaços do filme, bem como adequações em locações.

produção de objetos: Ângela Pralon e Mônica Rochlin

assistentes: Fabiana Brito Pereira, Sérgio Heineck, Luís Costa e Ilana

responsável pela caracterização final do espaço. Incluem-se o mobiliário,

adereços, comida de cena, cortinas e tecidos em geral, objetos de iluminação

cenográficos (practical light), plantas, os pequenos objetos que povoam a cena,

entre muitos outros itens.

contra-regras: Dejair dos Santos e Nilson Laport

responsável pela dinâmica das questões relativas à arte no set de filmagens;

qualquer adereço ou objeto que esteja ligado à ação da personagem.

pintura de arte: Bia Pessoa

assistentes: Robson, Patrícia Cabral, Jefferson Lima, Calado e Edinho

adereços: Albery e Pará

estagiária: Marian del Castilho

cenotécnicos: Roberto Marmelo e Hêlio Bentes

assistentes: Nilson, Madureira, Batata, Dico Maranhão, Ramos, Wanderley, Washington

ajudantes: Carlito, Gegê e Vinícius

efeitos especiais: M. M. Arte Técnica, Duca, Jorge, Marcelo, Mauro e 12

Estrutura da Equipe de Figurino em **Cidade de Deus**

figurino: Bia Salgado e Inês Salgado

conceitualiza os figurinos e a visualidade do personagem

com o diretor de arte, o diretor e o fotógrafo;

desenha o figurino de cada personagem;

coordena uma equipe que pesquisa, compra ou produz as roupas, calçados,

acessórios e adereços.

assistentes: Andréa Dantas, Fúlvia Costalonga, Patrícia Monteiro

estagiárias: Elisa Brito e Pilar Salgado

costureiros: Alex Brasil, Fátima Félix Fátima Leopoldina, Marinice Alcântara

camareiro: Márcio

aderecista: Esmê de Souza

assistentes: Fabiana e Igor Thiago

Estrutura da Equipe de Maquiagem em **Cidade de Deus**

maquiagem: Anna Van Steen

qualifica visualmente cada personagem

com o diretor de arte, o diretor e o fotógrafo;

formata os cabelos, barbas e bigodes;

imprime os mais variados efeitos plásticos sobre a pele, unhas e dentes.

maquiagem: Dona Meirelles

assistente: Sidnei Oliveira

estagiários: Anderson Bernardes e Marcelo Silva

obs.: Todos estes departamentos contaram com a colaboração dos moradores da Cidade de Deus e Cidade Alta durante a pré-produção e, às vezes, durante as filmagens. Embora a contratação dos moradores tenha sido uma das contrapartidas oferecidas à comunidade pelo filme, eles não foram creditados. Alguns atores da oficina de Gutí Fraga também se interessaram em aprender sobre estes outros ofícios e trabalharam em algumas diárias de filmagens, mas também não foram creditados.

^{21]} Créditos transcritos da versão do filme em DVD. Os breves resumos junto às funções foram escritos a partir da minha experiência em equipes de filmagem e de observações do livro de Vera Hamburger.

antes do filme

Cidade de Deus entrelaça vários personagens e histórias num grande painel para contar a entrada do tráfico nas favelas. Para isso, estrutura-se em três momentos distintos: a vida da comunidade sem o tráfico; o dia em que o tráfico chega e até onde ele chega. Para contar essa história, faz uso dos enunciados fílmicos de forma complexa, manipulando os tempos e utilizando um único narrador que nos conduz através do roteiro. O filme começa já bem perto do fim da história e logo retrocede 12 anos. Isso ajuda a entender as mudanças ocorridas na favela. A voz de Buscapé é apenas um dos recursos usados na construção da narrativa. Outras informações não diegéticas, como os títulos em cada ação acessória e os efeitos de edição que frisam a imagem a cada novo personagem importante que aparece no filme, ajudam a ligar uma informação a outra.

A estrutura labiríntica da proposta a todo momento antecipa coisas que ainda vão acontecer ao mesmo tempo em que volta ao passado para focar determinados pontos da história e elucidar dúvidas sobre algumas situações. A narrativa é centrada em determinados personagens a cada tempo. O didatismo da narração de Buscapé confere unidade a essa proposta. Para Mantovani, roteiro e montagem conversam muito com a ideia de composição musical. *Tem uma coisa de música nisso, tocar, repetir, tocar um pouquinho diferente, vai dando coesão narrativa pro filme. A gente vai entrando melhor na história, a gente vai entendendo mais os personagens.*²² A *composição musical* da

narrativa brinca com o tempo de muitas formas:

- mexendo na **ordem** dos eventos, alguns são antecipados, outros são vistos na ordem dos acontecimentos e alguns vistos como flashbacks;
- trabalhando a **duração** de determinados eventos: expandindo, frisando, pulando ou resumindo;
- trabalhando a **frequência** com que os fatos são mostrados: alguns fatos acontecem uma vez e são mostrados uma vez, alguns acontecem uma vez e são mostrados muitas vezes, alguns acontecem muitas vezes e são mostrados uma vez e alguns acontecem várias vezes e são mostrados várias vezes.²³

Para todos os envolvidos na produção fílmica, a compreensão do roteiro, a partir dessas dobras e distensões temporais, orienta a forma como cada um desenvolve a própria narrativa. Durante a pré-produção, o assistente de direção é responsável por decupar e organizar sistematicamente o tempo fílmico. As cenas são reagrupadas ou reordenadas por diferentes pontos de vista, como por uma ordem cronológica direta, pelos diferentes cenários, ou ainda, divididas entre dias e noites, entre muitas outras formas. A decupagem é um instrumento de trabalho de todos os profissionais. Cada departamento faz sua decupagem segundo sua própria análise técnica.

Segundo Jacques Aumont, esse termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização de filmes e designa a

22] Observações de Braulio Mantovani na versão comentada do filme em DVD.

23] MUIR, Stephanie. *Studying City of God*. Auteur, 2008. p 47.

separação em cenas do roteiro, sendo, portanto, um primeiro estágio da preparação do filme sobre o papel. Em um segundo momento, o termo passou a ser empregado de modo mais metafórico, designando a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber. *É nesse sentido que André Bazin utiliza a noção de decupagem clássica para opô-la ao cinema fundado na montagem.*²⁴

Ainda segundo Aumont, a definição de decupagem foi retrabalhada por Noël Burch: *o conceito de decupagem, oposto ao sentido técnico e prático, é definido então como ‘a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo.*²⁵

A noção de decupagem abrange portanto muitos sentidos, mas o entendimento das sequências do roteiro e de suas chaves narrativas e a posterior sistematização é o aspecto que nos toca nos debates técnicos da fase preliminar de produção. Para a cenografia, a decupagem organiza os espaços onde cada cena se passa e a época em que se desenvolvem dentro da cronologia fílmica. Para os produtores de objetos, orienta quais aparatos devem ser produzidos para organizar a narrativa e interagir com os atores; muitas vezes itens sem os quais a história não se completa e que garantem a continuidade da montagem. Para a maquiagem, a decupagem está diretamente ligada ao entendimento dos próprios sentimentos dos personagens na progressão das sequências. Mas nenhuma das instâncias da arte lida de forma tão detalhada com a decupagem quanto o figurino. Muitas vezes é através da troca de roupas que percebemos a passagem das horas ou dos dias no tempo fílmico.

A fim de auxiliar as discussões futuras sobre o processo de construção dos enunciados fílmicos esta tese propõe, através de um diagrama, uma decupagem das cenas a partir do filme acabado, tendo como orientação inicial a passagem de tempo denotada pelo figurino.

Dessa forma as sequências foram organizadas em dias, ou seja, todas as cenas se dividem em 27 dias fílmicos. É importante não confundir os dias fílmicos – a separação das ações em dias, como descrito no roteiro – com as diárias de filmagem – uma questão técnica organizada pela produção a partir da decupagem do roteiro e do tempo necessário para realizar cada sequência. No diagrama estão sintetizadas as seguintes informações:

As sequências do filme estão listadas junto ao dia em que acontecem, um pequeno resumo descreve a ação e os personagens principais relacionados.

Junto à divisão em dias estão destacadas algumas sequências especiais:

- a passagem de 3 meses na primeira parte do filme;
- o institucional do tráfico;
- os assaltos do bando de Cenoura e Galinha;
- a passagem de 1 ano.

Dois dias estão destacados:

- o **dia 25**, quando se desenvolve a primeira sequência do filme e a narrativa volta ao passado;
- o **dia 07**, quando Zé Pequeno toma a boca dos apês, ou o dia em que o tráfico chega à favela; um longo dia dividido entre suas elipses e seus flashbacks.

Algumas outras indicações completam o diagrama:

- a mudança de época entre os anos 1960 e 1970;
- o período narrado por Buscapé e o tempo fílmico presente;
- as cartelas extradiegéticas;
- o espaço da narrativa ocupado pelos 13 personagens principais.

24] AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003. p 71.
25] *Ibid.* Idem.

Nas pesquisas em que a análise filmica é o recurso mais expressivo, a reflexão se dá quase exclusivamente através do aparato que a obra oferece; a realidade projetada na tela é o objeto estético a ser estudado. Essa foi a metodologia usada na análise de **Rio, 40 graus** e dos episódios de **5x Favela**. Porém, muito embora o centro do estudo da estética repouse na imagem acabada, esta tese sobre a direção de arte em **Cidade de Deus** procura, por diversos momentos, materiais extra filmicos como complemento da análise filmica, à medida que examina os mecanismos de construção desse universo visual fragmentado entre tempos e espaços distintos.

Dentro do conjunto de enunciados imagéticos, o exame das cenas, do encadeamento entre elas e uma leitura mais distanciada do conjunto como um todo não dão conta de elucidar todas as questões pertinentes à estrutura formal da dimensão da arte no filme de Meirelles. Esse projeto, que se propõe a entender o alcance da direção de arte invisível, vai permanentemente em busca de outros elementos que amparem sua compreensão, dentre os quais os mais expressivos são:

- o roteiro e outros textos onde eventualmente o roteiro se baseia;
- o contexto histórico e cultural da época e do lugar onde o roteiro se coloca;
- as estratégias da produção;
- a dinâmica entre a equipe de realizadores.

O roteiro é uma referência muito elementar dos aspectos visuais da narrativa. As usuais 120 páginas oferecem um panorama da história por meio do encadeamento de ações dos personagens e orientam a decupagem das sequências através de rubricas que evidenciam onde a cena se passa, o que os personagens vestem, o horário da ação, entre outros aspectos, mas de forma concisa. Nesse contexto, um conjunto de informações sobre a temática do filme e, muitas vezes, o livro no qual o roteiro está baseado, depõem mais sobre as inter-relações

visuais das cenas do que as breves notas que o roteirista escreve longe do cotidiano da produção, onde são discutidos os lugares possíveis de se filmar e suas implicações estéticas, técnicas e, no caso de **Cidade de Deus**, as garantias de segurança da equipe de filmagem.

O entendimento do contexto histórico e cultural é uma segunda ferramenta condicionante da direção de arte. A partir dessa compreensão, as articulações visuais nas diferentes sequências ganham força e estabelecem novas conexões narrativas. Além do cenário especificamente, os gestos, as gírias, o figurino e a maquiagem se valem do estudo do recorte histórico para onde o diretor e o roteiro apontam. O cinema, como arte que se realiza a uma certa distância temporal do fato, seja ele no passado ou no futuro, permite que seus realizadores componham um discurso histórico e geográfico decantado do material pesquisado, considerando que uma leitura de época é sempre influenciada pelo tempo presente.

Se pensarmos a realização de um filme em três etapas – pré-produção, filmagem e montagem/finalização – parcela importante do trabalho da direção de arte está concentrada nas duas primeiras etapas. E, dentro dessa divisão, a pré-produção é a fase em que direção de arte torna-se um recurso na estratégia da equipe de produção do filme. **Cidade de Deus** é prolixo em exemplos dessa relação. Dentro da opção do diretor de trabalhar em espaços abertos – com base nos traços mais expressivos da história – a escolha das locações foi pensada a partir da perspectiva histórica e estética apontada pela direção de arte. Em contrapartida, questões de ordem prática pautaram a definição desse *lugar ideal* indicado pela arte, tais como o orçamento do filme e uma série de limitadores sociais, políticos ou econômicos do *lugar* onde se desejava filmar. Em **Cidade de Deus**, a negociação com lideranças locais das favelas, legítimas ou ilícitas, determinou a geografia da produção, ainda que essas questões nem sempre sejam tratadas com muita objetividade.

Rubricas do roteiro, contexto histórico e possibilidades de produção dialogam na construção imagética do filme, mas não são – ou não deveriam ser – as circunstâncias mais expressivas. Todo esse conjunto de instrumentos precisa ser articulado pelos criadores para além da simples problematização dos enunciados envolvidos. A questão em jogo é a composição de uma linguagem estética ou de um conceito visual capaz de traduzir uma espécie de *sentimento do filme*.

O encadeamento do conceito visual com o roteiro vai orientar cada um das dezenas de artistas e técnicos envolvidos na produção fragmentada do filme. O *fazer* da direção de arte no cinema está apoiado na coordenação de todo esse contingente que trabalha em tempos e lugares diferentes, e que, por vezes, produzem aparatos que só se encontram no momento da filmagem ou até mesmo na montagem.

A partir de entrevistas com pessoas envolvidas diretamente na realização dos enunciados da arte em **Cidade de Deus**, tentamos refazer a dinâmica de construção desse conceito visual e seus mecanismos de realização. Nesse conjunto de entrevistados estão Tulé Peake, César Charlone, a figurinista Bia Salgado, a maquiadora Anna Van Steen, a produtora de arte e cenografia Isabel Gouvêa, o contra-regra Dejair dos Santos, além da produtora executiva Elisa Tolomelli e da coordenadora de produção Bel Berlinck.

Os seis meses de pré-produção e as 11 semanas de filmagem revelam a integração, mas também a disputa, entre os diferentes enunciados na construção do universo que o roteiro apenas esboçou. O encontro dos realizadores e das equipes no espaço da ação fílmica é pausado por um conflito de interpretações e desejos. Nesse momento, a voz do diretor é soberana e seu esforço em destilar os diferentes pontos de vista resulta, muitas vezes, na qualidade do material produzido.

O debate entre enunciadores é o que impulsiona a criação. Sob o ângulo de uma direção de arte que busca ser invisível ao espectador, mas ao mesmo tempo é fundamental dentro da construção do filme,

esse conflito se dá com a direção, com a produção, com a fotografia, como também em níveis diferentes dentro da própria equipe: em questões onde a tônica da produção de bens visuais deve ser equilibrada entre a cenografia e a produção de objetos; entre a cenografia e o figurino, o eterno jogo de contrastes de figura e fundo; entre a produção de objetos e os atores que tem de interagir com os objetos e fazer deles sua ação; entre o figurino e a caracterização, entre outros exemplos.

A ideia segundo a qual o espaço das filmagens é um lugar ordenadamente disposto é ilusória. Clóvis Bueno, diretor de arte de uma geração anterior a de Tulé, Meirelles e Charlone, desconstrói essa leitura e amplia as discussões a todas as etapas do fazer fílmico.

Mais do que uma criação coletiva, na verdade o cinema talvez seja um processo de transformações, de transgressões, de traições. Um cara escreve um livro, um roteirista pega aquela história, coloca suas ideias e muda. Quando leio esse roteiro, ele já vira outra coisa, eu o transformo em minha cabeça. O fotógrafo fotografa o que construí com a sua visão particular: o que imaginei luminoso, ele faz escuro, transgride. O ator e o diretor também transgridem quando montam a cena. Quando o material chega ao montador, ele vai valorizar aquilo que eu nunca tinha pensado, e despreza o que eu acredito ser importante. Aí vem a finalização. O próprio público, quando assiste, vê uma história totalmente diferente. Então é realmente um processo de transgressões.²⁶

As decisões percebidas na análise do produto acabado não esclarecem os caminhos que orientaram as escolhas, os agentes desse processo, tampouco as *transgressões*. Um dos discursos mais negociados, por exemplo, é o da cor. Este é um enunciado que extrapola o domínio da direção de arte e é partilhado com a direção de fotografia. **Cidade de Deus** traz uma narrativa muito trabalhada nesse sentido. Parte desse universo foi conceitualizado durante a pré-produção e, posteriormente, construído nas filmagens pela arte e pela fotografia. Mas uma parcela

26] Clóvis Bueno Apud HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 140.

importante nesse processo foi efetivada na finalização, que contou com recursos de intermediação digital na conclusão da imagem. Na estrutura brasileira de produção, essa ainda é uma seara quase que exclusiva do fotógrafo e do diretor, onde o diretor de arte participa muito pouco. Na estrutura norte americana, o *production designer* opera na feitura dos cenários virtuais, nos efeitos especiais e também na intervenção cromática, realizados na etapa de pós-produção.

Nas entrevistas, um universo rico de pequenos fatos cotidianos sobre a realização do filme foi naturalmente se formando. Durante esse processo, a figurinista Bia Salgado comentou que Tulé é um *cara que gosta de jogar conversa fora*. Para muito além de escolhas estético-formais, Bia Salgado trouxe para o contexto a dimensão humana do trabalho de um diretor de arte. Conhecer um pouco sobre o outro é o ponto de partida para entender o mundo que se organiza ao seu redor. Um mundo visual, que em parte é feito por escolhas desse ser humano e da combinação de conjunturas e pessoas que convivem com ele em um mesmo espaço. A direção de arte reconstrói um universo a partir da sua célula mais fundamental e entrega ao diretor e ao ator, que, por fim, se torna o dono desse universo.

O livro **Cidade de Deus** fez o primeiro contato entre Tulé e o projeto do longa-metragem. Meirelles lhe deu o livro e disse que estava pensando em fazer um filme. Incrédulo com o que tinha em mãos, Tulé conta que lia e voltava, várias vezes. Ao final, impressionado com o que lera se perguntou: *como a gente vai fazer isso?* Foi o início de um fascínio com esse mundo. Arquiteto formado a sombra do pensamento de Lina Bo Bardi, que incentivava os alunos a visitar e entender a favela, Tulé conhecia apenas bordas periféricas de favelas paulistanas. A leitura do livro e do roteiro trouxe três perguntas que iriam nortear o planejamento e o trabalho de direção de arte, segundo seu depoimento:

- **Favela? Neofavela? Mas isso aqui é conjunto habitacional...**
- **Que espaços o Rio de Janeiro oferece para o filme?**
- **Como usar os espaços da cidade para contar essa história?**

Até esse momento, para Tulé, a favela carioca era simbolizada por morros como o Dona Marta, em Botafogo, que conhecera através do documentário **Notícias de uma Guerra Particular** (João Moreira Salles, 1999), uma evolução temporal das favelas de **Rio, 40 graus e 5x Favela**. Sem entender porque chamavam de favela um conjunto habitacional, o diretor de arte fez inúmeras visitas à Cidade de Deus e à Cidade Alta. A cada contato, somava novas impressões a respeito da estrutura urbana, política, social e cultural. A organização paralela com leis próprias de uma sociedade regida por um *outro* governo e as interconexões visuais desse mundo à parte da cidade formal ajudaram Tulé a constituir suas próprias ideias sobre a neofavela.

Formalmente, a investigação da extensão desse fenômeno se ancorou na compreensão dos mecanismos acessíveis ao morador que reconstrói permanentemente os espaços ao seu redor, muitos deles trabalhadores da construção civil. O domínio da técnica e do espaço urbano se traduzia em conjuntos permeados de cobogós, texturas, chapisco, muitas lajes e telhas de amianto, puxadinhos, acréscimos improvisados sem qualquer tipo de regulação.

Outro ponto que ocupava sua atenção era a maneira como o espaço urbano era dividido. Retomando um pouco o trabalho de Jane Jacobs, Tulé lembra sobre um setor da Cidade de Deus com algumas praças completamente abandonadas, sem nenhum uso, sem nenhum evento comunitário, afora alguns bandidos mirins. Em contrapartida, pequenos espaços intermediários reservados ao usufruto de todos eram aproveitados como fonte de comércio. Moradores abriam lojinhas, botecos, oficinas e iam ocupando os espaços públicos sem que ninguém discordasse desse uso. Para Tulé, essa outra forma de se

autorreger e de resolver as questões entre eles lhe causava assombro.

A frequência de visitas às comunidades nas quais o filme poderia ser realizado ajudou na formatação de um pensamento sobre a primeira pergunta que o roteiro lhe sugeria: Favela? Neofavela? Que é isso? Apesar de ainda ser possível perceber a matriz cartesiana do conjunto construído por Lacerda sob as camadas que reordenaram sua estrutura e suas superfícies, toda a rede de relações humanas, a dinâmica cultural e o funcionamento econômico não deixavam dúvidas sobre o porquê ser chamado de favela. A questão formal estava condicionada a um arranjo social regido pelo tráfico, ou pelo medo imposto pelo tráfico.

Na ocasião da divulgação do filme, muito se falou sobre a exposição para o Brasil e para o mundo de uma realidade pouco conhecida, até mesmo pelos cariocas. Tulé tinha noção do ineditismo visual do trabalho que estava começando, dessa representação dramatúrgica de uma parte da sociedade que não víamos, não olhávamos. **Notícias de uma Guerra Particular** era um dos poucos instrumentos cinematográficos de diálogo de que ele dispunha, ainda que sua favela tivesse uma origem completamente diferente da favela de **Cidade de Deus**. Outro trabalho que Tulé destaca é **Orfeu**, de Cacá Diegues com direção de arte de Clóvis Bueno, que teve os espaços externos de uma favela de morro construídos cenograficamente em uma região periférica da capital fluminense e os interiores, em estúdio.

A favela como objeto seminal do filme sofreu uma vasta pesquisa coordenada pelo diretor de arte. Os pesquisadores reuniram centenas de imagens do acervo do **Jornal do Brasil**, do Arquivo Nacional, de revistas da época e alguns vídeos do Cedoc da **Rede Globo**, como a entrevista de Mané Galinha ao **Jornal Nacional**. Além disso, fotografias e pinturas de artistas brasileiros completavam uma iconografia ampla. Uma segunda frente de pesquisa foi organizada pelo próprio diretor, que se debruçou sobre a história real daquelas pessoas romantizadas por Paulo Lins. Meirelles foi ao encontro dos antigos moradores da

Cidade de Deus, assim como dos familiares dos personagens retratados no filme. Em seu acervo constavam fotografias desses bandidos, além dos depoimentos que trouxeram dados importantes que seriam incluídos no roteiro e nas ações durante as filmagens.

Dentro de sua metodologia de trabalho, Tulé acredita ser importante compartilhar as imagens pesquisadas e selecionadas com a equipe, de modo que todos entendam seu objeto de trabalho e o olhar proposto sobre esse objeto. **Cidade de Deus** foi seu primeiro filme em que a produção incentivou tanto a pesquisa vasta dessa iconografia, quanto a exposição desse material. Em outros trabalhos, esse processo era limitado em parte por questões orçamentárias, em parte pela incompreensão da importância dessa etapa.

A base de produção do longa-metragem foi organizada dentro do próprio Estúdio Gabinal, onde também seriam filmados cenários como o *apé*, a *boca* de Sandro Cenoura e o interior da casa de Mané Galinha. Um longo corredor dava acesso a todos os departamentos do filme. Nesse espaço, por onde todos passavam, Tulé expôs a iconografia coletada. Esse conjunto de imagens trazia as antigas favelas em torno da Lagoa Rodrigo de Freitas que foram removidas nos anos 1960, trazia imagens dos moradores chegando como retirantes, fotos dos conjuntos habitacionais recém-construídos, o *outdoor* do BNH e retratos da vida cotidiana dos moradores, das festas e bailes. Havia também algumas imagens capturadas dos filmes da inauguração do conjunto habitacional e peças de propaganda dos apartamentos. Outro ponto importante eram as pinturas de mulheres negras de Di Cavalcanti, levadas por Charlone e as fotografias de Miguel Rio Branco, levadas por Tulé.

O salto qualitativo dessa exposição iconográfica ocorreu quando o conjunto de imagens passou a ser organizado segundo um conceito cromático sintetizado por Charlone. Embora o livro sugerisse alguns pontos, o processo cromático do filme foi uma descoberta conjunta, a

partir de esboços do figurino e dos testes de pintura que estavam sendo feitos no estúdio, somados às imagens pesquisadas. A partir desse conjunto, Charlone estabeleceu o conceito segundo o qual a primeira fase seria a mais romântica, realçada pela poeira cor de terra presente na locação; a segunda fase, psicodélica, com estética *cromada* e saturada, quase lisérgica, própria dos anos 1970; e, para a terceira fase, a mais *barra pesada*, as imagens perderiam a cor, tenderiam um pouco para o azul, oposto ao alaranjado do início. Para o fotógrafo, essa identidade cromática atendia uma preocupação de Meirelles a respeito do entendimento da narrativa entrecortada proposta no roteiro. A separação visual deveria ajudar a entender em que época a cena se passava.

O corredor imagético ganhou uma paleta de cores e uma iluminação improvisada por Tulé, que delimitava as três fases. O processo de construção desse corredor refletia o processo de conceitualização do filme. Algumas pessoas da equipe contam que, enquanto iam andando pelo corredor, assistiam ao *próprio Cidade de Deus*. O espaço de imagens se tornou um ponto de contato entre uma equipe multidisciplinar e heterogênea. Essa foi uma forma de expor o conceito visual proposto pela direção, arte e fotografia para todo o contingente de artistas e técnicos que passaram a vivenciar o mundo que cada um ajudaria a construir. Bia Salgado alinha a importância dessa reunião iconográfica dentro do processo de criação coletiva e dos conflitos ideológicos que caracterizam a pré-produção fílmica:

Duas coisas eram importantes: o corredor feito pelo Tulé, você ia passando por aquelas fotos, vendo, vendo e vendo; depois tinha uma pesquisa enorme do Fernando Meirelles, e me impressionava ele ter aquela pesquisa enorme, feita por umas meninas do departamento de história ligadas à Globo, que alimentavam aquilo. Existiam todos. Existia toda a história do Zé Pequeno, toda a história da mudança, toda a história dos padres.

Eles tinham tudo, tudo o que aconteceu naquele período.

Tinha a coisa da polícia, de como a polícia agia, dos presos.

Então a gente tinha aquele período da história do Rio de Janeiro totalmente documentado no corredor do Tulé.

O resto era escolher, como é sempre um trabalho.

É você escolher o que vai contar a sua história, não é?

Você vai escolhendo, isso aqui vai contar a minha história melhor do que aquilo... então você vai escolhendo.

O Clóvis Bueno fala uma coisa muito gozada:

o diretor de arte e o figurinista são pessoas que trabalham no filme que traem os outros, eles tem em si a capacidade de trair.

Por quê? Por que você não obedece. Te pedem pra fazer uma coisa e você faz aquela coisa de algum jeito, do seu jeito.

Então você tá sempre traindo o diretor: o diretor de arte trai o diretor, o fotógrafo que trai o diretor. O diretor é aquele traído, mas ao ser traído trazem pra ele coisas que ele não imaginava. Cabe a ele incorporar isso.²⁷

Durante a pré-produção de **Cidade de Deus**, Meirelles foi convidado por Guel Arraes, diretor de núcleo da **Rede Globo**, para participar da série **Brava Gente**, projeto cujos episódios únicos se baseavam em obras da literatura brasileira. Meirelles propôs fazer algo ligado ao filme **Cidade de Deus**, que por sua vez tinha como base o livro de Paulo Lins. Dessa forma, Braulio Mantovani escreveu o roteiro de **Palace II** a partir de uma das histórias do livro que não tinha sido usada no filme, mas que girava em torno da mesma favela. Além da **Rede Globo**, o curta-metragem foi exibido nos cinemas e escolhido o melhor curta da seção Panorama no Festival de Berlin de 2002.

Para o diretor, a realização do curta-metragem seria um ensaio que, somado ao roteiro e às referências iconográficas, ajudaria a formatar o longa-metragem. Durante seis dias, boa parte da equipe filmou com os atores da oficina de Guti Fraga na própria locação Cidade de

27] Entrevista concedida por Bia Salgado, Rio de Janeiro, junho de 2015.

Deus. Para Meirelles, **Palace II** foi um teste para entender o quanto os não-atores estavam preparados para lidar com as demandas técnicas da filmagem e com o desenvolvimento dos personagens propostos.

Por sua vez, a direção de fotografia fez deste ensaio um estudo das potencialidades e das limitações da intermediação digital, até então inédita no Brasil, no desenho de luz e na cromaticidade do filme. Meirelles e Charlone buscavam formas de filmagem mais rápidas, mais simples e viam no trabalho em pós-produção digital um caminho para se alcançar um resultado estético interessante sem que as filmagens tivessem que ser regidas por um aparato técnico muito grande. **Cidade de Deus** seria um filme completamente diferente se não fosse o curta-metragem, que funcionou como um laboratório, um teste para aspectos técnicos, estéticos, pragmáticos.²⁸

Nos 20 minutos do curta-metragem foram experimentados 10 tipos diferentes de películas – 5 para cada formato de filme, 16mm e 35mm – brincando com uma variedade de lentes, movimentos de câmera e situações de iluminação. O ensaio pretendia produzir uma gramática técnica que usasse o mínimo possível de equipamentos de luz. Em parte, essa proposta era fomentada em prol dos atores não profissionais e do improviso de muitas ações e diálogos.

Palace II proporcionou centenas de imagens fotográficas que foram testadas na pós-produção a fim de se chegar a um tratamento que evidenciasse cada uma das três fases do filme. Esses testes foram anali-

sados por Meirelles, Charlone e Tulé, que circunscreveram um universo cromático no qual os diferentes enunciados desenvolveriam a narrativa em cada um dos atos. Esses testes tiveram impacto significativo no trabalho do figurino e da cenografia. Os fotogramas foram somados ao conjunto de imagens que já ocupavam o corredor da base de produção.

No longa-metragem, a intermediação digital facilitaria não apenas a extensa manipulação dos índices cromáticos, como o processo de edição, uma vez que Meirelles e Daniel Rezende pretendiam um número de cortes expressivos e eventualmente alterariam a velocidade das imagens. Charlone usaria, ainda, o processo digital para casar as imagens captadas em Super 16 com aquelas captadas em Super 35.

Para Tulé a estadia na Cidade de Deus foi uma forma de se integrar ainda mais a um universo o qual ele já vinha frequentando. O diretor de arte acompanhou todo o desenrolar das filmagens nas ruas da favela. Contudo, o período de filmagens do curta-metragem fomentaria uma grande mudança no planejamento visual do departamento de arte e na estratégia da produção geral do filme, uma vez que, a partir daí, a negociação para a realização do longa-metragem na favela título sofreu um revés. Esse é um ponto na produção de **Cidade de Deus** fundamental para se entender toda a articulação de espaços no filme, que vamos examinar a seguir.

28] Entrevista de César Charlone para OPPENHEIMER, Jean. *Boys from Brazil*. American cinematografer, Los Angeles, february, 2003.

os espaços da cidade

A época e a localização geográfica da narrativa são dados transmitidos visualmente também pela arquitetura e pela paisagem, assim como passagens de tempo podem tirar partido das transformações que se apresentam sobre elas.²⁹

Cenário, locação, espaço são termos comuns à retórica fílmica usados dentro de um largo espectro. Entretanto, poucas vezes a análise fílmica se debruça de fato sobre os aspectos próprios que cada termo designa na configuração visual do filme. Dentro de uma gramática imprecisa, é comum uma visão segundo a qual cenário e locação constituem um mesmo *corpus*. **Cidade de Deus** traz em seu nome o convite a uma confusão ainda maior: a identificação do espaço filmado com o espaço da própria favela que deu origem ao roteiro.

Filmar na locação/favela Cidade de Deus foi desde sempre o desejo de Meirelles. Paulo Lins escreveu a história que via nas ruas a partir de sua janela. O ponto de vista do morador orientou todo o roteiro e condicionou os limites da narrativa ao seu espaço de visão. A falta de conexões com o restante da cidade e a exclusão de uma cadeia mais global do tráfico estão diretamente ligadas a um desejo de reafirmar a posição do autor do livro.

Mas, como entrar na favela?

Como conseguir acesso a esse lugar que representava muito e seria imprescindível para se contar a história?

As considerações de ordem prática eram diversas. A favela

encerra uma dinâmica própria, como um outro país com controle de fronteiras, onde só entra quem cumpre determinados protocolos. Durante a fase de pré-produção, Paulo Lins e o rapper MV Bill, moradores da Cidade de Deus, e o produtor de locação Sérgio Bezerra trabalharam como intermediários entre os desejos do filme e as lideranças comunitárias.

Em um primeiro momento, a Cidade de Deus seria a locação para as filmagens de toda a segunda fase do filme, os anos 1970, e eventualmente também da primeira, os anos 1960. Nas primeiras visitas, Tulé chegou a ensaiar algumas formas de fazer com que uma porção daquela favela voltasse a ser apenas o conjunto habitacional. Voltar a época já é um processo que encerra muitos esforços, no qual, normalmente, o produtor de locação leva algumas sugestões para o diretor de arte, que aponta os melhores lugares e as necessidades de adaptação e a partir disso se descobre as dificuldades. As dificuldades na Cidade de Deus eram bem mais complexas. Não era simples chegar à casa dos moradores e apontar o que seria removido ou acrescentado. Havia uma outra forma de acessar essas pessoas e negociar com elas a locação de suas casas, que passava até mesmo pela concordância de instâncias do crime organizado.

Nesse sentido, a filmagem de **Palace II** na Cidade de Deus, determinou grandes mudanças na geografia fílmica do projeto do longa-metragem. Autorizados a rodar o curta dentro da favela pelas

29] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 35.

←
conjuntos habitacionais
onde **Cidade de Deus**
foi filmado.

lideranças locais – fossem elas formais ou ilícitas –, a perspectiva mudou por completo ao final das filmagens. Cidade de Deus tornou-se um território quase inacessível ao planejamento do filme.

Algumas opiniões dos envolvidos nesse processo ajudam a compor o quadro no qual a produção de **Cidade de Deus** se encontrava. A versão mais comum sobre o porquê da Cidade de Deus não servir de locação ao filme argumenta que os próprios moradores se colocavam contra o filme por não se sentirem representados pelos traficantes que tinham a exclusividade do roteiro. Ou talvez porque eles não gostassem do próprio livro de Paulo Lins, por não se reconhecerem na obra. Fazer da Cidade de Deus a locação privilegiada do filme poderia significar, aos olhos da comunidade, uma espécie de roubo de seus espaços mais particulares para apresentar a parte (os traficantes) como o todo.

Tulé, entretanto, conta que, apesar das dificuldades esboçadas em torno das intervenções propostas para a cenografia, ele se sentia muito bem recebido como parte da equipe pelos moradores. Ele credita essa versão a uma leitura artificial, posterior às filmagens, influenciada pelo posicionamento público de MV Bill,³⁰ segundo o qual, o filme só mostrava o lado negativo da favela e pela afirmação do antropólogo Hermano Vianna³¹ de que a opinião de MV Bill refletia o pensamento de boa parte da comunidade.

Em um artigo publicado no *site* Webcine, Meirelles expõe uma segunda possibilidade, segundo a qual o processo de negociação para as filmagens do **Palace II** foi tenso, pois a comunidade estava dividida em três áreas, cada uma comandada por um traficante. O diretor diz que *naqueles poucos dias tivemos tantos problemas que percebemos que seria impossível filmar ali por um tempo mais longo*.³²

Tulé recorda que, durante uma das diárias de filmagem do curta, em um dos locais mais pobres da favela, alguns policiais entraram na Cidade de Deus vestidos de gari e um traficante foi preso. O dono do tráfico teria creditado essa prisão, em parte, ao evento das filmagens.

Para o bandido, por conta da presença da equipe, a segurança ilícita da favela se fragilizou e, dessa forma, policiais fantasiados conseguiram penetrar em seu território.

Para completar esse panorama, o chefe do tráfico de uma das áreas teria pedido para ler o roteiro e considerado muito violento. Dessa forma, não teria autorizado as filmagens por não querer que a comunidade fosse mostrada de forma tão estigmatizada.

Talvez as respostas de por que **Cidade de Deus** não foi filmado na Cidade de Deus falem mais sobre as relações sociais e políticas em torno da favela no Rio de Janeiro do que propriamente sobre a produção fílmica. Embora o filme, na figura das produtoras Elisa Tolomelli e Bel Berlinck, aponte o canal entre os produtores de locação e os líderes comunitários como o único usado nas negociações para o acesso da produção à favela, é difícil acreditar que essa autorização não tivesse de ser submetida às lideranças do crime organizado. Difícil também apontar com precisão quais foram os reais limites impostos pelos traficantes de drogas à equipe do longa-metragem. Há muito se sabe que zonas de guerra estabelecem negociações à margem de parâmetros éticos para documentaristas e jornalistas.

O que certamente se apreende de todo esse jogo de possibilidades é que a concordância da comunidade – ou do tráfico – é o ponto de partida para se filmar em qualquer locação. Berlinck sublinha que filmagens em locações implicam em equacionar a natureza invasiva da equipe de filmagem com o cotidiano dos moradores ou usuários do local. Para ela, nossas equipes são grandes e por vezes prepotentes. São muitas pessoas, muitos caminhões, muito tempo. Para quem usufrui do espaço diariamente a entrada desse aparato pode ser sedutora no começo, mas logo se transforma em um problema. Problema que tem que ser controlado pela produção.

A segurança física dos profissionais envolvidos nas filmagens é um outro aspecto avaliado ao se escolher uma locação. Vera Hamburger

30] *MV BILL em A bomba vai explodir?* 20 de janeiro de 2003, www.vivafavela.org.br

31] *Hermano Vianna em Nota sobre 'Cidade de Deus'*. 21 de janeiro de 2003, <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR55183-6011,00.html> e ainda o posicionamento do cineasta em *Fernando Meirelles rebate críticas de MV Bill contra Cidade de Deus*. 24 de janeiro de 2003, <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2003/01/24/003.htm>

32] *Notas da Produção em* <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>

fotograma de Cidade de Deus/ locação Nova Sepetiba.

conta em seu livro que, no filme **Orfeu** a dificuldade de manutenção da segurança da equipe em locações reais levou à opção de se construir uma favela cenográfica.³³

A instabilidade provocada pela presença do tráfico se reflete ainda de outras formas na produção. A possibilidade de ter o plano de filmagens atrasado pela interferência externa gera, ao final do processo, um custo financeiro alto. Berlinck, produtora executiva, ressalta que a O2 Filmes realiza projetos desde de **Cidade de Deus** em zonas próximas ao tráfico e sua consequente violência e que esses são projetos assegurados para minimizar os prejuízos no caso de situações inesperadas. Ela cita como exemplo o filme **Trash**, de Stephen Daldry, produzido pela O2, que, mesmo filmando em uma favela pacificada no Rio de Janeiro, experimentou a invasão da polícia seguida por um tiroteio com os bandidos durante um *pré-light* à noite. Como consequência, as filmagens no local tiveram que ser interrompidas, e o filme precisou de outra locação.

Em **Cidade de Deus**, a realidade da comunidade refém do crime organizado e abandonada pelos agentes públicos de governança falou mais alto do que qualquer outra voz. A ideia de adaptar imageticamente o livro de Paulo Lins na favela que lhe deu origem tornou-se inviável. Quando perguntado sobre o que sentiu nesse momento em que todo aquele universo visual sobre o qual iria se debruçar lhe foi negado, Tulé respondeu: *desespero!*

A seleção das locações é um determinante importante dentro dos numerosos artifícios da direção de arte. Mas é importante distinguir locação de cenário. A locação é o espaço que serve de base para a atuação da direção de arte. A simples seleção dos espaços mais prementes dentro de uma locação já é parte de uma etapa desconstrutiva que supera a associação direta entre locação e cenário. Uma vez que a direção de arte aponte esses espaços, a cenografia e a produção de objetos trabalham sobre eles para imprimir a personalidade do universo

filmico e para transformá-lo em um espaço de ação.

O fato de ser uma locação ou um cenário construído não faz diferença – sempre é um cenário. Se você estiver filmando na rua, é como se tivesse construído aquele cenário: vai ambientar aquele espaço, vai lhe dar vida a partir de uma circunstância.³⁴

Em graus diferentes, as locações oferecem ao filme um substrato real que é muito mais complicado de se alcançar na construção em estúdios ou em terrenos abertos. Em produções como **Cidade de Deus**, em que a escala urbana dos espaços filmicos é parte da narrativa, é quase imponderável trabalhar com o espaço apenas através de construções cenográficas – com exceções para a *boca dos apês* e a *boca* de Sandro Cenoura, justificadas pela quantidade e complexidade de cenas. Parte da força de **Cidade de Deus** vem da verossimilhança que alcança ao optar por intervir sobre locações atuais para filmar as suas duas fases. Essa estratégia nos conduz a uma *ilusão verdadeira*, que tenta naturalizar a época através de um discurso contemporâneo.

A decisão de cenografar uma locação ou construir os cenários considera variáveis como custo de construção, facilidade e agilidade de filmagem, logística de produção, complexidade das cenas, efeitos especiais, sendo todos estes pontos filtrados pelo conceito visual pré-acordado. Meirelles distribuiu entre estúdio e locações os principais cenários do roteiro. Sua lógica era orientada pela vontade de maximizar o resultado das ações que se desenvolveriam em cada espaço. Dessa forma, os departamentos de arte e produção buscaram locações que comportassem todas as sequências externas, nas duas épocas fílmicas.

A casa unifamiliar da COHAB marcou o imaginário do ex-favelado que chegava à Cidade de Deus como uma alegoria. Apesar de pequena, a casa própria constituída de sala, cozinha, banheiro e um quarto representava uma oportunidade de se recompor para viver um

33] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 38.

34] Clóvis Bueno Apud HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 141.

fotograma de Cidade de Deus/ locação Cidade Alta.

tempo de mais sorte, como a redenção para todos os anos vividos em barracos miseráveis que pendiam nas encostas dos morros e, principalmente, como a redenção do estigma de marginal que lhe fora imposto por morar na favela. Para o diretor de arte, encontrar essa casa significava encontrar o módulo fundamental para descrever o quadro de desigualdade social que marcaria o bairro. Em **Cidade de Deus**, sua representação tinha que se equilibrar entre o tipo elementar instituído pelo programa social e o valor inerente ao benefício da moradia formal.

A *época de ouro* foi desde sempre órfã de uma boa locação. O conjunto de casas-embrião havia sido construído na Vila Kennedy, na Vila Esperança e na Vila Aliança, mas esses conjuntos habitacionais enfrentavam os mesmos desconcertos que inviabilizavam as filmagens na favela-título.

Com o repertório adquirido ao longo das visitas à Cidade de Deus somado a farta pesquisa iconográfica que havia realizado, Tulé desenhou uma cidade cenográfica como possibilidade para a primeira fase do filme. As casinhas seriam construídas em um terreno periférico, como o do conjunto habitacional de Lacerda. O projeto tinha algo como duas quadras com cerca de oito ruas. O diretor de arte fez alguns esboços e uma maquete desse cenário, discutiu a configuração com Charlone e com Meirelles, que também é arquiteto. O projeto parecia promissor e permitiria muitas possibilidades de enquadramentos, claro que sem as grandes perspectivas que hoje nós temos em mente a partir do filme pronto, mas como disse Tulé: *tem truques, né?* Isabel Gouvêa, produtora de cenografia, fez um orçamento para que 50 casinhas fossem erguidas com boa verossimilhança em relação à planta e às superfícies das casas originais, mas o valor estimado inviabilizou a proposta e obrigou a produção a procurar outro caminho.

Uma nova busca por locações encontrou o Conjunto Habitacional Nova Sepetiba, no extremo oeste do Rio de Janeiro. O sub-bairro estava

pronto para ser entregue à população, mas aguardava a inauguração do governador Anthony Garotinho. Curiosamente, o presidente da Companhia Estadual de Habitação na época em que Nova Sepetiba foi construído era Eduardo Cunha, atual presidente da Câmara dos Deputados e acusado na Operação Lava Jato. Contudo, em 2001, na ocasião das filmagens, Cunha já havia sido afastado da presidência por irregularidades em contratos de licitação e favorecimento de empresas fantasmas em quatro licitações para o conjunto habitacional.³⁵

O governador recusou o primeiro pedido de autorização para as filmagens, sob o argumento de que não havia realizado a cerimônia de inauguração de seu maior projeto de política habitacional. Mas, correndo o risco de parecer hostil ao Cinema Nacional, Garotinho acabou concordando. Assim como os traficantes, o governo também parecia jogar uma partida em que a bola são espaços que deveriam ser da cidade e de seus moradores, e não dos donos do poder. **Cidade de Deus**, o filme, já estava começando a entender as regras do jogo.

A locação Nova Sepetiba deu ao filme um salto imagético para além da questão cenográfica. A tridimensionalidade, os volumes e as texturas das superfícies de um número fechado de casas seriam facilmente alcançadas pelos cenotécnicos, entretanto, toda a liberdade de movimentos experimentada nos 30 primeiros minutos do filme seria tolhida.

A recusa dos traficantes da Cidade de Deus em acolher a produção fílmica fez com que um espaço realmente interessante fosse incorporado à gramática visual do filme. O Conjunto Habitacional Nova Sepetiba cumpriu o papel didático indicado pelo roteiro: conectou o espectador ao plano de moradias estatal e desvendou a estandardização submersa na visualidade contundente de favela que Cidade de Deus adquiriu ao longo dos anos. Entretanto, ao designar o módulo habitacional, o filme criou para si um parâmetro do qual não poderia mais escapar e, ao contrário, fez dele um signo discursivo na

35] GASPARD, Malu. *Em águas profundas*. Revista Piauí, agosto de 2015. n 107.

fotograma de Cidade de Deus/ locação Cidade de Deus - Jardim do Amanhã.

narrativa visual. Nesse sentido, a unidade de Nova Sepetiba definiu um arquétipo arquitetônico que foi seguido em todo o processo. Mais do que Cidade de Deus, foi Sepetiba que instruiu o espectador sobre a estruturação do conjunto habitacional e a configuração de cada uma das suas casas. Essa questão é muito intrigante visto que Cidade de Deus é a favela/título, a dona da história, que supostamente deveria criar o paradigma espacial do filme, mas que, ao contrário, foi *apresentada ao mundo* através de Nova Sepetiba.

No instante em que Sepetiba passou a fazer parte do repertório da produção, os diretores chegaram a pensar em filmar toda a neofavela no espaço recém-construído. A arte faria, então, o caminho inverso daquele esboçado para a Cidade de Deus: trabalharia para degradar o espaço a fim de fazer dele uma favela. Para os prédios, seriam construídas fachadas cenográficas, sustentadas por andaimes metálicos, com um desenho igual ao da Cidade de Deus.

Mas essa foi uma ideia que não persistiu e a direção de arte, amparada por uma breve história da reurbanização implementada por Lacerda circunscrita na pesquisa iconográfica, apontou espaços no Rio de Janeiro nos quais haviam sido construídos conjuntos de prédios aos moldes de Cidade de Deus. Cidade Alta foi um destes conjuntos urbanos. A co-diretora Kátia Lund ativou antigos contatos, notoriamente conhecidos através das ressonâncias do filme **Notícias de uma Guerra Particular**, a fim de viabilizar esse outro espaço no mapa dos projetos públicos de habitação. Marcinho VP, traficante da favela Dona Marta que cumpria pena no presídio Bangu I, recebeu o roteiro do filme e repassou a Mineiro, o traficante da Cidade Alta, que também cumpria pena no presídio. Essa é uma questão extremamente polêmica. Meirelles falou de Mineiro à **Revista Época**.

Onde nós filmamos, na Cidade Alta (em Cordovil), foi ótimo. O dono lá é mais velho, tem 40 anos, e estava preso em Bangu. Nós conseguíamos falar com ele

pelo celular, sabíamos onde ele estava. Era um cara muito mais estável.³⁶

Essa entrevista, em que diz ter falado ao celular com um bandido preso em local de segurança máxima é apontada inclusive no artigo de Marina Maggessi,³⁷ que questiona algumas posturas dos diretores perante os traficantes. Ao mesmo tempo em que o diálogo entre o filme e o tráfico parece ser público, Meirelles se contradiz em uma outra entrevista à **Slant Magazine**.

Q: During shooting, did you worry at all about your safety and were you afraid that you were exposing police corruption?

A: No. The police didn't know that I was talking about their corruption until later. And we weren't really afraid to shoot inside those areas because we had permission to be there from the community centers inside the favelas. We never talked directly to the drug dealers but we knew nothing would happen to us. It was very relaxed.³⁸

Mineiro teria se interessado pelas filmagens na Cidade Alta por acreditar que a presença da equipe seria boa para a comunidade, uma vez que geraria trabalho e renda aos moradores e daria visibilidade aos problemas locais. A contrapartida oferecida pelo filme passava justamente pelo acolhimento da comunidade nos diversos departamentos e pelo aluguel de prédios, quadras, comércios. A arte empregou muitos moradores, inclusive pequenos bandidos, assim como a produção e o elenco. Enquanto figurantes, eles viviam a ironia de eventualmente atuar como policiais, condição que eles adoravam por fazer papel do policial *mané* ou por ter a chance de se impor sobre os amigos. Mesmo sabendo que a comunidade representava outra favela, em um roteiro chamado de **Cidade de Deus**, o filme foi muito bem recebido por todos, até mesmo pelos traficantes. Tulé diz que ficava espantado com as garantias de segurança dentro desse outro planeta onde *criancinhas*

36] Entrevista com Fernando Meirelles, diretor do filme "Cidade de Deus", revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI31151-9531,00-ENTREVISTA+COM+FERNANDO+-MEIRELLES+DIRETOR+DO+FILME+CIDADE+DE+DEUS.html

37] Marina Maggessi era chefe do setor de investigações da Delegacia de Repressão a Entorpecentes da Polícia Civil do Rio de Janeiro na época do lançamento do filme. 29 de agosto de 2002, *O Globo*.

38] Entrevista de Fernando Meirelles para Ed Gonzalez, *Slant Magazine*. 27 de agosto de 2003, www.slantmagazine.com/features/article/city-of-gods-an-interview-with-fernando-meirelles

na página 141:

39] Entrevista concedida por Tulé Peake, Rio de Janeiro, maio de 2015.

fotograma de Cidade de Deus/ locação Cidade de Deus - Rocinha II.

*brincavam na calçada ao lado do garoto vendendo cocaína do lado da mulher comprando pão do lado do cara com fuzil.*³⁹

Cidade Alta tem dois espaços bem distintos, os prédios dispostos em ruelas numa área relativamente plana e uma *pirambeira* com favela tradicional de barracos miseráveis. Uma boa parte da segunda fase do filme seria distribuída na área dos edifícios da neofavela, em contrapartida, a favela de morro não servia à narrativa. Dessa forma, com o quadro de locações quase completo, faltava ainda uma favela de casas-embrião esquecidas pelo poder público e marcadas pela passagem do tempo.

Após as filmagens de **Palace II**, a Cidade de Deus parecia legislada por forças que repeliam a produção do longa-metragem. Mas, uma porção no limite externo do núcleo originalmente construído por Lacerda se mostrou receptiva ao filme, que, a essa altura, precisava de espaços para um número muito menor de cenas do que no projeto inicial. Dois territórios visualmente específicos foram usados: as ruas ocupadas com casas-embrião no Jardim do Amanhã e um trecho bem desordenado com barracos extremamente improvisados, conhecido como Rocinha II. Os espaços ficavam do outro lado do rio Arroio Fundo, que margeava o conjunto habitacional, numa área em que o controle dos bandidos era mais rarefeito e a filmagem não atrapalharia o trabalho do tráfico, e vice-versa. Plasticamente, filmando na própria Cidade de Deus, o filme conseguiu trazer de volta o horizonte de prédios da COHAB e a topografia carioca, que mostra-se na silhueta da Pedra da Gávea como um nebuloso plano de fundo da parte mais carente da Cidade de Deus.

Em síntese, o roteiro de **Cidade de Deus** pedia uma locação que representasse a favela na sua fase de conjunto habitacional – Nova Sepetiba – e foi esse lugar que obrigou o filme a retomar a Cidade de Deus/favela como uma das suas locações, uma vez que foi lá que a produção filmica reencontrou a casa-embrião atualizada pelo tempo, pela

deterioração e pela barbárie.

Considerando esse panorama da pré-produção, nas páginas que se seguem vamos procurar entender como o conceito visual foi desenvolvido e praticado por cinco enunciados ligados diretamente à direção de arte: cenografia, objetos, figurinos, maquiagem e cor. Ainda, tentaremos responder a outra questão que continua em aberto: como usar os espaços da cidade para contar essa história?

mapa com o planejamento original da Cidade de Deus, acrescido do Jardim do Amanhã e Rocinha II.

4. Refazendo a Cidade de Deus

Vapor barato, um mero serviçal do narcotráfico
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína
Tudo é menino e menina no olho da rua
O asfalto, a ponte o viaduto ganindo pra lua
Nada continua
E o cano da pistola que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito
Mais bonita e
Muito mais intensa do que no cartão postal
Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial...

– Caetano Veloso, **Fora da Ordem**

fotograma de Cidade de Deus/ casa-embrião do Conjunto Habitacional Nova Sepetiba.

cenografia

Perante o mosaico de locações que formam a Cidade de Deus do filme, a cenografia individualiza e reforça a tipologia de cada um dos signos mais expressivos desse espaço: a casa-embrião do BNH, o conjunto habitacional favelizado e a favela a partir do edifício de apartamentos. As ruas transformam-se gradualmente em um grande cenário regido pela lógica do improvisado a partir do reaproveitamento daquilo que a cidade não quer mais.

a casa embrião

Nova Sepetiba era o próprio retrato de um conjunto habitacional deserto. A sua não ocupação era tão gritante que por vezes parecia a tradução visual de uma cidade cenográfica. O acabamento das casas era pior do que os originais dos anos 1960, quando as moradias eram entregues com assoalho de taco de madeira e bidê entre as louças sanitárias, por exemplo.¹ Para Tulé, essa contemporaneização era bem-vinda, uma vez que reforçava a narrativa de abandono dos moradores proposta no filme.

Os grandes panoramas conformaram a lei dessa trama de 4.000 casas replicadas ao longo de ruas de terra. As câmeras altas e as lentes abertas, propostas por Charlone, corroboravam as coordenadas cartesianas da malha urbana num quadro de representação didática in-

dispensável ao filme acabado e também proporcionaram uma esfera mais pictórica de percepção. A rede de telhados e a textura de paredes pintadas em amarelos terrosos levemente desarmônicos construíram um tecido de pinceladas âmbar quando vistas a distância. Ainda que a locação fosse muito conveniente a todo o discurso esboçado no roteiro, Charlone se diz impressionado com a semelhança entre a Cidade de Deus original e Nova Sepetiba e surpreso com o fato de mais de 36 anos depois da inauguração do primeiro conjunto habitacional, o estado ainda persistir na mesma política pública de habitação que já se mostrara ineficaz.²

O caráter programático das imagens se revela nos grandes planos e em parcelas isoladas do território. Entendemos o todo também pela fragmentação do espaço como pano de fundo das ações de alguns personagens. A reprodução da publicidade do Plano Nacional de Habitação usada por Lacerda – documentada em fotografias levantadas na pesquisa iconográfica – foi instalada pela cenografia na grande avenida que corta o bairro. O *outdoor* completou o conjunto e reconduziu o espaço ao passado.

Beneficiado pela ineficiência do governo em conceber um projeto urbano mais adequado aos novos tempos, o filme usa a locação para contar duas histórias paralelas: a ocupação e a transformação. Os segundos planos das imagens são sempre organizados entre esses dois vetores. O discurso visual da chegada dos ex-favelados se

1] Nas conversas com os moradores da Cidade de Deus, Tulé ouviu de um deles que o bidê era uma peça completamente desconhecida para muitos dos ex-favelados. Sem saber para que servia aquela estranha bacia sanitária, eles chegaram a usar como vaso de plantas.

Entrevista concedida por Tulé Peake, Rio de Janeiro, maio de 2015.

2] Observações de César Charlone na versão comentada do filme em DVD.

estrutura através da configuração extremamente recém-acabada de Nova Sepetiba, matizada por objetos simbólicos da chegada desses novos moradores e por um figurino sutil, mas preciso. A ampliação dos espaços particulares de cada novo morador, por sua vez, traz uma atuação mais objetiva da cenografia, que interfere nos espaços ao redor das casas com o início de novas construções, explicitando o processo embrionário de favelização do bairro. A produção cenográfica se concentrou ainda em algumas questões de época: removeu as poucas antenas parabólicas, recobriu as caixas de concreto dos hidrômetros com caixotes de madeira e *encapou* os tanques de lavar roupa, que, em Sepetiba, eram de louça e, na Cidade de Deus, de cimento.

O desejo de Meirelles de conseguir diárias de filmagem ágeis teve seus reflexos na dinâmica interna da cenografia.^{3]} Isabel Gouvêa lançou mão de uma equipe de aderecistas para moldar e reproduzir um acervo de peças tipologicamente ligadas à favela em fibra de vidro. Os aderecistas produziram um grande repertório de bens visuais a partir desse único material altamente flexível, resistente ao impacto e ao tempo e leve. A partir das peças moldadas, uma equipe de pintores de arte, coordenados pela paulista Bia Pessoa trabalhavam a cor, a textura e o acabamento final do objeto tal qual a referência original. Faziam parte desse repertório de bens leves e móveis:

- muros de tijolo baiano e concreto de diferentes tamanhos e formas;
- paredes de diferentes texturas e acabamentos
- pilhas de tijolo baiano
- pilhas de blocos de concreto;
- telhas de barro;
- restos de ferragens;
- grades, portas e janelas;
- montes de brita, montes de areia;
- paredes de cobogó;

- vasos de plantas e bananeiras;

Todo esse aparato permitia que, com pouco tempo e uma equipe relativamente pequena, os cenários se transformassem substancialmente. Organizados em um caminhão que acompanhava as filmagens, as peças em fibra constituíram o be-a-bá da cenografia. O tanque de louça no qual as vizinhas lavam roupa e conversam era uma dessas *cascas* de fibra de vidro aos moldes dos tanques de cimento da Cidade de Deus original. Os montes de brita e de tijolos que Marreco pula quando vai assaltar o caminhão de gás – primeiros índices da transformação que estava por vir – também obedeciam a essa lógica, bem como as paredes em construção ao redor das casas, as colunas de concreto com vergalhões aparentes e o poste de energia que os trabalhadores erguem na sequência da chegada.

Os primeiros dias de filmagem coincidem com o início do filme em Sepetiba, em que as crianças jogam futebol e o Trio Ternura assalta o caminhão de gás. Durante a pré-produção foi feito um *tech scout* para selecionar os espaços segundo a decupagem das cenas. Nessa época, as visitas técnicas não eram tão rigorosas e precisas como são agora, mas, mesmo assim, a partir das diretrizes passadas pelos diretores, a arte trabalhou durante dois ou três dias sobre a longa perspectiva do casario, imprimindo um começo de ocupação para uma das cenas. Interferências pontuais que se tornaram numerosas em função da amplitude do espaço.

Em uma das diárias, quando as equipes chegaram para filmar logo de manhã cedo, Charlone se deu conta de que a luz era melhor em outro ponto da paisagem. Ainda que o material produzido em fibra de vidro fosse um facilitador, para a arte, esse tipo de mudança é um pesadelo, pois desarticula todo um conjunto interligado de interferências que tem de ser transposto e adaptado em pouquíssimo tempo, para não perder a luz.

3] Entrevista concedida por Isabel Gouvêa, Rio de Janeiro, junho de 2015.

As circunstâncias desse primeiro dia revelam bastante sobre o cotidiano desromantizado dos *sets* de filmagem. Uma das cenógrafas, não concordando com a transferência, e tentou articular com Meirelles que o plano do dia previa a sequência no exato lugar onde ela foi montada. As divergências no *set* acontecem a cada momento, em demandas bem mais banais que aquelas descritas por Clóvis Bueno, e lidar com isso é parte do jogo.

Tulé coloca uma questão a partir desse exemplo: *mais do que ser flexíveis, as equipes precisam estar preparadas e equipadas para as mudanças e para o acaso, principalmente em um filme de época.*⁴ A possibilidade de improvisação é um dos aspectos em que a arte soma ao filme. Uma vez que o diretor se dá conta de que uma outra forma de fazer determinada cena, diferente daquela planejada previamente, servirá melhor ao discurso narrativo, o departamento de arte não pode ser um dificultador do processo. Porém, fazer isso na *hora H*, requer uma estrutura que agrega um acervo de peças e uma equipe bem articulada, com conhecimento e instrumentos apropriados, além de muito jogo de cintura.

Nesse contexto, um bom exemplo é a sequência em que Dadinho *fuma um baseado* com o Trio Ternura e fala em assaltar o Motel, um acordo bem composto entre bens cenográficos de fibra e materiais reais. As paredes cenográficas foram posicionadas e, ao seu redor, os materiais de construção verdadeiros foram conformados, criando o amontoado de tijolos para os atores se sentarem. Uma trama de arames e vergalhões em primeiro plano filtrava a imagem dos bandidos. Na cena, os meninos mexiam com armas e com droga, e o cineasta queria algo meio fechado, como um cantinho, que foi sendo configurado em função da câmera, que, por sua vez, obedecia a um desenho da luz natural, a única usada nas sequências externas diurnas.

Essa liberdade de resolver um cenário na hora, com o próprio acervo, sem um preparo muito rígido é fundamental na dinâmica das

filmagens. Entretanto, Tulé argumenta que a improvisação precisa ter um limite, uma vez que o restante da equipe de *set* não pode ficar parado esperando o tempo que seria o ideal, já que isso gera custos para a estrutura de produção ou obriga a arte a fazer um trabalho rápido e precário. Para ele, a equipe de arte deve se equilibrar entre uma atuação prévia nas locações que contemple o maior número de espaços e a possibilidade do inesperado. Dentro do orçamento disponível e a partir de um entendimento das ações marcadas, ocupar os 360° do espaço é uma forma de minimizar o imprevisível *e deixar que o cinema aconteça*.

Nós somos paquidérmicos, por mais que a gente esteja trabalhando com fibra de vidro, é tudo grande e é tudo longe. Não é um processo que respeita o ritmo de uma diária de filmagem. Então, eu entendo e acredito firmemente que temos que preparar o máximo possível pro diretor chegar e filmar.⁵

O cinema é uma atividade onde se filma a mesma cena várias vezes com posicionamentos de câmera e lentes diversas, onde o tempo da cena captado é maior do que aquele editado. Aos olhos do diretor de arte, limitar a atuação da arte a um *cantinho* é como limitar as possibilidades do material a ser captado. Se, ao fotógrafo, é permitido se valer de lentes mais abertas ou mais fechadas, a arte tem que propor espaços capazes de acolher o discurso fotográfico. Se o cenário for reduzido a ponto de restringir as ações, será ruim para todos. Tulé lembra que, por mais que se trabalhe sobre referências, croquis, plantas, maquetes e *scouts* técnicos, o diretor e o fotógrafo sempre vão *descobrir* a cena no momento em que o ator é enquadrado no espaço.

Essa é uma postura que contradiz a diretriz de muitos produtores que, ao delimitar um orçamento, acreditam que a equipe deveria trabalhar segundo um cone visual no qual a câmera se comportaria em um espaço pré-marcado, por exemplo. Para Tulé, cenário é um

4] Entrevista concedida por Tulé Peake, Rio de Janeiro, maio de 2015.

5] *Ibid.*

enunciado que tem que se permitir ser captado no seu todo e em seus fragmentos a fim de se contar uma história. Sem isso, a direção de arte atua contra a própria atividade cinematográfica e o orçamento é uma etapa do planejamento que deve contemplar os vários olhares sobre o espaço final.

Planejar a redução de possibilidades é uma tentativa errada de gerir o próprio orçamento. É como imaginar que o diretor vai fazer um filme com só um take de cada plano. Filmar já editado... Cinema tem uma outra mágica, algo que vai além do previsível, como a resposta do ator ao espaço.⁶

Em **Cidade de Deus**, Meirelles pautou muitas escolhas em função da liberdade que pretendia dar aos atores não-profissionais, como a questão da correção de luz na etapa de pós-produção. A proposta de se fazer cenários completos, que ocupassem os 360° das locações marcadas, também amparava esse desejo do diretor.

Sepetiba serviu ainda aos cenários interiores da primeira parte do filme. Todas as quatro casas são rigorosamente iguais; em um único quadro sua planta é quase completamente mapeada: a porta de entrada fica em uma pequena sala à esquerda, à direita fica a cozinha; no canto direito da sala um vão dá acesso ao único quarto, e, entre o quarto e a cozinha está o banheiro. Na casa de Lúcia Maracanã, uma pequena digressão na estrutura do espaço conforma melhor a ação à câmera: apesar de existir uma pia com torneira, Berenice lava a louça em uma bacia com água, de costas para a pia e de frente para a janela. Diegeticamente, essa ação sugere falta de água na bica, mas, na realidade extra-filmica, essa é uma posição que favorece ao enquadramento que busca mostrar em um só plano quase toda a casa e que se vale do vão proporcionado pela janela da cozinha. A cenografia imprimiu cores novas e envelhecidas nas paredes, mas o discurso mais elaborado dos interiores foi feito pela produção de objetos.

Na primeira fase do filme, um único espaço foge dos limites de Nova Sepetiba: o Motel Miami. Filmado na zona oeste, em um motel próximo à Cidade de Deus, o estabelecimento foi parcialmente locado para as filmagens; metade permaneceu em funcionamento enquanto Dadinho dava tiros nos funcionários e nos amantes. Os clientes reclamaram muito.

Os letreiros e a sinalização foram produzidos pela cenografia, obedecendo à nomenclatura do próprio livro, e algumas paredes foram escurecidas. Mas é a cozinha que traz o arranjo cenográfico mais apurado da locação. Nas pesquisas iconográficas, Tulé havia se debruçado sobre as formas como os corpos assassinados ficavam depois de chacinados. Dentre as imagens, havia uma muito chocante em que os corpos eram amarrados e pendurados como animais sangrando. Um grande anteparo feito com uma grade resistente foi montado na cozinha da locação. Era uma forma de pendurar e distribuir os corpos no primeiro plano da imagem. O restante do quadro foi organizado, articulando um discurso através das linhas de força entre os corpos, os móveis da cozinha e a conspícua máquina de fatiar frios. Sob a desculpa dada pela ação do psicopata mirim, essa é uma das sequências em que o filme mais flerta com a espetacularidade dos corpos sangrando. Aos olhos da arte, entretanto, é uma cenografia configurada por anteparos, móveis, utensílios e corpos humanos fortemente respaldada pela referência real.

Assim como o motel da Estrada do Catonho, a birosca também é uma locação que sofreu algumas mudanças para se adequar ao filme. Toda a varanda foi acrescentada a um comércio que já existia em Nova Sepetiba, o mastro central construído para suportar o telhado foi parcialmente serrado. Dessa forma, quando o carro roubado pelos bandidos invadiu a birosca e bateu na coluna, tudo desabou. Foi uma sequência de um único *take*.

6] Entrevista concedida por Tulé Peake, Rio de Janeiro, maio de 2015.

fotograma de Cidade de Deus/ cozinha do motel, locação cenografada.

o conjunto habitacional favelizado e o edifício de apartamentos

Filmar na favela Cidade de Deus ou em um espaço construído por várias locações levantou questões que vão além das contingências de produção. Remontar uma favela significou, aos olhos da direção e da direção de arte, encarar uma questão importante: políticas públicas habitacionais para população pobre. Significou pensar mais profundamente no espaço e em suas conexões com os moradores. Significou entender de que forma a remoção simplista de favelados para uma estrutura formal de habitação atuou sobre os destinos daquelas pessoas. Talvez essa seja uma das chaves para se compreender pelo menos parte da violência que domina o filme não como fruto da *geração espontânea*,⁷ mas como resultado de uma política de segregação da população favelada para limites fronteiriços da cidade sem qualquer ação do poder público. Nesse espaço distante, *o outro* é alguém excluído do sistema formal de educação, saúde, transporte, emprego e lazer da cidade.

Até que ponto esse questionamento social é parte do discurso imagético de **Cidade de Deus**? Como a direção de arte apreendeu esses sinais através das locações visitadas e de que forma reapresentou em sua narrativa visual? Em certa medida, a análise do aparato construído em **Cidade de Deus** leva a uma compreensão de *como a gente chegou onde a gente chegou*, uma vez que trata da falência de um sistema que acreditava no isolamento da população pobre como forma de se livrar dos problemas.

Outra matéria importante diz respeito à negociação dos espaços urbanos. Qual o papel da direção de arte diante dessas questões que o filme, e o cinema num sentido mais amplo, propõem?

No Rio de Janeiro, os espaços legislados formalmente estão amparados pela **Rio Film Commission**, uma agência recém-criada para fomentar e dar suporte a produções audiovisuais em todo o território

fluminense. Entretanto, esse é um território marcado por espaços onde a atuação da esfera pública é limitada pelo crime organizado. Como agir diante dessa situação? Tratam-se de espaços onde as relações humanas e sociais despertam interesses dos mais diversos meios audiovisuais. Se a conversa com os criminosos, amparada por conexões escusas, constitui uma violação da lei, que outro caminho tornaria possível dar visibilidade a essa realidade? Se a conveniência do tráfico esbarra nos limites ilícitos da negociação, como tornar visíveis as imagens e as vozes nos espaços de exclusão da cidade? Mesmo em produções de ficção, como é o caso de **Cidade de Deus** e **Tropa de Elite**, a *apropriação* do território real é importante na construção de um discurso verossímil, que, por fim leva ao conhecimento, entendimento e a um ponto de partida para novos projetos.

Mas, como disse João Moreira Salles, para se produzir essas imagens *o preço é caro*.⁸

Diante do quadro de lugares na geografia carioca *autorizados por suas lideranças*, Meirelles, Charlone e Tulé se concentraram em desenhar a geografia do próprio roteiro. Além do tratamento cromático – que qualificava a vida da comunidade sem o tráfico, o dia em que o tráfico chega e até onde ele chega – outra divisão foi articulada: cada traficante teria um núcleo formal bem definido perante o conjunto da favela. Pequeno ficaria na área de edifícios e Cenoura na área mais pobre, de casas. Essa delimitação narrativa da direção de arte é importante à medida que ajuda o espectador a identificar através das ruas e da arquitetura o bando a qual pertence cada uma das dezenas de traficantes. A *boca* de Cenoura, apesar de estar inserida no conjunto habitacional de casas, ganhou uma camada própria da estética dos barracos de morro. A precariedade, como marca desse espaço, tinha

7] BENTES, Ivana. *Cidade de Deus promove turismo no inferno. O Estado de São Paulo*, 31 de agosto de 2002.

8] SALLES, João Moreira. *Imagens em Conflito. In Cinema do Real*, 2005. p. 85.

a intenção de colocar os bandidos visualmente dentro da favela. A informação dissonante vinha através da *boca* de Pequeno, no edifício marcado pelos cobogós modernistas.

Os espaços de **Cidade de Deus** foram designados com base no domínio do roteiro, de seus personagens e de uma rotina de visitas às favelas. Os criadores conheceram a matéria-prima para recortar um mundo que serviria ao roteiro. Não foi um espaço pré-criado artificialmente. Meirelles estabeleceu junto a Tulé e Charlone⁹ um ritmo marcado por três ações: conhecer, desconstruir, reconstruir.

Todas as sequências relativas ao bando de Zé Pequeno e seu comércio de drogas foram locadas na Cidade Alta. Além das cenas próprias do funcionamento do tráfico, o almoço na laje, os meninos perseguindo a galinha e Cabeleira descolorindo o cabelo, as sequências noturnas de festa, baile e a guerra entre as quadrilhas também se desenvolvem na favela da zona norte, além, é claro, do confronto final na grande avenida apresentada em Nova Sepetiba e atualizada na Cidade Alta.

No Jardim do Amanhã, na Cidade de Deus, estão as sequências da *boca* de Sandro Cenoura, a padaria assaltada pela *caixa-baixa*, o tombo de *mobilete* de Pequeno e a sequência de Buscapé chamando os amigos para ir à praia, que abre a segunda fase. Poucas noturnas foram locadas em Cidade de Deus, ao que parece apenas o exterior da casa de Mané Galinha e o estupro de sua namorada. Em Rocinha II, Meirelles filmou a lição de Zé Pequeno nas crianças da *caixa-baixa*.

Mas a favela de **Cidade de Deus** não foi assim tão bem repartida; por vezes a narrativa se distribui entre vários mundos: Nova Sepetiba, Cidade de Deus, Cidade Alta, os cenários em estúdio e a praia se alternam dentro de uma mesma sequência. Os atores entram em cena

em uma das locações e no próximo passo já estão em outro lugar, ou em outro tempo. São exemplos desse artifício:

abertura

Cidade Alta/ Sepetiba

Buscapé e o baseado de Angélica

praia/ Cidade de Deus/ Cidade Alta/ estúdio/ Cidade de Deus

ascensão de Dadinho

Sepetiba/ Cidade Alta

mudança de visual de Cabeleira

Cidade Alta/ Cidade de Deus/ Cidade Alta/ praia/ estúdio

estupro da namorada de Galinha

Cidade Alta/ Cidade de Deus/ estúdio/ Cidade de Deus/ Cidade Alta

A distribuição das ações em diferentes favelas recupera o conceito de *geografia criativa* como solução para a prerrogativa do tráfico em determinadas áreas da cidade. Na década de 1920, Kulechov teorizou sobre um cinema de montagem invisível onde o todo seria construído por *partes na realidade pertencentes a totalidades distintas*, que ao fim comporiam uma *unidade original na tela*.¹⁰

A noção de ‘geografia criativa’ corresponde justamente ao processo pelo qual a montagem confere um efeito de contiguidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente distantes e da aparência de realidade a um todo irreal. No cinema é permitida a construção de um todo (ou corpo) através da combinação de partes na realidade pertencentes a totalidades distintas (...).¹¹

Entre experiências mais ou menos míticas do ‘ateliê Kulechov’ (...) figura um

9] *Entre os três realizadores, Charlone parece ser o que tinha mais contato com a realidade da favela. O fotógrafo uruguaio havia realizado dois filmes que se inseriam em contextos similares: ‘O Homem da Capa Preta’, de Sérgio Rezende, e ‘Como Nascer os Anjos’, de Murilo Salles. Charlone lembra ainda que sua experiência na Pastoral do Menor lhe proporcionou uma vivência relativamente próxima à favela.*

Entrevista concedida por César Charlone, São Paulo, dezembro de 2015.

10] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 47.

11] *Ibid. Idem.*

fotograma de Cidade de Deus/ rua da locação Jardim do Amanhã cenografada.

certo número de montagens de planos díspares, que chegam à tela com uma representação convincente de um mundo que não tem equivalente na realidade, mas se impõe ao imaginário por sua coerência. O exemplo dado com frequência é o de duas personagens filmadas de início separadamente, em planos de conjunto, em dois cenários bem distantes na realidade (...) e mostradas em plano aproximado dando-se as mãos; a inferência lógica é que os dois cenários pertencem ao mesmo lugar diegético, que procede de uma 'geografia' irreal.¹²

Em **Cidade de Deus**, a direção de arte toma emprestado um conceito formulado com base nas operações de montagem para construir sua favela virtual a partir de favelas reais. Para isso, cria mecanismos que conformam dois espaços distantes em um mesmo lugar diegético, o que garante a unidade dessa *geografia criativa*. A tentativa de Buscapé de comprar o baseado para Angélica é um exemplo que se encaixa bem nessa estrutura: o jovem atravessa a rua da Cidade de Deus e entra por uma viela, na imagem seguinte ele sai da viela em Cidade Alta. A invisibilidade desse sistema é assegurada pelo horizonte de prédios para onde Buscapé se encaminha na primeira imagem, que retorna na segunda, como *cenário* ao redor do fotógrafo.

A sequência em que Buscapé atravessa os dois tempos da história faz uso poético desse padrão. O narrador percorre a rua de casinhas em Sepetiba, quando um carro passa e um novo/velho narrador anda à frente das mesmas casas, mas, agora, na Cidade de Deus. O *raccord* marca o fim da inocência e o começo do delírio. A identificação entre as estruturas formais das duas épocas somadas ao enunciado cromático favoreceu a brincadeira. As casas de Nova Sepetiba foram pintadas com variantes de amarelo e tijolo. As casas do Jardim do Amanhã também eram amarelas,¹³ mas a cenografia usou recursos de pintura de arte para realçar o tom e degradar as superfícies, além de sobrepor muitas cercas e muros, sob medida aos dois tempos.

Dentro do conjunto de espaços aparentemente desconexos de-

marcados como espaços de ação, a direção de arte fez um trabalho que buscava criar vínculos narrativos e visuais. As intervenções cenográficas costuraram essas locações, criando mecanismos de contraste ou de intersecção, como o *outdoor* da COHAB, por exemplo. A peça de propaganda, usada em Sepetiba para dar crédito ao poder público sobre a grande obra urbana, volta à Cidade Alta para relembrar a ausência do estado e sua responsabilidade sobre destinos do bairro que se transformou em favela, além, é claro, de unir as duas avenidas tão distantes na geografia carioca sob um único destino.

A presença dos *outdoors* foi um pedido de Paulo Lins – vários deles e não apenas o da COHAB. Segundo o autor, a placa do governo marcou o imaginário de quem se mudava para a Cidade de Deus e as outras peças publicitárias marcaram o acesso da favela ao mercado de consumo. De certa forma, isso significava o reconhecimento do contingente de favelados como parte da cidade formal capitalista, no fim dos anos 1970.

A entrada do Jardim do Amanhã na paisagem fílmica representava, ainda, um ganho ao aspecto temporal da narrativa visual. Entre sua construção e a de Nova Sepetiba haviam se passado 12 ou 15 anos. Período semelhante ao tempo fílmico estimado entre o Trio Ternura e Zé Pequeno. É possível que o núcleo de casas originais, onde foi filmado **Palace II**, não acomodasse tão bem o roteiro quanto o Jardim do Amanhã, uma vez que suas casas já apresentavam um grau de readequações muito grande.

Dessa forma, sobre seus recortes mais relevantes, a cenografia trabalhou adicionando espaços e anteparos, modificando superfícies e criando outra realidade cromática e iconográfica conveniente ao roteiro de Mantovani. O filme é rico em pinturas que visam envelhecer, desgastar, sujar, criar texturas, e também traz um repertório de pichações, pinturas figurativas ou letreiros publicitários. Um novo acervo de bens para a contra-regragem foi acrescentado àquele de

12] AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*.

Campinas: Papirus, 2003. p 143.

13] *A primeiras 3.000 moradias da Cidade de Deus foram entregues em azul, rosa ou branco.*

Nova Sepetiba. Se, na primeira fase, os moldes diziam respeito aos materiais da construção civil, na fase neofavela, uma gama maior de bens improvisados diversificou o acervo imagético do filme com portas, janelas, tapumes de eucatex, chapas de zinco, telhas de *eternit* e *palets*. As paredes de tijolo baiano em processo de construção, voltam à nova fase. Algumas estão completas, mas sem nenhum tipo de reboco externo e já envelhecidas pelo sol e a chuva. Foram removidos os signos que denunciavam os anos 2000, como as antenas parabólicas, as propagandas de cerveja e as cadeiras de plástico. O diretor de arte é também um *inventariante* do espaço filmico

A arte atuou sobre os espaços deixando um *rastro* de seu trabalho, que em muito se confunde ao do próprio construto. Assim, restos de tijolos, blocos, ferragens, brita e areia foram convenientemente *esquecidos* nas calçadas e vielas. Nas paredes, testes de cor, pinturas inacabadas, letreiros descascados dão personalidade aos espaços, que agora não são mais locações, mas cenários.

O filme faz muitas idas e vindas entre o *apé* de Pequeno e a *boca* de Cenoura. Em todas as vezes que retorna à Cidade de Deus, a pequena casa-embrião é coadjuvante da história. O beco onde o território de Cenoura foi locado sofreu uma intervenção significativa da cenografia para tornar o espaço pior e mais fechado, como uma viela de favela que poderia estar em **Couro de Gato**, por exemplo. A estética do improviso retomou os dogmas da arquitetura vernacular das favelas. Parte desse aparato foi construída para ser usada na locação e posteriormente no estúdio, nas cenas em que a porta da *boca* se abria.

A luz natural ilumina todas as externas diurnas. Os eventuais problemas de contraste e de continuidade gerados pela falta do aparato técnico de luz foram resolvidos na pós-produção. *O Rio de Janeiro tem um clima muito instável - o dia pode começar ensolarado e bonito e mudar em um instante (...) Quando os atores estavam prontos, eu não podia me dar ao luxo de dizer ao Fernando que uma nuvem estava a*

*caminho e teríamos de esperar.*¹⁴

As noturnas, ao contrário, são bem marcadas por uma luz azulada e fria que recorta a sequência de silhuetas das casas-embrião. O *plongée* que introduz a sequência do estupro da namorada de Mané Galinha começa nos edifícios da Cidade Alta; quando chega à Cidade de Deus, uma cenografia inusitada desenha um caminho de tábuas na rua alagada. Meirelles, durante as primeiras visitas, percebeu que essa rua costumava ficar alagada por conta do vazamento de água de um sistema de armazenamento próximo, o diretor se valeu dessa realidade e estruturou a sequência. A moça esnoba Pequeno no meio dessa ponte e o bandido se vinga dela e do namorado com o ato de violência sexual. A casa de Mané Galinha metralhada completa o quadro de vingança.

O interior da padaria foi totalmente configurado pela cenografia em um espaço locado nesta mesma região. O letreiro *Agradecemos a Preferência*, foi pintado a pedido do diretor. A ironia introduz o espaço mais miserável da narrativa, o canto da *caixa-baixa*. O lugar, conhecido como Rocinha II traz por si só marcas desigualdade social da cidade do Rio de Janeiro. É uma área com esgoto a céu aberto, onde seus moradores são estigmatizados pelos próprios vizinhos da Cidade de Deus. O filme reitera esse discurso quando elege esse cenário para uma de suas cenas mais fortes, aquela em que Zé Pequeno obriga Filé com Fritas a matar um dos meninos.

O pano de fundo são restos de tapume e *madeirite*, cercas de ripa, telhas *eternit* quebradas e velhas, tudo preparado cenograficamente para dar ao espectador o *conforto do aspecto realista*. Mas esse conforto logo é quebrado pelo tormento das crianças. Foi um *set* preparado na véspera, sem muitas marcações predeterminadas pelo diretor. A princípio, era uma cena escrita apenas para justificar o ódio da *caixa-baixa* por Pequeno. Mas o menino-ator, que tomou um tiro no pé e viu seu amigo ser assassinado por Filé, acreditou em toda aquela violência e fugiu do que havia ensaiado com Fátima Toledo, chorando

14] Entrevista de César Charlone para OPPENHEIMER, Jean. *Boys from Brazil*. American cinematografer, Los Angeles, february, 2003.

desesperadamente. Nesse momento as roupas de malha curtas e velhas que revelam a *barriguinha de verme* e os corpos sujos colaboram com um conjunto tão duramente real que leva o espectador a desejar que tudo não fosse *verdade*.

A dimensão de arte joga com seus enunciados de uma forma interessante nessa sequência. Pelas câmeras altas que revelam a chegada de Pequeno e seu bando temos a certeza de que estamos em uma área dentro da favela, impressão ratificada pelos edifícios de apartamentos no plano mais ao fundo e pela Pedra da Gávea no horizonte. Quando a câmera se concentra no cercadinho, ou no chiqueirinho onde as crianças conversam, a atuação da cenografia e da produção de objetos trabalha dentro da perspectiva de invisibilidade. Esse é um *cenário* preparado no cerne da favela, com a mesma tipologia, apenas para resguardar os pequenos atores. Filmar com crianças requer um trabalho aplicado da arte no sentido de subtrair do *set* qualquer possível perigo. Em um caso como o de **Cidade de Deus**, o lixo e entulho devem ser usados *limpos* e sem qualquer objeto cortante, por exemplo. Nesse contexto, a cenografia atuou refazendo o espaço com restos de materiais e tratando as superfícies com pintura, a produção de objetos deu aos personagens ações e lugares para se sentar, assim como deu a um passante uma porta para carregar.

Se a Cidade de Deus trouxe os cenários mais desordenados, a Cidade Alta, em contraste, trouxe os espaços de festa. Uma quadra com bares e construções ao seu redor foi extensamente cenografada. O baile em que Bené e Angélica se encontram e o baile de despedida são planos desse lugar, onde as paredes têm muita pintura de arte, letreiros, um apanhado de antigas alegorias de escola de samba, fitilhos de metaloide, além de globos de espelho *enfeitando* a área coberta preexistente. Nesse espaço, a lisérgica comemoração do aniversário de Zé Pequeno é um discurso bem amarrado entre a cenografia e as luzes coloridas de Charlone, que vamos discutir mais à frente, no

fotogramas de *Cidade de Deus*/ vista da locação Rocinha II com área cenografada.

fotograma de Cidade de Deus/ vista da locação Cidade Alta com área construída pela cenografia.

subcapítulo destinado ao enunciado cromático.

O rito de passagem de Dadinho a Zé Pequeno traz um espaço que, ao contrário da grande maioria das sequências, não foi cenografado. Em um cemitério de gavetas em Jacarepagá, um pai de santo representa a si mesmo. Antes da filmagem, o contra-regra tentava insistentemente acender as velas, que sempre se apagavam. O pai de santo deu uma dica: deixa pra fazer isso só na hora, elas vão ficar acesas. E ficaram.

Nas sequências externas, a passagem de dois anos entre a ascensão de Pequeno e o fim da guerra com Cenoura, é denunciada muito mais pelo figurino, maquiagem e cor, do que pela cenografia. O discurso temporal cenográfico cede lugar ao departamento de objetos, que soma propositalmente uma camada de entulho e lixo ao espaço à medida que o tempo passa, como reflexo da guerra deflagrada entre os bandidos.

Na Cidade Alta, a intervenção mais relevante da cenografia foi a construção da laje que abre o filme. Uma praça do plano diretor do conjunto habitacional havia sido estrategicamente ocupada por uma oficina mecânica. O lugar era bem atraente para a cinematografia, por conta da proximidade de prédios e dos esguios horizontes de céu vistos por entre eles. Mas, nesse espaço, não havia lugar para o almoço da galinha do anfitrião Zé Pequeno. Tulé, que estava louco para construir um *puxadinho*, desenhou a laje sobre a oficina de carros e paredes a sua volta. A artimanha garantiu o espaço das filmagens usando um mesmo pensamento dos favelados que se apropriam dos espaços ao seu redor para construir segundo suas necessidades imediatas. O dono da oficina, por sua vez, alugou o espaço e ainda ganhou uma laje para construir a ampliação de seu estabelecimento comercial.

A construção tem as bordas mal acabadas e as colunas de vergalhões típicas das construções interrompidas antes do fim, que aguardam um reforço de orçamento para serem concluídas. O caixilho de tábua ao redor da ferragem, preparando para receber o concreto, espera esse dia chegar. Os cavaletes de madeira da antiga obra são as

mesas da comemoração. Uma mureta de tijolos de barro intercalados, como um cobogó, brinca com o destino da nossa arquitetura moderna. São todos detalhes que reforçam um entendimento da arquitetura das favelas como algo que se organiza no tempo, e não apenas no espaço.

A contiguidade entre esse espaço elevado e uma trama de ruas ao seu redor garantia liberdade para as diversas câmeras que perseguiram a galinha. Esse foi o auge da guerra. As ruelas, que durante a fase de Bené ostentavam a banalidade cotidiana narrada na cantilena de Tulé – *criancinhas brincavam na calçada ao lado do garoto vendendo cocaína...* –, na guerra revelam-se mais poluídas visualmente: mais pichação, mais sujeira, mais grades. E muito mais fios esticados entre os postes, que completam uma *sujeira aérea* para as câmeras baixas.

O filme restabeleceu ainda alguns vínculos com o restante do Rio de Janeiro: através dos atos de violência contra o sistema urbano formal ou ainda por meio da tentativa de Buscapé de se tornar fotógrafo, que sugere uma via de retorno alternativa ao crime. Quando a favela visita a cidade, Meirelles mostra uma série de assaltos feito pelo bando de Cenoura e Galinha a fim de conseguir dinheiro para comprar armas. Nesse momento, o *locus* do filme se desloca da favela para a zona sul e o centro. A redação do Jornal do Brasil foi também um espaço externo à favela, cedido pela própria empresa.

Através dos três conjuntos habitacionais, a direção de arte fez um discurso que buscou evidenciar o isolamento ou a segregação no primeiro momento e, no segundo, a inevitável favelização. Por meio dos cenários em locações, **Cidade de Deus** constituiu a representação visual de uma nova tipologia de favela, a favela plana de casas e edifícios ou neofavela e chegou, finalmente, a um ponto onde as relações sociais e políticas em nada eram diferentes da maioria das favelas de morro que persistiram na paisagem carioca, apesar do esforço da ditadura militar em erradicá-las. Os modelos de casas *standard*, ensaiados na arquitetura moderna, tão pouco solucionaram o *problema*.

estúdio

Somente três cenários internos foram construídos no estúdio: a *boca dos apês*, a *boca* de Sandro Cenoura e a casa de Mané Galinha. A decisão sobre o que seria feito em estúdio, ou não, estava muito condicionada aos efeitos especiais de tiros, ao número de sequências em cada cenário e a necessidade de remover as paredes para enquadrar os interiores por todos os ângulos.

Segundo Tulé, o processo de implantação e construção da *boca dos apês* sintetizou todo o conceito visual a ser desenvolvido em cada um dos espaços, para cada uma das fases, pela direção de arte. Como em uma via de mão dupla, o diretor de arte visitava as favelas/locações para demarcar os cenários, assimilava a configuração desses espaços e experimentava o substrato visual apreendido no projeto do estúdio, que, por sua vez, devolvia propostas cenográficas para as locações exteriores, para o figurino, para os objetos e para o discurso cromático de todos os enunciados, inclusive da fotografia. Tulé avalia ter sido através dos espaços internos o encontro com a lógica que marcaria a expressão visual do filme. Essa experiência o alimentava para lidar com o todo abstrato, mas também com a organização instável dos segmentos imagéticos de cada um dos bandidos. No apê, ele entendeu a ideia de uma única e mesma miséria, exterior e interior.

A planta arquitetônica do espaço foi a primeira fronteira desse discurso visual e significou um salto entre a imitação da realidade e a representação cinematográfica. As informações reais de um apartamento, do corredor com as escadas de acesso e do pátio interno do edifício orientaram um primeiro exercício. A planta foi desenhada a partir das visitas a alguns apartamentos da Cidade Alta – uma vez que o espaço interno deveria de algum modo se grudar a fachada do edifício – e da necessidade de incluir o *espaço da câmera*. Para Tulé, existia uma certa dificuldade em adequar a escala original da COHAB

à conveniência do recuo para a câmera. Dificuldade aumentada pelo fato de Charlone afirmar que não queria paredes móveis e gostaria de filmar na configuração real do apartamento, como um documentarista. A experiência e o pragmatismo do diretor de arte contestavam esse ponto de vista.

Um número grande de placas de isopor chegou ao estúdio para o tratamento acústico do piso nos cenários que seriam construídos. Tulé se valeu desse material para simular as paredes da possível planta, como em uma maquete em escala 1:1. Além das paredes, as aberturas de portas e janelas pretendidas também foram testadas. Um panorama preliminar desse *cenário* já orientava o diretor de arte para outro caminho: o espaço parecia muito maior do que o pretendido na representação de um espaço de favela. A configuração desenhada, quando vista através da câmera, fazia o apartamento parecer um imóvel de classe média. Tulé *redesenhou* a planta, com a cenógrafa e alguns ajudantes, e reconfigurou a posição e a proporção das paredes de isopor a fim de fechar mais o espaço.

Esse primeiro passo mostrou que as dimensões do *apê* deveriam ser diminuídas para além da distensão reservada à câmera: a própria planta original do apartamento também se mostrava aumentada e desinteressante na mediação fotográfica. Além de reduzir o espaço, eles resolveram demolir algumas paredes do apartamento virtual, assumir um puxadinho e criar perspectivas internas a partir de modificações que supostamente poderiam ter sido feitas no *apê* original. Cinematograficamente essa proposta se mostrou uma representação mais próxima do real e mais condizente com as ações que o roteiro indicava. Como arquitetura, entretanto, era totalmente sem lógica de circulação.

Pensamos nas várias posições de câmera
e construímos essa escultura voltada pra dentro.
Colocamos as aberturas, as entradas de luz.
Porque é né!? Cenário é muito mais escultura do que arquitetura!
E você faz segundo pontos de vista.
E faz usando uma linguagem de cinema.
Aquilo tem que parecer algo, e não ser.¹⁵

Além da planta baixa do espaço, o eixo vertical também foi discutido no primeiro esboço tridimensional. O pé-direito foi marcado a partir da janela cinematográfica escolhida por Meirelles e Charlone. Era importante incluir o teto no quadro e proporcionar uma sensação de escala mais *apertadinha*, em acordo com a estética da favela. As janelas foram posicionadas um pouco mais altas em relação ao piso do que as *reais*, para que o exterior ficasse menos a mostra. Os diretores tinham uma preocupação em relação ao tom cenográfico que o exterior simulado em estúdio poderia assumir.

A partir das modificações, Tulé apresentou sua maquete em escala real para Meirelles, argumentando, entretanto, que o uso de recursos mecânicos para mexer as paredes era imprescindível. Charlone era contra o artifício de um espaço variável, defensor de um conceito documental que priorizava a construção de espaços com as mesmas dificuldades da construção real, onde a câmera deveria se adaptar. Meirelles intermediou as duas opiniões: o cenário com paredes móveis e teto removível seria construído sem a obrigatoriedade de ser usado.

Charlone tem uma formação documental e procura qualificar seus trabalhos através dessa experiência. Tulé, por sua vez, é um arquiteto que atuou quase exclusivamente em produções cinematográficas ou em filmes publicitários, seu pensamento é dirigido para a articulação

espacial do conceito visual da narrativa ficcional. Como arquiteto, procura intuitivamente equacionar as necessidades estéticas com as questões pragmáticas. Cada um dos diretores é igualmente gentil e seguro ao defender seus pontos de vista em suas áreas de atuação, mas, ainda assim, o *Cinema-Verdade* proposto pelo diretor de fotografia e o *Cinema Clássico* defendido pelo diretor de arte são posições a princípio antagônicas que precisam ser equacionadas. Meirelles transita entre esses dois universos e retira de cada um deles aquilo que mais lhe convém. A leitura de seu filme sugere que o conflito entre os dois enunciadores é até desejado pelo diretor, como parte de uma metodologia que por fim torna o resultado mais sólido. Tulé constrói previamente uma mentira imbuída de realidade, Charlone documenta essa mentira como se fosse real e por fim a torna uma verdade.

A construção do *apê* encerrava ainda muitas outras questões importantes. Definidas as dimensões e a posição dos anteparos cenográficos, que seriam estruturados mecanicamente para se mover, era preciso trabalhar a linguagem desse espaço, a forma como esse lugar expressaria os códigos compreendidos através das visitas às locações e traduziria o desequilíbrio progressivo marcado no roteiro.

Em lugar das técnicas convencionais de cenografia, como as tapadeiras de madeira por exemplo, Tulé propôs que as construções fossem em alvenaria, como uma maneira de se alcançar um resultado estético mais próximo daquele espelho real tão próximo, que eram as favelas, mas também para solucionar questões técnicas como o efeito dos tiros nas superfícies. Com as paredes feitas em tijolo, cimento, argamassa e pintura o efeito ficava mais realista: a espoleta era posicionada por trás da argamassa e, quando acionada, deixava aparente as camadas construtivas. Os cenotécnicos se dedicaram, então, a desenvolver uma maquinária capaz de mover as pesadas

15] Entrevista concedida por Tulé Peake, Rio de Janeiro, maio de 2015.

paredes que configurariam o espaço variável.

O teto era outra parte articulável do cenário. Várias secções removíveis foram apoiadas em vigas cenograficamente estruturais. Essas secções não eram nada além de um quadro de madeira onde um tecido esticado foi impregnado por bolinhas de isopor com cola. O recurso teatral dava ao trainel a aparência de chapiscado, uma textura bastante usada na Cidade de Deus, ao mesmo tempo em que ficava leve. Com isso, era fácil retirar qualquer uma das partes, caso fosse necessário iluminar a cena por cima.

Ao contrário das casinhas de Sepetiba, no *apé*, Tulé seguiu o padrão original de piso usado no projeto da COHAB, o taco de madeira. Em sua opinião, a reprodução seria bem-vinda na história contada pela *boca*. A colocação do taco no piso seguiu a risca o processo usual: uma camada de massa no chão recebia os pequenos retângulos colados. Os tacos, as portas, as janelas, a pia e azulejos eram peças de demolição, compradas nas redondezas da própria Cidade de Deus.

Os moldes em fibra de vidro, muito usados nos espaços exteriores, não se adequavam à realidade que se pretendia recriar no estúdio; os planos seriam mais detalhados e mais numerosos e a sensação tátil da construção em alvenaria era simbólica na narrativa fílmica. Gouvêa apontou uma questão interessante, segundo a produtora, usar as técnicas da construção civil era mais barato do que usar os recursos cenográficos.¹⁶

A grande *mentira* do cenário estava, portanto, na planta que foi desenhada priorizando o eixo mais comprido, aquele que atravessa todo o apartamento a partir da parede da cozinha e alcança o corredor e as escadas. A cozinha integrada era algo que realmente não fazia parte desse repertório, mas a retirada das paredes permitia enquadrar o apartamento por inteiro: a cozinha, o quarto, o banheiro, o puxadinho, a entrada. Essa integração de todos os elementos em um único quadro foi um pedido de Meirelles, que já tinha estudado os eixos do *flashback*

onde a *boca* seria apresentada.

Como em um palco italiano ligeiramente inclinado, a longa perspectiva foi construída como um truque cenográfico no qual os planos horizontais e verticais vão se sucedendo e tudo se completa a partir da posição privilegiada. O resultado se assemelha a um cone formado por uma sequência de aparatos que vão diminuindo e, ao final, se encontram em um ponto de fuga. É um recurso que não te obriga a construir um monte de artefatos para criar a sensação de profundidade, tão pouco coloca a câmera diante de uma parede cega.

Nessa *liberação da profundidade*, devemos ver não apenas a conquista de uma dimensão mais alongada, mas o caráter de integração entre o interior do *apé* e o espaço comum do corredor do edifício, que por sua vez ligava os traficantes e os viciados ao exterior da Cidade Alta. O roteiro estabelecia muitas idas e vindas neste espaço semi-privado do tráfico. A cena imediatamente anterior à subida de Buscapé até a *boca*, foi filmada na Cidade Alta. O corte entre o panorama do pátio interno dos prédios, que explicita os cobogós, e o corredor de apartamentos, traz também um corte extradiegético, da locação para o estúdio.

16] Uma história engraçada ilustra esse processo, um dos ajudantes chamado as pressas para ajudar no cenário falou algo como 'Engraçado, isso aqui que vocês estão fazendo parece a minha casa!' O ajudante morava em um dos após da Cidade de Deus.

fotograma de Cidade de Deus/
cenografia em estúdio.

O corredor construído trazia outras portas de entrada com defesas cenográficas para abrir e fechar, algumas escadas e as paredes com cobogós. A configuração do espaço é complexa, muitos planos se alternam na arquitetura, mas podemos entender um pouco da estratégia na cena em que Pequeno convida Filé para passear e uma imagem externa do cenário se reveza com a imagem do menino saindo de casa.

Uma vez que a transposição direta da realidade para o espaço filmico não funcionara tão bem diante da lente na *boca dos apês*, a *escultura voltada para dentro em escala 1:1* foi uma estratégia retomada outras vezes no processo de construção em estúdio e, mais que isso, a metodologia desenvolvida em **Cidade de Deus** seria um *modus operandi* permanente do diretor de arte nos trabalhos que se seguiram.

A *boca dos apês* percorre toda a narrativa de Meirelles, desde a época de ouro até os tempos finais da guerra, amplificando os papéis e as experiências de personagens incidentais e mostrando como o espaço deixa de ser uma casa de família para se tornar o canto desumanizado de um traficante de drogas.

O cenário ficou bem marcado no longo *flashback* que narra a história do *apê*, onde quatro situações se sobrepõem, desenhando as mudanças de donos, enquanto o enquadramento se mantém rigidamente igual através de uma câmera presa ao chão. A arte é um recurso do *flashback* para denotar a época. Cada *fotograma* mostra um mesmo cenário/apartamento construído no estúdio, mas a pintura das paredes, as texturas, os azulejos e os objetos são modificados progressivamente. Essas mudanças demandavam um período de trabalho da equipe de arte e também da fotografia. No planejamento inicial o percurso percorrido pelo cenário entre a época de ouro e a indignidade de Neginho demandaria uma semana entre filmagens e reorganizações, mas quando o plano de filmagem foi feito, a equipe tinha apenas um dia para recontar todo o processo de mudanças visuais.

Diante da demanda, a arte, especialmente Bia Pessoa e Tulé

desenvolveram formas de pintura rápida, usando papel e descasagem. Foram sobrepostas algumas camadas sobre as superfícies, que seriam removidas a medida que o tempo passava. Todo esse arranjo visual sobre o cenário construído foi coreografado. As mudanças foram ensaiadas. Cada subequipe da arte sabia exatamente onde teria que atuar a cada momento. Esse foi um trabalho onde cenografia e objetos trabalharam muito coordenadamente. Ora as mudanças são percebidas através das superfícies estruturais do *apê*, ora através dos móveis ou da cortina. Ao fim do processo, foram dois dias entre mudanças no espaço, mudanças na luz e mudanças entre os atores; apenas a câmera manteve o privilégio de assistir a tudo.

Charlone, que, em princípio, não queria as paredes removíveis, acabou aceitando. No *flashback* de apresentação da *boca*, a parede onde está a pia da cozinha foi retirada para dar lugar ao aparato cinematográfico. A luz era feita basicamente a partir das *practical lights* espalhadas pelo cenário, lâmpadas muito fortes pendentes do teto ou algumas luminárias. As portas, janelas, basculantes, entradas naturais de luz, também foram muito exploradas na narrativa do *apê*. Mas não havia os tripés com refletores que normalmente ocupam parte do espaço cênico. O diretor de fotografia considera que essa economia de aparato foi possível em função dos caminhos propostos pela pós-produção e testados no **Palace II**.

O diálogo com a paisagem exterior foi uma preocupação até o momento em que os diretores entenderam que diante de toda a estética que estava sendo construída no filme, os exteriores eram, em sua maioria, pontos estourados de luz, algo que se confirmou nos primeiros copiões vindos de Nova Sepetiba.

Vamos rever, então, quatro momentos significativos do *flashback* que descrevem melhor as transformações do *apê*.

boca dos apês

DONA ZÉLIA

A primeira dona da boca, Dona Zélia, era uma viúva que vendia maconha para criar as filhas. Numa fase ainda ingênua do tráfico, fornecia droga a alguns meninos em troca de um ‘favorzinho especial’.

ações:

- Dona Zélia acende um cigarro no fogão;
- menino espera na sala;
- Dona Zélia e o menino no quarto;
- Grande, um dos meninos de Dona Zélia, cresce e toma conta da boca.

cenografia e objetos:

O apartamento de Dona Zélia traz o cenário mais familiar de todo o filme.

As paredes são claras e levemente envelhecidas.

O piso é de taco, coberto por alguns tapetes.

A direção de arte faz uma separação precisa entre os supostos ambientes:

o fogão e algumas panelas marcam o lugar da cozinha;

a mesa de jantar com cadeiras de madeira e uma toalha, alguns talheres,

louças, copos e outros utensílios, marcam o ambiente das refeições,

que é separado do ambiente da sala por uma cortina de tecido estampado;

a sala tem duas poltronas dispostas ao redor de uma mesa de centro;

no quarto há uma cama, armário e cômoda.

Ainda: os quadros nas paredes, as almofadas nas poltronas, o calendário

pendurado na porta de entrada, o pano de prato sobre o espaldar da cadeira;

a tábua de passar roupa encostada junto à porta do quarto e

a máquina de costura são elementos importantes na composição da cena,

reforçando a estrutura doméstica do apartamento.

luz:

Uma luz quente varre a cena de forma suave.

Os objetos e a pintura são tingidos por esse âmbar, característico da primeira

fase do filme. A luz entra pelas supostas janelas e pelo basculante junto à porta.

Um dos globos de vidro presos ao teto também está aceso.

boca dos apês

O GRANDE

O Grande, um dos meninos de Dona Zélia, toma conta do precário negócio e faz do apartamento um ponto de venda de drogas mais profissionalizado. Outros meninos tornam-se vapores do Grande e vendem droga no resto da favela.

ações:

- O Grande sentado no canto do quadro, à direita, ao mesmo tempo em que ainda expulsa Zélia;
- Neguinho pega um pacote de *dólar*, outro vapor abre a porta para Cenoura;
- Cenoura toma cerveja com o Grande;
- O Grande some.

cenografia e objetos:

O Grande faz do apartamento um ponto de comércio de drogas, mas mantém o ar doméstico da época de Zélia. Tudo fica mais sujo e mais bagunçado. O pano estampado que dividia dois ambientes sai, revelando o apartamento por completo: vemos um sofá e a porta que dá acesso ao banheiro; os mesmos móveis de Zélia, mas agora mais velhos e acumulados nos cantos; a toalha de mesa deu lugar a tabuleiros cheios de maconha, trouxinhas de maconha – o dólar – garrafas e copos de cerveja. Nas paredes, a pintura é a mesma, um pouco mais velha talvez. Os quadros deram lugar a pôsteres e fotos de revistas colados. Alguns elementos cromáticos que fogem da escala de cores quentes são inseridos, como a camiseta azul de Neguinho.

luz:

A luz é mais fria. A parede, que antes estava escondida pelo pano, é realçada. Funciona como rebatedor de uma luz que vem da suposta janela no lado oposto da sala. O quarto e o banheiro estão escuros. A cena explora um pouco o trânsito de meninos pela porta que se abre para o corredor, quando a área da entrada do apartamento é, então, mais iluminada.

boca dos apês
SANDRO CENOURA

Cenoura é o novo gerente da boca do Grande,
que se tornou um traficante maior na Cidade de Deus.
O tráfico domina o espaço, extraindo dele qualquer traço de vida familiar.

ações:

- Cenoura assume a boca, sentado na cadeira no canto direito do quadro, que já foi do Grande;
- Neguinho e outro vapor passam pela sala;
- Neguinho *endola* no lugar que já foi do Grande o de Cenoura;
- Cenoura sai do banheiro e um velho amigo, Aristóteles, está sentado na poltrona. Os dois fumam um baseado;
- Cenoura vem à frente do quadro e pega um pacote de maconha para o amigo;
- o Grande retorna ao apartamento, encostado no antigo fogão, acende um cigarro e manda Cenoura passar Aristóteles, que não pagou pela droga;
- Cenoura e Grande ficam tão próximos da câmera que seus rostos estão parcialmente cortados.
A barriga de Grande e sua camisa aberta tomam conta da cena;
- o Grande sai;
- Aristóteles entra e Cenoura o mata no centro da sala;
- Tudo vazio e escuro.
- Cabeção e outros samangos prendem o Grande.

cenografia e objetos:

Alguns poucos móveis bem deteriorados de Zélia dividem espaço com caixotes, colchonetes e restos de pano. A mesa de madeira ainda é a mesma. O sofá perdeu seu encosto e um colchão foi jogado em cima dele. As linhas estruturais do apartamento ficam bem realçadas nas duas vigas do teto. A pintura ganha cores frias, algo entre o ocre e o azul cerúleo, com várias camadas de tinta sobrepostas e descascadas e muitas manchas. Pôsteres de mulher pelada vão tomando conta de algumas paredes. O lugar está bem degradado; é agora um ponto do tráfico, e nem mesmo a cerveja que o Grande tomava tem mais espaço. Mas, apesar disso, uma luz turquesa entra pela suposta janela à esquerda e tinge o chão de uma forma um pouco mágica, fechando a história de Cenoura nos apês.

luz:

A cena começa com pouca luz, é noturna. O banheiro está iluminado pela primeira vez e tem também uma cor bem fria em sua pintura e azulejos, que rebatem a luz para a sala. O globo, que ficava no teto na fase de Dona Zélia, é agora é apenas uma lâmpada incandescente presa ao fio. Quando o Grande entra, tudo está escuro; a luz cobre seu corpo e marca a silhueta de Cenoura. No momento em que Cenoura mata Aristóteles, todo o lugar está escuro. No lado direito do quadro, há um estouro de luz que força um desenho diagonal na cena: a luz vai do canto direito até o canto superior esquerdo, o quarto. Esse desenho de luz diagonal reforça a posição do revólver de Cenoura em relação a Aristóteles. Quando ele cai, o único corpo na cena é o seu, recortado pela luz que vem do quarto. O Grande é preso com uma luz dourada, como um flashback cromático.

boca dos apês

NEGUINHO

O Grande não pagou à polícia e foi preso na Ilha Grande.

Cenoura assume os negócios, mas prefere não ficar com o apê e passa o controle pra Neguinho, o vapor em quem ele mais confiava.

ações:

- Cenoura volta ao quadro, com Neguinho e outros dois vapores;
- Cenoura senta na banquetta, abre a bolsa e dá um pacote de *dólar* a Neguinho;
- Cenoura vai embora para montar outra boca na Quinze;
- a rapaziada da boca dos apês se organiza em volta de uma mesa;
- Buscapé está de pé, junto à mesa de *endolação*;
- Dadinho bate à porta.

cenografia e objetos:

Nessa última etapa do flashback, o espaço é organizado em função do processo de *endolação* do tráfico. O salão tem outra mesa, retangular, onde a rapaziada do conceito trabalha de forma bem improvisada.

Os móveis que sobraram foram empilhados nos cantos.

E, sobre eles, várias coisas foram amontoadas.

O banheiro está mais sujo e os azulejos estão cheios de limo.

As paredes estão muito manchadas e descascadas;

alguns tacos estão soltos no piso.

As cores primárias são bem nítidas, principalmente o azul que borra as paredes e os vermelhos da roupa de neguinho, da banquetta e da luminária.

luz:

A cena diurna começa com o apartamento sendo varrido por uma luz turquesa, que logo se neutraliza e chega ao seu ponto mais frio com Buscapé em cena.

fotograma de Cidade de Deus/ cenografia em estúdio.

Depois do *flashback* de apresentação, a fotografia se liberta da posição privilegiada e percorre os 360° do cenário. Quando Pequeno assume a *boca*, esse espaço é continuamente degradado, refletindo uma intenção de que esse processo não se conclua. Na 4ª parede do cenário, aquela que tinha sido removida para dar lugar à câmera, uma pia absolutamente suja sugere que o único produto consumido nesse espaço é a cocaína. A cada volta ao *apê* algo mais é destruído. Um basculante tampado por tijolos garante a privacidade do empacotamento da droga. O banheiro é coberto de limo e sujeira, realçados por uma luz verde. Mas, ainda assim, parece que Zé Pequeno mora ali.

Depois da morte de Bené, um novo puxadinho improvisado em tijolo baiano é acrescentado à *boca*. Buscapé é chamado de volta ao *apê*. Seu ensaio fotográfico do bando de Pequeno reapresenta o espaço quase decomposto: os tacos de madeira se acumulam próximos às paredes, o novo puxadinho não tem qualquer tipo de acabamento, o vão da janela está tampado por algumas tábuas e o piso é de cimento áspero. Mas é Zé Pequeno quem surpreende a todos, em um raro momento de ternura ele relembra Bené com a câmera na mão e dá o artefato de presente para Buscapé.

A *boca dos apês* é o único cenário do estúdio que dialoga imagneticamente com a Cidade Alta. As outras duas construções têm como referência exterior as casinhas da Cidade de Deus. Portanto, a arquitetura interna, de alguma forma, retoma índices da casa que conhecemos através de Nova Sepetiba.

Em uma sequência noturna nas ruas do Jardim do Amanhã, em que os bandidos de Zé Pequeno estão reunidos, uma luz azul delineia a silhueta da casa-embrião do conjunto habitacional e dos bandidos em formação. No interior da unidade de Mané Galinha, a cenografia recompõe a estrutura formal com alguma liberdade; é um espaço um pouco mais generoso que aquele da casa de Buscapé na primeira fase. A reordenação da casa original é menos improvisada, segue a mesma

fotogramas de Cidade de Deus/ outras configurações do mesmo cenário.

lógica formal do personagem Mané Galinha. A tipologia das portas e janelas de metal repete o referencial exterior, com vidro cancelado e a grade cujo desenho de subúrbio chama a atenção na cena de abertura; as paredes são pintadas em duas cores, uma parede de cobogós separa a sala de estar da copa.

A direção de arte criou uma série de superfícies e texturas a fim de repetir no discurso visual a complexidade sonora produzida pela chacina que se armava. Os objetos foram também posicionados estrategicamente a fim de serem atingidos pelos disparos. Durante a construção dos cenários, antes da fase de acabamentos, Meirelles marcou uma série de pontos na alvenaria onde a equipe de efeitos especiais inseriu uma espoleta com um pequeno fio que atravessava a parede e saía por trás. Sobre esse artifício, a cenografia fazia seu acabamento e o *dressing* era então organizado a frente desses pontos. Na filmagem, o tiro atingia o objeto preparado, que se quebrava junto da espoleta acionada, marcando a parede de alvenaria. O conjunto de objetos ampliava os sons e realçava a sensação de aprisionamento provocada pela presença dos bandidos: o filtro de cerâmica, a prateleira com pratos de louça e copos de vidro, a TV, a porta do armário de vidro, o pequeno retrato envidraçado do Tio que morre sentado na poltrona.

Tulé falava em cenário como uma escultura voltada para dentro. Na *boca* de Cenoura, ele faz um projeto a partir de duas supostas paredes frontais da casa-embrião, mas, ao invés de dispor o espaço por trás destas paredes ele se apropria da frente das casas, do que seria seu jardim, em um jogo entre o espaço externo e o interno. As paredes de tijolo que começaram a ser erguidas lá em Sepetiba têm aqui o seu destino inevitável. Uma construção precária de alvenaria ocupa a frente de duas casas com um salão comprido e apenas o espaço de um suposto banheiro é demarcado com tijolos. Uma entrada de luz, talvez um basculante, e uma porta demarcam a parede frontal da nova construção. As paredes das casas originais são divididas com

os antigos moradores: um portão foi colocado entre as duas casas e as duas janelas estão agora fechadas por tijolo baiano, embora as grades permaneçam. A *boca* de Cenoura é um puxadinho que se ampliou da fachada externa das duas casas até a rua, impedindo que os vizinhos abram a janela.

As superfícies são uma mistura de texturas, uma espécie de versão atualizada pelo tempo e pela construção em alvenaria do barraco de Dona Elvira, de *Rio, 40 graus*. São paredes pintadas em tons terrosos junto ao concreto, tijolo baiano e a um inusitado papel de parede com uma imagem fotográfica de paisagem outonal. Um ou outro pano pendurado serve de porta ou de divisória para um possível quarto.

A *boca* de Sandro Cenoura completa um arco dramático cenográfico que teve início na casa-embrião de Sepetiba. Seu discurso arquitetônico representa o pesadelo de Carlos Lacerda. Não se trata apenas da aglutinação de materiais para compor um abrigo com técnicas de uma arquitetura vernacular, mas da apropriação de um espaço pelo seu avesso; é um espaço em que *tudo parece que era ainda construção e já é ruína*.¹⁷

(A desprodução da cenografia no estúdio foi feita com um trator.)

17] Caetano Veloso em *Fora de Ordem*.

*fotograma de Cidade de Deus/ cenografia em estúdio,
na página ao lado detalhe do mesmo cenário.*

objetos

A construção do espaço fílmico e da cidade foi tratada nesta tese através da apresentação dos cenários em locações e em estúdio. Esses espaços sofrem modificações contínuas ao longo de toda a narrativa, em parte por algumas revisões cenográficas, mas, em grande parte, pelo conjunto dos objetos que fazem sua caracterização final. Vamos tentar entender um pouco do discurso fundamentado nos elementos que ocupam a geografia dividida entre a zona oeste e a zona norte, completando e reinventando a cenografia, propondo ações para os atores e zelando pela integridade imagética dos personagens.

O produtor de objetos também é um criador. Ele garimpa, seleciona coisas pelas lojas ou nas casas das pessoas, ferros-velhos, fábricas – onde for possível encontrar o objeto que procura. A diversidade de material com que trabalhamos é infinita.¹⁸

A localização da narrativa no tempo e no espaço e o posicionamento do personagem nesse universo são mais alguns efeitos da comunicação estabelecida pela escolha do estilo e pelo tratamento dos objetos. Filmes de época contam com um repertório específico de mobiliário e adereços, porém a atenção deve ser redobrada para que não se caia na armadilha da composição de um show room de determinado período, esquecendo-se das questões dramáticas que envolvem a cenografia e os personagens.¹⁹

Nesse sentido, a direção de arte em **Cidade de Deus** se valeu, muitas vezes, das descrições de Paulo Lins a respeito das ações e dos sonhos dos jovens personagens dessa história para preencher sutilmente os espaços com suas personalidades.

Antes de caírem na água, fumaram outro baseado, imitaram os blacks debochadamente, falaram das lojas e das marcas de roupas transadas e do quanto gostariam de usá-las. O legal era comprar as marcas esportivas, mas eram muito caras, e, talvez por isso, as mais bonitas. Sonhavam com riqueza, e a riqueza era morar na beira da praia, ter samambaia na sala, vestir-se de grifes e ter um carro com vidro ray-ban, pneus tala larga, ter um cachorro de raça para passear na praia pela manhã e a tarde, comprar logo de uma vez uns três quilos de maconha para não precisar ficar indo à boca de fumo toda hora. Se fossem ricos, só comprariam skates importados, bicicletas Caloi 10 e relógios à prova d'água, dançariam nas melhores pistas e só comeriam mulheres gostosas.²⁰

A produção de objetos é uma segunda perna da direção de arte. Cenografia e objetos são enunciados com os quais o diretor de arte se relaciona permanentemente, ao contrário do figurino e da maquiagem, cuja relação é mais conceitual do que cotidiana. São dois alicerces por meio dos quais o criador materializa um pensamento abstrato.

Cidade de Deus não contou com uma equipe numerosa, se compararmos aos parâmetros atuais. Na cenografia, por exemplo, o

18] Clóvis Bueno Apud HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 143

19] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 45.

20] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012. p 146.

diretor de arte fez também o papel de cenógrafo. A produção de objetos teve uma hierarquia ainda mais embaralhada, carente de uma nomenclatura capaz de esclarecer o papel de cada profissional. Basicamente, no departamento tem aqueles que exploram o universo real em que o filme se insere em busca dos artigos necessários e tem aqueles que caracterizam os espaços cenográficos com os objetos produzidos. Mas essa divisão, entre quem produz e quem qualifica o espaço, é confusa em nossas produções. Há ainda mais uma classificação possível entre quem se dedica aos objetos que decoram os espaços e aqueles que se dedicam aos bens que interagem diretamente com os personagens, mas essa também seria uma leitura artificial de **Cidade de Deus**, que não teve uma fronteira tão marcada entre os dois grupos.

Entretanto, no filme, o discurso dos objetos é um discurso bem ordenado, que fundamenta várias narrativas no pacto com os cenários e os personagens. Na primeira fase, vemos os moradores chegando à Cidade de Deus pelos objetos pertinentes à mudança. A passagem de Dadinho a Zé Pequeno é marcada pela presença conspícua dos bens que glorificam a vida dos traficantes. Assim também é toda a dinâmica da chegada da droga na favela até a sua venda, contada por ações calcadas em objetos pontuais, sem os quais a ação não se completaria. Na fase em que Mané Galinha se torna o antagonista de Pequeno, o discurso das armas de Tio Sam didatiza o aparato de guerra que domina a Cidade de Deus. No último ato do filme – ou no primeiro –, são os objetos

mais domésticos e cotidianos que introduzem a perseguição à galinha e o consequente desfecho da história. Parte dessa história é contada nos planos médios e fechados que focam na interação com artigos escolhidos com muita precisão. São sequências explicativas fundadas em um discurso de *snapshots*.

Cidade de Deus sofreu algumas críticas no sentido de uma suposta ausência da vida comum no desenrolar da sua narrativa sobre drogas e armas em prol da espetacularização. Sob a ótica da direção de arte, entende-se que, ao contrário, a ocupação do espaço cênico com uma seleção de objetos *quaisquer* contribuiu para uma *confusão* entre o trabalho de produção dos bens visuais filmicos e a sensação de que a locação Cidade de Deus sanava toda a variedade de aspectos visuais.

A primeira abordagem da produção de objetos foi justamente a de acolher os personagens e suas histórias com uma trama de elementos da banalidade cotidiana. De certa maneira, são esses signos absolutamente comuns que contam um pouco das diferentes épocas do filme. São exemplos disso: as casas da primeira parte do filme com seus beliches e seus armários de fórmica que reverberam em todas as outras épocas, os carros velhos sem brilho, a câmera fotográfica *mais vagabunda do mundo* de Buscapé, o copo americano e o prato de cerâmica branca. É uma direção de arte muito mais focada nestes objetos representativos da população de um *espaço qualquer* entre *dois fogos*, do que em uma abordagem simbólica de cada uma das forças em confronto:

os bandos de traficantes e polícia. Beatriz Jaguaribe observa o papel destes códigos da existência cotidiana em seu artigo **Favelas and the aesthetics of realism: representations in film and literature**.

The aesthetic of realism have a particular appeal because they establish codes of representation based on the verisimilitude of quotidian existence. Imagined communities in cities and the construction of daily existence are created by a multiplicity of discourses where the languages of realism in the press, television coverage, personal narratives, and social events have become a naturalized encoding of the 'real'.²¹

Amparado pela estratégia da verossimilhança, o discurso dos objetos em **Cidade de Deus** pode ser dividido em três universos: os objetos do cotidiano, os objetos que glorificam o poder do tráfico e os objetos não-objetos.

A abertura do filme fundamenta-se nos objetos da existência cotidiana. Zé Pequeno promove um almoço com *galinha* e *cenoura* cuja narrativa se constrói no fluxo de ações próprias da preparação da comida. São os objetos manipulados que pontuam a cena: faca, pedra, panela, bacia, cesto, legume e verdura, garrafa de cerveja, instrumento musical, caixote, fogão, churrasqueira, prato. Mas, se em primeira instância, são eles um conjunto de objetos *quaisquer*, não é *qualquer* objeto que conta essa história.

O movimento da narrativa visual se concentra nos adjetivos que cada artigo expõe. A faca de aço é grande e brilhante. A pedra é preta e áspera. A mão que prepara a comida é igualmente preta, áspera e cansada. A faca que corta o legume é velha, enferrujada. O legume é cenoura. A panela é grande. O cardápio é galinha. A galinha está aflita. A faca de aço grande e brilhante corta o pescoço de outra ave. O sangue vermelho escorre no prato branco. A galinha é aflita, atenta e foge. Zé Pequeno entra em cena, vê a fuga, dá a ordem e a história começa a

ser contada. Nesse prólogo, a faca, a cenoura e a galinha antecipam os elementos da tragédia.

Toda a ação começa na laje e só depois ocupa as ruelas até chegar à escada que dá acesso à avenida principal de Cidade de Deus. Na avenida alguns latões com fumaça, caixotes empilhados próximos a uma banca de frutas, pneus, lonas emboladas e uma vassoura nas mãos da moradora que varre a calçada, são objetos que completam o espaço. As placas amarelas dos carros são os únicos elementos que denunciam outra época, que não é a atual. Buscapé e seu objeto de desejo, a câmera, chegam para a *festa*. O bando de Pequeno se alinha para uma foto com as armas na mão, o outro objeto cultuado nesse filme.

São os primeiros minutos de **Cidade de Deus**. Pouco se falou até então nesse enredo de galinhas, armas e câmera. Mas os poucos objetos nas mãos dos personagens já contam um pouco da história.

Trabalhar com uma época diferente daquela em que a história é filmada demanda um conjunto de intervenções e estratégias ainda maior que em filmes onde o tempo da produção coincide com o tempo fílmico. Os produtores de objetos têm uma relação bem estreita com essa circunstância. Além de buscar bens cujo desenho retome a época, é preciso achar esses bens com uma vivência adequada à exigência narrativa.

No filme de Meirelles, o discurso dos objetos no fim dos anos 1970 é embaralhado por circunstâncias particulares do lugar retratado. A lógica da favela é a do reaproveitamento daquilo que a cidade formal rejeita, logo, é um espaço permeado por elementos de outras épocas anteriores ao tempo fílmico. Antes da entrada massiva dos artigos chineses de R\$1,99 na nossa cultura, a favela era o lugar onde objetos condizentes com a moda eram justamente os objetos dissonantes.

A volta aos anos 1960 recupera um passado ainda mais distante. A chegada dos moradores é marcada por objetos que indicam a mudança, como já foi anteriormente mencionado nesta tese. Os

21] JAGUARIBE, Beatriz. *Favelas and the aesthetics of realism: representations in film and literature*. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, 2004. v 13, i 3.

*fotogramas de Cidade de Deus/
objetos da sequência de abertura.*

*fotogramas de Cidade de Deus/
objetos da sequência da mudança.*

produtores de objeto compuseram uma gramática visual a respeito das maneiras como os favelados transportavam as poucas coisas que tinham. Do pequeno caminhão carregado por móveis que atravessa o quadro enquanto o Trio Ternura é apresentado até a trouxa de roupas na cabeça dos favelados, uma variedade de carroças de tração animal, carrinhos puxados por homens conhecidos no Rio de Janeiro como burros-sem-rabo, carrinhos de mão e uma infinidade de malas, bolsas, sacolas, sacos de estopa ocupam os quadros que compõem a mudança. Os favelados são também objetos nesse jogo, quando chegam nas carrocerias dos caminhões.

A ocupação das casas é contada pelas centenas de peças penduradas nos varais, móveis que não couberam nas residências e estão esquecidos nas calçadas, e gaiolas de passarinho penduradas ao lado da porta. A decoração do espaço privado das quatro moradias destacadas traz uma retórica mais vinculada a cada um dos moradores. Uma câmera bem fechada mostra Marreco e Buscapé encerrados em um canto do único quarto. A história dessa casa é contada pela cômoda, beliche, cortina na janela e a pipa pendurada na parede, que resumem a vida pobre e honesta que o pai tenta ensinar para os meninos. O beliche foi estrategicamente posicionado para favorecer a sensação de se estar em um lugar pequeno. A casa de Lúcia Maracanã é repleta de móveis, enfeites e recortes colados na parede. Talvez um excesso de clichês em um espaço recém-ocupado. A casa para onde Cabeleira e Berenice se mudam, ao contrário, tem uma ocupação mais improvisada, caixotes de madeira são usados como mesa ou como armário na cozinha; um cordão atravessa o quarto como guarda-roupas; a cama e os travesseiros forrados por uma estampa bem adequada parece ser o único espaço não improvisado do jovem casal. A casa de Paraíba é mais formalmente pontuada, a cada canto um móvel corresponde ao discurso da vida familiar. Em todas as casas, a luz nas janelas de vidro canelado é sempre filtrada por alguma cortina ou tecido, que também

fotogramas de Cidade de Deus/ objetos das casas de Buscapé e Lúcia Maracanã.

ocupam o vão entre a sala e a cozinha, onde não há porta.

Os anos 1970 trazem os objetos do tráfico e das drogas. Tulé se deu conta de que precisava entender um pouco melhor sobre todo o cotidiano do tráfico em seus espaços mais particulares e que, além disso, precisava saber como era isso no contexto da época. A produção procurou entre os moradores da Cidade Alta alguém que pudesse orientar o filme nesse sentido, mas, ao contrário do que todos esperavam, achar um bandido era fácil, mas um *traficante da época* era muito raro. Ainda assim, um traficante aposentado e recluso se dispôs a dar a aula. Tulé e Isabel Gouvêa foram conduzidos a um dos apartamentos. Gouvêa levou uma quantidade de produtos que poderiam se passar por maconha e cocaína durante as aulas de endolação: chá, bicarbonato, farinha de trigo e algumas substâncias inócuas recomendadas por um médico homeopata. No *workshop*, o diretor de arte entendeu de que forma iria ocupar as *bocas* do filme e as mãos dos traficantes.

Segundo o ex-traficante, as janelas dos espaços eram sempre fechadas, para não expor o que acontecia lá dentro, por isso também o consumo de cocaína era muito maior que o de maconha. Quando o sol entrava por alguma fresta, eles perfilavam as balas das armas para a pólvora secar. Tulé usou isso nos cenários, mas nenhum close denunciava a atividade.

O diretor de arte repassou a aula para os atores não-profissionais, que provavelmente já conheciam um pouco sobre a endolação, mas teriam que encarar a atividade sob o prisma da época em questão. A *verdade* do espaço e dos objetos deu liberdade para os personagens desempenharem uma das sequências mais esclarecedoras a respeito da intimidade do tráfico. Tulé comenta que muitas vezes atores experientes agradecem por algum objeto do cenário que ajuda a organizar a composição do personagem. Objetos *reais* oferecem essa contrapartida.

A caracterização da *boca dos apês* foi bastante orientada pelo encontro com o ex-traficante. As três mesas contínuas nas quais os

traficantes trabalham na sequência em que o *Bené prayboy* chega ao *apê*, foram compostas a partir da aprendizagem do passo-a-passo da endolação da maconha, *em pacotinho chamado dólar*, e da cocaína, *embalada em papelote e depois em trouxinhas de 10 ou pacotinhos de 100*. No *institucional do tráfico*, os objetos usados são bem fiéis aos da aula: a latinha de pó-royal, as páginas da revista usadas para comportar a maconha, o tabuleiro velho, sujo de gordura e amassado e a faquinha de cozinha que serve de espátula para manipular a cocaína. Já para representar as drogas em si, era utilizada uma mistura de ervas ou farinha de trigo. Gouvêa até tentou, junto ao consultor do Instituto Carlos Éboni, usar maconha apreendida pela polícia nas sequências, mas a presença de atores menores de idade nos *sets* inviabilizava a autorização legal.

Ainda no institucional, outra sequência mostra mais um lado da dinâmica do tráfico através dos objetos trocados pelos viciados: televisões, castiçal de prata, toca-fitas de carro; caixa cheia de dinheiro, joias, relógios; várias pulseiras e colares de ouro no traficante. Todo o dinheiro da época foi comprado na Praça da República, em São Paulo.

A partir da ascensão de Zé Pequeno, a arte atualiza um imaginário preconcebido pelo espectador sobre esse *outro* espaço desconhecido da cidade, a favela, sobre o tempo fílmico, mas, principalmente, sobre o discurso visual da desigualdade social. Ao inserir as roupas esportivas de marca e a bicicleta Caloi 10, atua fora de um estigma segundo o qual tudo na favela é velho, tudo na favela é feio, tudo na favela é pobre. Dessa forma, o filme inclui aqueles jovens moradores e traficantes na cultura de massa e faz deles consumidores da visualidade *pop* dos jovens das áreas privilegiadas da cidade e das propagandas publicitárias.

Os carros brilhantes e novos, os cordões e anéis de ouro, são objetos que glorificam o poder do tráfico e despertam o desejo de Zé Pequeno. Além deles, as armas representam o outro conjunto de bens usados pelos bandidos para ostentar seu poder diante da comunidade.

*fotogramas de Cidade de Deus/
objetos do tráfico.*

Tio Sam, o fornecedor dos dois bandos, expõe o aparato de guerra.

O *flashback* da *boca dos após* mostrou o processo de reconfiguração da estrutura familiar composta pelos objetos. Ao fim do processo, os mesmos itens usados no apartamento de Dona Zélia continuam em cena, mas quase irreconhecíveis. Na *boca* de Cenoura a produção de objetos completa o caos desenhado pela cenografia com mesas, cadeiras, banquetas, caixotes sem qualquer atrativo formal e totalmente improvisados.

Essa produção de bens desprovidos de beleza, forma ou simbologia, é levada ao extremo nas cenas da guerra noturna filmadas em Cidade Alta. Nesse espaço, os objetos são aqueles chamados anteriormente nesta tese de não-objetos, por conta da identidade há muito perdida e da mudança para um outro patamar de utilização. Essa parte da história é contada por bens semi-destruídos, como as carcaças de carro que acolhem a guerra entre os bandos.

Na versão do filme em DVD, Meirelles comenta essa cena:

Eu lembro que o Tulé preparou um cenário para essa guerra, esses carros meio estourados no meio. A gente chegou lá e ficou muito assustado, porque parecia muito um cenário. Então, ele ficou quatro dias montando um cenário e a gente ficou um dia desmontando, para parecer menos bom. Tivemos o trabalho de piorar o trabalho do Tulé, para ficar menos glamouroso, menos interessante, menos espetacular.²²

Diante desse crítica, Tulé volta à questão discutida em Nova Sepetiba. Para ele, ao preparar grandes espaços urbanos sem um *story-board* ou uma decupagem objetiva da cena, o diretor de arte precisa se cercar de algumas garantias, uma vez que *dressar* na hora do *set* é inviável dentro da amplitude da produção filmica. No caso específico da guerra, ele relembra que eram três jogos de câmera e que por conta disso foi feita uma interferência bastante completa numa área

generosa da Cidade Alta. Tratava-se, entretanto, de um *cenário de guerra*, com todos os estigmas que o clichê do nome traz. Como ocupar uma área com um *cenário de guerra*? Dentro de sua metodologia, Tulé aposta que o caminho é exatamente o mesmo que foi feito e criticado por Meirelles. Como diretor de arte, ele precisa colocar no espaço os elementos cênicos a serem destruídos com a maior verdade possível. É claro que essa é uma verdade passível de ser modificada e ainda mais destruída no instante da cena. O que definitivamente não pode acontecer é faltar algo; tirar é muito mais fácil.

Mais um exemplo desses objetos não-objetos é todo o lixo cênico que ocupa a favela como consequência da guerra. São os chamados lixos limpos: basicamente resto de entulho, de embalagens e de material gráfico, livres de qualquer substância que atraia ratos, baratas ou insetos, e sem objetos cortantes no meio. Esse era um acervo que ficava armazenado no caminhão de contra-regragem e era facilmente usado nas cenas e depois recolhido. As comunidades, entretanto, ficavam irritadas de ver suas ruas e calçadas caracterizadas de uma forma pior do que na verdade eram. O filme faz uso crescente desse recurso, que começa a ser espalhado no momento que Galinha vira o herói e vai até a morte de Zé Pequeno.

Por fim, uma fotografia de corpos esticados sobre manilhas, de dois supostos traficantes da Favela do Aço no Rio de Janeiro, publicada no jornal **A Notícia**, foi usada como referência em uma dessas cenas. A foto rendeu ao autor Léo Correia o Prêmio Esso de 1996. Será que essa atuação das esferas da arte, ancorada em um discurso verossímil, não é um recurso de um cinema pós-moderno que, ao situar o espectador num universo crível, libera os outros enunciados filmicos de explicações verbais ou da conveniência de trabalhar dentro de parâmetros naturalistas? Essa linguagem, que busca mimetizar o real a partir de referenciais documentais, seria então extrapolada pela luz, pela câmera e pela montagem, como no caso de **Cidade de Deus**.

22] Observações de Fernando Meirelles na versão comentada do filme em DVD.

fotograma de Cidade de Deus/ rua da locação Jardim do Amanhã coberta por lixo cênico e manilhas, composição baseada na fotografia de Léo Correia, publicada no jornal A Notícia.

figurino

Quando falamos em personagens, estamos falando em personalidades. O dono daquela poltrona é também o dono daquela roupa, então é claro que elas têm alguma coisa em comum: mas se o personagem é um marginal e está roubando um banco, a roupa dele talvez não tenha nada a ver com o banco. Figurinos e cenários são leituras diferentes, e até antagônicas, do mesmo universo.²³

Para mim, o figurino e a maquiagem são departamentos da arte, mais quase independentes. Eles tem uma responsabilidade muito grande, pois é a personalidade dos personagens que está sendo colocada na tela.²⁴

Em **Cidade de Deus**, o figurino assume boa parte do encadeamento de significados dos personagens. Através de um discurso composto em sintonia com a cenografia, conta a história da comunidade de um conjunto habitacional que faz uso daquilo que a cidade não quer mais e, posteriormente, evolui para uma comunidade multissegmentada de uma neofavela.

Na primeira fase do filme, o acervo plástico das vestimentas retoma o conceito de abrigo que usamos para falar do espaço construído nas favelas de morro. O acúmulo de peças de origens e tempos diversos produz uma massa sem personalidade e ajuda a refletir a respeito desse figurino feito de peças reaproveitadas em face do movimento migratório dos ex-favelados. A segunda fase, entretanto, inscreve cada traficante em um universo visual singular: Zé Pequeno se veste como

se fizesse uso de uma *gíria* antiga, fora de moda, o bandido cruel tem a certeza de que seu poder está acima daquilo que ele usa; Bené quer fazer parte da sociedade de consumo *pop*; Cenoura é o traficante gente boa, seu *jeans* o insere num contexto mais cosmopolita; Galinha é o trabalhador formal, seu uniforme marca essa particularidade.

Dentre os enunciados fílmicos, o figurino e a maquiagem são a forma mais imediata de identificação entre o personagem e o espectador. Ambos estão sob a regência do diretor de arte, entretanto, há certa autonomia no desenvolvimento cotidiano do trabalho, na gerência das próprias equipes e de seus orçamentos. Em geral o diretor de arte e o figurinista discutem o conceito e fazem testes dos caminhos apontados junto aos atores. Todavia, em **Cidade de Deus**, esses testes foram o próprio **Palace II**, que gerou um acervo bastante completo de possibilidades.

Através do figurino é possível entender o clima, o lugar, a classe social, a passagem do tempo, entre outros pontos da história. Por figurino, não estamos considerando apenas as roupas ou os calçados, mas tratando de um conjunto bem mais amplo de estratégias como, por exemplo, deixar a barriga de fora, fazer uma tatuagem, não botar roupa, trabalhar com o tamanho errado. A passagem do tempo é um dos aspectos mais condicionados à narrativa dos figurinos. As trocas de roupa dão pistas sobre a mudança dos dias fílmicos, ao mesmo tempo em que um personagem que usa a mesma roupa por dias seguidos

23] Clóvis Bueno Apud HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 141.

24] Adrian Cooper Apud HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 334.

fotograma de Cidade de Deus/ os atores não-profissionais caracterizados como bandidos da favela.

também denuncia questões importantes da história. Muitas vezes, em **Cidade de Deus**, para contar que o dia tinha mudado, apenas uma peça de roupa era trocada enquanto as demais se repetiam. Essa mediação dava conta da progressão temporal ao mesmo tempo em que se mantinha fiel ao aspecto social apontado pelo filme. A repetição e a sujeira que se acumulam também são parte de um discurso sobre o abandono dos moradores do conjunto habitacional em construção. São códigos que vão sendo criados entre o filme e o espectador.

As irmãs Bia e Inês Salgado foram as figurinistas de **Cidade de Deus**, a frente de uma equipe de cinco assistentes, além de camareiros, costureiros e aderecistas. Bia e Inês já haviam trabalhado com Meirelles e Tulé em **Menino Maluquinho 2**, filme de estreia do cineasta. Com Tulé, fizeram outros longas-metragens, como **Trash** e **Serra Pelada** (Heitor Dhalia, 2012), filmes que, de alguma forma, recuperam uma estética muito atrelada ao abandono social e à marginalidade.

O figurino foi desenhado com base exclusivamente no roteiro, a visão destilada por Meirelles e Mantovani do livro de Paulo Lins. Para Bia Salgado, essa é uma questão importante: uma vez que o figurino lida com o personagem construído pelo diretor e transcrito no roteiro, a leitura do livro pode confundir essa representação visual, mais individualizada que a abordagem cenográfica, por exemplo. Para ela, o importante é a história dos personagens e o encadeamento de suas ações como estão no roteiro, muito embora conteste os apontamentos superficiais do roteiro a respeito do que os personagens vestem. A partir da experiência de trabalho com Clóvis Bueno e com Tulé, a figurinista diz que aprendeu a não se guiar por aspectos descritos em rubricas. Isso diz bastante sobre a distância com que os roteiros são escritos em relação à equipe de preparação dos filmes. Sob seu ponto de vista, apesar de o roteiro de **Cidade de Deus** ter sido um excelente ponto de partida, fácil de decupar, a descrição visual dos personagens estava distante da realidade que se

abriu na fase de pesquisa de referências e da escolha dos atores. *Mas quando um roteiro é bom, ele faz com que todo o resto seja bom. Ele permite excelência de todos os departamentos.*²⁵

O entrosamento da direção de arte com as figurinistas na construção desse *envelopamento* dos personagens começou nas fases preliminares de produção. De acordo com Tulé, o próprio desenho cromático do filme se definiu a partir da troca de opiniões entre Charlone, Bia Salgado e ele. Para Bia Salgado, Tulé montou um universo visual riquíssimo a partir da temática do filme, organizado no longo corredor, nosso já velho conhecido. Uma reunião de representações que oferecia aos diversos criadores informações sobre onde todos deveriam atuar e desenvolver seu próprio recorte, coerente com a perspectiva maior que estava exposta.

Com o Tulé, eu sinto que ele tem uma coisa instintiva de questionar.

Você tem que estar com tudo na mão, porque como você está ‘em tese’ representando o mundo, um mundo em que você está escolhendo os pedaços, você tem que ver tudo. É como se você tivesse que ter um quebra-cabeça inteiro pra pegar um pedacinho do quebra-cabeça e mexer com ele.

Mas você precisa ter tudo, não basta você ter um pedaço, porque um pedaço não vai dar certo. Tem que ter tudo até pra excluir.²⁶

A partir da iconografia geral a respeito da história de **Cidade de Deus**, as figurinistas buscaram outros olhares, mais voltados para o sua área – *fotografias de estudantes saindo da escola, pessoas em bares e padarias, pessoas na rodoviária, pastoral da juventude, baile black, juventude da zona sul, blitz no Morro da Providência, no Catumbi e Borel, apreensão de maconha, velórios e enterros de vítimas do tráfico, prisão de traficantes, presos comuns em penitenciária, quadrilhas, viciados, assaltantes de banco.*²⁷ Sobre esse universo reunido, fizeram um trabalho de imersão através de *xerox* das imagens: as centenas de

25] Entrevista concedida por Bia Salgado, Rio de Janeiro, junho de 2015.

26] Ibid.

27] Bia Salgado disponibilizou a iconografia trabalhada por seu departamento para essa pesquisa; essa lista de tipos pesquisados foi feita a partir do título dessas pranchas.

fotografias em preto e branco foram coloridas com lápis de cor dentro da paleta combinada. A intervenção recriava o percurso do roteiro sob a filtragem cromática das três épocas e tratava não apenas dos figurinos, mas eventualmente dos cenários e objetos. A estratégia, perspicaz e *naif* ao mesmo tempo, ajudava a pensar na visualidade dos personagens perante as ações dos outros tipos a sua volta: arquitetura e figuração. Os tipos humanos das fotografias jornalísticas inseridos num contexto real amparavam o discurso no qual personagens e espaço desenhavam uma única visualidade.

Essa foi uma das etapas da pré-produção. Em **Cidade de Deus** foram quatro meses de trabalho em torno da conceitualização e das provas de roupa nos atores. O encontro da vestimenta com o personagem não é imediato, são feitas muitas tentativas até que a visualidade em torno do corpo e dos movimentos aconteça. No filme de Meirelles, esse encontro era também das figurinistas com os moradores das favelas. Era, ainda, uma descoberta desse *outro* que faz uso das roupas a partir de códigos muito particulares. Extrair deles esses códigos e incorporar à visualidade da época e à narrativa foi a chave de uma retórica convincente. O pacto entre o não-ator da comunidade e o figurino pode ser comparado ao pacto entre a locação e a cenografia. Os atores não-profissionais e as locações constituíram o suporte para um envelopamento, feito pelas figurinistas e pelos cenógrafos, que legitimou a narrativa visual fílmica.

Além da questão cultural, outro ponto importante para o figurino é a silhueta do ator. O desenho do figurino de um personagem não é o desenho da roupa, é o desenho do corpo que veste a roupa. O figurino está conectado a um corpo tridimensional, que é diferente a cada época. Entre a década de 70 e a época das filmagens, os corpos masculinos se tornaram mais musculosos. **Cidade de Deus** conseguiu lidar bem com essa mudança anatômica, uma vez que tratava de uma temática onde cabiam corpos *negros saudáveis e reluzentes*, apesar de

alguns críticos terem se incomodado com isso.

A participação dos atores não-profissionais enriqueceu o universo que estava sendo recriado com detalhes que a pesquisa usual não teria fornecido. Sobre as marcas preferidas, Bia Salgado descobriu que os bandidos usavam *Le Coq Sportif*, que era também a marca usada pelos policiais do Esquadrão Le Coq. A estética dos bandidos estava muito relacionada com a dos policiais, um copiava o outro não apenas no que diz respeito às marcas, mas também no desejo de usar peças de ouro que ostentassem uma sonhada riqueza.

Ao mesmo tempo, um certo desejo dos atores não-profissionais de *ficarem bonitos* atrapalhava a construção dos personagens, na medida em que tentavam impor uma estética do que achavam interessante, longe dos critérios conceituais do filme e bem próxima da moda dos anos 2000. Outro ruído vinha do próprio diretor, que endossava as intromissões dos atores no desenho geral do figurino em prol de uma suposta verdade. Para Bia Salgado, essa era uma *verdade* que não contava história alguma. *Contar uma história é diferente de compor um visual baseado em um olhar sem intenção.*²⁸ As roupas fora do tamanho correto, os atrasos entre a roupa e a época fílmica e as peças que não combinam, eram propostas cuidadosas feitas a partir de uma pesquisa rigorosa das tendências de cada década e da classe social dos tipos que fugiam do padrão de beleza desejado pelos jovens.

A cronologia do figurino, apesar de considerar a mudança estética ao longo dos 12 anos fílmicos, propõe uma segunda leitura dramática na qual a entrada do Zé Pequeno na história é a linha divisória. O antes é apenas uma fase preparatória, o depois é a guerra. Até a chegada de Zé Pequeno ao *apê*, todos viviam uma situação em que o tráfico de drogas não era um problema social, isso tanto nos anos 1960, quanto nas cenas da praia ou na visita de Buscapê à *boca* de Nequinho. A chegada de Zé Pequeno marca uma nova postura narrativa dos figurinos; os traficantes passam a ter suas personalidades mais

28] Entrevista concedida por Bia Salgado, Rio de Janeiro, junho de 2015.

na página ao lado:
pesquisa iconográfica de Cidade de Deus:
chegada dos moradores no
conjunto habitacional.

individualizadas, da mesma forma como acontece na organização cenográfica, no que diz respeito ao espaço de cada um.

A primeira fase do filme é marcada pelo processo de mudança: favelados que saíram de seus barracos nas favelas de morro, perderam as relações solidárias de vizinhança e vários de seus pertences nas enchentes ou nos incêndios e se mudaram para esse lugar distante e desconhecido. Apesar disso, nas cenas desse êxodo urbano, eles estão vestidos com certo orgulho e dignidade: embora as roupas sejam muito simples, são bem lavadas e passadas.

Esse é um traço forte da vestimenta das classes mais pobres nessa época. As pessoas saíam de casa vestidas para *estar fora de casa*. A representação do pobre com roupas bem limpas era muito importante na concepção desses personagens porque refletia a imagem do *cidadão decente* ou *o sujeito digno, apesar de pobre*. Figuras de linguagem permeadas de preconceitos, mas que eram a chave para o acesso da classe mais carente a um mercado de trabalho que exigia o convívio com os ricos dentro do espaço privado das boas residências, por exemplo. Nesse espaço doméstico, *as casas de família*, empregadas, cozinheiras, babás, motoristas, jardineiros, carpinteiros, encanadores, eletricitistas tinham no zelo pela aparência e pela limpeza um *lugar* para a afirmação da própria dignidade e, muitas vezes, da própria honestidade.

Tulé fez um desenho bem detalhado do que cada uma das etapas do filme deveria contar em termos de cor, de texturas, de contrastes. Esse início traz uma espécie de falta de representação intencional; o que vemos é um *monte de famílias* que se misturavam, sem cor, sem que ninguém se destacasse da multidão. Um êxodo sem expressão.

Algum elemento de diferenciação começa a surgir na caracterização dos meninos que estão jogando futebol, onde um ou outro desenho se destaca. As roupas estão sujas, envelhecidas pela própria poeira do barro vermelho que marca a cenografia. São meninos que chegaram à Cidade de Deus em uma leva mais antiga de remoções. Em

sua maioria, estão de calças curtas e camisas abotoadas; provavelmente são roupas que já foram usadas por um, dois, três meninos. Alguns deles estão descalços e sem camisa. Cabeleira chega e rouba a bola e a cena, de shorts que mais parecem uma cueca samba-canção xadrez e uma camisa desabotoada muito *surrada*. Marreco usa uma camisa ocre com listras brancas que vai marcar quase todas as cenas de seu personagem. Alicate é o mais composto dos três: usa camisa regata branca sob uma camisa desabotoada; suas roupas estão menos envelhecidas que as de Cabeleira. O Trio Ternura se completa, e em cada um deles já há um cuidado maior de diferenciação.

O Trio sai para assaltar o caminhão de gás e troca suas camisas por outras vermelhas que traziam nas mãos. Ao que parece, o roubo do dinheiro do gás já era uma rotina bem planejada. Mas o que marca a sequência são os lenços com que cada um dos meninos cobre o rosto, numa referência aos *westerns* americanos. Na verdade, *os lenços* são as camisas que usavam antes de vestirem as vermelhas. Os moradores correm para *ganhar* um botijão; a ajuda dos *Robin Hoods* é tão importante que muitas mulheres vão até o caminhão de camisola ou algo que parece uma roupa mais íntima. A polícia chega e os bandidos voltam para o jogo de futebol; mas antes trocam de camisa novamente.

Inspirado por Dadinho, o Trio resolve assaltar o motel. Os funcionários usam uniformes de camareira ou garçom. Os personagens uniformizados do filme são sempre exógenos à Cidade de Deus, como o motorista do caminhão de gás, o funcionário da companhia elétrica que instala o poste e os policiais. Até então, nenhum dos moradores do conjunto habitacional apareceu de uniforme indo ou voltando de um trabalho formal. Essa ausência também conta uma história.

Os bandidos trocam de roupa para o grande golpe e vestem calças com cintos de couro, camisas, meias e sapatos. Essa é uma dignidade que os bandidos vão perdendo ao longo do filme. Bia Salgado considera que, numa situação em que todos a sua volta são muito

na página ao lado:
pesquisa iconográfica de Cidade de Deus:
cotidiano dos moradores da Cidade de
Deus nos anos 1960.

pobres, a roupa é o elemento de mais fácil aquisição para se inscrever no mundo da maneira como se quer. Quando esses meninos se vestem para o assalto, eles se colocam da forma como eles acham que são e não como querem que eles sejam.

Quando o pobre vai e se veste de rico, do que ele acha ser o rico, ele se inscreve de uma maneira diferente. Hoje em dia você tem o visual do funk ostentação, eles estão ostentando o quê? Ostentam a própria pessoa. A própria pessoa diante do que adquiriu. Como deve ser em um mundo de milhões de pobres, você sair daquilo, seja como bandido, seja como cantor, seja como jogador de futebol. Você saiu de um mar de pobres, então você é diferente, você é como um herói.²⁹

A partir da hipótese levantada por Bia Salgado, é curioso ver que, para o Trio Ternura, se vestir de herói é se vestir de trabalhador. Na sequência em que Alicate sai do crime e caminha em direção à igreja, o filme retoma essa ideia: os detetives Touro e Cabeção matam outro rapaz, vestido exatamente como Alicate, e, quando percebem o erro, comentam *o cara é um tremendo marmiteiro, trabalhador, o cara não é bandido, é trabalhador*.

Cabeleira conhece Berenice, personagem que usa os figurinos mais marcados da primeira fase: são vestidos com estampas mais fortes e românticas. Marreco leva uma bronca do pai e vai trabalhar como peixeiro. Nesse momento, seu uniforme de herói é trocado pela velha camisa ocre com listras brancas.

Um aspecto importante dentro desse quadro primitivo da favela diz respeito a uma espécie de indefinição entre os espaços público e privado. Tal conceito é refletido nos figurinos, na cenografia, nos diálogos. Quando, por exemplo, as duas vizinhas falam intimidades enquanto lavam roupa no quintal, uma delas está de penhoar. As roupas dos espaços íntimos caracterizam vários personagens no espaço exter-

no, como Cabeleira de cueca no campo de futebol ou as mulheres de camisolas no assalto ao caminhão. A porção intermediária, entre as casas e ruas da futura favela, é um espaço semi-privado, compartilhado de formas que fogem ao planejamento das ciências urbanas.

Marreco e Buscapé vendem peixe nas ruas, o irmão mais velho se interessa por uma das freguesas e o marido flagra os amantes no quarto. Marreco pula a janela pelado e com sua camisa ocre nas mãos. Na rua, veste os shorts de Buscapé, que ficam bem apertados; o menino, por sua vez, *ganha* a conhecida camisa do irmão, bastante larga para ele. Esse desacordo parece ser comum. Na casa da família de Buscapé, a câmera faz um retrato triste do pai, da mãe e do menino enquanto a polícia revista o quarto. O retrato revela o sentimento de humilhação, reforçado pela feição e pelo figurino da mãe: o vestido branco usado por ela é nitidamente menor que seu próprio manequim. Certamente essa é uma roupa que ela ganhou de alguém e usa por completa falta de opção de algo melhor. Na década de 60, a roupa fora do tamanho adequado era um traço entre a população mais carente. A menos que alguém da família fosse costureira, o reaproveitamento era a forma de se conseguir vestimentas, já que comprar roupas era realmente algo esporádico. Roupas fora do tamanho eram, portanto, um padrão. A roupa sob medida era para quem tinha dinheiro: encomendava-se a costureiras ou alfaiates, ou comprava-se.

Buscapé e Barbantinho, vestidos de uniforme escolar, fazem a transição para a próxima fase do filme, 10 anos mais tarde. Os meninos trocam as calças curtas azul-marinho pelas calças *jeans* de boca larga. É a primeira vez que o *jeans* aparece na história.

Na segunda fase, o figurino trabalha a caracterização da trajetória dos quatro bandidos, criando contrastes visuais entre os atores da guerra que estava por vir. Além dos tipos marginais bem marcados e de suas curvas dramáticas, são desenhados alguns outros grupos: os moradores da neofavela, os soldados do tráfico, os diversos subgrupos

29] Entrevista concedida por Bia Salgado, Rio de Janeiro, junho de 2015.

na página ao lado:
pesquisa iconográfica de Cidade de Deus:
cotidiano dos moradores da Cidade de
Deus nos anos 1970.

de frequentadores dos bailes, os jornalistas e os cocotas – grupo com o qual um dos protagonistas, Buscapé, se identifica visualmente. Ao longo do filme, alguns personagens passam de um grupo a outro. Thiago deixa de ser cocota e se torna gerente da *boca* de Pequeno. Galinha deixa o grupo dos moradores-trabalhadores e assume a visualidade dos bandidos. Os meninos da comunidade que entram para o tráfico passam a portar um traço distinto do figurino da criminalidade: a arma nas mãos ou *prensada* no cós da bermuda.

Uma mesma sequência inscreve os quatro bandidos ainda em uma relativa paz, no dia em que Dadinho completa 18 anos. Dadinho e Bené se vestem como bandidos quaisquer da favela, apesar do nosso narrador apresentar o aniversariante como um dos assaltantes mais procurados do Rio de Janeiro. Cenoura é amigo de Bené e vive em paz com Dadinho; é o traficante cujo figurino mais se alinha à moda da zona sul. Mané Galinha ainda é o bonitão trabalhador e representa o movimento *black* nesse momento do filme.

Dadinho/Zé Pequeno é, entre os traficantes, o personagem cujo figurino menos se transforma. A favela é o seu reino e o controle que exerce sobre esse espaço satisfaz sua vaidade. Ele não tem nenhum tipo de relação pessoal com o restante da cidade, não tem família nem namorada, e não usa seu dinheiro para comprar um outro *status* visual. Pequeno é tão poderoso que despreza qualquer moda. Ele inventa uma moda para ele dentro do seu império. São roupas atrasadas alguns poucos anos em relação ao tempo fílmico, usadas sem nenhuma preocupação com estilo. Para inscrever essa ideia, Bia Salgado conta que achou uma loja com roupas das décadas passadas no seu estoque. Um acervo de camisas estampadas e de camisetas de malha, especialmente da virada dos anos 1960 para 1970, que não estavam mais na moda e tinham uma cor e um desenho bem específicos compôs o visual do bandido *acima de qualquer coisa*. Todo o acervo de Pequeno foi de peças originais da época devidamente acrescidas de uma certa vivên-

cia. Eventualmente, ele parece se interessar por joias e relógios. São os colares de ouro com grandes medalhões pendurados no pescoço dos traficantes de drogas que instigam o desejo de Dadinho em se tornar Zé Pequeno.

Bené tem uma caracterização bem próxima de Pequeno, se veste como um bandido comum da Cidade de Deus. Mas Bené quer ser aceito. Conceitualmente, ele quer sair dali e frequentar a zona sul, é assim que seu figurino é desenhado. Pequeno tem na Cidade de Deus seu mundo, lá todos respeitam sua figura, independente da sua aparência. Já Bené precisa se colocar no mundo de acordo com a visualidade de outro espaço, que ele parece almejar. Sua mudança de estilo é encomendada ao cocota Thiago; suas roupas e tênis são a atração inicial para a ruptura de Bené com a vida de bandido. As marcas desejadas são um ponto importante de conexão entre Bené e o restante da cidade. A *Hang Ten*, é uma representação importante desse contexto, usar uma roupa dessa marca era uma forma rápida de dizer como *você é maneiro*. Bia Salgado acredita que dentro dessa estrutura visual de representação da miséria os signos culturais da sociedade de consumo devem ser considerados, porque são objetos de desejo e, por vias diferentes, podem representar algum sentimento nos personagens; em uma cena em que o favelado passa diante de uma vitrine ou através das peças de grife falsificadas, por exemplo. Mas, ao contrário de Pequeno, o acervo de roupas de Bené não foi original; tudo foi copiado das referências fotográficas, inclusive, é claro, o bordado da *Hang Ten*.

No primeiro encontro com Pequeno, Mané Galinha é o tipo bonitão e correto. A camisa de malha *estilosa*, grudada ao corpo e a calça *jeans* de boca larga conectam Galinha a um movimento importante que chegara à cidade, o movimento do orgulho *black*. Na fase mais feliz da Cidade de Deus, Galinha frequenta os bailes da comunidade com figurinos sempre representativos dessa parcela da sociedade que se assumia como negro. Ao contrário de Bené, Galinha não quer se aceito

na página ao lado:
pesquisa iconográfica de Cidade de Deus:
bandidos e polícia nos anos 1970.

por códigos da zona sul. Mas Galinha é, principalmente, o personagem correto, o trabalhador, o bom cidadão que expõe suas credenciais a Buscapé e Barbantinho quando eles pensam em assaltar o ônibus. É o *cidadão decente* que serviu o exército, trabalha de trocador de ônibus e dá aulas de caratê. E é usando seu uniforme que vê sua vida mudar, quando Pequeno estupra sua namorada. Sua face vingadora vai perdendo a personalidade construída. Na guerra entre as quadrilhas, seu visual se camufla aos demais bandidos.

Galinha é o único morador que circula na Cidade de Deus usando uniforme, além dos meninos que frequentam a escola. A ausência de outros personagens ou figurantes uniformizados é um aspecto importante na representação desse lugar através dos figurinos. O que essas pessoas fazem? Como elas trabalham? Aonde elas vão? O filme também conta a história do conjunto habitacional através da falta de outros trabalhadores formais.

Cenoura completa o quadro de protagonistas da guerra que toma conta da favela. Bandido gente boa, não por acaso amigo de Bené. Culturalmente, o estilo visual dos dois traficantes se confunde, é como se Bené quisesse ser um dia como Sandro Cenoura. Suas roupas são mais *caretas* e menos coloridas que as de Bené, mas ambos se espelham no estilo da juventude de classe média, que tem o *jeans* como marca. Cenoura é o personagem que transitaria facilmente entre a favela e as festinhas da zona sul, que distribuiria maconha entre os amigos da praia e até teria uma namorada moradora de Ipanema ou Copacabana, num espaço e numa época em que a droga ainda estava conectada a uma *coisa legal*, e não um problema social. Antes de ser uma questão de polícia, a droga era uma maneira da população pobre ascender socialmente e entrar em outros espaços, como *prestadores de serviço*.

Esse estilo que reflete a classe média é bem representado pelos cocotas, que usam marcas ligadas a *surfwear*, frequentam a escola, a praia e os bailes. Thiago é um modelo desse grupo visual, no qual Bené

se insere. Buscapé também se espelha no estilo dos cocotas, mas seu visual é mais contido que o de Bené, por sua própria personalidade e principalmente pela falta de grana do fotógrafo. Nesse grupo, estão alguns dos poucos personagens femininos, como Angélica, que resgata a visualidade *hippie*.

Os moradores, de uma forma geral, usam roupas mais atualizadas, coloridas e diversificadas. Porém, muitos dos parâmetros usados na primeira fase permanecem: as roupas em tamanhos inadequados ao corpo do ator, a mistura de modas e tempos, crianças com pouca roupa e descalças, meninos sem camisa, repetição de peças por vários dias. Os traficantes se destacam dos moradores mais desocupados pelo uso ostensivo de correntes e anéis de *ouro*, relógios e principalmente pela arma, que vem à mão amplificando o gestual dos braços ou está enfiada na roupa, mas sempre à vista. Bia Salgado lembra que já havia lido com armas sob a perspectiva do figurino em vários outros trabalhos, mas que, em geral, ela estava com policiais que cobrem o aparato, ao contrário dos bandidos que precisam de um figurino que lhes permita deixar a arma à mostra durante o dia. À noite, quando moradores e traficantes se reúnem nos botequins ou nos bailes, todos se vestem com camisas melhores, trocam os shorts por calça, cada um imprimindo no visual o segmento ao qual pertence.

O baile de despedida de Bené faz uma leitura de todos os grupos da Cidade de Deus. Bené acredita que pode unir todos; os traficantes, os amigos e a namorada. Moradores, bandidos e cocotas já haviam se mesclado no baile anterior, em que Angélica e Bené se encontram, mas agora todos têm uma representação visual delineada, que brinca com os contrastes entre os tipos. A despedida segue bastante as referências do início dos bailes *funk* no Rio de Janeiro, onde, pela primeira vez, os negros ostentavam o *black power* e se mostravam orgulhosos por ter um estilo só deles que se desgrudava da moda dos brancos. O filme tem três grupos distintos deste mesmo movimento, cada um deles com um

na página ao lado:
pesquisa iconográfica de *Cidade de Deus*:
festas e bailes.

figurino específico dança uma coreografia coordenada. São vários os estilos que se misturam, como os figurinos dos *Jackson Five* e dos artistas do *funk* americano. Além da rapaziada *black*, temos os crentes com suas camisas bem compostas abotoadas até o colarinho, as sambistas com roupas bem estampadas. É uma festa que se caracteriza por ter muitas cores, formas, padronagens, estampas, óculos e adereços.

A necessidade de caracterizar as centenas de figurantes dessa sequência, filmada em três dias, levou o diretor a propor que o figurino montasse esses personagens, mas que não os desproduzisse ao fim da primeira diária. Dessa forma, os figurantes iriam pra casa com a roupa para voltar no dia seguinte já prontos. Segundo Bia Salgado, essa era uma opção impensável, uma vez que no próprio intervalo entre os *takes* os figurantes já trocavam de roupa entre si. Para a figurinista, a continuidade entre as cenas estaria bem comprometida se o diretor contasse com isso.

O mundo visual dos personagens, construído pela direção de arte e pelas figurinistas, representa os moradores da favela a partir de escolhas dentro de um vasto universo de possibilidades. Para Bia Salgado, no momento em que são feitas essas escolhas, já se está, em certo sentido, estetizando. As críticas em torno da *onda de estetização da miséria* encontra na figurinista uma forte contestação.

Escolher um ponto de vista é estetizar, e como é possível falar algo sem se posicionar? No caso do *Cidade de Deus* tudo se organizou em torno de um desejo de mostrar aquelas pessoas da melhor forma possível, dentro da forma delas. As informações visuais que orientavam essas escolhas eram muito reais, cotidianas, desglamourizadas. Mas o olhar dos criadores, era um olhar admirado, era um olhar que admirava aquele lugar. Que tentou dizer, olha, aconteceu isso com essas pessoas e a gente quer mostrar.³⁰

Cidade de Deus propõe uma leitura sobre a favela de outra época, sobre a qual não temos memória. Se estetizar é um destino inerente da concepção visual, os critérios que orientam esse caminho precisam ser bem fundamentados e recortados a partir de um conjunto coerente. O trabalho de imersão do figurino – em parte exposto nas páginas anteriores – demonstra essa preocupação a todo momento.

O tráfico de drogas e a juventude são recortes conectados a estéticas muito particulares. A fotografia que abre este subcapítulo sintetiza o conceito de representação visual do grupo que articula toda a narrativa. O figurino repete a mesma banalidade cotidiana que a cenografia e os objetos já haviam trazido no conjunto de bens produzidos. As dezenas de armas assustam, justamente, por estarem nas mãos de de meninos quaisquer.

30] Entrevista concedida por Bia Salgado, Rio de Janeiro, junho de 2015.

maquiagem

Quando perguntada se **Cidade de Deus** foi seu primeiro trabalho cujo número de atores negros ou mulatos superava o número de atores brancos, a experiente maquiadora Anna Van Steen respondeu que, em geral, sempre havia atores negros e brancos nos filmes em que trabalhou. Depois de alguns instantes, repassando a extensa lista de longas-metragens dos quais participou, a maquiadora respondeu que este era sim o seu primeiro trabalho com tantos atores negros, mas que havia feito muitos outros filmes com peles predominantemente negras e mulatas depois de **Cidade de Deus**.

O florescimento do documentário no Brasil de hoje coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como os habitantes de favelas e de bairros periféricos das grandes cidades.³¹

Negros pouco apareciam, seja na ficção, seja nos noticiários.³²

O depoimento da maquiadora de **Cidade de Deus** reflete a *relativa invisibilidade de representações da favela e da violência no cinema e na televisão até o fim da década de 1990*, investigada por Esther Hamburger, entre outros pesquisadores. A cor da pele é o estigma maior da desigualdade social no Brasil. A maquiagem é o enunciado da arte que lida de forma mais objetiva com a questão da pele dos personagens/

atores descritos no roteiro. A ausência de uma ampla escala de tons brasileiros em nossa dramaturgia denota a ausência da nossa própria identidade nas produções de ficção.

Em **Cidade de Deus**, esse *rompimento da invisibilidade* demandou da produção filmica a criação de estratégias para a composição de um elenco que acompanhasse o roteiro de tipos da favela carioca: os laboratórios com os não-atores das comunidades. O filme distribui seus personagens entre tons de pele com contrastes extremos. Sandro Cenoura e Thiago, vividos por atores com a pele muito clara, marcam uma das pontas de uma provável escala cromática, seguidos por Angélica Marreco, Berenice e os irmãos Cabeleira e Bené, todos mulatos, estariam no meio dessa escala que, num crescente até o tom mais negro, teria Neguinho, Zé Pequeno, Mané Galinha, Dadinho e Buscapé, segundo Anna Van Steen.

No filme de Meirelles, essa representação de tipos *invisíveis* até então na nossa dramaturgia, obrigou Anna Van Steen a buscar uma nova paleta de cores dentro de uma oferta relativamente limitada. Ela lembra que encontrou uma recém-lançada linha de maquiagem de tons de pele negra com tendência ao amarelado, um espectro mais adequado aos tons mestiços brasileiros. Até então, era muito comum peles negras serem maquiadas por produtos para peles brancas, que, quando intermediadas pela câmera, provocavam um estranho tom acinzentado. Entretanto, muito mais do que a pele, foi o discurso dos

31] HAMBURGER, Esther. *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. In *Cinema do Real*, 2005. p 199.

32] *Ibid.* Idem.

fotograma de Cidade de Deus.

cabelos que exigiu um amplo repertório capaz de dar conta dos tantos personagens que iriam povoar a nossa ficção a partir de então.

Ao longo dos três meses que antecederam as filmagens, Anna Van Steen fez pequenas incursões no universo das neofavelas cariocas, e também alguns testes de caracterização com os principais atores. O ponto de partida da sua narrativa foi unicamente o roteiro de Braulio Mantovani. Segundo ela, quando eventualmente o roteiro se baseia em algum livro ou biografia, seu método de trabalho considera apenas o roteiro e nunca o livro. Isso porque a possibilidade de contemplar as duas leituras provoca uma diluição da força do personagem construído pelo roteirista e pelo diretor do filme. O maquiador precisa atender à necessidade daquela narrativa fílmica, separando o personagem criado da figura que lhe deu origem. Em **Cidade de Deus** isso se fez mais urgente por conta do jogo entre os personagens criados por Mantovani, que condensou histórias de pessoas diferentes, separou outras histórias entre mais de um personagem e mudou muitos tipos de época. É interessante ver como esse ponto de vista vai de encontro àquele de Bia Salgado, ao mesmo tempo em que contradiz o processo da direção de arte, da cenografia e dos objetos. No cinema, a natureza do trabalho de cada departamento exige atuações diferentes diante do repertório de informações disponíveis.

É importante sublinhar que, quando tratamos o trabalho de caracterização do tipo físico dos personagens como *maquiagem*, estamos seguindo uma nomenclatura comum ao mercado brasileiro e usando a forma específica como Anna Van Steen foi creditada em **Cidade de Deus**. Esse é um termo muito contestado por Van Steen, que não vê todo o seu trabalho representado nele, por denotar apenas o tratamento sobre a pele. Devemos estender o termo maquiagem ao trabalho sobre a pele, cabelos, unhas e até os dentes dos personagens. A palavra caracterização talvez nomeasse melhor, porém é ainda muito genérica.

A equipe de maquiagem do filme era bastante resumida. Além de Anna Van Steen, havia uma segunda caracterizadora, Dona Meirelles, e um assistente. Nas sequências com número grande de personagens, alguns atores das oficinas de Gutti Fraga, que já haviam encerrado sua atuação, trabalharam como ajudantes. Roberta Rodrigues, a atriz que fez Berenice, participou de muitas outras diárias colocando apliques e perucas na figuração, por exemplo.

Anna Van Steen buscou referências fotográficas reais para compor o universo de cores, desenhos e texturas de cabelos e peles, como revistas **Manchete**, que traziam boas reportagens fotográficas coloridas. Para ela, as revistas da época eram uma forma de se aproximar ao máximo do drama daquelas pessoas e, em contrapartida, se afastar de qualquer inspiração vinda da maquiagem *fashion* ou de releituras estereotipadas.

As visitas às locações, fundamentais para a cenografia e a produção de objetos, também ajudaram no entendimento conceitual do universo dos tipos favelados. Entre os poucos moradores de Sepetiba, chamava a atenção da maquiadora a pele *ruça*, resultado do acúmulo de um pó mais claro sobre a superfície negra. As ruas sem calçamento produziam essa nuvem de terra muito fina que se depositava nas casas, nas roupas e na pele de todos. Para Anna Van Steen, esse seria um aspecto capaz de dar realidade visual aos personagens e estaria contemplado também na cenografia e no figurino.

Mas uma outra abordagem iria confrontar o tratamento realista desenhado pela maquiadora. Enquanto filmava **Palace II**, no forte calor de um janeiro carioca, Charlone percebeu que os atores de peles negras e bastante suadas se comportavam como um espelho, refletindo a luz do pôr do sol. Em paralelo a isso, o fotógrafo viu um quadro de Di Cavalcanti no qual a pele negra pintada era composta de poucos tons de marrom e completada de tons verdes, azuis, amarelos. *Sessenta anos antes, Di tinha capturado exatamente o que eu estava vendo. A*

*pele da mulher não tinha todas essas cores, isso era um reflexo das cores que estavam ao seu redor. Fomos atrás da mesma coisa em Cidade de Deus.*³³ Charlone e Fernando entenderam a pintura como a pele negra e suada que refletia o que estava a sua volta e decidiram incorporar essa propriedade ao filme.

Entretanto, por trabalhar com atores não-profissionais, era difícil controlar as posições dos meninos nas marcações de cena a fim de alcançar essa linguagem de cores refletidas. Além disso, **Palace II** foi filmado em janeiro, enquanto **Cidade de Deus** seria filmado no inverno, quando a temperatura não faz suar tanto quanto o necessário. Charlone propôs como solução cobrir de óleo a pele dos atores, recurso que mostrava um resultado semelhante ao quadro de Di Cavalcanti, sem exigir marcações de cena rígidas. Dentro dessa perspectiva, as superfícies dos corpos seriam uma pintura. O fotógrafo argumenta ainda que a oleosidade ajudava a fotografia a usar menos recursos de luz, o que ia de encontro à vontade de Meirelles de ter filmagens mais dinâmicas e *sets* de filmagem mais *enxutos*. Segundo o fotógrafo, o recurso do óleo não era uma novidade no cinema brasileiro; Luís Sérgio Person teria usado em **O caso dos irmãos Naves**. Em **Pedreira de São Diogo**, o brilho extremo provocado pelo suor nas peles negras também chama atenção para a possibilidade de ter sido usado algum material que conferisse mais intensidade à imagem. Ou será que foi apenas o calor que provocou todo aquele *suor*?

A ideia do óleo era antagônica à sujeira empoeirada que Anna Van Steen pretendia como artifício de representação visual da história daquelas pessoas, uma vez que a poeira, quando misturada ao óleo, tornava a pele mais escura e não *ruça*, tampouco brilhante. Segundo ela, nos anos 1990 havia sido moda usar óleo, glicerina ou outros materiais para dar brilho às peles quando o personagem corria, suava de calor, estava nervoso ou em cenas de sexo. Entretanto, **Cidade de Deus** fez uso do recurso de outra forma: o conceito fotográfico pedia

uma quantidade de óleo que extrapolava qualquer experiência anterior da maquiagem e da própria direção de arte.

Tulé entendeu que a ideia de transformar os atores em telas que refletiriam o cenário poderia somar mais uma textura ao filme e confiou na estratégia de Meirelles e Charlone. Anna Van Steen, que não participou de **Palace II** nem das discussões a partir do quadro do Di Cavalcanti, ficou bem mais desconfiada. Além do óleo provocar uma sujeira escura quando misturada à inevitável poeira vermelha da primeira locação, seu desconforto se baseava num entendimento de que a oleosidade natural da pele humana não é uniforme, tem mais em alguns pontos e menos em outros. *O antebraço, por exemplo, não fica oleoso; a palma da mão pode até estar oleosa, mas dificilmente a parte de cima das mãos.*³⁴ A questão permeou algumas discussões acaloradas durante a pré-produção. Sob o ponto de vista da maquiagem, a artificialidade do resultado final poderia comprometer o próprio filme. Mas, por fim, Meirelles se colocou favorável ao recurso.

Mas em filmagem, cada um tem seus truques.

A equipe de maquiadores usava cerca de uma xícara de *óleo Johnson* em cada um daqueles meninos, como combinado, mas fazia uma pequena digressão: com um *perfex* retirava o excesso de óleo das áreas onde supostamente o corpo não exala tanto suor. Todos os atores foram submetidos a esse banho diário, mas certamente o brilho nas peles negras chamou muito mais atenção do que nos corpos de Thiago, Angélica e Cenoura, por exemplo.

A retórica usada por Ivana Bentes em sua crítica ao **Cidade de Deus** brinca justamente com esse enunciado filmico: *cosmética da fome*. Anna Van Steen acredita que o uso do óleo para fazer de cada ator uma *tela humana* tornou o filme mais interessante e que em nada comprometeu o conjunto construído. Mas se pergunta a partir de toda a discussão que o texto de Ivana suscitou, *se um pouquinho mais de sutileza não teria caído bem, também? A gente ia ter o brilho mas não*

33] Entrevista de César Charlone para OPPENHEIMER, Jean. *Boys from Brazil. American cinematografer, Los Angeles, february, 2003.*

34] Entrevista concedida por Anna Van Steen. São Paulo, novembro de 2015.

*ia ter aquela coisa tão gritante, que qualquer leigo olhasse e falasse: por que botaram tanto óleo aí?*³⁵

Sutileza é uma das chaves do trabalho da maquiagem no que diz respeito às passagens de época do filme. Fazer o espectador acreditar que aquelas pessoas tinham vivido nos anos 1960, ou dez anos depois, foi o ponto que orientou conceitualmente a construção dos personagens. **Cidade de Deus** buscou a realidade na caracterização de cada um deles, tentando interferir de forma que parecesse que nada havia sido feito. Os recursos artificiais de caracterização foram usados com certa parcimônia – se nos abstermos da discussão em torno do óleo, é claro –, principalmente por se tratar de um elenco de atores não-profissionais, os quais eventualmente poderiam ter dificuldade em embarcar nas emoções pedidas pelo roteiro caso se sentissem desconfortáveis. O limite era delimitado por uma pergunta: *o que precisa ser feito nessa pessoa que, caso não seja feito, a história não vai ficar bem contada?*³⁶

A caracterização do ator conecta rapidamente o personagem ao espectador. O artificialismo quebra essa conexão e compromete a narrativa fílmica como um todo. **Cidade de Deus** se isenta do recurso de envelhecer um mesmo ator para fazer o personagem avançar anos na história; as mudanças de época são marcadas por novos atores no mesmo personagem. Quase todos parecem brincar bem neste jogo de bolas divididas. A exceção fica por conta da dupla de atores que vive Buscapé. O personagem criança tem a pele cor de chocolate, enquanto o adulto é vivido por um dos atores de pele mais negra do filme. A identificação entre os dois não é tão imediata, mas a sequência narrativa da abertura se encarrega de avisar que os meninos dividem a mesma história. Esse é um ponto onde talvez a maquiagem poderia ter atuado de forma mais marcante, mas, ao que parece, valeu o argumento segundo o qual a pele mulata eventualmente escurece um pouco a medida que a criança vai crescendo.

Em filmes que buscam um resultado realista, a maquiagem dos atores masculinos é feita apenas para corrigir coisas que fogem muito do espectro do personagem, não são usadas técnicas para embelezar ou deixar a pele mais homogênea. Em contrapartida, a própria natureza da história levou a um uso permanente de técnicas para piorar os atores protagonistas, os coadjuvantes ou até mesmo os figurantes, como a aplicação de tons nos lugares errados para causar manchas e a retirada de produtos que deixavam o cabelo mais maleável.

A atenção à sujeira na pele, nos cabelos ou nas unhas denuncia o quanto a imagem individual dos personagens contribui para a verossimilhança do conjunto. Segundo Anna Van Steen, *as pessoas vão pra as filmagens muito limpinhas, penteadas, maquiadas, com esmaltes e era importante num filme como Cidade de Deus tirar muita coisa, para passar uma imagem mais simples, mais dura.*³⁷

A composição dos cabelos de uma época tem que considerar outros tipos de um passado recente – 5, 10, 20, 30 anos – no conjunto final. Nesse panorama, é importante avaliar como a moda se inscreve no dia-a-dia da vida urbana. Nem todos os moradores de uma cidade se inserem em um contexto atualizado da época, muitos optam por estar alheios *à moda*. Outros permanecem com marcas culturais de outras épocas no corte dos cabelos, no tipo de tingimento, na opção por alisar ou não os cabelos crespos, ou encrespar os lisos, e no uso de produtos como óleo ou gel nos penteados.

Além de entender o conjunto heterogêneo urbano, a maquiagem teve que fazer um recorte na questão da representação individual dos moradores da favela, especificamente. Segmentos populares no Brasil raramente eram representados, e quando os negros apareciam em tramas ficcionais tinham sua imagem *domesticada* ou relativamente *glamourizada*. Cabelos femininos eram alisados e escovados, os masculinos aplainados com gel ou cortados muito baixos. Em outros casos, as mulheres estavam sempre com lenços ou turbantes na

35] Entrevista concedida por Anna Van Steen. São Paulo, novembro de 2015.

36] Ibid.

37] Ibid.

cabeça. Parecia que o a porção africana da formação étnica do povo brasileiro tinha de ser *civilizada*. Mesmo em **Escola de Samba Alegria de Viver** – dentre os filmes vistos nesta tese, o que traz mais personagens populares femininos – os cabelos das sambistas estão convenientemente alisados, cortados, bem penteados ou presos, como que arrumados para a filmagem.

Cidade de Deus tenta fugir dos estereótipos televisivos; as cenas da chegada dos moradores em Nova Sepetiba descrevem bem essa ideia. As mulheres, especialmente, formam um quadro verossímil que expõe um traço da nossa formação: o desejo de mulheres negras ou mulatas de ter cabelos lisos, mas que por fim parecem mais *duros*. São cenas filmadas nos primeiros dias em Sepetiba, com muitos figurantes. De uma maneira geral as pessoas estão mais secas, sem óleo na pele, e a poeira do barro vermelho se impõe ao brilho do suor.

Em 2001, estava na moda entre os homens cortar o cabelo bem curtinho e uniforme e, na linha divisória entre a testa e o cabelo delinear um desenho geométrico. Esse corte nunca tinha estado em uso antes, em nenhuma época, e parte da figuração tinha exatamente este modelo de cabelo geométrico. Como falado, no desenho geral proposto por Anna Van Steen alguns tipos pontuais de outras épocas são bem-vindos, entretanto, essa é uma postura coerente com as modas do passado. Usar um tipo de uma época que ainda estava por vir era um problema, seria como se antecipar a uma moda. A solução foi trabalhar com pequenos apliques de cabelo ou até mesmo com perucas para disfarçar a figuração.

Protagonistas e coadjuvantes, envolvidos no processo de caracterização desde a preparação com Fátima Toledo e as provas de figurino com Bia Salgado, tiveram tempo para deixar os cabelos crescerem. Mas alguns personagens principais tinham passagens de tempo que implicavam caracterizações diferentes dentro da história e, como a filmagem não obedecia a uma cronologia linear, a maquiagem teve de

criar artifícios para transitar entre a fase de Bené e a fase de Mané Galinha. Esse discurso, embora muitas vezes sutil, é importante para o próprio entendimento da progressão temporal da história. Dessa forma, muitos dos atores principais em algum momento também usaram peruca ou apliques no cabelo. Ao mesmo tempo, o fato de trabalhar com atores não-profissionais dificulta um pouco o uso desses recursos. Mesmo atores profissionais têm, em certa medida, dificuldade em usar perucas; para os não-atores, esse poderia ser um artificialismo que atrapalharia ainda mais a relação deles com a câmera. Para cada um dos personagens, Anna Van Steen buscou uma forma confortável de diferenciar os tempos. Bia Salgado lembrou, ainda, que durante a pré-produção, quando foi pedido aos atores que deixassem os cabelos mais naturais, eles ficaram bem incomodados e perguntavam: *mas como é que eu vou pra casa assim?*³⁸

Na fase inicial da Cidade de Deus, o Trio Ternura representa a bandidagem ingênua. Cada um dos três personagens foi caracterizado de forma a marcar levemente sua personalidade. Cabeleira, Jonathan Haagensen, deixou o cabelo crescer um pouco, se aproximando de um estilo *black power* – quando as filmagens começaram ele adorava seu novo cabelo. Ele seria o mais malandro dos três e talvez o mais urbano, o que justificaria o uso do cabelo maior e o próprio apelido. Alicate tinha um cabelo cortado bem baixinho, uma caracterização mais comum, bastante justificada pela personalidade do rapaz que abandona o crime e volta para a Igreja. Marreco fazia o malandro mulherengo, que busca um romance com a mulher do nordestino machão. Seu cabelo era bem ondulado, repartido para o lado e controlado com muito gel.

Berenice é a única personagem que tem uma mudança dentro da primeira fase. No dia em que conhece Cabeleira tem o cabelo alisado; passam-se três meses e ela volta com um cabelo mais curto e penteado. É a primeira personagem a aparecer de peruca. Na primeira estratégia, a peruca seria apenas um recurso *invisível* da caracterização. Mas,

38] Entrevista concedida por Bia Salgado. Rio de Janeiro, junho de 2015.

fotogramas de Cidade de Deus/ caracterização dos atores na primeira fase do filme.

fotogramas de Cidade de Deus/ caracterização dos atores na segunda fase do filme.

durante as filmagens, Meirelles achou que a peruca alisada e escovada estava muito evidente. A maquiadora argumentou que esse era um traço bem característico dos anos 1960, quando muitas mulheres usavam cabelo postiço. Ninguém queria mostrar os cabelos crespos e a solução das perucas era fácil e acessível; mesmos às mulheres mais pobres compravam perucas usadas ou perucas de plásticos *canecalon*. Já as ricas, usavam perucas de cabelo natural, mas também usavam.

Uma situação incomum mobilizou a maquiagem o figurino e a fotografia, ainda nessa primeira fase. Quando Marreco e Alicate sobem na árvore para fugir da polícia após o assalto ao motel, Charlone filmou uma *noite americana*. No *set*, Anna Van Steen pintou a pele e os cabelos dos atores de vermelho e Charlone os filmou de dia. Na pós-produção, o fotógrafo subtraiu da imagem os matizes verdes das folhas e tirou a luz de todo o conjunto, conseguindo um resultado onde a floresta ficava adequadamente escura, mas os tons de pele negra ficavam bem desenhados. Sem a separação organizada entre matizes verdes e vermelhos, a imagem toda ficaria muito escura, sem delinear os atores.³⁹ Tudo corria bem, até que a pintura vermelha começou a manchar as roupas, que não haviam sido feitas em duplicidade. Uma estranha sujeira vermelha na camisa de Alicate durante o diálogo dá a dica desse processo.

A segunda fase traz novos atores e um discurso bem amarrado entre o figurino e a maquiagem a respeito da curva dramática dos novos bandidos. A certeza de que o material filmado teria seu aspecto cromático retrabalhado na pós-produção e que, especificamente no período dedicado a Bené os matizes seriam acentuados, fez com que Anna Van Steen trabalhasse com códigos de cor bem neutros nos atores, para que uma possível intervenção digital não criasse um discurso indesejável.

Zé Pequeno entra no filme usando uma das perucas que garantiam a seu personagem um cabelo mais volumoso. Nessa época, ter

cabelo curto era ser parte de um sistema repressor. No baile de despedida, Pequeno inclusive ensaia um breve momento de vaidade quando arruma o cabelo diante de um espelho no banheiro do *apê*. Quando a guerra chega, o traficante vai perdendo esse único cuidado. No fim da história, o ator usa seu próprio cabelo.

A mudança no visual de Bené, fundamental na estruturação do roteiro, trouxe algumas questões interessantes para a maquiagem. No início, ele tem os cabelos crespos, relativamente cheios e escuros. Quando vira *prayboy*, descolore os cachos. Entretanto, essa também não foi uma história contada linearmente. Anna Van Steen lembra que o ator fez as primeiras cenas com o próprio cabelo, que foi descolorido na véspera de filmar a sequência em que faz sua mudança. Mas o plano de filmagens tinha ainda outras cenas com os cabelos escuros a serem feitas. Dessa forma, a maquiadora pintava os cachos loiros com *sprays* marrom e preto a cada cena do antigo Bené, e removia a tinta no fim da diária.

Seu Jorge, ator que interpretou Mané Galinha, tinha *dreads* antes das filmagens. Anna Van Steen precisou cortá-los para garantir a coerência de seu personagem. Como um efeito colateral, os cabelos de Seu Jorge começaram a cair ao longo dos dias e a maquiadora foi colocando pequenos apliques de um cabelo duro e repuxado para cobrir as falhas. Porém, logo ele também passou a usar perucas diferentes para cada uma das suas visualidades: o *black power* dos bailes, o trocador de ônibus e o bandido.

Cenoura tem passagens bem discretas, que não implicavam em intervenções significativas da maquiagem, ao contrário do outro *branquelo* do filme, Thiago. Embora estivesse ciente de que seu personagem usaria os cabelos mais longos, Daniel Zettel cortou os cachos na véspera de seu primeiro dia de filmagens, aquele em que seu personagem aposta corrida de bicicleta com Bené. Quando ele chegou ao *set*, Anna Van Steen se deu conta de que tinha apliques, perucas e

39] Entrevista de César Charlone para OPPENHEIMER, Jean. *Boys from Brazil. American cinematografer, Los Angeles, february, 2003.*

recursos para os cabelos dos negros e dos mulatos, mas que não tinha algo para resolver o esquecimento do único personagem ruivo do filme. A maquiadora correu até algumas lojas para comprar algo que desse conta do conceito combinado com o diretor e conseguiu comprar algumas mechas ruivas, mas não conseguiu algo que prendesse bem as mechas no cabelo curtíssimo de Daniel. Sem outro recurso melhor, Anna Van Steen pegou uma pistola de cola quente, usada por aderecistas, e colou o cabelo na cabeça do ator. A cena decorreu como esperada: Charlone faz um longo *travelling* acompanhando os cabelos de Thiago esvoaçantes ao vento e, no final do dia, a equipe de maquiagem se dedicou a desfazer esse imprevisto.

O filme foi cheio dessas artimanhas, pequenas mentiras que mudavam ligeiramente a visualidade dos bandidos e garantiam uma certa verdade à passagem dos dias. Buscapé foi o único tipo que não teve mudanças e isso foi desenhado por Meirelles, que buscava dar discrição visual ao personagem mais *falante* da história.

O baile de despedida representou o trabalho mais extenso da maquiagem. Na fase de conceitualização, quando Anna Van Steen e Meirelles discutiram a caracterização dos tipos para o baile, o diretor falou que queria toda figuração que dançava na quadra com cabelos *black power*. Anna contestou imediatamente: *a vida não é assim, as pessoas não são todas iguais*.⁴⁰ Anna Van Steen foi atrás de alguma fotografia que embasasse seu ponto de vista, e, em uma revista **Manchete**, encontrou fotos de um baile dos anos 1970. *Por incrível que pareça, dava pra contar mais ou menos as cabecinhas, e 98% estavam de black power*.⁴¹

O orgulho de ser e se mostrar como negro encerra a fase da euforia no filme. Na terceira parte, já bem próxima dos anos 1980, a maquiagem foi subtraindo os cabelos cheios e bem moldados. O filme termina com os bandidos com cabelos mais curtos, mais desarrumados e mais crespos. Seus rostos trazem as marcas do consumo de cocaína

na pele mais pálida, manchada e nas olheiras mais acentuadas.

Em sua entrevista para a **American Cinemathographer**, Charlone fala do princípio de não glamourizar a violência, proposto por Meirelles. Realmente, **Cidade de Deus** passa longe de cenas em que corpos explodem com os tiros e câmeras lentas refazem o percurso da bala, tão comuns em filmes de Hollywood. Ainda assim, as 200 mortes que marcaram a história da Cidade de Deus têm sua representação nos corpos deitados banhados por sangue.

A maquiagem fez alguns estudos sobre tipos de sangue e uma tabela foi montada, relacionando os tons da mistura que se passaria por sangue com os diversos tons de pele dos atores. A imagem de Zé Pequeno morto com as muitas próteses de silicone que simulavam os tiros, embebidas de *sangue*, encerra a guerra em um arranjo no qual o desejo de Meirelles surpreendeu a todos: se, em todas as mortes de **Cidade de Deus**, Meirelles era sempre muito econômico no número de perfurações e no volume de sangue, sobre o cadáver de Zé Pequeno, o diretor fez um discurso visual impregnado de excessos.

fotograma de Cidade de Deus

40] Entrevista concedida por Anna Van Steen. São Paulo, novembro de 2015.

41] Ibid.

cor

Há momentos em que a fotografia e a arte se sobrepõem – por exemplo, na cor, na textura, na maneira como a luz cria sombras e cai sobre as coisas.⁴²

Cor-luz e cor-pigmento complementam-se no cinema, assim como na natureza. obedecendo às leis da física, a atuação de uma sobre a outra redefine suas qualidades. Do fotógrafo, as características finais da luz de cena; do diretor de arte, as do pigmento; do entendimento entre eles o resultado final.⁴³

A cor é o enunciado que congrega diversos departamentos do filme em uma mesma retórica. Ao longo dessa análise sobre a realização das esferas da arte em **Cidade de Deus**, muitos aspectos pontuais sobre a narrativa cromática foram falados. Ao fim desse processo, retornamos mais uma vez ao tema para entender como cenografia, objetos, figurino e maquiagem coordenaram entre si a materialização do conceito estabelecido e de que forma a fotografia atuou sobre esse conjunto.

A divisão da narrativa em três fases reforçadas pelo discurso cromático foi amplamente tratada na ocasião do lançamento do filme, em certo sentido, parecia ser esse um dos poucos discursos visuais de **Cidade de Deus**. A associação entre os sentimentos de cada uma das épocas a um jogo de matizes, contrastes e saturações provocou reações que acusavam o filme de espetacularizar sua leitura sobre a favela, ao mesmo tempo em que marcou profundamente o entendimento da história. Em meio a *flashbacks* e acelerações, a cor foi o elemento que

denunciou a época de forma mais contundente.

Entre o âmbar ingênuo, a euforia multicolorida e a guerrilha azulada, arte e fotografia travaram uma boa disputa pela construção de cada um dos espaços filmicos. A cor-pigmento é a seara de atuação dos departamentos ligados à direção de arte que definem o valor cromático dos elementos da cena previamente, no momento em que fazem escolhas de cor para pinturas, tecidos e todo o tipo de materiais. A cor-luz já é uma atuação muito mais condicionada ao *set* de filmagem, quando o fotógrafo determina como os elementos pré-produzidos serão qualificados pelo espectro cromático. Um discurso coerente entre os realizadores diminui os conflitos durante todo o processo, mas **Cidade de Deus** experimentava um componente a mais nessa disputa: a manipulação digital dos valores cromáticos na pós-produção, em uma escala muito superior àquela realizada anteriormente com a manipulação química dos negativos.

Em 2000, foi lançado o filme **E Aí, Meu Irmão, Cadê Você?**, de Ethan Coen e Joel Coen, um dos primeiros filmes a ter seus negativos totalmente digitalizados para o tratamento na pós-produção. Ao longo da década que se iniciava, o privilégio da imagem analógica seria substituído por simulações e processos digitais.⁴⁴ A emergência da linguagem digital no filme dos irmãos Coen, que alterou o esquema cromático intensificando ou neutralizando as tonalidades, teve forte influência no processo deflagrado no Brasil por Charlene e Meirelles.

42] Adrian Cooper Apud HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 333.

43] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014. p 42.

44] RODOWICK, D. N. *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press, 2007.

Cidade de Deus foi o primeiro filme brasileiro a intermediar digitalmente todo o seu conteúdo. Sob a orientação das novas tecnologias de manipulação eletrônica da imagem, a fotografia do filme teve 70% de seu material captado em 16 mm e o restante, principalmente os planos abertos, em 35 mm.⁴⁵ A intermediação digital favorecia a mistura de formatos e abria novos horizontes de ingerência na imagem captada. Horizontes novos e bastante desconhecidos. De uma forma geral, o primeiro contato da equipe com esse mundo de possibilidades foi através de **Palace II**, quando centenas de imagens *still* da Cidade de Deus foram retrabalhadas pela equipe de coloristas do *telecine* a fim de testar as potencialidades e limitações do discurso desejado.

As imagens geradas orientaram as escolhas diárias dos departamentos. O figurino, por exemplo, quando viu que o resultado das peças amarelas das vestimentas sob o tratamento da primeira fase não era satisfatório, retirou essa cor de seu acervo para Nova Sepetiba. Segundo Isabel Gouvêa, a cenografia – pela própria natureza do trabalho que se estende sobre áreas maiores e portanto mais manifestas – teve alguns conflitos com Charlone quando tratava-se da escolha das cores.⁴⁶ A insistência do fotógrafo em dizer que tudo podia ser modificado digitalmente gerou um desconforto da equipe de cenografia diante da possibilidade de poder ter sua narrativa tão profundamente desconstruída. O resultado final revela uma correção digital extensa sobre a saturação cromática e a luminosidade do material filmado,

às vezes subtraindo, às vezes intensificando. Contudo, os matizes, as texturas e os desenhos produzidos pela arte permaneceram todos lá, consagrados por uma dimensão ontológica do cinema. A leitura de Bia Salgado define bem esse processo: *um discurso, quando é bem construído e bem fundamentado, não precisa ser modificado, e o Tulé fez um desenho muito claro do que era o filme.*⁴⁷

Revisitando as sequências filmadas em Sepetiba, o tratamento cromático proposto lança um olhar fabulesco sobre a intenção do poder público de transformar a vida de favelados flagelados em cidadãos operantes de um sistema formal da cidade. A filtragem âmbar que todos os elementos da imagem sofreram renega ao passado esse sonho, a medida que trabalha uma proposta conceitual na qual a memória é sempre subtraída de força cromática – por inúmeras razões técnicas registros fotográficos, cinematográficos, pictóricos ou gráficos tendem a perder densidade de cor e o contraste com o passar do tempo.

Esse retorno conceitual ao passado se vale do artifício do barro vermelho das ruas de terra de Nova Sepetiba para *tingir* todos os componentes da imagem. A direção de arte foi favorecida pelos tons com que as casas da locação estavam pintadas – tons amarelados, tons de terra. Sobre esse espaço, trabalhou-se elementos em uma paleta de cores pouco extensa, em que ocre, laranjas e vermelhos tinham sua intensidade subtraída e neutralizada na intermediação digital. É importante nessa análise tentar distinguir o conjunto de enunciados

45] Entrevista de César Charlone para OPPENHEIMER, Jean. *Boys from Brazil. American cinematografer, Los Angeles, february, 2003.*

46] Entrevista concedida por Isabel Gouvêa, Rio de Janeiro, junho de 2015.

47] Entrevista concedida por Bia Salgado. Rio de Janeiro, junho de 2015.

filmicos que foram pensados cromaticamente para o instante da filmagem do conjunto de intervenções realizadas na pós-produção digital. Na sequência que introduz o tempo passado da história, o céu é acinzentado, o azul é o matiz mais explicitamente processado dessa época, os anos 1960. Da mesma forma, o verde tem seu uso bem limitado, aparecendo em pequenas quantidades em sua *nuance* mais pálida e em sequências que justificam dramaticamente o uso de cores frias, como na casa de Paraíba.

A direção de arte trabalhou no sentido de compor a cena com elementos de matizes próximos, porém diversos; como um quadro de muitas pinceladas de cores diferentes que, quando visto a certa distância, assume uma tonalidade homogênea. Os diversos pontos coloridos recompõem a unidade do tom predominantemente âmbar. Essa relação se dá nas diversas escalas da composição; nos planos abertos: telhados, paredes, tijolos e a terra do chão; nos planos mais fechados: objetos, figurinos e os tons de pele, por exemplo. As variações da cor branca também participam dessa psicologia da percepção, principalmente no figurino, que teve todas as suas peças da primeira fase tingidas por um marrom claro, como se estivessem *encardidos* pela poeira vermelha do chão ou pela ação do tempo. O filme também se vale do uso de tecidos texturizados para criar essa diversidade óptica tonal.

A partir dessa articulação técnica e artística, o filme trabalha ainda uma curva cromática dentro dos 30 minutos iniciais. O conjunto é sutilmente mais claro e mais neutro na sequência que apresenta Buscapé, Dadinho e o Trio Ternura. A chegada dos moradores e as intervenções estruturais sobre o espaço arquitetônico é acompanhada de um pequeno ganho na saturação cromática. Os planos de câmera alta de Nova Sepetiba, realçados pela temperatura de luz 2800°k nos momentos em que o sol está se pondo ou nascendo, intensificam o *croma* e anulam uma certa impressão de realidade, fazendo aquela massa dourada retroceder ainda mais ao passado.

*fotogramas de Cidade de Deus/
paleta esquemática de cores.*

Esse vetor cromático foi acompanhado por um segundo discurso, construído através do uso de materiais texturizados e estampados. Alguns quadros foram minuciosamente trabalhados norteados pela exaustão dessas possibilidades, contrastando a *limpeza* cromática da sequência do futebol com superfícies em que a sensação da cor é passada pelo acúmulo de texturas. São exemplos dessa linguagem mais tátil: a cena em que o Trio Ternura e Dadinho falam do assalto ao motel, com uma combinação de materiais de construção aos corpos negros e brilhantes, e a casa de Lúcia Maracanã, onde Cabeleira e Berenice se conhecem, um conjunto prolixo de objetos relativos a casa de uma mulher, como tecidos estampados, parede pintada, objetos domésticos, adesivos colados na parede, tudo entre rosas e marrons.

Retomando um pouco a trajetória espacial e cromática que ocupamos até o momento, vale lembrar que, na primeira fase do filme, a cor e o espaço das filmagens contavam uma só história, coerente com a realidade de um Brasil pobre. Nos anos 1970, essa monotonia é quebrada. O espaço fílmico é um só – embora extradiegeticamente esteja dividido entre Cidade Alta e Cidade de Deus – mas o discurso cromático se multiplica. Dessa forma, **Cidade de Deus** apresenta um quadro cromático tríplice, conectado a propriedades específicas de cada bandido – Zé Pequeno, Bené e Mané Galinha.

A caminhonete azul e branca marca o *raccord* entre as duas épocas e antecipa o discurso da segunda fase. Mas esse discurso vai além da saturação e da maior diversidade de matizes. São as fotografias de Miguel Rio Branco que qualificam a narrativa da nova época. Foi através de suas fotografias que Tulé e Charlone desenharam a identidade cromática e tátil de todo o acervo iconográfico que havia sido reunido nas pesquisas, que era basicamente sem representação de cor.

O colorido do Miguel é sempre um colorido que parece que sai do sujo. É como se você buscasse da sujeira o colorido que fez a sujeira.⁴⁸

E tinha uma sujeira da imagem, que entendemos através do trabalho do Miguel. De suas fotos, eu lembro de uma luz filtrada por poeira, eu lembro de cachorro morto. Prostíbulos. Texturas. Tudo muito forte.⁴⁹

As cores, as filtragens e as texturas do trabalho de Miguel Rio Branco apontaram caminhos tanto para as sequências diurnas quanto para as noturnas. Sob a influência de seu trabalho, a cor inunda a tela. Azul e verde, matizes ausentes da fase mais ingênua e diurna, marcam presença na arte e na luz. Nas sequências noturnas, o uso de fontes de luzes artificiais complementa o conjunto cromático físico. A fotografia, consciente dos referenciais do filme, expõe suas fontes emissoras de luz e a intervenção digital opera no sentido de contrastar e saturar ainda mais os espectros captados na filmagem.

A primeira marca dessa nova linguagem é a sequência de comemoração dos 18 anos de Dadinho. Todos os elementos trazem cores mais intensas, com um discurso lisérgico, coerente com a euforia que marca a entrada da cocaína na favela. A cenografia se beneficiou de uma locação relativamente fechada, onde conseguia atuar nas fachadas de todos os imóveis com muita pintura colorida e pintura de letreiros e texturas nos tecidos das cortinas. A fotografia fez uma composição quase barroca sobre esse cenário já verborrágico: são muitas lâmpadas fluorescentes coloridas ou lâmpadas com gelatinas também coloridas.

Certa fotografia de Miguel Rio Branco, que mostra uma fachada dividida por luzes vermelha e azul, é a maior referência para as manchas cromáticas no balé poético que a câmera executa sobre o espaço. Todo um aparato de superfícies foi selecionado a fim de intensificar o reflexo das cores e das luzes: os carros brilhantes, a pele negra coberta de óleo e até os óculos de Bené que reflete a intenção de Pequeno em começar seu império.

O filme constrói seu sistema de significados cromáticos a partir

na página ao lado:
fotografia de Miguel Rio Branco,
Luziania, Brazil – 1974.

48] Entrevista concedida por Bia Salgado.
Rio de Janeiro, junho de 2015.

49] Entrevista concedida por Tulé Peake,
Rio de Janeiro, maio de 2015.

Na fase de Bené a câmera brinca com o jogo de matizes primários e secundários. A luz parece dançar sobre o disco de cor, passando de um matiz ao outro com suavidade e poesia. Ainda assim o sistema cromático confere valores distintos aos personagens: Zé Pequeno e Bené são vistos pela filtragem dos verdes e azuis; Cenoura e Mané Galinha por amarelos e rosas.

fotogramas de Cidade de Deus/ paletas de Zé Pequeno e Bené.

de sensações ou estados emocionais estabelecidos para os personagens através do encadeamento do próprio roteiro. Não há pontos de cor absolutos, com um significado simbólico extrafílmico. Desta forma, a dimensão da arte não designa a nenhum matiz específico um significado narrativo, ao contrário: trabalha os significados no conjunto de possibilidades que matiz, contraste e luminosidade oferecem.

O diretor de arte organiza a questão cromática dos anos 1970 sem cair na banalidade de resumir a época através de signos da cultura *pop* ou através de cores tidas como *simbólicas nesse período*. A pluralidade de sentidos da cor busca se adequar ao discurso da periferia, da favela e da desigualdade social. O primeiro ponto abordado é a defasagem temporal: a cor que chega à favela do filme foi *moda* alguns anos antes. O segundo ponto é a forma como o objeto/cor é introduzido na favela: através do morador, através de doações e reaproveitamento, através dos artefatos trocados com o tráfico ou através do desejo pela cultura *pop* da zona sul. O processo de obtenção de bens segue, portanto, caminhos diversos e, dessa forma, o discurso cromático é também polifônico à medida que se inscreve nesse processo.

Mapeando o sistema cromático, o personagem de Zé Pequeno e seus vapores trabalham dentro de uma amplitude de matizes secundários e terciários, mas sempre com um nível médio de saturação. Seus cenários e figurinos tendem a uma certa simbiose.

O personagem de Bené, o bandido *sangue bom*, articula suas relações imagéticas no sentido oposto, o do contraste. Os matizes ao seu redor são puros e fortes – vermelho, amarelo, azul. Tudo o que se conecta a Bené parece assumir esse caráter: os cenários pelos quais ele passa, os objetos e carros com os quais ele interage e os figurinos daqueles por quem é admirado. A presença de Bené garante ao filme os momentos onde a cor é mais feliz. Os quadros são cuidadosamente compostos por múltiplas massas de cores puras, estampas gráficas e listras justapostas. Todos os figurinos dessa segunda fase receberam

fotogramas de Cidade de Deus/ o azulado das imagens na fase de Mané Galinha.

um envelhecimento cinza claro, como um filtro natural que misturava os tecidos ao espaço ao seu redor.

Bené decide largar o tráfico e se mudar da favela com Angélica. Sua despedida é em um baile excruciantemente colorido, onde todos os personagens do filme estão presentes. O êxtase cromático do filme termina tragicamente com a morte de Bené. A luz assume essa narrativa passando de um discurso colorido a estridência da luz estroboscopia. O grito de Pequeno anula todos os matizes saturados que representavam a alegria de Bené.

Entramos então no terceiro ato de Cidade de Deus, no qual Mané Galinha vai se tornar o antagonista de Zé Pequeno. Os espaços já são conhecidos o que muda é o tratamento cromático dos cenários e da fotografia. O filme assume um tom mais azulado e frio, quase monocromático. As superfícies recebem uma camada a mais de informação, como uma textura de fumaça enegrecida, uma pátina preta que conecta novamente o tratamento das imagens ao trabalho de Miguel Rio Branco. A saturação é subtraída da textura do filme, como se subtraíssem uma certa felicidade. Essa drenagem se dá primordialmente na etapa da pós-produção.

Mané Galinha é cooptado por Cenoura. O traficante convence Galinha a se vingar da violência de Pequeno. A figura de Bené, com suas roupas estampadas de surfista e o cabelo descolorido era cheia de *nuances* de cor e luz. Na fase onde a vingança é o sentimento que move as ações a cor é eliminada dos cenários e dos figurinos como também dos tons de pele, os bandidos são agora pretos e brancos: Pequeno e Galinha tem a pele muito escura, Cenoura tem a pele muito clara. Parece que a cor foi roubada de toda a Cidade de Deus.

Charlone comenta que a escolha do azul como tonalidade predominante se deu, também, em oposição ao alaranjado inicial. Essa é uma articulação muito conveniente ao momento do filme em que as sequências noturnas são predominantes. Quando Mané Galinha incor-

pora o herói da Cidade de Deus, a luminosidade fria que toma conta do quadro e uma boa quantidade de fumaça delineiam a figura negra do vingador.

A sequência final retoma alguns elementos cromáticos. Esse é um dia de festa, e a fotografia tende a ser mais naturalista e menos filtrada que a das sequências imediatamente anteriores. O matiz vermelho tem um raro momento de simbolismo nesse final: o sangue que escorre do pescoço da galinha para o chão faz, instantes depois, uma rima poética com a blusa vermelha no corpo de Mané Galinha morto.

considerações finais

Ao longo desta tese vimos, através das imagens do cinema, parte do problema habitacional do Rio de Janeiro representado pelas favelas. Tentamos traçar os caminhos do surgimento e do crescimento desses espaços, que superam as questões arquitetônicas e urbanísticas, e estão ligados a questões políticas e sociais. É simbólico, para o entendimento desse fenômeno, pensar no sujeito que no começo do século XX ergueu um barraco na encosta de um morro na zona portuária para estar próximo de seu emprego, por que o transporte público era ruim, por que o aluguel nas áreas centrais era caro e por que ele precisava abrigar a si mesmo e a sua família.

As favelas foram uma resposta popular aos projetos públicos que se espelhavam na arquitetura francesa, na reforma capitaneada pelo prefeito Pereira Passos, cujo marco, a avenida Rio Branco, implicou na remoção forçada dos moradores dos cortiços da região. Não demorou para que habitações precárias começassem a ocupar as encostas dos morros próximos à Baía de Guanabara.

A partir da década de 20, o nome favela passou a designar genericamente todas as ocupações com barracos e casebres nas encostas dos morros. Enquanto nossos governantes se orgulhavam da grande avenida aberta no centro da cidade, cercada pelo Theatro Municipal, o Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional, eram as favelas que começavam a conquistar estrangeiros que eventualmente passavam por aqui: *o poeta franco-suíço Blaise*

*Cendrars, seu contrerrâneo Le Corbusier e o futurista italiano Filippo Marinetti visitaram morros cariocas durante a década de 20. Seja pela pobreza contrastante, pelas improvisações arquitetônicas ou pelo cotidiano incomum, a vida no morro atraía turistas muito antes que os ‘favela tours’ se tornassem um programa habitual.*¹

Marinetti subiu o morro acompanhado de policiais, moradores e jornalistas, como Assis Chateaubriand. Se nas crônicas dos jornais a favela era usualmente sinônimo de espaço perigoso, atrasado e sujo, o encantamento do pintor italiano com a paisagem construída obrigou o Jornal do Brasil a noticiar que *o vanguardista visitou a favela e voltou deslumbrado.*²

Em sua visita, Le Corbusier conheceu o Morro da Providência. Em meio a desenhos feitos no local, o arquiteto racionalista, defensor das linhas retas e do plano cartesiano, diria sobre a vida popular: *espaços, embora exíguos, amplamente eficazes, janelas surpreendentemente abertas [...] casas bem implantadas.*³

Ainda que o exotismo das favelas exercesse fascínio sobre os poucos estrangeiros que ousavam subir suas encostas, nossos engenheiros, médicos e administradores públicos não viam outra forma de lidar com o *problema* que não fosse a erradicação. O projeto de remodelação de Pereira Passos já havia operado seguindo a lógica da remoção quando pôs abaixo os cortiços do centro da cidade. No fim da década de 20, o plano de embelezamento da cidade, elaborado

1] CARVALHO, Bruno. *A Favela E Sua Hora*. Revista Piauí, abril de 2012.

2] *Ibid.*

3] *Ibid.*

por Alfred Agache, também previa a limpeza territorial como forma de resolver esse *problema*.

A arquitetura moderna brasileira, que começou a dar seus primeiros passos no país na década de 30, acreditava que o caminho para solucionar o problema habitacional estava na construção de conjuntos de moradias a partir de peças pré-fabricadas em acordo com um desenho de linhas retas, livres de adorno, que orientava a estética de todo o movimento.

A crença nessa fórmula fazia parte do ideário dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, que, fundados em 1928 na Suíça, consideravam a arquitetura e urbanismo modernos um instrumento político e econômico, o qual deveria ser usado pelo poder público como forma de promover o progresso social. Distantes no espaço, mas não no tempo, os brasileiros deram contribuições significativas para o debate. Aqui, as pressões da migração interna da zona rural e pobre para os grandes centros em desenvolvimento apresentavam os maiores desafios.

A obra-prima da contribuição brasileira para o debate foi o célebre Conjunto Habitacional do Pedregulho, no subúrbio carioca, perpetrada por Affonso Reidy. Trata-se de um conjunto com 328 apartamentos dispostos em lâminas diferentes, além de creche, escola, área esportiva e centro comercial – com direito a painéis de Portinari e jardins de Burle Marx.

A construção de Brasília representou o auge do movimento moderno no Brasil. Mas, no plano de moradias populares, nem Pedregulho, tampouco a capital, tiveram reflexos no amplo programa de remoção de favelas e transferência dos moradores, idealizado por Carlos Lacerda na década de 60, que criou um cinturão de conjuntos habitacionais na periferia da cidade do Rio de Janeiro. Foram removidas, sobretudo, favelas em áreas centrais e de interesse do mercado imobiliário, sendo as populações empurradas para áreas isoladas da cidade, longe dos olhos da classe média.

Os filmes escolhidos nesta tese refletem bem essa mudança de padrões na habitação popular: do barraco na favela de morro ao barraco derivado da unidade habitacional dos conjuntos periféricos.

Os 20 anos de ditadura ajudaram a perpetuar o modelo de moradias baratas, fabricadas em série, por todo o país. Porém, toda a questão resumida em **Cidade de Deus** - a favela planejada em área plana e dominada pela violência – parece ter poucos efeitos sobre as políticas públicas de habitação popular nos anos mais recentes. Veja-se o caso do **Minha Casa, Minha Vida**, o maior programa habitacional desde o fim da ditadura.

A questão das favelas é complexa e não existem respostas fáceis, mas as circunstâncias que levaram a marginalização e ao domínio do tráfico na Cidade de Deus estão diretamente ligadas à política de segregação resultante da construção dos conjuntos

4] ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors in collaboration with Something Fantastic). *Minha Casa – Nossa Cidade*. Berlin: Ruby Press, 2014. p 64.

habitacionais desassistidos pelo poder público.

Os milhões de moradias anunciados pelo programa **Minha Casa, Minha Vida**, na prática, representam a privatização da política habitacional, visto que é executado a partir de um sistema ofertista das empresas privadas, que tomam fundos públicos e o FGTS. Nesse sistema, o poder público não decide onde construir, não projeta, não licita: são as empresas privadas, em nome da eficiência e rapidez, que dizem onde e como querem construir, obedecendo a um parâmetro mínimo dado pelo governo – casas de 32 metros quadrados de área útil e apartamentos com 35 metros quadrados. O resultado tem sido, na maioria dos casos, a produção de novos grandes conjuntos periféricos, que por sua vez levam a uma expansão insustentável da mancha urbana, com problemas ambientais, de transporte e saneamento já conhecidos. O aumento da especulação imobiliária e do preço da terra é a consequência imediata dessa política, pois o programa não favorece a aplicação de instrumentos de reforma urbana, e sim de mercado.

O modelo privatista torna as prefeituras reféns dos interesses dos grupos imobiliários, uma vez que o problema habitacional é real e a demanda existente é enorme. Sem condições, ou sem vontade, de propor um modelo que priorize as demandas sociais da cidade como um todo, o poder público estimula a especulação do espaço da cidade em níveis nunca vistos, nem mesmo no programa de Lacerda.

Dentro desse quadro, uma parcela do programa **Minha Casa, Minha Vida** aponta para caminhos menos imediatistas, na qual a solução passa pela participação efetiva dos moradores na construção de suas casas. O programa de casas construídas em cooperativas habitacionais, associações e demais entidades privadas sem fins lucrativos é chamado de **Entidades**. A ETH Zürich calcula que 5% dos fundos dedicados ao MCMV1 e MCMV2 foram usados pelo **Entidades**. Esse método contrasta com o modelo regular do MCMV, no qual as pessoas se mudam depois de concluídas as construções. O programa considera que a casa e a terra pertencem ao cooperativado e que, portanto, sua participação é também uma forma de prevenir a especulação e a comercialização dos imóveis.⁴

No **Entidades**, os cooperativados participam não só das construções, como mão de obra, mas também do projeto que vai ser feito. De uma forma geral, muitos dos participantes são os nossos velhos conhecidos construtores das favelas, ou agentes da arquitetura vernacular. É possível que, ao final do processo, o conjunto construído seja formalmente próximo da favela que conhecemos através de **Cidade de Deus**. Mas, em contrapartida ao aspeto formal, a organização e a participação da população na decisões e na própria realização do programa pode suscitar profundas mudanças sociais.

Há ainda, uma terceira questão a ser considerada nos programas mais recentes que visam resolver o problema

habitacional: as novas políticas de regularização dos territórios antes visados pelas remoções. Na esteira do projeto Favela-Bairro, dos anos 1990, uma série de investimentos tenta compensar o descaso histórico. A titulação das moradias promovida recentemente pela Secretaria de Estado de Habitação do Rio de Janeiro em favelas do Complexo do Alemão, por exemplo, foi mais uma forma de contornar o problema, visto que a medida nem sempre é seguida de investimentos pesados em urbanização, saneamento, equipamentos públicos e áreas de lazer.

No Rio de Janeiro, as Unidades de Polícia Pacificadora começaram a devolver aos moradores de alguns morros cariocas o direito de ir e vir, com a possibilidade de um cotidiano livre das pressões do tráfico e da arbitrariedade da polícia. Apesar de certas situações persistirem, como a revista abusiva, os avanços são reiteradamente divulgados pelos governos. Programas de integração das favelas ao restante da malha urbana também vêm ganhando novo fôlego. Entretanto, o caráter midiático das ações nos faz duvidar do real interesse público nesses espaços. O teleférico do Morro do Alemão e o elevador do Morro do Cantagalo são exemplos de intervenções que colocam em cheque o objetivo final. Mas tais discussões não podem ser reduzidas a demagogia estatal; a infraestrutura moderna e os pontos turísticos em locais onde o tráfico de drogas ostentava o seu poderio bélico até pouco tempo atrás têm

valor incontestável. Contudo, os problemas reais são urgentes, não tem nenhum apelo midiático e não se resolvem sozinhos: da coleta de lixo às invasões da polícia; da expansão desenfreada à falta de títulos de propriedade.

Usualmente vistas como problema sem solução, as favelas tem se convertido em espaço de pesquisa na área de arquitetura e urbanismo de diferentes pólos universitários na última década – Harvard, Columbia, ETH Zürich tem estudos a respeito das favelas. Algumas ações consideram a favela como parte da solução para os problemas da cidade e propõem sua estrutura vernacular como um modelo urbano viável. O filme de Fernando Meirelles tem participação nesse processo de internacionalização da favela brasileira. É claro que ele não é pioneiro, o interesse de Marcel Camus já havia consagrado o exótico território dos morros cariocas. **Orfeu do Carnaval** apresentou ao mundo a bela vista do Morro da Babilônia, em Copacabana.

A visão não utópica de **Cidade de Deus** teve impacto significativo no Brasil e em outros países, especialmente entre os europeus, uma vez que despertou um novo olhar para os problemas sociais da América Latina. O filme colocou a favela Cidade de Deus no mapa, desencadeando uma série de projetos municipais que visavam melhorar, pelo menos em parte, as condições materiais e sociais do espaço público e fomentar a coesão através de oficinas comunitárias.

Tais medidas assinalaram um ponto de mudança no destino da favela, por tentar combater o alcance do crime organizado e a brutalidade das milícias.

Independente de toda crítica que sofreu por uma suposta espetacularização dos espaços de miséria, o filme pode ser lido dentro da tradição mais ampla do cinema social brasileiro, particularmente do Cinema Novo, com suas mediações políticas e estéticas sobre a violência.

Esta tese buscou pontos de contato entre os filmes das duas épocas. Além da questão ideológica, procuramos apontar diferenças técnicas e de linguagem entre **Rio, 40 graus, 5x Favela** e **Cidade de Deus**. Embora o espaço das favelas tenha sido sempre marcado por profundas divisões sociais, nas décadas de 50 e 60 o acesso a esses territórios estava livre do controle dos traficantes de drogas. Esse é um ponto importante no entendimento das realidades de produção das duas épocas. É claro que as quatro décadas que se passaram entre a produção dos dois filmes levou o fazer filmico a outros patamares profissionais, entretanto as contingências impostas pelo tráfico de drogas são inegáveis, mesmo para uma estrutura de produção que tem na direção de arte um dos alicerces.

Em **Cidade de Deus** a direção de arte se debruçou sobre os 45.700 quilômetros quadrados da cidade do Rio de Janeiro a fim de encontrar espaços que comportassem a história narrada por

Paulo Lins em seu livro. A partir do que foi discutido nos capítulos anteriores, entendemos que o domínio da Cidade de Deus por forças ilícitas, contrárias a realização do filme, impôs aos realizadores a necessidade de prospecção de outros espaços capazes de abrigar visualmente a narrativa – tendo em vista que o espaço-protagonista teve sua gênese no projeto de remoção dos moradores de favelas nas áreas centrais da cidade para conjuntos habitacionais construídos em fronteiras desabitadas da geografia carioca.

Os conjuntos habitacionais Nova Sepetiba e Cidade Alta e a periferia da Cidade de Deus foram demarcados como *territórios filmicos*. A tipologia das casas-embrião e dos prédios de apartamentos com cinco andares se tornaram a marca da política habitacional iniciada no governo de Carlos Lacerda, e foi a partir das ruas compreendidas entre essas moradias que Fernando Meirelles contou boa parte da história a respeito do *movimento* do tráfico. O olhar da direção de arte criou uma narrativa capaz de integrar visualmente as três locações distantes no tempo e no espaço: 36 anos separavam a inauguração da Cidade de Deus da construção de Nova Sepetiba; aproximadamente 60 quilômetros separam Nova Sepetiba da Cidade Alta. Tulé Peake trabalhou o jogo entre volumes, superfícies e texturas dos elementos urbanos a fim de integrar os três espaços e para isso se valeu da retórica visual própria da Cidade de Deus original. Os padrões morfológicos da neofavela carioca se tornaram a base para

um discurso em que a arquitetura vernacular desafiou os dogmas da arquitetura racionalista.

Enquanto a dinâmica do tráfico e da guerra entre quadrilhas ocupou as ruas da Cidade de Deus fílmica, foi nos cenários construídos em estúdio que as trajetórias dos três personagens que se entrelaçam em torno da disputa por poder e por vingança se individualizou – Zé Pequeno, Mané Galinha, Sandro Cenoura. A pesquisa histórica e a observação dos espaços e habitantes reais das locações serviram de substrato para a construção de *realidades* que o roteiro e o diretor apenas esboçaram. A casa de Mané Galinha, a *boca* de Sandro Cenoura e principalmente a *boca dos apês* foram pontos de inflexão no exercício de conceitualização do filme como um todo, pelo diretor de arte. Para além da simples adequação dos espaços privados do tráfico às necessidades da filmagem, a construção dos cenários em estúdio foi a chave para o entendimento a respeito da visualidade que cada *objeto* deveria manifestar, fosse ele o ator ou o cenário, a figura ou o fundo. O exercício de elaboração da transição entre as épocas, que se estende na apresentação da *boca dos apês*, determinou quais parâmetros visuais contariam a passagem do tempo fílmico e, conceitualmente, contariam a transformação do conjunto habitacional cartesiano em neofavela e as mudanças decorrentes da chegada do tráfico de drogas na vida da comunidade.

Nos estúdios, a cenografia conformou os espaços através

da construção com materiais e técnicas próprias dos moradores da Cidade de Deus e aplicou acabamentos, texturas e cores que refletiam a passagem dos anos e a degradação. Nas ruas, a gramática cenográfica transformou gradualmente a geometria elementar das sequências de casinhas em uma complexa ordem de planos e volumes reunidos sob as diretrizes do acúmulo e do inacabado, que, por fim, recuperam a ideia contida na origem das favelas: o improvisado a partir do reaproveitamento daquilo que a cidade não quer mais. A monotonia das superfícies que envolviam os volumes do projeto original foi reconfigurada segundo a lógica da arquitetura vernacular. Entre o retrato conspícuo da casa de Berenice e Cabeleira, na primeira fase, e a construção às avessas da *boca* de Sandro Cenoura, Tulé percorreu um caminho que deixa transparecer a própria inquietude formal dos arquitetos-favelados.

O figurino se valeu da ideia de que as vestimentas e calçados da população pobre têm origem fundamentalmente em doações e compôs um discurso calcado na inadequação de tamanhos e formas. A partir de códigos que generalizavam a massa de migrantes e moradores, novos parâmetros foram aplicados a fim de diferenciar os principais personagens e destacar os traficantes protagonistas, que refletiam desejos de se integrar ou de se pôr acima da sociedade de consumo.

A maquiagem colocou-se diante da diversidade racial dos

A artificialidade do resultado final produzido pelo uso do óleo nas peles dos atores suscitou observações de diversos pesquisadores, alguns apenas apontam a intervenção externa, como Esther Hamburger, outros incorporam o recurso em sua crítica ao filme, como Ivana Bentes.

5] HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In *Cinema do Real*, 2005. p 211.

6] BENTES, Ivana. Cidade de Deus promove turismo no inferno. *O Estado de São Paulo*, 31 de agosto de 2002.

atores e compôs um discurso sutil a respeito das passagens de tempo, bastante fundamentado nas transformações dos cabelos. O óleo sobre a pele dos atores - *tratamento externo artificial*⁵ ou *negros saudáveis e reluzentes*⁶ – evidenciou a infinidade de tons de pele mulatas e negras que marcam a população brasileira, narrativa em grande parte ausente da cinematografia brasileira.

Por sua vez, a produção de objetos valeu-se de bens do censo comum cotidiano para marcar a dimensão humana dos espaços públicos e privados, em oposição a posterior desconstrução e destruição desses aparatos por uma retórica ligada ao poder chancelado pelas armas. Dessa forma, por exemplo, as cadeiras que vemos nas sequências da primeira fase são trocadas por caixotes de madeira nas *bocas* do tráfico: o objeto torna-se, apenas, *lugar* para se sentar, discurso que evidencia a gradativa ocupação dos espaços cenográficos por não-objetos e reforça a precariedade imposta pela guerra entre as quadrilhas.

Tentamos abordar, portanto, que mecanismos permitiram a construção de uma favela que traz a força das estéticas do realismo diante do quadro histórico e geográfico das favelas cariocas. O conhecimento desse processo amparou o entendimento a respeito da atuação efetiva da direção de arte invisível, que se articulou através da observação, da interpretação e da seleção do real e se realizou a partir de códigos de verossimilhança.

bibliografia

AGACHE, Alfred (Org.) **Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento.** Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, 1930.

ALSAYYAD, Nezar. **Cinematic Urbanism: a history of the modern from reel to real.** New York: Routledge, 2006.

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos Gringos: imagens no cinema.** Niterói: Intertexto, 2000.

ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors). **Cidade de Deus - City of God: working with informalized mass housing in Brazil.** Amsterdam: Idea Books, 2013.

ANGÉLIL, Marc. HEHL, Rainer (editors in collaboration with Something Fantastic). **Minha Casa – Nossa Cidade.** Berlin: Ruby Press, 2014.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos.** Estudos de cinema: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

ARAÚJO, Luciana Correia de. **Primeiros Tempos.** São Paulo: USP, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes.** Campinas: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

BARBER, Stephen. **Projected cities: cinema and urban space.** London: Reaktion Books, 2002.

BAZIN, Andre. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAZIN, André. Cahiers du cinéma. abril de 1956.

BENMERGUI, Leandro. **The Alliance for the Progress and Housing Policy in Rio the Janeiro & Buenos Aires in the 1960s.** Urban History, n 36, 2009.

BENTES, Ivana. **Cidade de Deus promove turismo no inferno.** O Estado de São Paulo, 31 de agosto de 2002.

BENTES, Ivana. **Retóricas do Nacional e do Popular: a redenção da miséria pela arte.** Socine II e III.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **A prática da dramaturgia como laboratório social.** O Estado de São Paulo, 8 de setembro de 2002.

BRUM, Mario Sergio Ignácio. **Cidade Alta: História, memórias e o estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro.** Niterói: UFF, 2011.

BRUNO, Giuliana. **Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media.** University of Chicago Press, 2014.

CARVALHO, Bruno. **A favela e sua hora**. Revista Piauí, abril de 2012.

CARVALHO, Ubirajara Calmon. **O Cinema Novo no Brasil: Influxos e Características. (Influxos do Neo-realismo italiano no Cinema Novo Brasileiro)**. São Paulo: Escola de Biblioteconomia e Documentação, 1973.

CAVALCANTI, Lauro Augusto de Paiva. **Arquitetura Moderna Carioca**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013.

CAVALCANTI, Lauro Augusto de Paiva. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, 1930-60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CAVALCANTI, Lauro Augusto Paiva. **Quando o Brasil Era Moderno**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2001.

CAVALCANTI, Mariana. **À espera, em ruínas: urbanismo, estética e política no Rio de Janeiro da PACificação**. Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social , v 6, 2013.

CAVALCANTI, Mariana. **Redefining (Il)legal Boundaries: Space and Citizenship in Rio de Janeiro's favelas**. Londres: Saqi books.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELLEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004.

DELLEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. [1938]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1957.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?** São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

FIGUEROA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papirus, 2004.

FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Passo Fundo: Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura, 2003.

GOMES, Laurentino. **1808**. Editora Planeta, 2007.

GOMES, Luiz Cláudio Moreira. **Parques Proletários: uma questão para além da política habitacional**. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2009

HAMBURGER, Esther. **Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2008.

HAMBURGER, Esther. **Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174**. In Cinema do Real, 2005.

HAMBURGER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente**. São Paulo: Novos Estudos - CEBRAP, julho de 2007

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HÉRCULES, Laura Carvalho. **A cor na análise fílmica: um olhar sobre o moderno cinema francês**. Revista Comunicación, n 10, 2012.

HÉRCULES, Laura Carvalho. **Sob o domínio da cor: análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur**. São Paulo: ECA USP, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz. **Favelas and the aesthetics of realism: representations in film and literature**. Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia v 13, i 3, 2004.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora G. (orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São paulo: Perspectiva, 2009.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Planeta, 2012.

MARTINS, Luiz Renato. **Conflito e Interpretação em Fellini**. São Paulo: Edusp.

MENNEL, Barbara. **Cities and cinema**. New York: Routledge, 2008.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Perspectiva: São Paulo, 2010.

MUIR, Stephanie. **Studying City of God**. Auteur, 2008.

NAGIB, Lúcia. **A Língua da Bala: Relismo e Violência em Cidade de Deus**. Novos Estudos 67, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores**. Revista Significação, n 32, 2009.

NAZARIO, Luiz (org). **A cidade imaginária**. Perspectiva: São Paulo. 2005

NEVES, David E. **Telégrafo Visual Crítica Amável de Cinema**. São Paulo: Editora 34, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2003.

ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Revista Significação, n 37, 2012.

OPPENHEIMER, Jean. **Boys from Brazil**. American cinematografer, Los Angeles, february, 2003.

PARISSE, Luciano. **Favelas do Rio de Janeiro: Evolução e Sentido**. Rio de Janeiro: CENPHA, 1969.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

PUCCI Jr., Renato. **Cinema pós-moderno**. in: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODOWICK, D. N. **The Virtual Life of Film**. Harvard University Press, 2007.

RUBINO, Silvana. GRINOVER, Marina (org). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SADLIER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas: Papirus, 2012.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SALLES, João Moreira. **Imagens em Conflito**. In Cinema do Real, 2005.

SANTOS, Mariana Cavalcanti Rocha. **Demolição, Batalha e Paz: favelas em manchetes**. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2001.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Três vezes Rio / Nelson Pereira dos Santos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SCORCESE, Martin. **Uma viagem pessoal pelo cinema americano**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SHIEL, Mark. FITZMAURICE, Tony. **Cinema and the city**. Oxford: Blackwell, 2001.

TURNER, John F. C. **Habitação de baixa renda no Brasil: Políticas atuais e oportunidades futuras**. Arquitetura: Revista do Instituto dos Arquitetos do Brasil, fevereiro de 1968.

VALADÃO, Jece. EÇA, Maria Teresa Artacho. **Memórias de um cafajeste**. Geração Editorial, 1996.

VALADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VALLADARES, Licia do Prado. **A Gênese da Favela Carioca: a produção anterior às ciências sociais**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Ciências Sociais/ ANPOCS, v 15, n 44, 2000b.

VELHO, Gilberto. **Patrimônio, negociação e conflito**. Rio de Janeiro: Mana, v 12, n 1, 2006.

VENTURA, Zuenir. **A cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Ismail. **Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento**. Novos Estudos 75, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. Paz e Terra: São Paulo, 2001.

ZALUAR, Alba. ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998.

ZALUAR, Alba. **Cidade de Deus e condomínio do diabo**. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 3, n 25, 2007.

Cidade de Deus - roteiro do filme Cidade de Deus
Cidade de Deus - libreto de captação

sites

http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/helio_silva.pdf
http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=575&Itemid=459
<http://www.avidblogs.com/avid-toronto-editors-city-of-god/>
<http://www.censo2010.ibge.gov.br>
<http://cidadededeus-rosalina.blogspot.com.br>
http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=3514
<http://criticos.com.br>
<http://www.ew.com/article/2003/01/15/city-god>
<http://www.filmesdoserro.com.br>
<http://www.ibase.br>
www.ibge.gov.br
<http://www.o2filmes.com>
<http://oglobo.globo.com/rio/favelas-foram-removidas-para-conjuntos-sem-qualquer-infraestrutura-2772762#ixzz3qeV7Rg6v>
<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/cidade-de-deus-e-condominio-do-diabo>
<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/discussoes-acaloradas>

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR71540-6011,00.html>
<http://www.slantmagazine.com/features/article/city-of-gods-an-interview-with-fernando-meirelles>
<http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2003/01/24/003.htm>
<http://vivario.org.br>
<http://www.vivafavela.org.br>
<http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>

resenhas

Follow that chicken

City of God, the first surprise hit of the Cannes festival

Andrew Pulver - The Guardian, Friday 24 May 2002.

‘Cidade de Deus’ desmascara nossa crueldade

Arnaldo Jabor - em 29 de outubro de 2002.

Putting the gang to rights

Alex Bellos - The Guardian, Sunday 8 December 2002.

On a wing and a prayer

Walter Salles - The Guardian, Saturday 21 December 2002.

City of God - This electrifying picture is part tender coming-of-age film and part gang-warfare epic from the Brazilian slum

Peter Bradshaw - The Guardian, Friday 3 January 2003.

City of God- Artful and violent, this tale of Rio street life is a Brazilian Goodfellas that will be hard to beat in 2003

Philip French - The Observer, Sunday 5 January 2003.

‘God’ is in the details

Megan Turner - NY Post, January 17, 2003.

A godless ‘City’ all too real

Brazil’s Oscar entry is as brutishly realistic as the slums that inspire it.

Kenneth Turan - LA Times, January 17, 2003.

Why I love ... the depiction of the favela in City of God

Jo Griffin - The Guardian, Wednesday 25 September 2003.

And the winner isn’t... Katia Lund co-directed the explosive City of God.

Why was her name left off the Oscar nomination?

Alex Bellos - The Guardian, Friday 6 February 2004.

Street theatre

Jason Burke - The Guardian, Sunday 21 March 2004.