

A máfia em Cidade de Deus e no cinema de Martin Scorsese: aproximações

Geovany Hércules Mendes Limão¹

Resumo

Este artigo realiza uma aproximação temática e narrativa entre o filme brasileiro *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, com os filmes de máfia do diretor ítalo-americano Martin Scorsese, mais precisamente, *Quem Bate A Minha Porta* (*Who's That Knocking At My Door*, 1967), *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, 1973) e *Os Bons Companheiros* (*Goodfellas*, 1990). O objetivo é encontrar pontos de contato e sugerir a possibilidade de que os filmes de Scorsese tenham sido referências importantes para o trabalho de Meirelles e Lund.

Palavras-chave: Cinema; Brasil; Cidade de Deus; Martin Scorsese; Gangster.

Introdução

Jean-Claude Bernardet (2009: 13) destaca que a produção cinematográfica nacional se estruturou em duas balizas que a marcaram profundamente: o Estado e o cinema estrangeiro. Bernardet destacou já nos anos 70 que a dominação do circuito de exibição brasileiro pelo cinema estrangeiro limitou as possibilidades de afirmação de uma indústria cinematográfica nacional assim como condicionou grande parte da forma de afirmação desta que sem incentivos estatais não consegue se manter. Atualmente, percebe-se que grande parte da produção nacional é profundamente marcada pelo diálogo com tendências do cinema estrangeiro, devido em parte ao processo de globalização. Nesse sentido, notam-se, como afirma Fernando Mascarello (2011: 26), “iniciativas em coprodução envolvendo capitais (...) de diferentes países (...); a globalização das estratégias de lançamentos

¹ Estudante de Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista de Iniciação Científica no período de Abril de 2013 até Abril de 2014. E-mail: geovany-geo@hotmail.com

hollywoodianas e a transnacionalização de parcelas consideráveis dos circuitos exibidores nacionais”; além do sintoma estético. Para Mascarello, “esteticamente (...), já é possível identificar em filmes realizados nos mais diversos pontos e vinculados a distintas tradições, sinais de um recuo da especificidade da prática cinematográfica nos seus muitos aspectos (técnicos, estilísticos, narrativos, temáticos) – entendida seja como fenômeno artístico dotado de ‘linguagem’ particular, seja como fenômeno nacional”, ou seja, o limite da especificidade do cinema nacional (BAPTISTA e MASCARELLO, 2008: 26). O que Mascarello quer dizer é que a estética particular de um determinado cinema nacional é limitada pela influência do cinema estrangeiro.

Tendo em vista particularmente as questões estéticas, o presente artigo se debruça sobre a análise de relações possíveis entre o longa-metragem *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2002) e os filmes de Martin Scorsese, *Quem Bate A Minha Porta* (*Who's That Knocking At My Door*, 1967), *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, 1973) e *Os Bons Companheiros* (*Goodfellas*, 1990). Deseja-se sugerir que os filmes de Scorsese, muito influentes mundialmente no gênero do filme de gangster (e em seu desdobramento no subgênero “filme de máfia” desde os anos 1970) podem ter inspirado alguns aspectos temáticos e narrativos de *Cidade de Deus*.

Os filmes de máfia de Martin Scorsese

A forma como os realizadores americanos se relacionaram com os filme de gênero a partir dos anos 1960, sofreu influência da modernidade europeia, o que provocou transformações nos gêneros clássicos hollywoodianos, entre eles o filme gangster, que teve sua era de ouro nos anos 1930 com filmes, como *Alma no Lodo*, (*Little Caesar*, 1931) de Mervyn Leroy, *Inimigo Público* (*The Public Enemy*, 1931) de William Wellman, *Anjos De Cara Suja* (*Angels With Dirty Face*, 1938) de Michael Curtiz e *Scarface – A Vergonha De Uma Nação* (*Scarface*, 1932) de Howard Hawks. Por isso, Jacqueline Nacache (2012) afirma que “os cineastas americanos atuais á não trabalham para os gêneros, revisitam-nos. Não perpetuam a tradição, mas confrontam-se com ela. Muitas vezes com sucesso.” (NACACHE, 2012: 27). Exemplo disso é o cineasta ítalo-americano Martin Scorsese.

Nos anos 1960 na Universidade de Nova Iorque, Scorsese teve aulas de história do cinema, do rádio e da televisão com um armênio chamado Haig Manoogian. Peter Biskind (2009) ressalta a importância que Manoogian teve na formação de Scorsese:

Na NYU, Scorsese ficou fascinado com Haig Manoogian. Manoogian ensinava seus alunos a fazer filmes sobre suas próprias vidas, sobre aquilo que conheciam. Ele dizia: ‘Digamos que você saiba como se come uma maçã. Tente fazer um filme de seis ou sete minutos sobre isso. É muito difícil’. Influenciado pelo neorealismo italiano e o movimento documentarista americano dos anos 30, Manoogian discorria sobre os filmes de Paul Strand, Leo Hurwitz e Pare Lorentz. Eram diretores que embelezavam a imagem ao máximo, acreditavam em composição e iluminação imaculadas (...) (BISKIND, 2009: 237).

Biskind (2009) também salienta que Scorsese era influenciado pelo contexto cinematográfico no qual estava inserido, absorvendo “o estilo de filmagem espontânea do movimento cinema-verdade proposto por Donn Pennebaker e Rick [Richard] Leacock, que acontecia ao seu redor” (BISKIND, 2009: 238). A paixão de Manoogian pelo neorealismo italiano e pelos documentários, influenciados pelos novos cinemas (*nouvelle vague* francesa, *free cinema*, etc.) e pela crueza da estética do cinema direto e pelas experimentações técnicas e realísticas de filmes, como *Sombras* (*Shadows*, 1959) de John Cassavetes, causaram grande impacto na sua obra, principalmente em seus primeiros filmes, como mais uma vez afirma Biskind (2009) e o próprio Scorsese (2011):

Esse realismo viria a aparecer claramente em seus filmes estudantis, depois em *Woodstock* e, mais tarde, na aspereza de *Caminhos Perigosos* [*Mean Streets*, 1973], *Taxi Driver* [*Taxi Driver*, 1976] e *Touro Indomável* [*Raging Bull*, 1980] – (BISKIND, 2009: 238)

(...) descobri que eu queria fazer cinema narrativo – cinema narrativo tradicional. Então de qualquer forma, fui influenciado pelos filmes italianos, ingleses, certamente. E quando começou a *nouvelle vague* na França, não era possível não ser influenciado por ela caso você tivesse vinte, vinte e cinco anos: Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, todos eles – Martin Scorsese (SCHICKEL, 2011: 93).

As palavras de Manoogian causaram grande impacto na obra de Martin Scorsese como afirma Schickel (2011): “Ele é um autobiográfico – não tanto do ponto de vista episódico, mas de vida interior, de anseios, sentimentos, temores nos anos formativos. Esse impulso é tampouco limitado a retratos da vida criminosa” (SCHICKEL, 2011: 15).

O contexto cultural que formou Scorsese, membro da comunidade ítalo-americana de Nova Iorque, seja católico ou secular, de certa forma também influenciou os temas abordados em sua obra, como transcendência, redenção, traição, violência, responsabilidades, figuras paternas, etc. Em seus mais diferentes filmes, esses temas são observáveis, em maior ou menor grau, o que corrobora as palavras de Schickel supracitadas, por exemplo:

(...) no decorrer das nossas conversas, ele observou que os códigos de conduta impostos pelas classes altas de Nova York sobre Newland Archer e Ellen Olenska em *A Época Da Inocência* são tão duros e impiedosos como os que são administrados pela Máfia dos dias de hoje – (SCHICKEL, 2011: 15).

Isso pode ser até verdade, porém o que vemos em seus primeiros filmes, por exemplo, *Quem Bate à Minha Porta* e *Caminhos Perigosos*, não são os seus pontos de vista generalizados ou universais e sim episódicos, como o próprio Scorsese afirma que muitas vezes, em seus primeiros filmes, ele falava dele mesmo. Ambos os filmes são ambientados em Little Italy e abordam a cultura, os costumes e os preconceitos da comunidade ítalo-americana.

Quem Bate à Minha Porta mostra o drama de J.R. (Harvey Keitel), jovem de Little Italy que se apaixona por uma garota (Zinna Bethune) que fora estuprada e assim tem que lidar com o seu próprio machismo, endêmico de sua cultura. Com o seu primeiro longa, Scorsese tentava provar para si mesmo se tinha maturidade suficiente para saber o que dizer e como dizer (SCHICKEL, 2011: 99). Originalmente, *Quem Bate à Minha Porta*, era um filme de estudante. As suas filmagens começaram em 1965 e só acabaram em 1969.

Acho que é muito pessoal, talvez. Harry Ufland, que foi meu primeiro agente – ele era da William Morris –, viu meus filmes curtos, assinou contrato comigo e tentou me conseguir trabalho de documentário. Depois que ele viu o longa, a primeira parte do filme, ele levava com ele, mostrava para as pessoas e dizia: estamos no fim dos anos 60, a revolução sexual, o amor livre, e tem este cara que não faz amor com uma mulher porque está apaixonado por ela! As pessoas perguntavam: de onde saiu esse filme? Você está maluco? Mas eu só estava sendo fiel à cultura que eu conhecia. Era como uns garotos de uma cidade provinciana fazendo um filme sobre ela. Eu melhorei um pouco agora (SCHICKEL, 2011: 102-103).

J. R. transita entre os pequenos escroques e mafiosos de Little Italy. Scorsese sugere que ele pode transcender os seus preconceitos. Em certa altura do filme, J. R. e seus amigos sobem uma montanha quando visitam uma cidade do interior de Nova York, Copake. Martin Scorsese utiliza a escalada da montanha como uma metáfora para a escalada pessoal que J. R. precisa realizar para superar os seus preconceitos. No fim do filme, J. R. vai até a casa da moça para dizer que a perdoa e que apesar de ser uma garota assanhada, uma vadia, ele a ama e quer casar com ela. A garota entende que o estupro incomoda J. R., ele sempre colocará isso para fora, para J. R. ela está arruinada, pois se foi estuprada foi por sua própria culpa e tem sorte de ter alguém que queira casar com ela após o ocorrido. Da metáfora da montanha partimos para cena final, onde J. R. encontra-se na

igreja pedindo perdão a Deus pelos seus pecados. A transcendência é tema mais uma vez, no fim Scorsese sugere que apesar de seus preconceitos, J. R. ainda pode transcender os seus valores, as suas crenças e a educação que recebeu e por fim entender e ter compaixão. *Quem Bate à Minha Porta* flerta com o filme de gangster, mas ele está mais para um filme europeu dos anos 60, mais centrado no personagem do que numa trama banal.

Já *Caminhos Perigosos* conta a história de Charlie (Harvey Keitel), jovem dividido entre a religião e a máfia e que encontra a sua própria forma de expurgar seus pecados – cuidar de um garoto irresponsável chamado Johnny Boy (Robert De Niro). Apesar de abordar a comunidade ítalo-americana em *Quem Bate à Minha Porta* e temas como a dicotomia entre religião e crime, transcendência, redenção, traição e violência, é em *Caminhos Perigosos* que Scorsese os aprofunda. Além disso, mais uma vez temos o elemento autobiográfico:

Caminhos Perigosos é baseado em mim e numa porção de amigos que eu tinha, mas principalmente em dois. Um deles acha que o personagem de Johnny Boy é, na verdade, sobre ele, e de certa forma era, mas não inteiramente. Ele não mora mais em Nova York, mas ficou zangado para sempre com isso. Depois que meu pai morreu me dei conta do que o filme era de verdade: era sobre meu pai e aquele irmão dele (...); uma porção de dinheiro de dívidas, uma porção de greves. Toda noite eu ouvia o drama. Durante vinte, vinte e cinco anos, era só isso que eu ouvia. Sobre o certo e o errado, e que estávamos numa selva. Tinha a ver com dignidade do nome e respeito, não ser metido. *Caminhos Perigosos* é sobre ele e o meu tio, mas eu não consegui verbalizar isso até depois de 93 ou 94, quando realmente entendi (SCHICKEL, 2011: 149).

Em *Caminhos Perigosos*, Charlie possui interesses conflitantes. Ao mesmo tempo em que ele quer espaço nos negócios do seu tio Giovanni, ele também nutre uma compaixão por Johnny Boy e nutre um amor pela prima epiléptica deste, Teresa. O tio de Charlie não vê estas relações com bons olhos, primeiro porque Johnny Boy é um irresponsável que não ouve ninguém, não obedece as regras e age como se não tivesse nada a perder e segundo, Teresa representa a subversão, ela quer sair da comunidade e construir seus próprios valores, ou seja, é uma ameaça a tradição.

O final de *Caminhos Perigosos* é mais pessimista. Se *Quem Bate à Minha Porta* sugere que J. R. pode vir a transcender, Charlie no final de *Caminhos Perigosos* encontra-se ferido e humilhado, pois não foi capaz de transcender as suas limitações. Ele tenta fugir do bairro com Teresa e Johnny Boy, a fim de salvar este último, porém eles são pegos. Todas as suas chances no bairro são então destruídas, como afirma Scorsese, Charlie “devia ter sido morto, porque não tem para onde ir. Não tem como o tio trabalhar com ele

agora” (SCHICKEL, 2011: 144). Na verdade Charlie está no inferno, como ele mesmo afirma contrariando a sua ideia de pagar os seus pecados à sua maneira: “Que papo furado da minha parte, exceto a dor, certo? A dor infernal. A chama de um fósforo aumentada um milhão de vezes. Infinita. Não se brinca com o infinito. Não se faz isso. Dor no inferno tem dois tipos: o que a gente sente fisicamente e a que sentimos no coração. A alma, o lado espiritual. E, sabe, a pior das duas é a espiritual”.

Scorsese só voltou aos gangsteres em 1990, com o épico *Os Bons Companheiros* (Goodfellas) que acompanha três décadas (50-70) do crime organizado através dos olhos de Henry Hill (Ray Liotta). Como revela Schickel (2011: 247), Scorsese não sentia atração pelo projeto, achava que não deveria mais fazer outro filme de gangster. Já tinha expurgado seu passado com *Caminhos Perigosos* e já tinha abordado de maneira parcial o tema em *Touro Indomável*. Graças ao incentivo de Irwin Winkler e Michael Powell, ele embarcou no projeto de adaptação do livro de Nick Pileggi, *O homem da máfia* (Wiseguy, 1986).

Em *Quem Bate À Minha Porta*, como vimos, o objetivo do diretor era provar para si mesmo se sabia expressar suas questões pessoais através de imagens e sons. Em *Caminhos Perigosos*, o objetivo parecia ser realizar um retrato acurado do estilo de vida que conhecia. Já *Os Bons Companheiros*, o tema era uma trapaça. Scorsese queria usar o filme como uma espécie de ataque, seduzir o espectador através do filme e do seu estilo para depois afastá-lo devido à natureza atroz daquele mundo (SCHICKEL, 2011: 248).

Este fato não impede, por exemplo, de o filme ser também um retrato acurado sobre o estilo de vida dos gangsteres. Quando a polícia italiana quebrou a máfia siciliana nos anos 1990, um dos cabeças da organização afirmou que se tinha um filme fiel ao seu estilo de vida era *Os Bons Companheiros* (SCHICKEL, 2011: 252). A natureza desse mundo é que você pode ser morto a qualquer hora, o que Scorsese fez foi afastar o foco do filme desse problema, como ele diz, o truque do filme consistia em, “de certa forma, ignorar este perigo, fazer dele um road movie divertido – como uma espécie de filme de Bob Hope e Bing Crosby, com todo mundo na estrada, se divertindo muito” (SCHICKEL, 2011: 252). Uma cena que resume isso é “Você acha que sou engraçado?”: “Porque essa é a vida que a gente leva. Você pode estar sorrindo e rindo num segundo e [estala os dedos] numa fração de segundo está numa situação em que pode perder a vida – Scorsese” (SCHICKEL, 2011: 252).

É por isso que muitos dos filmes de Martin Scorsese possuem uma violência que parece inexplicável, ela simplesmente acontece sem grandes motivações, como afirma Schickel, “ela quase vem do nada”. Scorsese defende a sua representação da violência:

(...) não existe isso de violência sem sentido. Ela vem de alguma coisa. Nesse mundo, temos de ser muito cuidadosos quanto a quem insulta quem, quem empurra quem, quem diz alguma coisa um pouquinho desagradável. Em *Os Bons Companheiros*, quando Joe Pesci e Ray Liotta estão jogando e brincando, de repente Pesci fala: “Por que você diz que eu sou engraçado”. Bom, diz Ray, porque você conta histórias engraçadas. “Você acha que eu sou palhaço?”. “Não, não disse que você é palhaço”. “Disse o quê, então?”. E alguém começa a falar... Não, ele já é bem grandinho, pode se defender. E a coisa vira assim. Você podia ser morto. Podia entrar numa briga, não ser morto, mas apanhar muito se não soubesse como se comportar. Havia sempre tensão. Nada dessa história do imigrante feliz, saltando, dançando e fazendo tarantelas. É *los olvidados* [de Luis Buñuel, 1950]. É *Viagem ao fim da noite* [1932] de Céline. Isso é o que eu vi de mais próximo da realidade das pessoas naqueles prédios do Lower East Side (SCHICKEL, 2011: 149).

Segundo Scorsese, essa cena abrange tudo, é o estilo de vida. Ela foi inserida no filme porque Joe Pesci viu um amigo do Bronx passar exatamente por isso e segundo Scorsese “é exatamente como se vive, o tempo todo. Essa é a verdade” (SCHICKEL, 2011: 252). Momentos assim fazem do filme não só um exercício de estilo, mas um retrato acurado de um determinado mundo.

Richard Schickel afirma que o que faz de *Os Bons Companheiros* único é que ele coloca em dúvida o clássico ensaio *O gangster como herói trágico* (1948) de Robert Warshaw. Segundo Warshaw, os gangsteres são como personagens shakespearianos, heróis com defeitos trágicos, “é o homem da cidade, dono do linguajar e da sabedoria das ruas, com habilidades incomuns e desonestas e uma audácia terrível, e que carrega a vida nas mãos como um cartaz, como um porrete” (KEMP, 2011: 98). Este novo tipo de protagonista hollywoodiano – durão, urbano, de classe operária, com defeitos, ou seja, anti-herói – fascina o espectador com o seu caráter contrário ao status quo, ele expressa “parte da psique americana que (...) rejeita o americanismo” (KEMP, 2011: 98-99). A vida otimista e perfeita com direito a propriedade privada, a liberdade, a vida e a busca pela felicidade é posta em cheque. A ideia de que o gangster é um herói trágico é colocada em dúvida pelos tipos apresentados em *Os Bons Companheiros*, pois eles não possuem nada de muito trágico e o que acontece com Henry Hill no final da película não é trágico, ele só não se diverte mais (SCHICKEL, 2011: 250-251). Mas em certo sentido o filme ainda continua sendo trágico. Scorsese afirma que o filme é um gesto de raiva, pois ele sente

raiva de tudo, como se fosse um marginal, um forasteiro, que tem de abrir o caminho à força, constantemente (SCHICKEL, 2011: 248).

Muitos dos personagens do diretor ítalo-americano possuem essa relação com a realidade. Um determinismo e uma espécie de existencialismo (transcendência) em relação à vida parecem pairar sobre os filmes do diretor. O filósofo existencialista francês, Jean-Paul Sartre, dizia que a existência precede a essência e que o homem é um *dasein*, um ser lançado no mundo, em um processo constante de formação, um projeto inacabado de si mesmo e que a única coisa que não pode abdicar é de sua liberdade, pois o homem é responsável por aceitar ou transformar a realidade em que está inserido. Não existe essa coisa de determinismo social, moral ou histórico, somos agentes de nossa própria história. Os personagens de Scorsese estão em constante briga entre aceitar ou transformar a realidade que os cerca. Johnny Boy, por exemplo, é o que é, irresponsável, sem noção de consequência devido ao contexto e a formação que lhe foi dada, como afirma o diretor, ele é anárquico nesse sentido, pois “por que ele deveria olhar adiante? Ele não tem para onde ir. Não tem formação. Não tem o temperamento. E se expressa contra essas pessoas, sabendo, até certo ponto, que sua juventude vai ajuda-lo” (SCHICKEL, 2011: 146) e completa:

Há um toque desse tipo de coisa em *Os Bons Companheiros*: o rapaz pobre que primeiro leva um tiro no pé, depois no peito. Depois de ter levado um tiro no pé, por que diabos ele volta na semana seguinte? Por quê? Porque não tem para onde ir. Não pode pegar um avião. Não conhece ninguém. Não teve educação. Uma coisa acontece. Ele voltou. Voltou e disse uma palavra a mais. E pronto. Acontece. – Scorsese (SCHICKEL, 2011: 147).

A máfia em Cidade De Deus

A busca por transcendência encontrada nos filmes de Scorsese também pode ser observada no filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund. *Cidade de Deus* é um épico, assim como *Os Bons Companheiros*. O filme acompanha a evolução do tráfico de drogas no conjunto habitacional carioca que dá título ao filme durante três décadas (1960-1980) pelos olhos de um narrador/observador que não participa da ação, mas está sujeito a ela, o adolescente apelidado de Busca-Pé (Alexandre Rodrigues) – que, assim como J.R. ou Charlie, está em constante briga entre aceitar ou transformar a realidade em que está inserido.

No entanto, Meirelles e Lund, diferentemente de Martin Scorsese, não estavam abordando algo que lhes era próximo. Nenhum deles era morador de favela, Meirelles não

era morador, nem carioca. O diretor paulista, oriundo da publicidade, a princípio, não possuía interesse no assunto, sabia apenas o básico sobre organização de favelas e o tráfico de drogas. Como revela no livro em que publicou o roteiro do filme, juntamente com o roteirista, Braulio Mantovani, Meirelles não gosta de filmes policiais ou de ação e não tinha o menor desejo de sair de São Paulo para rodar um filme no Rio de Janeiro (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003: 9).

Mas *Cidade de Deus* é uma adaptação do romance homônimo de Paulo Lins, autor que abordava um universo que conhecia. Estudante de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Paulo Lins era morador do conjunto habitacional Cidade de Deus. A base do romance de Lins está no seu trabalho como bolsista para a antropóloga Alba Zaluar. Lins contribuiu na pesquisa de doutorado de Zaluar, a tese dela originou o livro *A máquina e a revolta – As organizações populares e o significado da pobreza* (1985), onde a antropóloga aborda a pobreza e os seus diferentes significados, estudando diversos âmbitos da vida dos moradores da Cidade de Deus para entender o que leva as pessoas ou a honestidade ou ao banditismo.

Paulo Lins e Martin Scorsese cresceram em comunidades pobres e relativamente isoladas culturalmente. Lins cresceu numa favela carioca (Cidade de Deus) enquanto Scorsese cresceu em uma comunidade de imigrantes italianos (Little Italy). Os dois tiveram contato com a violência, com a pobreza e com a religião. Pode-se dizer que, de certa forma, os contextos em que ambos viveram tinham semelhanças. Apesar de a adaptação ter sido feita por alguém longe da realidade das favelas, o objetivo de Fernando Meirelles sempre foi o de fazer um filme que revelasse a realidade das comunidades para a classe média e por isso “colado com a realidade” destas, e para isso a obra de Paulo Lins foi fundamental.

A preocupação de realizar um filme que correspondesse à realidade influenciou várias decisões. Um delas foi à escalação de atores não profissionais, procedimento oriundo de práticas neorrealistas que não estava presente nos filmes de Scorsese aqui discutidos. Uma seleção foi feita com os próprios moradores da favela por meio de Guti Fraga e do grupo Nós do Morro. Os escolhidos foram lapidados pela preparadora de elenco Fátima Toledo. Os atores não tinham acesso ao roteiro, muitas cenas eram filmadas sem marcação, dando liberdade para a movimentação, e somente a intenção destas era explicadas nos ensaios, o que permitia muita improvisação, como observa tanto Bráulio Mantovani quanto Fernando Meirelles:

É bom que o leitor saiba que o texto publicado neste livro não corresponde exatamente a nenhuma das versões que eu escrevi. O roteiro de Cidade de Deus contou com a contribuição milionária das improvisações dos atores. Foram eles que ‘escreveram’ a versão final dos diálogos. De certa forma são coautores do meu roteiro junto com o Fernando, o Cesar, a Kátia, o Daniel e, é claro, o Paulo Lins – Bráulio Mantovani (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003).

Só ao transcrever os diálogos do filme para fazer as legendas em inglês e francês e depois para esta publicação, me dei conta do quanto os atores haviam intervindo nas falas originais. As sentenças que usam são sempre muito curtas, telegráficas, repetidas duas ou três vezes, e cada linha entremeada de interjeições e palavras – Fernando Meirelles (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003: 13).

Além disso, o desejo de Meirelles sempre foi o de ser fiel ao espírito do livro. Por isso ele não adotou uma linha mais dramática com começo, meio e fim e sim uma justaposição de histórias, ele acreditava que a soma de várias histórias ia de encontro ao espírito do romance de Lins (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003: 11). Assim o trabalho de adaptação de Bráulio Mantovani consistiu em “cortar tramas, às vezes juntar dois ou três personagens num só, eliminar outros e criar novas relações entre os que sobravam” (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003: 11). Esta preocupação da equipe de Meirelles em realizar um filme fiel ao espírito do livro e fiel a realidade retrata faz de Cidade de Deus um retrato acurado sobre o desenvolvimento do tráfico de drogas. Porém o medo de Meirelles de que um filme com aproximadamente três horas afugentasse os espectadores, fez com que o filme ficasse muito centrado na vida dos traficantes:

Para mostrar que na favela não existem apenas bandidos e traficantes de drogas, criamos no roteiro o que chamamos de minibiografias. Às vezes, no meio do filme, parávamos a ação e cortávamos para um personagem secundário que contava para a câmera alguma passagem de sua vida cotidiana (...). Era um fragmento de sua vida que no minuto seguinte víamos se acabar de forma inesperada, quando revelávamos estas pessoas sendo mortas, vítimas da violência (...). Elas acabaram fazendo falta ao filme, que ficou muito centrado na vida dos traficantes. Mas o filme não poderia se estender para sempre. Entre ser fiel à minha concepção original ou respeitar o limite da paciência do espectador, fiquei com a segunda opção – Meirelles (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003: 44).

Discussão

O ensaio, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome” (2007), de Ivana Bentes aborda a produção nacional dos anos 1990 e início dos anos 2000 e possui certa similaridade com a análise de Ismail Xavier sobre a produção dos anos 80 e 90 em “Cinema Brasileiro Moderno” (2001), onde o autor aponta

que muitos filmes destas décadas possuem certos “dados de continuidade” (XAVIER, 2001: 47) com o movimento de renovação do cinema brasileiro, conhecido como Cinema Novo (1960-1970). Segundo Xavier, tais “dados de continuidade” seriam, por exemplo, “as séries de filmes que focalizaram os temas da migração, do cangaço e da vida na favela, num retorno aos espaços emblemáticos do Cinema Novo” e até mesmo a permanência do “recurso alegórico na representação do poder” (XAVIER, 2001: 47).

Apesar disso, Xavier salienta que diferente dos “cineastas independentes” do Cinema Novo, que estavam preocupados em “revelar um Brasil-verdade para os brasileiros”, muitos cineastas contemporâneos se reconhecem “de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematizam, peça de um grande esquema de formação da subjetividade”. E por esta razão, não estiveram preocupados em “proclamar ruptura” com a estética da TV ou com a estética do cinema estrangeiro (Hollywood), antes ressaltaram o lado invasivo não só destes, mas também “da própria experiência que sua prática engendra em seu contato com a sociedade” (XAVIER, 2001: 48). Se tais cineastas não proclamaram ruptura com a estética normativa, eles certamente exibiram diferenças em relação aos ideais que fundamentavam a estética dos cineastas do Cinema Novo. Por isso, quando Ismail Xavier lamenta a ausência de debate sobre a produção nacional da década, “isto vale acima de tudo para a relação estética com o passado” (XAVIER, 2001: 47).

No artigo “O dragão da maldade contra o grande público” (2003), resposta do pesquisador Fernando Mascarello aos textos de Ivana Bentes, “Da Estética à Cosmética da Fome” (2001) e “Cidade de Deus Promove Turismo No Inferno” (2002), publicados, respectivamente, no Jornal do Brasil e n’O Estado de São Paulo, Mascarello argumenta que a ausência de debate no cinema nacional sobre “a relação estética com o passado”, observado por Ismail Xavier, é retomado por Bentes “sob a forma do evento Cidade De Deus (o par filme/polêmica)” (MASCARELLO, 2004: 1). O parecer da pesquisadora sobre o cinema da retomada é parecido com o parecer de Ismail Xavier sobre a produção moderna no que tange aos tais “dados de continuidade”. Porém, diferente de Ismail Xavier, Bentes não só propõe analisar a continuidade de certos elementos do Cinema Novo no Cinema da Retomada, mas também como este se apropriou de elementos daquele e os modificou de uma forma que não corresponde com os ideais cinemanovistas e de seu maior representante, Glauber Rocha: “Como são representados esses territórios e personagens no cinema dos anos 1990? O que mudou na passagem dos anos 1960 aos 1990?” (BENTES, 2007: 243). Ou seja, se Ismail Xavier assevera que apesar das diferenças, a produção do

cinema brasileiro moderno possui “dados de continuidade” com a produção dos cinemanovistas, Bentes defende que estes tais “dados de continuidade” não são assim tão contínuos.

Por exemplo, Bentes afirma que existe uma questão “ética-estética” (BENTES, 2007: 243) na representação, como diz Ismail Xavier, dos “espaços emblemáticos do Cinema Novo”, ou seja, os sertões e as favelas, assim como os personagens inseridos nestes ambientes de miséria e pobreza. Glauber Rocha deu uma resposta para esta questão ao propor em seu Manifesto de 1965, *Uma Estética da Fome, a Estética da Violência*, estética que segundo Bentes é “capaz de criar um intolerável e um insuportável diante das imagens”, imagens capazes de “violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: os clichês sociológicos, políticos, comportamentais” através de “uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis”, diferente da “violência estilizada ou explícita do cinema de ação”, violência que segundo a autora, encontramos em certos filmes da Retomada, como *Cidade De Deus*. Além disso, Bentes crítica à postura dos filmes da Retomada que inseriram o sertão e a favela “em um outro contexto e imaginário, onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de ‘tipicidade’ ou ‘natureza’ diante da qual não há nada a fazer” (BENTES, 2007: 244).

Desta forma, ao retratar elementos caros ao Cinema Novo, como o sertão e a favela, assim como os seus temas e personagens, sem “proclamar ruptura”, ou seja, através da estética normativa, o Cinema da Retomada é acusado de espetacularizar e glamourizar tanto a miséria quanto a violência e “passamos da ‘estética’ à ‘cosmética’ da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’. O sertão torna-se então palco e museu a ser ‘resgatado’ na linha de um cinema histórico-espetacular ou ‘folclore-mundo’ pronto para ser consumido por qualquer audiência.” (BENTES, 2007: 245).

O grande problema da análise de Ivana Bentes é que ele está impregnado de elitismo acadêmico. Segundo a autora, Glauber Rocha ao propor a *Estética da Violência* “coloca uma questão, que (...) não foi superada” e também não foi “resolvida, nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional.” (BENTES, 2007:

243). É esta questão que Bentes chama de “questão ética-estética”. A ética é: “como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?” (BENTES, 2007: 243). Já a estética seria: “como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador ‘compreender’ e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina?” (BENTES, 2007: 243).

Bentes, em sua análise abraça unicamente a chamada “Grande Teoria” dos anos 70 que prega “a desconstrução do cinema dominante com vistas à libertação/descolonização de suas passivas plateias” (MASCARELLO, 2004: 6). O que nota-se é certo descuido da autora em dialogar com outros dois movimentos importantes da teoria cinematográfica contemporânea, como destaca Mascarello no já citado “O dragão da maldade contra o grande público”. Descuido em dialogar com os estudos culturais, não levando em consideração a relativização do “aspecto subjetivador” e a afirmação de que os espectadores possuem prazeres “com o cinema mainstream”, sendo agora considerados “ativos” ou “resistentes” (MASCARELLO, 2004: 7), ou seja, as plateias não são tão passivas como afirmavam alguns filósofos da Escola de Frankfurt. Sem contar a negligência da autora de não levar em consideração “as breves enquetes ensaiadas à porta das salas, por exemplo, a da matéria do Correio Braziliense de 03/09/2002 (‘Público Aprova Cidade De Deus’)” que “sugerem precisamente o oposto ao sustentado pela cosmética da fome, isto é: o forte impacto ético e político do filme junto à maioria dos espectadores, a par de seus ‘prazeres dominantes’” (MASCARELLO, 2004: 13). E descuido de dialogar com o cognitivismo que “alicerçado na tradição analítica em filosofia e na psicologia cognitiva”, combate “o vínculo compulsório entre o teórico e o político” e desarticula “a hierarquia de valor entre o cinema clássico e o cinema moderno ou de arte” (MASCARELLO, 2004: 7).

Apesar de Bentes afirmar que Cidade De Deus “é o supra-sumo deste novo brutalismo, aqui tendo como referência, entre outros, o filme de gangster, as sagas de máfia, o épico-espetacular e a estética MTV” (BENTES, 2007: 251) e de Mascarello criticar o seu elitismo acadêmico, nenhum dos dois realiza uma aproximação com algum filme de gangster ou de máfia e nem aponta alguma relação possível entre Cidade de Deus

e Martin Scorsese. Por exemplo, segundo Rodrigo Carreiro (2005), em termos de estilo *Os Bons Companheiros*, deixou uma marca profunda no cinema ocidental.

Em termos de estilo, não há dúvida de que “Os Bons Companheiros” deixou uma marca profunda no cinema ocidental do fim do século XX. Isso parece especialmente adequado no que se refere à montagem (...). A narrativa em off que mostra o narrador conversando em tom coloquial com o espectador, por exemplo, tem origem em Scorsese, bem como um truque de edição utilizado à exaustão em filmes posteriores: o congelamento de uma cena na metade, enquanto o narrador continua a falar sobre o personagem que aparece na imagem estática (CARREIRO, 2005).

Este recurso é usado à exaustão no filme de Meirelles (CARREIRO, 2005). Outros recursos estilísticos utilizados em *Cidade de Deus* possuem correspondência com o filme de Martin Scorsese, como a evolução da trilha sonora. A trilha sonora de ambos os filmes respeita a década retratada. Apesar destas e outras semelhanças estilísticas entre o filme de Meirelles e o filme de Martin Scorsese, a semelhança maior entre as histórias é a natureza delas, é a experiência de quem as contou, seja Martin Scorsese em *Little Italy*, seja Paulo Lins em *Cidade de Deus*. Como afirma Schickel, a obra de Martin Scorsese está repleta de temas, como espiritualidade, transcendência, traição, violência e elementos autobiográficos (SCHICKEL, 2011: 13-15), o mesmo pode se dizer da obra de Paulo Lins e a adaptação de *Cidade de Deus* respeita estes temas. Seja no retrato de como vivia os moradores do conjunto habitacional durante as décadas retratadas e até mesmo no uso de gírias da época. Os filmes de máfia de Martin Scorsese também possuem esta preocupação com a ideia de Meirelles de realizar algo “colado com a realidade”.

Conclusão

Martin Scorsese é umas das referências possíveis de *Cidade de Deus*. A tradição dos filmes gangster ou de máfia é ampla, uma parcela dela foi apontada neste artigo. Não só a tradição dos filmes de gangster ou de máfia pode ser encontrada na adaptação de Meirelles e Lund, mas também nota-se uma possível referência a tradição dos filmes blaxploitation, como *O Chefão do Gueto* (*Black Caesar*, 1973) de Larry Cohen. A amplitude de uma e a possibilidade de exploração de outra, possibilitam não só aprofundamento da pesquisa aqui, mas também a possibilidade de pesquisas que contemplem um novo conjunto de possíveis referências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. São Paulo: Papiros, 2011.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Revista Alceu. Rio de Janeiro, 07-12/2007. P. 242-255

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock 'n' roll salvou Hollywood – Easy Riders, Riging Bulls*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

CARREIRO, Rodrigo. *Os Bons Companheiros*.
<http://www.cinereporter.com.br/criticas/bons-companheiros-os>. Acessado em 31/03/2014.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta, 2012.

MANTOVANI, Bráulio e MEIRELLES, Fernando. *Cidade De Deus – O Roteiro Do Filme*. Rio De Janeiro: Objetiva, 2003.

MASCARELLO, Fernando. *O Dragão Da Cosmética Da Fome Contra O Grande Público: Uma Análise Do Elitismo Da Crítica Da Cosmética Da Fome E De Suas Relações Com A Universidade*. Revista Intexto: Rio Grande Do Sul, 2004.

NACACHE, Jacqueline. *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno.* São Paulo: Paz & Terra, 2001.