

**Discutindo práticas representacionais com imagens -  
*Cidade de Deus*\***

Paulo Jorge Ribeiro\*\*

*As práticas representacionais são ideologicamente significativas, mas acredito ser importante resistir ao que podemos chamar de determinismo ideológico a priori, isto é, a noção de que modos particulares de representação estão estreita e necessariamente ligados a uma dada cultura, classe ou sistema de crenças, e de que seus efeitos são unidimensionais.*

Stephen Greenblatt (1996:20)

Este ensaio almeja compreender porque *Cidade de Deus* alcançou níveis de discussão absolutamente raros na crítica brasileira. Ainda mais quando este sucesso é consagrado a partir do mote deste filme, que é a questão da violência urbana, tema este que certamente é um dos mais recorrentes na filmografia nacional, mas que alcançou níveis há muito não vistos em termos de discussões e público, como ressaltou o crítico cinematográfico Ismail Xavier (2003).

Dirigido por um nome pouco conhecido do mercado cinematográfico – só havia dirigido o longa-metragem *Domésticas, o filme* (2001), em parceria com Nando Olival – e ainda tendo o roteiro sido elaborado a partir do livro homônimo de Paulo Lins (1997) – que ficou quase que totalmente circunscrito a determinadas camadas médias urbanas –, segundo ainda Xavier, tornou-se *Cidade de Deus* um “evento social” a partir dos debates que se seguiram ao seu lançamento (28), sucesso este estabelecido a partir do enfoque de um filme de ação, onde este estilo foi a forma encontrada para interpretar, de forma “palatável” para

---

\* Este ensaio parte de questões levantadas em minha tese de doutorado “Entre ressonância e encantamento: *Cidade de Deus* e a crítica cultural contemporânea”, defendida no PPCIS-UERJ em novembro de 2005, tendo como foco algumas das controvérsias que surgiram no capítulo 3, “A narrativa fílmica *Cidade de Deus*: entre espetacularizações e apropriações”. Agradeço à banca examinadora - formada pelos professores Valter Sinder, Roberto DaMatta, João Freire Filho, Clarice Peixoto e João Trajano Sento-Sé - pelas inúmeras sugestões e comentários ao meu trabalho, mesmo que somente alguns dos tópicos ressaltados naquele momento tenham sido incorporados a esta discussão. Não posso deixar de mencionar também o sempre mais do que amigo Luiz Fernando Almeida Pereira: suas sugestões e amizade fizeram com que eu tivesse, quem sabe, aprendido um pouco de cinema. Espero um dia poder retribuir sua generosidade.

\*\* Professor do Departamento de Sociologia e Política da PUC-Rio e pesquisador associado do Laboratório de Análises da Violência da UERJ. Doutor em Ciências Sociais pelo PPCIS-UERJ.

uma audiência de massa, o tema da violência – por um lado, a encontrada no filme; de outro, a que este filme *representava*.

A afirmação do crítico uspiano pode ser abonada a partir de uma simples constatação: *Cidade de Deus* incentivou a circulação por mais de dois anos, com intensidades e motivos diversos, de variados atores e personagens das áreas ligadas a diversas facetas das políticas culturais locais: diversas mídias, da internet às ligadas ao telejornalismo e ao jornalismo cultural; agentes públicos ligados ao Ministério da Cultura e à Secretaria Nacional de Segurança Pública; parte do campo das ciências sociais, da comunicação e também da crítica cinematográfica; estudantes secundaristas e universitários; movimentos sociais dos mais diferentes matizes e militantes de projetos sociais; como também mobilizou inúmeros moradores de diversas favelas cariocas e, como não poderia deixar de ocorrer, a própria população da Cidade de Deus.

Enfim, todo um leque de atores sociais – com variados compromissos, expectativas e interesses – compôs os efeitos e leituras multidimensionais deste artefato cultural – ressaltando-se aqui a salutar lembrança de Greenblatt, que nos avisa que “(...) [o]s artefatos culturais não ficam parados, imóveis, mas existem no tempo e estão ligados a conflitos, negociações e apropriações pessoais e institucionais” (1991:244).

O filme de Fernando Meirelles – co-dirigido por Kátia Lund – será aqui abordado a partir das sintomáticas polêmicas que se seguiram ao seu lançamento. Em um primeiro momento, pretende-se analisar algumas das opiniões a respeito de *Cidade de Deus*, para que seja reconhecido o campo de discussão da crítica em relação ao filme do diretor paulista. Deseja-se aqui acompanhar o fluxo discursivo produzido por este artefato cultural. Em seguida, serão relevados alguns dos graves problemas gerados por esta narrativa fílmica em vários cenários do Rio de Janeiro, primordialmente na própria Cidade de Deus. Por fim, busca-se discutir algumas observações derivadas das leituras de *Cidade de Deus* produzidas por alunos de um projeto social carioca, quando estes alunos assistiram ao filme pela primeira vez. De forma mais precisa, procura-se perceber como que este filme foi diversamente apropriado em campos e lugares diversos.

A partir desta experiência, que possui uma relação de proximidade com o que poderia ser denominado de uma “etnografia de recepção” (Hall, 2003; Morley, 1992 e

1998; Jensen y Pauly, 1998; Gomes, 2004), sugere-se que a questão das representações da violência contidas em *Cidade de Deus* pode ser conduzida a partir de alguns parâmetros de reflexividade que os espectadores produzem a partir de mediações sociais diferenciais. Estes parâmetros de reflexividade podem sugerir que específicos enfoques narrativos e performáticos também estão presentes no filme de Meirelles e Lund, o que contraria a leitura que visa a afirmar a forte – e unidimensional – perspectiva perversa contida neste filme.

De todo modo, com isto não se deseja apontar para a direção inversa, ou seja, proclamar que *Cidade de Deus* seja um artefato onipotentemente generoso e inofensivo. Informado pela tradição oriunda da teoria crítica, Hal Foster, já nos alertou que, nos contextos midiáticos globais, “(...) a mídia transforma os signos singulares de discursos sociais contraditórios numa narrativa normal, neutra, que *nos fala*. (...) Desta forma, os grupos sociais são silenciados e, pior, são transformados em consumidores seriais – *em simulacros de suas próprias expressões*” (1985:213).

Propõem-se então, a partir das polêmicas que aconteceram posteriormente ao seu lançamento, acompanhar certas texturas discursivas surgidas entre algumas das circulações e negociações que este artefato trilhou. E não o intuito, absolutamente diverso, de decifrá-lo. Espera-se, assim, compreender as práticas representacionais que o envolveram discursivamente, já que

“(...) uma dada representação não é apenas o reflexo ou o produto de relações sociais, mas também uma relação social em si mesma, ligada à compreensão grupal, às hierarquias, às resistências e aos conflitos existentes em outras esferas da cultura nas quais ela circula. Ou seja, as representações não são só produtos, são igualmente produtores capazes de modificar decisivamente as próprias forças que lhes dão nascença” (Greenblatt, 1996:23).

Devido ao aspecto produtivo das representações que Greenblatt, em outro momento (1991:250), afirmou que os artefatos culturais poderiam ser concebidos a partir de um duplo movimento, que ele denominou de “ressonância” e “encantamento”.

“Por ressonância entendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou sinédoque. Por encantamento entendo o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção evocada.”

São estes conceitos elucidativos para se tentar compreender algumas performances possíveis de serem encontradas em *Cidade de Deus*. Um artefato que se cindiu e que incessantemente provocou reações apaixonadas, debates intensos, lutas de interpretação. Um artefato que, mais do que passível de ser analisado tendo em vista a revelação promovida pela decodificação de seu sentido uníssono, homogêneo, serve para que percebamos como que foi ele utilizado e apropriado em alguns dos mais diferentes cenários, contextos e posições. Um artefato que, de tanto que desejamos decifrá-lo, pode fazer com que ele também nos explique. Mais exatamente, que compreendamos as interações sociais de forma menos substancialista – primordialmente aquelas mediadas pela mídia.

Desta forma, tendo *Cidade de Deus* como um artefato privilegiado, pretende-se neste ensaio sugerir que a questão das representações da violência pode nos direcionar a perguntas a respeito de parâmetros de reflexividade que podem surgir a partir de determinados enfoques de leitura que sejam diferenciais, ou seja, que são obtidos na alteração das “comunidades interpretativas” (Fish, 1980) e das respectivas operações produtoras de leituras que são o foco de análise.

### ***A regra da exceção***

Antes mesmo de ser lançado no grande circuito, *Cidade de Deus* mereceu um lugar de destaque na imprensa nacional, principalmente nos cadernos culturais dos jornais mais expressivos às camadas médias do eixo Rio-São Paulo. Algumas reportagens frisaram tanto a questão dos jovens atores semi-profissionais que ocupariam lugar de destaque na narrativa, selecionados a partir de um processo de entrevista que contou com a presença de

mais de 2000 jovens inscritos; como também eram ressaltadas as possíveis negociações da direção para filmar em lugares controlados pelo tráfico de drogas – caso este que sai dos suplementos culturais e adentra os noticiários policiais, como ocorreu na produção do clipe de Michael Jackson dirigido por Spike Lee, em 1996, na favela Santa Marta, eloqüentemente intitulado *They don't care about us*; e, em uma situação bastante diferente, mas com as mesmas indagações, com o que acontecera posteriormente à produção do documentário de João Moreira Salles – e, não sem coincidência, também co-dirigido por Kátia Lund – *Notícias de uma guerra particular* (1999).

Uma agressiva estratégia midiática foi produzida pela O2 e pela Videofilmes – produtoras do filme – e pelas poderosas Miramax Films e Lumière – que detêm os direitos de distribuição e de divulgação de *Cidade de Deus* –, estratégia esta em andamento desde as filmagens. Buscou-se apresentar *Cidade de Deus* para diversos atores representativos da opinião pública, em sessões privadas. Como também foi ele exibido em vários projetos sociais e mesmo em alguns espaços comunitários da própria Cidade de Deus.

A partir das mais de cem cópias distribuídas pelo território nacional – número este reservado somente aos chamados *blockbusters* –, o filme tornou-se imediatamente um sucesso de bilheteria. Milhões foram aos cinemas. Para ser exato, mais de três milhões e duzentos mil espectadores. Seu lugar de destaque levou a que o crítico e historiador do cinema nacional Luiz Zanin Oricchio, em seu *Cinema de novo* (2003:24), afirmasse que *Cidade de Deus* representou o “fim de um ciclo”. E adiante, foi novamente enfático: “pode-se gostar dele ou não, mas, em minha opinião, transformou-se em marco e fechou um ciclo – justamente o do cinema da Retomada” (156), referindo-se ao *boom* do cinema nacional que se inaugurou nos anos 90. Tamanha foi sua repercussão – e seu apoio midiático – que o então candidato à presidência da República, Luiz Inácio Lula da Silva, o assistiu junto com a produção e com parte do elenco, junto com Benedita da Silva, governadora do Estado do Rio de Janeiro naquele período. Era ele o assunto do momento. E como em qualquer acontecimento sísmico, as forças que foram derivadas daquele artefato cultural tornaram-se igualmente grandiloqüentes.

Reagindo às adulações que *Cidade de Deus* vinha recebendo em boa parte da grande imprensa, a pesquisadora Ivana Bentes (2002) advertiu-nos para os aspectos

espetacularizadores contidos em *Cidade de Deus*. O centro do argumento da pesquisadora está estruturado a partir

“[d]o interdito modernista do Cinema Novo, algo como ‘não gozarás 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” (Bentes, 2002).

As análises de Bentes lograram rápido efeito, dimensionando uma perspectiva tributária dos escritos e da filmografia de Glauber Rocha, para se contrapor ao que *Cidade de Deus*, segundo este enfoque, representava em termos estéticos e, por conseguinte, políticos. Fruto direto desta análise, Prysthon e Carrero (2002), por exemplo, enfatizaram que

“*Cidade de Deus*, por sua vez, opta por uma estilização visual tão intensa que compromete esse equilíbrio. Essa estilização excessiva aparece na profusão de filtros coloridos para demarcar as três diferentes épocas do recorte temporal escolhido pelo filme; giros de 360 graus, com a velocidade de projeção variando entre o lento o rapidíssimo, um truque muito usado em propagandas de automóveis para a TV; cenas que são narradas das perspectivas de três diferentes personagens; desobediência a uma cronologia temporal rígida, o que permite que a ação vá e volte em períodos curtos de tempo. Todos esses são elementos técnicos usados em profusão nos filmes contemporâneos de Hollywood. *Cidade de Deus* é pop, sob influência direta de Quentin Tarantino, Steven Soderbergh, David Fincher, Guy Ritchie. É um filme tão pop que chega quase a ser *kitsch*.” (65).

Esta reação vai de encontro a outros trabalhos que analisaram severamente o filme de Meirelles e Lund. Todas têm em comum se ater na desqualificação estética e política de *Cidade de Deus* (cf. Pires, 2002; Adler Pereira, 2003), vendo-o como uma confirmação de estereótipos produzidos por parte do discurso midiático e na essencialização das personagens do filme (Rosito, 2004), em vê-lo como uma “excrecência política” (Werneck, 2002), ou ainda como uma forma de safári protegido para as classes médias (Lima, 2002).

Todavia, a hipótese que versa sobre a “espetacularização da violência” provocada pelo filme *Cidade de Deus*, foi utilizada por muitos, injustificadamente, como um clichê.<sup>1</sup> Porém, várias das críticas ao filme de Meirelles foram balizadas pelo ensaio de Bentes, mesmo apostando em outros matizes teóricos ou argumentativos. O crítico de arte Jorge Coli (2002), por exemplo, afirmou que o filme é apenas “uma miragem”, “uma sedutora embalagem vazia”. “Associa comoção sentimental, violência e desfavorecidos: bons trunfos diante da consciência culpada do público freqüentador das salas”. Adler Pereira (2003) chegou mesmo a perceber que o filme “reproduziu a perspectiva da ‘cidade partida’”.

O filme de Meirelles também foi severamente criticado pela antropóloga Alba Zaluar. Incentivadora de primeiro momento do experimento de Paulo Lins (Zaluar, 1997), que fora seu assistente de pesquisa na Cidade de Deus, a professora carioca primeiramente se mostrou contrária às imprecisões e descontextualizações contidas no filme do cineasta paulista, como também foi refratária à estética hip hop que a favela carioca fora abordada (2002 e 2002a). Posteriormente, a polêmica subiu de tom, e várias frentes de discussão foram abertas, o que levou Zaluar ao confronto com as posições de Meirelles e do próprio Lins (cf. Polêmica *Cidade de Deus*, 2002-3).

---

<sup>1</sup> Poucos conceitos foram tão utilizados no cenário cultural contemporâneo – nesta polêmica em particular – como o de “sociedade do espetáculo”, apresentado no livro homônimo de Debord (1998) – mesmo que muitas vezes também de forma *espetacularizada*. Para o autor francês, o espetáculo está associado ao capitalismo tardio, compondo mais uma etapa do processo de mercadorização da vida social contemporânea. Segundo ainda Debord, o espetáculo deve ser conceituado como “uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens”, tornando-se, a partir daí, uma “representação independente”, que seduz os espectadores devido à sua autonomização, já que estas imagens transformam-se em “seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (33). Para uma análise dos movimentos relacionados em torno deste conceito e de suas utilizações, cf. Freire Filho (2003).

É mister ressaltar que *Cidade de Deus* reproduz, por razões mercadológicas óbvias, o título do livro de Paulo Lins, o que gerou parte das críticas efetuadas por Alba Zaluar e por outros atores sociais envolvidos na “polêmica *Cidade de Deus*”<sup>2</sup>. Caso a opção recaísse sob outro título, como o original *Tempo de pipa*, o primeiro batismo do trabalho produzido por Lins (1988) para Zaluar, que foi rascunho inicial ao romance *Cidade de Deus*, as várias questões que se seguiram àquela celeuma seriam desconsideradas ou, no mínimo, tratadas a partir de orientações menos carregadas de densidade política. Pode parecer algo menor, mas indiscutivelmente o problema do estigma que sofrera parte da população da Cidade de Deus a partir da lembrança traumático-distorcida daqueles episódios passa necessariamente pelo título do filme, porque não foram as favelas no seu conjunto atingidas: foi uma entre várias.<sup>3</sup>

Desta forma, ressaltadas as fragilidades formais e políticas de *Cidade de Deus* anotadas por vários analistas, bem mais grave torna-se a questão derivada da estigmatização provocada na própria Cidade de Deus pelo filme de Meirelles, o que reforça as proposições levantadas acima. Esta questão certamente remete à premissa de que “levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir” (Hartman, 2000:208). Ainda mais quando vários moradores do bairro se mostraram contrários ao filme, a partir de facetas e diagnósticos diversos a respeito dos efeitos provocados por sua exibição.

Em uma das mais contundentes e bem elaboradas destas críticas, Kátia Santos, antiga moradora da Cidade de Deus e hoje doutoranda em Literatura Afro-americana na Universidade da Geórgia (EUA), afirma:

---

<sup>2</sup> Fora os artigos e reportagens que se sucederam nos grandes meios de comunicação, a controvérsia a respeito de *Cidade de Deus* tomou conta do site *Viva Favela*, um dos espaços virtuais mais visitados pelos militantes de projetos sociais e moradores das favelas cariocas, pertencente à ONG Viva Rio. Durante meses, vários personagens se digladiaram – com direito a réplicas e tréplicas – a respeito do filme, seus efeitos e imprecisões. A presença no debate de Alba Zaluar, Paulo Lins, Fernando Meirelles, Kátia Lund, Luiz Eduardo Soares, MV Bill, entre vários outros moradores e personalidades, fez com que o próprio site tomasse a iniciativa de colocar esta discussão em um local destacado, denominado de “Polêmica *Cidade de Deus*”, ainda no ar quando da realização deste artigo. Toda a polêmica, de toda forma, está anexada em Ribeiro (2005).

<sup>3</sup> A celeuma travada em torno do nome do filme – e, *a posteriori*, pelo o próprio livro –, envolvendo Paulo Lins e Alba Zaluar, entre outras divergências que se seguiram, demonstrou a intensidade desta questão. Porém, outras questões controversas surgiram, revelando debates imprevistos e singulares que devem ser alocados na arena discursiva provocada pelo artefato *Cidade de Deus*. Cf. Ribeiro (2005:171-197).

“Acredito ser esse um dos pecados do filme *Cidade de Deus*. A desumanização de tudo e de todos, disfarçada de ‘ficção verossimilhante’. E não é bem assim, sabemos que não. Alguém gerou o Dadinho. Alguém chorou pelo bandido Zé Pequeno. Mas a impressão que fica, a partir do filme, é que gente preta brota na terra da noite para o dia, vem do nada, e já de arma na mão. Tudo exatamente como se o filme tivesse sido feito a partir do saco azul de crimes – a coleção da minha mãe. No saco também não havia nada sobre as raízes daqueles bandidos ou vítimas. Afora o filho do peixeiro, ninguém mais tinha família, não há famílias na CDD de Fernando Meirelles. Só há um amontoado de gente preta matando ou morrendo. Essas informações não vendem jornais - e nem entradas para o cinema.” (Santos, 2003).

Esta não é uma opinião isolada. MV Bill, o famoso *rapper* da Cidade de Deus, também foi incisivo, em um artigo publicado dentro da polêmica inaugurada pelo site *Viva Favela*, do Viva Rio. Nele, MV Bill asseverou:

“Vou colocar todo mundo na bola. O mundo inteiro vai saber que esse filme não trouxe nada de bom para a favela, nem benefício social, nem moral, nenhum benefício humano. O mundo vai saber que eles exploraram a imagem das crianças daqui da CDD. O que vemos é que o tamanho do estigma que elas vão ter que carregar pela vida só aumentou, só cresceu com esse filme. Estereotiparam nossa gente e não deram nada em troca para essas pessoas. Pior, estereotiparam como ficção e venderam como verdade.” (MV Bill, Polêmica *Cidade de Deus*, 20/1/2003).<sup>4</sup>

Por fim, mas não menos importante, o desabafo de Gilcinei Sant’Anna, também morador da Cidade de Deus, no mesmo site (17/10/2002). “Quem está lucrando com isso? Se o filme fala do cotidiano da favela, ou seja, daquilo que todo mundo já sabe... Então, que fale um pouco daqueles que põem a violência na sociedade. Lembram do filme *Pixote*,

---

<sup>4</sup> Posteriormente, MV Bill começou a relativizar sua posição inicial, ao perceber que o filme também trouxe benfeitorias – materiais e simbólicas – à Cidade de Deus. Esta mudança do foco de entendimento de MV Bill pode ser observada em MV Bill (2005).

*a lei do mais forte? Quantos pixotes não apareceram nas favelas e, agora, quantos manes-galinhas e zés-pequenos serão construídos?”*<sup>5</sup>

Certamente que outros atores sociais, tanto na própria Cidade de Deus como em outros contextos e lugares de enunciação, criticaram, por motivos diversos, o filme de Meirelles e Lund. Como também outros moradores da Cidade de Deus – e de outros contextos e lugares de enunciação – também foram favoráveis ao filme, por verem nele uma forma de se visibilizarem ou ainda por acreditarem que ele realmente retratava aquilo que havia acontecido. Mas não é possível negar que alguns efeitos produzidos por *Cidade de Deus* realmente foram prejudiciais à imagem e à auto-estima ao menos de parte da população do conjunto habitacional carioca, como também é relevante observar que o retorno em investimentos e projetos sociais para a Cidade de Deus foi limitada – ao menos nos primeiros momentos da polêmica. Mas o que me interessa neste momento é ressaltar alguns pontos que farão a contraposição dialógica aos argumentos aqui expostos.

### ***A exceção da regra***

Por motivos profissionais, no decorrer do ano de 2002, participei ativamente de atividades promovidas com jovens que realizavam o projeto “Cidadania e Direitos Humanos para Jovens Lideranças”, coordenado por João Trajano Sento-Sé, projeto este que fazia parte da ONG IPÊ-IBISS, no Centro do Rio de Janeiro, e que atua em locais da zona oeste do Rio de Janeiro, fundamentalmente nas regiões de exígua presença dos agentes públicos, provocando assim um elevado déficit de bens quer materiais ou simbólicos aos moradores daquelas áreas desertificadas e invisibilizadas da cidade.<sup>6</sup> Moradores de favelas como Vigário Geral, Alemão, Vila Aliança, Vila Cruzeiro, entre outras menos conhecidas pelo noticiário policial – que, na verdade, é corriqueiramente o espaço discursivo que tomamos ciência da existência destes locais –, estes jovens possuíam algumas histórias que

---

<sup>5</sup> As críticas à *Cidade de Deus* produzidas pelos moradores do bairro carioca ficam latentes na reportagem “Cidade de Deus renega *Cidade de Deus*”. Cf. Polêmica *Cidade de Deus*.

<sup>6</sup> Agradeço não somente a João Trajano Sento-Sé por esta e outras oportunidades, como também às equipes do Instituto de Pesquisas em Educação (IPÊ) e do Instituto Brasileiro de Inovações em Saúde Social (IBISS) pelo sempre generoso esforço, desde aquela época, em partilhar os desafios daqueles e outros jovens em situação de risco.

me pasmavam, já que os temas abordados durante as aulas eram muitas vezes catárticos para eles: alguns que entraram e se retiraram do tráfico por questões várias, mães de 15 anos, estupros, violência familiar, racismo... E todos ali para serem “Jovens Lideranças”, cada qual em um universo de extrema escassez, buscando naquele curso conhecimentos para lidar com um mundo novo que poderia ser aberto aos seus olhos e, assim, fornecer a eles novas oportunidades – ou, quem sabe, a única.<sup>7</sup>

O perfil dos jovens deste curso era composto por meninos e meninas entre 14 e 24 anos, majoritariamente negros, e que são moradores de favelas da cidade do Rio de Janeiro e/ou ligados a projetos sociais que desejavam que estes jovens fossem capacitados para exercerem uma militância mais qualificada em seus respectivos projetos e comunidades. Não é irrelevante ressaltar que alguns daqueles jovens, todos do sexo masculino, já haviam tido envolvimento direto ou indireto com o mundo do crime, seja através de pequenos assaltos ou mesmo ligados especificamente ao tráfico de drogas em suas respectivas favelas. A história de como eles construíram uma outra opção para suas vidas é um dos mais longos e belos – ainda que tortuosos e difíceis – caminhos ainda a serem escritos e inscritos na história da violência da sociedade brasileira.

Minhas observações com aquele grupo aconteceram logo nas primeiras semanas de exibição nacional do filme. Na primeira sessão, fomos ao cinema Odeon, um dos mais tradicionais do Centro da cidade do Rio de Janeiro, localizado em plena área da boemia carioca, a Cinelândia. Sua imensa tela poderia ressaltar o *espetáculo* que se seguiria, e era isto que estava disposto a perceber naqueles jovens. Estava eu balizado pelas críticas severas que *Cidade de Deus* estava recebendo por parte da mídia especializada, apesar de ser o filme adulado nas reportagens que se seguiram ao seu lançamento, principalmente as que frisavam seu estupendo sucesso de bilheteria. Antes de assistirmos ao filme, combinamos que dias depois, em um horário fora da aula deles, mas ainda na sede do IPÊ, que discutiríamos o filme.

---

<sup>7</sup> Para uma leitura a respeito da “visão de mundo” daqueles jovens, principalmente em relação ao tráfico de drogas, cf. Sento-Sé (2004).

Durante aquela sessão<sup>8</sup>, meu primeiro choque. A atitude percebida alguns espectadores do filme que assistiam a ele nos cinemas da Zona Sul carioca, e que foi tão criticada por parte da crítica, o riso, também era praticado por aqueles jovens. Eles riam, comentando entre si as cenas. Em alguns momentos pude perceber que, em vários momentos, eles faziam referências às suas próprias situações sociais, procurando encontrar naquele filme pontos de contato – não sempre de similaridade – com suas próprias realidades.

Minha atenção em relação a eles e às suas reações durante a exibição foi realçada em dois momentos: no primeiro, na cena onde as crianças do “caixa baixa” são pegos pela quadrilha de Zé Pequeno, após cometerem um pequeno roubo a um estabelecimento da favela. Os jovens, em meio à sessão, riram de forma descontraída daquela cena. Ao menos até o momento da cena em que o *aspirante a quadrilheiro*, que desejava ascender no grupo de Pequeno, teve como missão escolher uma das crianças do *caixa-baixa* para ser morta por suas próprias mãos. A partir daquele momento, o riso deixou de ser descontraído para ser um riso travado, assustado. Em um segundo momento, eles riram quando Zé Pequeno, após destruir a casa de Mane Galinha e matar dois de seus familiares, lembrou-se que deveria matar seu rival e, assim, não possuísse a possibilidade de vingar-se. Os jovens que assistiam ao filme riam daquela cena propositadamente montada para tornar aquele desenlace jocoso. O riso e a tensão, assim, andaram coagulados em vários momentos daquela sessão.

As adolescentes também presentes àquela exibição também riram em vários momentos do filme, comentando entre si várias questões. Porém, estas conversas, muitas vezes ao pé do ouvido (será que censuradas pela possível vergonha de suas opiniões parecerem ou serem consideradas *infantis, femininas* ou *frágeis* pelos rapazes presentes?), foram impossíveis de serem observadas. De toda forma, ficou claro que as atitudes e demonstrações de riso, medo ou tensão em relação ao que era presenciado – e mediado –

---

<sup>8</sup> Já havia visto o filme em outras oportunidades, em locais distintos e com a presença de públicos diversamente motivados, o que certamente gerou as idiossincráticas reações que percebi, estabelecidas e estruturadas a partir de outras mediações e motivações. Cf. Ribeiro, 2005:cap.3.

pela tela, foram seguramente mais contidas nas meninas presentes do que a presenciada nos rapazes, mais tragicamente próximos àqueles cenários.<sup>9</sup>

Hoje tenho absoluta convicção de que a percepção e os sentidos da violência contêm recortes de gênero que não devem ser desconsiderados – o que certamente também pode ser considerado a *proclamação do óbvio* de minha parte. Entretanto, nela insisto: é necessário ser considerada a hipótese de que o entendimento mais *fictício* ou mais *realístico* entre os dois grupos pode servir como partida de uma significativa agenda de análise a respeito dos efeitos e recepções que a violência assume em vários contextos e cenários societários. Tendo estas preocupações, várias questões centrais a estas e outras discussões a respeito da violência poderiam alcançar novos protocolos de inteligibilidade – e, assim, ajudando a provocar intervenções mais precisas nas pautas públicas que possuem a violência como tema.

De todo modo, certamente que a partir daqueles momentos pude constatar a relevância das observações realizadas por Pierre Clastres, transmitidas como uma espécie de conselho aos antropólogos, quando o autor de *A sociedade contra o Estado* comenta a interpretação dos mitos indígenas. Para Clastres, nos esquecemos que “um mito pode *ao mesmo tempo* falar de coisas graves e fazer rir aqueles que o escutam”, já que a exacerbação do narrado, até mesmo seu “ridículo”, pode criar a improvisação necessária para que estes índios tenham a capacidade de “caçar de seus próprios temores”(1990:90-1). O mito, assim, possui uma função extremamente catártica para os índios chulupi: “ele desvaloriza no plano da linguagem aquilo que não seria possível na realidade” (102). Nada mais do que uma função catártica envolvida naquele riso.<sup>10</sup>

Logo após assistirmos ao filme, vi que todos saíam comentando o que viram, mas a cacofonia que se produzia me impediu, sinceramente, de poder observar com maior

---

<sup>9</sup> Agradeço à sempre amiga-professora Clarice Peixoto por ter me chamado a atenção, em minha defesa, para a necessidade de destacar os momentos de riso que presenciei naquela sessão. E ao professor Roberto DaMatta por ter frisado, generosamente, minha “postura etnográfica” nesta experiência.

<sup>1010</sup> Algumas páginas incompletas que Bakhtin dedicou ao riso – autobiográficas em diversos sentidos, ainda mais se tendo em vista o contexto intelectual, pessoal e político em que foram escritas – muito colaboraram em minha leitura daqueles momentos e da própria vida social. Uma, há muito tempo, norteou estas idéias: “O tom único é inaceitável (o sério). (...) Apenas as culturas dogmáticas e autoritárias são dogmaticamente sérias. A violência não conhece o riso” (1992:374). Hoje vejo que um fragmento, escrito em seguida, é tão pertinente como o anterior: “O riso e o domínio das finalidades. Tudo o que é autenticamente grande deve comportar um elemento de riso, caso contrário fica ameaçador, aterrorizante ou grandiloquente e, em qualquer caso, limitado. O riso levanta as barreiras, abre o caminho” (idem). Aqui deixo as últimas palavras com o autor.

acuidade as primeiras impressões daqueles jovens. Procurei, antes de nos despedirmos, frisar nosso futuro compromisso com aqueles que desejassem discutir o filme. Tudo certo. Conversei a respeito do filme, mesmo que rapidamente, somente com um deles, Jota<sup>11</sup>, um jovem negro de aproximadamente 20 anos e morador da Vila Cruzeiro, uma favela no interior do complexo do Alemão, no bairro da Penha, zona oeste do Rio de Janeiro, e que atuava no projeto *Soldados Nunca Mais*<sup>12</sup>. Já nas despedidas, perguntei a ele: “E aí, Jota, o que achou?” E sua resposta me surpreendeu: “É por isto que a gente não toca em crianças lá na favela”. Não entendi nada naqueles primeiros momentos, e aí perguntei o porquê da sua observação. E ele prontamente se prontificou a me explicar: “Lembra da cena final, a dos garotos?”<sup>13</sup> Pois é, na favela, ou a gente não toca neles ou mata. Porque se a gente bater, eles depois vem pra cima. Quem bate esquece, quem apanha, não.” Fiquei chocado com aquela percepção, que ultrapassava todo meu entendimento a respeito daquele universo, mesmo que não pudesse já naquele momento ser considerado um principiante na área de pesquisas sobre a violência no Rio de Janeiro.

Dias depois daquele encontro, me reuni com os jovens do curso, quase todos os que assistiram ao filme. Com eles discuti o que eles acharam daquela sessão. Suas respostas me impressionaram. Joana, Jaílson, Jota, Janaína, Juca, Julia e Jonas, me falaram a respeito de seus pontos de vista a respeito do filme. Jota, um dos mais participativos, reiterou a força do negócio do tráfico, baseado no lucro, e a necessidade que possui o próprio traficante “em aparecer”. Chegou a pensar nos custos a serem impostos a Buscapé na publicação da foto em que ele retrata os policiais – Cabeção ao fundo – recebendo propina de Zé Pequeno, antes de este ser morto pelos integrantes do “caixa baixa”, ou na publicação da foto em que Zé Pequeno está morto. E disse que, antes, aquela foto não se publicaria, perguntando-se Jota: “Será que a própria imprensa tinha medo da polícia?” Completou o

---

<sup>11</sup> Todos os nomes dos alunos citados são ficções, para que se protejam suas identidades.

<sup>12</sup> Um dos mais interessantes casos de ONGs cariocas, que não pode ser tratado aqui em toda a sua complexidade, por não ser este o espaço adequado. Em linhas gerais, o projeto *Soldados nunca mais* é estruturado a partir da presença de seu coordenador, Samuel, um homem de seus pouco mais de quarenta anos, que foi um dos mais procurados criminosos do Rio de Janeiro, seqüestrador e *donos* do tráfico de drogas na Vila Cruzeiro. Após cumprir sua pena por seqüestro, Samuel prometeu que, saindo vivo daquela experiência, se dedicaria a retirar jovens do tráfico e viver do seu trabalho. Ele ainda coordena este projeto, além de fazer parte de atividades musicais com seu grupo de hip hop.

<sup>13</sup> Cena, ao final do filme, onde as crianças que formavam o “caixa-baixa” executam seu *ex-parceiro*, Zé Pequeno. A cena a que Jota se refere, da morte de Zé Pequeno, é deflagrada quando um dos *anjos* diz que iria vingar a morte brutal de um de seus amigos pelas mãos do dono do tráfico local, em uma das cenas mais comentadas de *Cidade de Deus*.

argumento de Jota, a estudante Janaína disse que há o constante medo nas favelas da denúncia, pois todos sabem que há muito mais por trás daqueles acontecimentos.

Joana, também estudante, frisou que em *Cidade de Deus* não há personagens estereotipados: eles, na verdade, fazem “pose de mal”, pois são todos “crianças”. Jota lembrou que faltam oportunidades no mundo do trabalho, o que Joana complementou afirmando que, “quanto menos tenha [recursos materiais], mais fácil de ser seduzido [pelo negócio do tráfico]”. E complementa exemplarmente, mesmo que de forma ambigualmente trágica: “Como que um jovem se torna honesto?” E responde: “É por esperança”, pois “há momentos da vida de decisões: [é necessário] dar uma resposta”.

Durante duas horas de conversa, eles também escreveram alguns pontos a respeito do que acharam do filme. Suas respostas ainda hoje são surpreendentes quando releio aquelas anotações. Uma, sem identificação, sempre é recordada quando se está discutindo com os outros jovens que, ano após ano, entram naquela mesma sala do curso “Cidadania e Direitos Humanos para Jovens Lideranças”: “Na vida do crime o reinado é curto onde o rei é sua corte estão condenados [à] guilhotina”.

A experiência de assistir a *Cidade de Deus* com os jovens alunos do IPÊ foi repetida em outras oportunidades. Duas foram marcantes: a primeira com alguns coordenadores do projeto CEASM<sup>14</sup> e a segunda com integrantes do projeto *Nós do cinema*, uma ONG construída pelos atores que saíram do filme *Cidade de Deus*. Se estes últimos podem ser suspeitos em suas avaliações, por estarem ainda procurando incorporar em suas trajetórias os caminhos do cinema, o que em muito o papel do filme de Meirelles é um significativo cartão de visitas,<sup>15</sup> fica claro porém uma janela aberta pelo filme: um novo espaço no mercado para aqueles jovens. Do projeto *Nós do cinema* não se capacitavam somente atores: operadores de câmera, editoração, montagem, enfim, várias partes do processo de elaboração fílmica são ali contempladas, na busca da profissionalização daqueles jovens

---

<sup>14</sup> Centro de Ações Solidárias da Maré.

<sup>15</sup> Uma exceção conhecida desta trajetória foi desempenhada pelo ator Rubem Sabino, que trabalhou tanto no curta *Palace II* como em *Cidade de Deus*, onde interpretou a personagem Neginho, o traficante que mata acidentalmente Bené no baile de despedida deste. Rubem Sabino foi preso, em 2003, após furtar uma bolsa. Este fato levou a que se chamasse atenção para o destino que Sabino estar próximo ao do também ator Fernando Ramos da Silva, que foi protagonista de *Pixote* (1980), de Babenco, que fora assassinado após não mais ter oportunidades no *mundo real* e ser levado a entrar na vida criminosa.

através da produção cultural.<sup>16</sup> Porém, no CEASM, um projeto voltado para educação dos jovens moradores da favela da Maré, um dos maiores e mais violentos complexos do Rio de Janeiro, um de seus coordenadores, Lucas, afirmou em entrevista (23/8/2004) que *Cidade de Deus* era utilizado como uma ferramenta pedagógica por alguns professores dos cursos oferecidos pelo CEASM, por ressaltar a curta trajetória que os criminosos dispunham.

A partir destas experiências foi possível perceber que *Cidade de Deus* não era somente *um* filme *espetacular*. Ele também poderia oferecer possibilidades para que performances diferenciais fossem construídas. Não com a possibilidade de aquele filme provocar revelações – sejam formais ou políticas, se é que as duas instâncias podem ser separadas – a partir de um cenário total, completo; poderiam ocorrer, sim, diferentes usos deste artefato cultural, atravessados por diferentes instâncias de mediação discursiva, instâncias estas que impedem o controle dos lugares de enunciação nas mãos do produtor ou ainda dos leitores – mesmo que isto não queira dizer que estas relações entre os atores sejam simétricas e sem agenciamentos.

A própria noção de *uso* torna-se, então, um poderoso instrumento de análise. Em um de seus mais reconhecidos aforismos, Wittgenstein indicava que, quando queremos compreender o sentido de uma palavra, “não pergunte pelo seu significado, pergunte pelo seu uso” (Wittgenstein, 1979). Em outras palavras, recuperou-se nesta pluralidade de possibilidades de leituras de um determinado artefato cultural, de forma inesperada, a convicção de que existem representações conflitantes no universo social, mas seria necessário compreendê-las dentro de uma disputa discursiva, com valores e sentidos negociados pelas práticas concretas mantidas pelos indivíduos no decorrer da ação social, o que implica necessariamente em estar atento aos usos políticos específicos deste mesmo artefato cultural.

### **Leituras políticas como performances**

---

<sup>16</sup> Agradeço à Tula, então coordenadora pedagógica do projeto *Nós do cinema*, pelo espaço aberto no projeto e pelas entrevistas e contatos concedidos.

As observações acima levam esta discussão a um comentário realizado por Spivak, onde a autora indiana discute o possível poder que a interpretação pode conter em nossas sociedades, tendo em vista a necessidade de reconhecimento dos protocolos de leitura a que somos submetidos cotidianamente.

“Depois da minha primeira palestra pública sobre “Literatura e vida”, em março de 1980, na Riyadh University Center for Girls (sic), uma aluna perguntou com rigidez: ‘Está tudo muito bom se eu tentar viver como num livro; mas e se mais ninguém esteja preparado para lê-lo? E se você for tratada como uma sonhadora irresponsável?’ Achei a resposta para sua pergunta ao fim de uma metáfora: ‘Todo mundo lê a vida e o mundo como se fosse um livro. Ainda os chamados ‘analfabetos’. Mas, especialmente os ‘líderes’ da nossa sociedade, os não sonhadores mais ‘responsáveis’: políticos, homens de negócios, aqueles que realizam planos... E, entretanto, esses líderes lêem o mundo nos termos de uma racionalidade e de médias, como se fosse um livro didático. Na verdade, o mundo se escreve com os múltiplos níveis e a indeterminável complexidade e abertura de uma obra literária. Se, através do nosso estudo da literatura, podemos aprender e ensinar os outros a lerem o mundo da maneira arriscada ‘apropriada’, e a nos portarmos de acordo com esta lição, talvez nós da literatura não fôssemos eternamente vítimas tão abandonadas.’” (Spivak apud Beverley, 1993:1)\*

Obviamente que minhas “comunidades interpretativas” [*interpretative communities*], para tomar emprestado novamente a noção de Stanley Fish – e certamente também as motivações de Spivak – podem ser consideradas como não representativas, ou ainda como *viciadas*, por estarem os atores motivados a *ler* aquele artefato a partir de suas próprias preocupações. Entretanto, esta avaliação desconsidera que sempre as motivações de leitura são contingenciais, e que pensar de forma diferente é uma das formas mais corriqueiras de

---

\* [After my public lecture on ‘Literature and Life’ in March 1980 at Riyadh University for Girls (sic), a student asked me with some asperity: ‘It’s all very well to try to live a book; but what if no one else is prepared to read? What if you are dismissed as an irresponsible dreamer?’ I found an answer to her question at the tail end of a metaphor: ‘Everyone reads life and the world like a book. Even the so-called ‘illiterate’. But especially the ‘leaders’ of our society, the most ‘responsible’ non dreamers: the politicians, the businessmen, the ones who make plans... Yet these leaders read the world I terms of rationality and averages, as if it were a textbook. The world actually writes itself with the many-leveled, unfixable intricacy and openness of a work of literature. If, through our study of literature, we can ourselves learn and teach others to read the world in the ‘proper’ risky way, and to act upon that lesson, perhaps we literary people would not forever be such helpless victims.]

se congelar as imagens que temos de determinados grupos sociais, realizando uma atualização dos estereótipos que mantém os grupos subalternizados ou inferiorizados culturalmente (cf. Bhabha, 1998; Freire Filho, 2004). Além do mais, esta motivação de enfoque, produzida a partir das preocupações ou molduras singulares, formula não somente o pensar de senso-comum, mas não se deve esquecer que também constitui este processo parte imprescindível das operacionalizações conceituais produzidas pelas ciências modernas (cf. Latour e Woolgar, 1997).

Pode-se então considerar que os jovens que observei produziram leituras diferenciais de *Cidade de Deus*, mais performáticas e menos restritivas. E isto ocorreu porque eles foram instrumentalizados para isto – no caso, a partir de outras exigências e perspectivas discursivas oferecidas por *Cidade de Deus* e pelo contexto do curso que realizavam, provocando, assim, outras performances na leitura dos alunos do curso Cidadania e Direitos Humanos para Jovens Lideranças. Certamente que um esteta mais rigoroso e canônico diria que eles, neste processo, estarão perdendo algo com esta operação, redutora em seu *instrumentalismo pedagógico*. Mas um epistemólogo também rigoroso poderá observar, de forma correlata, que é impossível não se perder algo neste e em qualquer processo que envolva o conhecimento.

Por isto creio que a validade da leitura empreendida pelos jovens do curso Jovens Lideranças, como de outros projetos sociais cariocas, pode ser conferida em uma interessante aposta de Richard Rorty (1992), quando este estuda a literatura de Nabokov. Para Rorty, fugindo às reiteradas procuras metafísicas da Verdade, do Belo e do Bem, do Mundo como Realmente É, uma das funções da arte, como também da etnografia, é nos tornar “menos cruéis”, papel este que também a etnografia, segundo o filósofo americano, ocupa um lugar privilegiado e fundamental.

Quem sabe esta seja uma das leituras possíveis de um artefato como *Cidade de Deus*: um empreendimento que foge às suas próprias formalizações, gerando desterritorializações e territorializações constantes em nossos posicionamentos e perspectivas? Ou, como já percebeu Fredric Jameson (1992 e 1999), mesmo que os artefatos culturais produzidos nas sociedades do capitalismo tardio não possam fugir às armadilhas da mercadorização – posto que mesmo nos objetos produzidos no alto

modernismo não deve ser negligenciado o “(...) inquebrantável poder da distorção ideológica que persiste mesmo na restauração dos significados utópicos dos artefatos culturais” – ainda assim deve-se manter intacta a força da “potencialidade utópica” contida em vários artefatos culturais produzidos por estas mesmas sociedades, ou seja, apelando-se ao “(...) reconhecimento simultâneo das funções ideológicas e utópicas do texto artístico” (307-8).

Por isto que, mesmo estando atento às percepções que frisam o lado cruel realçado em instâncias e espectadores de *Cidade de Deus*, pode ser observada também outra perspectiva, onde o filme se transforma em um momento de reflexividade e mesmo de riso. Isto ressalta que as posições divergentes não precisam ser concebidas de forma maniqueísta, onde o riso se contraponha *a priori* à reflexividade.<sup>17</sup> Podem os dois momentos ser compartilhados pelos espectadores, mesmo que de forma tensa. Há, assim, elementos em *Cidade de Deus* – a presença dos jovens atores, por exemplo – que nos convidam a práticas reflexivas por nos incomodarem das confortáveis posições que ocupamos.

Por isto que os públicos que observei obviamente também não podem ser descritos como os mais representativos. Mas quais seriam? Intelectuais? Somente os moradores da Cidade de Deus? Além do mais, não é possível esquecermos, como frisa Odin (op. cit.:45), que a “(...) definição de público não implica obrigatoriamente um espaço localizável: existem públicos que transbordam os espaços de visão. É porque as determinações que regem a produção de sentido também estão dentro de nós”. Por isto que as determinações são de várias ordens: institucionais, de gênero, de raça, sociais... “Consequentemente, em um mesmo espaço real existem diferentes públicos, e um mesmo indivíduo espectador se encontra sempre no ponto de encontro de diferentes públicos e, portanto, de diferentes modos de produção de sentido que ele mobilizará simultânea ou sucessivamente. Nessas condições”, continua Odin, “acredito que seja necessário deixar de pensar que podemos estudar *um público real* como tal”.

---

<sup>17</sup> Como destaca Lash (1995:163-4), os movimentos de reflexividade, operando entre processos cognitivos e estéticos, funda-se por estar dentro de uma estrutura negativa – por operar dentro das estruturas do sistema global de dominação –, mas que, coexistentemente, possui “(...) fluxos de e acumulações dos símbolos conceituais [que] constituem condições de reflexividade.”

Estas observações podem ser complementadas pelas de Robert Stam (2003:340), quando este frisa que, em “[c]ontextos alterados (como, por exemplo, em filmes alternativos projetados em sindicatos e centros comunitários) também ocasionam leituras alteradas. A confrontação não se dá simplesmente entre o espectador individual e o autor/filme individual – uma formulação que reprisa o *tropo* do indivíduo *versus* a sociedade –, mas entre comunidades diferentes, em contextos diferentes, assistindo a filmes diferentes, de maneiras diferentes”.

Ou, para ser mais preciso, como disse Jota, um dos jovens do curso “Cidadania e Direitos Humanos para Jovens Lideranças”, em meio às nossas conversas: *Cidade de Deus* pode não representar a realidade vista na favela, mas pergunta ele, ao final: “mas quem representa?”

## Bibliografia

- ADLER PEREIRA, Vitor Hugo. Cidades fragmentadas e intelectuais partidos. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira. *Dialogando com culturas: questões de memória e identidade*. (Orgs.). Niterói: Vício de Leitura, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. Os estudos literários hoje. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1970].
- BENTES, Ivana.. O copyright da miséria e os discursos da exclusão. In: *Cinemais*. N. 33, jan/mar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cidade de Deus* promove turismo ao inferno. *Estado do São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 2002. Caderno 2.
- BERNARDET, Jean-Claude. O atrevido provocador. *Revista de cinema*, n. 39, 2003. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. A crueldade irônica – a nova fórmula da violência no cinema dos anos 90. In: *Imagens*. São Paulo: Unicamp, ago. 1994.
- BEVERLEY, John. *Against literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- BHABHA, Homi. A outra questão – o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998b.
- CLASTRES, Pierre. De que riem os índios? In: \_\_\_\_\_. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- COLI, Jorge. Uma questão delicada. Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*, 29/9/2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997 [1967].
- FISH, Stanley. *Is there a text in the class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Massachusetts Institute of Technology, 1999.

- FREIRE FILHO, J. A sociedade do espetáculo revisitada. Anais do 26º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003. [cd-rom].
- \_\_\_\_\_. Mídia, estereótipo e representação das minorias. In: *Eco Pós*. Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, UFRJ, v. 7, n. 2, ago/dez. 2004.
- GOMES, Itania Maria M. *Efeitos e recepção – a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.
- GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. “O novo historicismo: ressonância e encantamento”. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991.
- HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: \_\_\_\_\_ *Da diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte, trauma. In: NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- HIKIJ, Rose Satiko. O mal-estar do cinema: a violência como linguagem no cinema de Michael Haneke. In: NOVAES, Sylvia Caiuby et. alli. *Escrituras de imagens*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Espetáculo ou reflexividade? Sobre uma narrativa da violência no cinema americano dos anos 90”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, PPCIS-NAI/UERJ, 2001.
- JENSEN, Joli y PAULY, John J. Imaginas a la audiencia: pérdidas y ganancias en los estudios culturales”. In: Ferguson, M. y GOLDING, P. (eds.) *Economia política y estudios culturales*. Barcelona, Bosch Editorial, 1998.
- LASH, Scott. A reflexividade e seus duplos: estrutura, estética, comunidade. In: GIDDENS, Anthony; LASH, Scott; BECK, Ulrich. *Modernização reflexiva*. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório – a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. Tempo de pipa. In: *O Rio contra o crime - Relatório de Pesquisa realizado e editado por Alba Zaluar*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988. Mimeografado.
- LEITE, Márcia. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 11, 2000.
- MORLEY, David. Ortodoxias teóricas: el textualismo, el constructivismo y la ‘nueva etnografía’ en los estudios culturales”. In: Ferguson, M. y GOLDING, P. (eds.) *Economia política y estudios culturales*. Barcelona, Bosch Editorial, 1998.
- MV Bill. *Cidade de Deus: history’s silent protagonist*. In: Else Vieira (orga.) *City of God in several voices: Brazilian social cinema as action*. Londres: Nottinghan, 2005.
- NAGIB, Lúcia. A língua da bala – realismo e violência em *Cidade de Deus*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.67, nov. 2003.
- ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semipragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narrativa ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

- PIRES, Paulo Roberto. MV Bill é mais consistente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set. 2002. Caderno B.
- Polêmica *Cidade de Deus*. Site do *Viva Favela*. 2002-3 [Todos os artigos desta celeuma citados no presente ensaio também podem ser encontrados, em forma de anexo, em minha tese de doutorado: Entre ressonância e encantamento: *Cidade de Deus* e a crítica cultural contemporânea. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPCIS-UERJ, 2005].
- PRYSTHON, Angela; CARRERO, Rodrigo. Da periferia industrial à periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro”. *Eco Póis*, v. 5, n. 2, 2002.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. Entre ressonância e encantamento: *Cidade de Deus* e a crítica cultural contemporânea. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPCIS-UERJ, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Alguns impasses da crítica cultural contemporânea: *Cidade de Deus*”. Revista *Interseções*. Dossiê Cinema & Ciências Sociais. PPCIS/UERJ, ano 5, n. 1, 2003.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Lisboa: Presença, 1992.
- ROSITO, Valeria. Cinema cidadão e gênero ‘denúncia’: o caso *Cidade de Deus*. *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: n. 12, jan/abr, 2004.
- SANTOS, Kátia. *Um saco de crimes*. Disponível em: [www.afirma.inf.br](http://www.afirma.inf.br) . Acesso em: 21/2/2003.
- SENTO-SÉ, João Trajano. O discurso público sobre violência e juventude no Rio de Janeiro. *Lusotopie*, Paris, v.2, 2003.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.
- WERNECK, Alexandre. Excrescência política. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set.2002. Caderno B.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- ZALUAR, Alba. *Cidade de Deus*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 set. 2002. Cartas.
- \_\_\_\_\_. A tese do gueto norte-americano. Entre a ética e a estética. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set. 2002a. Caderno B.
- \_\_\_\_\_. *Cidade de Deus* revela talento de escritor. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 1997. Disponível em [www.estado.estadao.com.br/jornal/97/08/23/news173.html](http://www.estado.estadao.com.br/jornal/97/08/23/news173.html).

## Filmografia

- Cães de aluguel (*The reservoir dogs*). Direção: Quentin Tarantino. 1992.
- Cidade de Deus*. Direção: Fernando Meirelles. Co-direção: Kátia Lund. 2002.
- Notícias de uma guerra particular*. Direção: João Moreira Salles, Kátia Lund, 1999. Documentário.
- Pixote, a lei do mais fraco*. Direção: Hector Babenco. 1980.

## Sinopse

*Cidade de Deus* (2002) consagrou uma série de polêmicas em seguida ao seu lançamento. A partir do reconhecimento do campo crítico que determinou esta polêmica, serão mapeados alguns dos graves problemas gerados por esta narrativa fílmica em vários cenários do Rio de Janeiro. Em seguida, pretende-se discutir a experiência realizada com alunos de um projeto social carioca quando estes viram pela primeira vez *Cidade de Deus*.

De forma mais precisa, procura-se perceber como que este foi diversamente apropriado em campos e lugares diversos.

Palavras-chave: representação, leitura, reflexividade, violência

### **Abstract**

Discussing reading practice through images: *Cidade de Deus*

*Cidade de Deus* (2002) highlighted several controversies after its premiere. Starting from recognizing the critical field determined by its controversy, some serious problems generated by its narrative in Rio de Janeiro scenarios will be discussed. Then, it is intended to debate the experience of students involved in a social project in Rio de Janeiro when they first saw *Cidade de Deus*. So, we try to notice how this movie was diversely appropriated by “interpretative communities” generated in diverse fields and places.

Keywords: representation, reading, reflexivity, violence

Nome do arquivo: Cidade Deus - o filme.doc  
Pasta: C:\Documents and Settings\MarizaN\Configurações  
locais\Temporary Internet Files\OLK1B  
Modelo: C:\Documents and Settings\MarizaN\Dados de  
aplicativos\Microsoft\Modelos\Normal.dot  
Título: Leituras e leitores de imagens:  
Assunto:  
Autor: Paulo Jorge  
Palavras-chave:  
Comentários:  
Data de criação: 30/6/2006 15:16  
Número de alterações:2  
Última gravação: 30/6/2006 15:16  
Gravado por: Artionka  
Tempo total de edição: 8 Minutos  
Última impressão: 30/6/2006 16:02  
Como a última impressão  
Número de páginas: 23  
Número de palavras: 6.934 (aprox.)  
Número de caracteres: 39.524 (aprox.)