CORPO NEGRO E CULTURA BRASILEIRA EM CINCO FILMES NACIONAIS: UMA LEITURA DE CIDADE DE DEUS, ORFEU NEGRO, ORFEU, MADAME SATÃ E ÔNIBUS 174

Érica Rodrigues Fontes[1]

Resumo: Neste trabalho, analiso como Cidade de Deus, Orfeu Negro, Orfeu, Ônibus 174 e Madame Satã filtram ideologias que estão conectadas aos poderes dominantes e à história cultural do Brasil, retratando o afro-brasileiro como o Outro, fonte da violência social. Para uma análise mais profunda de como a identidade é construída no filme, utilizarei a Teoria da Identidade de Peggy Phelan que afirma ser esta construída pelo olhar.
Palavras-chaves: história cultural, preconceito racial, marginalização do negro.

Abstract: This paper analyses how Cidade de Deus, Orfeu Negro, Orfeu, Ônibus 174 e Madame Satã filter ideologies that are connected to the dominant powers and to the cultural history of Brazil, portraying the African-brazilian as the Other, source of social violence. For a deeper analysis of how identity is created in the movie, I will make use of Peggy Phelan's Theory of Identity which affirms it is constructed by the glance.
Key-words: cultural history, racial prejudice, marginalization of blacks

Tematicamente, Cidade de Deus, de Fernando Meirelles (2002), parece reabrir no cinema nacional brasileiro a discussão que foi inaugurada pelo Cinema Novo em relação à inclusão de marginais (uso o termo como sinônimo de "pessoas excluídas socialmente") em obras cinematográficas. É bem verdade que o filme Orfeu negro (1959), dirigido por Marcel Camus, baseado na peça Orfeu da Conceição (1956), de Vinícius de Moraes, já tinha iniciado o processo com a representação de moradores de uma favela como protagonistas de um roteiro cinematográfico. No entanto, Orfeu negro está na lista exclusivamente por duas razões: seu cenário exclusivamente urbano e a falta de uma linguagem cinematográfica realista, que todos os filmes, a serem discutidos nesse trabalho, têm em comum. A única exceção é o filme

[1] Doutora em literatura luso-brasileira pela University of North Carolina at Chapel Hill (2005). Atualmente trabalha como bolsista PRODOC da CAPES junto ao Mestrado em Letras da Universidade Federal do Piauí em Teresina pesquisando a literatura de resistência nos anos de chumbo da ditadura brasileira. E-mail: ericarodriguesfontes@bol.com.br

Orfeu (1999), de Cacá Diegues, que é uma releitura da versão brasileira de 1959 do mito grego de Orfeu e Eurídice.

As películas Ônibus 174 (2002), de José Padilha, e Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz, são duas outras histórias lançadas após Cidade de Deus. Os três filmes, internacionalmente reconhecidos pelo público e pelos críticos, lidaram, também, com os temas de exclusão urbana e violência. O mais impressionante a respeito destes filmes não é a temática comum, mas a linguagem cinematográfica similar utilizada para mostrar uma possível realidade. Apesar dos três filmes terem protagonistas negros, eles servem para reforçar o conceito e estereótipo de que os negros são os responsáveis pela violência, que está intimamente relacionada aos fatores econômicos e sociais. O personagem Buscapé, de Cidade de Deus, é a única exceção. Depois de tentativas frustradas de assaltar lugares e pessoas, o seu caráter bom e heróico é revelado, pois ele não se identifica com hábitat marginalizado da Cidade de Deus, lutando para sobressair como fotógrafo para deixar este espaço degradante para trás.

Este trabalho é dividido em três partes. Na primeira parte, sublinhamaos os mecanismos fílmicos utilizados pelos diretores, salientando o fato de que a identidade dos moradores da favela é re-construída por Fernando Meirelles e Kátia Lund, que não são participantes da realidade social que eles se comprometem a mostrar. Na segunda parte, analisamos a adaptação fílmica do romance Cidade de Deus, de Paulo Lins, publicado em 1997, e examinamos como o tom realista e documentarista leva à exclusão de dúvidas a respeito da sua veracidade. Por fim, na terceira parte, verificamos a situação contemporânea do ator negro no Brasil à luz da teoria de Peggy Phelan.

O Brasil enfrenta uma história de preconceito contra atores negros, que poder ser evidenciada no filme A negação do Brasil (2000), de Joel Zito Araújo. No documentário, muitos atores negros famosos denunciam as dificuldades da sua trajetória na TV. A televisão, como um dos meios de entretenimento mais popular entre os brasileiros, exerce, de certa forma, uma forte influência cultural sobre os seus espectadores. Por causa da cor de sua pele, os atores eram, na maioria das vezes, requisitados para atuar como empregados domésticos, escravos ou apenas fazer figuração.

Para lutar por um novo encaminhamento social da classe, a atriz Zezé Motta, uma das atrizes entrevistadas em A negação do Brasil, criou,

em 1984, o Centro para Integração do Artista Negro (CIDAN). Em 5 de novembro de 2004, fiz uma entrevista por telefone com Jaime Domingos, que trabalha para o Centro auxiliando Zezé Motta em sua direção. Quando perguntado a respeito de *Cidade de Deus*, Domingos afirmou não ter gostado da idéia de que os atores negros do filme tivessem atuado apenas em papéis de classe baixa. Para Domingos, essa atuação é considerada extremamente estereotipada e está, infelizmente, presente nos cinco filmes que analisamos em nosso trabalho.

O fato de *Orfeu negro* se passar numa favela é percebido já na seqüência de abertura, que alterna imagens do rico litoral da cidade do Rio de Janeiro e seus elegantes prédios com imagens dos barracos dos morros ao fundo. *Cidade de Deus* retrata a vida na Cidade de Deus, um condomínio construído para auxiliar a população desabrigada pelas chuvas no início dos anos sessenta. A ocupação da área, na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, significativamente distante do centro, ocorreu entre os anos de 1962 e 1965, priorizando famílias desprivilegiadas. Por causa do isolamento geográfico, social e econômico, o lugar é, atualmente, considerado, no contexto da cidade do Rio de Janeiro, uma favela.

As favelas, ruas e prisões do Rio também são o cenário principal para o histórico de Sandro do Nascimento, como mostrado em *Ônibus* 174. De acordo com Padilha, o filme é um documentário teórico cujo objetivo é examinar o passado de Sandro, que, em 12 de julho de 2000, seqüestrou um ônibus no Jardim Botânico, na zona sul do Rio, área nobre da cidade, mantendo onze pessoas como reféns por quatro horas e meia. O evento ficou conhecido como "o caso do ônibus 174". Sandro, após deixar a cena do crime, foi morto pela polícia.

Na seqüência de abertura de *Madame Satã*, os olhos inchados e a boca de João Francisco dos Santos convidam o espectador a simpatizar com o homem anunciado pelo narrador como "de pouca inteligência", que é rejeitado pela sociedade "por causa de seus vícios". João Francisco vive na Lapa, centro do Rio, famosa pela boemia e prostituição. João Francisco é transformado em uma vítima do sistema. Sua capacidade de transpor preconceitos raciais, econômicos e sexuais é o que o transforma em protagonista na história.

As imagens iniciais do filme *Ônibus* 174 revelam a cidade do Rio para o espectador. A narração coloca a história de crianças de rua e a realidade das mesmas como provenientes de famílias excluídas, como

é o caso de Luciana, de dezenove anos, e outros jovens, que, segundo o narrador, não tem o direito de sonhar. A vitimização de um homem, que trouxe terror a trinta e cinco milhões de vidas brasileiras, que assistiram ao programa transmitido ao vivo pela televisão, é construída no retrato da sua infância infeliz, que progride até o seu assassinato pela polícia.

Nos dois exemplos acima, a vitimização é acompanhada pela redenção: uma redenção metafísica, no caso de Ônibus 174, e uma redenção socialmente limitada no caso de Madame Satã, possível somente durante o Carnaval, quando João Francisco travestiu-se de Madame Satã na seqüência final.

No caso de Orfeu negro e Orfeu o protagonista não é vitimizado. Nos dois filmes, assim com em Cidade de Deus, os protagonistas são heróis negros que não representam papéis marginais. No entanto, em Orfeu negro e Orfeu, os protagonistas heróicos são representados em histórias místicas e não-realistas, com um tom quase surreal. Essa representação aproxima-se do que ocorre durante o Carnaval em Madame Satã. Este tom é demonstrado pelo poder que Orfeu tem de fazer o sol nascer quando toca seu violão e pela origem celestial de Eurídice. Essa origem celestial é ilustrada no primeiro filme pelo lenço de Eurídice, que mostra um estampado celeste e é reforçado pelas várias cenas em rosa, branco, púrpura e luzes douradas (cores que são vistas no céu depois do pôr-do-sol, que também são as cores das fantasias de Carnaval). No segundo filme, a proveniência celeste de Eurídice é representada pela seqüência de abertura, quando um avião aparece no céu e será revelado depois como o avião que transporta Eurídice do Acre para o Rio de Janeiro.

Em Cidade de Deus, o heroísmo de Buscapé é o que o salva do seu ambiente degradante onde nasceu. Enquanto em Orfeu negro e Orfeu os heróis se mantêm fiéis às suas respectivas favelas nativas, em Cidade de Deus, o caráter de Buscapé revela que ele deve deixar o lugar, ascendendo socialmente como fotógrafo profissional.

Embora alguns críticos tenham afirmado que o protagonista de Cidade de Deus não é uma pessoa e sim um lugar e sua comunidade, Buscapé é inegavelmente seu personagem principal e narrador. A platéia passa a conhecer a história através de sua perspectiva e dos diferentes pontos de vista que ele apresenta. Sua ascensão final é um prêmio pelo caráter excepcional que possui e que está acima do caráter de todos os

habitantes da favela com os quais a audiência pode simpatizar durante todo o filme.

A estrutura circular de Cidade de Deus mostra, na seqüência inicial, uma galinha que revela estruturas de poder na comunidade de Cidade de Deus. Nesta seqüência, Zé Pequeno ordena: "Pega a galinha!", aterrorizando os moradores da área, que se apressam para obedecer. A partir deste ponto, o filme mostra o rosto de Buscapé e sua voz na narração da história, que acontece em flashbacks, em sua maior parte, concentrando-se em alguns líderes locais. Durante todo o filme, o espectador percebe flashbacks do flashback principal, dos quais o objetivo é revelar maiores detalhes sobre os eventos nas vidas dos personagens. Por quase duas horas, o espectador é exposto a ângulos de filmagem diferentes, que retratam pontos de vista diferentes. O filme retorna à cena da galinha em uma das seqüências finais, dando ao espectador a impressão de que ele descobriu muito em relação aos problemas da comunidade. No entanto, todos os detalhes que esclarecem o flashback inicial foram dados pelos olhos de Buscapé.

O filme parece se desenvolver em um conceito proveniente de certo viés dos contos de fada, que apregoa que a classe social se relaciona principalmente ao caráter ou à ausência dele. Isso é demonstrado pela representação dos gangsteres mais simpáticos do filme, que terminam se envolvendo com o crime, apesar de terem, em um primeiro momento, um estilo de vida honesto. Como afirma Janaína Macumbinha, ex-menina de rua, em Ônibus 174: "Todo mundo é inocente inicialmente." Deste modo, podemos dizer que a opressão social se reproduz no contexto da favela.

Uma quantidade considerável de bondade é notada em Bené – melhor amigo de Zé Pequeno e Mané Galinha –, líder de gangue, cuja namorada virgem é estuprada por Zé Pequeno. Desde a infância, Bené representa o lado emocional de Zé Pequeno, sempre questionando sua frieza em relação às pessoas, pois sempre opsta por resolver a maior parte das situações com um homicídio.

De acordo com a descrição de Buscapé, as qualidades quase imbatíveis de Bené, que o tornam o gângster mais admirado por vários grupos da Cidade de Deus, também o tornam incompatível com esta área geográfica. Bené resolve, portanto, sair da favela, mas durante sua festa de despedida ele é assassinado. Sua inocência inicial é corrompida. Ele não pode deixar a Cidade de Deus ou ascender socialmente. Ele é

bom demais para ficar e mau demais para mudar de área geográfica: a única saída para ele é, pois, morrer inocentemente – ele é assassinado por acidente.

Mané Galinha torna-se um fora-da-lei porque deseja vingar-se de Zé Pequeno, que estuprou sua namorada. Para tanto, alia-se ao maior oponente de Zé Pequeno, o Cenoura, roubando bancos e comercializando drogas. Antes de trabalhar com o bando de Cenoura pela primeira vez, Mané Galinha cria uma regra: ele só participará dos seus atos infames se não houver morte de pessoas inocentes. Apesar de poupar vidas até o segundo assalto, no terceiro o próprio Mané Galinha entra em um banco atirando à revelia e matando um guarda inocente. Como afirma a narração de Buscapé, a partir deste momento, "a exceção virou regra".

A personalidade de Buscapé revela o mais nobre heroísmo, bondade e coragem. Ele é incapaz de utilizar violência para alcançar o que quer. Depois de ser demitido da Makro (loja de departamentos longe da Cidade de Deus) porque seu chefe pensou que ele estivesse associado aos meninos da Caixa Baixa – conhecidos por assaltar vários pontos da Cidade de Deus –, que roubaram alguns artigos da loja, Buscapé tenta entrar no mundo do crime, sem sucesso. A seqüência abre com Buscapé e Barbantinho no banco de trás de um ônibus. Quando a arma de Barbantinho aparece em sua cintura, Buscapé o repreende dizendo-lhe que a arma é só para assustar as pessoas.

A primeira tentativa de furto é frustrada porque Mané Galinha (neste ponto da história apenas um trocador de ônibus) revela aos dois que é um pacifista, mas também bom lutador de caratê. Embora o primeiro assalto possa ter sido frustrado porque Buscapé e Barbantinho temiam ter de lidar com um oponente provavelmente invencível, Buscapé reconhece que Mané Galinha é uma pessoa admirável. A segunda tentativa ocorre em uma padaria que fica em frente do ponto de ônibus do qual eles saltam. Buscapé e Barbantinho são auxiliados por uma mulher jovem e atraente, o que os leva a desistirem de roubar a loja. A próxima e última tentativa da seqüência é igualmente frustrada. Numa estrada deserta, Buscapé e Barbantinho pegam carona com um turista paulista e planejam roubar seu carro. O motorista lhes oferece maconha e os três se divertem juntos, fazendo com que Buscapé abandone a idéia de roubar o homem, em atitude similar às duas vezes anteriores. A coragem de Buscapé é mostrada principalmente no final:

ele é corajoso o suficiente para fotografar a gangue de Zé Pequeno e (sem que haja um flagra) alguns dos atos corruptos dos policiais, valorizando, assim, a verdade acima do perigo.

Zé Pequeno é o mais perfeito oponente de Buscapé. Ele tem sangue frio e é feio. A namorada de Mané Galinha o recusa em público em virtude de sua aparência. Zé Pequeno não quer apenas permanecer na Cidade de Deus: ele também quer ser o chefe local. A violência é a única forma de conseguir o que quer. A seqüência mais violenta do filme mostra como Zé Pequeno pune os meninos da Caixa Baixa, depois de eles roubarem um dos mercadinhos locais.

Zé Pequeno será tragicamente punido no final da narrativa por seus atos maléficos. A polícia rouba seus bens e os meninos da Caixa Baixa o assassinam. Para o espectador, o que permanece como última memória do vilão é a fotografia em preto e branco do seu cadáver, coberto em sangue, que é fotografado por Buscapé. Esta foto é o que precisamente garante para Buscapé um emprego como fotógrafo em um jornal.

O jornal é, a propósito, um dos mecanismos utilizados no filme para retratar sua conexão com a realidade. O filme inteiro apresenta um tom similar ao de um documentário e tenta, ainda, recriar o passado da Cidade de Deus ancorado em uma determinada ideologia. Esta é a razão pela qual Meirelles e Lund deram preferência a atores inexperientes das favelas do Rio de Janeiro. Os selecionados (duzentos entre dois mil candidatos) foram os que tinham as melhores habilidades de improvisação. Ao falar das filmagens de *Cidade de Deus*, Meirelles afirma que queria que a "verdade" fosse "achada" através de performances genuínas feitas por pessoas que tinham conhecimento do ambiente da favela. Um processo, segundo Meirelles, similar ao do filme italiano neo-realista *O ladrão de bicicletas* (1948), dirigido por Vittorio de Sica, e o filme brasileiro *Pixote* (1981), dirigido por Héctor Babenco.

A idéia de Meirelles era ter uma ambiência representada pelas pessoas que compõem o lugar retratado. A relutância de Meirelles em usar atores famosos pode ser traduzida pela sua rejeição a uma recepção filtrada das performances dos atores, pois estes teriam que ser artisticamente inexperientes para mergulhar na representação do lugar. O *workshop* de atores, que aconteceu diariamente durante cinco meses e foi dividido em cinco diferentes grupos, de acordo com a idade e disponibilidade dos atores, foi, de fato, muito frutífero no que tange à

produção de atuações memoráveis por parte de atores desconhecidos. Uma pergunta, todavia, deve ser feita: a tentativa de Meirelles de retratar uma realidade é exatamente o que filtra conceitos pré-estabelecidos de questões ligadas à exclusão social no Brasil?

No DVD extra da edição brasileira, a co-diretora Kátia Lund afirma que a busca da direção por meninos de favela foi necessária porque quando o filme foi produzido não havia duzentos atores jovens e negros altamente qualificados no Brasil. A opinião de Kátia revela idéias pré-concebidas a respeito de favelas e negros no Brasil: a favela se apresenta como um tipo de senzala, sendo habitada apenas por negros. Isto é acentuado muitas vezes no roteiro quando as palavras "negro e mulato" são utilizadas para descrever a maior parte dos seus participantes. A afirmativa de Kátia também reforça o (pré)conceito de que os negros são primeiramente desprovidos de instrução, tendo que se submeter a um processo educativo a fim de serem qualificados para tarefas intelectuais.

Por seu formato cinematográfico, Cidade de Deus dá ao espectador a idéia de que diferentes facetas de um mesmo problema estão sendo detalhadamente analisadas. Isto pode ser percebido principalmente através da divisão estrutural do filme e da narração onisciente. Depois das cenas iniciais do filme, mostrando uma festa e uma galinha prestes a ser cozida para refeição principal da festa, em 1981, a imagem se dissolve no tempo e no espaço e uma imagem aérea do Rio de Janeiro introduz a cidade em 1968. A partir daí, até o momento em que a narrativa retorna ao momento da perseguição da galinha, a maioria dos detalhes sobre os moradores locais foram revelados ao espectador através da "narração" de Buscapé.

Há um flashback principal que narra a história da Cidade de Deus e seus habitantes, concentrando-se nos marginais. O flashback é dividido em três partes: a história de Cabeleira, a história de Zé Pequeno e a história de Mané Galinha. No entanto, cada parte do flashback principal pode conter um outro flashback, que explica como as diferentes pessoas se relacionam no contexto da Cidade de Deus, como, por exemplo, na primeira parte, um flashback sobre Cearense, sua mulher e um dos vizinhos esclarecem a importância da história de Cabeleira. O espectador descobre que um dos crimes mais terríveis da favela, que ocorre quando Cearense enterra a sua mulher ainda viva, aconteceu em virtude do envolvimento sexual da mulher de Cearense com Cabeleira.

Um outro exemplo é o flashback que explica como os apartamentos da Cidade de Deus começaram a funcionar como um local para tráfico de drogas, favorecendo o domínio de Zé Pequeno na favela. No início do flashback, o mesmo ângulo da câmera mostra diferentes ações com os personagens aparecendo e desaparecendo como fantasmas, simbolizando as transições de poder no lugar. O flashback começa com Neguinho fazendo a pergunta "Quem é?", indicando que ele é o responsável pelo lugar até que a ação retorne a este exato ponto (depois de muitas aparições e desaparições de personagens e efeitos de transição temporal) e Zé Pequeno é mostrado (na primeira vez, o espectador apenas ouve a sua voz) e revelado como o novo chefe.

A narração onisciente de Buscapé traz certa riqueza ao aspecto visual do filme. Quando seu ponto de vista é apresentado na história o espectador já sabe que ele é um morador da área interessado em fotografia e, portanto, espera que a narração progrida de forma fotográfica e, até certo ponto, imparcial. Para um mero adolescente, é surpreendente o conhecimento de Buscapé sobre tantos fatos, pois ele exibe conhecimentos sobre a história da Cidade de Deus com uma riqueza memorável de detalhes visuais. Este aspecto é destacado no filme pelas constantes alusões feitas à sua câmera, embora a fotografia possa apresentar uma precisa reprodução da realidade, congelando e imortalizando momentos, esta reprodução é limitada porque não mostra diferentes níveis coexistentes.

Apesar do poder visual de Cidade de Deus, que entretém o espectador com a idéia de que o complexo Cidade de Deus pode não diferir da sua representação fílmica, há uma clara marginalização da área. As cenas e afirmativas em todo o filme ecoam a imagem de que a favela é um lugar escuro, perigoso e habitado, principalmente, por negros, que respeitam regras rígidas estabelecidas pelos traficantes. Entretando, eles não hesitam em aterrorizar as classes média e alta em outras regiões do Rio.

No início, Buscapé garante que sempre quis ser fotógrafo, mas que o destino o colocou na Cidade de Deus. Ele refere ao lugar como amaldiçoado e socialmente esquecido. Tal fato também é reforçado quando Buscapé exprime sua dificuldade em entender porque Zé Pequeno quer chefiar um local tão feio, cheio de pessoas pobres e marginais. Esse posicionamento parece encaixar-se perfeitamente à postura de um policial que afirma, ao examinar um cadáver, que o animal

que praticou tal ato só pode ter vindo da Cidade de Deus.

A marginalização da Cidade de Deus pode ter sido originada no romance homônimo e parcialmente autobiográfico de Paulo Lins, mas é indubitavelmente mais profunda no filme. O romance também é dividido em três partes, mas não se concentra apenas nos vilões do local. A segunda parte ocupa-se da história de Bené, o que suaviza a narrativa, devido ao espírito "simpático" deste. No trabalho de Paulo Lins, Mané Galinha não recebe atenção especial, mas as histórias de Cabeleira e Zé Pequeno são, respectivamente, a primeira e terceira partes do romance.

A antropóloga Alba Zaluar, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), auxiliou Paulo Lins em sua pesquisa sobre a história da favela, porque o autor já não era mais parte do contexto que descreve no livro. De acordo com os resultados de sua pesquisa, menos de 2% da população da favela estava envolvida em atividades criminosas até os anos 1980. No filme esse percentual sobe para aproximadamente 98% quando a guerra do tráfico entre as gangues de Cenoura e Zé Pequeno é vista em uma das seqüências finais, com meninos de toda favela juntando-se a uma das duas favelas para se vingar de alguma agressão pessoal, assassinato ou estupro de um membro da família.

De acordo com Fernanda Mena, na *Folha de São Paulo*, os moradores da Cidade de Deus reclamam que o tema central do filme desmoraliza a favela, retratando a maior parte de seus habitantes como bandidos. Essas pessoas também afirmam que o filme acirrou o preconceito social contra eles tanto da parte da polícia quando da parte dos empregadores da cidade do Rio de Janeiro. José Neves, presidente da União Comunitária da Cidade de Deus, que vive na área há trinta anos, afirma que o filme mostra uma situação irreal. Quando questionado a respeito da ideologia de *Cidade de Deus*, João Zito Araújo definiu o filme como uma "modernização do estereótipo do negro como marginal". Como afirma Jacob Gorender em *Brasil em preto e branco: o passado que não passou*(2000), o racismo é justificado ideologicamente pelas relações do Brasil colonial com os negros.

A leitura de Fernando Meirelles, Kátia Lund e Bráulio Mantovani da obra já modificada de Paulo Lins retrata uma interpretação burguesa da classe baixa. Antes das filmagens de *Cidade de Deus*, nenhum dos três tentara entender a realidade da favela. A sua fonte mais

importante depois do romance de Paulo Lins foi o documentário Notícias de uma guerra particular (1999), dirigido por Lund. O documentário concentra-se, sobretudo, na violência e no tráfico de drogas nas favelas do Rio. Em virtude do tema do documentário, Meirelles pediu o auxílio de Lund, que é forasteira em relação ao contexto da favela, pois estudou em uma escola americana de São Paulo e delimita os jovens participantes do filme de acordo com a suavisão, que está comprometida com sua formação sócio-cultural e econômica.

Fátima Toledo desempenha um papel de suma importância neste processo delimitador preparando atores para o filme. O objetivo de Toledo era ajudar os atores a achar seu ódio inato, como foi o caso de Leandro Firmino da Hora, o Zé Pequeno, cujo treinamento a preocupou, pois ela não pensava que ele seria capaz de representar um marginal tão cruel em virtude de sua doce personalidade. No entanto, o espectador nem consegue imaginar Leandro da Hora fazendo um papel diferente do de Zé Pequeno. Ele representa o seu habitat (ele, de fato, vivia na Cidade de Deus quando participou das filmagens) no seu pior aspecto, embora sua realidade na favela difira drasticamente do que ele representa.

De acordo com Peggy Phelan(1993, p. 25-6): "Representation is almost always on the side of the one who looks and almost never on the side of the one who is seen.". As teorias da identidade, propostas por Phelan, indicam que a política da sociedade é caracterizada pelo indivíduo (self) e o Outro (other). O indivíduo, o que vê, é o termo normativo do binário, definido entre outras coisas por ser branco. A autora informa que uma situação socialmente opressora apresenta dois aspectos: visibilidade (otherness) e invisibilidade (selfness). Para Phelan, o indivíduo é isento de marca (unmarked) e não é visto. Além disso, é responsável por ditar as regras sociais, cuja origem não é facilmente identificada (é invisível). O indivíduo não está contido ou delimitado, enquanto o Outro, não-branco, é visto e dominado pelo que é invisível.

Para a autora, uma vez que a dinâmica da visibilidade muda em relação ao espectador, que é passivamente exposto ao que o indivíduo vê, ele nota que há uma possibilidade de mudança na dinâmica das relações sociais, pois o espectador olha (criticamente observa), ao invés de ser olhado e sua própria representação ou interpretação do mundo se torna mais possível.

Nos cinco filmes analisados, o olhar crítico do espectador não é motivado. Pelo contrário, seu olhar é utilizado para reconhecer a construção de mundos nos quais o protagonista negro ainda é o excluído social. O fato de *Orfeu negro* e *Orfeu* lidarem com heróis cujas histórias acontecem durante o Carnaval reitera a impossibilidade da representação das suas histórias em um mundo não-ficional, durantes dias comuns. Essa mesma marginalização (*otherness*) é percebida em *Madame Satã* e *Ônibus 174*. Nestes filmes são *vítimas do sistema, não parte dele*. Além disso, são muito fracos para resistir à corrupção deste sistema e recebem, por isso, a punição devida. Em *Cidade de Deus*, o herói, inicialmente um excluído (morador negro de uma favela), torna-se um indivíduo, quando é aceito em um ambiente predominantemente branco e burguês, como fotógrafo.

Através destas realidades construídas, o preconceito contra a favela e os negros tende a crescer, pelo fato de que estes são tidos como intimamente ligados à violência. Este aumento no preconceito racial e social agrava os problemas que, supostamente, foram criticados nos filmes. Um exemplo deste agravante é o fato de Rubens Sabino da Silva, de dezenove anos, que fez o papel de "Neguinho" em *Cidade de Deus*, ter sido preso em junho de 2003, por roubar a bolsa de uma senhora em um ônibus. Rubens afirmou não ter ganhado nada com o filme e que o roubo da bolsa foi somente para que ele tivesse algo para comer. O mesmo destino trágico esperava por Fernando Ramos da Silva, o Pixote, do filme de Héctor Babenco. Ele morreu com dezoito anos, em 1987, assassinado pela polícia, por conta de seu envolvimento em atividades criminosas.

Peggy Phelan(1993) afirma que o excluído só encontrará um maior nível de tolerância social depois de *ele mesmo* representar os problemas sociais que enfrenta, indicando o que o impossibilita de ser aceito socialmente. A ideologia presente nos filmes analisados, no entanto, defende os motivos da sociedade para a exclusão social e não dá voz aos oprimidos. O excluído é visto pelo outro, que detém o domínio do poder e do discurso. Portanto, detém o poder legitimado na e pela sociedade de representar o outro através de seu próprio olhar subjetivo, de seu próprio discurso.

De acordo com Peggy Phelan(1993), porque as minorias têm que emergir de um nível social tão baixo, não é tão simples como parece mudar *daquele que é visto* para *aquele que vê*. Para que alguém seja capaz

de "inventar" a realidade na qual quer viver ao invés daquela que lhe é imposta, tem que exceder as delimitações que lhe são conferidas, antes de misturar-se ao restante da sociedade.

A autora ainda afirma que os papéis sociais têm de ser invertidos para chamar a atenção para a dinâmica social que está escondida. Somente após o excluído tornar-se criador da sua própria realidade é que este terá a chance de alcançar maior aceitação social e talvez mudar a uma história escurecida pelo preconceito. Talvez A negação do Brasil seja um grito por socorro ou uma amostra de que é possível, sim, conseguir se mostrar e ser respeitado, mas ainda há muito a ser feito.

Referências Bibliográficas:

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. Produção: A casa de criação, 2000.

ARAÚJO, Joel Zito. Entrevista pessoal. 04 de novembro, 2004.

CENPHA. Condições de vida em conjuntos habitacionais de interesse social: Cidade de Deus e Cidade alta. Rio de Janeiro: Banco Nacional da Habitação, 1970.

CIDADE de Deus: edição especial. Roteiro de Bráulio Mantovani. Direção: Fernando Meirelles. Imagem Filmes, 2002.

GORENDER, Jacob. Brasil em preto & branco: o passado escravista que não passou. São Paulo: SENAC, 2000.

LABAKI, Amir. Cinema brasileiro: de O Pagador de Promessas a Central do Brasil. 2 ed., São Paulo: Publifolha, 1998.

LINS, Paulo. Cidade de Deus: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Wellspring Media, 2004.

MENA, Fernanda. Cidade de Deus gera discriminação, dizem favelados. 18 Oct. 2004.<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66480.shtml>.

ÕNIBUS 174. Direção: José Padilha. Hart Sharp Video, 2004.

ORFEU. Direção: Carlos Diegues. 1999. DVD. New Yorker Films, 2004.

ORFEU negro. Direção: Marcel Camus. 1959. DVD. Home Video Entertainment, 1993.

PARANHOS, Luiz Tosta. Orfeu da Conceição: tragédia carioca. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

PHELAN, Peggy. Unmarked: the politics of performance. New York: Routledge, 1993.

PIXOTE. Direção: Héctor Babenco. New Yorker Films, 2001.

Artigo recebido em maio de 2007 e aprovado em junho de 2007.