UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

JOICE MENSATO

CIDADE DE DEUS: LIVRO, FILME (DIRETOR), VESTIBULAR. DIFERENTES INTERPRETAÇÕES, DIFERENTES AUTORIAS?

CAMPINAS
2008

JOICE MENSATO

Cidade de Deus:
Livro, Filme (Diretor), Vestibular. Diferentes interpretações, diferentes autorias?

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras - Português

Orientadora: Profª Drª Carmen Zink Bolonhini

CAMPINAS
2008

AGRADECIMENTOS:

Gostaria de agradecer:

- à Profa Dra. Carmen Zink Bolonhini pela orientação sempre tão esclarecedora e carinhosa.

- aos meus pais por compreenderem as minhas escolhas e perdoarem as minhas ausências.

- às minhas amigas Kátia T. M. Kitagawa e Karina Z. Stefani pelas conversas de incentivo e consolo sem as quais eu não teria chegado até aqui.

- às minhas amigas Juliana P. Araújo e Rachel A. M. Nogueira pelas trocas de conhecimento e companheirismo.

- à Cássia C. Furlan pela preciosa ajuda no início dessa pesquisa.

RESUMO

Este trabalho pretende abordar os diferentes gestos de interpretação produzidos acerca do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e, a partir disso, discutir a autoria do mesmo. Tal estudo é fruto do questionamento no que tange a adoção de listas de filmes por alguns exames vestibulares. Desde 2001, quando o Centro Universitário Newton Paiva, de Belo Horizonte, passou a adotar alguns filmes do cinema nacional em seus processos seletivos, o número de instituições de ensino superior que aderiram à proposta de incluir listas de filmes em seus exames vestibulares tem crescido a cada ano.

Ao observar algumas questões elaboradas pela Faculdade Cásper Líbero nos anos de 2004 e 2006, que tratavam especificamente do filme *Cidade de Deus* dirigido por Fernando Meirelles, percebeu-se que a Formação Discursiva em que se inscreve o sujeito-examinador estava mais próxima da FD da crítica cinematográfica do que da FD do sujeito-diretor do filme. Considerando-se, também, o fato de que o filme *Cidade de Deus* foi baseado no livro homônimo de Paulo Lins, formulou-se a pergunta de pesquisa: Quem é o autor do filme *Cidade de Deus*?

Palavras-chave: Análise de discurso – Autoria – Vestibular – Cinema – *Cidade de Deus*

SUMÁRIO

RESUMO **4**

1. INTRODUÇÃO: **6**

1.1 COMO TUDO COMEÇOU 6

1.2 CADA CAPÍTULO 6

2. OBJETIVOS: **8**

3. PERGUNTAS DE PESQUISA **9**

4. JUSTIFICATIVA **10**

5. METODOLOGIA **12**

6. REFERENCIAL TEÓRICO E ANÁLISE DE DADOS **13**

6.1. EFEITOS DE SENTIDO 13

6.1.1. Autoria *14*

6.1.2. Designação, Adjetivação, Predicação *16*

6.2. FACULDADE CÁSPER LÍBERO 20

6.2.1. Estrutura da Prova *20*

6.2.2. Atualidades *21*

6.3. CIDADE DE DEUS 21

6.3.1. Filme *21*

6.3.2. LIVRO(S) *23*

6.4. QUESTIONÁRIO 26

6.4.1. QUESTÃO de 2004 ..... *27*

6.4.2. QUESTÃO DE 2006 ..... *30*

6.5. FERNANDO MEIRELLES - ENTREVISTA 32

6.6. AUTORIA DO/NO FILME – CIDADE DE DEUS 34

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS **35**

DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS 35

BIBLIOGRAFIA: **37**

ANEXO 1 - QUESTÕES **40**

ANEXO 2 - ENTREVISTA COM FERNANDO MEIRELLES FEITA PELA REVISTA DE CINEMA EM 2002. ..... **41**

ANEXO 3 – LISTAS DE FILMES NACIONAIS **52**

1. INTRODUÇÃO:

1.1 COMO TUDO COMEÇOU

Esta pesquisa foi motivada pela exibição e análise, cada vez mais recorrentes, de filmes nas escolas. Considerando que o vestibular tem grande importância nessas instituições de ensino e é determinante para a elaboração do currículo escolar, se observou como esses exames trabalhavam – e se trabalhavam – filmes em suas questões.

Em um primeiro momento, foi feito um levantamento de faculdades que elaboravam listas de filmes para os seus exames vestibulares: Centro Universitário Newton Paiva, Faculdade Cásper Líbero, FAP (Faculdade de Artes do Paraná), FGV (Faculdade Getúlio Vargas – curso de direito), UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia), UFBA (Universidade Federal da Bahia), UFCG (Universidade Federal de Campina Grande) e UNITAU (Universidade de Taubaté). Em seguida, foram observados os filmes e as questões elaboradas por essas faculdades, até que se chegou a duas questões, uma de 2004 e uma de 2006, da Faculdade Cásper Líbero, as quais tratavam do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

A escolha dessas questões foi motivada pelo fato de o filme de Meirelles ser uma marca do cinema nacional. Por causa do seu enredo, cinematografia e pela opção de trabalhar com atores iniciantes, *Cidade de Deus* foi bastante discutido entre a crítica cinematográfica e também entre os espectadores. Considerando essas diferentes interpretações (muitas vezes até contraditórias) acerca do filme, pensou-se que uma questão de múltipla escolha (que vê as respostas apenas como "certas" ou "erradas") não daria conta dessa multiplicidade de interpretações, restringindo-se àquelas que fariam sentido para o examinador. Então, se propôs uma análise discursiva dessas questões.

Após uma análise inicial dessas perguntas, e de uma entrevista com o diretor do filme – encontrada ao acaso –, surgiu o questionamento em torno da autoria do filme, considerando autor aquele que, segundo Foucault (1992), responde pelo que diz e é aquele que coloca o discurso no repetível histórico. A partir de então, formulou-se a primeira pergunta de pesquisa: Quem é o autor do filme *Cidade de Deus*?

1.2 CADA CAPÍTULO

No capítulo 1, faz-se uma breve introdução explicando, primeiramente, quais foram as motivações dessa pesquisa e como se chegou à pergunta de pesquisa e, em seguida, faz-se uma breve explicação do que será tratado nos capítulos. No capítulo 2 explicitam-se os objetivos que culminam nas perguntas de pesquisa (capítulo 3). No 4

fala-se sobre a nova tendência de se incluírem listas de filmes nos exames vestibulares e, também, sobre alguns recursos que foram utilizados para a realização dessa pesquisa. No capítulo 5 apresenta-se a metodologia da pesquisa, baseada no paradigma indiciário que observa os detalhes para compreender uma obra. No capítulo 6 está todo o referencial teórico baseado, principalmente, na Análise de Discurso materialista e a análise de materiais. Optou-se por colocar o quadro teórico junto com a análise de materiais para facilitar o modo de compreensão investido nesse corpus de análise. Por fim, no capítulo 7 encontram-se as considerações finais e as outras possibilidades de pesquisa que este trabalho suscita.

2. OBJETIVOS:

A presente pesquisa aborda uma nova tendência dos exames vestibulares brasileiros: a inclusão de questões relativas a filmes. Esses são escolhidos e divulgados em listas antes do exame, assim como as já tradicionais listas de livros, para que o candidato vá preparado para a prova. Optou-se por analisar duas questões que tratam do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles – do exame vestibular da Faculdade Cásper Líbero, sendo uma do ano de 2004 e a outra de 2006. Foram escolhidas essas questões porque são de múltipla escolha e, por isso, pressupõe uma única alternativa como certa – diferentemente do que ocorre com as aplicadas pela Faculdade Getúlio Vargas (FGV) que são dissertativas –; e tratam do filme de formas distintas. Esse trabalho consiste na análise dessas questões, considerando a FD em que se inscreve o sujeito-examinador e os diferentes gestos de interpretação que elas suscitam para, em seguida, discutir a questão da autoria do filme.

3. PERGUNTAS DE PESQUISA

- Considerando-se a forma pela qual é constituído o personagem nas diversas materialidades que compõem a linguagem do filme, quem é o autor do filme *Cidade de Deus*?

Para se chegar à resposta da pergunta acima, se faz necessário o questionamento:

- Quais são as formações imaginárias produzidas dos sujeitos que ocupam a posição de personagens do filme *Cidade de Deus*?

4. JUSTIFICATIVA

Desde 2001, quando o Centro Universitário Newton Paiva passou a adotar alguns filmes nacionais em seus exames vestibulares, outras instituições de ensino superior – como a Faculdade Cásper Líbero, por exemplo – incluíram em seus exames listas de filmes que devem ser assistidos previamente pelos candidatos, para que esses sejam capazes de responder a determinadas questões. Essa prática de adotar obras a partir das quais o examinador produz questões não é nova, visto que a adoção de listas de obras literárias já é uma constante. Portanto, o que se tem de novo é a inclusão do meio cinematográfico nesses exames.

Essa inserção faz com que o cinema tenha sua posição discursiva deslocada de atividade de lazer para atividade escolar. Tal deslocamento já alterará a resposta do candidato visto que ele não estará respondendo a alguma pergunta informal, feita por algum colega que também assistiu ao mesmo filme, por exemplo, mas sim a uma questão que pode ser decisiva para ele ingressar no ensino superior.

Posta a problemática acima que, vale ressaltar, não serve apenas para o cinema, mas também para a literatura, surge outro entrave: e se a FD do candidato for diferente, ou mesmo oposta, à do examinador? Se pensarmos em um exame dissertativo, como o aplicado pela Faculdade Getúlio Vargas, por exemplo, essa questão pode ser minimizada, visto que o candidato pode justificar a sua resposta. Entretanto, quando se tem uma prova de múltipla escolha não há espaços para meios termos ou relativizações: ou o candidato *erra* a questão – considerando aqui a palavra *erro* como o não cumprimento da expectativa do examinador – ou ele tenta assumir e/ou reproduzir o discurso do examinador para *acertar* a questão.

Considerando as observações já postas, foram selecionadas duas questões para análise, que tratavam do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, aplicadas nos exames de 2004 e de 2006 da Faculdade Cásper Líbero sob o rótulo de *Atualidades*.

Colocar questões relativas a filmes rodados em diferentes épocas – como o próprio *Cidade de Deus* que foi lançado em 2002 – sob o rótulo de *Atualidades*, traz consigo a pergunta: O que é atual nesses filmes? Considerando-se também as demais questões que estão nesse mesmo bloco, nota-se que elas se remetem a notícias e episódios ocorridos, aproximadamente, um ano antes do exame. Sendo assim, cogita-se a existência de alguns elementos presentes nessas películas que os tornariam atuais para essa Faculdade. Pode-se supor que o *atual* seja o próprio cinema visto como uma arte

recente, ou mesmo a presença desse no exame vestibular. Entretanto, se acredita – e esse será um dos pontos a ser discutido – que o *atual* refere-se a alguns temas abordados pelos filmes, como o uso de armas em *Tiros em Columbine*, de Michael Moore (2002) e a violência no filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), por exemplo.[1]

Para que os objetivos expostos nesse projeto fossem alcançados foram utilizados diversos instrumentos de pesquisa para construir o *corpus* necessário para a análise. Em primeiro lugar, o filme *Cidade de Deus* foi assistido analiticamente, buscando nele os elementos necessários para a defesa ou refutação dos argumentos dados pela crítica e pelo diretor do filme. Foi aplicado um questionário com alunos do primeiro ano de graduação – que acabaram de passar pelo exame vestibular – com as duas questões a serem analisadas. As respostas desse questionário permitiram que se fizesse uma estimativa do número de *acertos* que estas questões tiveram no exame vestibular da Faculdade Cásper Líbero e se os candidatos acertariam as questões mesmo sem terem assistido ao filme. [2] Em terceiro lugar, tendo como base teórica a Análise de Discurso, analisou-se os discursos presentes nas questões selecionadas do exame vestibular da Faculdade Cáper Líbero. Por fim, mergulhou-se na discussão existente sobre o conceito de *autor* na Análise de Discurso e na teoria cinematográfica para explicitar quem é o autor de *Cidade de Deus*.

Partindo das questões do exame vestibular da Faculdade Cásper Líbero, que tratam o filme *Cidade de Deus* como "mais um representante da estética da violência", pretende-se discutir as formações ideológicas do examinador e o modo pelo qual elas se materializam nas questões. Para isso, serão utilizados alguns comentários da crítica cinematográfica e uma entrevista feita pela *Revista de Cinema*, com o diretor Fernando Meirelles. Em razão do fato de o diretor de *Cidade de Deus* ter citado várias vezes o livro de Paulo Lins, no qual Meirelles se baseou para produzir o filme, serão utilizados – quando necessário – trechos desse livro.

Considerando-se que o autor, segundo a Análise de Discurso, é aquele que produz um texto com unidade e coerência e o insere no repetível histórico, pretende-se discutir qual dos três elementos citados acima – crítica cinematográfica, Fernando Meirelles e Paulo Lins – é o autor do *Cidade de Deus*.

---

[1] Essa pesquisa pretende trabalhar mais profundamente o filme *Cidade de Deus*, entretanto, considerou-se importante citar outro filme cobrado na mesma lista de 2006 – *Tiros em Columbine* – para exemplificar melhor o raciocínio em torno do tema *Atualidade* presente no exame vestibular da Faculdade Cásper Líbero.

[2] Entenda-se *acerto* aqui, como o ato de responder a questão de acordo com a expectativa do examinador.

5. METODOLOGIA

A metodologia de pesquisa se baseia no paradigma indiciário, um modelo epistemológico utilizado nas ciências humanas, que propõe "um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores" (Ginzburg, 1989, p.149).

Ginzburg, 1989, mostra como esse paradigma surgiu no final do século XIX no campo das artes, com o método morelliano de análise das pinturas. Esse pregava a análise de detalhes aparentemente irrelevantes nas pinturas, aqueles que não foram pensados pelo artista, mas criados de modo quase automático – como o formato das orelhas e unhas, por exemplo – para determinar a autoria do quadro. Esta forma de análise se aproxima da psicologia moderna que diz que "os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós" (Ginzburg, 1989, p.146). Freud, antes da psicanálise, foi leitor de Morelli e sobre isso disse que "pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, 'baixos', forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano" (Ginzburg, 1989, pp.149-150).

A análise de discurso segue esse modelo epistemológico, pois, é pelo detalhe que se analisa os discursos dos sujeitos. Esses sujeitos do inconsciente deixam, no discurso, marcas que o localizam em determinada FD e cabe ao analista explicitá-las.

6. REFERENCIAL TEÓRICO E ANÁLISE DE DADOS

6.1. EFEITOS DE SENTIDO

A Análise de Discurso materialista é, segundo Orlandi, uma disciplina de entremeio, que abrange a lingüística, o marxismo e a psicanálise. Contudo, a AD articula de um modo particular essas três áreas, interrogando-as a respeito daquilo que lhes falta.

A Análise de Discurso, segundo Orlandi (1999), difere da Lingüística porque essa estuda a língua fechada sobre si própria, enquanto aquela procura "compreender a língua fazendo sentido" (ORLANDI,1999, p.15). A autora afirma que a língua não é transparente, isso quer dizer que nenhuma palavra é proferida inocentemente, uma vez que elas, as palavras, estão carregadas de significados outros que são esquecidos no ato da enunciação.

A noção de significado da Análise de Discurso difere daquela estipulada pelo lingüista Ferdinand Saussure porque, grosso modo, para ele todo significante tinha um significado imediato, enquanto para a Análise de Discurso esta relação torna-se mais instável. Para esse campo de estudo, os significados podem ser alterados de acordo com as posições ocupadas pelo sujeito no ato da enunciação e da significação histórica das palavras. Por causa dessa mobilidade é que a Análise de Discurso não trabalha com a noção de *significado*, mas sim com a de *sentido*, conforme diz Orlandi.

O sentido de uma palavra não existe por si próprio, ele é constituído de acordo com as condições de produção do enunciado. Essas, por sua vez, fazem parte da exterioridade lingüística e podem ser divididas, segundo Orlandi, em condições de produção em sentido estrito (ato da enunciação) e em sentido amplo (contexto sócio-histórico-ideológico). A contribuição da história para a Análise de Discurso é justamente esse conhecimento exterior à língua e ao modo como ele se inscreve no discurso, o que possibilita ao analista compreender como os sentidos são produzidos no/pelo dioscurso.

Nessa conjugação de língua e história, o analista trabalha com a forma material, não analisando apenas o conteúdo, mas também a forma. Contudo, a língua não é trabalhada unicamente como estrutura – como se faz na Lingüística saussuriana – mas, sobretudo como acontecimento. Com a confluência da estrutura e do acontecimento, a forma material "é vista como acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história" (ORLANDI, 1999). E é justamente a noção de sujeito do

inconsciente que a AD empresta da Psicanálise.

O sujeito, para a AD, é aquele que é "atravessado pela linguagem e pela história, sob o modo do imaginário, o sujeito só tem acesso a parte do que diz" (ORLANDI, 1999). O sujeito, segundo Althusser (1985), é o resultado da interpelação do indivíduo pela ideologia. Não existe sujeito sem ideologia, pois ele só se (re)conhece, no momento em que "se insere, a si mesmo e a suas ações, em práticas reguladas pelos aparelhos ideológicos" do Estado (escola, religião, família, cultura etc) (BRANDÃO, 1999). O sujeito não existe fora da história e da ideologia e é pela língua que ele (o sujeito) se significa.

As palavras são carregadas de sentidos outros que o sujeito esquece ao enunciar e é graças a esses esquecimentos que o sujeito consegue se significar. Sobre esquecimentos, Orlandi diz que existem dois tipos de esquecimentos: o de número 1, também chamado de "esquecimento ideológico", é o que dá a impressão ao sujeito de que ele está na origem do dizer e não retomando sentidos pré-existentes; o de número 2, "que é da ordem da enunciação", é o responsável por dizermos uma coisa daquela forma e não de outra, formando em todo o nosso dizer "famílias parafrásticas que indicam que o dizer sempre podia ser outro".

O sujeito também é constituído pela posição que ele ocupa ao enunciar. Um mesmo sujeito pode ocupar diferentes posições discursivas dependendo das circunstâncias da enunciação. Por exemplo, uma mulher, quando vai conversar com o filho tem de assumir a posição-mãe e não outras posições (posição-professora, posição-esposa), pois senão seu enunciado não fará sentido. No caso do trabalho *Cidade de Deus: Livro, Filme (Diretor), Vestibular*. *Diferentes interpretações, diferentes autorias?* um exemplo seria a posição-candidato que o sujeito que deseja ingressar numa universidade tem de assumir. Quando o sujeito assiste a um filme por lazer, ele o faz da posição-espectador, que espera que o filme o atraia de alguma maneira. Porém, quando ele assiste a um filme da posição-candidato, o seu olhar é direcionado a tentar encontrar, ali, pistas que o ajudem a responder às questões do vestibular.

6.1.1. Autoria

Quando estamos diante de uma obra – literária, imagética, científica – uma das primeiras questões que colocamos é: Quem é o autor? Mas o que, especificamente, é um autor?

Como diz Lagazzi-Rodrigues em seu artigo "Texto e autoria", a questão da

autoria é pouco tematizada na escola, sendo que o autor surge sempre como "escritor de obra artística, literária ou científica". O conceito de autor, assim trabalhado, traz consigo a idéia de que o autor é aquele que *cria* uma "obra artística, literária ou científica" (LAGAZZI-RODRIGUES, 2006, p. 83), contudo a Análise de Discurso se opõe a idéia de criação dizendo que os sujeitos não criam textos, mas sim repetem discursos já ditos.

Segundo Orlandi, existem 3 tipos de repetição:

> a. a repetição empírica (mnemônica) que é a do efeito papagaio, só repete;
> b. a repetição formal (técnica) que é um outro modo de dizer o mesmo;
> c. a repetição histórica, que é a que desloca, a que permite o movimento porque historiciza o dizer e o sujeito, fazendo fluir o discurso, nos seus percursos, trabalhando o equívoco, a falha, atravessando as evidências do imaginários e fazendo o irrealizado irromper no já estabelecido. (ORLANDI, 1999, p.54)

Para Foucault, o sujeito só pode ser considerado autor se ele inserir o seu discurso no repetível histórico e, com isso, possibilitar que outros discursos sejam criados a partir dele. Marx é um exemplo de autor para Foucault, pois a partir do discurso dele sobre a luta de classes surgiram discursos outros como o sindical, por exemplo. Então, para o autor de *O que é um autor?*, a autoria não está disponível para todos os discursos: "uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem autor; um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor" (FOUCAULT, 1992, p.46)

Orlandi discorda desse posicionamento de Foucault e defende que qualquer sujeito pode ser autor, pois, para ela "a própria unidade do texto é efeito discursivo que deriva do princípio da autoria" (ORLANDI, 1999, p.75). Para Orlandi, o autor é aquele que se assume como *eu* no discurso, que se supõe na origem do seu dizer e, por isso, aquele que assume a responsabilidade pelo que é dito.

A autora de *Análise de discurso: princípios e procedimentos* (1999) inicia a discussão sobre autoria dizendo que assim como o sujeito está para o discurso o autor está para o texto. Enquanto no discurso temos a dispersão de sentidos, no texto temos uma unidade imaginária. Segundo Orlandi

> O que temos, em termos de real do discurso, é a descontinuidade, a dispersão, a incompletude, a falta, o equívoco, a contradição, constitutivas tanto do sujeito como do sentido. De outro lado, a nível das representações, temos a unidade, a completude, a coerência, o claro e distinto, a não contradição, na instância do imaginário (ORLANDI, 1999, p.74)

A partir disso, se pode dizer que o autor é aquele que se coloca na origem do seu

dizer, produzindo algo com começo meio e fim "que seja considerado original e relevante, que tenha clareza e unidade" (LAGAZZI-RODRIGUES, 2006, p.93). Para Orlandi, a autoria se aplica ao corriqueiro da produção dos dizeres e não se limita a um conjunto restrito de produtores "originais", como Foucault.

Para Orlandi a função autor é tocada pela historicidade, mas de modo diferente de Foucault. Para a autora de *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico* (1996) o texto do autor se constitui, "com seu enunciado, numa história de formulações. O que significa que, embora ele se constitua pela repetição, esta é parte da história e não mero exercício mnemônico", então, o autor não produz discursividade, como para Foucault, mas também se coloca como interpretável.

É importante ressaltar que o autor também é aquele que responde pelo que diz. Foucault lembra que nem sempre foi importante marcar a autoria nos textos e que isso teve início "na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores" (FOUCAULT, 1992 p.47). Sobre isso, Eni Orlandi fala que a autoria é uma das funções mais afetadas pela sociedade "ela está mais submetida às regras das instituições e nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares" (ORLANDI, 1999, p.75). O autor é responsável pelo que diz e como diz, é dele que a sociedade irá cobrar a unidade do texto

> coerência, respeito às normas estabelecidas, explicitação, clareza, conhecimento das regras textuais, originalidade, relevância e, entre outras coisas, unidade, não-contradição, progressão e duração de seu discurso, ou melhor, de seu texto (ORLANDI, 1999, p.p.74-75)

6.1.2. Designação, Adjetivação, Predicação

Todo nome próprio é formado por um nome e um sobrenome de forma que, segundo Guimarães (2002), o sobrenome determina o nome. É pelo sobrenome que se define a Família da qual o sujeito nomeado faz parte. É por meio do sobrenome que se traça uma historicidade desse sujeito – filho de X, neto de Y – que é determinante para a sua constituição enquanto sujeito social.

O nome próprio tem um funcionamento social desde o processo de nomeação do sujeito. Guimarães (op.cit.) explica a questão da nomeação dizendo que os pais são obrigados pelo Estado a nomearem e registrarem seus filhos para que esses possam ser identificados enquanto indivíduos "para o Estado e para a sociedade, é tomá-lo[s] como sujeito[s]" (GUIMARÃES, 2002, p.36). Contudo, a escolha dos pais não é livre, como aparenta ser. Cunha (2008) propõe uma categorização das discursividades que integram

o processo discursivo de designação de pessoas:

> 1. discursividade de gênero do nome: o sujeito designador atribui um nome com gênero coerente com o sexo (masculino ou feminino) do sujeito em vias de designação;
> 2. discursividade de idealidade do referente: marca a interpelação por um discurso em que o sujeito designador identifica, em um referente, características que gostaria de emprestar, de associar ao filho, mediação essa feita pelo nome;
> 3. discursividade de efeito de evidência do nome (ou ainda de transparência do nome): refere-se à prática em que o sujeito designador escolhe ou concebe um nome de acordo com as circunstâncias de nascimento da criança; esta discursividade está voltada para a situação presente do nascimento;
> 4. discursividade de prefiguração discursiva de acontecimentos: refere-se à situação em que o sujeito designador prefigura, pelo nome, bem como pelos discursos em torno do evento de designação (que chamei de *pré-designação ideológica*, conforme expressão que emprestei de Althusser), acontecimentos para a vida do sujeito designado; há, portanto, por essa discursividade, uma projeção para o futuro: pela discursividade de prefiguração discursiva de acontecimento, segundo desenvolvi, o sujeito designador é interpelado por um discurso de efeito ideológico elementar da linguagem voltado para o *futuro* do sujeito designado, como se o nome, e sua etimologia ou sentidos positivos (ideais) que evoca (de prestígio, poder, sucesso etc.) tivessem o poder de sobredeterminar a vida do sujeito designado, conferindo-lhe vantagens, benefícios (CUNHA, 2008, pp.51-52)

A partir das discursividades postas por Cunha, pode-se perceber como o processo de designação envolve uma série de questões, que nem sempre são transparentes ao sujeito designador, mas que passam a constituir o sujeito designado.

Primeiro tem-se a questão do gênero, o sujeito designador tem de dar um nome que seja compatível com o sexo da criança. Em seguida, Cunha fala sobre a "discursividade de idealidade do referente". Encaixam-se nessa categoria, os nomes de origem religiosa (Pedro, Paulo, Raquel, Maria etc). Quando o pai dá um nome de origem religiosa, ele visa associar características típicas dessa religiosidade ao filho. Ele insere o filho, pelo nome, no discurso religioso. A terceira categorização proposta por Cunha se refere à escolha de nomes que estão em voga no momento do nascimento da criança. Esses nomes podem ser escolhidos de acordo com a tendência do momento de se nomear – alguns nomes marcam determinadas épocas, por isso é comum que se tenha

muitas crianças da mesma idade com o mesmo nome – ou então, podem ser inspirados em personagens de novelas, figuras políticas ou músicos. Na quarta categorização denominada "discursividade de prefiguração discursiva de acontecimentos" se encaixam nomes estrangeiros, por exemplo, que os pais escolhem visando atribuir sentidos positivos para o filho.

De posse dessas categorizações, pode-se dizer que os pais escolhem os nomes, porém eles têm de optar por um dentre aqueles possíveis.

> Isso quer dizer que, na prática discursiva de designação, o gesto de filtrar, de selecionar um nome resulta de um processo discursivo. O sujeito designador (o pai, a mãe, ou qualquer pessoa que seja responsável pela escolha ou composição de um nome) é interpelado em sujeito pela ideologia. Isso é importante, porque, (...) o nome é um produto histórico. (CUNHA, 2008, p.52)

6.1.2.1. Autor

Para tentar responder a questão "O que é um autor?", Foucault (1992, p.42) sugere que se façam outras indagações como: "O que é um nome de autor? E como funciona?".

Para Foucault, o nome do autor é um nome próprio e como tal, possui "os mesmos problemas que todos os nomes próprios" e encontra-se situado entre os pólos da descrição e da interpretação, contudo, "a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira". Foucault exemplifica dizendo que, caso se prove que determinado autor não tem o tipo físico até então atribuído a ele, isso não alterará a correspondência entre esse indivíduo e a sua nomeação, diferentemente do que ocorre com um não-autor.

Pensando na noção de descrição, que Foucault traz para falar sobre o nome do autor, trago essa mesma noção em Pêcheux (1983) associada à da interpretação. Em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux vê a descrição e a interpretação como indissociáveis, sendo que a primeira está voltada para a estrutura do texto e em como estão formulados os efeitos de sentido, enquanto a segunda diz respeito aos efeitos de sentido no ato da leitura. Partindo dessa teoria, poder-se-ia partir do nome Fernando Meirelles e observar predicações possíveis para ele:

Diretor do filme *Cidade de Deus*
Diretor de publicidade

Fundador da *O2 Filmes*

Fazendo o mesmo com o de Paulo Lins teremos:

Escritor do livro *Cidade de Deus*
Morador da Cidade de Deus
Professor de Língua Portuguesa

Essas predicações, formadas a partir de orações adjetivas, colocam tanto Fernando Meirelles quanto Paulo Lins em diferentes posições-sujeito (diretor do filme, diretor de publicidade, fundador de produtora, para Meirelles; e escritor, morador da Cidade de Deus e professor para Lins) inclusive na função-autor, que produzem efeitos de sentido distintos.

6.1.2.2. Apelidos

O sujeito assume, durante a sua vida, outros nomes que não apenas aquele que o identificam para o Estado. Esses variam de acordo com o lugar enunciativo ocupado pelo sujeito no ato da enunciação. Guimarães, 2002, fala que "para alguém que é João Roberto Rodrigues da Silva, significa diferentemente quando for João, ou Roberto, etc. no serviço militar".

A questão dos apelidos é semelhante. Esses são atribuídos nas diferentes instituições, das quais o sujeito faz parte (familiar, escolar, profissional) e, muitas vezes, o mesmo sujeito pode ter um apelido diferente em cada uma delas. Os apelidos podem ser formados de diferentes formas (abreviação do nome, ressaltando algum traço físico, ou marcando a origem desse sujeito, por exemplo) e pode assumir tanto um caráter pejorativo quanto carinhoso. Hashiguti, 2008, fala sobre a questão dos apelidos, que sempre ressaltam o corpo, para os sujeitos descendentes de japoneses

> Os apelidos, por sua vez, geralmente giram no campo semântico da descendência, como "japão", "japa", "japinha", "japita", "japonesinha", "japonês", porque mesmo que o primeiro nome seja não-japonês, o corpo retoma o sentido do sobrenome

No filme *Cidade de Deus*, observamos que a maioria dos personagens é conhecida por apelidos (Busca-pé, Dadinho/Zé Pequeno, Bené, Mané Galinha). O uso desses produz um deslocamento da posição-sujeito da de sujeito de direito (subordinado pelo Estado) para a de sujeito marginal. A partir desse processo designativo do sujeito que, na maioria das vezes acontece ainda na infância, pode-se pensar no apelido como

marca imprescindível na constituição da identidade desse sujeito.

Considerando que os personagens do filme são sujeitos marginais ignorados pelo governo, como pode observado na fala de Busca-pé "a filosofia do governo naquela época consistia no seguinte raciocínio: não tem onde pôr? Manda pra Cidade de Deus!" (Mantovani, 2001, p.9), eles precisam se identificar como tal. A primeira medida adotada nesse processo identitário é a atribuição de um apelido. Essa ação faz sentido se pensarmos que a atribuição de um nome para uma criança é o primeiro gesto que a constitui como sujeito. Então, atribuir um apelido ao sujeito simboliza outro nascimento, agora não mais perante o Estado, mas sim perante a sociedade da qual ele faz parte.

6.2. FACULDADE CÁSPER LÍBERO

6.2.1. Estrutura da Prova

O vestibular da *Faculdade Cásper Líbero* é aplicado em uma única fase, composta por 50 questões e uma redação. A prova é dividida em três blocos e depois subdividida em disciplinas: Bloco I – 20 questões de língua portuguesa e literatura brasileira; Bloco II – 10 questões de atualidades, 5 de história e 5 de geografia; Bloco III – 5 questões de matemática, 5 de língua inglesa e a redação que vale 50% da prova. O aluno será desclassificado se zerar alguma disciplina ou obtiver nota inferior a 4 na redação.

Desde 2003, tal instituição inclui em seu vestibular, além de uma lista de livros, uma lista de filmes que devem ser assistidos previamente pelos candidatos. As questões que tratam desses filmes estão dentro de *atualidades* – exceto no vestibular de 2005 no qual havia duas questões sobre o filme *Cidadão Kane* junto com as de língua portuguesa. Além das perguntas que tratam dos filmes, a parte de *atualidades* da prova traz também questões sobre "economia, política, relações internacionais, cultura e esportes"[3] do ano imediatamente anterior ao exame vestibular. Pensando na palavra que agrupa essas perguntas (*atualidades*), se pode pensar no que seria atual nesses filmes, visto que as outras questões são compostas por reportagens veiculadas no ano anterior ao exame.

[3] Entenda a prova Atualidades.
http://www.facasper.com.br/vestibular/notas.php?id_nota=134 último acesso em 14/06/2008

6.2.2. Atualidades

Pode-se supor que o *atual* seja o próprio cinema visto como uma arte recente, ou mesmo a presença desse no exame vestibular. Entretanto, acredita-se que *atual* refere-se a alguns temas abordados pelos filmes como o uso de armas em *Tiros em Columbine*, de Michael Moore (2002) e a violência no filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), por exemplo.[4]

O documentário de Michael Moore relembra o massacre no *Instituto Columbine* empreendido, em 1999, por dois adolescentes que entraram armados na escola atirando em vários colegas e professores. O diretor usa este fato para discutir a questão do porte de armas A temática do documentário gira em torno da permissão do porte de armas nos Estados Unidos e a relação que isso pode ter com o número de homicídios em um país.

O porte de armas é um tema recorrente em boa parte do mundo, e isso não é diferente no Brasil. Em 2005 houve um referendo popular que perguntava: *O comércio de armas de fogo e munição deve ser proibido no Brasil?* Por isso, a questão do desarmamento foi bastante discutida em todas as mídias, assim como a do próprio referendo. Pensando nisso, é possível concluir que o vestibular da *Faculdade Cásper Líbero* escolheu trabalhar com o documentário de Moore justamente porque o tema do desarmamento fora muito discutido no ano anterior. Então, assim como as outras questões presentes no bloco atualidades, *Tiros de Columbine* remete a um tema bastante discutido no ano imediatamente anterior ao vestibular. Mas e *Cidade de Deus*? O que seria atual nesse filme?

6.3. CIDADE DE DEUS

6.3.1. Filme

6.3.1.1. Resumo

O filme é divido em três partes. A primeira se passa na década de 60, quando o conjunto habitacional *Cidade de Deus* começa a surgir e para onde se mudam duas crianças, Buscapé e Dadinho. Buscapé, o narrador da história, tem um irmão chamado Marreco que, junto com seus amigos Cabelera e Alicate, formam um "grupo de bandidos pé-de-chinelo", como afirma o próprio Buscapé. A especialidade do Trio

[4] Neste trabalho pretendo trabalhar mais profundamente o filme *Cidade de Deus*, entretanto, considero importante citar outro filme cobrado na mesma lista de 2006 – *Tiros em Columbine* – para exemplificar o raciocínio em torno da palavra a*tualidades* presente no exame vestibular da *Faculdade Cásper Líbero*.

Ternura, como ficaram conhecidos, era assaltar caminhões de gás, levar o dinheiro e chamar a vizinhança para saquear. Dadinho acompanha esse grupo e sonha ser como eles. Um dia, Dadinho sugere um assalto a um motel. O Trio acha uma boa idéia, mas decidiu que o garoto ficaria do lado de fora, vigiando. Inconformado por ter sido deixado fora da ação, Dadinho deu um alarme falso fazendo com que o Trio Ternura fugisse, enquanto ele entrou no motel e matou todos os freqüentadores do estabelecimento. Após esse episódio, Alicate entrou para a igreja, Marreco foi morto, dias depois pelo próprio Dadinho e Cabelera foi morto pela polícia quando tentava deixar a *Cidade de Deus*.

A segunda parte do filme se passa nos anos 70. Dadinho, junto com seu amigo inseparável Bené, não se contenta com os pequenos roubos e decide vender cocaína. Orientado por orixás, troca seu apelido para Zé Pequeno e junto com Bené torna-se o maior traficante da *Cidade de Deus*.

A terceira parte se passa nos anos 80 e mostra como Zé Pequeno e Bené se tornaram os maiores traficantes do Rio de Janeiro. O primeiro era ambicioso e nunca estava contente com o que tinha. Bené, em contrapartida, acalmava os ânimos do parceiro, até o dia em que foi morto acidentalmente, deixando Zé Pequeno sozinho no comando do tráfico da *Cidade de Deus*.

Zé Pequeno gosta muito de uma moça que vê na favela, mas ela não corresponde aos anseios do traficante que a estupra. Mané Galinha, namorado da moça reage a essa situação se unindo ao outro traficante da favela, o Sandro Cenoura. Estoura uma guerra na Cidade de Deus que só termina com a morte de Zé Pequeno e Mané Galinha.

6.3.1.2. Diretor

Fernando Meirelles, nasceu em 1955 em São Paulo. Na década de 1980, fez arquitetura na Universidade de São Paulo e, nesse mesmo período, começou a desenvolver o seu interesse por filmagens. Com alguns amigos, começou a produzir filmes experimentais e, em seguida, formaram uma pequena produtora chamada *Olhar Eletrônico*. Pouco tempo depois, mais alguns amigos se uniram e levaram diversos programas de atualidades para a TV, como o programa infantil *Rá-Tim-Bum*, por exemplo.

Na década de 1990, com Paulo Morelli e Andrea Barata Ribeiro, Fernando Meirelles montou a produtora *O2 Filmes*. Durante essa década, ele se tornou um respeitado diretor de publicidades no país e dirigiu dois curtas e dois longas-metragens.

Em 1997, Meirelles leu o livro de Paulo Lins e decidiu adaptá-lo para o cinema. Isso se concretizou em 2002 sendo que a maioria dos atores eram moradores da própria favela representada. Após *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles dirigiu dois longas em língua inglesa *The Constant Garden* (2005) e *Blindness* (2008).

6.3.1.3. Repercussão

Cidade de Deus repercutiu de diversas maneiras na mídia nacional. A maioria dos críticos o via como filme sensacionalista que vendia para o mundo a imagem de um Brasil violento. Outros elogiavam seus elementos estéticos e viam nele a possibilidade do retorno de um cinema nacional de qualidade. Até hoje o filme é considerado como um dos 12 melhores títulos brasileiros, segundo pesquisa do *Folha de S. Paulo* de 8 de Junho de 2008.

6.3.2. LIVRO(S)

6.3.2.1. Duas edições, dois livros?

Lançado em 1997, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sofreu diversas modificações em sua segunda edição que data de 2002. As 550 páginas originais foram reduzidas para 400 e a linguagem coloquial tornou-se mais acessível. Em entrevista para a *Folha de São Paulo* em Agosto de 2002, Paulo Lins disse que essas mudanças foram necessárias para adequar o livro ao mercado internacional.[5] O uso constante de gírias dificulta o trabalho do tradutor, pois nem sempre há um correspondente direto na língua em que a obra será traduzida. Outro problema apresentado pelo autor é a inviabilidade de se colocar um livro de fôlego no mercado internacional.

Um ponto que Paulo Lins deixou obscuro em sua entrevista para a *Folha de São Paulo*, foi o fato da maioria dos personagens terem mudado de nome de uma edição para outra:

> Seria uma forma de proteger o livro do ataque comparativo? Lins nega, mas tampouco explica muito. “Como ia sair o filme, e eu ia mexer mesmo para o estrangeiro, mexi para o Brasil também”

[5] ANGIOLILLO, Francesca. “Nova versão do livro “Cidade de Deus” rebatiza personagens”. In: Jornal *Folha de São Paulo de 30/08/2002*.
Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml
Último acesso em 21/06/2008

Vale ressaltar que os personagens do filme têm o mesmo nome dos da primeira edição do livro.

6.3.2.2. Resumo (2ª edição)

O livro conta diversas histórias de moradores do Cidade de Deus, mas é dividido em três principais: "A história de Inferninho", "A história de Pardalzinho" e "A história de Zé Miúdo". A primeira fala do surgimento do bairro Cidade de Deus, criado pelo governo estadual da Guanabara, que abrigou cidadãos de favelas vítimas de enchentes.[6] Inferninho era um dos novos moradores e logo ficou conhecido por seus assaltos. Quase sempre acompanhado de seus companheiros Martelo e Tutuca, assaltava caminhões de gás, táxis, estabelecimentos comerciais e transeuntes. Devido a esses assaltos, os bichos-soltos – gíria para assaltante – estavam sempre em confronto com a polícia.

Tutuca, após uma perseguição policial, se encontrou com o diabo e fez com ele um pacto: toda segunda-feira, ele deveria matar uma pessoa e em troca o diabo nunca permitiria que ele fosse morto por tiro e nem por policial. Um dia Tutuca não conseguiu cumprir a sua parte do acordo e, na madrugada de segunda para terça, foi morto a facadas pelo marido de uma mulher que o bicho-solto estuprara. Martelo, cansado de fugir da polícia, entrou para igreja e se mudou do Cidade de Deus. Inferninho foi morto por um detetive durante uma perseguição.

A segunda divisão conta a história dos amigos Zé Miúdo e Pardalzinho. Esses, assim como Inferninho, Tutuca e Martelo; faziam pequenos assaltos, porém, visando obter mais lucro, decidiram traficar. Os companheiros tornaram-se os maiores traficantes da favela.[7] Só não eram absolutos, pois havia a boca de Sandro Cenoura a qual Zé Miúdo insistia em querer tomar, mas era impedido por Pardalzinho. Esse era um sujeito respeitado por todos da favela, pois conversava com todo mundo, pagava bebida e droga para os amigos e não arrumava confusão por qualquer coisa. Pardalzinho ainda impedia que Zé Miúdo matasse seus desafetos como Butucatu, por exemplo. Esse espancou e estuprou uma mulher na Cidade de Deus, provocando a ira de Zé Miúdo que não queria que se cometessem crimes na favela para não atrair a polícia. Pardalzinho impediu que Butucatu fosse morto, mas não conseguiu impedir que ele apanhasse. Assim que se recuperou da surra dada por Zé Miúdo, tentou matar o traficante, mas

[6] O estado da Guanabara existiu no período entre 1960 a 1975, no território do atual município do Rio de Janeiro.
[7] A partir da segunda parte do livro, o autor passa a se referir a Cidade de Deus como favela.

errou o tiro acertando em Pardalzinho que morreu.

Após a morte do amigo e sócio, Zé Miúdo ficou ainda mais violento. A terceira e última parte do livro mostra esse aumento da truculência do traficante e da guerra que se instaurou na Cidade de Deus. De um lado estavam as quadrilhas de Zé Miúdo e de Cabelo Calmo e do outro a de Sandro Cenoura e Zé Bonito.

Cabelo Calmo, amigo de Pardalzinho e Miúdo, ganhara uma boca de fumo desse último após sair da cadeia. Zé Bonito era um cidadão honesto, cobrador de ônibus e entrara no crime unicamente para se vingar de Zé Miúdo que havia estuprado sua noiva, matado o seu avô e metralhado a sua casa. A guerra entre os dois bandos durou vários anos e teve repercussão internacional. Zé Bonito foi morto por um garoto, cujo irmão fora morto por ele durante a guerra, e Zé Miúdo – que se afastou da Cidade de Deus por alguns anos – morreu nas mãos de antigos companheiros.

6.3.2.3. Escritor

Paulo Lins nasceu em Estácio de Sá, um bairro de classe média-baixa da Zona Central do Rio de Janeiro, porém passou boa parte da vida na *Cidade de Deus*. Desde pequeno sempre gostou de escrever. Formado em Letras, deu aula durante dez anos para os níveis fundamental, médio e superior.

O romance *Cidade de Deus* é fruto dos dez anos de trabalho com a antropóloga Alba Zaluar no projeto *Crime e Criminalidade nas Classes Populares*. Lins, por ser morador da Cidade de Deus e ter acesso ao "pessoal da malandragem" conseguia fazer importantes entrevistas para o projeto. Contudo, quando Alba pediu que ele escrevesse um relatório a respeito, Paulo Lins disse que não sabia escrever antropologia, sociologia mas que ele poderia fazer um poema. A antropóloga concordou e três meses depois, o poema estava pronto. Alba Zaluar mostrou o poema para o crítico Roberto Schwartz que entrou em contato com o autor para a publicação daquela obra e o incentivou a produzir um romance.

6.3.2.4. Repercussão

Cidade de Deus foi considerado, no ano de seu lançamento (1997), uma das maiores obras da literatura brasileira contemporânea. Contudo, não atingiu a parcela da

população que o autor pretendia: os moradores da favela.[8] Essa obra ficou conhecida mundialmente após o lançamento do filme homônimo, sendo necessária uma adaptação da obra, explicada no tópico *Duas edições, Dois livros*?, para se adequar ao mercado internacional.

6.4. QUESTIONÁRIO

O questionário foi respondido por 22 alunos ingressantes no curso de Lingüística da Unicamp, sendo que 13 deles haviam assistido ao filme e 9 não, porém todos responderam as questões. Como já foi dito anteriormente, optou-se pela aplicação do questionário em alunos ingressantes, visto que esses acabaram de passar por um exame vestibular, estando, dessa forma, em uma situação semelhante a dos alunos que responderam a essas questões nos exames da Faculdade Cásper Líbero.

A primeira questão, apresentada aos alunos, foi aplicada no vestibular de 2004 e tem como característica fornecer elementos do enredo como datas e nomes de personagens para que o aluno opte pelas opções corretas (ver anexo 1). Essa questão teve 33,3% de acerto entre aqueles que não assistiram ao filme e 61,58% de acerto entre aqueles que assistiram. Vale ressaltar que essa pesquisa não se interessa pelos dados numéricos (quantitativos), mas sim o que eles representam.

A segunda questão aplicada é do vestibular de 2006 e tem como característica apresentar elementos da temática do filme – não que isso também não tenha aparecido na primeira questão, mas foi menos expressiva – e algumas vezes o comparando ao cinema estadunidense. Essa questão teve 61,58% de acerto entre os alunos que não assistiram ao filme e 38,46% de acerto entre aqueles que assistiram.

A partir dos dados acima se pode concluir que a questão direcionada a datas e nomes teve um maior número de acertos por parte dos que assistiram ao filme, enquanto a segunda teve um maior número de acertos por aqueles que *não* assistiram ao filme. Pode-se extrair dessa observação, que a questão de 2006 não funcionou. Digo isso porque o exame vestibular pretende que o candidato só consiga responder a questão se ele fez o proposto: assistiu ao filme.

[8] Em entrevista a *Caros Amigos*, Paulo Lins diz que colocou alguns nomes verdadeiros em seu livro – não pretendendo com isso dizer que as personagens eram reais, visto que o autor ressalta a todo momento que sua obra é de ficção – para atrair leitores da própria *Cidade de Deus*, mas isso não surtiu o efeito desejado.

Considerando que houve um maior número de acertos entre aqueles que *não* viram o filme, é possível dizer que há, no próprio filme, algum elemento que deslegitime a questão. Outra possibilidade, que não exclui a primeira, é que aqueles que assistiram ao filme foram expostos a dois discursos diferentes – o do diretor e o da crítica – enquanto aqueles que não assistiram foram expostos apenas ao discurso da crítica. De posse dessa informação, pode-se pensar que, se os alunos que estiveram expostos apenas ao discurso da crítica tiveram um maior número de acertos, então, consequentemente, a FD do examinador foi constituído pela crítica cinematográfica. Sim, isso é possível, mas não podemos nos restringir a essa análise, visto que existem outros discursos presentes nesse enunciado que não podem ser esquecidos, como o da violência e do analfabetismo, por exemplo.

6.4.1. QUESTÃO de 2004

O enunciado dessa questão pode ser dividido em três partes. A primeira fala brevemente sobre o problema da violência urbana no Brasil

> A violência urbana é um dos principais problemas das grandes cidades brasileiras. Com 27 mortes violentas por ano, a cada 100 mil habitantes, o país fica atrás apenas da Colômbia que está em guerra civil há cerca de 40 anos. O narcotráfico é um componente fundamental desse cenário desolador, descrito cotidianamente pela mídia.

A segunda parte localiza o filme *Cidade de Deus* nesse contexto de violência

> O filme **Cidade de Deus** levou para as telas de cinema o submundo do tráfico de drogas e da violência urbana. Leia as afirmativas sobre a película.

E a terceira traz as afirmações que o candidato deve classificar como certas ou erradas

> I. A história é narrada pela personagem Dadinho que nos anos 70 trocou o seu nome para Zé Pequeno, quando se tornou o líder do tráfico de drogas em Cidade de Deus.
> II. O Trio Ternura reuniu os bandidos mais perigosos da Cidade de Deus nos anos 60. No filme eles assaltam o caminhão de gás.
> III. A praia representa o ponto de interseção entre os jovens de classe média e da elite da Zona Sul carioca com os jovens das classes subalternas da Cidade

de Deus.

IV. O roteiro da película tem como objetivo principal descrever as relações entre os traficantes dos morros cariocas e os poderosos narcotraficantes colombianos.

Observando as duas primeiras partes, vemos que a Formação Discursiva do examinador permite que ele diga que o filme de Meirelles expõe ao público o universo da violência urbana e do narcotráfico. Contudo, essa FD não permite que o examinador diga que

> O filme **Cidade de Deus** levou para as telas do cinema um filme antropológico, que mostra uma sociedade fechada, com leis, regras e códigos próprios.

A paráfrase acima foi construída a partir da fala de Fernando Meirelles em entrevista à *Revista de Cinema* quando interrogado sobre o caráter violento do seu filme. Considerando-se os dois enunciados (o formulado pelo examinador e a paráfrase) e, também, outra gama de não-ditos sobre o filme, podemos dizer que circulam diversos discursos acerca do *Cidade de Deus*, a partir de formações discursivas diferentes.[9] Contudo, o candidato a uma vaga nessa instituição de ensino superior tem de se submeter ao discurso do examinador, caso contrário não entenderá/"errará" a questão.

No momento em que o examinador coloca a primeira parte do enunciado como uma contextualização do filme – segunda parte do enunciado – ele apresenta ao candidato qual interpretação ele deve seguir para responder a essa questão. A partir disso, é possível perceber a relação de poder existente nesses exames vestibulares. Apesar do filme *Cidade de Deus* possibilitar diversos gestos interpretativos, o candidato só pode responder à questão considerando um determinado gesto, o do examinador. Isso porque, o examinador tem o poder de dizer o que é "certo" ou "errado" naquele exame e cabe ao candidato cumprir com essas expectativas de reposta.

6.4.1.1 Afirmativas

As afirmativas da questão de 2004 estão mais centradas em nomes e em cenas do filme, o que dificulta que uma pessoa que não tenha assistido ao filme opte pela "correta". No momento da aplicação do questionário para alunos ingressantes do curso de Lingüística, uma aluna, que não tinha assistido ao filme, ao se deparar com a afirmativa I

[9] Devido ao tempo reduzido, este trabalho não se ocupará da questão dos não-ditos sobre o filme, porém, essa é uma discussão bastante relevante que poderá ser desenvolvida posteriormente.

> I A história é narrada pela personagem Dadinho que nos anos 70 trocou o seu nome para Zé Pequeno, quando se tornou o líder do tráfico de drogas em Cidade de Deus.

disse "Dadinho, Zé Pequeno. É, Zé Pequeno é do *Cidade de Deus*, então deve estar certa". A aluna, apesar de reconhecer o personagem Zé Pequeno – trataremos essa questão do reconhecimento pelo nome mais à frente – "erra" a questão porque desconhece o fato do filme ser narrado pelo personagem Busca-pé.

A afirmativa II

> II. O Trio Ternura reuniu os bandidos mais perigosos da Cidade de Deus nos anos 60. No filme eles assaltam o caminhão de gás.

é uma releitura da fala do Busca-pé no filme

> Naquele tempo eu pensava que os caras do Trio Ternura eram os bandidos mais perigosos do Rio de Janeiro mas eles não passavam de uma bando pés-de-chinelo

Então, por isso, é possível entender porque ela é considerada uma afirmativa correta. Já a afirmativa III

> III. A praia representa o ponto de interseção entre os jovens de classe média e da elite da Zona Sul carioca com os jovens das classes subalternas da Cidade de Deus.

também tida como correta, traz um léxico – "classe média, "elite" e "classe subalterna" – que pode produzir outros efeitos de sentido que não estariam de acordo com a expectativa do examinador. Segundo o dicionário *Michaelis da Língua Portuguesa*:

> **Subalterno**
> *Adj* (*lat subalternu*) **1**. Que está sujeito ou sob as ordens de outro: *Classes subalternas*. **2**. Que tem autoridade ou graduação inferior à de outro. **3**. Subordinado. **4**. Inferior

O uso da palavra subalterna, ao invés da baixa, para se referir aos jovens da Cidade de Deus, traz consigo a idéia não de classe econômico-social, mas sim de dominador e

dominado. No filme, nas cenas de praia, a qual serve de ponto de interseção entre jovens de diferentes classes econômico-sociais, não fica evidente essa relação de dominação, porque a cena apresenta uma aparente homogeneização dos jovens.

A afirmativa IV

> IV. O roteiro da película tem como objetivo principal descrever as relações entre os traficantes dos morros cariocas e os poderosos narcotraficantes colombianos.

considerada incorreta, coloca em cena outros efeitos de sentido possíveis – como o de os traficantes brasileiros possuírem um poder menor que o dos colombianos, adjetivados como *poderosos* – mas que por causa das relações de poder intrínsecas à prova, é considerada apenas como uma afirmativa "errada".

6.4.2. QUESTÃO DE 2006

Essa questão tem um enunciado curto que apenas situa o candidato de que as afirmativas tratam do filme Cidade de Deus

> As afirmações seguintes referem-se ao filme Cidade de Deus, de Fernando Meirelles

6.4.2.1. Afirmativas

As afirmativas dessa questão são longas e comportam sempre mais de uma idéia. Elas estão situadas numa FD bem definida e podem produzir o efeito de sentido de serem preconceituosas.

A afirmativa I

> I. O filme é mais um representante da estética da violência que assolou o cinema brasileiro recente, mas se distingue, por exemplo, da atração que o cinema americano também tem pelos filmes violentos. Enquanto o criminoso americano é quase sempre um sujeito integrado ao mundo capitalista que simplesmente optou pelo enriquecimento fácil ou então um indivíduo que sofre problemas mentais, o criminoso brasileiro é apresentado sob a perspectiva de uma sociedade injusta e desigual.

tida como correta, reforça o discurso da questão de 2004 de que o filme de Meirelles é violento e acrescenta que essa é uma tendência do cinema brasileiro recente. Refletindo

sobre essa talvez *tendência do cinema brasileiro recente* pelos filmes violentos, foi feito um levantamento dos lançamentos de filmes nacionais nos anos de 2001, 2002 e 2003 (vide anexo 3) e encontramos gêneros bastante distintos, como infantis *Xuxa e os duendes*, humorísticos *Casseta & Planeta: A Taça do Mundo é Nossa* e adaptações literárias *Memórias Póstumas*, por exemplo. Outro ponto interessante de se destacar dessa afirmativa é a comparação entre o criminoso americano "quase sempre um sujeito integrado ao mundo capitalista" e o criminoso brasileiro "apresentado sob a perspectiva de uma sociedade injusta e desigual". O examinador faz essa diferenciação, quando, na verdade, o criminoso brasileiro também está "integrado ao mundo capitalista" e, por isso, vive numa "sociedade injusta e desigual".

Personagens como Busca-pé e Bené podem exemplificar esse pensamento capitalista. O primeiro arruma/perde um emprego, tenta roubar para conseguir dinheiro e sonha conseguir comprar uma câmera fotográfica melhor. O segundo tem muito dinheiro – fruto do tráfico – e o esbanja com roupas e favores aos amigos.

A Afirmativa II

> II. Trata-se de uma narrativa universal, imediatamente acentuada pelo título bíblico. No início da obra, a visão panorâmica da favela confere ao lugar um caráter divino e atemporal que prepara uma trama de amor, traição e morte que, a rigor, poderia acontecer em qualquer lugar do planeta.

considerada incorreta pelo exame vestibular, traz outros efeitos de sentidos possíveis com relação ao próprio filme e a própria Cidade de Deus. O nome do conjunto habitacional Cidade de Deus, é formado pelo substantivo *cidade* e a locução adjetiva *de Deus* que pode ser parafraseado por *Cidade que pertence a Deus* ou *Cidade na qual Deus mora*. Esse caráter religioso atribuído ao conjunto habitacional, antes mesmo de ele ser habitado, repercute no filme quando da escolha do título possibilitando um olhar religioso para esse. A afirmativa III

> III. Os heróis marginais de Cidade de Deus não veiculam nenhum discurso político articulado e consistente, porque são totalmente, ou quase, analfabetos.

considerada correta, tem um caráter preconceituoso, apesar de o vestibular rejeitar essa opinião, por dizer que analfabetos não são capazes de proferir um discurso político

articulado. Desconsiderando as questões do letramento dos sujeitos, a qual geraria uma discussão bastante interessante para essa afirmativa, analisemos essa afirmativa de acordo com o filme.

A Faculdade Cásper Líbero, quando questionada pelo site *Inteligente Vestibulares*, sobre o preconceito existente nessa questão, respondeu:

> Proferida isoladamente, a afirmação III, de fato, soa preconceituosa, Entretanto, ela deve ser entendida no contexto do filme, que, por quatro vezes, ao longo da narrativa expõe o fato de os personagens serem analfabetos ou semiletrados, procurando evidenciar a precária articulação discursiva dos personagens

Apesar da resposta dessa faculdade, explicando o porquê deles acharem que essa afirmativa não é preconceituosa e está de acordo com o filme, ainda podemos discutir um efeito de sentido contrário ao do exame. A Cidade de Deus, depois que Zé Pequeno passou a administrar a maioria das bocas, passou a ter leis e regras próprias, como não roubar na favela, por exemplo. Existia, também, toda uma hierarquia (avião, vapor, gerente da boca) que funcionava sem um contrato escrito, apenas no verbal. Por isso, dizer que "Os heróis marginais de Cidade de Deus não veiculam nenhum discurso político articulado e consistente, porque são totalmente, ou quase, analfabetos" não faria sentido.

A afirmativa IV

> IV. A história do filme apresenta uma clara linearidade, disposta a torná-lo acessível ao grande público. Tal preocupação também está presente na exploração de um narrador onisciente – o próprio protagonista – que explica, em linguagem coloquial, as origens da favela e outros elementos centrais para a compreensão da trama.

considerada correta, disserta sobre a forma como a história é narrada, não tendo nenhum trecho que gere muita discussão.

6.5. FERNANDO MEIRELLES - ENTREVISTA

Em entrevista à *Revista de Cinema*, Fernando Meirelles apresenta um discurso bastante diferente daquele apresentado pelos exames vestibulares, no que diz respeito à violência em *Cidade de Deus*

> **Revista de CINEMA** – O que te atraiu no livro do Paulo Lins, "Cidade de

> Deus", além do universo da violência, que com um pouco mais, ou menos, de realidade sempre geram filmes que atraem o público?
>
> **Meirelles** – Para falar a verdade, não gosto nem um pouco de filmes violentos. Tiro em cinema me enche o saco. O que me assombrou no livro do Paulo Lins foi o lado antropológico. Foi descobrir aquela sociedade fechada, aquela cultura com leis, regras e códigos próprios, que faz parte do meu país, onde vivo há 46 anos, e que desconhecia. O que havia lido ou assistido a respeito era sempre a visão do lado do asfalto. Paulo Lins nos dá o ponto de vista da favela, nos coloca na pele do morador. Se uma obra de arte tem algum poder de transformar as pessoas, ao menos em relação a mim o livro do Paulo cumpriu este objetivo. Ao terminar a leitura estava disposto a dar um rolé na minha vida para poder contar aquelas histórias. Idealmente, dentro da mesma ótica do livro: de dentro para fora. A câmera do lado de lá.

Diferentemente dos exames vestibulares que vêem *Cidade de Deus* como "mais um representante da estética da violência", Fernando Meirelles, diz não gostar de filmes violentos. O diretor de *Cidade de Deus* disse que o livro de Paulo Lins lhe chamou a atenção por causa do seu caráter antropológico, foi o fato de mostrar aquela cultura de dentro para fora e não com uma "visão do lado do asfalto", como é mais comum.

Questionado sobre se concordava ou não com a classificação etária de seu filme (na época era para sair apenas para maiores de 18 anos), Fernando Meirelles volta a falar sobre a questão da violência

> **Meirelles** – Estamos recorrendo, talvez baixe para 16. "Cidade de Deus" é um filme de adolescentes, é o "American Pie" brasileiro. Não entendi essa proibição. As histórias que mostramos são reais e acontecem com garotos, em sua maioria, menores de 18. O elenco era menor de 18. Por que a classe média menor de 18 não pode ver? Cinco minutos de "Falcão Negro", também baseado em histórias reais, tem mais violência explícita que "Cidade de Deus" inteiro, e no entanto era para maiores de 16. <u>"Cidade de Deus" tem apenas dois tiros onde se vê sangue, procuramos não valorizar ou espetacularizar a violência</u>. Há, sim, uma tensão por vermos ali nosso país, e sabermos que não é historinha de patriotada americana, mas uma situação real, mas este incômodo acredito que possa gerar reflexões, e os adolescentes deveriam participar deste debate. (grifo meu)

A partir dessas falas de Fernando Meirelles, podemos perceber que o gesto de interpretação dele acerca do filme, é bastante diferente do gesto do exame vestibular,

uma vez que o primeiro vê o filme como antropológico e não violento, enquanto o segundo o vê como essencialmente violento. *Cidade de Deus* é uma obra e, como tal, se constitui na instância do imaginário na qual, segundo Orlandi, existe unidade, completude e não contradição. Contudo, o que se tem em termos de real do discurso "é a descontinuidade, a dispersão, a incompletude, a falta, o equívoco, a contradição, constitutivas tanto do sujeito como do sentido" (ORLANDI, 1999, p.74). Essa contradição, da instância do real do discurso, pode ser observada nesses diferentes gestos de interpretação acerca do filme *Cidade de Deus*.

6.6. AUTORIA DO/NO FILME – CIDADE DE DEUS

Como obra, *Cidade de Deus*, necessita de alguém que responda pela sua autoria, que assuma a responsabilidade por aquilo que é mostrado/dito. Fernando Meirelles, como diretor do filme, é quem cumpre essa função do discurso. É ele que assina a autoria e, por isso, é quem responderá pelo que é mostrado/dito na tela.

Tendo em vista o fato de que o filme de Meirelles foi baseado no livro homônimo de Paulo Lins, é possível se questionar se Lins não compartilharia da autoria do filme. Entretanto, isso não é possível por dois motivos: Paulo Lins não responde pelo filme e sim pelo livro – do qual é autor – e o que temos no filme *Cidade de Deus* é o gesto de interpretação de Meirelles para com o livro de Lins. Partindo disso, pode-se dizer que Paulo Lins é sim autor, mas do livro, do qual Meirelles é leitor.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa pretendeu apresentar um trabalho que apresentasse as diferenças discursivas que permeiam questões como as que foram analisadas e o problema que isso pode trazer para os candidatos a uma vaga no ensino superior. Isso se mostra necessário por que a maioria dos exames vestibulares estipula apenas uma resposta como "certa", ressaltando a relação de poder existente do examinador sobre o candidato, pois esse terá de responder a questão considerando o que aquele espera que seja respondido, desconsiderando qualquer outro gesto de interpretação.

Considerando que o exame vestibular é determinante para a constituição do currículo escolar, esta pesquisa se mostra relevante ao explicitar que uma mesma questão pode ter gestos de interpretação distintos, mas que cabe ao candidato responder de acordo com a expectativa do examinador. Ao professor cabe a tarefa de apresentar esses diferentes gestos de interpretação para os alunos e mostrar que "acertar" uma questão de vestibular não significa optar pela única resposta verdadeira, mas sim pelo gesto de interpretação esperado pelo examinador.

DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS

Esta pesquisa suscita outras discussões que mereceriam ser mais trabalhadas em projetos futuros, como os discursos dos moradores da própria *Cidade de Deus*, disponível no site Favela Tem memória, acerca dos sujeitos (reais) retratados no livro e no filme. O discurso desses moradores, inclusive da mãe de um dos traficantes apresentados no filme, difere bastante dos que aqui foram apresentados (vestibular e Fernando Meirelles) o que possibilitaria uma análise desses discursos associados às obras de Paulo Lins e Fernando Meirelles.

Outra discussão que esta pesquisa deixa em aberto é a questão, suscitada por uma das afirmativas da questão de 2006 da Faculdade Cásper Líbero, do letramento e do processo de identificação do sujeito-analfabeto no filme. Para essa pesquisa, seria interessante recortar algumas cenas em que se mostrasse o fato de alguns personagens serem analfabetos e outras que expusessem como isso interferiu, ou não, na vida deles.

Um terceiro ponto passível de maior atenção é a questão dos não-ditos sobre o filme nas questões de vestibular. Trabalhar com esses não-ditos, não só reforçaria o fato de as respostas tidas como "certas" pelo exame vestibular ser apenas um dos gestos de

interpretação possíveis, mas também abriria para outros gestos de interpretação sobre o filme e sobre o próprio sujeito-marginal que habitava a *Cidade de Deus*.

Paulo Lins, antes de escrever *Cidade de Deus*, participou de um projeto de antropologia denominado *Crime e criminalidade nas classes populares* encabeçado pela pesquisadora Alba Zaluar. Esse projeto poderia desencadear uma série de questões: como Paulo Lins contribuiu para esse projeto sendo ele morador da *Cidade de Deus?*De que modo esse projeto contribuiu para a escritura do romance; Quais discursos sobre crime e criminalidade constituem esse projeto?

Um último ponto passível de ser trabalhado é a questão dos apelidos. Existem muitos textos que trabalham o processo designativo, mas esses passam muito rapidamente pela questão dos apelidos. Esses podem ser trabalhados de diversas formas, mas durante a confecção desse trabalho, pensou-se em dois modos específicos: o apelido como marca do sujeito criminoso (vide Marcola e Fernandinho Beira Mar) e a cena de troca de apelido Dadinho/Zé Pequeno no terreiro de umbanda.

BIBLIOGRAFIA:

ALTHUSSER, Louis (1985). *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. Graal, Rio de Janeiro.

BERNARDET, Jean-Claude (1994). *O autor no cinema*, Edusp, SP.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine (1999). *Introdução à análise do discurso*. 2ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

CUNHA, Lauro José da. "O Processo discursivo de designação de pessoas: determinação histórico-social do nome próprio". In: BOLOGNINI, Carmen Zink (Org) *Discurso e ensino: a língua inglesa na escola*. Mercado de Letras, Campinas, SP.

FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?*. 4ª edição. Passagem, Lisboa, 2000

GUIMARÃES, Eduardo (2002). *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Pontes, Campinas, SP, 2002

HASHIGUTI, Simone Tiemi. (2008) *Corpo de memória*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (2006). "Texto e Autoria". *In*: ORLANDI, Eni P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (org.). *Discurso e Textualidade*, Ed. Pontes, Campinas, SP.

LINS, Paulo. (1997) *Cidade de Deus*. Ed. Companhia da Letras, SP, 1997

LINS, Paulo. (1997) *Cidade de Deus*. 2ª ed. Companhia das Letras, SP, 2002.

ORLANDI, Eni P. (1996). *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 4ª edição. Ed. Pontes, Campinas, SP, 2004.

_____. (1999). *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6ª edição. Ed. Pontes, Campinas, SP,2005.

_____. (2006). "Análise de Discurso". *In*: ORLANDI, Eni P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (org.). *Discurso e Textualidade*, Ed. Pontes, Campinas, SP.

PÊCHEUX, Michel (1983). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 3ª edição. Ed. Pontes, Campinas, SP, 2002.

SILVA, Mariza Vieira (1996). "O dicionário e o processo de identificação do sujeito-analfabeto". *In:* GUIMARÃES, Eduardo; ORLANDI, Eni P. *Língua e Cidadania: O português no Brasil*, Ed. Pontes, Campinas, SP, 1996

Sites

Faculdade Cásper Líbero**.** Vestibulares de 2004 e 2006. Disponível em <http://www.facasper.com.br/vestibular/>. Acesso em: 15 abr. 2008

Revista de Cinema. LEAL, Hermes. "Fernando Meirelles". Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/entrevista/index.shtml>. Acesso em: 15 abr. 2008

Roteiro do filme *Cidade de Deus.* Mantovani, Bráulio. *Cidade de Deus*. 12º tratamento, Dezembro de 2001. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/banco/cidadededeus12.pdf>. Acesso em: 27 out. 2008

The Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com>. Acesso em: 24 jul. 2008

Inteligente Vestibulares. <http://www.inteligentevestibulares.com.br/resposta_cd_06.htm> Acesso em: 15 jun. 2008

Favela Tem Memória. <http://www.favelatemmemoria.com.br>Acesso em: 12 jun. 2008

Folha Online. ANGIOLILLO, Francesca. "Nova versão do livro "Cidade de Deus" rebatiza personagens". <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml> Acesso em: 21 jun 2008

Assembléia Legislativa do Estado do rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.alerj.rj.gov.br/center_arq_aleg_invent_link2.htm> Acesso em: 21 jun. 2008

Cidade de Deus. Disponível em: <http://cidadededeus.globo.com> Acesso em: 23 jun. 2008

Revista Caros Amigos. AMARAL, Marina; VIANA, Natália; DIP, Andréa; CASTANHEIRA, Flávia; MORRESI, Ligia; FERRÉZ; LACAZ, Guto; QUEIROZ, Mauro de; FARAH, Rafic; QUINTIERI, Ronye; NABUCO, Wagner; SOUZA, Sérgio de. "Sem medo de ser". Disponível em: <http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed74/entrevista_paulolins.asp>. Acesso em 24 jun. 2008

Jornais Impressos

Folha Ilustrada. Domingo, 8 de Junho de 2008
ARANTES, Silvana. "Bem na fita"

ANEXO 1 - QUESTÕES

1 – A violência urbana é um dos principais problemas das grandes cidades brasileiras. Com 27 mortes violentas por ano, a cada 100 mil habitantes, o país fica atrás apenas da Colômbia que está em guerra civil há cerca de 40 anos. O narcotráfico é um componente fundamental desse cenário desolador, descrito cotidianamente pela mídia. O filme **Cidade de Deus** levou para as telas de cinema o submundo do tráfico de drogas e da violência urbana. Leia as afirmativas sobre a película.

I. A história é narrada pela personagem Dadinho que nos anos 70 trocou o seu nome para Zé Pequeno, quando se tornou o líder do tráfico de drogas em Cidade de Deus.

II. O Trio Ternura reuniu os bandidos mais perigosos da Cidade de Deus nos anos 60. No filme eles assaltam o caminhão de gás.

III. A praia representa o ponto de interseção entre os jovens de classe média e da elite da Zona Sul carioca com os jovens das classes subalternas da Cidade de Deus.

IV. O roteiro da película tem como objetivo principal descrever as relações entre os traficantes dos morros cariocas e os poderosos narcotraficantes colombianos.

Estão corretas as afirmativas,

a) I, II, III e IV.
b) I e III, apenas.
c) II, III e IV, apenas.
d) III e IV, apenas.
e) II e III, apenas.

2 – As afirmações seguintes referem-se ao filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles:

I. O filme é mais um representante da estética da violência que assolou o cinema brasileiro recente, mas se distingue, por exemplo, da atração que o cinema americano também tem pelos filmes violentos. Enquanto o criminoso americano é quase sempre um sujeito integrado ao mundo capitalista que simplesmente optou pelo enriquecimento

fácil ou então um indivíduo que sofre problemas mentais, o criminoso brasileiro é apresentado sob a perspectiva de uma sociedade injusta e desigual.

II. Trata-se de uma narrativa universal, imediatamente acentuada pelo título bíblico. No início da obra, a visão panorâmica a favela confere ao lugar um caráter divino e atemporal que prepara uma trama de amor, traição e morte que, a rigor, poderia acontecer em qualquer lugar do planeta.

III. Os heróis marginais de *Cidade de Deus* não veiculam nenhum discurso político articulado e consistente, porque são totalmente, ou quase, analfabetos.

IV. A história do filme apresenta uma clara linearidade, disposta a torná-lo acessível ao grande público. Tal preocupação também está presente na exploração de um narrador onisciente – o próprio protagonista – que explica, em linguagem coloquial, as origens da favela e outros elementos centrais para a compreensão da trama.

São corretas as afirmações?
a. I, II e IV.
b. I, III e IV.
c. II, III e IV.
d. Todas estão corretas.
e. II e III.

ANEXO 2 - ENTREVISTA COM FERNANDO MEIRELLES FEITA PELA REVISTA DE CINEMA EM 2002.

Revista de CINEMA – O que te atraiu no livro do Paulo Lins, "Cidade de Deus", além do universo da violência, que com um pouco mais, ou menos, de realidade sempre geram filmes que atraem o público?
Meirelles – Para falar a verdade, não gosto nem um pouco de filmes violentos. Tiro em cinema me enche o saco. O que me assombrou no livro do Paulo Lins foi o lado antropológico. Foi descobrir aquela sociedade fechada, aquela cultura com leis, regras e códigos próprios, que faz parte do meu país, onde vivo há 46 anos, e que desconhecia. O que havia lido ou assistido a respeito era sempre a visão do lado do asfalto. Paulo Lins nos dá o ponto de vista da favela, nos coloca na pele do morador. Se uma obra de arte tem algum poder de transformar as pessoas, ao menos em relação a mim o livro do

Paulo cumpriu este objetivo. Ao terminar a leitura estava disposto a dar um rolé na minha vida para poder contar aquelas histórias. Idealmente, dentro da mesma ótica do livro: de dentro para fora. A câmera do lado de lá.

Revista de CINEMA – Achava que esta história violenta poderia dar um bom público?
Meirelles – Não. Achava que nem todas as pessoas estariam dispostas a sair de suas casas e pagar o ingresso para ver este mundo. Mesmo assim tentei fazer um filme que tivesse alguns bons argumentos para levar as pessoas ao cinema. É um filme para o público, e não para a crítica. Engraçado esse fato de a crítica ser tão descolada do público, a quem deveria estar prestando um serviço.

Revista de CINEMA – Você se fez profissional pela televisão, cresceu na publicidade e agora ganha as telas do mundo no cinema. Por que no Brasil estes três "mercados" são distantes uns dos outros?
Meirelles – Em outros países também há este estranhamento entre as turmas. É pena. Eu pulo de um galho para o outro o tempo todo. Gosto da experimentação que a publicidade me permite, da velocidade e da idéia de ter que ficar surpreendendo o espectador a cada minuto na TV, mas ando encantado mesmo é com a possibilidade de poder ir fundo e controlar o resultado de ponta a ponta, como acontece no cinema. Fora que não há ninguém para aprovar seu trabalho, e pode-se ser o dono do próprio discurso.

Revista de CINEMA – "Cidade de Deus" é o seu projeto de cinema ideal?
Meirelles – Não. Mas foi o projeto que me motivou a ponto de eu mudar de cidade, de trabalho e de vida. Acho que foi o meu projeto ideal daquele momento. Estou feliz por ter corrido todos os riscos que isso implicava.

Revista de CINEMA – Que tipo de cinema você pensa em realizar?
Meirelles – Sou movido por autodesafios. Gosto de tentar o que ainda não sei fazer. A insegurança me deixa ligado, atento, esperto. Devo ser a versão para cinema do esportista radical. Possivelmente, a diversidade deva ser a cara do que eu venha a realizar. Comédia romântica, grande produção de estúdio, um filme digital. Tudo isso faz parte do que eu posso vir a fazer. Evidentemente, o tema tem que me mobilizar, como a questão da exclusão neste momento, presente em "Domésticas", em "Cidade de Deus" e em meu próximo projeto, "Intolerância II".

Revista de CINEMA – Na direção de um filme, qual a sua maior preocupação para que o produto final saia como você deseja?

Meirelles – Nunca imaginei que "Cidade de Deus" ficaria do jeito que ficou. Descobri o filme fazendo-o com os parceiros. Ao terminar a filmagem, fiquei com a sensação de que finalmente o entendera, e que estava pronto para começar a rodar. Minha maior preocupação? Encontrar a equipe certa. Já ouvi falar de alguns diretores "deusinhos", que mandam seus parceiros calarem a boca e daí para baixo. Grande erro a meu ver. Tento fazer todos embarcarem na viagem e se sentirem donos do projeto (e são mesmo, cinema é trabalho de equipe), isso cria um entusiasmo que contamina a todos e, como se sabe, o entusiasmo é a gasolina da criação.

Revista de CINEMA – Proibir que "Cidade de Deus" seja visto por menores de 18 anos não é uma forma de impedir o público de ver a realidade que a televisão não consegue mostrar?
Meirelles – Estamos recorrendo, talvez baixe para 16. "Cidade de Deus" é um filme de adolescentes, é o "American Pie" brasileiro. Não entendi essa proibição. As histórias que mostramos são reais e acontecem com garotos, em sua maioria, menores de 18. O elenco era menor de 18. Por que a classe média menor de 18 não pode ver? Cinco minutos de "Falcão Negro", também baseado em histórias reais, tem mais violência explícita que "Cidade de Deus" inteiro, e no entanto era para maiores de 16. "Cidade de Deus" tem apenas dois tiros onde se vê sangue, procuramos não valorizar ou espetacularizar a violência. Há, sim, uma tensão por vermos ali nosso país, e sabermos que não é historinha de patriotada americana, mas uma situação real, mas este incômodo acredito que possa gerar reflexões, e os adolescentes deveriam participar deste debate.

Revista de CINEMA – Você acha realmente que a imagem que o cinema brasileiro está levando para o exterior é de violência e de miséria? Isso ouvimos principalmente da classe política. Qual a sua opinião sobre isso?
Meirelles – Opa! Há uma inversão aí. O problema não está na imagem que o cinema leva, mas sim no país que ele retrata. É como se a Wilza Carla culpasse o espelho por não se ver magra no reflexo. Mas infelizmente o cinema brasileiro não está levando praticamente imagem nenhuma ao exterior, pois ainda é exibido minimamente fora do país. "Central do Brasil" reabriu este mercado, "Eu Tu Eles" e "Abril Despedaçado" vieram atrás, e há agora a possibilidade de "Cidade de Deus" fazer uma bilheteria expressiva, pois está vendido para todo o mundo. Não fiz o filme tentando vender uma imagem do país para o exterior, fiz pensando no público doméstico. Mas o presidente da Embratur não precisa se preocupar pois, intencionalmente, em nenhum momento vemos violência acontecendo nas ruas do Rio de Janeiro que se vende ao turista.

Revista de CINEMA – O que está faltando ao cinema brasileiro para que ele tenha uma

maior projeção internacional?
Meirelles – Bons roteiros e bons filmes ajudam, mas não bastam. Assim como o Celso Laffer, aprendi que precisamos de bons negociadores internacionais. O Hank Levine, alemão radicado no Brasil, que me ajudou, é um deles. Antes de "Cidade de Deus" ele já havia conseguido vender "Domésticas" para mais de 20 países, e "Domésticas" é um filme completamente voltado para o Brasil, falado freneticamente nesta língua estranha que é o português. E não foi para TV não, foi para cinema mesmo. Agora ele vendeu os direitos de distribuição da trilha de "Cidade de Deus" por 55 mil dólares. A trilha é muito boa, o Hank conhece as regras do mercado e sabe negociar. Sem negociadores como ele vamos continuar vendendo filmes só para TV, por preços vergonhosos, com condições aviltantes. Quando ele fez nossa proposta de preço de "Cidade de Deus" para uma outra distribuidora americana o primeiro argumento do presidente da companhia foi: "Mas nunca ninguém pagou isso por um filme brasileiro". O Hank mudou alguns destes padrões.

Revista de CINEMA – Como você está conciliando o cinema com a publicidade?
Meirelles – Não estou conciliando. Parei de fazer publicidade há 2 anos, e antes de março do ano que vem não terei tempo para voltar. Mas estou diariamente na produtora e não consigo deixar de dar palpites nos filmes dos outros diretores. Montagem continua sendo meu videogame favorito.

Revista de CINEMA – Você acha que, após os filmes publicitários beberem tanto na fonte da linguagem do cinema, é o cinema agora que recebe a influência da publicidade?
Meirelles – Evidente que em relação a tema, roteiro ou dramaturgia não há esta influência, mas em relação a linguagem sim, especialmente devido à finalização. O cinema ainda está se digitalizando. Vejo fotógrafos que preferem ficar cortando e colando negativo, e resistem ao processo eletrônico de finalização. A verdade é que a publicidade chegou 20 anos antes ao mundo da finalização eletrônica, e uns 10 anos antes aos processos digitais. Os diretores, fotógrafos e montadores de publicidade tiveram por todos esses anos à sua disposição diversas ferramentas com as quais os cineastas não podiam contar. Controle sobre cor, enquadramento, velocidade, textura da imagem, etc. Eles aprenderam a usar estas ferramentas e incorporaram seu uso em sua forma de contar histórias naturalmente. Esses diretores, ao passarem para o cinema, trazem esta bagagem inevitavelmente. Pense em diretores que estão contribuindo com este novo momento de nosso cinema e compare com minha lista de colegas que aprenderam fazendo publicidade: Walter Salles, Beto Brant, Andrucha Waddington, Cao Hamburger, João Moreira Salles, Kátia Lund, João Jardim, Mara Mourão, Nando

Olival, Ugo Giorgetti, Pedro Goulart, Lula Buarque, e vêm aí Paulo Morelli, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca, Flávia Moraes, Clóvis Mello e uma galera. Acho que estes "publicitários" têm um certo peso em nosso cinema hoje, não?

Revista de CINEMA – O que você acha desta estética clean do cinema atual, onde mesmo aqueles filmes feitos nos morros e favelas têm a linguagem e a fotografia dos comerciais?
Meirelles – Se há uma coisa que não se pode generalizar é sobre a fotografia de comerciais. Já fiz comerciais em super-8, em DV, em 16mm chacoalhando a câmera, e também usando Panavision e negativo com baixa sensibilidade para conseguir um resultado que saltasse da tela. Não existe "fotografia de comerciais". A publicidade aceita e incorpora tudo com grande velocidade. A idéia de comerciais limpinhos acabou faz muito tempo. Como no cinema, para cada projeto há um tipo de imagem adequada. Também não tenho visto no cinema imagens clean em favelas, pelo contrário, em "Cidade de Deus" abusamos da coloquialidade, há um descuido com foco, enquadramentos que não buscam o equilíbrio visual mas a expressão, e também não foi usado equipamento de luz para suavizar contrastes ou equilibrar a luz. A TV sim, busca sempre essa imagem limpa, e confunde isso com "padrão de qualidade".

Revista de CINEMA – Como diretor, qual a parte do filme que você sente mais sua, ou seja, onde você acha que a sua direção faz mais diferença? É com os atores?
Meirelles – Gosto do trabalho com atores, da decupagem, da montagem… Acho que sou um camarada feliz, pois adoro cada etapa deste trabalho. Desde fazer o roteiro, (o que ainda estou aprendendo com o Bráulio, com o Guel Arraes e com o Jorge Furtado), até a mixagem do som, (que fiz pela primeira vez e, para ser honesto, não fiquei inteiramente feliz), me envolvi em cada fotograma. Mas talvez onde eu faça a diferença seja na maneira de repartir o trabalho com a equipe. Meu set é uma zona, todo mundo dá palpite, eu fico muito antenado e vou filtrando o que me parece interessante. "Cidade de Deus" não é um filme meu, é de toda equipe, mas principalmente da Kátia, do Bráulio, do César, do Daniel e do Tulé. Isso na parte criativa, porque depois vem a Andrea, o Maurício Ramos, a Bel, a Elisa e toda a turma que fez a coisa acontecer.

Revista de CINEMA – O cinema será uma constante para você? Qual o próximo filme?
Meirelles – Espero. Pelo menos nos próximos 15 anos quero fazer cinema. Estou trabalhando num roteiro bastante complexo com o Bráulio Mantovani. É um filme chamado "Intolerância II", sobre a felicidade e a globalização. É a sequência do filme do Griffith. Deve ser rodado em vários continentes e falado em 5 línguas. Produção da

O2 e Miramax, por enquanto. Enquanto o roteiro não fica pronto, penso em dirigir alguma produção internacional para ver como é. Estou lendo alguns roteiros que recebi depois de Cannes.

Revista de CINEMA – Como foi a sua entrada na televisão?
Meirelles – Atabalhoada. Desastrosa. Patética. Escolha o adjetivo. Vou contar o causo: num domingo de 1982 os alunos de arquitetura de uma tal Olhar Eletrônico receberam vários prêmios no primeiro festival de vídeo do Brasil, em São Paulo. Eu era um deles. Algumas pessoas se perguntaram: "Quem são esses moleques?" O Goulart de Andrade (repórter) no dia seguinte foi conferir pessoalmente. Se apresentou ao grupo na Olhar e, no ato, irresponsavelmente, nos convidou para fazer um programa num horário que ele tinha na TV Gazeta: segunda-feira às 11 da noite. Acertamos ali mesmo o valor, zero cruzeiros novos por semana, e irresponsavelmente aceitamos. "Quando estréia?", perguntamos. "Tem prazo?". Respondeu: "Só na segunda que vem". Ninguém nunca tinha pisado num estúdio de TV na vida, mas chegamos lá na segunda-feira seguinte, às 8 da noite, para pensar num cenário. Levávamos algumas coisas gravadas na manga, e disposição para estreiar o programa que ainda não tinha nome. A equipe da Gazeta, que era meio Brancaleone, naquela noite se sentiu como se fosse a NHK perto daqueles produtores. Era tão absurda a situação que ficaram do nosso lado e nos davam uma força sempre que conseguiam parar de rir. Levamos alguns amigos mais conhecidos, como o Marcelo Paiva, para entrevistar e encher o tempo, o Branco do Titãs foi desfilar umas roupas de uma amiga nossa. Temos esta hora e meia de vergonha gravada. No segundo programa, levamos mais material pré-editado porque sabíamos que na edição mandávamos bem. Fomos fazendo "matérias" pré-gravadas e a parte "ao vivo" foi ficando menor, até que no quinto programa inventamos um nome, "Antenas", e já estávamos bem. Foi aí que o Goulart nos convidou para fazer seu próprio show, o "23a Hora", no sábado, desta vez ainda sem contrato mas com uma remuneração. Uma merreca, mas já não era de graça. Viramos profissionais. Depois dessa, fomos pulando de programa em programa e ficamos no ar por uns 8 anos. Se publicidade contar, estamos no ar até hoje!

Revista de CINEMA –O que tem mudado para melhor na televisão nesses últimos 20 e poucos anos de vídeo-tape (agora é o digital que vem aí)?
Meirelles – A segmentação. Há espaço para todo tipo de programa. Acho que tenho em casa uns 45 canais, mas particularmente não gosto de assistir a TV, só gosto mesmo de fazer. Em geral eu durmo no sofá e depois tenho que escutar piadinha do meu filho sobre ronco.

Revista de CINEMA – Há como um profissional fazer esse caminho inverso? Quem está fazendo cinema pode entrar para a publicidade e depois chegar à televisão?
Meirelles – Claro, Nélson Pereira do Santos foi do cinema para a TV. O Maurice Capovilla e o Zelito Vianna também. O Jabor saiu do cinema, passou pela publicidade e faz televisão. Cacá Diegues fez TV, mas não sei se fez publicidade. Carlos Manga, que deve ser um recordista de filmes no Brasil, foi um bam-bam-bam da publicidade (na época em que ele fazia publicidade se dizia bam-bam-bam) e hoje está na TV. Acho este trânsito muito saudável. O Guel Arraes já tomou gosto por diferentes mídias, só que, como o João Falcão, faz teatro e não publicidade, alternado com cinema e TV.

Revista de CINEMA – Qual a principal relação ou diferenças entre o cinema, a publicidade e a televisão?
Meirelles – Vou ser esquemático: o cinema tem idéia, tem prazo, mas não tem verba. A televisão tem idéia, tem verba, mas não tem prazo, e a publicidade tem verba, tem prazo, mas não tem idéia, só sacada, que é outra coisa. Claro que há exceções nos três casos.

Revista de CINEMA – Que programas te agradam na televisão atualmente, e o que gostaria de fazer na TV?
Meirelles – Como disse, vejo pouca TV, e quando vejo são em geral programas de humor como sitcoms ou alguns humorísticos de auditório inglês ou americano. Na minha casa temos apenas um aparelho de TV, e não sei por quê mas estabeleceu-se que eu sou sempre o último a ter direito de escolher o programa. Já desisti de tentar faz algum tempo. Gostaria de fazer na TV exatamente o que estou fazendo, produção independente. No caso é uma série com o elenco de "Cidade de Deus". A Kátia Lund, o César Charlone e eu estamos dirigindo.

Revista de CINEMA – A que tipo de filme você gosta de assistir?
Meirelles – Me arrume mais umas 19 páginas que te respondo… Ok, só para não ser chato: os cineastas brasileiros que me fizeram querer fazer cinema foram Jorge Bodanzky, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Candeias. Tenho vergonha de dizer, mas não gostava dos filmes do Glauber Rocha. Sinto muito, não me entusiasmavam. O jovem cinema alemão também me ajudou a querer fazer cinema, e não arquitetura. "Fata Morgana", "Todos os Anões Nascem Pequenos", "O Entalhador Steinner", um outro documentário sobre a cegueira, do Wim Wenders, me impressionaram muito. Onde anda esta turma? Cadê o cinema alemão? Antonioni, Pasolini, Altman fizeram parte desta decisão também. Hoje a lista não tem fim.

Revista de CINEMA – E de literatura, você tem livros e escritores que você considera mais que outros? Por quê?

Meirelles – Assim como "Cidade de Deus" me pegou de jeito, a ponto de provocar uma mudança, lembro que tive a mesma sensação quando li "Grande Sertão: Veredas". Eu estava preso numa cama por 3 meses por causa de um acidente de moto, e passava os dias lendo. Entrei fundo no ritmo da narrativa de Guimarães Rosa. Foi quando caiu a ficha: "Então isso é literatura!" Nunca um texto tinha me dado tanto prazer. Pouco antes de morrer o Walter George Durst (que adaptou o livro brilhantemente para TV), sabendo do meu interesse, me deu uma adaptação do livro para filme e me perguntou se me interessava. Na verdade era uma escaletona muito detalhada, de umas 80 páginas. Imagino que ele iria aproveitar alguns diálogos usados na TV e seria um filme de no mínimo 3 horas... Nonada. Li com muito interesse, mas devolvi. Achei que eu precisaria de mais uns 15 anos de estrada para encarar aquele texto. É um desafio maior que "Cidade de Deus". Ainda penso em me meter naquele norte de Minas. Mas preciso coragem e um bom motivo: "Sapo não pula por boniteza, mas por precisão!" Fugi da sua pergunta, desculpe-me: Machado de Assis, Paul Auster, Stendhal, Tchekov, García Márquez, Umberto Eco, Euclides da Cunha (mas pulei a primeira parte de "Os Sertões"), Borges… Esse negócio de lista é relativo, pois a gente acaba colocando só os que são mais inteligentes ou a prova de contestação. Paro por aqui.

Revista de CINEMA – Quando você montou a O2, o que ela representava para você? E hoje?

Meirelles – Montamos a O2 para produzir publicidade e poder criar uma estrutura que nos possibilitasse fazer cinema mais tarde. Por causa da minha sócia Andrea, a produtora cresceu mais do que o previsto. Hoje chegamos lá: temos uma estrutura que nos permite entrar profissionalmente na área de produção para cinema e TV, e é isso que estamos fazendo. "Domésticas" foi feito com recursos internos, captamos apenas parte do custo. "Cidade de Deus" foi financiado pela O2; "Viva Voz", do Paulo Morelli, foi rodado em nosso estúdio e viabilizado também dentro da casa. É muito bom saber que você pode sair queimando latas de filme numa comunidade do Rio enquanto advogados, produtores, coordenadores e finalizadores muito competentes estão te segurando as pontas do outro lado. Na O2, apesar de a publicidade ser o negócio principal, há uma torcida geral a favor do cinema.

Revista de CINEMA – Você espera que "Cidade de Deus" vá concorrer ao Oscar de filme internacional? A gente espera e torce.

Meirelles – A Miramax e os distribuidores franceses, japoneses e ingleses adiaram o lançamento do filme na eventualidade de uma indicação. Particularmente acho difícil,

por se tratar de um tema meio pesado para Oscar, mas as pesquisas de público com o filme nos EUA foram surpreendentes: 77% de excelent e very good, quando o normal é 55%.
Eles assinaram que vão investir um dinheiro na campanha, caso o filme venha a ser indicado no Brasil (cláusula do Hank). Daniel Filho, outro grande parceiro, acha que o filme teria chances.

Revista de CINEMA –Como foi o trabalho de preparação de atores? Houve um especialista na área, você tem algum método?
Meirelles – Foram 4 etapas num processo de quase um ano. A melhor experiência em todo o processo do filme e um dos melhores anos da minha vida. Primeiro convidei a Kátia Lund e o Guti Fraga (diretor do grupo Nós do Morro) para fazermos este trabalho juntos. Em dois meses, foram feitas 2000 entrevistas com garotos de várias comunidades do Rio interessados em fazer uma oficina para atores. Eles não sabiam que haveria um filme pela frente. Destes 2.000, selecionamos 200 através de improvisações que o Guti montava para avaliarmos.
A segunda etapa foi fazer com que esta turma se aproximasse do trabalho de atuação, se sentisse como um grupo coeso e se acostumasse com a câmera, presente todos os dias em todas as etapas. Ao final deste processo de 4 meses, coordenado pelo Guti com a assistência minha e da Kátia, tínhamos duas centenas de garotos a quem se podia propor um tema e eles imediatamente saíam dramatizando. Selecionamos os garotos para os papéis do filme durante esta etapa. Vale dizer que enquanto eles entendiam o que era o trabalho de ator, através deste contato de 12 horas diárias, por 4 meses, fui também entendendo o filme que queria fazer. Compreendendo meus personagens.
Na terceira e última etapa, entrou a Fátima Toledo, preparadora de atores que dispensa apresentações, para trabalhar cada ator dentro do seu personagem. Com raras exceções, como no caso do Leandro da Hora, que fez o Zé Pequeno, os atores tinham uma forte relação com os papéis que desempenhavam. Não demos o texto para ninguém, e através de improvisações e exercícios os conflitos foram sendo vivenciados por eles, e as cenas foram sendo montadas. Em geral, a Fátima levantava as cenas e a Kátia e eu as íamos afinando para fazê-las se encaixar no roteiro. Era como um jogo onde íamos dando dicas para que os atores descobrissem o que estava escrito naquele papel que nunca receberam. Eles são co-autores do que está na tela, sem dúvida.
A quarta e última etapa foi passar cena a cena do filme em cada locação, procurando algumas marcas, deixando claro para todos o que ia se passar. Estes ensaios nas locações nos tomaram duas semanas, toda a equipe assistia e este esforço certamente nos fez economizar de três a quatro semanas de filmagem, pois todos os problemas foram sendo contornados com antecedência. Esta porta vai ter que sair, precisamos de

uma torre ali, a cor da roupa não funcionou, etc. Quando voltávamos para filmar, a equipe e o elenco já sabiam exatamente o que iria acontecer e o que deveriam fazer. O que aprendi com este processo é que é preciso muito ensaio para se fazer um filme improvisado.

Revista de CINEMA – É diferente dirigir atores para um comercial do que para um filme?
Meirelles – Claro que o tempo de envolvimento com o ator de um filme é de outra natureza. Num comercial, se você souber deixar o ator à vontade, mesmo que não seja um ator de verdade, conseguem-se excelentes resultados. Dois segundos de uma boa expressão resolvem. Num filme é difícil enganar. Mas em ambos os casos acho que um grande segredo de atuação é a escolha do elenco certo. Um bom produtor de elenco vale ouro. Por sorte conto com duas excelentes na O2.

Revista de CINEMA – Como foi a participação da equipe no filme?
Meirelles – Este filme foi feito a 12 mãos. Tive cinco parceiros nas diversas etapas do processo que tiveram muito espaço para criar. Tenho certeza de que se cada um deles fosse substituído o filme seria profundamente diferente. Comecei trabalhando por dois anos com o Bráulio Mantovani, roteirista. Então entrou a Kátia, que ficou envolvida em todo o processo de formação e preparação do elenco; ela também ajudou a continuar burilando o roteiro. Na pré-produção, chegou o César Charlone, e juntos decupamos o filme e imaginamos qual seria a cinematografia. O Tulé Peak, diretor de arte, esteve muito perto deste processo o tempo todo. Convidei meu montador, Daniel Rezende, para fazer seu primeiro trabalho em cinema, e ele veio para o Rio e montava no Avid em minha sala de estar enquanto filmávamos. Acertei em cheio. Acompanhei de perto seu trabalho e ele me surpreendia diariamente. Estes parceiros são realmente co-autores criativos de "Cidade de Deus". Claro que o Antonio Pinto e o Ed Cortes, maestros, também estão muito bem na fita, mas aí o meu trabalho foi o de amigo e cliente, e não de parceiro na criação, para o bem da música do filme.

Revista de CINEMA – Como foi o trabalho da Kátia na co-direção?
Meirelles – Depois de dois anos trabalhando no roteiro com o Bráulio, convidei a Kátia para fazer o trabalho de elenco comigo. Além das melhores referências sobre a eficiência da Kátia, ela havia acabado de fazer alguns trabalhos ligados ao tema ("Notícias de uma Guerra Particular", com João Moreira Salles, o clip do Michael Jackson na Rocinha, clip do Rappa) eu sabia que esta experiência seria muito importante para mim. Conforme eu previa, a Kátia se envolveu profundamente no projeto, bem mais do que eu imaginara no início. Mas além deste trabalho enorme para

reunir e formar este elenco e desenvolver cada personagem, ainda ajudou a acertarmos o roteiro até chegarmos a sua versão final. Sua participação foi muito importante para que encontrássemos o tom certo para o filme. Por isso é co-diretora de "Cidade de Deus".

Revista de CINEMA – O que mudou na direção do Fernando Meirelles depois de fazer "Domésticas" e "O Menino Maluquinho"? Esse filme te exigiu mais?
Meirelles – Cada projeto exige um tipo de trabalho e de envolvimento diferentes. Me envolvi muito mais em "Cidade de Deus". "O Menino Maluquinho" dirigi com a Fabrizia Pinto. Na verdade eu entrei em cima da hora para substituir sua irmã, Daniella Thomas, que ficou grávida e precisou ficar de repouso. Quando cheguei tudo estava pronto, elenco escolhido, figurino confeccionado. Era um projeto do Ziraldo e de sua adorável família. Me esforcei ao máximo para conseguir um bom resultado, mas não era um projeto pessoal. "Domésticas" dividi com o Nando Olival, e fizemos todo o processo sem uma grande mudança em nossas vidas. Começamos imaginando fazer um filme por 100 mil reais, filmado em duas semanas. Desde o início, sabíamos que estávamos fazendo um projeto despretensioso, ou nos auto-enganávamos dizendo que era despretensioso. O fato é que por causa desta nossa "síndrome de low-profile" acabamos também achando que deveríamos fazer um microlançamento com apenas 6 cópias, e assim chegaríamos aos 25 mil espectadores, nossa meta. O filme encostou nos 100 mil com as 6 cópias, fora os 40 mil do BR Cinema em Movimento, e ainda não lançamos em várias praças. Me arrependo profundamente deste erro estratégico. "Cidade de Deus", como disse na entrevista inteira, mudou minha vida!

Revista de CINEMA – Você fez um filme com recursos próprios. Como se paga um filme desses?
Meirelles – Há sempre um certo pudor ao se falar em números. Vou escancarar os meus para que os produtores, já que esse assunto interessa mais aos produtores, possam ter seus parâmetros aferidos: "Cidade de Deus" custou perto de R$ 8,5 milhões. Deste total R$ 1,4 milhão vieram pelo artigo primeiro que acabamos de fechar no mês passado, a diferença foi bancada pela O2 Filmes, que avançou o dinheiro, com a possibilidade de duas vendas internacionais apalavradas. Depois do filme montado, vendemos os direitos de distribuição para as Américas por dois milhões de dólares para a Miramax, e os direitos de distribuição no resto do mundo por um milhão de dólares para a Wild Bunch, braço do Canal Plus. O câmbio alto nos favoreceu, ainda estamos no vermelho mas a conta deve fechar.

Revista de CINEMA – Que planejamento você fez para que houvesse um retorno do dinheiro investido?

Meirelles – Comecei a pré-produção com recursos da O2, pois havia a expectativa de assinar um contrato com a Miramax, canal aberto pelo Walter Salles, grande parceiro neste filme. Nas vésperas da filmagem, a VideoFilmes nos aconselhou a parar tudo e esperar o tal contrato, mas o envolvimento da equipe, e principalmente do elenco, era tanto que, junto com a Andrea Barata Ribeiro, minha sócia e produtora, decidimos tocar e correr o risco. A O2 cresceu justamente porque sempre apostou e investiu em seu próprio negócio. Confesso que na hora de apresentar o filme para a Miramax dei uma gelada. Por sorte eles gostaram do resultado e chegaram ao preço que precisávamos. A reunião para fechar o negócio foi bastante tensa, mas eu estava bem assessorado por meu produtor italiano, Donald Ravaud, e principalmente pelo outro produtor (alemão), Hank Levine. Foi minha salvação.

ANEXO 3 – LISTAS DE FILMES NACIONAIS

Cinema Brasileiro em 2001

Bellini e a Esfinge, Roberto Santucci
Onde a Terra Acaba, Sérgio Machado
Abril Despedaçado, Walter Salles
Janela da Alma, João Jardim e Walter Carvalho (co-diretor) (Documentário)
Uma Vida em Segredo, Suzana Amaral
Amores Possíveis, Sandra Werneck
Bicho de Sete Cabeças, Laís Bodansky
Bufo & Spallanzani, Flávio R. Tambellini
Caramuru – A Invenção do Brasil, Guel Arraes
Copacabana, Carla Camurati
Um Crime Nobre, Walter Lima Jr.
Lavoura Arcaica, Luis Fernando Carvalho
Memórias Póstumas, André Klotzel
Netto Perde Sua Alma, Tabajara Ruas e Beto Souza
A Partilha, Daniel Filho
Xuxa e os Duendes, Paulo Sérgio de Almeida e Rogério Gomes
3 Histórias da Bahia, José Araripe Jr., Edyala Iglesias e Sérgio Machado

Cinema Brasileiro em 2002

Cidade de Deus, Fernando Meirelles

Madame Satã, Karim Aïnouz
O Invasor, Beto Brant
Ônibus 174, José Padilha
Houve uma vez dois verões, Jorge Furtado
Edifício Máster, Eduardo Coutinho (Documentário)
O Príncipe, Ugo Giorgette
Xuxa e os Duendes 2 - No caminho das Fadas, Paulo Sérgio de Almeida e Rogério Gomes
Amarelo Manga, Cláudio Assis
Avassaladoras, Mara Mourão
Cama de Gato, Alexandre Stockler
Durval Discos, Anna Muylaert
O Homem Que Copiava, Jorge Furtado
As três Marias, Aluisio Abranches
Desmundo, Alain Fresnot
Lara, Ana Maria Magalhães
Seja o Que Deus Quiser, Murilo Salles

Cinema Brasileiro 2003

Acquária, Flavia Moraes
Aleijadinho – Paixão, Glória e Suplício, Geraldo Santos Pereira
Apolônio Brasil, Campeão da Alegria, Hugo Carvana
O Caminho Das Nuvens, Vicente Amorim
Carandiru, Hector Babenco
Casseta & Planeta: A Taça do Mundo é Nossa, Lula Buarque de Hollanda
Contra Todos, Roberto Moreira
Cristina Quer Casar, Luiz Villaça
Deus É Brasileiro, Carlos Diegues
Didi: O cupido Trapalhão, Paulo Aragão e Alexandre Boury
Dom, Moacyr Góes
És Tu, Brasil, Murilo Salles
Garrincha – Estrela Solitária, Milton Alencar
O Homem do Ano, José Henrique Fonseca
Lisbela e o Prisioneiro, Guell Arraes
Maria, Mãe Do Filho De Deus, Moacyr Góes
Os Normais, José Alvarenga Filho
Xuxa Abracadabra, Moacyr Góes