

ISSN 1751-8229

Volume Five, Number One

Os Mutantes e Cidade de Deus – identidades estilhaçadas em mundos estilhaçados

Paula Jordão Docent onderzoeker/Opleiding Portugees –
DMT/Faculteit Geesteswetenschappen/
Universiteit Utrecht

Introdução

Reflexão mais ou menos directa e mais ou menos ‘incómoda’ sobre a situação deplorável de marginalização dos meninos da rua, respectivamente em Portugal e no Brasil, os filmes *Os Mutantes* (Villaverde 1998) e *Cidade de Deus* (Meirelles e Lund 2002) podem ser considerados como um bom exemplo do papel que o cinema representa como “...o meio *natural* não só para constituir uma visibilidade moderna, mas também uma consciência dos *tempos modernos*.” (Flores 2007: 90). Realizados respectivamente por Teresa Villaverde e por Fernando Meirelles e Katia Lund, as duas produções cinematográficas sugerem claramente o comprometimento dos realizadores com o meio que os rodeia e no qual estão inseridos¹, comprometimento esse que se pode depreender através dos meios usados durante as filmagens e os objectivos a atingir com o produto final. No caso do filme Brasileiro, Fernando Meirelles, ao basear-se no romance homónimo e estudo antropológico de Paulo Lins (1997) sobre a vida nas favelas do Rio de Janeiro, preferiu escolher crianças que não eram actores profissionais para o desempenho dos vários papéis, aproveitando igualmente expressões por elas utilizadas para dar, assim, mais veracidade aos diálogos². Villaverde, pelo seu lado, baseou-se em vários depoimentos de adolescentes de instituições públicas de assistência a menores com a intenção de fazer um

documentário baseado nesses mesmos depoimentos, intenção essa que acabou por ficar lograda perante a recusa de autorização das filmagens por parte dessas mesmas instituições (Ferreira 2007: 226).

Este comprometimento social, em si fruto duma preocupação individual, pode ser igualmente visto como um denominador comum a outros profissionais do cinema contemporâneos destes realizadores, e até mesmo como a resposta a uma necessidade do próprio público. Assim, e na sequência do êxito obtido com *Cidade de Deus*, Meirelles é a confirmação do que outros seus colegas cineastas têm vindo a afirmar acerca do cinema Brasileiro dos últimos tempos: o desejo do público Brasileiro de ver filmes de qualidade que tenham a ver com questões que reflectam a sua própria realidade (Johnson 2005: 12). Também Villaverde, nos seus trabalhos cinematográficos, tem demonstrado um objectivo comum a outros realizadores seus contemporâneos que, ao focarem igualmente nalguns dos seus filmes a existência difícil e conflituosa de muitas crianças e adolescentes no quotidiano heterogéneo e complexo Português, mostram que as “...personagens dos filmes da década de noventa provêm tanto dos subúrbios marginalizados de imigrantes africanos em Lisboa como das classes médias e médias baixas de Lisboa e do Porto, do interior do país ou até das antigas colónias onde nasceram.” (Ferreira 2007: 224).

Para além dessa preocupação comum, a realizadora Portuguesa tem dado ainda nos seus filmes especial atenção à situação social das mulheres jovens (Ferreira 2007: 223) e, conseqüentemente, à situação do género na realidade Portuguesa dos nossos dias. Neste trabalho é meu propósito ver até que ponto essa atenção é visível em *Os Mutantes*, um filme que, enquanto reflexão sobre momentos na vida de três adolescentes, parece dar particular relevo à personagem feminina Andreia, e compará-lo com *Cidade de Deus*, cujo foco de atenção parece incidir nas personagens masculinas. Tendo em conta a diferença de abordagem das personagens femininas e masculinas nos dois filmes, impõe-se colocar a seguinte questão: quais são então as implicações dessa abordagem para uma compreensão do género em *Os Mutantes* e *Cidade de Deus*?

Contextualização e intratexto

O filme Brasileiro *Cidade de Deus* narra o início e desenvolvimento do império baseado no tráfico de drogas, a partir dos anos sessenta, na favela Cidade de Deus. Ao contrário do romance de Paulo Lins, onde a perspectiva da narração é composta pela ‘colagem’ de vários pontos de vista, Fernando Meirelles opta, no filme, pela narração individual em voice-off da personagem Buscapé e conseqüente perspectiva predominante, a partir da qual os vários acontecimentos são narrados e as várias personagens apresentadas. Desde o nascimento e rápido aniquilamento dos vários grupos que possuem uma ‘boca’ (negócio de venda) de droga, à rivalidade de principalmente dois

grupos liderados por Cenoura e Zé Pequeno e respectivo aprisionamento e aniquilamento destes, assistimos ao crescimento dum império que, baseado na violência, é acima de tudo personificado na figura de Zé Pequeno.

Beneficiando das regalias financeiras tornadas possíveis pela implementação da *Lei do Audiovisual* em 1993³ e que deram origem ao renascimento ou *retomada* do cinema Brasileiro, o filme de Meirelles é considerado pelos críticos como um dos ‘eleitos’ por ter conseguido atrair a atenção do público brasileiro⁴. Apesar de serem caracterizados por uma grande disparidade de temas e estilos, os filmes da *retomada* apresentam um denominador comum: a abordagem de temas que reflectem a nação e as suas contradições, representando tanto a vida rural como urbana, e não escamoteando a perspectiva dos desprivilegiados e marginalizados. A favela é, por isso, um dos cenários onde a acção frequentemente se desenrola (Shaw and Dennison 2007: 101), contribuindo para um diálogo intratextual com o *cinema novo*, famoso décadas antes pelo comprometimento social e político com as classes mais desfavorecidas. Como Johnson e Stam afirmam: “Every cinematic tradition has its own intertext. Every film is part of a text larger than itself; each film is a discourse responding to other discourses; each film answers and echoes those that have preceded it. (19)” (Johnson and Stam in Shaw 2003: 158).

Para alguns críticos, no entanto, o cinema produzido nos anos noventa pouco ou nada tem a ver com o seu antecessor das décadas de 60 e 70. Esta é, por exemplo, a opinião de Ivana Bentes, crítica de cinema e autora da expressão “cosmética da fome”⁵ com a qual caracteriza o tipo de filmes como *Cidade de Deus*, típico, na sua opinião, de muito do cinema brasileiro produzido nos últimos anos, no qual a pobreza é usada para criar um ambiente de sensacionalismo consumidor. Como ela própria diz:

A violência aparecendo como “geração espontânea” sem a relação com a economia, as injustiças sociais, e tratada de forma espetacular, acontecimento sensacional, folhetim televisivo e teleshow da realidade que pode ser consumido com extremo prazer. O interdito modernista do Cinema Novo, algo como “não gozarás com a miséria do outro”, que criou uma estética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem do pós-MTV, um novo-realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reacções por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens. (Bentes 2002: sem página).

No entanto, e apesar das diferenças de tratamento do mundo marginalizado e desprivilegiado correctamente apontados por Bentes, é precisamente essa “estética do intolerável” cinema-novista que abre as portas ao novo-realismo brutal contemporâneo referido pela crítica, através, por exemplo, da expressão duma violência sem lógica e arbitraria, já muito presente nos filmes dos anos 60⁶. Recordo, a nível de exemplo, uma das cenas do já clássico *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e um dos filmes-paradigma do *Cinema Novo*. Elemento aspirante do bando de cangaceiros liderado por Corisco e tendo vindo a acompanhá-lo há algum tempo

através do Nordeste Brasileiro, o vaqueiro Manoel é levado a castrar e a matar o dono da fazenda no próprio dia do seu casamento aonde o bando chega, num gesto de violência absolutamente brutal e irracional. Instigada por Corisco, a acção é vista por este como prova de coragem e fidelidade e conseqüente ritual de iniciação de Manoel no bando. Observamos uma cena similar em *Cidade de Deus*. Zé Pequeno, já seguro numa posição de grande poder na favela e no império de tráfico das drogas, decide castigar um grupo de rapazinhos que assaltaram uma das lojas da favela, sem o seu consentimento. Também aqui o castigo, que consiste no assassinio a revólver de um dos rapazinhos por um outro recém-chegado ao grupo de Zé Pequeno, é visto como prova de coragem e fidelidade ao grupo. Presente nos dois casos está a representação directa de violência irracional e desumana que é praticada, acima de tudo, (e apenas) por sujeitos masculinos, numa ilustração de misogenismo claro presente em *Cidade de Deus*, como irei demonstrar mais adiante.

De forma similar ao diálogo assim existente entre o filme de Meirelles e o de Rocha, também podemos falar de um *intertext* no caso de Vilaverde, que parece estabelecer laços temáticos com os realizadores seus contemporâneos, como Tiago Baptista refere:

In the mid-1990s, a new generation of filmmakers was to focus on their present time and to flood Portuguese cinema with realism. (...) Portuguese films from that decade onwards chose for their protagonists young criminals, teenage mothers or illegal immigrants, and their plots revolved around issues like poverty, sickness, unemployment, domestic violence, people trafficking, prostitution, and drug abuse. What is original about these films is not their choice of social issues that were, in themselves, relatively recent to Portuguese society in the 1990s or that only then were starting to gain a more persistent attention from the media. What these films accomplished for the first time in the history of Portuguese cinema was to react very rapidly to what was happening before the filmmakers' eyes, as opposed to what might or might not be specific of Portuguese national culture. (...) By the late 1990s, many Portuguese films were portraying a country that had rarely been represented in such a crude manner and that dangerously approached the 'social intervention cinema' most Portuguese filmmakers – and especially the 'cinema novo' generation – had always rejected. (Baptista 2010: 14,15).

Do mesmo modo podemos igualmente falar de pontos de encontro entre o filme Brasileiro e o Português no que diz respeito à temática de marginalidade e violência focada através da luta pela sobrevivência respectivamente das crianças nas favelas e dos três adolescentes, Andreia, Pedro e Ricardo, obrigados a viver em instituições públicas de assistência a menores. No entanto, embora os adolescentes de *Os Mutantes* tenham um comportamento de alguma forma bastante similar ao das personagens de Meirelles no que diz respeito à revolta, ao inconformismo e desafio às normas culturais e sociais, eles não apresentam, no entanto, a (auto)destruição que se revela assustadoramente familiar às personagens de *Cidade de Deus*. Segundo a própria realizadora, o que torna especial este grupo de adolescentes, é que não se conformam com nem aceitam a situação difícil em que se encontram. De uma outra maneira são mais fortes do que outros jovens

em situações semelhantes, querem mais da vida e, ao querê-lo, fazem-no tão apaixonadamente, que acabam por se ferir a eles mesmos, dificultando assim ainda mais a sua situação⁷.

A atitude relativamente positiva e construtiva dos três adolescentes em relação à vida a que são obrigados a levar não é a única diferença no tratamento do tema da marginalização dado pelos realizadores dos dois filmes. A abordagem de Villaverde inclui aspectos que *Cidade de Deus* claramente omite ou mantém praticamente invisível, como é o caso do género. Assim, e apesar das vidas (e no caso de Ricardo também a morte) dos três jovens em questão serem abordadas de uma forma quase paralela, é a personagem feminina que, ao percorrer um trajecto bastante mais solitário e autónoma do que os seus companheiros e, sendo confrontada com questões que dizem mais respeito à vida adulta do que à adolescência, ocupa, na minha opinião, um lugar de relevo no filme. É, por exemplo, com Andreia e a sua tentativa de suicídio que o filme começa, assim como é igualmente Andreia que corporiza e simboliza questões muito prementes relativas à identidade feminina, como a vivência duma gravidez prematura e mesmo um parto para qual ela não está de modo algum preparada, dada a sua juventude.

Perspectiva e masculinidades em *Cidade de Deus*

Se, a exemplo de Deleuze e Jacques Aumont, considerarmos que o cinema é uma actividade plástica que produz um dado pensamento (Flores 2007: 87), é fundamental analisar de que forma é que esse pensamento traduz uma perspectiva indicadora dum discurso referente ao género. O filme *Cidade de Deus* é realizado a partir do cruzamento de vários meios (*medium*) utilizados na narração cinematográfica dos acontecimentos principais: literatura, fotografia e cinema, cruzamento esse que poderia eventualmente implicar o uso de várias perspectivas. Tal, no entanto, não acontece. Como já anteriormente mencionei, ao tomar como ponto de partida o romance homónimo de Paulo Lins cujo narrador é exterior à acção⁸, mas optando na versão cinematográfica pela perspectiva claramente dominante da personagem-fotógrafo Buscapé a partir da qual toda a acção é narrada em *voice-off*, Fernando Meirelles opta igualmente pela predominância de um olhar que condiciona (e manipula) a nossa recepção e compreensão dos acontecimentos, personagens e realidade que lhe é referente. As primeiras imagens do filme dão-nos uma clara e imediata ideia dessa predominância quando, em simultâneo com o título, nos apresentam Buscapé, voltado para o espectador e de câmara em riste. Directamente associado à fotografia e transformando-a assim num dos *leitmotief* do filme, esse olhar não só se transforma no meio (*medium*) que mediatiza a realidade, como também levanta questões de carácter mais filosófico que dizem respeito à relação de poder estabelecida entre o sujeito da fotografia e o objecto por ele fotografado, já abordadas por vários teóricos, como é o caso de Susan Sontag no seu estudo *On photography*.

Segundo Sontag, as fotografias alteram e desenvolvem a nossa noção não só acerca do que merece ser observado, mas também do nosso próprio direito à observação. Directamente ligada à nossa própria experiência, a fotografia traduz-se muitas vezes não só num modo de experimentar algo e na aparência de participar nesse algo, como também na sensação de nos apoderarmos do espaço no qual não nos sentimos inteiramente seguros. Traduzindo-se no capturar de experiências e na relação com o que fotografamos, a fotografia faz-nos sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade. Ao fotografar algo temos a sensação de possuir o que fotografamos e assim de termos um certo poder sobre o objecto da fotografia, sensação essa que, por sua vez, se liga igualmente a um certo tipo de agressão implícito à posição/atitude de *voyeur* que inevitavelmente ocupamos. Finalmente, todas as fotografias são um “*memento mori*”, na medida em que fotografar alguém é participar na mortalidade da pessoa fotografada, na sua vulnerabilidade e na sua versatilidade (Sontag 1997: 3-24).

Ao corporizar as questões levantadas por Sontag e, muito particularmente, a relação de poder nelas implícita, Buscapé coloca-se numa situação de predominância perante as outras personagens, na sequência da sua posição de personagem narradora e observadora. Assim, é ele que não só se/nos concede o direito de observar a realidade de que faz parte, como determina o que vamos ou não ver dessa realidade. É através da fotografia que ele se atreve e/ou é levado a entrar em contacto mais directamente com um mundo ao qual de outro modo talvez não tivesse acesso. São exemplo disto as fotografias que primeiramente tira do grupo de amigos na praia e, mais tarde, do grupo de Zé Pequeno, por encomenda e ordem deste, como testemunho orgulhoso dos actos de violência por ele cometidos. Paralelamente, é também através da fotografia que ele adquire a sensação de ter um certo poder sobre o que fotografa, como acontece ao fotografar as negociações entre Zé Pequeno e membros corruptos da polícia. De personagem insignificante e impotente perante a corrente de acontecimentos violentos e fatais da favela, Buscapé transforma-se assim num *voyeur* mais ou menos poderoso, cujo olhar é capaz não só de dominar e até prejudicar o objecto desse olhar (como, por exemplo, através da eventual publicação no jornal das fotografias que mostram a extorsão de dinheiro a Zé Pequeno por polícias corruptos), como de testemunhar e participar literalmente no *memento mori* desse mesmo objecto, como acontece com o assassinio de Zé Pequeno.

Se a sensação de poder que Buscapé demonstra perante o objecto por ele fotografado pode ser considerado como um ‘ajuste de contas’ (por mais simbólico que seja) em relação à violência injusta e desmesurada em *Cidade de Deus* particularmente corporizada em Zé pequena, a questão coloca-se de forma diferente ao tratar-se das personagens femininas presentes no filme. No caso destas, essa sensação deixa de ser sinónimo de justiça, para corroborar o vazio na representação do género feminino que é marcante desde o início do filme.

Talvez que um dos exemplos mais significativos desse vazio seja o de Angélica, a personagem feminina com a existência mais longa na história. Desde o início objecto de desejo de

Buscapé, ela é adorada e constantemente retratada por ele. Esta adoração e, portanto idealização, não deixa, no entanto, de incluir um carácter sugestivo de promiscuidade sexual, como se pode depreender da afirmação feita pelo rapaz: “Além de linda, [Angélica] era a única cocota que transava. Eu tava louco pra perder a virgindade com ela.” Apesar de no filme não encontrarmos nenhum indício que esta afirmação corresponde à realidade, ela é, no entanto, suficiente para marcar negativamente a identidade de Angélica e, conseqüentemente, o aspecto relacional que lhe está ligado. Para além do carácter promíscuo que lhe é implícito, Angélica é assim apresentada como material simbólico de troca (emocional e sexual) entre os elementos do bando de traficantes, fazendo-nos pensar no papel dedicado às mulheres nas relações inter-sociais entre os membros das sociedades primitivas estudadas por Lévi-Strauss, como ilustra o seguinte fragmento:

These results [in the understanding of kinship structures] can be achieved only by treating marriage regulations and kinship systems as a kind of language, a set of processes permitting the establishment, between individuals and groups, of a certain type of communication. That the mediating factor, in this case, should be the *women of the group*, who are circulated between clans, lineages, or families, in place of the *words of the group*, which are circulated between individuals, does not at all change the fact that the essential aspect of the phenomenon is identical in both cases. (Lévi-Strauss in Cowie 2000: 50)

Elemento de troca entre as personagens masculinas de *Cidade de Deus*, é em função dessas personagens que lhe é concedida a possibilidade de existir, mas sob a condição de não desafiar ou até mesmo ameaçar a solidariedade (homo)social masculina, como acontece ao iniciar uma relação emocional com Bené, o melhor amigo de Zé Pequeno. Ao abandonar Tiago, o seu único namorado, cuja auto-destruição por motivo de drogas é claramente visível, e começar o namoro com Bené, Angélica, já estigmatizada como ‘fácil’ por Buscapé, é assim apresentada e considerada como um elemento de intromissão no grupo, e muito particularmente na amizade entre Zé Pequeno e Bené. Vista por todos de uma forma hostil, a situação precária em que se encontra atinge o clímax quando, na festa de despedida organizada em sua honra e de Bené na véspera da partida de ambos da favela, este é acidentalmente morto a tiro por um dos inimigos de Zé Pequeno. Ajoelhada ao pé do corpo inerte de Bené, Angélica tem apenas durante breves momentos direito à expressão da sua dor, antes que Zé Pequeno a acuse injustamente de ser ela a culpada da morte de Bené, ameaçando-a fisicamente e obrigando-a a partir. Expulsa da favela, Angélica desaparece, assim, de cena, da história e do filme. O seu desaparecimento físico corresponde desta forma igualmente a um desaparecimento identitário, uma vez que só, isto é, destituída de relacionamento sentimental e sexual, é como se ficasse destituída de qualquer possibilidade de existência e, portanto, de identidade autónoma.

Paradigma da representação negativa e misógena do género feminino em *Cidade de Deus*, o vazio identitário de Angélica é partilhado pelo resto das (poucas) personagens femininas do filme. Sem possibilidade de terem qualquer tipo de subjectividade ou identidade que lhes garanta

algum papel de significado na história, elas são meras figurantes anónimas, que têm apenas direito a uma existência desde que possam ser usadas ou até abusadas para qualquer fim que sirva a comunidade masculina da favela. Independentemente da raça ou da etnicidade, elas são apresentadas como mulheres 'fáceis' (como a enfermeira que se deixa 'seduzir' para que Mané Galinha possa ser levado do hospital onde está a convalescer pelos do seu grupo, ou a jornalista branca que se envolve sexualmente com Buscapé, logo ao fim do seu primeiro dia de trabalho no jornal), prostitutas, sexualmente devassas, passíveis de serem capturadas e violadas (pense-se na violação da namorada de Mané Galinha por Zé Pequeno e seu desaparecimento posterior), cujo desejo erótico, quando é finalmente expresso, acaba por ser punido com morte brutalmente violenta (como o assassinio a pá de ferro da mulher por Paraíba, quando este a apanha em flagrante acto sexual com o irmão mais velho de Buscapé). Desaparecendo quando já não são necessárias, elas são na generalidade 'perigosas' para os homens com quem se relacionam, uma vez que contribuem para a morte deles⁹, ao lhes pedirem para sair da (vida) da favela e, implicitamente, romper com a comunidade masculina violenta e misógena a que eles pertencem, como acontece com Cabeleira no início da história, e mais tarde Bené.

Numa breve nota de conculção, podemos dizer que a questão da misogenia e exarcebada 'masculinidade' em *Cidade de Deus* é ironica e sintomaticamente ilustrada numa cena no início do filme que é mais tarde repetida durante a narração cronológica dos acontecimentos. Munido apenas da máquina fotográfica, Buscapé aparece no meio de dois campos que se defrontam (o grupo de Zé Pequeno e o dos polícias) e a sua confusão e medo são bem visíveis. Filmada em médio plano, a cena estabelece um claro diálogo intertextual com uma das cenas mais conhecidas do famoso western *Once upon a time in the West* (1968) de Sergio Leone. Tal intertextualidade não é acidental, mas recorda características que definem, entre outros, o género cinematográfico do *western* como a expressão violenta de força, acção, ou a vitória e derrota das personagens e que, segundo Steve Neale, são próprias do que o crítico apelida de géneros cinematográficos masculinos, ou "male genres" (Neale 2000: 261). De modo similiar, na representação de acção, luta e violência na vida da favela da qual as mulheres estão praticamente ausentes, *Cidade de Deus* pode ser igualmente caracterizado como pertencendo ao género masculino de que fala Neale ou, por outras palavras, como sendo um filme essencialmente sobre masculinidades. Se, como afirma Mary Ann Doane, "To have the cinema is, in some sense, to have the woman." (Doane in Thornham 2006 : 134), então *Cidade de Deus* apresenta um discurso imagético misógeno no qual a mulher é representada apenas como possessão, reforço e visibilidade da identidade masculina.

Os Mutantes e o corpo feminino

Um dos aspectos sobre o qual os críticos de *Cidade de Deus* geralmente concordam é acerca do ritmo quase alucinante da montagem, combinada com a música ritmada, visível logo desde as primeiras imagens¹⁰. Este ritmo é um ritmo que em muito contrasta com o início do filme de Teresa Villaverde. Dos movimentos rápidos do amolar da faca intercalados com cenas de galinhas a serem degoladas, depenadas e por fim esquartejadas para o churrasco em preparação, até à perseguição duma galinha fugitiva através das ruelas e becos da favela pelos membros do bando de Zé Pequeno, tudo sugere uma violência directa e quase oposta ao *close-up* extremo e bastante longo que abre *Os Mutantes*.

No filme de Villaverde a câmara foca-nos demoradamente cabelos em movimento, ensuflados por ar, assim como parte dum rosto jovem (orelha e olho direitos, parte do nariz em perfil). O único som é o do ar a movimentar os cabelos. As cenas seguintes mostram-nos um *shot* médio da adolescente Andreia, uma das três personagens principais do filme. A câmara acompanha o movimento de Andreia através duma sala onde estão outras raparigas da sua idade, ocupadas no que parece ser uma aula dedicada a cuidados visuais, como o fazer penteados. Depois de dirigir um dos secadores para os olhos de forma a ter uma desculpa para sair da sala (“Tenho os olhos a arder.”, é o que diz à vigilante ou professora presente na sala), a adolescente encaminha-se para o corredor contíguo e, num gesto brusco, enfia a mão pelo vidro da janela, ferindo-se gravemente numa tentativa que sabemos mais tarde ser de suicídio. A cena é filmada em *close-up* médio, da parte exterior do edifício em que Andreia se encontra, de forma a que os ladrilhos da janela sugiram as grades de uma cadeia. Os *shots* finais dão-nos um *close-up* extremo da mão ensanguentada, focando o braço até chegar ao rosto, onde se lhe lê uma expressão de confusão e nojo.

Presente desde o início nos dois filmes, a representação de violência é fornecida a partir duma perspectiva muito diferente nos dois casos, determinante não só para a posição que as personagens ocupam nos filmes e problemática que lhes está ligada, como para a própria posição do espectador em relação ao que assiste. Como penso já ter demonstrado, podemos falar em *Cidade de Deus* duma perspectiva claramente masculina que, ao fechar o espaço de representação quer à personagem quer ao corpo feminino, contribui para que a identidade feminina seja representada como uma ausência e um vazio, implicando uma sobrevalorização e predominância do elemento masculino durante todo o filme. Perante a possível identificação do espectador com essa sobrevalorização e predominância, pode-se aplicar no filme de Meirelles o que Laura Mulvey afirma acerca da relação entre a imagem da mulher e o espectador nos filmes clássicos de Hollywood:

As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls

events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence. (...) A male movie star's glamorous characteristics are...those of the more perfect, more complete, more powerful ideal ego conceived in the original moment or recognition in front of the mirror. (...) The male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action. (Mulvey in Thornham 2006: 64)¹¹

Contrariamente ao vazio de existência e recusa de identificação com as personagens femininas que *Cidade de Deus* mais ou menos indirectamente 'impõe' ao espectador, Villaverde parece, ao contrário, abrir um espaço de representação positiva (e ainda que por vezes problemática) da identidade feminina personificado em Andreia no qual propõe uma aproximação entre espectador e personagens femininas.

Ocupando aparentemente uma posição bastante semelhante à dos outros dois adolescentes, Andreia aparece-nos, desde o início, marcada pela situação complexa em que encontra e que a limita bastante mais do que a eles. A braços com uma gravidez de que quase não tem consciência mas que quer solucionar através dum suicídio mal conseguido, Andreia encontra-se completamente só, o que não acontece com Pedro e Ricardo. Se, como eles, é igualmente membro abandonado por uma família fragmentada e ausente, ela não tem, no entanto, o 'luxo' do companheirismo que eles partilham entre si, como a distração num parque de diversões, ou o projecto em comum (e por mais detestável que seja) de filmagens num filme pornográfico. Além de imensa, a sua solidão é consequência de um abandono e de uma marginalização que têm a ver com os vários aspectos da sua identidade feminina: ao abandono de que é vítima enquanto filha, junta-se igualmente o abandono que sente enquanto mãe futura, ao ter sido abandonada pelo pai da criança que tem dentro de si.

Apesar de significativa pela visibilidade da identidade feminina que propõe, a representação da situação de maternidade futura e respectiva consciencialização por parte da personagem não deixa de ser problemática pelas implicações culturais que sugere. Se, por um lado, essa representação possibilita eventualmente a identificação do espectador com Andreia, por outro lado ela pode igualmente provocar uma desidentificação, uma vez que subverte a mitificação que é dada social e culturalmente à maternidade. Ao contrário do êxtase e da felicidade que, de um modo geral, são apresentados culturalmente como sinónimo de maternidade, a perspectiva de vir a ser mãe é consciencializada por Andreia quer como uma surpresa e interrogação interior para as quais ela não tem resposta, quer como um problema para o qual ela não tem solução. Podemos encontrar um exemplo dessa consciencialização na cena do consultório do genecologista, quando Andreia, através duma ecografia, é confrontada com a existência real do bebé. As suas palavras demonstram bem a surpresa (ingénua) que tem ao ver partes do corpo do bebé, como os dedos da mão, braços, ou o bater do coração: "Parece um marciano....Nunca pensei...Não sei, nunca tinha pensado nada disto". Uma outra cena dá-nos ainda mais claramente a problematização da maternidade. Durante uma visita à mãe no hospital

ou instituição em que esta se encontra a convalescer, a conversa entre as duas recai sobre a gravidez de Andreia, sobre a qual a mãe pouco sabe e, muito particularmente, na impossibilidade desta de a acolher e proteger, como se pode ver no seguinte fragmento:

Mãe – ... Tu tens que voltar para o instituto. Já sabes que eu aqui não te posso ajudar. Estás melhor lá. E mesmo não me convém arranjar problemas com o teu tribunal. Não vinhas pedir para ficar aqui, ou vinhas? O tribunal não deixa. Aqui não há condições. É o que eles dizem. E agora de bebé é que não há mesmo. Gostava de te ajudar, mas já sabes que não posso. Tratar de mim já é custoso. Eu também não estou bem. Mas isso já tu sabes, não é, Andreia?

Andreia – ...E dinheiro, tem para me dar?

Mãe – Ainda se arranja um bocadinho. (...) Não vinhas pedir para ficar, pois não?

Andreia – Não, não vinha.

Mãe – Sabes que eu ainda não estou curada, não é? Sabes estas coisas, não é?

A cena acaba com Andreia que, ajoelhada ao lado da mãe, coloca a cabeça no colo desta, num pedido mudo mas claro de ajuda e de carinho. Acedendo ao pedido, a mãe começa a acariciá-la, alisando-lhe o cabelo. Filmadas a partir duma perspectiva *plongée* ou *high angle*, as duas personagens causam a impressão de estarem ambas presas numa situação de impotência e carência emocional de que não podem sair. Ao pedido de apoio emocional de Andreia e à respectiva desilusão quando ele lhe é negado, a mãe só pode responder com uma negativa impotente que destrói e impossibilita por completo o laço emocional e genealógico que as poderia ligar.

É, no entanto, a cena do parto na casa de banho numa bomba de gasolina que revela toda a dramaticidade da situação de maternidade de Andreia. Numa sequência de *shots* em *close-up* e *close-up* médio, de duração longa, somos confrontados com os momentos de sofrimento atroz quer físico quer psíquico por que passa. Às dores de parto segue-se a tortura psíquica expressa no acto de limpar com papel higiénico o sangue espalhado pelo chão e paredes da casa de banho, tentando assim apagar os vestígios do nascimento do bebé. Finalmente, a expressão de profunda abstracção no rosto, no qual sobressaem as olheiras profundas e negras com que, quase cambaleando e falando consigo própria se encaminha para o café da estação de serviço, sem deixar de olhar para trás na direcção do local onde deixou o filho ou a filha, dá a dimensão total do desespero e dramaticidade dos momentos por ela vividos.

Ao provocarem no espectador uma sensação de desconforto e mesmo quase aversão perante a fragilidade, a impotência e o sofrimento quase insuportável que revelam da personagem feminina enquanto mãe (potencial), as imagens do corpo feminino em *Os Mutantes* funcionam como uma ruptura transgressora do desejo geralmente sentido pelo espectador perante a representação da figura da mulher no écran, sem que no entanto a releguem ao desaparecimento ou à inexistência, como acontece em *Cidade de Deus*. Assim, e tendo em conta a afirmação de Mary Ann Doane que “The body is always a function of discourse.” (Doane 2006: 89), o corpo de Andreia funciona claramente no sentido de transmitir um discurso imagético que, apesar de ser de desespero e de

impotência comum a muitas outras adolescentes em situação semelhante de marginalização, não deixa de tornar visível o corpo e identidade femininos, na sua complexidade de existência. Por outras palavras, ao transmitir-nos uma mensagem de transgressão a uma certa ordem burguesa dominante que tende a idealizar a maternidade e a transformá-la no destino por excelência da mulher, *Os Mutantes* oferecem-nos a desnaturalização do conceito de maternidade e respectivo valor cultural e de género¹², e com ela a concretização efectiva duma identidade feminina problemática mas real.

Conclusão

Enquanto partes de um discurso cultural e social mais largo em que estão necessariamente inseridos, *Os Mutantes* e *Cidade de Deus* contribuem para a reflexão sobre realidades sociais prementes das sociedades contemporâneas Portuguesa e Brasileira. Ao mediatizarem problemáticas parcialmente semelhantes (a marginalização de adolescentes e a sua luta pela sobrevivência nos quotidianos desumanizados do mundo ainda muito de hoje) e estabelecerem assim um diálogo que se pode considerar intratextual, eles contêm, no entanto, sub-discursos bastante díspares no que diz respeito à representação do género. *Cidade de Deus* apresenta-nos acontecimentos e personagens através duma perspectiva fotográfica que, partindo da personagem Buscapé, nos apresenta uma violência juvenil inserida num mundo predominantemente masculino, onde as mulheres praticamente não têm voz num sub-discurso que é de masculinidades. Em *Os Mutantes*, pelo contrário, é o género feminino e a sua expressão física que ocupam um lugar significativo, através duma representação que não exclui aspectos mais controversos ou mesmo 'incómodos', como o sofrimento solitário de uma adolescente perante as consequências duma maternidade involuntária. Ao problematizarem aspectos ligados à identidade feminina, *Os Mutantes* subvertem mitos ligados à maternidade, contribuindo para a desnaturalização de aspectos relacionados com o corpo e identidade femininos. Finalmente, identidades estilhaçadas em mundos estilhaçados, os adolescentes retratados nos dois filmes alertam-nos para realidades de marginalização onde a identidade e, particularmente a identidade feminina, é apresentada como motivo de reflexão.

¹ No caso de Meirelles e Lund, o efeito desse comprometimento chega mesmo a alargar-se ao próprio presidente da República Brasileiro Lula da Silva que, segundo a jornalista Pauline Kleijer, escreve um artigo elogioso acerca de *Cidade de Deus*, no qual aconselha os seus compatriotas a ir ver o filme para terem conhecimento do que se passa nas favelas. (Kleijer 2008: sem paginação).

² Veja-se a este respeito os vários artigos e entrevistas dadas pelo realizador, como o sítio já anteriormente mencionado, ou outros disponíveis em <http://movies.ign.com/articles/372/372902p1.html>. Consultado a 5 de Maio de 2008. ou http://www.filmsalon.be/city_ofgod.html Consultado a 7 de Setembro de 2008.

³ A *Lei do Audiovisual*, implementada em 1993 por Francisco Correa Weffort e sancionada pelo presidente da República Itamar Franco na altura em vigor, concedia benefícios nos impostos a empreendimentos individuais ou empresariais que investissem em trabalhos culturais de natureza audio-visual. (Shaw and Dennison 2007: 37)

⁴ Os outros dois 'eleitos' são *Carandiru* de Hector Babenco e *Deus é brasileiro* de Carlos Diegues, ambos realizados em 2003. Para mais informação veja-se, por exemplo, o capítulo "Tv Globo, the MPA, and contemporary Brazilian Cinema" de Randal Johnson (Johnson 2005: 11-38).

⁵ Ivana Bentes opõe esta expressão à célebre *Estética da fome* de Glauber Rocha do seu manifesto (1965) com o mesmo nome e que constituiu um dos textos-base do *Cinema Novo* brasileiro. Neste manifesto Rocha defende o direito à violência pelas nações ditas subdesenvolvidas perante a fome que sofrem e para as quais a pobreza não é apenas um algo exótico ou surrealista.

⁶ De uma forma algo irónica, a personagem Buscapé é a primeira a sublinhar a relação entre os dois filmes quando, ao referir-se à estratégia a usar na 'carreira' de bandido e líder de grupo na favela, afirma que "...não basta ter só uma arma na mão, é preciso ter alguma ideia na cabeça", afirmação essa que estabelece uma intertextualidade paródica com a célebre frase-manifesto de Glauber Rocha: "Uma câmara na mão e uma ideia na cabeça".

⁷ Stienen 2008: sem paginação.

⁸ Angiolillo 2002: sem paginação.

⁹ A ideia do perigo que as mulheres representam foi-me sugerida por estudantes durante as aulas do meu curso de Master *Brazilian Cinema and Politics*, parte integrante do curriculum dos Estudos Portugueses, da Universidade de Utrecht, em Outubro e Novembro de 2008.

¹⁰ Bentes 2002: sem paginação.

¹¹ No seu estudo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Mulvey debruça-se sobre a questão do prazer do olhar e respectiva identificação por parte do/a espectador/a. Apesar de não ser esse o objectivo desde meu trabalho, a análise que faz acerca do lugar ocupado pelos heróis do cinema clássico de Hollywood são bastante úteis numa analogia com o excesso de masculinidade representado pelas personagens masculinas de *Cidade de Deus*. (Mulvey 2006: 64).

¹² A ideia de desnaturalização foi-me sugerida através da análise crítica de Claire Johnston da posição da mulher nos filmes clássicos de Hollywood, nos quais ela aponta contradições que possibilitam a visibilidade da ideologia presente em muitos dos filmes da época, como nos filmes realizados por Howard Hawks e John Ford (Johnston in McCabe 2004: 20). No caso de *Os Mutantes* não se trata tanto da revelação de contradições a nível de ideologia presente no filme, mas sim de uma clara transgressão de questões implícitas a uma ideologia de feição patriarcal.

Obras Citadas:

Angiolillo, F. (2002). Nova versão do livro "Cidade de Deus" rebatiza personagens. Folha on line. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>. Consultado a 26 de Outubro de 2008.

Baptista, T. (2010). "Nationally Correct: The Invention of Portuguese Cinema". *Portuguese Cultural Studies*. Disponível em <http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/VolumeTHREE.htm> : 3-18. Consultado a 20 de Fevereiro de 2010.

- Bentes, I. (2003). "The *sertão* and the *favela* in contemporary Brazilian film", in L. Nagib (ed). *The New Brazilian Cinema*. London and New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., in association with The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford. 121-137.
- Bentes, I. (2002) "Cidade de Deus" promove turismo no inferno. Disponível em <http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>. Consultado a 23 de Setembro de 2008.
- Cowie, E. "Woman as sign.", in E. Kaplan (ed). *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press. 48-65.
- Dennison, S., Shaw, L. (2004). *Popular Cinema in Brazil*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Doane, M. A. (2006) "Film and Masquerade", in S. Thornham (ed.). *Feminist Film Theory*. New York: New York University Press. 131-145.
- Doane, M. A. "Woman's stake: filming the female body". E. Kaplan (ed). (2000). *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press. 86-99.
- Ferreira, C. O.(2007). "Os Mutantes." In C.O. Ferreira (coord.) *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras. 223-231.
- Flores, T. M.(2007). *Cinema e Experiência Moderna*. Coimbra: Minerva Coimbra.
- Johnson, R. (2005). "Tv Globo, the MPA, and Brazilian Cinema" in Shaw, L., Dennison, S. (ed). *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Jefferson and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 11-38.
- Kleijer, P. (2003). "Lekker Verpakte misère." *Cidade de Deus* van Fernando Meirelles. Disponível em <http://www.cinema.nl/artikelen/2169336/lekker-verpakte-misere>. Consultado a 5 de Outubro de 2008.
- Mccabe, J. (2004) *Feminist film studies: writing the woman into cinema*. London and New York: Wallflower.
- Neale, S. (2000) "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Female Spectatorship" in E. Kaplan (ed). *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press. 253-264.
- Shaw, D. (2003). "National Identity and the Family. *Pixote* by Hector Babenco and *Central Station* by Walter Salles". in *Contemporary Cinema of Latin America. 10 Key Films*. New York and London: Continuum. 142-179.
- Shaw, L., Dennison, S. (2007). *Brazilian National Cinema*. London and New York: Routledge.
- Sontag, S. (1997). *On Photography*. London: Penguin Books.
- Stam, R. (2000), *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stienen, F.(1999). "Vertel ons eens over de ruimteschepen." *Filmkrant*. nr.202. Disponível em: <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk202/villaver.html>. Consultado a 7 de Outubro de 2008.
- Thornham, S. (ed.) (2006). *Feminist Film Theory*. New York: New York University Press.

Filmes:

Villaverde, T. (1998). *Os Mutantes*. Mutante Filmes, JBA Production, La Sept Cinéma, Pandora film, ARTE, ZDF, RTP, FMB Films: Portugal/França.

Mierelles, R. Lund, K. (2002). *Cidade de Deus*. O2 Filmes and Video Filmes, Globo Filmes, Lumière and Wil Bunch: Brasil/Alemanha/USA.