

EROTIZADAS E PUNIDAS: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM *CIDADE DE DEUS* (2002)

BERNARDES, Priscila Gonçalves¹

TEIXEIRA, Roberto Aparecido²

Resumo: O artigo verifica como são representadas as mulheres no filme *Cidade de Deus* (2002, dir. Fernando Meirelles). Avalia ainda a função desempenhada pelas personagens femininas e o grau de autonomia a elas concedido no interior da narrativa. Para tanto, analisa-se a forma pela qual o conteúdo é apropriado e desenvolvido pelo narrador social. Mais especificamente, como *Cidade de Deus* dá forma a um tipo de pensamento social existente e caracteristicamente masculino sobre as mulheres. O que vem à tona é a falta de protagonismo das personagens femininas. Além disso, há um olhar punitivo sobre suas tentativas de auto-afirmação, cujos desfechos narrativos sugerem a existência de normas comportamentais invioláveis.

Palavras-chave: Gênero; Cinema; Cidade de Deus

Introdução

O cinema brasileiro possui mais de cem anos de história³. Começou de maneira empírica, com filmagens amadoras da Baía de Guanabara em 1898 por Afonso Segreto, quase em concomitância com as primeiras exibições dos irmãos Lumière na França, em 1895. Continuou a ser fomentado por empresários do entretenimento, entre altas e baixas de produção, durante as primeiras décadas do século XX. Realizaram-se filmes curtos, melodramas e comédias baseadas em acontecimentos cotidianos, bem como documentários jornalísticos. A partir de meados dos anos 1920 há registros de filmagens fora do eixo Rio-São Paulo, como Campinas, Recife e Belo Horizonte. Nas décadas de 1930/40 são criadas as principais produtoras de filmes comerciais: Cinédia

¹ Formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), da Unesp - campus de Bauru. Graduada do curso de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC), da Unesp - campus de Marília. priscila.unesp@gmail.com

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da FFC, da Unesp - campus de Marília. roberto.unesp@gmail.com - Projeto: *Representações da periferia no cinema brasileiro: do neo-realismo ao hiper-realismo*. Este artigo representa uma reflexão oriunda de um dos objetos de estudo desta pesquisa.

³ Ver Gomes, P.E.S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. O autor considera a filmagem de 1898 o marco inicial do cinema brasileiro. Não é de comum acordo entre os estudiosos do cinema e da história considerar uma “filmagem” como margo inaugural do que se denomina “cinema”. Muitos atribuem o conceito de “cinema”, resumidamente, a uma atividade desenvolvida coletivamente, numa sala escura, pagando ingresso, etc. Enfim, esta é apenas uma pequena elucidação, uma vez que não é relevante para a discussão proposta no artigo a polêmica sobre as origens do cinema brasileiro. Um contraponto a Gomes pode ser obtido em Bernardet, J.C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

e Atlântida no Rio de Janeiro e, em 1949, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz em São Paulo. As chanchadas cariocas eram sucesso de público nesse período. Constituem um estilo de comédia rasgada, em muitos aspectos semelhantes aos musicais hollywoodianos.

Entretanto, não foi somente o cinema de Hollywood que influenciou a produção nacional. Na segunda metade da década de 1950 e na década de 1960, o cinema brasileiro também foi influenciado pelo que se denominava de cinema moderno europeu. Entre as estéticas, destacavam-se o Neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, além do Clássico cinema russo. Distintas dos gêneros norte-americanos, essas escolas cinematográficas caracterizavam-se pelo teor crítico de suas narrativas e pela menor preocupação técnica. No Brasil, as influências desse cinema político europeu foram responsáveis por um movimento de caráter heterogêneo conhecido como “Cinema Novo”.

A ditadura militar instaurada em 1964 impôs um processo de declínio produtivo, principalmente às obras inspiradas em ares europeus de crítica social e política. Desse momento em diante, no mercado cinematográfico brasileiro torna-se cada vez mais escasso o filme nacional, e o predomínio da exibição de filmes estrangeiros acentua-se. As influências do cinema dos EUA, por serem caracteristicamente mais voltadas para a técnica e menos para a crítica social, difundiram-se com mais facilidade nesse período. O final da década de 1960 ainda traz produções experimentais, notórias pelo rótulo de “Cinema Marginal”, que perduraram até a década de 1970. Entretanto, esse período foi extremamente afetado pelo Ato Institucional número 5. Do final dos anos 1970 em diante, cada vez mais em crise (de financiamento e pela censura), o cinema brasileiro sobreviveu graças a filmes que obtiveram popularidade pela exposição de corpos nus e cenas de sexo não explícito. Esse estilo de cinematografia recebeu o nome de pornochanchada.

Mais do que esmiuçar em detalhes o processo de desenvolvimento do cinema brasileiro em sua totalidade, o objetivo deste breve histórico é evidenciar a existência de padrões heterogêneos de cinema, muitas vezes desconhecidos por aqueles que não tiveram contato com o assunto. São apenas referências sucintas para que se possa ter idéia das variações estéticas que necessariamente implicam variações de ponto de vista sobre os temas abordados. Independentemente das influências estéticas manifestas, sejam elas de caráter comercial ou político, às mulheres couberam quase sempre papéis consideravelmente inferiores, em comparação com os homens. Porém, essa postura no tratamento das figuras femininas é muito mais acentuada na estética hollywoodiana. É justamente essa estética cinematográfica que predominará no Cinema da Retomada⁴, tornando-se preponderante a partir dos anos 2000. Dentre as diversas produções contemporâneas, optamos por avaliar como são representadas as figuras femininas no

⁴ Cinema da Retomada designa o período de ascensão da produção cinematográfica nacional a partir de 1995, em parte, pela criação de novos mecanismos de financiamento. A Embrafilme havia sido extinta no governo Collor.

primeiro grande sucesso comercial⁵ brasileiro do novo século: *Cidade de Deus* (2002, dir. Fernando Meirelles).

A ausência de protagonismo das mulheres no cinema nacional e especificamente em *Cidade de Deus* é sintomática da preponderante presença masculina na produção cultural cinematográfica. É este narrador-social masculino “que constrói as categorias cognitivas sobre um dado conteúdo” (TOLENTINO, 2001, p. 13). Erotização e necessidade de punição revelam-se as categorias pelas quais as personagens femininas são apropriadas pelo olhar masculino que as representa no filme analisado.

Assim como Lukács, compreendemos que a “[arte] é como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade” (1978, p. 282). Desse modo, falamos de produções que visam dar explicações particulares das “formas fenomênicas sensíveis do mundo externo, por isso, são sempre (...) signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações” (1978, p. 282). Por meio da análise do pensamento social que tanto compõe quanto se revela na narrativa fílmica, pretendemos detalhar os aspectos eróticos e punitivos pelos quais as mulheres foram representadas.

Entrando no filme

Cidade de Deus é uma adaptação brasileira do gênero *gangster* do cinema hollywoodiano. Neste caso, quando são importadas formas estéticas, necessariamente parte do conteúdo social impregnado em tais fórmulas originárias também é importado. Ou seja, não ocorre apenas uma transposição de estilos e técnicas, mas também de tradições e éticas.

Nos filmes de *gangster* norte-americanos temos uma trama que geralmente envolve grupos sociais criminosos e rivais cujas figuras centrais são masculinas. *Cidade de Deus* não foge a essa regra. Conforme Kaplan, os filmes de *gangster* possuem características consideradas próprias ao melodrama, ou seja, “exigem aquilo que [Peter] Brooks considera essencial ao melodrama, isto é ‘uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso elucidar’” (1995, p. 46). Logo, se o gênero norte-americano centraliza o foco nos homens e relega as mulheres à quase ausência, *Cidade de Deus* utiliza o mesmo modelo de organização social em sua constituição narrativa.

Contudo, sem a eficaz disseminação social de direitos universais, como ocorreu na sociedade americana em decorrência da mais ampla aceitação das pautas feministas, em *Cidade de Deus*, verificaremos ranços patriarcais mais ferozes da dominação sobre as mulheres, próprios ao processo histórico brasileiro. No filme, as personagens femininas que obtêm algum destaque recebem um tratamento superficial, possuindo uma função secundária no interior da história, de mero elo entre fatos e relações mais

⁵ *Cidade de Deus* é um produto característico da indústria cultural brasileira. No entanto, não entraremos na polêmica de se o filme pode ser considerado uma obra de arte ou apenas produto da indústria cultural. O objetivo é analisá-lo como um objeto de cultura e sua carga semântica, que é consequência de seu tempo histórico.

relevantes, que envolvem as personagens masculinas. Além desse aspecto estrutural-narrativo, todas as personagens femininas que abordaremos recebem uma caracterização erotizada – distinta dos homens, cujas funções na trama estão ligadas a variadas motivações. Marilena Chauí nos alerta para raízes históricas nas quais “o termo *sexo* referia-se às mulheres – estas não tinham *um sexo, eram o sexo (...)*”, precisando ser controladas, punidas, vigiadas de todas as maneiras possíveis (1991, p. 27). Analisando cada uma das personagens, buscaremos elucidar se e como se realiza a construção ficcional das mulheres em torno do controle, vigilância e punição.

A esposa do Paraíba

Cidade de Deus é um filme dividido em dois períodos: uma representação do conjunto habitacional na década de 1960 e, posteriormente, 1970. A transição temporal não é linear, há idas e vindas de acordo com as memórias do narrador-personagem Buscapé. Parte das personagens femininas analisadas situa-se nos anos 1960. Nesse momento da *diegese*⁶ a centralidade narrativa dá-se em torno da história de um trio de assaltantes moradores de Cidade de Deus. É no desvelamento da história do Trio Ternura que algumas mulheres são retratadas, e entre elas a esposa do Paraíba.

Estamos nos referindo a uma personagem literalmente anônima, uma mulher branca, que apesar de ser retratada em plano-conjunto, quase em *close-up* em diálogo com uma amiga, não tem o nome revelado. O narrador-personagem refere-se a ela como “*a mulher do Paraíba*”, negando-lhe, inclusive, o atributo de *esposa*, conotando-a tradicionalmente como propriedade do marido⁷.

A esposa do Paraíba é representada aparentemente como uma mulher recatada. Mesmo assim, é alvo das investidas de Marreco, um malandro membro do Trio Ternura. Sua reação à cantada do malandro é retratada num semblante de timidez. Ela não sabe, mas a câmera revela que Paraíba, vigilante, tem o olhar desconfiado sobre ambos.

Na cena seguinte, ainda com ares retraídos, porém com feições de curiosidade, dialoga atentamente sobre práticas sexuais com a vizinha, uma mulher negra. A vizinha, cujo ponto de vista evidencia ausência de tabus, lhe indica como obtém máximo prazer em suas relações sexuais, revelando total despojamento e naturalidade. Dentre as preferências, a vizinha (também anônima) expõe uma prática fetichizada de dupla penetração que inclui o uso de uma banana quente, instigando a esposa do Paraíba a realizar tal prática com o marido. Ela responde espantada: “*Eu não. Você não conhece meu marido. É capaz de ele dar em mim!*”. Após essa fala, a câmera novamente dá o foco em Paraíba, sugerindo a necessidade da vigilância exercida à distância.

⁶ O termo *diegese* referencia os elementos narrativos internos (tempo e espaço do filme, personagens, paisagens, etc) tomados em si mesmos, sem menção à realidade. Por exemplo, 15 minutos de tempo real de filme podem significar no interior da história que se narra um tempo de 15 anos na vida das personagens.

⁷ É sintomático dessa visão tradicional que mesmo o nosso recém-reformado Código Civil (lei 10.406/2002) ainda utilize o termo *mulher* como feminino de *marido*, ao invés de *esposa*.

Após menos de um minuto e meio de sua aparição inicial e, apesar de superficialmente representada como recatada e inexperiente em questões sexuais, na cena seguinte a esposa do Paraíba é apresentada aos olhos do espectador rompendo tabus. O *close-up* em uma banana ao mesmo tempo desfoca dois corpos nus ao fundo, deitados sobre uma cama. A câmera assume o ponto de vista de Paraíba e nos revela que os corpos que vimos em ato sexual são de sua esposa e de Marreco. É pelo olhar do homem traído que o flagrante é dado ao espectador, por meio de uma técnica que equipara a posição da personagem à do público.

Enquanto Marreco foge pela janela, a esposa do Paraíba se mantém acuada em cima da cama. O ponto de vista do espectador continua a ser igualado pelo truque de filmagem ao de Paraíba. Só depois da fuga de Marreco é que a câmera se afasta e adota um ponto de vista objetivo, para mostrar Paraíba atacando a esposa desesperada com uma pá, aos gritos de “*meretriz do cão!*”. Imediatamente após o ato de extrema violência, há um corte seco e nos deparamos com Marreco nu no meio da rua, implorando que o irmão lhe empreste a bermuda. O tom é de comicidade, denotando uma visão de total descaso com a violência sofrida há pouco pela mulher.

Berenice

Assim como a esposa do Paraíba está para Marreco de maneira erotizada, inicialmente Berenice o está em relação a Cabeleira, outro integrante do Trio Ternura. A relação dos dois dá-se a partir de um aspecto da vida social romantizado pelo senso comum como “amor à primeira vista”, mas que podemos interpretar simplesmente como atração física.

Um corte na imagem, algumas panorâmicas do conjunto habitacional ao som de “Alvorada” de Cartola e somos informados que já se passaram três meses. Berenice está grávida e sua representação inicialmente erótica passa a ter conotações maternais. Não é pelo sexo que tenta convencer Cabeleira a abandonar a malandragem. Em seu diálogo com o malandro ela é apresentada com firmeza e convicção: “*Cabeleira, por que você não larga essa vida de vagabundo e arruma um trabalho? [...] Só vou te dizer uma coisa, cara: eu não quero que o meu filho seja filho de malandro, está escutando? [...] Eu vou te abandonar, sabe por quê? Porque eu estou indo embora, Cabeleira. Se você quiser, você vem comigo. Porque, se não, eu vou do mesmo jeito!*”. Berenice não deseja apenas mudar de vida, ela quer mudar a vida de Cabeleira. Almeja uma família, um marido trabalhador e segurança para a criação do filho, ou seja, características básicas geralmente utilizadas para composição da psique feminina em melodramas tradicionalmente burgueses.

Poucas cenas depois, somos levados a crer que sua escolha irá se concretizar. A fuga do casal começa pela tomada de assalto de um automóvel. Cabeleira, com arma em punho, tenta forçar o motorista a levá-los para fora da favela. A frustração do plano não demora a ocorrer. Precisando empurrar o carro para que este funcione, Cabeleira logo é avistado pela polícia, que passa a persegui-lo sob o disparo de tiros. Berenice ainda tem uma última atitude de firmeza ao atirar contra os policiais, ao

mesmo tempo em que ordena ao motorista que pare o carro. Nem uma coisa nem outra. Não consegue salvar Cabeleira, muito menos convencer o motorista a parar o carro, apesar de estar armada. Cabeleira tomba aos tiros da polícia, e a câmera focaliza o olhar triste de Berenice enquanto o carro vai aos poucos se afastando.

Angélica

Os anos 1970 trazem novas personagens, além de outras dinâmicas sociais inseridas na narrativa. É o momento de uma diversidade cultural superficialmente representada pela alternância da trilha sonora entre samba, *black*, disco e *soul*. É também o momento da representação da modernização do crime. Sai de cena o amadorismo do Trio Ternura para a entrada do traficante Zé Pequeno e sua gangue.

É por meio de Buscapé, narrador-personagem do filme, que conhecemos Angélica, garota branca e de classe-média que, “além de linda, era a única cocota que *transava*”. Novamente, a menção é sexual logo na primeira aparição da personagem. Angélica será o alvo momentâneo das investidas de Buscapé em seu objetivo de perder a virgindade.

Ao afirmar que por ela é capaz de tudo, imaginamos que o narrador-personagem está apaixonado pela garota. Chega a colocar em risco sua integridade física ao buscar maconha para ambos. Logo que Angélica termina o namoro com Tiago, rapaz branco de classe-média, começa seu envolvimento com Buscapé. No primeiro beijo na praia ele revela ao espectador que achava que a relação sexual ocorreria ali mesmo. Expectativa esta frustrada pela aparição de alguns intrusos querendo compartilhar a maconha. Angélica, apesar de superficialmente representada, é caracterizada como uma garota moderna e liberal. Entretanto, sem autonomia como personagem, o olhar erotizado de Buscapé resume sua liberalidade unicamente ao aspecto sexual.

Por imposições de ordem narrativa, o romance entre Angélica e Buscapé fracassará. Contudo, nenhum dos dois mostrará sinal de qualquer abalo emocional. Ele continuará com seu objetivo de perder a virgindade, enquanto ela inicia novo romance com o traficante Bené. Tanto Buscapé quanto Bené são negros e moradores da periferia. Neste sentido, ocorre um rompimento temporário das barreiras de classe, representado pela transformação na vida amorosa de Angélica. Tiago era um par social, diferentemente dos demais.

Contra-pondo-se à visão do narrador-personagem de garota volátil, Angélica aprofunda seu romance com Bené, que a corresponde na mesma medida. Ela frequenta a favela, vai aos bailes, transita naturalmente pelo local. Todavia, a garota demonstra ao namorado que sua inserção na favela tem limites, e a violência é o limite. A proposta de Angélica é ir embora para um sítio viver como *hippies*. Bené concorda, não apenas porque gosta de Angélica, mas porque está tendo problemas em mediar o conflito entre os traficantes Zé Pequeno e Cenoura. Deste modo, realiza uma festa de despedida antes de embarcar definitivamente no sonho *hippie* da namorada.

O desfecho do romance de Angélica será tão trágico quanto os das demais histórias que discutimos. Bené é morto por acidente em sua festa de despedida do tráfico e da favela. Angélica fica desconsolada ao ver o corpo do namorado tombado no meio do baile, mas acaba expulsa do local por Zé Pequeno, amigo de infância de Bené.

A namorada de Mané Galinha

Esta personagem feminina, apesar de anônima, será de suma importância no desencadeamento do principal conflito masculino na fase final do filme. Ela faz parte das memórias do narrador-personagem dos anos de 1970. Namorada de Mané Galinha, representado como homem honesto e charmoso, ela é constantemente assediada pelo traficante Zé Pequeno, representado como “*o feioso do mal*”, nas palavras de Buscapé.

Apesar de sua relevância para o conflito, ela encaixa-se no rol das participações mais pragmáticas. Mal ouvimos sua voz, com a exceção de dois momentos em que repele as investidas de Zé Pequeno. Primeiramente, no baile de despedida de Bené, ela se recusa a dançar com ele por estar acompanhada do namorado. A ira de Zé Pequeno se volta contra Mané Galinha, que sob a mira de armas é obrigado a ficar nu no meio do baile. Já na segunda recusa, a fúria ampliada do traficante recai sobre ela na forma de estupro. Entretanto, o foco não é seu sofrimento, mas a humilhação do namorado, enquadrado em *close-up* enquanto é forçado a assistir à violência. Como vítima de um estupro: assim é sua última aparição no filme.

Marina

Quando a guerra entre os traficantes se radicaliza, o narrador-personagem nos informa que chegou sua hora de sair da favela. Ele arranja emprego em um jornal e é em meio a essa nova fase de sua vida que Marina surge na trama. Buscapé é um fotógrafo amador, e o jornal não é apenas um emprego para o garoto, mas a forma encontrada pela narrativa de solucionar dois dilemas em sua vida: a perda da virgindade e a redenção pelo trabalho artístico.

Quase no final do filme, Zé Pequeno solicita a Buscapé que o fotografe junto a sua gangue. Buscapé realiza o desejo do traficante e leva os negativos para o laboratório do jornal. O garoto nem imagina que suas fotos serão publicadas sem sua autorização pela jornalista Marina. Ao se deparar com a manchete no dia seguinte, ele é tomado pelo desespero, temendo que esse fato provoque a ira de Zé Pequeno.

O único momento em que Buscapé é empoderado pelo posicionamento da câmera, que o filma de baixo para cima, é justamente quando vai tirar satisfações com Marina. A repórter é, ao contrário, inicialmente filmada de cima para baixo, até que os dois são emparelhados num plano conjunto frontal. Esses posicionamentos de câmera – de baixo para cima e de cima para baixo – são utilizados para obter um efeito

imagético de dominação-submissão, dicotomia que se pretende ser apreendida pelo espectador.

Embora irritado, Buscapé ouve as explicações de Marina: “*Buscapé, relaxa. Eu estou com um dinheiro para te dar aqui, justamente por essas fotos que você tirou. É assim que funciona. Quando a gente pega uma foto, a gente paga o fotógrafo depois*”. De qualquer modo, ele acredita estar em perigo, necessitando de um lugar para dormir. Não tarda para descobrirmos que será a própria Marina lhe dará abrigo naquela noite. É com a jornalista e por iniciativa dela que Buscapé tem sua primeira relação sexual. Deste modo, ele cumpre seus dois objetivos: tornar-se fotógrafo e perder a virgindade. Marina, como as demais personagens femininas, também desaparece após cumprir sua função na história.

Considerações Finais

Há na caracterização de todas as personagens femininas de *Cidade de Deus* alguns elementos em comum. Primeiramente, a proposição estética em realizar um filme de *gangster* centrado em figuras masculinas relega às personagens femininas papéis secundários. A estrutura formal baseada num enredo de guerra de gangues as torna meros elos em breves sequências melodramáticas, servindo apenas ao estabelecimento de conflitos e alianças particulares acoplados à trama principal. Entretanto, sua irrelevância para o filme como um todo leva sempre ao seu descarte precoce. São utilizadas de maneira instrumental e pragmática, a partir de recortes naturalizados e irrefletidos das relações sociais.

Outro aspecto comum na composição ficcional das mulheres no filme é o enfoque erotizado imposto pela estrutura formal. Todas estão atreladas amorosamente a personagens masculinas de maior autonomia. Enquanto aos homens cabem diversas motivações relacionais no interior da história, a elas resta apenas o enlace amoroso, o que é resultado de sua representação limitada pela erotização do olhar que as constrói. Conforme já enfatizamos, *Cidade de Deus* é uma adaptação brasileira de um gênero cinematográfico importado de Hollywood. De acordo com Mary Ann Doane, “nos gêneros clássicos mais importantes, o corpo feminino é a sexualidade, fornecendo o objeto erótico para o espectador masculino” (KAPLAN, 1995, p. 50).

Por fim, o aspecto erótico, quando associado à transgressão moral ou sócio-econômica, leva à incidência de alguns tipos de punição. Isto leva a crer que determinadas normas estão embutidas de maneira naturalizada no recorte social realizado pelo filme. Segundo Muraro, as normas são produzidas pelas sociedades visando sua perpetuação. Porém, ainda de acordo com a autora, “a norma ou a lei supõem a sua transgressão até um certo ponto, mas a verdadeira ruptura se dá com a transgressão dirigida no sentido da ruptura dos laços que prendem cada indivíduo na teia complexa real/imaginária que sustenta o sistema dominante” (1983, p. 25). Nos casos de transgressão grave às normas sociais implícitas no filme, algumas personagens são punidas com a morte, que pode recair sobre si ou sobre um ente afetivo.

Realizadas tais caracterizações teóricas mais gerais, comuns a todas as personagens femininas, demonstraremos como na prática isso se reflete imageticamente.

Em termos de estrutura narrativa, a morte da esposa do Paraíba tem apenas a função de levar a polícia ao conjunto habitacional para que Cabeleira seja em seguida perseguido e morto. Quanto à transgressão normativa, ela rompe com o modelo monogâmico. Como é punida com a morte, podemos supor que o narrador-social corrobora a norma por imputar-lhe tal pena por meio de uma personagem que fora retratada como um homem de bem (Paraíba). É possível pensar que ao se fazer um recorte superficial e naturalizado da situação, o narrador-social revela inconscientemente⁸ um modelo de família que “atende a um propósito econômico – assegurar aos homens herdeiros indiscutivelmente legítimos. Esse propósito econômico exige um duplo padrão [moral], pois a mulher não pode ser infiel” (NYE, 1995, p. 57).

Berenice tem uma função na trama associada à tentativa de redenção de Cabeleira, cujo assassinato está ligado arbitrariamente e casualmente à traição e morte da esposa do Paraíba. Angélica cumpre uma função semelhante ao tentar retirar o namorado Bené da criminalidade. A transgressão de ambas é ignorar as fronteiras de classe, na tentativa de auto-afirmação de suas vontades. Berenice deseja ascender socialmente e constituir uma família de acordo com o modelo burguês. Angélica, caracterizada como garota liberal de classe média, leva adiante um relacionamento com Bené, que não pertence a sua classe social. As transgressões destas duas personagens enquadram-se no tipo descrito por Muraro (1983), por questionar barreiras sócio-econômicas entre as classes. Ambas são punidas com a morte dos parceiros, ou seja, são podadas ao tentar estabelecer as diretrizes de suas próprias vidas. Conforme Nye, a “opressão das mulheres é – como qualquer opressão – que lhes é negada essa auto-afirmação” (1995, p. 106). Após tais frustrações, Angélica desaparecerá da história. Já Berenice retornará à tela tempos depois apenas para demonstrar o próprio fracasso, enquadrada pela câmera abraçada a um traficante.

O papel da namorada de Mané Galinha resume-se a ser um elemento gerador da discórdia entre duas personagens masculinas. As conseqüências de seu estupro são enfocadas, na perspectiva do narrador-social, muito menos pelo sofrimento da vítima do que pela honra maculada de Mané Galinha. Tanto é assim que o narrador-personagem momentos antes do estupro declara que “*só um milagre poderia salvar o [traficante] Cenoura*”. Ironicamente, o estupro é o milagre, pois é para cometer esse crime que Zé Pequeno deixa momentaneamente de lado seu plano de assassinar Cenoura.

⁸ O termo *inconscientemente* utilizado algumas vezes não abarca rigidamente o sentido psicanalítico que por ventura o uso do termo pode suscitar. Refere-se ao aspecto contingente com que certas temáticas normativas vêm à tona no filme. Ou seja, não é resultado de um processo consciente do narrador-social discutir tais temáticas. Vem à tona pela necessidade de incluir figuras femininas na história. No entanto, a estética naturalista predominante no filme permite apenas a importação do dado bruto mais aparente originado no real. As normas estão embutidas, naturalizadas nas relações, e somente de maneira analítica podemos chegar à sua essência e a uma interpretação. É como se as normas viessem por acidente a tona, como fazendo parte de uma tradição patriarcal tão cristalizada, tornada o que também se denomina de *inconsciente coletivo*.

Além disso, Mané Galinha se tornará aliado de Cenoura na guerra contra Zé Pequeno. A necessidade pragmática de estabelecer tais conflitos e alianças é responsável pela arbitrariedade narrativa que transformou instrumentalmente a jovem em vítima.

Fora do mecânico esquema narrativo exposto acima, da rápida inserção desta personagem feminina na história emerge de forma inconsciente mais um aspecto naturalizado da condição social feminina. As mulheres “são estimuladas a agradar aos homens e, em geral, aparece pouco a satisfação de seu próprio desejo. Aparece menos ainda a importância de sua autonomia e escolha” (FARIA, 1998, p. 15). A transgressão da namorada de Mané Galinha foi apenas a de negar-se como objeto de desejo de Zé Pequeno.

Marina sofre um tipo de punição que pode passar despercebida a olhares desatentos. Seu desempenho sexual será negativamente avaliado pelo narrador-personagem na seqüência final do filme. Apesar de virgem até o momento da relação com a jornalista, ele afirma a seu amigo Barbantinho: “*Pô, sabe qual é, acho que jornalista não sabe trepar, não*”. Sem direito a réplica, essa é a impressão final de Marina exposta ao espectador. Ou seja, apesar de ser inserida também pelo aspecto erótico, ela é desertizada por parte de um indivíduo sem experiência sexual e, portanto, sem legitimidade.

Na história do cinema brasileiro não existe até o momento uma produção que se possa considerar de caráter feminista. Portanto, as mulheres continuam sujeitas a um *modus operandi* cinematográfico fundamentado na perspectiva conservadora do olhar masculino. O cinema faz parte de um sistema de produção de bens culturais industrializados que “têm a capacidade de produzir certas construções simbólicas, apropriando-se de elementos que já circulam na cultura que produz tais bens, mas os reforçam e ‘normalizam’, constituindo um discurso hegemônico sobre o gênero” (ALMEIDA, 2007, p. 178). Desse modo, ao impedir a realização das vontades das personagens femininas e o rompimento de normas sociais a elas direcionadas, *Cidade de Deus* atua ideologicamente expondo de modo implícito e naturalizado tais normas, o que acaba por reforçá-las.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, H. B. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.15, n.1, Abril, 2007. pp. 177-192.

CHAUÍ, M. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FARIA, N. Sexualidade e gênero: uma abordagem feminista. In: _____ (Org.). **Sexualidade e gênero**. São Paulo: SOF, 1998. pp. 9-39. Coleção Cadernos Sempreviva.

KAPLAN, E. A. *O olhar é masculino?* In: _____. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Tradução: Helen Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. pp. 43-60.

LUKÁCS, G. A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. In: _____. **Introdução a uma estética marxista**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. pp. 282-298.

MURARO, R. M. Corpo e sexualidade. In: _____. **Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. pp. 19-25.

NYE, A. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Tradução: Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

TOLENTINO, C. A. F. Apresentação. In: _____. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Unesp, 2001. pp. 11-14.

Filmografia

Cidade de Deus: Brasil, 2002, drama, Direção: Fernando Meirelles, Roteiro: Braúlio Mantovani, Produção: Andréia Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos, DVD, cor, 130 min.