

CIDADE DE DEUS: UMA OBRA DISSONANTE

Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira (USP)
Mestranda Regina Paula Ambrogi Avelar (UPM)

Resumo:

*Este trabalho traça um paralelo entre personagens de Cidade de Deus, livro publicado por Paulo Lins (1997) e o filme homônimo dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002), focalizando o escritor dissonante e a repercussão de sua obra literária em outra mídia pela análise das personagens. A fundamentação teórica encontra-se em textos críticos acadêmicos e da mídia impressa e eletrônica de críticos literários como Roberto Schwarz, Lúcia Nagib e Ivana Bentes e críticos jornalísticos, como Marcelo Janot. Para melhor pontuar o tema foi selecionado o fragmento inicial do filme de cinco minutos e a cena de número trinta (01h52 min – 01h55 min) conhecida como **a cena da galinha**, correspondente às páginas 258-260 do livro, ali intitulada como **a cena do galo**. Trata-se de narrativa circular representativa do mundo caótico e fragmentário evocado na ficção na qual as personagens, em sua maioria com nomes de coisas ou marcas, são marcadas pela dissolução de suas identidades devido a sua reificação. O efeito inverso, de humanização das personagens animais, pode ser interpretado como uma das causas das críticas negativas às obras, que ressaltou o caráter dissonante do autor em relação ao status quo de representação da realidade suburbana. Há, também, muitas personagens carismáticas que, mesmo sendo em sua maioria planas, têm a característica de serem altamente verossímeis, provocando uma grande identificação do público/leitor com elas. Devido à adaptação, na obra fílmica o personagem-narrador Buscapé atua como uma espécie de alter ego do cineasta e atua como um mediador entre a sociedade de dentro e de fora da favela, resultando em discursos diferentes dos presentes no livro. As obras apresentam um mosaico bastante completo de tipos e figuras presentes naquela realidade, sendo que a linguagem por elas utilizada mimetiza a fala cotidiana dos habitantes ali presentes, resultando em um efeito estético em que transparecem a dureza, a violência das relações, e a frieza entre seres humanos em locais onde há falta de praticamente tudo que seja essencial para o desenvolvimento de uma sociedade humanizada. As críticas e estranhamentos se deram, principalmente, no público/leitor de classe média que esperava uma reflexão ou uma emissão de juízo acerca daquela realidade. A ausência dessa reflexão crítica se deu pelo fato das obras serem como radiografias ou retratos daquela realidade. Isso resultou em um poderoso e moderno diálogo com o espectador/leitor que se acreditava distante daquela realidade chocante, mas que se viu muito próximo a ela. O que se encontra é a **impressão de realidade** mais do que um **efeito realista**, muito análogo à catarse ilusionista do cinema norte-americano ou a linguagem dos videocliques, sem a preocupação da discussão dos conflitos, mas com a função de entretenimento. Como “nenhum discurso é proferido vazio” (BAKHTIN: 2003. p. 289), Cidade de Deus, obra literária e cinematográfica, levanta muitos questionamentos, sendo considerada uma obra cult por muitos, não conseguindo, porém, passar despercebida, sendo digna de ser analisada como obra questionadora de seu tempo e de sua sociedade.*

Palavras-chave: dissonância, Cidade de Deus, personagens.

1 Introdução

Cidade de Deus, obra literária de 1997 de Paulo Lins, teve a tiragem de venda de apenas doze mil cópias segundo teria afirmado o crítico jornalístico Marcelo Janot em 2002. Exatamente nesse ano, o filme homônimo baseado na obra literária dirigido pelo cineasta Fernando Meirelles e por Kátia Lund, adaptado por Bráulio Mantovani, lançou-se como obra impactante mobilizadora de críticas ferrenhas e admiradores fervorosos fazendo

com que a obra literária fosse reeditada pela Companhia das Letras e tivesse sua segunda edição com venda aumentada para oitenta mil exemplares, conforme noticiou a imprensa na época.

A repercussão do filme após quatro indicações para o prêmio máximo do cinema norte-americano, o *Oscar* – que foram respectivamente os de Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Fotografia-, mesmo sem haver recebido nenhuma estatueta no ano de 2003, fez com que a obra literária obtivesse reverberações positivas, o que levou muitos telespectadores ao movimento de comprarem e fruírem a obra literária após terem visto o filme. No total foram vinte e duas premiações nacionais e internacionais recebidas pelo filme, além de sua apresentação fora de competição no Festival de *Cannes*, na seleção do ano de 2003.

O livro de 2002 foi revisado pelo próprio autor, Paulo Lins, constando de quatrocentas e uma páginas de uma narrativa caudalosa, recheada de longas descrições e detalhes, considerada até mesmo repetitiva por muitos leitores e críticos. Muitos dos diálogos entre as personagens são grafados da maneira como elas fariam, ou seja, com gírias, neologismos, primordialmente em frases curtas. O livro é subdividido em três partes, conta com dezenas de personagens, e narra a trajetória de três protagonistas, ao longo de suas sagas criminosas no bairro Cidade de Deus, uma favela do subúrbio carioca, nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

Trata-se de um retrato ficcional da evolução do tráfico e da violência na favela baseado em entrevistas feitas pelo autor com os moradores da Cidade de Deus em seus estudos pessoais. Não há ali julgamentos, juízos de valores sobre as personagens e seus atos, nem mesmo respostas fáceis para quaisquer questionamentos ideológicos, havendo sim, a intenção de mostrar apenas uma radiografia do que se passou por lá por um viés ficcional.

Algumas personagens carismáticas são um ponto forte da narrativa, Paulo Lins consegue montar um mosaico bastante completo de tipos e figuras daquela realidade, formando uma enorme galeria de personagens: pés-rapados, imigrantes sem sorte, travestis simplórios, estupradores, jovens ociosos, sem nenhuma perspectiva de trabalho, chamados de cocotas, traficantes arrependidos ou não. O mesmo crítico cinematográfico Marcelo Janot ¹¹ (2002 p. 1) questiona em uma de suas críticas de 2002 o fato de que se o próprio livro não promove uma contextualização crítica da violência ali retratada, por que o filme haveria de fazê-lo? Janot comentou isso rebatendo as críticas de que o filme era vazio e que explorava a violência como espetáculo. Conforme veremos na discussão desse artigo, tal tendência foi apontada por críticos literários e cinematográficos.

A realização do filme exigiu uma redução considerável na quantidade de personagens, o que torna o emaranhamento entre elas, ao longo daquelas décadas, mais complexo e mais marcado por mudanças sentidas em sua própria fotografia e ritmo. Ainda de acordo com Janot ¹¹ (2002 p. 1), na primeira parte do filme a aridez da paisagem poeirenta e o ar de inocência que ainda se respirava na recém-construída Cidade de Deus dos anos 60 estão perfeitamente traduzidos na tonalidade sépia da fotografia e nos enquadramentos clássicos. Já na segunda parte, a fotografia mais saturada, o belo trabalho de direção de arte e a ótima seleção musical lançam o espectador no universo setentista das calças boca-de-sino, cabelos *Black Power* e camisas da marca *Hang Ten*. Já a terceira fase, a do caos provocado pela explosão da guerra entre as facções contrárias na favela no início dos anos 80 é ilustrada pela decupagem videoclipada e pelo uso da câmera na mão, tal qual no Cinema Novo, como forma de reforçar a urgência do tema.

Intencionamos com este artigo focalizar o escritor dissonante e a repercussão de sua obra literária em outra mídia pela análise das personagens, por essa razão traçaremos um paralelo entre as personagens da obra literária e fílmica nessa narrativa circular, representativa do mundo caótico e fragmentário evocado na ficção, na qual as personagens, em sua maioria com nomes de coisas ou marcas, são marcadas pela dissolução de suas identidades, ou seja, reificadas. Também pudemos observar o efeito inverso, de humanização das personagens animais, o que pode ter sido uma das causas das críticas negativas às obras. Tal característica ressalta, em nossa opinião, o caráter dissonante do autor em relação ao *status quo* de representação da realidade suburbana, conforme pretendemos demonstrar neste artigo.

2 Paralelo entre personagens e enredo

Como se observou anteriormente, tanto o livro quanto o filme são divididos em três grandes partes, cada uma delas dedicada a um dos três principais personagens da trama, sendo que cada uma dessas partes narrativas termina com a morte de seus protagonistas. Devido às muitas personagens e tramas paralelas, fica muito difícil elencar todo o conjunto de personagens, até mesmo sob a forma de resumo, por isso optamos por trazer alguns paralelos que julgamos relevantes na caracterização do autor dissonante.

A primeira parte do livro conta a estória do líder do Trio Ternura, Inferninho - no filme essa personagem é conhecida como Cabeleira -, havendo destaque para o surgimento da violência no complexo residencial. Na segunda parte quem domina o tráfico no morro é o malandro Pardalzinho - o Bené cinematográfico - juntamente com seu parceiro endiabrado Zé Miúdo - o Zé Pequeno do filme. Zé Miúdo/Pequeno é o protagonista da terceira e última parte de ambas, havendo destaque para o momento em que a guerra de quadrilhas se generaliza na favela, principalmente depois que a ira de Zé Bonito, da obra literária, e o Mané Galinha da obra fílmica, é despertada, após o bandido abusar sexualmente da namorada do mesmo.

Dentre tantas personagens, sobressaem algumas que altamente verossímeis e carismáticas têm a possibilidade de provocar identificação de parte do público/leitor com elas. Destacamos o colorido real e a veracidade que elas conseguem transmitir nas duas mídias, havendo destaque para o fato de serem personagens cheias de vida, força, ódio e até vontade de conseguir algo, em um ambiente tão hostil e adverso. A maior parte delas tem nomes de coisas ou marcas - Cabeleira, Alicate, Monark - o que ressalta a reificação dessas personagens e a dissolução de suas identidades. O valor dessas personagens está no que representam, no valor agregado às marcas, no poder de compra e prestígio que podem alcançar dentro daquele contexto histórico social de miséria e pobreza e não em suas características de personalidade ou feitos. Um movimento oposto de humanização das personagens representadas por animais também foi observado, por exemplo, na **cena do galo** (livro) e na **cena da galinha** (filme) que analisaremos mais detalhadamente a seguir. Tal característica fica evidente também pela nomeação de personagens humanas por nomes de animais - Pardalzinho, Zé/Mané Galinha - facilitando a identificação do leitor/público com as personagens animais.

Ainda com relação às personagens, cabe destaque especial ao Busca-pé do livro, que apesar de ser ali uma personagem secundária, alça-se ao status de narrador-protagonista no filme. Devemos ressaltar seu papel relevante em ambas as narrativas, uma vez que a personagem atravessa as três partes da trama oferecendo um contraponto à vida bandida generalizada da favela. Principalmente no filme, Buscapé mantém-se à parte de tudo que o

cerca; ele é a exceção que resiste à regra da violência generalizada e banalizada na região da Cidade de Deus. Segundo Lúcia Nagib ²¹, o efeito alcançado é o de aproximação do público/leitor com as personagens, destacando que Buscapé seria uma espécie de *alter ego* do cineasta Fernando Meirelles, como fica evidente no excerto: “[...] nenhum dos recursos auto-reflexivos utilizados no filme resulta em efeito de distanciamento, sendo o mais óbvio deles o *alter ego* do cineasta encarnado na figura do fotógrafo Buscapé, narrador onisciente do filme.” (NAGIB, 2006. p. 155).

Quanto aos procedimentos de adaptação das personagens literárias para as fílmicas, além dos nomes alterados em relação ao original, episódios foram condensados, ou levemente modificados, ou mesmo suprimidos de uma mídia para a outra. No todo, trata-se, no entanto, de uma adaptação fílmica bastante próxima da obra literária original, em seu argumento principal e capturando de maneira excepcional o espírito da obra literária em sua adaptação.

No livro, o enredo se constrói com longos trechos descritivos, com frequentes inserções de histórias paralelas, totalmente independentes, que funcionam como uma espécie de pequenos contos permeando as narrativas das personagens-protagonistas de cada parte. Esses microcontos praticamente constituem uma amálgama temática e geográfica que une as personagens tanto no livro como no filme. Tais episódios independentes foram habilmente costurados à trama principal, conferindo um efeito de dinamismo à narrativa, ainda que no texto literário tal efeito seja menos sentido devido aos longos trechos descritivos, fortemente líricos.

Transformado em roteiro, no filme, o enredo inicia-se exatamente com a já mencionada **cena da galinha**, a qual termina com sua suspensão e um *flashback* para dez anos antes, época em que a Cidade de Deus surgiu. Nessa parte o filme se detém nas narrativas de assalto do Trio Ternura - Cabeleira, Alicate e Marreco - e ocorre a famosa cena do assalto do motel, onde a personagem Dadinho, com fortes tendências psicopáticas e violentas na gratuidade, assassina muitos dos assaltados do motel por pura crueldade. O tempo avança e Dadinho vira Zé Pequeno, momento em que ocorre a cena de estupro da namorada de Mané Galinha e se inicia a guerra de tráfico na favela, até o momento em que ocorre a segunda **cena da galinha**, já mostrada pela perspectiva do narrador onisciente Buscapé. O filme termina com a morte de Zé Pequeno e o controle do tráfico pela Caixa Baixa – gangue formada pelos jovens infratores hostilizados por Zé Pequeno - e o controle do PCC na Cidade de Deus. Nesse trecho final acontece a famosa cena do tiro na mão de uma das crianças da Caixa Baixa por parte dos bandidos, cena que gerou reações fortes por parte da crítica e público.

3 No livro, o galo

A **cena do galo** (LINS ³¹, 2002. p. 258-260) ocorre na segunda parte da narrativa, durante os preparativos de um almoço na casa de Almeidinha em homenagem ao chefe da quadrilha, Zé Miúdo. A cena é contada pela perspectiva do animal, por meio de um narrador com a personagem galo em discurso indireto clássico como vemos nos trechos “[...] - Cocoricó, coricó! – fez o galo de Almeidinha olhando cabreiro para Zé Miúdo, que havia mandado Otávio comprar dez quilos de batata e cinco galinhas para completar o almoço.”;

O galo, de tanto ouvir comentários a propósito de sua existência, antes mesmo de o sol nascer, tratou de bicar, malandramente, o barbante que o

prendia a um pedaço de bambu fincado no chão, até que ele ficasse suficientemente fraco para rebentar o mínimo puxão. Iria fugir, porém, só depois que Almeidinha lhe jogasse os milhos de que tanto gostava, o que ainda não havia acontecido.

O trecho como um todo é bastante descritivo, apresenta em uma progressão os detalhes a respeito da preparação do almoço em questão (“A mulher de Almeidinha dizia que o galo deveria ser o primeiro a entrar na panela, por ser o seu cozimento mais difícil.”); os ingredientes envolvidos nessa preparação (“Otávio chegou de táxi com as cinco galinhas enroladas em jornais, patas amarradas. Marcelinho Baião ajudou o menino a levar as galinhas até a cozinha.”); as personagens participantes da cena, (“É certo que o galo de Almeidinha não entendia bem as coisas, por ter raciocínio de galo, mas ao olhar aquele monte de crioulos com as bocas cheias de dente, bebendo cerveja, olhando à socapa para ele [...] não cantou, como de costume.”); tudo narrado pela perspectiva do animal que intui sua morte e prepara uma fuga daqueles que antes cuidavam dele e que agora intencionavam comê-lo com batatas (“Mas ao ver, de relance, a faca sendo sustentada por aquele que durante toda a sua vida acreditara ser seu amigo, certificou-se de que tudo ali concorria para o seu falecimento.”).

Durante a sua fuga ocorre a caracterização do ambiente do bairro da Cidade de Deus, na qual as partes ajudam a compor o todo geográfico dos lugares por onde passam as personagens ao longo da narrativa: as vielas estreitas - “[...] saçaricou entre os convidados e saiu quebrando pelas vielas.”; o rio que cruza o bairro e os blocos do conjunto habitacional do BNH - “O galo voou por sobre o braço esquerdo do rio enquanto em seus ouvidos zuniam tiros que esburacavam o chão, passou entre o Bloco Sete e o Bloco Oito.”; um morro, ou morrinho, e a praça dos apartamentos do BNH - “Também, em pequenos vãos, poderia subir o Morrinho ou quebrar para a praça dos Apês, ficou com a primeira opção.”; a parte natural, de pomares e árvores - “[...] O galo entrou no meio de um goiabal, onde nem a luz do sol penetrava direito, procurando o esconderijo ideal, [...]”; e os muitos casarões abandonados e as ruas asfaltadas, as únicas que tinham nomes - “O galo, depois de uma hora, desentocou-se, encaminhou-se para o sítio de um casarão abandonado, correu por toda a sua extensão, saiu na Edgar Werneck e sumiu dali para sempre.”

A violência da região também fica evidente ao longo do trecho em sua totalidade, seja na organização criminosa que dominava o bairro (“A quadrilha saiu atrás do galo [...]”); nas atitudes de seus membros em relação ao animal perseguido (“A quadrilha gargalhava enquanto perseguia o almoço.”, “[...] e ordenou aos berros: - Senta o dedo no galo!”); violência nas atitudes das personagens em relação a outras personagens que estavam em seu caminho (“Miúdo, ao dobrar uma viela, trombou com um vendedor de panela e foi ao chão junto com ele. Levantou-se de supetão, mandou o sujeito tomar no cu [...]”; “[...] dava coronhadas no paineliro para ele nunca mais trombar com a sua pessoa e nem revidar seus xingamentos.”); a violência física por meio de armas de fogo que coloca toda a comunidade em situação de fragilidade (“E começou o tiroteio.”, “Nunca se ouviram tantos tiros nos Apês.”, “Mesmo as pessoas que sempre botavam o rosto na janela em dia de tiroteio, para dar uma espiadinha, desta vez não ousaram, tiveram medo de bala perdida.”); ou, finalmente, a violência em relação aos próprios membros da comunidade criminosa (“Quem o matasse, aumentaria o conceito com Miúdo [...]”).

A personagem galo é inicialmente retratada com atitudes típicas do animal, como seu próprio canto, mas logo em seguida, por meio do recurso do narrador clássico com a personagem, ela adquire características humanas de pensamento, reflexão, intuição, brutalidade, e até mesmo no fato de possuir um rosto, como vemos nos muitos excertos: “-

Cocoricó, coricó! – fez o galo de Almeidinha olhando cabreiro para Zé Miúdo [...]”; “O galo, de tanto ouvir comentários a propósito de sua existência [...]”; “O galo, esquecendo-se de tudo, pulou em cima de uma galinha e logo procurou outra e todos bateram palmas [...]”; “[...] mas, ao contrário do que intuíu, a quadrilha de Miúdo se encafuou ali dentro dando tiros ao léu.”; “O bruto, sem poder voar, entrou em pânico, aumentou a velocidade naquele terreno acidentado e se machucou, mas sem tempo para sentir dor. [...] Ele se entocou debaixo de umas folhas secas e esperou seus inimigos desistirem de capturá-lo.”; até o ápice em que o galo age como se fosse um verdadeiro humano:

A quadrilha saiu atrás do galo, porém galo de favela é arisco como o cão: entrava e saía das vielas, ágil como uma onça, fingia que ia e não ia, fingia que ia e ia, corria agachadinho para não ser percebido de longe, nas quinas das esquinas botava só meio rosto à vista para ver se tudo estava limpo, vez por outra alçava vôos de quinze a vinte metros, corria desesperadamente para os Blocos Novos, dificultava a sua captura.

Os neologismos e palavras grafadas exatamente da forma que são pronunciadas e a apropriação de termos populares ajudam a alcançar o efeito estético de produzir uma *mimesis* da fala cotidiana, resultando em crueza e violência, que são retratadas na trama por meio de frases curtas nos muitos diálogos do livro.

A **cena do galo** pode ser considerada como um microconto, como tantos outros presentes no livro. A caracterização do ambiente do bairro da Cidade de Deus ali encontrada é feita por meio de trechos descritivos marcados pela movimentação das personagens em suas ações. As personagens humanas têm fortes marcas de violência em suas falas, atitudes e ações; já às personagens animais, em seu turno, o narrador atribui alto teor de humanização, podendo ter atitudes, pensamentos e ações violentos ou não, conforme o desenrolar da ação em que se encontrem envolvidas. Concluímos, também, que o trecho ilustra a violência que permeia a obra em sua totalidade, sendo, portanto, representativo da violência encontrada na obra como um todo. A violência é, assim, o pano de fundo de toda a ação no livro, personagem e ambiente. A crueza e a violência na retratação dessa violência pode ter gerado reações extremas de crítica e público que, na nossa opinião, ressaltam o caráter dissonante do autor em relação ao *status quo* de representação da realidade suburbana em relação à maneira tradicional de se retratar a violência até o momento em que a obra foi escrita no Brasil, em 2002.

4 No filme, a galinha

O fragmento inicial do filme tem duração de cinco minutos, é a primeira cena e também a cena de número trinta (01h52 min – 01h55 min) dessa vez com três minutos, conhecidas como a **cena da galinha** na obra cinematográfica *Cidade de Deus*. Tal qual na obra literária, a cena retrata um almoço feito em homenagem ao chefe do tráfico da Cidade de Deus, Zé Pequeno, enfocando a ação sob a perspectiva do animal, nesse caso a galinha, que será preparada para o evento.

Como se trata do início do filme, os créditos e os nomes dos participantes da obra aparecem juntamente com a cena que tem como trilha sonora um samba feito pelos convidados desse almoço. Os cortes foram feitos juntamente com o ritmo musical e mescla as imagens do samba, da preparação do almoço com as imagens de uma faca sendo afiada para a degola da galinha. A cada afiação da faca, as imagens do samba, seus participantes,

o que eles fazem, e a imagem da agonia da galinha vendo a faca ser afiada são misturados ao ritmo acelerado do samba. Da mesma maneira que no livro, a galinha consegue bicar o barbante que a prendia e livrar-se de sua sina de ser comida no almoço, iniciando sua fuga pelas vielas e ruas da favela que começa a ser conhecida pelos espectadores em suas cores, personagens e locais.

Também igualmente ao ocorrido na obra literária, Zé Pequeno ordena que matem a galinha, o que leva sua quadrilha de traficantes a iniciar a perseguição, atirando, causando muito tumulto e medo pelo bairro. A cena de Zé Pequeno interagindo agressivamente com o panelheiro que passava por uma viela acompanha perfeitamente o episódio no livro.

Comentou-se, acima, a grande diferença em relação a Buscapé, personagem que no filme recebe maior destaque, tornando-se narrador-protagonista. Nesse episódio, Buscapé e um amigo andam pela favela, conversando sobre os últimos acontecimentos e são acompanhados pela câmera em seu trajeto pelas ruas da Cidade de Deus, sendo as cenas da caminhada intercaladas com a perseguição da galinha, até momento em que se cruzam, como veremos a seguir.

A galinha também tem suas ações um pouco modificadas em relação ao livro. No filme ela foge assustada por uma rua lateral, passa embaixo das rodas de um camburão da polícia e, finalmente, fica parada entre duas personagens principais do filme até o momento, Buscapé, o narrador-protagonista, e Zé Pequeno, traficante que manda na Cidade de Deus. Buscapé fica paralisado ao se deparar com Zé Pequeno e seu bando armado, prontos para matar a galinha. Ocorre então o congelamento da imagem em um *flashback* de volta aos anos 1960, momento em que Buscapé começa a explicar a origem do domínio do tráfico em sua comunidade.

A segunda cena da galinha ocorre no início da última parte do filme, após ter mostrado toda a trajetória de crime na Cidade de Deus e o trajeto da personagem Buscapé até o momento em que se encontra entre o bando de Zé Pequeno, a polícia e a galinha, que finalmente consegue fugir de lá.

Com relação as cinco pistas de Metz ⁴¹, que devemos buscar em um material fílmico - imagem, diálogos, música, ruído e materiais escritos - destacamos especificamente em relação à **cena da galinha** os seguintes aspectos: **uma imagem**, a apreensão do olhar de agonia da galinha presa ao barbante, ao ver a faca sendo amolada; **diálogos**, as sentenças curtas, cheias de gírias, palavrões, xingamentos e neologismos dos comandos da personagem Zé Pequeno em interação com os membros da comunidade, como o panelheiro, e para com seu bando na perseguição da galinha, que evidenciam o ambiente hostil e violento em que vivem; **uma música**, o samba de fundo que marca o ritmo dos cortes e das tomadas do filme; **ruídos**, o ruído da faca sendo afiada, que corta a cena para outros enquadramentos, como a alternância entre as personagens presentes no almoço e a galinha, presa pelo barbante, o ruído das pessoas no samba e na perseguição como um todo; **materiais escritos**, as pichações presentes nas ruas e vielas da Cidade de Deus (como Gabi, Rita); um *outdoor* (BNH), a placa de um salão *unissex*, os muitos cartazes, o logotipo escrito polícia na viatura.

Para discutir, ainda que brevemente, os procedimentos de adaptação da obra literária para a obra fílmica, podem ser destacados numerosas operações na **cena da galinha**. Houve **redução**, operação na qual partes são suprimidas, no momento em que se tirou a parte em que o galo se esconde dos perseguidores no goiabal. Ocorreu **adição**, procedimento em que são adicionadas ações, personagens etc. de uma obra em relação à

outra, quando a obra cinematográfica colocou a personagem galinha entre as personagens Zé Pequeno e Buscapé, por exemplo. O procedimento conhecido como **deslocamento**, quando ocorre uma alteração da ordem sequencial das ações, ocorreu em relação à própria **cena da galinha** que no livro ocorre na segunda parte e no filme em seu início e no começo da terceira parte. A operação conhecida por **transformação propriamente dita**, que é quando elementos de uma das obras são alterados em relação à outra, destacamos as transformações sofridas por Buscapé que, embora seja símbolo da resistência à violência e às ações criminosas naquele ambiente hostil, no livro é apenas mais uma personagem, ao passo que no filme torna-se narrador-protagonista, *alter ego* do cineasta segundo Nagib (2006 p. 155). Consideramos que houve **simplificação**, quando partes são simplificadas, em relação a interação de Zé Pequeno com o paneleiro que no livro ocorre em dois momentos e no filme não passa de alguns poucos segundos. Finalmente, acreditamos haver ocorrido uma **ampliação**, procedimento em que há maior destaque a algum elemento ou personagem, em relação a personagem Buscapé que, como já dito é uma personagem literária secundária alçada a narrador-protagonista no filme tendo seu papel visivelmente ampliado.

5 *Cidade de Deus*: uma obra dissonante.

Marcelo Janot ¹¹ (2002 p. 1) ressaltou ter encontrado duas tendências na crítica do filme *Cidade de Deus*: uma de louvá-lo apenas como manifesto sócio-político, tendência que ressalta o aspecto ideológico que seria subjacente ao filme; e outra, que acusa o filme de não contextualizar a violência, limitando-se a privilegiar o espetáculo visual, puramente estético e banalizando seu conteúdo. Ele mesmo ressalta que poucos parecem se lembrar de que a obra literária de Paulo Lins não se detém, por mais do que em alguns breves parágrafos, no contexto político e social que construiu a identidade violenta e desoladora da Cidade de Deus, por isso ele fez o questionamento: se Paulo Lins não promove essa contextualização da violência, por que o filme deveria fazê-lo?

Conforme já mencionamos aqui, livro e filme são confluentes em muitos aspectos, dentre os quais podemos destacar esse aspecto de não promover a reflexão crítica em questão a contextualização da violência nelas retratadas. Por esse viés, qual seria, então, essa tendência de analisar as obras como um manifesto sócio-político e em que sentido a ausência de reflexão acerca da violência conflui para nossa análise de que os autores elaboraram obras dissonantes?

A própria estrutura das obras, subdivididas em três partes, atua como uma distinção quase didática e fundamental para dar coesão ao todo, um elaborado roteiro que vai e volta no tempo e que dá, principalmente ao filme, um ritmo e uma aparência de *thriller* americano, ainda de acordo com as análises de Janot ¹¹ (JANOT, 2002 p. 1). Ele afirma que, de fato, tecnicamente *Cidade de Deus* não deixa nada a dever aos filmes de máfia e de gangue que os americanos fazem com absoluta competência - especialmente Scorsese, que parece ter sido a maior fonte de inspiração - e assim como nos *thrillers* hollywoodianos, ele parece mais preocupado em entreter do que em denunciar. Cumpre salientar que, em decorrência de circunstâncias econômicas e culturais, o olhar do espectador brasileiro, em geral, está praticamente condicionado a consumir esse tipo de cinema.

Janot afirma ainda que o livro de Paulo Lins é mais violento e sujo, enquanto o filme de Meirelles é mais asséptico e limpo. O crítico ressalta que esta foi uma opção estética do diretor que precisa ser respeitada e rebate as críticas daqueles que afirmam que o filme faz

uso demasiado da violência e de cenas fortes. Por essa visão, o filme é uma radiografia da obra literária, sendo de fato mais leve e menos chocante, como também pudemos concluir. Em sua essência o filme dialoga com um espectador que se acredita distante daquela realidade, principalmente quando se trata de espectadores da classe média. A conclusão, porém, é a de que a classe média, embora se imagine distante dessa realidade, foi colocada em contato direto com uma radiografia da violência vivida pelas classes mais baixas, chegando à conclusão de que vive bem próxima a essa realidade. Tal movimento de aproximação das classes que se julgavam distantes dessa realidade violenta e violante, mas que de fato se encontram muito mais próxima dela do que gostariam de admitir, levou ao estranhamento e às críticas fortes às obras.

Outro efeito estético alcançado é o de transparecer como a dureza e a frieza entre os seres humanos é comum em locais onde falta quase tudo, mostrando como a violência está banalizada naquela sociedade, o que não é novidade nas classes menos privilegiadas há muito tempo e causa o estranhamento naquelas classes que se julgam distantes dessa realidade violenta. Tal constatação pode ter levado ao duplo movimento da crítica apontado por Janot, o daqueles críticos que entenderam as obras como um manifesto sócio-político ao retratarem a violência naquela sociedade e aqueles que a viram reportada tal qual no cinema norte-americano, como um retrato banal cuja finalidade é entreter acima de tudo. De qualquer forma, acreditamos que tais aspectos reforçam a dissonância dos autores em relação à forma como a violência costuma ser recriada na ficção brasileira, embora essa tendência já existisse no Cinema Novo, conforme veremos a seguir.

Catarina Andrade ^{5]} (2005 p. 10) escreveu um artigo que relaciona o filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund com o filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Nesse artigo ela destaca que *Cidade de Deus* não foi o primeiro filme a retratar os morros cariocas e sua população. O Cinema Novo - uma ideia na cabeça e uma câmara na mão - foi o primeiro a empreender essa tarefa de retratar as favelas e as comunidades dos morros no Rio de Janeiro de maneira realista. O filme que marcou o início do Cinema Novo foi *Rio 40 Graus*.

Outra crítica de renome, Ivana Bentes ^{6]} também acredita nessa falta de ineditismo da obra, não hesitando em filiar de *Cidade de Deus* às bases do cinema norte-americano de violência como espetáculo:

Essa proposta que produziu clássicos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas*, *Rio 40 Graus*, *Os Fuzis*, vem sendo deslocada pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional, a linguagem pós-MTV, o novo-realismo que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens. Ou seja, as mesmas bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência. (BENTES, 2009 p. 217).

Ismail Xavier ^{7]}, outro aclamado crítico, explicita a diferença de propostas do Cinema Novo e dos filmes atuais que usam a violência como mote, afirmando que o contexto histórico é diferente e que não existe mais a preocupação de se discutir os conflitos ou constituir representações que criem um distanciamento e proporcionem aos espectadores uma reflexão sobre a história. Ele acredita que atualmente há uma canalização dessa violência para um momento de catarse:

[...] a função do espetáculo não mais se concebe como um ativar a consciência moral de um indivíduo racional soberano que, a partir do exemplo, toma decisões e se redime; agora a função do espetáculo é a de canalizar a violência, satisfazer as disposições do imaginário, liberar as fantasias, enfim ‘descarregar’ os impulsos considerados inevitáveis, como uma válvula reguladora. (XAVIER, 2003, p.78).

Nesse mesmo sentido, Bentes ⁶¹ afirma que há muitos artifícios existentes no uso da violência nos filmes de ação filiados ao estilo norte-americano permeados pela violência:

A violência sensorial se tornou de tal forma presente no filme de ação, que seria difícil imaginar o cinema americano contemporâneo sem elas. A violência cruza com o lúdico, o belo, com o horrível, trabalha com instintos básicos: reações- reflexos, adrenalina, endorfina, alterações na percepção, olhos que grudam às imagens, olhos que se desviam delas, desintegração da performance pela edição. (BENTES, 2003, p. 217-237).

Bentes também acredita que *Cidade de Deus*, ao fim e ao cabo, se filiaria às bases do cinema norte-americano, o que resultaria em uma linguagem internacional de modo de retratar a violência como um espetáculo, como fica evidente no trecho a seguir:

O intuito é demonstrar que o caminho trilhado por *Cidade de Deus* por mais que tenha boas intenções em tratar a miséria e a violência das comunidades excluídas do Rio de Janeiro, o faz sobre as bases do cinema de espetáculo. Seguindo a linha de ‘um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’, cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional e uma estética ‘internacional’. (BENTES, 2006, p. 196).

Tal característica da obra e de seus autores é considerada dissonante por nós, uma vez que embora o Cinema Novo também tenha bebido dessa mesma fonte ao internacionalizar o regional como já foi apontado aqui, a ausência de reflexão e a fruição da violência por si só, sem julgamentos de valores, nos faz compreender o estranhamento da crítica e do público em relação à maneira pela qual foi retratada a violência nas obras. Além disso, passados onze anos desde o lançamento do filme e o impacto cultural deixado por ele, podemos apontar para um possível legado cultural no Brasil, passado o estranhamento inicial da obra, agora ela se tornou modelo de formato e referência no segmento de violência em nosso país, sendo conhecido como uma obra *cult*.

Na visão de Nagib ⁸¹ esse legado cultural teve por bases “[...] as transformações sofridas pelo roteiro, os diálogos e a interpretação ao longo desse processo [...] todas com vistas a ‘naturalizar’ a representação daquilo que se julga a ‘realidade’ da favela”. (NAGIB, 2006, p. 147). Além de utilizar muitos atores não profissionais, nascidos na Cidade de Deus e outras áreas suburbanas, a preparação do elenco também contribuiu nesse sentido, uma vez que absorveu parte da linguagem e do universo daqueles atores, muitos deles hoje com muitos papéis em cinema e televisão, o que garantiu ao filme uma maior impressão de realidade. Ao contrário de proporcionar um distanciamento crítico no espectador, a narrativa de *Cidade de Deus* opera um mergulho nas imagens, onde prevalece o corte ritmado pelo tiro, ou seja, filiado ao cinema comercial norte-americano:

[...] o filme *Cidade de Deus* está também afinado com os preceitos da montagem clássica, cujo objetivo não é o efeito realista, mas a ‘impressão de realidade’. A violência, seja do enredo ou da linguagem, não deixa de produzir o mesmo resultado visado pelo cinema comercial americano, isso é, a catarse ilusionista. (NAGIB, 2006, p. 150).

A linguagem universal de que tanto diziam faltar ao cinema brasileiro até o surgimento do Cinema Novo, pode ser interpretada, assim, como não mais do que um reflexo de submissão cultural. É possível que essa submissão cultural esteja renovada, travestida de uma estética globalizada, alinhada aos anseios do cinema de espetáculo e, por essa razão foi tão mal recebida em 2002, porém as produções posteriores a *Cidade de Deus* apontam para produções que se alinham a essa estética, tornando-a a regra nesse tipo de produção.

Cidade de Deus, filme e livro, confluem quanto à impressão de realidade e nesse sentido também é dissonante, tanto nas personagens, quanto na violência, assim como na própria composição do ambiente hostil. Nesse sentido, o aclamado crítico literário Roberto Schwarz⁹¹ afirmou, em entrevista concedida à Revista da FAPESP em 2004, que o que mais lhe chamou a atenção no livro foi exatamente a mistura grosseira e moderna de reportagem e linguagem popular, sob o ponto de vista interno dos criminosos:

Foi, primeiro, a extrema vivacidade da linguagem popular, dentro da monotonia tenebrosa das barbaridades [...] Depois, a mistura muito moderna e esteticamente desconfortável dos registros: a montagem meio crua de sensacionalismo jornalístico, caderneta de campo do antropólogo, terminologia técnica dos marginais, grossura policial, efusão lírica, filme de ação da Metro, etc. E sobretudo o ponto de vista narrativo, interno ao mundo dos bandidos, embora sem adesão, que arma um problema inédito. [...] Enfim, é um *mix* poderoso, representativo, que desmanchou a distância e aura pitoresca de um mundo que é nosso. É um acontecimento. (SCHWARZ, 2004 p. 1).

Conclui-se, portanto, que ambas as versões de *Cidade de Deus* são obras dissonantes, despertadoras de reações acaloradas e muitas vezes contraditórias entre si. Numerosos críticos consideram que, ao se utilizar do regional e do colorido local sem a intenção de reflexão crítica, o filme acaba se filiando à forma de retratar a violência nos moldes do cinema norte-americanos, que utiliza a violência como mote e como elemento catártico de entretenimento. Em nosso entender, o caráter de entretenimento não é suficiente para inviabilizar reflexões críticas sobre a dolorosa realidade de violência e exclusão que nos cerca neste país marcado essencialmente pela desigualdade.

Referências Bibliográficas

- 1] JANOT, Marcelo. *Um filme que cumpre seu papel*, 2002. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/criticas/critica_interna38.asp>. Acesso 29/11/2012.
- 2] NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- 3] LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- 4] METZ, Christian. A significação no cinema. Col. “Debates”, no. 54. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- 5] ANDRADE, Catarina. *Imagens da Periferia em dois momentos do cinema brasileiro*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação INTERCOM, 2005, Rio de Janeiro. Recife: UFPE, 2005.
- 6] BENTES, Ivana. *Por dentro da caixa preta*. 2009. Disponível em: <<http://elbatata.wordpress.com/tag/ivana-bentes/>>. Acesso 29/11/2012.

- 7] XAVIER, Ismail – *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- 8] NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- 9] SCHWARZ, Roberto. *Um crítico na periferia do capitalismo*. Revista de Pesquisa FAPESP, São Paulo, n. 98, p. 12-19, abr. 2004.