

**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO**

**CIDADE DE DEUS: MISÉRIA E VIOLÊNCIA NA PERIFERIA  
DA METRÓPOLE**

Olivete Maria Roman

**Passo Fundo, abril de 2007**

**OLIVETE MARIA ROMAN**

**CIDADE DE DEUS: MISÉRIA E VIOLÊNCIA NA  
PERIFERIA DA METRÓPOLE**

Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de Mestre em Letras, tendo como orientador o Dr. Paulo Ricardo Becker.

Passo Fundo, abril de 2007

A Deus, pela fé no futuro.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Doutor Paulo Ricardo Becker, em primeiro lugar, pela orientação desta dissertação.

À Coordenação, aos professores e funcionários do Curso de Pós Graduação, em Letras da UPF, pela dedicação e eficiência.

Aos meus pais, Tereza e Arcindo Roman, pelo dom mais precioso do universo: a vida.

A minha irmã, Maria Inês Roman Muliterno, pela incansável colaboração.

A arte é representação da essência do homem e da humanidade. A essência da percepção estética, no entanto, não remete a entidades reais, ela expressa a verdade e a beleza, isto é, entidades não reais, mas reflexões de uma realidade interior.

Lukács

## RESUMO

A análise da obra literária *Cidade de Deus* de Paulo Lins e o filme homônimo de Fernando Meirelles consiste numa pesquisa de natureza bibliográfica. O trabalho detém-se no campo da sociologia do romance e das teorias do cinema ao realizar a análise do romance e filme. O objetivo geral da dissertação é a análise do livro em três níveis: narração, personagens e linguagem; e do filme abrangendo: protagonista e objetivo, obstáculos, premissa e abertura, tensão principal, culminância e resolução, tema, unidade, caracterização, desenvolvimento na história, ironia dramática, plausibilidade, ação e atividade, diálogo, elementos visuais e cenas dramáticas. Através de sua narração centrada no foco da onisciência seletiva múltipla, Paulo Lins se apropria da linguagem dos personagens para a narração utilizando-se do discurso indireto livre. O filme difere do livro ao se centrar num personagem protagonista narrador. A denúncia da violência na favela se concretiza com os personagens e linguagem tanto no texto fílmico como no texto literário. Em ambos o crime vence e os bandidos continuam estabelecendo a ordem.

## ABSTRACT

The analysis of the work literary *Cidade de Deus* of Paulo Lins and the homonymous film of Fernando Meirelles consist of a research of bibliographical nature. The work had focus in the field of the sociology of the romance and of theories of movies when accomplishing the analysis of the romance and film. The generally objective of dissertation is the analyses of book in three levels: narration, personage and language; and in the film including: protagonist and objective, obstacles, premise and overture, principal tension, terminus and resolution, theme, unity, characterization, development of history, dramatic irony, possibility, action and activity, dialogue, visual elements, dramatics scenes. Through his narration centered in the focus of the multiple selective omniscience. Paulo Lins takes for itself of the characters language for narration being used of the free indirect speech. The film differs of the book in the narration to the if centers in a character protagonist narrator. The accusation of the violence in the slum is rendered with the characters in the text of the film as in the literary text. In both the crime wins and the thieves continue establishing the order.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. Teorias do romance e teorias do cinema.....	13
1.1 Teorias do Romance.....	13
1.2 A Narrativa de estrutura simples e a narrativa de estrutura complexa.....	22
1.3 Narrativa verbal e narrativa visual.....	26
1.3.1 Do texto ao filme: a construção do olhar do cinema.....	29
1.4 Teorias do Cinema.....	32
1.5 O <i>Cinema novo</i> no Brasil.....	43
2. <i>Cidade de Deus</i> – O romance.....	47
2.1 Narração.....	47
2.2 Personagens.....	53
2.3 Linguagem.....	67
3. <i>Cidade de Deus</i> – O filme.....	71
Sinopse.....	73
3.1 Protagonista, objetivo e obstáculos.....	75
3.2 Premissa e abertura, tensão principal e resolução.....	76
3.3 Tema.....	77
3.4 Unidade, caracterização, desenvolvimento da história.....	78
3.5 Ironia dramática, plausibilidade, ação e atividade.....	79
3.6 Diálogo.....	80
3.7 Elementos visuais.....	82

3.8 Cenas dramáticas.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS.....	89

## INTRODUÇÃO

Com o aumento da violência em 1987/88, marcado pelos arrastões no Arpoador, o interesse da classe média sobre temas como miséria, fome, desigualdade social e violência urbana começa a manifestar-se de maneira mais clara e recorrente. Em 1993, a violência atinge seu ápice no Rio de Janeiro, só que a mobilização da opinião pública é produzida no sentido inverso, o da violência policial. Ocorre, em julho daquele ano, o massacre da Candelária, no qual oito crianças entre as 50 que dormiam nas escadarias da Igreja foram mortas a tiros por policiais, seguido em agosto, um mês depois, pelo massacre de Vigário Geral, responsável pela morte de 21 inocentes pela polícia.

Especialmente esta segunda chacina vai marcar época na nossa vida cultural, social e política. Intelectuais, artistas e representantes da sociedade civil unem-se e começam a articular ações concretas em torno de políticas em defesa da cidadania e dos direitos humanos. É desse momento a criação de organizações como o Viva Rio e a realização de marchas pela paz e contra a violência. Essas ações e, sobretudo, as articulações entre agentes da classe média e as comunidades de periferia e conjuntos habitacionais marcam o início de um tipo de produção cultural até então inédito no Brasil. São produções dessas comunidades que tornam-se sucesso de público e de crítica. Do ponto de vista da história literária, dois livros escritos por autores da classe média inauguram uma produção que vai se desenvolver de forma autônoma e com grande força. São eles: Zuenir Ventura com *Cidade Partida*, em 1994, que trata de forma originalíssima, entre o documental e o literário, as ações pós – massacre de Vigário Geral e *Estação Carandiru* de Drauzio Varela, publicado em 1999,

sobre as condições subumanas de vida no maior presídio da América Latina. Ambas tiveram uma ampla recepção de público e consagraram-se como uma forte tendência de mercado.

Entretanto, dois anos antes de *Estação Carandiru*, em 1997, houve a publicação de uma obra de ficção que, em pouco tempo, se tornaria conhecida: *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. O escritor não surgiu do nada e nem fez um exótico exercício de como é o dia-a-dia de uma favela carioca. Lins participou, no começo dos anos 80, do grupo Cooperativa de Poetas, braço carioca do movimento de poesia independente. cursou Letras na Universidade do Rio de Janeiro. Publicou, em 1986, *Sobre o Sol*, livro de poesias, pela editora da Universidade. Teve bolsa de iniciação científica do CNPQ e auxiliou uma pesquisa sobre criminalidade na favela Cidade de Deus no Rio de Janeiro, coordenada pela antropóloga Alba Zaluar. Trabalhou com a pesquisadora durante dez anos.

Construído pelo governo de Carlos Lacerda entre 1962 e 1965, em Jacarepaguá, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, o conjunto habitacional Cidade de Deus recebeu seus primeiros moradores em 1966. Eram desabrigados de uma das piores enchentes que o Rio já enfrentou. Pouco depois, moradores de outras 60 favelas (algumas destruídas por incêndios criminosos) foram deslocados para lá. A geografia de Cidade de Deus tem como base prédios pequenos, de no máximo cinco andares, e casas de alvenaria, cercados por barracos de madeira. O crescimento desordenado logo transformou o conjunto habitacional num labirinto, favorecendo a instalação do tráfico de drogas. As primeiras guerras de quadrilhas explodiram em 1979. Atualmente, Cidade de Deus tem mais de 120 mil habitantes.

Paulo Lins acompanhou o nascimento e ascensão do tráfico de drogas em Cidade de Deus. Ele não chegou a conviver intimamente com bandidos, mas os via atuar de sua janela. Assistiu, também, à ocupação desordenada da Zona Oeste carioca. Lagos e rios despoluídos transformando-se num pântano de lixo. Acompanhou a evolução do crime na comunidade, do lento 38 ao domínio dos fuzis. Num ritmo de acontecimentos e personagens que atropelam a língua e registrando a existência dos que estão à margem, Paulo Lins fez de Cidade de Deus seu foco poético.

A matéria prima do romance veio de uma pesquisa sobre criminalidade na favela carioca da qual participou o autor. A partir de personagens reais e fatos ali ocorridos, Lins construiu seu enredo, mostrando como o tráfico de drogas iniciou timidamente, apenas mais

uma entre várias práticas marginais como assaltos e roubos, até se instalar como atividade principal das gangues. Vê-se, no romance, a força e o poder econômico que essas novas quadrilhas atingiram, a ponto de serem hoje um poder paralelo, que desafia o Estado impondo suas próprias exigências.

A atualidade do tema pobreza e violência na periferia de metrópoles foi o motivo que impulsionou a escolha do romance *Cidade de Deus* como objeto de estudo. O filme homônimo de Fernando Meireles também tem grande importância para que se constate a transposição do texto literário para o “texto fílmico”. A noção de “texto” – etimologicamente “tecido” ou “tessitura” – conceitua o cinema não como uma imitação da realidade, mas como um artefato, um construto.

A crítica literária é o resultado de séculos de reflexão, ao passo que a análise fílmica é bastante recente. A análise fílmica é, antes de mais nada, uma prática em aberto, historicamente conformada, orientada por objetivos os mais distintos. As análises tendem a encontrar o que se lançaram a buscar. Mais que uma ideologia, a análise fílmica é um método; é um gênero de escritura sobre cinema aberto a diversas influências (de Barthes a Jameson e Deleuze), matrizes teóricas (psicanálise, marxismo, feminismo), esquemas (reflexividade, excesso, carnaval) e princípios de pertinência, tanto cinematográficos (movimento de câmera, montagem) como extracinematográficos (representação da mulher, do negro, de minorias).

O objetivo geral dessa dissertação é analisar o romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins e o filme homônimo dirigido por Fernando Meireles. A análise do livro tem enfoque em três níveis: narração, personagens e linguagem. O texto literário, para Affonso Romano de Sant’Anna (1990, p 11), apresenta três características evidentes: em primeiro lugar é uma sucessão de fatos, imagens ou eventos numa seqüência que pressupõe ordenação (narração); em segundo lugar, é comum nestes textos o encaminhamento das seqüências através de caracteres ou tipos a que a tradição chama personagens; finalmente, a seqüenciação e o cruzamento só se efetivam através de um elemento concreto, que é uma língua específica.

A análise do filme tem como referencial teórico, principalmente, os autores David Howard e Edward Mabley (2002). Esses autores destacam os seguintes itens para a análise do filme: protagonista e objetivo, obstáculos, premissa e abertura, tensão principal,

culminância e resolução, tema, unidade, caracterização, desenvolvimento da história, ironia dramática, plausibilidade, ação e atividade, diálogo, elementos visuais e cenas dramáticas.

Pode-se apresentar como objetivos específicos a caracterização do modelo de narrativa complexa apresentada na obra literária *Cidade de Deus* de Paulo Lins; a descrição da narrativa contra-ideológica e a série social; a descrição da narrativa contra-ideológica dentro da série literária. A análise do filme *Cidade de Deus* relacionando-o com o romance.

Esse trabalho de análise da obra literária *Cidade de Deus* de Paulo Lins e do filme homônimo de Fernando Meirelles consiste numa pesquisa de natureza bibliográfica. O trabalho vai se deter no campo da sociologia do romance e das teorias do cinema.

No primeiro capítulo, ocorre a fundamentação teórica do trabalho. O segundo capítulo traz a análise estrutural do romance em três níveis: narração, personagens e linguagem. Esses três itens trazem ao leitor a presença de uma fase singular na literatura brasileira nos dias atuais, a presença da periferia do Rio de Janeiro como personagem principal no enredo de romance. É analisada a história de seres humanos influenciados por um meio ambiente comum numa época de grande violência.

No caso brasileiro, a violência urbana impera na região sudeste, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro. As tentativas de órgãos governamentais são de suprimir a violência, ONG'S tentam entendê-la e programas de TV apresentam essa grande fração da população brasileira em programas televisivos (especialmente *Central da Periferia* de Regina Case, Rede Globo).

No terceiro capítulo, ocorre a análise do filme dirigido por Fernando Meirelles, tendo como plano *Cidade de Deus*. A vida na comunidade é seu material de expressão. A linguagem literária é o conjunto das mensagens cujo material de expressão é escrita; a linguagem cinematográfica é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano). O cinema explora e reapropria os signos da realidade. Ao movimentar-se de uma imagem a outra, o cinema se transforma em linguagem.

## **1. Teorias do romance e teorias do cinema**

### **1.1 Teorias do romance**

Com a consagração do romance entre os séculos XVIII e XIX, o debate sobre o mesmo experimenta desdobramentos que estavam fora das cogitações antigas, como as de Aristóteles.

Pensadores como Georg Lukács, Lucien Goldmann, Mikhail Bakhtin e Antonio Candido, entre outros, propõem princípios que contribuem para a conceituação da literatura e para a construção de diferentes teorias do romance.

O romance, pelo fato de ser uma manifestação em prosa, de possuir um cunho narrativo e de constituir num discurso que incide sobre uma realidade vivida, recupera aspectos da vida corrente.

O pensamento de Georg Lukács (2000, p. 26) pressente a emergência social que caracteriza a manifestação romanesca. Deve-se ter em conta o aspecto mais global das expressões do autor, todas elas marcadas pela influência do marxismo e, portanto, por seu caráter sociológico. A atração de Lukács pelo romance parece situar-se dentro do constante cuidado que demonstra pela prática de atualizar tópicos relativos a campos conceituais que se inserem na tradição intelectual do Ocidente. Essa preocupação por problemas da atualidade é responsável pelo fato de as suas reflexões compreenderem uma vasta área de abrangência, alcançando o interesse da filosofia, da história, da política e da estética.

Nos escritos que produz a respeito do romance, o teórico enfatiza a proximidade existente entre as manifestações que compõem as narrativas do gênero e a realidade fatural. A justificativa que apresenta para esse fenômeno é a consideração do romanesco como um desdobramento prosaico e tardio dos gêneros clássicos. Com isso, aproxima-se do esquema dialético utilizado por Hegel para explicar a introdução dos modos literários no mundo histórico. Aliás, propõe um modelo de progressão dos modos literários utilizando-se de uma inspiração marcadamente hegeliana.

O romance é o gênero que toma como matéria estruturante o paradoxo que incide sobre uma noção de significado, correspondendo a fase adulta da alma. O romance, malgrado o caráter épico de sua narrativa, caracteriza-se fundamentalmente por uma perspectiva dramática, uma vez que, à semelhança das tragédias antigas, o seu herói acha-se rompido com a ordem da realidade vizinha. Tal ruptura, insuperável na visão do autor, transforma-se na força motora responsável pela interação dialética que ocorre entre o herói romanesco e a existência que o cerca.

Em cada romance, herói e mundo mostram-se degradados em relação a uma ordem de valores autênticos que é sempre disposta de maneira implícita e segundo a particularidade de cada escritor. Com base nessas ocorrências, o teórico busca apontar a efetividade artística da expressão romanesca, algo que, na sua visão, deve levar em conta, de uma parte, o mundo representado e, de outra, a forma de representação desse mundo.

O sentido que se encontra por trás da manifestação romanesca é o mesmo que o pensamento marxista localiza na filosofia da história. Trata-se de uma leitura dos fatos de uma forma encadeada, de modo a vê-los como constituintes de um movimento global e ascendente da humanidade.

Na visão de Lukács (2000, p. 32), boa parte da produção romanesca privilegia a narrativa dos tumultos sociais dos tempos modernos, caracterizando-se, como uma produção social, e, em última análise, histórica. Nessa modalidade, é possível dizer que os problemas formais nada mais são do que reflexos artísticos desses tumultos. Por outro lado, o romance é o grande responsável pelo desenvolvimento de uma perspectiva realista na literatura, destacada pela presença de personagens que resumem os grandes problemas de uma época e sugerem as forças que regem a evolução social.

As articulações de Georg Lukács expressam a rigor um dos primeiros esforços que podem ser inscritos na perspectiva de uma sociologia do romance. Nessa mesma linha habilita-se o pensamento de Lucien Goldmann, cujas noções são inspiradas em tópicos formulados pelo antecessor e buscam passar de uma teoria ainda inclinada ao idealismo para um conjunto de princípios de caráter eminentemente sociológico.

As formulações de Goldmann (1990, p. 14) desenvolvem-se com base no princípio geral de que a constituição dos modelos discursivos é produto de relações indeterminantes que se estabelecem entre um indivíduo e a sociedade. Nesses termos, busca julgar o romance sem se utilizar do esquema de progressão dos gêneros literários que, antes dele, mostrara-se útil para as elaborações de Hegel e de Lukács. Goldmann deixa de lado esta prática e sugere que, para se elaborar a definição de romance, é preciso considerar o caráter essencial representado pelo romance e sua produção. Assim, embora não abandone o modo dialético utilizado pelos dois predecessores na organização do raciocínio, prefere usá-lo quase que exclusivamente para pensar os vínculos que aponta entre o discurso romanesco e realidade social.

De acordo com Goldmann (1990, p. 15), a literatura expressa uma visão do mundo, ou seja, sistematiza uma ordem de pensamento grupal. Entretanto, salienta que é necessário ter presente que um artista não copia realidades, mas trabalha na criação de obras que alcançam a autonomia de um mundo vivo. A um escritor cabe a tarefa de captar e transformar em uma elaboração discursiva os elementos considerados essenciais de sua época e as transformações que aí percebe. Nessa ótica, a função do crítico radica em, sem descuidar da análise imanentista desse discurso, levantar os tópicos que demonstrem um tal comprometimento que uma obra estabelece com seu tempo de produção.

Para o trânsito dessas questões torna-se decisivo considerar o caráter grupal que orienta o conceito de visão do mundo. Com o intuito de submeter tal conceituação a um ajuste investigativo, propõe Goldmann o apontamento das estruturas esquemáticas que caracterizam um pensamento de cunho coletivo e dos tipos de influências que uma estruturação dessa natureza pode exercer. Tais proposições mostram-se particularmente férteis quando voltadas para a análise do romance.

Suas reflexões a esse respeito começam pela retomada de certos aspectos teóricos anteriormente desenvolvidos por Georg Lukács e René Girard. Goldmann (1990, p. 25) toma

como ponto de partida tópicos que considera decisivos no pensamento do primeiro autor, como os conceitos do herói problemático, degradação e valores autênticos, atentando com a fundamentação sociológica das teses do seu antecessor. Ainda leva em conta a observação de Girard, segundo a qual a degradação do universo romanesco encontra correspondência na expressão de um desejo metafísico que se revela no romance por intermédio de representações que correspondem a realidades experimentadas nas relações humanas em geral.

Com base nesses preceitos, Goldmann (1990, p. 25) constrói sua hipótese principal em torno da determinação da existência de uma homologia entre as estruturas do texto romanesco e do processo de troca que distingue a sociedade de economia liberal. Em outras palavras, a forma literária do romance é homóloga à relação cotidiana que os homens estabelecem entre si e com os bens de produção em geral. Observa que é preciso ter em consideração o tipo de sociedade que gera a estrutura espelhada pelo texto romanesco. Trata-se de uma comunidade pautada pelo consumo, na qual o processo de reificação representa forte fator constitutivo. Assim, em tal modelo social, os valores de uso são substituídos pelos de troca, enquanto que os conceitos de qualidade cedem espaço para os de quantidade. Entretanto, nem o uso nem a qualidade enquanto potências relacionais podem ser extintas.

Esses preceitos que resultam do funcionamento da sociedade de consumo, representam a esquematização das estruturas que definem um ponto de vista coletivo. Assim como os elementos do uso e da qualidade permanecem de maneira implícita em um meio social pautado pela troca e pela quantidade, os valores autênticos de uma época podem ser caracterizados em meio ao mundo reificado que a expressão romanesca apresenta.

Em conformidade com o pensador, a preservação da autenticidade de alguns conceitos é, em verdade, o indicativo de uma complexa operação estrutural e constitutiva que empresta ao romance a condição de texto onde uma época se lê. Esta concepção substitui o princípio bem mais comum de que se trata uma narrativa que procede à leitura de um período ou de uma sociedade.

O autor define quatro fatores que classifica como determinantes para estabelecer uma visão do romanesco. Em primeiro lugar, salienta que o relato do romance é composto por certas categorias mediadoras, as quais transformam valores transitórios em absolutos. Em seguida, chama a atenção para o fato de que, mesmo diante da homogenização que pauta

a sociedade de consumo, sempre subsistem indivíduos que se orientam por valores qualitativos. Esses são os artistas e escritores que, no entanto, não podem permanecer completamente imunes às regras do mercado. Em função desses dois primeiros, aponta o terceiro e quarto fatores, os quais dizem respeito, mais propriamente, à formulação do romance.

Nesse ponto, Goldmann destaca tratar-se o gênero do produto de um romancista submetido a situações históricas definidas e dividido entre sentimentos de autenticidade e circunstancialidade, a partir do que o ficcional se desenvolve como uma aspiração afetiva que tem em vista valores qualitativos. Por último, afirma que o romance representa valores universais que subsistem em uma sociedade degradada pelo mercado. Esses valores incorporam-se ao gênero graças ao fato de que ele no fundo é sempre a biografia de um sujeito problemático, o seu autor, princípio que, na forma romanesca, pode ser atestado pela tendência de dissolução apresentada por seu herói.

Para Goldmann, todo grande romance, além de apresentar uma coerência interna na organização de seus elementos discursivos, deve ser dotado de uma estrutura que corresponda à direção para a qual tende o conjunto do grupo social onde está inserido seu autor. Desse modo, é impreciso tomar a manifestação romanesca como reflexo de uma consciência coletiva. Ao invés disso, deve-se entendê-la na condição de constituinte dessa consciência, à medida que possibilita ao grupo perceber, com sua leitura, aquilo que de fato pensava ou sentia.

Os escritos teóricos de Lucien Goldmann, ao lado dos de Georg Lukács, representam momentos expressivos e marcadamente balizadores para uma análise de perspectiva sociológica do romance. O encadeamento existente entre seus modelos explicativos sugerem a inscrição de ambos dentro de uma linha investigativa formalizada em torno das influências decisivas de Marx e Hegel. Esses dois pensadores emprestaram a Lukács e Goldmann noções centrais e que são pontos comuns em suas teorias, como a da relação dialética que se estabelece entre texto literário e realidade social e da leitura crítica e metódica que desvenda as estruturas e o funcionamento da sociedade de consumo.

Lukács e Goldmann se dedicam ao romanesco com primazia e atenção, por isso, esses dois autores devem ser considerados como indispensáveis para se pensar os fundamentos de uma sociologia do romance. A partir de seus conhecimentos, o gênero

ficcional recebeu o aporte de sistematizações teóricas que permitiram abstrair um caráter artístico da matéria social e histórica que compõe o seu relato.

Um terceiro nome, cujos estudos mostram-se empenhados em preocupações semelhantes às expressas pelos tratados de Lukács e Goldmann é o de Mikhail Bakhtin. Embora dê prioridade ao romanesco em suas elaborações teóricas, Bakhtin faz uso de uma visão sociológica que se distancia dos princípios usados pelos dois teóricos anteriores. Para Bakhtin, a problemática do romance se classifica no âmbito da lingüística e do discurso, ambos tomados na forma de embates de relações vivas. Além dessa diferença, Bakhtin também rejeita o caráter dialético de que se servem os demais teóricos em suas análises a respeito do gênero.

Mikhail Bakhtin (1981) propõe em seus estudos o tratamento das categorias composicionais do romance a partir de princípios que classifica como metalingüísticos. Esses preceitos devem substituir as elaborações da lingüística de feição estruturalista, possibilitando que em lugar dos esquemas léxico-semânticos a teoria se oriente pelo que define como processo de comunicação dialógica da linguagem.

A conceituação do romanesco, segundo Bakhtin, somente pode ser entendida em decorrência do funcionamento desse processo tomando como ponto de partida o funcionamento da linguagem do gênero. O relato do romance comporta a ocorrência de três tipos discursivos básicos, divisões que permitem conceitua-lo segundo diferentes níveis de estilizações, os quais devem ser caracterizados em função do distanciamento que se estabelece entre o autor e o texto.

Na visão de Bakhtin (1981), o primeiro desses graus pode ser classificado como imediata e objetivamente orientado. Desempenha as funções de nomear, comunicar, enunciar e representar. Distingue-se pela expressão de um ponto de vista autoral unívoco. O segundo define-se pelos modos objetificado ou representado e é decorrente da explanação das personagens. Esse é o estágio que traduz o objeto da intenção do autor, cuja presença se sobrepõe, no texto, a própria orientação autoral objetiva, indicando a ocorrência de um distanciamento entre o que se quer dizer e o que efetivamente se diz. Tal distância, na sua ótica, tipifica a bivocalidade discursiva, sugerindo a presença de um outro que se interpõe, no relato, entre o eu da intenção e o eu da objetivação.

Bakhtin, desse modo, enuncia as condições para a formalização de um terceiro tipo de discurso. Trata-se daquele que caracteriza como estilizado e que, no seu entendimento, é produto do contato da linguagem do autor com outras linguagens. Quando isso ocorre de forma mais ou menos intensa, obscurecendo a presença autoral e provocando o surgimento de uma pluralidade de vozes, o funcionamento do discurso, no seu ponto de vista, supõe um entendimento que não pode ser dado pela tradição da teoria literária.

Essas noções de estilização permitem a Bakhtin focalizar o discurso enquanto manifestação polêmica assinalada por idéias em desacordo e pela multiplicidade de vozes. Deste modo, propõe um modelo teórico que objetiva superar as tratativas abstracionistas que vinham sendo empregadas pelas teorias da linguagem. Para tanto, rejeita o primado da autonomia estrutural, relegando-o à condição de fetiche e defende que as palavras devem ser consideradas segundo uma lógica de relações vivas. Essas relações indicam que o discurso não pode se submeter a nenhuma esquematização estática, uma vez que há em seu funcionamento, a ação de um dinâmico e incessante jogo de idéias que é indissociável da história e do funcionamento dos discursos em geral.

Bakhtin utiliza-se desses princípios para examinar o funcionamento do romance. Sua manifestação é no sentido de salientar o caráter irresolvido da pluralidade discursiva encontrada no romanesco, entendendo que as vozes que se enfraquecem na formulação do enredo nunca chegam a um acordo.

Dessa forma, Bakhtin evidencia que a narrativa ficcional é a manifestação cujo desenvolvimento melhor dimensiona a ocorrência da extensão dialógica da linguagem. Na sua compreensão, o romance, tendo em vista as posições do autor, as figurações do narrador e as representações dos personagens, é a formalização onde o discurso pode surgir, de maneira mais clara, conforme o modo de um debate em curso. O romanesco é a expressão em que a discursividade ganha sentido a partir de um verdadeiro embate de vozes dissonantes, as quais comportam representações de discursos individuais e sociais que se referem tanto ao presente como ao passado da produção.

Para Antonio Candido (1985, p. 4), a integridade da obra só pode ser entendida fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra em que tanto o velho ponto de vista que explicava a obra pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como elementos

necessários do processo interpretativo. O externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Antonio Candido (1985, p. 4/5) questiona: o elemento histórico social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra? E em que medida? Ou seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético mas não determinante dele? Segundo o autor (1985, p. 5), os estudiosos contemporâneos, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; isso permite alinha-los entre os fatores estéticos. O próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado.

Na opinião de Antonio Candido (1985, p. 12) a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e se caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. A “liberdade” é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torna-lo mais expressivo; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo.

Para Antonio Candido (1985, p. 15), a concepção da obra como organismo, como é sentida hoje, permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo de fatores que a condicionam e motivam; pois quando é interpretado como elemento de estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada a priori. A sociologia não passa de disciplina auxiliar, não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns de seus aspectos.

Antonio Candido (1985, p. 19) também reflete sobre a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte e a influência exercida pela obra de arte sobre o meio. Duas são as respostas tradicionais: a primeira consiste estudar em que medida a arte é expressão da sociedade e a segunda, em que medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais; pois a arte é comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções de conceitos.

De acordo com Antonio Candido (1985, p. 24) a obra exige necessariamente a presença do artista criador. O que chama-se arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nesses casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo. A arte depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam sua posição.

O autor (1985, p. 53) afirma que a arte e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável a sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.

Nas considerações precedentes, foram traçados esboços conceituais que procuraram situar a manifestação romanesca segundo a mecânica social incorporada por seus componentes textuais. Neste sentido, Georg Lukács destaca a interação dialética que pontua as relações entre herói ficcional e realidade circundante. Para o teórico, na constituição do gênero, o procedimento irônico do romancista cumpre uma função essencial, uma vez que é graças a ele que o escritor tanto alcança dissimular a consciência sobre a degradação da época em que vive, como pode ter o controle das definições das personagens e da distribuição das ações textuais.

Lucien Goldmann (1990) salienta que há uma homologia entre a forma ficcional e a relação cotidiana que os indivíduos experimentam entre si e com os bens de produção em geral. O romance, nesta ótica, é a manifestação da arte que resguarda valores de uso e qualitativos em meio a uma sociedade orientada pelas práticas da troca e da quantificação.

Para Mikhail Bakhtin, o gênero se distingue pelo discurso utilizado, o qual no seu entendimento é produto do contato da linguagem do autor com outras linguagens. Para Antonio Candido a arte, no caso a literatura, reflete a condição social na elaboração literária.

Consideradas as reflexões de Lukács, Goldmann, Bakhtin e Antonio Candido, que enfatizam as marcas sociais que compõem o texto ficcional, torna-se necessário levantar os componentes que, a um mesmo tempo, garantem a especificidade artística do gênero e

permitem a mediação entre as referências internas e os fatos externos. Nesses termos, a representação textual deve ser entendida na forma de um mundo possível, uma vez que seus componentes estão submetidos a processos de modelização. Assim, entre os dois universos – o possível e o real –, colocam-se categorias lingüístico-funcionais que codificam diferentes níveis significativos, a partir dos quais se pode tornar do mundo do texto ao mundo da vida.

### **1.2. A Narrativa de estrutura simples e narrativa de estrutura complexa**

Afonso Romano de Sant’Anna (1990, p. 16) distingue, inicialmente, a narrativa de estrutura simples da narrativa de estrutura complexa por aquela achar-se ligada ao mítico e, ao ideológico e pretendendo ser uma continuidade do real, descentrar-se de si mesma. A narrativa de estrutura simples situa-se no pólo da denotação e do significado. Por outro lado, a narrativa de estrutura complexa é uma ruptura com o ideológico na sua versão do real e distancia-se do mítico para se desenvolver no imaginário em aberto. É a narrativa centrada em si mesma situando-se no pólo da conotação e do significante.

Para o autor (1990, p. 17), o que se denomina de narrativa de estrutura simples tem muita vinculação com uma forma de narrar que repousa sobre a oralidade e que se comporta de uma maneira ingênua, natural e primitiva. Tal narrativa revela muito mais o interesse em endossar as formas convencionais de comportamento social e literário do que efetivar uma crítica do sistema de idéias e de atitudes da comunidade. Por ser uma maneira cômoda de contar ela não chega a perturbar o público e o sistema.

Diferentemente, a narrativa de estrutura complexa provoca, um distanciamento entre o indivíduo e a realidade ordinária. Ela é crítica do real e crítica da própria forma de narrar. Sua complexidade vem de que ela trabalha de maneira diferente os mitos em que repousam os valores da sociedade. Ao proceder assim já estabelece uma crítica ideológica. A narrativa de estrutura complexa, no entanto, não é uma invenção contemporânea, embora a partir do século XVIII tenha se tornado mais comum, conforme mostra o surgimento sistemático do anti-herói.

Sant'Anna (1990, p. 17) afirma que na narrativa de estrutura simples parece haver uma atração normal entre o mito e a ideologia, enquanto na narrativa de estrutura complexa mito e ideologia são submetidos a um tratamento cáustico, denunciador de outras realidades. A narrativa de estrutura complexa é uma inversão do ideológico e uma recriação do mítico a tal ponto que o mito é um elemento aspectual e acessório, mas nunca estruturante.

A narrativa de estrutura simples repousa sobre lugares-comuns e faz da simetria dos aforismos o seu esteio. A narrativa de estrutura complexa introduz estranhamentos nos aforismos, na construção das frases, na articulação dos personagens e na disposição da massa narrativa.

Pode-se deduzir que o simples está do lado do significado, do conceitual, da infinitude fechada; o complexo está do lado do ambíguo, do inconsciente, do imaginário em aberto e do significante. Ao proceder uma ruptura com o real, e se definir como o preenchimento de uma ausência a narrativa de estrutura complexa diferencia-se da simples por ser uma soma. Em relação à ideologia e ao social, a narrativa de estrutura complexa é uma ruptura e uma inversão. Seus personagens estão conflituados com a realidade ou desinteressados de correr as carreiras estipuladas pela sociedade.

O personagem, na narrativa de estrutura complexa, é um anti-herói, mas é uma afirmação maior do indivíduo diante da perversão social, liberação da natureza diante da cultura. Nesta situação a arte é um reflexo invertido da sociedade e do real. É reflexo exatamente daquilo que a sociedade reprimiu. A arte não é um reflexo de aparências, mas de tudo aquilo que a comunidade reprimiu.

Centrando-se sobre o significante, sobre suas ausências, ela não teme o vazio e expande-se no imaginário em aberto. Ela dá um salto sobre o abismo ao desinteressar-se de seus apoios mais fáceis e tradicionais, que são o repertório mítico universal e o ideológico regional. Ao fazer isto ela transforma a morfologia do cotidiano numa metamorfose do inconsciente. Sua inclinação é justamente assumir o nada para revesti-lo de concretude. Neste salto mortal ela se institui como narrativa complexa, porque alienando-se de todos os símbolos visuais ela passa a falar de si mesma.

Há um tipo de narrativa interessada predominantemente em descrever e criticar o espaço real, afirmando-se através dos princípios de verossimilhança externa. Esse tipo de narrativa se desdobra em duas manifestações:

1. A narrativa ideológica, que relata o real a partir da ótica da ideologia dominante. Ela procura reproduzir os sistemas de idéias e os sistemas de atitudes da comunidade. Procura ser simétrica ao que denomina como real. Realiza modelos conscientes e inconscientes, situa-se no espaço das utopias e se identifica como o mito contado etnocentricamente;
2. A narrativa contra-ideológica, situa-se no espaço das heterotopias. Embora voltada para o referente externo e para a verossimilhança ambiental, ela não é transparente ao real porque propõe um novo real por onde afirma sua relativa opacidade em relação à ideologia dominante.

Ao ser produzida, a narrativa encontra já organizada a série literária e todo um sistema de obras produzidas anteriormente. Em relação a estas obras e ao código que as aglutina, as narrativas podem ser também ideológicas ou contra-ideológicas. Dentro da série literária, a narrativa será ideológica quando cumprir o código vigente reproduzindo todos os princípios que estruturaram as obras de uma determinada época, região, geração ou movimento literário.

A narrativa se define como contra-ideológica dentro da série literária quando se afasta do código estético vigente, desperta seu próprio referente, mostrando-se opaca aos princípios que ordenam as demais obras. Tal narrativa se define pela diferença em relação às demais e exigem modelos também especiais para análise.

Toda a idéia da ideologia e da contra-ideologia tanto em relação à série social quanto à série literária pode ser desenvolvida no sentido de se propor uma outra história da literatura que agrupe as obras segundo os princípios de diferença e identidade estrutural, que operaria acima das classificações constantes nos manuais de literatura.

Sant'Anna (1990, p. 34) afirma que a arte é também uma função ideológica. E não é pelo fato de se localizar os seus componentes ideológicos tanto em relação a série social quanto em relação a série literária que ela deixará de ser menos arte. Retomando a

clássica imagem de Marx, a ideologia seria essa espécie de cimento que percorre as estruturas político-sociais. Toda sociedade tem sua ideologia que se divide num “sistema de idéias” que fornece uma visão do mundo através de leis e princípios conscientes, e um “sistema de atitudes” – que engloba o comportamento, os costumes e as maneiras de agir já tornadas inconscientes. Usado o termo em literatura, se poderia falar que a série literária se ordena ideologicamente porque ela forja princípios e leis para normalizar sua função. E assim na série social como se encontra a ideologia dominante e as ideologias discordantes, também na série literária é possível falar de ideologia e contra-ideologia.

Quando voltada para o espaço real a narrativa constrói-se mimeticamente procurando refletir o mundo exterior em sua organização e aparência. Seu produto final são episódios havidos ou possíveis de haver no espaço da realidade contextual. Tal narrativa é, um reconhecimento da realidade e, porque procura retratar a aparência da vida social constrói-se simétrica em relação àquilo que denomina como real. Por isto seu êxito enquanto produto acabado tanto é maior quanto melhor reproduza o “sistema de atitudes” e o “sistema de idéias” em que se sustenta a comunidade. O sistema de atitudes transparece no desempenho dos personagens que atuam semelhantemente a indivíduos do espaço real. Já o sistema de idéias aparece na construção frásica, na manipulação lingüística e formal da narrativa.

Nem sempre a visão do narrador coincide com a ótica do poder instituído, nem sempre ele narra aquilo que os legisladores recomendam ou aquilo que o homem médio se limita a ver. A narrativa contra-ideológica interessada no espaço real introduz, portanto, um certo grau de opacidade em relação à transparência absoluta da narrativa mimética ideológica. Sua versão do real é crítica e procura denunciar aquilo que a narrativa do poder ocultou. É o que sucede com o “romance de 30” na literatura brasileira, descrevendo um espaço sócio-econômico antes ausente de nossa realidade literária. A história já não é contada pura e simplesmente do ponto de vista do senhor do engenho ou do bacharel, mas introduzem-se aí outras versões. Surgem personagens ausentes na narrativa ideológica, ou então se procura investir esses personagens de uma outra consciência da realidade.

O narrador que produz uma obra em consonância com os preceitos de um grupo, uma geração, uma escola ou um estilo de época, está exercitando-se num determinado tipo de ideologia literária. O universo simbólico a que está referindo é já conhecido e codificado.

Ele apenas lança mão do que já existe e tenta sua aplicação. Ela cumpre as leis do sistema em que se insere.

Assim foi durante os séculos considerados clássicos (séc. XV a séc. XVIII) quando o conceito de imitação era fundamental à execução das obras. Seguindo a estratificação ideológica das sociedades, até o século XX a tendência era a uniformização das escritas através daquilo que se convencionou chamar “estilos de época”.

O estranhamento da opacidade advém quando o autor não tem mais embocadura para o código vigente e urge por outros canais de expressão. Hipoteticamente pode-se dar que surja uma obra ideológica, transparente à realidade e, no entanto, portadora de nova codificação. Mas haverá muita probabilidade de que ela seja uma obra aleatória, solta dentro do próprio sistema do autor ou da comunidade.

### **1.3 Narrativa verbal e narrativa visual**

A literatura é um sistema integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. Para Tânia Pellegrini (2003, p. 15), a cultura contemporânea é sobretudo visual. Videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e história em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento de significação dos recursos imagéticos.

Para a autora (2003, p. 15), nas narrativas visuais do cinema, produto cultural que compete diretamente com as narrativas literárias no gosto do público consumidor de cultura, o que se capta, em primeiro lugar, é um contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento dos personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a

fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor.

A autora (2003, p. 16) pensa que convivendo meio à margem no interior desse universo cultural colorido e cambiante, cuja reprodução e veiculação dependem de um sofisticado aparato tecnológico, o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura. As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo -, estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações.

Para Tânia Pellegrini (2003, p. 16), pode-se neste sentido perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre os textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais. No que se refere à produção contemporânea, por exemplo, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representa-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica. Essa multiplicidade engloba desde a constituição prolixa de personagens infinitamente díspares e planas até a presença tradicionalmente marcante de heróis problemáticos em conflito com o mundo hostil; desde a perspectiva da pintura homogênea e realista de ambientes e atmosferas até a refração de espaços múltiplos e simultâneos.

A autora (2003, p. 17) enfatiza que toda narrativa repousa na representação da ação, e esta organizada num enredo evolve ao longo do tempo. Há uma corrente fluida de fatos lingüisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador: a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso que por sua vez é uma sucessão de enunciados postos em seqüência. O tempo é a condição da narrativa; esta acha-se presa à

linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma seqüencial. Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – sejam as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda e o mito, sejam as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em seqüências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre a literatura e o cinema, nesse caso, é que, na primeira a seqüência se faz com palavras e, no segundo, com imagens.

Para a autora (2003, p. 18), existem, assim, diferenças básicas na representação do tempo (e das demais categorias) nas narrativas modernas e contemporâneas, desde que sua percepção e representação estão mediadas, como sugerimos, pelos recursos tecnovisuais de cada época. Vale dizer, há sempre um horizonte técnico a considerar, influenciando diretamente nas formas de percepção e representação literárias. Nesse horizonte, o que interessa é, sobretudo, a intercorrência dos procedimentos de representação por meio da imagem que, pouco a pouco, veio acentuando sua influência na forma narrativa literária. O movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revelaria, de forma concreta, pela primeira vez, a inseparabilidade de tempo e espaço, mostrando a relatividade das duas categorias, o que exerceria enorme influência nos modos literários de narrar. No cinema, o tempo, que é invisível, é preenchido com espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo ele condensa o curso das coisas, pois contém o antes que se prolonga no durante e no depois, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representada em imagens dinâmicas, não mais capturando o instante pontual, estático, como a fotografia.

Conforme Pellegrini (2003, p. 19), a câmera cinematográfica mostra que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê: a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou uma fotografia. Essa fundamental conquista do cinema, que se refletirá na narrativa moderna através das técnicas da montagem e da colagem, foi o ápice de um longo processo de amadurecimento anterior, de mudança do conceito de tempo e da experiência da realidade, em virtude das condições econômico-sociais e culturais específicas, a partir do século XIX.

Tânia Pellegrini (2003, p. 22) pensa que as mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do espaço, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. Vai assim ficando clara, então, a relação com a literatura: a técnica cinematográfica e a dinâmica de suas imagens de celulóide em movimento invadem a técnica literária e suas palavras estáticas no papel.

### **1.3.1 Do texto ao filme: a construção do olhar no cinema**

Para Ismail Xavier (2003, p. 61), a questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição no livro. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar se este se aproxima ou se afasta do texto de origem. Houve época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. No entanto, nas últimas décadas, tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do “diálogo” para pensar a criação das obras, sejam adaptações ou não. O livro e o filme nele baseados são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura.

Para o autor (2003, p. 61), a interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor uma outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia de valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme são distanciados no tempo;

escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos.

De acordo com Ismail Xavier (2003, p. 62), o lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada. O que um filme, um romance ou uma peça de teatro oferecem é a trama. Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida.

Para Randal Johnson (2003, p. 37), as relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade. O cinema tem um forte impacto sobre a literatura, em termos conceituais, estilísticos ou temáticos.

José Carlos Avellar (2003, p. 39) afirma que a relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está no livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio, como aquele dos cantadores do nordeste, no qual cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.

Avellar (2003, p. 40) aponta neste trecho o problema enfrentado por muitos observadores (leigos e profissionais) da relação entre literatura e cinema, e propõe uma chave para uma compreensão mais rica dessa mesma relação. O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção derivada da estética

kantiana. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra originária. Esta atitude resulta em julgamentos superficiais que freqüentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda.

Para Randal Johnson (2003, p. 44), a insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural no qual os dois meios estão inseridos. Enquanto o romancista tem a sua disposição a linguagem verbal, com toda sua linguagem metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria linguagem escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz.

Flávio Aguiar (2003, p. 120) afirma indagando sobre tais questões, que Umberto Eco começa desaconselhando qualquer comparação apressada. Para Eco (2003, p. 122), na literatura, os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (em certa medida poderíamos ampliar a idéia para a TV), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outras. Além desses aspectos citados por Eco, Flávio Aguiar (2003, p. 120) afirma que poderíamos sublinhar também que a literatura, em nosso mundo de hoje, supõe um consumo íntimo e privado, embora seu estudo seja parte dos currículos escolares, enquanto o cinema supõe uma sala de ocupação coletiva e se abre para o contágio das reações coletivas: rir numa sala vazia é muito diferente de fazer o mesmo numa sala lotada.

Eco (2003, p. 122) afirma que a narrativa literária e filme cinematográfico são artes de ação, eis seu ponto em comum. Partem de um processo imaginário de fabulação que, como produto humano, lhes é terreno de operação ou alicerce. A diferença entre um e outro

está na articulação temporal de suas seqüências para o receptor. Assinala Eco que todas as artes, e a literatura não foge à regra, reagiram à presença do cinema, que presentifica tudo, incluindo o passado. Mas observa ele que o cinema monta vários presentes para representar a ação, enquanto a literatura representa a ação para aprofundar o problema do tempo.

#### **1.4 Teorias do cinema**

De acordo com Robert Stam (2003, p. 24), a teoria do cinema deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral. Desde o início do século XX até André Bazin, Jean-Louis Baudry e Luce Irigaray, os teóricos do cinema ficaram impressionados, por exemplo, com a incrível semelhança entre a caverna alegórica de Platão e o dispositivo cinematográfico. Tanto a caverna platônica como o cinema apresentam uma luz artificial, proveniente detrás dos prisioneiros/espectadores. Na caverna de Platão, a luz incide sobre efígies de pessoas ou animais, induzindo os presos iludidos a confundir simulações triviais com a realidade ontológica.

Alguns dos debates antecedentes herdados pela teoria do cinema dizem respeito à estética, à especificidade do meio, ao gênero e ao realismo. A discussão da estética e do cinema baseia-se na longa história da estética em geral. A estética (do grego *aisthesis*, que significa percepção, sensação) surgiu como disciplina autônoma no século XVIII, como estudo da beleza artística e de temas relacionados com o sublime, o grotesco, o cômico e o prazeroso. Na filosofia, a estética, a ética e a lógica compunham a tríade de ciências “normativas” dedicadas a estabelecer regras com respeito ao belo, ao bom e ao verdadeiro, respectivamente.

A estética (e a anti-estética) procuram responder a questões como: O que é a beleza em uma obra de arte? A beleza é real e objetivamente verificável, ou subjetiva, uma questão de gosto? A estética é específica aos meios? Um filme pode explorar os aspectos distintivos do meio? A arte é um qualificativo que deve ser atribuído a uns poucos filmes ou todos os filmes são obras de arte em razão de seu estatuto social institucionalmente definido? Os filmes têm uma vocação natural para o realismo ou para o artifício e a estilização? A

técnica deve chamar atenção para si mesma ou se ocultar? Há um estilo ideal? Há uma maneira correta de contar uma história?

Robert Stam (2003, p. 25) afirma que as discussões sobre a “especificidade do meio”, também tem em sua linhagem uma longa tradição de reflexão. A abordagem da especificidade do meio remonta pelo menos à Poética de Aristóteles, e posteriormente à distinção feita pelo filósofo alemão Lessing (em *Laocoonte*, 1766) entre as artes espaciais e temporais, e à sua insistência em identificar o que é essencial a cada meio, aquilo a que este deve se manter “fiel” (teóricos de cinema desde Eisenstein até Carrol fazem referência explícita ao *Laocoonte*).

Com a questão da especificidade do meio são trazidas questões de prestígio comparativo. A literatura, em particular, com frequência tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais “nobre” que o cinema. Os frutos de milhares de anos de produção literária são comparados às produções medianas de um século de história do cinema, e declara-se a literatura superior. Afirma-se que a palavra escrita, que traz consigo a aura da escritura, é um meio intrinsecamente mais sutil e preciso para a descrição de pensamentos e sentimentos. Mas se poderia sustentar, da mesma forma, que o cinema, exatamente em razão da heterogeneidade de seu material expressivo, é capaz de maior complexidade e sutileza que a literatura. A natureza audiovisual e as cinco pistas de registro do cinema permitem uma combinação infinitamente mais rica de possibilidades semânticas e sintáticas. O cinema possui recursos extremamente variados, ainda que alguns sejam raramente utilizados (da mesma maneira como também certos recursos da literatura são raramente empregados). O cinema constitui um “locus” ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura. O mais impressionante é a alta densidade de informação que se encontra a sua disposição. Se o clichê sugere que “uma imagem vale por mil palavras”, quantas vezes mais valem as características centenas de planos (cada um deles formado por centenas, senão milhares, de imagens) em sua simultânea interação com o som fonético, os ruídos, os materiais escritos e a música?

O autor (2003, p. 27) afirma que a questão da especificidade cinematográfica pode ser abordada tecnologicamente, em termos de dispositivo necessário a sua produção; lingüisticamente, em termos dos “materiais de expressão” do cinema; historicamente, em termos de suas origens; institucionalmente, em termos de seus processos de produção

(coletivos em lugar de individuais, industriais em lugar de artesanais); e em termos de seus processos de recepção (leitor individual versus recepção gregária na sala de cinema). Enquanto os poetas e romancistas trabalham solitariamente, os cineastas trabalham em conjunto com fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos. Enquanto os romances possuem personagens, os filmes possuem personagens e intérpretes, algo bastante distinto.

O gênero cinematográfico, da mesma maneira como antes dele o gênero literário, também é permeável às tensões históricas e sociais. Conforme sustenta Erich Auerbach em *Mimesis* (1953), a trajetória da literatura ocidental contribuiu para a dissolução da elitista “separação de estilos” inerente ao modelo trágico grego, por meio de um impulso democratizante, através do qual a dignidade de um estilo nobre foi gradativamente franqueada a classes cada vez mais “baixas” da população. Os gêneros, portanto, chegam a nós informados por conotações de classe. Na literatura, o romance, originado no mundo do senso comum da facticidade burguesa, desafia a aventura romanesca, vinculada às noções aristocráticas de cortesia e cavalheirismo.

Stam (2003, p. 29) enfatiza que a teoria do cinema também é herdeira das questões antecedentes com respeito ao “realismo” artístico. O “realismo”, um termo surpreendentemente elástico e contestado, ingressa na teoria do cinema sobrecarregado das incrustações milenares dos debates precedentes na filosofia e na literatura. A filosofia clássica fazia a distinção entre o realismo platônico – a afirmação da existência absoluta e objetiva dos universais, ou seja, a crença de que formas, essências e abstrações como beleza e verdade existem independentemente da percepção humana – e o realismo aristotélico – o entendimento de que os universais somente têm existência nos objetos do mundo exterior (e não em um domínio extramaterial de essências).

Robert Stam (2003, p. 33) pensa que a teoria do cinema é o que Bakhtin chamaria de um “enunciado historicamente localizado”. E, da mesma forma como não é possível separar a história da teoria do cinema da história da arte e do discurso artístico, tampouco é possível separá-la da história *tout court*, definida por Fredric Jameson como “o que fere”, mas também o que inspira. Em uma perspectiva de longo prazo, a história do cinema e, portanto, da teoria do cinema, deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para o qual o cinema se transformou em um instrumento estratégico de “projeção” dos imaginários nacionais. Também deve ser considerada em relação com o colonialismo, o

processo pelo qual as potências europeias conquistaram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural em grande parte da Ásia, da África e das Américas. (Embora as nações com frequência já anexassem territórios adjacentes, a novidade do colonialismo europeu foi seu alcance planetário, sua intenção de submeter o mundo a um único regime “universal” de verdade e poder).

Esse processo teve seu clímax na virada para o século XX, quando a superfície terrestre controlada pelas potências europeias havia passado de 67% (1884) para 84,4% (1914), situação que começou a reverter-se apenas com a desintegração dos impérios coloniais europeus após a Segunda Guerra Mundial.

Para Stam (2003, p. 34), os primórdios do cinema coincidiram, justamente com o apogeu do imperialismo. (De todas as “coincidências” festejadas – do princípio do cinema com o início da psicanálise, com o surgimento do nacionalismo, com a emergência do consumismo - a coincidência com o imperialismo é a que menos tem sido estudada). As projeções de filme realizadas por Lumière e Edison na década de 1890 ocorreram imediatamente após à “disputa pela África” iniciada no final dos anos 70, a ocupação britânica do Egito em 1882, o massacre dos sioux em Wounded Knee em 1890, e outras incontáveis desventuras imperiais. Os países produtores cinematográficos mais prolíferos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também aconteciam de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos vencedores da história, em uma filmografia, que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença.

A forma dominante euroamericana de cinema não apenas herdou e propagou um discurso colonial hegemônico, como também criou uma poderosa hegemonia por intermédio do controle monopolístico da distribuição e da exibição cinematográficas em grande parte da Ásia, da África e das Américas. Assim, o cinema eurocolonial mapeou a história não somente para as audiências domésticas, mas para o mundo inteiro de uma maneira que apresenta profundas implicações para as teorias da espectralidade cinematográfica.

Stam (2003, p. 35) diz que o objeto da teoria do cinema – os filmes propriamente ditos – é profundamente internacional por natureza. Embora o cinema tenha se desenvolvido inicialmente em países como os Estados Unidos, a França e a Grã-Bretanha, rapidamente dissiminou-se pelo mundo, tendo a produção cinematográfica de base capitalista aparecido mais ou menos simultaneamente em diversos locais, incluindo hoje os chamados países do Terceiro Mundo. A bela época cinematográfica brasileira, ocorreu entre 1908 e 1911, antes de o país ser invadido pelas companhias de distribuição norte-americanas logo depois da Primeira Guerra Mundial.

Stam (2003, p. 49) pensa que desde o surgimento do cinema como meio, os analistas têm buscado por sua “essência” seus atributos exclusivos e distintivos. Alguns dos primeiros teóricos reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes, como no caso da noção de “cinema puro” de Jean Epstein. As muitas definições do cinema referindo-se às outras artes – “escultura em movimento” (Vachel Lindsay); “música da luz” (Abel Grance), “pintura em movimento” (Leopold Survage); “arquitetura em movimento” (Elie Faure) – a um só tempo estabeleciam vínculos com as obras de arte precedentes e registravam diferenças fundamentais: o cinema era pintura, porém em movimento, ou era música, porém não de notas, e sim de luzes. O denominador comum era a idéia de que o cinema era uma arte. Na verdade, Rudolf Arnheim (em 1933) manifestou-se surpreso com o fato de que o cinema não tivesse sido recebido de braços abertos pelos amantes da arte. Conforme escreveu, o cinema é “a arte *par excellence*”. Colocou-se, com absoluta exclusividade, a serviço do entretenimento e da distração; superou a todas as demais artes na ostentação de beleza; e sua musa era tão escassamente vestida quanto se podia desejar.

Para Robert Stam (2003, p. 54) o que poderia ser denominado o estilo em bricolagem da teoria do cinema do período mudo foi substituído, nos anos 20, pelas reflexões mais consistentes dos teóricos – cineastas soviéticos da montagem. Estes realizaram seu trabalho no contexto do notável florescimento de diversas tendências vanguardistas no teatro, na pintura, na literatura e no cinema (em boa parte financiadas pelo estado) da União Soviética. Como intelectuais-realizadores vinculados ao Instituto Estatal de Cinematografia, fundada em 1920, interessavam-se não apenas pelas grandes idéias, mas também pelas questões práticas da construção de uma indústria cinematográfica socialista, capaz de combinar criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa.

Formularam questões como: Que tipo de cinema devemos promover? Ficção ou documentário? O que é cinema revolucionário? Além disso, tinham em comum uma auto imagem como “operários da cultura”, parte integrante de um amplo espectro social empenhado em revolucionar e modernizar a Rússia. Treinados em campos práticos como a engenharia e a arquitetura, sua ênfase caía sobre a técnica, a construção e o experimento.

Apesar da diversidade de seus estilos cinematográficos – que iam da clareza pragmática de Pudovkin à densidade épico-operística de Eisenstein – enfatizavam todos a montagem como o fundamento da cine-poética. Como escreveram Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em seu manifesto de 1928 sobre o som, “a montagem tornou-se axioma inquestionável sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica internacional”.

Montagem é o vocábulo para edição, não apenas na Rússia, mas também nas línguas latinas. Conforme assinala Geoffrey Nowell-Smith, a palavra tem fortes conotações práticas e mesmo industriais (como, por exemplo, em “linha de montagem”). Para os teóricos soviéticos, a alquimia da montagem conferia vida e brilho aos inertes materiais de base do plano individual. Os teóricos da montagem foram também, em um certo sentido, estruturalistas *avant la lettre*, pois entendiam o plano cinematográfico como destituído de um sentido intrínseco antes de sua inserção em uma estrutura de montagem. Ou seja, adquiria sentido apenas em relação, como parte de um sistema maior.

Stam (2003, p. 56) diz que o mais influente dos teóricos soviéticos da montagem foi Sergei Eisenstein; em seu caso, o prestígio dos filmes andava de par com o da teoria. O discurso de Eisenstein, um pensador prodigioso com interesses enciclopédicos, é em parte especulação filosófica, em parte ensaio literário, em parte manifesto político e em parte manual de realização. Em sua abordagem milenarista, o cinema não apenas herdou como transformou as realizações da história de todas as artes e do conjunto da experiência da humanidade através das décadas. Seu pensamento se caracterizava ainda pelo que hoje se designaria como “multiculturalismo”, ao demonstrar um interesse mais do que exótico pela escultura africana, o kabuki japonês, o teatro de sombras chinês, a estética rasa hindu e as formas indígenas americanas, considerados de um modo relativamente não-primitivista como relevantes para o desenvolvimento de um cinema moderno.

O trabalho dos cineastas soviéticos e a teorização da própria prática coincidiu com outro movimento chave para a teoria do cinema, e foi concretamente influenciado por

ele, o dos formalistas russos. Eisenstein mantinha contato pessoal com importantes formalistas como Chklovski e Eikhenbaum, e ainda com os poetas futuristas – amigos comuns – e compartilhava com os formalistas um fascínio pelo cinema/linguagem, pela montagem como construção e pelo discurso interior. O cinema, à época em processo de consolidação como uma forma legítima de arte, constituiu para os formalistas um instigante objeto para estenderem as idéias “científicas” já desenvolvidas em seu trabalho com a literatura a um campo que denominavam “cinematologia” (Kazanski), “cinepoética” (Piotrovsky) ou “cine-estilística” (Eikhenbaum). Forneceu, assim, um terreno ideal para a testagem da tradução intersemiótica de conceitos formalistas como história, fábula, dominante, materiais e automatização.

Stam (2003, p. 65) constata que os formalistas partilhavam uma espécie de tecnicismo, uma preocupação com a *techne*, os materiais e procedimentos do ofício do artista/artesão. Rejeitando as tradições beletrísticas até então predominantes nos estudos literários, adotaram uma abordagem científica interessada nas propriedades, estruturas e sistemas imanentes da literatura, não dependente de outras esferas da cultura. Nesse sentido, procuraram uma base científica para o que aparentemente era um campo altamente subjetivo: a estética. O objeto dessa ciência não era a literatura em seu conjunto ou os textos literários individuais, mas, em lugar disso, a literariedade, isto é, o que torna um determinado texto uma obra literária. A literariedade, para os formalistas, consistia nas formas características com que o texto empregava o estilo e a convenção, e especialmente na sua capacidade para meditar sobre as próprias qualidades formais.

Os primeiros formalistas foram, como sugere o nome, rigorosamente estéticos; para eles, a percepção estética era autotélica, um fim em si mesma. Os formalistas foram os primeiros a explorar, com um mínimo rigor, a analogia entre a linguagem e o cinema. Durante o período tardio do formalismo russo, o assim chamado Círculo de Bakhtin ou Escola de Bakhtin elaborou uma crítica provocativa do método formalista, com muitas implicações para a teoria do cinema. Em *The formal method in literary scholarship* (1928), Bakhtin e Medvedev dissecaram os pressupostos da primeira fase do formalismo. Por outro lado, a sociologia poética de Bakhtin e Medvedev compartilhava certas características com a poética formalista: a recusa de uma visão romântica e expressiva da arte; a rejeição da redução da arte a questões de classe e economia; e uma insistência na especificidade

autocentrada da arte. Uma estrutura artística não reflete a realidade, sustentaram Bakhtin e Medvedev, mas, em vez disso, as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas. Os dois teóricos louvaram o papel produtivo do formalismo ao elaborar os problemas centrais do estudo da literatura, e fizeram-no com tal perspicácia que não puderam mais ser evitados ou ignorados. Mas posicionaram-se criticamente com relação ao formalismo na questão do “específico” artístico.

Na maior parte dos casos, para Bakhtin e Medvedev, os formalistas simplesmente inverteram díades preexistentes – linguagem prática/poética; material/procedimento; história/trama – virando-os pelo avesso de uma maneira não dialética – por exemplo, entronizando a forma intrínseca onde o conteúdo extrínseco antes dominava. Mas, para os autores da Escola de Bakhtin, qualquer fenômeno artístico é simultaneamente determinado desde o interior e o exterior; o limite entre o dentro e o fora é artificial, pois, de fato, o que existe é uma grande permeabilidade entre eles.

Stam (2003, p. 69) destaca que o formalismo russo e seus movimentos afins deixaram um vasto legado à teoria do cinema. A teoria posterior extrapolou, como teoria cinematográfica, as concepções formalistas a respeito da especificidade literária, especialmente quando da expansão e síntese, por Christian Metz.

Stam (2003, p. 72) enfatiza que as décadas de 10 e 20 foram o período das “vanguardas históricas”, o ápice do experimentalismo nas artes: o impressionismo na França, o construtivismo na União Soviética, o expressionismo na Alemanha, o futurismo na Itália, o surrealismo na Espanha e na França, o muralismo no México e o modernismo no Brasil. Os filmes de vanguarda definiam-se não apenas por sua estética diferenciada, mas também pelo seu modo de produção, geralmente artesanal com financiamento independente e sem conexões com estúdios ou a indústria.

Stam (2003, p. 84) ressalta que o crítico cultural Walter Benjamin tinha uma opinião diversa. Ao final de seu ensaio *The work of art in the age of mechanical reproduction* (publicado originalmente na França em 1936), sustentou, opondo-se a Duhamel, que o impacto epistemológico do novo meio era progressista. Para ele, o capitalismo lançava as sementes de sua própria destruição, ao criar as condições que possibilitariam sua abolição. As formas midiáticas de massa como a fotografia e o cinema constituíram novos paradigmas artísticos que refletiam as novas forças históricas; não

poderiam, portanto, ser julgadas pelos antigos padrões. Benjamin afirmou que, na era da reprodutibilidade técnica, toda e qualquer ser humano tinha o direito inalienável de ser filmado. Mais importante ainda, o cinema enriquecia o campo da percepção humana e ampliava a consciência crítica da realidade.

Para Benjamin (BENJAMIN apud STAM, 2003, p. 84), o que tornava o cinema único era, paradoxalmente, o seu caráter não-único, o fato de que suas produções eram disponibilizadas multiplamente, para além de barreiras de tempo e espaço, em um contexto em que o fácil acesso transformava-o na mais social e coletiva das artes. A sua reprodutibilidade técnica promoveu uma ruptura estético-histórica em escala mundial: destruía a “aura”, o luminoso valor de culto ou presença do objeto artístico supostamente único, remoto e inacessível. A modernidade do cinema denuncia a aura artística como produto, ou de uma nostalgia ilusória, ou de uma denominação exploratória logo, a atenção crítica desloca-se do objeto de arte venerado para o diálogo entre obra e espectador.

Para Stam (2003, p. 85), Benjamin transformou a tão criticada “distração” da experiência cinematográfica em uma vantagem cognitiva. A distração não implicava passividade; era, em lugar disso, uma manifestação liberatória da consciência coletiva, um sinal de que o espectador não estava “enfeitiçado na escuridão”. Por meio da montagem, o cinema administrava efeitos de choque instauradores de uma ruptura com as circunstâncias contemplativas do consumo da arte burguesa. Graças à reprodutibilidade técnica, também a interpretação cinematográfica perdeu a presença literal do ator característica do teatro, mitigando, assim, a aura do indivíduo.

Pode-se dizer que o pensamento de Benjamin reflete uma tendência permanente, evidente posteriormente nas proposições utópicas de McLuhan sobre a “aldeia global”, e ainda nas proclamações mais frívolas dos teóricos cibernéticos contemporâneos, a confiar excessivamente nas possibilidades políticas e estéticas dos novos meios de tecnologia. Stam enfatiza que o ensaio de Benjamin deflagrou uma intensa polêmica sobre o papel social do cinema e dos meios de massa. Em uma série de respostas aos ensaios de Benjamin, o teórico da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, acusou-o de um utopismo tecnológico que a um só tempo fetichizava a técnica e ignorava o seu alienante funcionamento social na realidade. Adorno foi bastante cético com respeito às afirmações de Benjamin sobre as possibilidades emancipatórias dos novos meios e formas culturais. Como representante da ala mais

pessimista da Escola de Frankfurt, o autor depositou sua fé não no que considerava as distrações populares de estilo circense, mas no que qualificaria, mais tarde, como a difícil arte “alto-modernista” de um Arnold Schoenberg ou um James Joyce que encenava as dissonâncias da vida moderna.

Ao mesmo tempo, Adorno era sabedor de que mesmo a arte elevada de modernistas eruditos estava comprometida com processos capitalistas, ainda que no nível “mais alto”, mais sublimado dos patrocínios, exposições em museus, subsídios governamentais e financiamentos independentes. A arte erudita podia ser difícil justamente porque não necessitava vender-se diretamente no mercado aberto. Apesar disso, a arte elevada possuía a capacidade para dramatizar por meio da forma a realidade social da alienação.

O modernismo artístico atingiu seu ápice na década de 1920. Os anos 30 tornaram-se um período com grande ansiedade com respeito aos efeitos sociais dos meios de massa. Tanto Benjamin como Adorno eram filiados ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, fundado em 1923 e transferido para Nova York nos anos 30, após a ascensão de Hitler ao poder, retornando à Alemanha ao princípio do anos 50. A Escola de Frankfurt, que também incluía Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Erich Fromm e Herbert Marcuse transformou-se em um centro estratégico de reflexão institucional, inaugurando os estudos críticos sobre a comunicação de massa. Foi conformada por acontecimentos históricos de grande dimensão, como a derrota dos movimentos operários de esquerda na Europa Ocidental em seguida à Primeira Guerra Mundial, a degeneração da Revolução Russa no stalinismo e a ascensão do nazismo.

A Escola de Frankfurt estudou o cinema como um emblema da “parte-pelo-todo” da cultura de massa capitalista, utilizando-se, para tanto, de uma abordagem dialética e multifacetada que atentava simultaneamente a questões de economia política, estética e recepção. A Escola de Frankfurt exerceu uma forte influência sobre as teorias posteriores da indústria cultural, as teorias da recepção e as teorias do alto modernismo da vanguarda.

Walter Benjamin foi influente não apenas em razão do ensaio sobre a “era da reprodutibilidade técnica”, mas também por suas formulações sobre “o autor como produtor”, e ainda sobre a necessidade da subversão tanto artística como social, ou seja, a idéia de que a arte revolucionária deve acima de tudo ser revolucionária em termos formais,

enquanto arte. Sua presteza em acolher as novas formas de arte midiática de massa ofereceu um *insight* fundador para o que viria a ser conhecido como “estudos culturais”. Por outro lado, sua rejeição das idéias clássicas de beleza em favor de uma estética de fragmentos e de restos preparou o terreno para a “antiestética” pós-moderna. As idéias benjaminianas sobre a alegoria influenciaram os teóricos da alegoria nacional, como Fredric Jameson e Ismail Xavier. A Escola de Frankfurt, de modo geral, apresentou um impacto de longo prazo por intermédio de pensadores com Hans Magnus Enzensberger, Alexander Kluge, John Berger, Miriam Hansen, Douglas Kellner, Rosewitta Muehler, Roberto Schwarz, Anton Kaes, Gertrud Koch e muitos outros, os quais, posteriormente iriam trabalhar as suas teorias.

Stam (2003, p. 327) afirma que o chamado fenômeno do pós-modernismo vem consagrar, de certa forma, o declínio do radicalismo dos anos 60, que gradualmente cedeu espaço, nas décadas de 1980 e 1990, à normalidade econômica e à uma condescendência aos valores de mercado capitalistas. A idéia de que o marxismo era o único horizonte teórico legítimo foi substituída por impressionantes realinhamentos políticos e assustadoras inversões ideológicas.

A globalização e o declínio das esperanças utópicas revolucionárias ao longo das últimas décadas levaram a uma remapeamento das possibilidades culturais e políticas, uma diminuição das esperanças no campo do político. Desde a década de 1980, é possível constatar uma distância irônica e auto-reflexiva da retórica revolucionária e nacionalista. A direita proclama o “fim da história” e o acesso universal ao capitalismo e à democracia, entendidos como parceiros inevitáveis. Na esquerda, enquanto isso, um vocabulário revolucionário se viu ofuscado por uma nova linguagem de resistência, indicativa de uma crise nas narrativas totalizadoras e de uma visão modificada do projeto emancipatório.

Conceitos substantivos como “revolução” e “liberação” transmutaram-se em uma oposição fundamentalmente adjetiva: “contra-hegemônico”, “subversivo”, “antagonista”. Em lugar de uma macronarrativa da revolução, existe agora uma multiplicidade descentralizada de lutas “micropolíticas” localizadas. Mesmo sem terem desaparecido completamente do horizonte, a classe e a nação perderam sua posição privilegiada, à medida que se viram suplementadas e desafiadas por resistências contra-hegemônicas baseadas em categorias como raça, gênero e sexualidade. Em vez de revolução socialista, o objetivo implícito, mais e mais, parece ser o capitalismo com uma face humana.

A teoria contemporânea do cinema deve necessariamente confrontar os fenômenos abarcados pelo escorregadio e polissêmico termo “pós-modernismo”, um termo que implica a ubiqüidade global da cultura de mercado, novo estágio do capitalismo no qual a cultura e a informação se transformam em setores estratégicos para a luta.

Na era pós-moderna, a conjunção do econômico e do cultural resulta em uma “estetização da vida cotidiana”. A arte pós-moderna tende a ser irônica e reflexiva. A estética do pós-modernismo dependerá de como se entenda sua relação com a modernidade (o movimento de superação das estruturas feudais provocado pelas operações inter-relacionadas do colonialismo e do capitalismo, no século XV, e do industrialismo e do imperialismo, posteriormente) e com o modernismo (o movimento de superação da representação mimética convencional nas artes); tudo isso varia de acordo com a arte ou meio que se está discutindo, do contexto nacional de que se trata e a disciplina em questão.

A contribuição mais importante do pós-modernismo é a idéia de que praticamente todas as lutas políticas contemporâneas são disputadas no campo de batalha simbólico da mídia. Em lugar de slogan dos anos 60 que afirmava que “a revolução não será transmitida pela televisão”, nos anos 90, tudo indica que a única revolução talvez tenha sido a televisiva (ou a cibernética). A batalha pela representação no campo dos simulacros reproduz a da esfera política, na qual os problemas de representação transformaram-se em questões de voz ou de delegação.

## **1.5 O CINEMA NOVO NO BRASIL**

Glauber Rocha (2004, p. 18) pensa que o cinema novo é a síntese da literatura, do teatro, da música, da pintura e da política brasileira a partir das rupturas de 1922 que impuseram aos intelectuais e artistas o repensar teórico e a prática revolucionária. A estética do cinema novo se engendrou dentro de um quadro específico marcado pela afirmação de cinematografias nacionais e pelo senso agudo do cinéfilo empenhado na apropriação do que

ele assumia como uma vocação do meio e da técnica em se conectar com a experiência social, desde que imagem e som se produzissem fora dos limites da produção industrial.

Glauber Rocha (2004, p. 25) entrou em cena nesse quadro específico, irrepetível, marcado pela afirmação do cinema moderno do pós-guerra, com sua aposta na potência da filmagem como produção de uma experiência reveladora. Era o cinema como formação, descoberta da história, vivido por uma geração impaciente que não quis separar a arte e a vida, a poesia e a intervenção no debate político. Podem ser citados como raízes autorais do cinema novo: Humberto Mauro, Mário Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Trigueirinho Neto e Walter Hugo Khouri.

Para o cineasta (2004, p. 43), o Estado sempre exerce sobre o produto uma ação vigorosa, seja no que se refere à própria orientação prévia de uma ideologia, seja no que diz respeito aos efeitos que produções de outros sistemas possam produzir sobre a sociedade nacional: a censura. A expressão, ou o meio de expressão está também colocada no plano volúvel da técnica: cinerama, tecnirama, televisão e novos processos de conduzir a imagem viva preocupam os produtores de tal maneira que não resta tempo para cuidar do pensamento. O filme perante a lei é uma mercadoria, o autor intelectual não tem direitos sobre a sua obra, que é mutilada segundo as necessidades da distribuição. E o cineasta, sem outro caminho, é obrigado a ceder para criar o mínimo.

Em 1957/58, Glauber Rocha, Miguel Borges, Carlos Diegues, Davi E. Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman se reuniam em bares de Copacabana e do Catete para discutir problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasília evidenciava que a inteligência do país não encahara.

Glauber (2004, p. 52) afirma que o cinema brasileiro é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. Sua geração tem consciência: sabe o que deseja. Quer fazer filmes antiindustriais, quer fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; quer filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.

Não existe na América Latina um movimento semelhante ao do cinema novo. A técnica é *haute couture*, é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil o cinema novo é

uma questão de verdade e não de fotografismo. Para os cineastas a câmera é um olhar sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil.

Para o cineasta, o cinema novo não surgiu do acaso ou da hipótese mistificadora, mas resultou de toda uma crise geral da arte brasileira. No momento em que o concretismo decretou a falência da nossa poesia e uma nova geração de romancistas não aconteceu para mover as pedras deixadas pelos autores de 30 – surgiram os autores de cinema, cujas gerações passadas estiveram, desde Humberto Mauro e Mário Peixoto, no marginalismo impotente. Nelson Pereira dos Santos, um possível remanescente de 45, aconteceria em 1962, quarenta anos depois da Semana de Arte Moderna, com *Vidas Secas*, transposto ao cinema, conferindo uma consistência cultural revolucionária maior, no caso imediato, do que a própria obra de Graciliano Ramos.

O cinema novo não projeta uma revolução solitária burguesa nas características de *nouvelle vague*, mas uma revolução social nas exigências do momento em que vive. No ensaio “A Estética da Fome”, tese apresentada durante as discussões em torno do cinema novo por ocasião da retrospectiva realizada na V Rassegna del Cinema Latino Americano, em Gênova, em janeiro de 1965. Glauber Rocha (2004, p. 63) afirma que enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Glauber Rocha (2004, p. 64) ainda ressalta que para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

O cineasta (2004, p. 64) pensa que o problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda

por muito tempo em função de uma nova dependência. O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.

Os artistas do cinema novo compreendem esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria das vezes não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Para Glauber Rocha a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência.

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casa sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede; o cinema novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.

Para o cinema novo, uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.

## **2. CIDADE DE DEUS – O ROMANCE**

### **2.1 Narração**

*Cidade de Deus* é dividido em três grandes partes, cada uma delas dedicada aos três grandes personagens da trama. A primeira conta a história de Inferninho e o surgimento da violência no complexo residencial Cidade de Deus. Na segunda parte, quem faz tráfico no morro é Pardalzinho, juntamente com um amigo endiabrado, Zé Miúdo, que é personagem de destaque da última parte, justamente quando a guerra de quadrilhas se generaliza na favela, e quando a ira de Zé Bonito é despertada. São três épocas da favela, traduzidas em três capítulos, no livro. Cada época tem a sua fala, sua linguagem. Anos 60, 70 e 80. Na primeira época falava-se de matar. Na segunda esta ação foi se consumando. Na terceira, a malandragem ficou mais violenta, mata-se indiscriminadamente. São três histórias que se cruzam, se relacionam e em cada uma há um clímax. O grande conflito que permeia toda obra é a guerra por território para venda de drogas. Um grupo de traficantes se une a outro, depois tornam-se inimigos.

#### **1.1.1 A história de Inferninho**

Tutuca, Inferninho e Martelo eram amigos. Assaltaram caminhão de gás e o distribuíram gratuitamente aos moradores. O policial mais temido pelos ladrões era Cabeça de Nós Todo. O pai de Inferninho vivia embriagado nas ladeiras do Morro São Carlos, a mãe era prostituta e o irmão homossexual. Inferninho pensava jamais trabalhar como escravo. Preferia a delinquência e seus perigos: “amanhecer com a boca cheia de formiga” – morrer;

“cagüetar” – entregar; “bicho solto” – drogado, armado, traficante, delinqüente; “ganhar pipoco na cara” – levar tiro; “rapaziada cocota” – amigos.

Inferninho realizou um assalto a um motel, junto com Inho, Pelé e Pará. Eles viviam a “política de não sujar a área”, assaltos deveriam ser cometidos fora de Cidade de Deus, assim não atrairiam a presença da polícia. Mas o assalto ao motel atraiu a atenção dos policiais para a Cidade de Deus, pela violência do crime. Eram constantes os confrontos entre os traficantes com os policiais Belzebu e Cabeça de Nós Todo.

Cabeça de Nós Todo é assassinado.

No final da primeira parte é importante se destacar a citação

[...] mas pode alguém enxergar o belo com os olhos obtusos pela falta de quase tudo que o ser humano carece? Talvez nunca tenha buscado nada, nem nunca pensara em buscar, tinha só de viver aquela vida que viveu sem nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão malditas. (2002, p 171)

A citação se refere aos pensamentos finais de Inferninho, antes de ser assassinado por Belzebu.

### 1.1.2 A história de Pardalzinho

Os Apês era uma região tranqüila em relação às casas, o número de bandidos era pequeno e poucos assaltavam por ali. Ocorriam brigas de grupos de jovens dos apartamentos contra os jovens das casas. O Grande tomou a maioria das bocas-de-fumo dos morros da Zona Sul. Tinha prazer em matar branco, porque os brancos tinham tirado seus antepassados da África para trabalhar de graça na América. O branco criou a favela e colocou o negro para habita-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos.

A maioridade no crime era definida por: dez assassinatos, experiência de 50 assaltos, 30 revólveres dos mais diversos calibres, respeito de todos os bandidos do local. Os Apês era local de fácil acesso para os fregueses de fora, que chegavam a fazer fila para comprar drogas. Zé Miúdo e Pardalzinho traficavam. Os dias nos Apês corriam como Zé Miúdo queria: as bocas de fumo vendendo, ouro se amontoando dentro de uma fronha que

guardava em local secreto, as armas que os ladrões traziam das casas assaltadas na Barra da Tijuca em Jacarepaguá caindo em suas mãos.

Zé Miúdo também desejava ser querido pelos moradores para, no caso de precisar de uma fuga ou socorro, ser atendido imediatamente. Miúdo conheceu Pardalzinho na infância e continuaram amigos até a morte desse em Cidade de Deus, conheceu também: Cabelo Calmo, Luís Ferroada, Tutuquinha, Inferninho e Martelo.

Pardalzinho foi esfaqueado e Zé Miúdo assassina quem o esfaqueou.

Ocorre um festival de rock em Magé com a presença de Katanazaka, Busca-Pé, Marisol, Daniel, Bruno, Leonardo, Breno, Dom Paulo Carneiro, Rodriguinho e Chevete.

Daniel compra roupas para Pardalzinho, que se transforma em “playboy”.

A cena do galo, que também ocorre no filme, é muito interessante: Zé Miúdo fazia um almoço para as crianças da favela e o galo fugiu. O traficante passou a perseguir a ave totalmente armado com toda a quadrilha, mas ele foge.

Mosca fica grávida de Pardalzinho e faz aborto, morrendo a seguir. Botucatu assassina Pardalzinho porque havia sido agredido pela quadrilha do bandido.

### 1.1.3 A história de Zé Miúdo

Depois que Pardalzinho morreu, Miúdo ficou mais endiabrado. Ele era feio, baixinho e socado. Zé Miúdo violentou uma garota, pois só conseguia mulher pagando ou à força (no filme a cena é atribuída a Zé Pequeno, ex – Dadinho). O principal opositor de Zé Miúdo é Sandro Cenoura, que detém em seu poder uma boca de fumo na comunidade.

José, também chamado de Zé Bonito, namorado da garota, trabalhava de trocador de ônibus, dava aulas de karatê no 18 Batalhão da Polícia Militar e terminava o segundo grau à noite num colégio estadual da praça Seca.

A quadrilha de Miúdo era composta por: Cabelo Calmo e Madrugadão (20 anos); Miúdo, Biscoitinho, Camundongo Russo e Tim (19 anos); alguns tinham 15 anos; alguns tinham 12 anos, como Mocotozinho, Toco Preto e Marcelinho Baião; outros tinham em torno de dez e nove anos. Todos se sentiam participantes de um filme de guerra, e eram filhos de pais desconhecidos ou mortos. Alguns sustentavam a casa e nenhum havia terminado o primário. Iam tentar matar Zé Bonito porque ele passou a apoiar o grupo de

Sandro Cenoura. Ele era excelente atirador e causava muitas baixas na quadrilha de Zé Miúdo. A quadrilha de Sandro Cenoura ficava muito mais fortalecida com a presença de Zé Bonito.

Nesta época, Cidade de Deus tornou-se o lugar mais violento do Rio. O conflito entre Zé Miúdo e Zé Bonito fora qualificado como guerra. Guerra entre quadrilhas de traficantes intensificada pela atitude de Zé Miúdo ao violentar a garota de Zé Bonito. As aulas nas escolas foram canceladas e ninguém saía para o trabalho. Ocorre a morte de Zé Bonito.

Com tantas reportagens sobre a violência em Cidade de Deus, a Secretaria de Segurança Pública e o Comando da Polícia Militar comunicam à imprensa, pelo assessor – chefe de Comunicação Social da SSP, um plano de operação policial de grande porte para ser acionado na região. Ordem a ser cumprida: dar voz de prisão aos bandidos, mas se levassem as mãos à cintura para apanhar armas, podiam atirar para matar. Miúdo foi preso numa das investidas da polícia, foi cumprir pena no presídio Milton Dias Moreira. Para não ser morto, oferecia dinheiro aos líderes do presídio.

Cabelo Calmo se apaixona por professora que conhece no ônibus e entrega-se a 32 D.P. Na prisão encontra quadrilhas rivais e é assassinado. Jaquinha, Laranjinha e Acerola casam-se. Busca-Pé casou e mudou de Cidade de Deus, conseguiu se estabelecer como fotógrafo. Zé Miúdo continua na Cidade de Deus após cumprir pena no presídio Milton Dias Moreira. Para não ser morto na penitenciária, subornava os policiais.

As três histórias retratam a miséria e a violência de uma das mais violentas favelas do Rio de Janeiro e causam estranhamento pela caracterização dos personagens, pela narração e pela linguagem.

*Cidade de Deus* é uma tragédia urbana, mostra um Brasil doente, um Brasil que se acaba, em que muita gente morre de forma violenta. As favelas brasileiras são resultado do modelo capitalista de produção. A maior parte da população brasileira vive em péssimas condições. Os cinturões de pobreza em torno dos grandes centros urbanos retratam o modelo econômico excludente.

*Cidade de Deus* unifica todo o universo da narrativa num bloco único: não há datas, nomes próprios de pessoas são ditos por apelidos.

O romance é narrado através do foco da onisciência seletiva múltipla, de modo que as ações aparecem, alternadamente a partir da perspectiva de diferentes personagens, e apresenta o ambiente como resultado das condições socioeconômicas. Os personagens são ameaçados com a presença constante e repressora da polícia descontente e corrupta, que nada soluciona, apenas tenta controlar aquele mundo dominado por quadrilhas de criminosos.

Através do discurso direto livre, Paulo Lins mantém as expressões peculiares do personagem:

- Esse berro não é de tambor, não. Funciona na base do pente. É só apertar esse pino aqui, ó, que ele desce; pra colocar é só enfiar aqui. Pra engatilhar, tu segura aqui em baixo e puxa em cima assim pra trás. Se puxar só o cão, o berro não engatilha, não, rapa! Vou deixar esse pente aqui contigo porque tu é do meu conceito, senão, não deixava, não. Mas fica na atividade pra não perder o ferro pros homens, morou, cumpadi? Vamo ver se tu se ligou na minha idéia. (2002, p. 135)

No ambiente em que vivem as armas são muito valorizadas pelos marginais, pois garantem defesa pessoal e proteção para as bocas-de-fumo. Essa citação se refere a Ferroada orientando Inferninho no manuseio de armas. Os bandidos sabiam que não podiam errar, numa situação de tiroteio, pois era matar ou morrer.

O trecho a seguir demonstra a maneira como os marginais desestruturavam as famílias:

Pegou o ônibus de volta para casa. Se tivesse dinheiro, se mudaria... Foi sentindo nojo de tudo que existia naquele lugar, quando desembarcou na praça Principal. Arredio, caminhava para casa por lugares obtusos, não queria ver ninguém. A cada passo bolava estratégias para sair dali com sua família. Se fosse mandado embora do emprego e se a irmã e o irmão também o fossem, juntariam as indenizações para dar de entrada, até mesmo na Baixada Fluminense, numa casa. Proporia isso a família, inventaria uma desculpa qualquer para sair dali. Seus passos agora eram mais firmes. Como não pensou nisso antes? Tinha três anos de firma, o irmão e a irmã, mais ou menos, o mesmo tempo. Atravessou a rua do meio quase em sua

extremidade, entrou numa viela e ao dobrar o beco de sua casa viu um punhado de gente ao redor de um corpo. Correu. Era o seu avô cheio de buraco de bala. (2002, p. 311)

Os marginais dizimam a família de Zé Bonito e a polícia não conseguia superar as ações das quadrilhas na comunidade. As pessoas se desesperavam diante daquela situação.

Percebe-se que o objetivo da narrativa é apresentar a vida na favela, com destaque para a violência. Cidade de Deus é a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e nas indecisões das encruzilhadas. A favela se divide em diferentes regiões, denominadas, pelos moradores, de: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio, os Apês.

Paulo Lins apresenta a favela como um personagem coletivo, que parece ter vida própria. Pode-se estabelecer um paralelo entre *Cidade de Deus e o Cortiço*. As duas narrativas concedem um papel fundamental ao espaço no desenvolvimento da ação.

*O Cortiço* narra a trajetória da ascensão social de João Romão que, de empregado de uma taverna, chega a tornar-se rico e poderoso. A história é contada por um narrador onisciente em terceira pessoa, dentro dos moldes da narrativa realista/naturalista tradicional. Toda a ação da obra desenvolve-se tendo por local da cena um subúrbio do Rio de Janeiro em fins do século XIX, ainda durante o Império e antes de 1888.

Antes de tudo, a obra é um dos melhores retratos que já se levantaram do Brasil do II Império, no qual a sobrevivência da estrutura colonial punha à mostra uma numerosa casta de portugueses enriquecidos a empolgar as posições de comando e uma legião mal-definida de pretos, mulatos e brancos, em pleno processo de caldeamento e formação, constituindo o escalão mais inferior da sociedade. A independência havia chegado como que antes da hora e não passava, àquela altura, de uma realidade quase que puramente formal. O abolicionismo era uma campanha em marcha, mas em bases muito ilusórias, deixando em evidência que a emancipação do preto pouco representaria desde que desacompanhada da transformação da estrutura de classe vigente. A demagogia essencial que comprometia aquela luta surge estigmatizada nas palavras finais do romance, que se fecha logo depois de João Romão forçar o retorno da negra Bertoleza à escravidão e leva-la ao suicídio. A obra

desvela os mecanismos da sociedade brasileira da época, materializados no processo de formação do cortiço e de ascensão de seu grande beneficiado, João Romão.

Os personagens agrupam-se num coletivo tribal e identificam-se mais pelas semelhanças que pelas diferenças. O próprio nome “cortiço” marca a sua diferença.

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinitude de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada, sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia. [...] Daí a pouco, em volta das bicas eram um zumzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, de baixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos. (AZEVEDO, 1983 p. 28)

O narrador utiliza uma seqüência de associações de imagens de animais e insetos para caracterizar o conjunto. No capítulo três, retratando o despertar do cortiço através de um processo de antropomorfização, não se diferenciam objetos, homens, animais e vegetais.

A relação de *O Cortiço* com *Cidade de Deus* evidencia-se, de acordo com a teoria de Antonio Candido, no fato de o externo (o social) desempenhar um certo papel na constituição da estrutura da narrativa, tornando-se, interna. Os fatores sociais de pobreza uniformizam o enredo dos dois romances. As duas narrativas estão interessadas nos problemas sociais, estão identificadas às aspirações e valores de seu tempo. São romances urbanos que, apesar da diferença de época, descortinam aglomerados humanos em comunidades pobres.

## 2.2 Personagens

Carisma é coisa que não falta aos personagens do livro de Paulo Lins. Ele consegue montar um mosaico bastante complexo, explorando as mais variadas figuras que,

de alguma forma, se envolviam com aquela realidade. Existem as mais variadas personalidades e as mais variadas motivações, e são representadas diversas condições sociais e os diferentes cargos da organização criminosa. Desde pé-rapados, estupradores baratos e migrantes sem sorte, até cocotas (grupo de jovens que utilizava essa denominação para se identificar, o que os caracterizava era o não envolvimento no crime) sem preocupação e traficantes arrependidos, além das forças policiais, todos recebem atenção do narrador.

Nem todos os personagens são desenvolvidos a fundo, mas todos possuem colorido real. E, aos escolhidos, Paulo Lins dá um colorido especial. O carisma dos personagens vem, claro, da veracidade que conseguem transmitir, são cheios de vida, de vontade, de força. Os personagens de classe média não configuram no livro em clara oposição ao eixo popular. O povo do livro não é bonzinho, nem a exibição da cultura popular tradicional (alicerçada no tripé samba, carnaval e futebol) ocupa espaço de destaque. Pelo contrário, o livro representa em detalhes o assassinato, o estupro e todo tipo de violência.

Um dos aspectos surpreendentes de *Cidade de Deus* é a grande quantidade de personagens apresentados, aproximadamente cem, sendo que alguns aparecem ao longo de todo livro, outros têm aparições episódicas.

Os nomes dos personagens empregados no diminutivo ou o uso de apelido privilegiam a característica de zoomorfização. Durante toda narrativa, persiste um movimento de zoomorfização das criaturas, nivelando-as por baixo, pelo que têm de mais elementar. Com o estudo dos personagens pode-se afirmar que o enredo forma um bloco compacto. Os três personagens protagonistas (Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo) mais os meninos que giram em torno de seus núcleos, os personagens antagonistas (Cabeça de Nós Todo e Belzebu), o grupo dos cocotas, as mulheres meretrizes e ladras, o grupo de Zé Miúdo e Cabelo Calmo dividem o mesmo espaço, alguns influenciados por suas atitudes, pensamentos ou emoções.

Essa forma de narrativa causa estranhamento por apresentar pessoas de classe social inferior protagonistas de romance, retratando o mundo marginal e periférico.

### 2.2.1 Caracterização dos personagens

Busca-Pé - personagem secundário, sua principal característica era a resignação em relação a sua condição social. Tinha consciência da realidade cruel que o cercava. Fazia parte do grupo dos cocotas e não se envolvia com a criminalidade. Teve êxito na vida porque lutou contra as adversidades e não se deixou levar pela violência. Se tornou fotógrafo. Saiu de Cidade de Deus.

Tutuca- personagem secundário, participou do assalto ao caminhão de gás com Inferninho e Martelo, era do Morro de Cachoeirinha. Quis ser bandido para ser temido por todos, assim como foram os bandidos do lugar onde morou. Foi obrigado a frequentar a Igreja Assembléia de Deus, não gostava daquela vida de orações e mais orações. Abandonou a Igreja. Começou a fumar maconha nas quebradas do morro. Seus primeiros roubos foram em sua própria casa, depois no mercado, até que partiu para os assaltos. Os vizinhos diziam que Tutuca não era feio, que era um menino bem tratado, pois tinha um pai que não bebia, um homem que vivia da casa para o trabalho, do trabalho para casa, e o filho ficava ali com aquela cara de cão raivoso.

Martelo- era lá do Escondidinho. Ainda criança jurara para si mesmo que não passaria pelas mesmas necessidades que passava com os pais. Filho caçula de uma família de seis irmãos, apenas ele arriscara correr o risco de um dia encontrar muito dinheiro. Conseguira esconder dos familiares seus atos criminosos. Vez por outra, arrumava emprego de servente de pedreiro nas obras da Barra da Tijuca. Tinha calos nas mãos para mostrar à polícia quando era abordado. Era titular do time de futebol do clube, respeitava todo mundo e, sempre que podia, evitava que seus parceiros molestassem os moradores. Conheceu Cleide no tempo em que era pára-quedista do Exército, nunca tinha matado uma vítima e jamais pensara nesta hipótese. Poderia até mesmo ser preso, mas tirar a vida de alguém só se fosse para não morrer, apesar de saber atirar bem. Era arisco nas fugas, bom de briga, discreto, bem-falante, e seus conhecidos diziam que não parecia bandido.

Inferninho- personagem protagonista anti-herói, sempre pensava em sua família, o pai vivia embriagado, a mãe era prostituta e o irmão era homossexual. A mãe tinha a personalidade forte e não levava desaforo para casa, o pai também não era seu maior problema. Mas o irmão era a grande desgraça de sua vida. O Ari (Ana Rubro Negra) era homossexual. Não aceitava que o irmão passasse batom, vestisse roupas de mulher, usasse

perucas e roupas de salto alto. Após o incêndio criminoso da casa da avó Benedita foi levado para a casa da patroa de sua tia. Tia Carmem trabalhava no mesmo emprego havia anos. Inferninho ficou morando com o irmão da mãe até o pai construir outro barraco no morro. Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu, pela porta entreaberta, o homem no televisor dizer que o incêndio de sua casa fora acidental. Sentiu vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada. Além disso, nenhum dos homens daquela casa tinha cara de homossexual como o Ari. Pensou em levar tudo da “brancalhada”, até o televisor mentiroso e o liquidificador colorido.

Pensava que “trabalhar como escravo jamais”.

É assassinado por Belzebu.

Laranjinha, Acerola, Jaquinha, Manguinha e Olhos Verdes- não eram bandidos, não cometiam delitos graves, gostavam de fumar maconha no Loteamento.

Detetive Belzebu – personagem secundário, acompanhava Cabeça de Nós Todo em suas perseguições e gostava de prender bandido.

Lúcia Maracanã – personagem secundário, assaltava junto com Berenice. Desfilava em escolas de samba.

Berenice – personagem secundário, nascera na favela Praia do Pinto, onde fora criada, numa família de nove irmãos. Começara ainda menina roubando alimento as prateleiras dos mercados do Leblon e Ipanema. Agora só roubava as madames nas feiras da Zona Sul. Achava que essa coisa de ficar furtando alimentos na feira era coisa de criança. O negócio era roubar dinheiro, pulseiras e cordões de ouro. Com a morte da mãe foi morar com Jerry Adriane na favela do Esqueleto, após a morte desse, foi com o pai para Cidade de Deus.

Pará – personagem secundário, nasceu com icterícia no agreste pernambucano. Antes dos cinco anos contraiu caxumba, desidratação, catapora, tuberculose e tantas outras doenças que os familiares passaram acender vela e colocaram em sua mão todas as vezes que revirava os olhos, suava frio e tremia horas e horas debaixo do sol forte e daquelas cobertas, arranjadas às pressas pelos vizinhos, para que ele tivesse luz caso morresse, já que era pagão.

A medicina o desenganou ainda no ventre, mas resistiu à saga de morrer feto. Chegou ao Rio

de Janeiro com 12 anos de idade apenas com a mãe, o pai havia sido assassinado a mando do coronel para quem trabalhava por ocasião duma eleição para prefeito e vereadores. O povo dizia que ele tinha declarado seu voto no adversário do homem. Junto com a mãe, mendigou durante anos nas ruas do centro da cidade até ela ser arrastada numa enchente na praça da Bandeira, onde dormia com outros mendigos. O menino nunca esqueceu a cena, na qual a mãe era tragada por um bueiro enquanto ele resistia a pressão das águas agarrado a um poste. Participou do assalto ao motel. Amigo de Pelé. Quando criança praticava pequenos furtos.

Pelé – personagem secundário, nasceu no Morro do Borel. O pai se dizia netos de escravos, era um homem forte, bonito, trabalhava de lixeiro, bebia somente nos fim de semana, mas não aceitou o nascimento do filho. Pelé nunca frequentou a escola. Ainda menino já roubava alimentos na feira, batia carteiras no centro da cidade. Aos quinze anos era bandido feito. Só se regeneraria quando conseguisse muito dinheiro (pegasse a boa).

Cabeça de Nós Todo- personagem antagonista, passara fome em todas as fases da infância. Ainda criança, acordava de madrugada para o batente. A morte do pai acabou de desgraçar-lhe a vida, passou a ver sua mãe a fazer qualquer tipo de serviço para dar de comer aos filhos. Não gostava da vida de policial, todas as pessoas o desprezavam pelas suas atitudes violentas na comunidade. Continuava naquela profissão somente pelo salário. Um dia sonhava apanhar um bandido com mais de dez milhões roubados, tomar o dinheiro e pedir baixa. É assassinado.

Thiago – namorado de Adriana, fazia parte da turma dos cocotas .

Zé Miúdo- personagem protagonista anti-herói, seu sonho era ser dono da Cidade de Deus. Sabia que os próprios parceiros lhe tinham medo e era bom que sempre tivessem, para que nunca se metessem a engraçadinhos e sempre lhe obedecessem. O negócio dele era colocar tóxico bom e barato em suas bocas-de-fumo, ter sempre cocaína para quem quisesse, porque, apesar de não vender muito, a cocaína era cara, rendia um dinheiro bom. Era amigo de Pardalzinho, que conheceu Lá em Cima.

Pardalzinho – amigo de Zlé Miúdo desde os tempos de criança, desde o tempo de engraxates no centro da cidade, desde o primeiro roubo, desde o tempo que andavam juntos no morro do São Carlos. Não era alfabetizado e começou a traficar com Miúdo após a morte

de Chinelo Virado. Continuava amigo do traficante ainda na vida adulta e era o único que merecia sua confiança. Miúdo até não entendia como sentia tanto carinho por Pardalzinho.

Adriana – namorada de Thiago e paixão de Busca-Pé.

Ana Rubro Negra – personagem secundário, dias depois de seu irmão Inferninho ter sido morto pelo detetive Belzebu, Ana Rubro Negra, (o Ari), começou a viver na favela como uma moradora qualquer. Gostava de pré-adolescentes que, geralmente, faziam fila na sala de sua casa para te-la no quarto por alguns minutos. Quando se apaixonou foi de um homem só, sustentava muito bem Pouca Sombra, dava-lhe presentes caros para manter ao seu lado, além de ser carinhosa, compreensiva e boa de casa. Viveram bem durante um ano e nove meses, mas de tanto servir de chacota para os amigos, que aos poucos foram descobrindo seu caso secreto, Pouca Sombra resolveu se separar de Ana Rubro Negra, que não admitia o fim da relação. O principal destaque de Ana Rubro Negra era seu papel de articuladora das ações ilícitas das ladras e prostitutas.

Doutor Guimarães – personagem secundário, gerente de banco, muda até de atitudes no trabalho após conhecer Ana Rubro Negra. Ocultava de sua esposa Fabiana sua tendência homossexual e não tinham um bom relacionamento.

O Grande – tomou a maioria das bocas-de-fumo dos morros da Zona Sul, tinha quase dois metros de altura, com disposição para encarar cinco ou seis homens na mão de uma só vez, tinha uma metralhadora conseguida de um fuzileiro naval em serviço na praça Mauá, teve sangue frio para cortar seu próprio dedo mindinho e colocá-lo num cordão.

Sandro Cenoura – bem antes de Zé Miúdo ser o dono das bocas-de-fumo dos Apês, montou uma boca-de-fumo na Treze junto com Ferroada e, desde que seu sócio foi preso, ficou à frente dos negócios sozinho. Na Treze, havia uma garotada que cometia delitos, dentro e fora de Cidade de Deus. Alguns desses trabalhavam como vapor para Cenoura, sua boca-de-fumo não vendia muito porque os fregueses de fora tinham medo de andar pelo conjunto. Fazia oposição direta a Zé Miúdo e mantinha sua boca-de-fumo apesar de intensa luta com o inimigo para domina-lo. Não era violento e não cometia atrocidades, seu maior interesse era vender drogas. No momento mais violento de disputa entre as quadrilhas rivais contou com a presença de Zé Bonito em seu grupo. Depois da morte de Zé Bonito, Sandro Cenoura era constantemente atacada pelas quadrilhas de Messias, da Treze e

da polícia. Sem saída, juntou o dinheiro da venda de drogas, alugou um barraco na Baixada Fluminense e deixou Ratoeira no controle das vendas de drogas.

Zé Bonito- personagem protagonista anti-herói, era um negro alto, porte atlético, cabelos encaracolados, olhos azuis. A beleza de Zé Bonito causava ira em Zé Miúdo pois este era muito feio. Num momento de descontrole, que para ele significava vingança, Zé Miúdo violenta a garota do rival. Até esta época, Zé Bonito gostava de andar sozinho para evitar encrencas. Após o fato ocorrido com sua namorada, passou a sentir ódio e vergonha, a partir daí começou a pensar em matar Zé Miúdo. Teve uma infância tranqüila com a família: participou do grupo de jovens da igreja, empinou pipa, jogou bola de gude, fez carreto na feira. Para ajudar em casa, tirou areia do rio, vendeu pão e picolé. Foi o melhor aluno no curso primário e ginásial. Sempre foi o mais bonito em qualquer lugar onde estivesse. Após acontecimento com sua namorada, passou a detestar o lugar onde morava, se tivesse dinheiro, mudaria dali. Com a morte de seu avô, assassinado pela quadrilha rival, o pensamento de Zé Bonito transformou-se em obstinação para matar Zé Miúdo. Foi o primeiro a atirar no quadrilheiro na comunidade. Foi nesse momento que entrou em contato com Sandro Cenoura afirmando que não era bandido e não queria boca-de-fumo, apenas vingança. Passou a conviver com a quadrilha de Sandro Cenoura. Foi assassinado por Cabelo Calmo, integrante da quadrilha de Zé Miúdo.

Cabelo Calmo – conheceu Zé Miúdo Lá em Cima. Foi preso em flagrante aos 18 anos assaltando um casal no centro da cidade. Ficou numa delegacia do centro por um tempo. Depois de julgado e condenado foi cumprir pena no complexo penitenciário Lemos de Brito, chegou ao local quieto, era de poucas palavras. Ajeitou o lugar de dormir no cubículo de onde não saiu por uma semana. No décimo dia, por volta da meia noite foi acordado por um interno, sendo avisado que o xerife queria falar-lhe imediatamente. Um delinqüente aproximou-se dizendo que Cabelo Calmo havia chegado à cadeia e ficado muito tempo sem saber quem é o xerife, a partir daquele momento seria Bernardete e estava casadinha com ele. Cabelo Calmo partiu com violência em direção ao xerife, ficou ferido e foi carregado para seu cubículo, onde ficou por uma semana. Enquanto se recuperava, recebia cigarros, creme dental e comida vinda fora do presídio, imaginava que algum amigo o havia reconhecido e estivesse lhe dando uma força por ele se encontrar debilitado. No sétimo dia recebeu um buquê de flores que o fez levantar da cama transtornado. Foi

violentado pelo xerife e a partir desse dia, Cabelo Calmo fazia sexo com o xerife regularmente, agia como mulher de malandro: lavava as cuecas, dobrava o lençol todas as manhãs, arrumava-lhe a comida vinda de uma lanchonete para os dois comerem. Ao conseguir liberdade, era uma pessoa muito mais dura, mais revoltado com a vida. Cabelo Calmo chegou à comunidade muito desconfiado com a possibilidade de alguém saber o que acontecera na cadeia e, para certificar-se, antes de rever os amigos mandou que Valter Negrão, seu irmão do meio, averiguasse se havia algum comentário a seu respeito. Ninguém comentou sobre sua vida no presídio. Passou a integrar a quadrilha de Zé Miúdo. Mais tarde se apaixonou por uma professora que conheceu, ela o convenceu a entregar-se a polícia, era melhor do que viver na criminalidade o resto da vida. Apesar de todo sofrimento já vivido na cadeia, entregou-se a 32 D.P. Após condenado, voltou à penitenciária Lemos de Brito. Onde encontrou vários inimigos. No segundo dia, foi assassinado com quarenta estocadas na barriga.

Tanto o romance como o filme *Cidade de Deus* focalizam a extraordinária violência da fração marginal, não tendo a pretensão de fazer um relato documental sobre a favela como um todo. Em sua rica complexidade social, a favela mescla trabalhadores honestos e bandidos, em áreas bem delimitadas e discriminadas segundo o próprio autor. Paulo Lins é uma evidência disso, pois sempre morou na Cidade de Deus com seus pais, numa família bem constituída, estudou regularmente e freqüentou uma universidade.

É necessário dizer isso para evitar estereótipos que confundem favelados com marginais. Embora ambos convivam em situações muitas vezes subumanas, miseráveis e de exclusão, nem todos reagem da mesma forma a esta privação. O autor deixa claro que é quase total a ausência de adultos na vida na comunidade. É como se naquele mundo ali retratado não existissem pais ou famílias. O enredo é inteiramente dominado por crianças e adolescentes. O autor parece apontar para o abandono das crianças como uma das causas que influem para a continuação da violência e da criminalidade.

Os personagens apresentam a agressão desimpedida e a libido também sem restrições. A civilização, diz Freud, repousa necessariamente na repressão dessas duas grandes forças pulsionais, daí seu permanente e estrutural “mal-estar”. Essa repressão que permite o convívio social se organiza singularmente através das funções paterna e materna, que são internalizadas.

Na medida em que as crianças estão totalmente abandonadas na rua, pode-se dizer que esse abandono produz uma definitiva falha estrutural psíquica, onde a regulação da agressividade, uma dotação comum a todos, fica prejudicada.

Busca-Pé, Martelo, Cosme entre outros personagens, são os únicos que escapam do inferno descrito no romance. Os demais personagens parecem organizar suas identificações com os chefes de gangue, tais chefes de gangue transmitem a sua própria lei, a lei do mais forte.

Em *Cidade de Deus*, com suas crianças abandonadas, entregues à violência mais desenfreada e a si mesmas, vê-se que elas não sofrem o processo civilizatório necessário. Elas descarregam a agressividade sem limites. As crianças têm esses líderes de gangue como modelo de identificação, com resultados catastróficos. É como se a elas ficasse vedado o acesso à realidade, desde que a encaram a partir de enfoques narcísicos e onipotentes. Assim, alguns, numa situação de miséria e privações, “optam” pelo crime, enquanto outros não.

*Cidade de Deus* permite pensar que a exclusão social e econômica tem efeitos muito mais terríveis do que se costuma admitir. O romance questiona até que ponto uma larga parcela da população não só é excluída dos bens materiais e de consumo, mas diretamente prejudicada no próprio processo de constituir-se como sujeitos humanos. O romance caracteriza-se pela captação da vida interior dos personagens. O ambiente externo é importante, mas as vivências interiores recebem atenção do romancista. Há muita reflexão psicológica no livro. Tal investigação do processo mental vale-se, sobretudo, da onisciência seletiva múltipla e do discurso indireto livre, que incorpora reflexões dos personagens à fala do narrador.

Muitos personagens, no romance, têm esse momento de introspecção, mas em alguns é mais característico. Inferninho, personagem protagonista anti-herói, sente revolta pela situação em que vive:

Inferninho nada falou. Alguma coisa o fez lembrar se sua família: o pai, aquela merda, viva embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta de zona, e o irmão, veado. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo para casa, tinha palavra e era respeitada no Estácio. O pai também não era o seu maior problema, porque, quando sóbrio, as crianças não riscavam seu rosto de giz, não lhe roubavam os sapatos e, apesar disso tudo ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão... era

muita sacanagem... Ter um irmão veado foi uma grande desgraça em sua vida. Imaginava o Ari chupando o pau dos paraibas lá na zona do Baixo Meretrício, dando o cu para a garotada do São Carlos, fazendo troca-troca com os marinheiros e gringos na praça Mauá, comendo bunda de bacana nos pulgueiros da Lapa. (2002,p. 22)

Esse fato estaria muito próximo da compreensão analítica. Sabe-se que para a psicanálise, o ser humano nasce em desamparo e se constitui no contato com o outro. É necessário que sejam exercidas as funções materna e paterna para que a criança se constitua como sujeito desejante. À “função materna” (que não necessita ser executada pela mãe biológica) correspondem não só os cuidados com a vida orgânica do bebê, a satisfação de suas necessidades fisiológicas, mas também o fundamental envolvimento fusional afetivo da díade mãe-bebê, que permite a introdução do bebê no mundo simbólico cultural, através da linguagem. A “função paterna” (tal como dito acima, não necessita ser executada pelo pai biológico) é aquela que vem regular essa função fusional, permitindo que a mãe e o bebê se separem e se reconheçam como sujeitos discriminados. Posteriormente, esse pai estabelece a lei, a interdição do desejo, dando à criança acesso ao mundo externo e à realidade. Estes, de forma resumida, são os três momentos do Édipo segundo Lacan, pois essas relações básicas primeiras vão estabelecer as identificações constitutivas do próprio psiquismo do novo ser humano, organizando as interdições necessárias à vida em sociedade.

Antes da morte de Inferninho, ocorre a reflexão:

Mas pode alguém enxergar o belo com os olhos obtusos pela falta de quase tudo de que o ser humano carece? Talvez nunca tenha buscado nada, nem nunca pensado em buscar, tinha só de viver aquela vida que viveu se nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão malditas (2002, p. 171).

Paulo Lins, através de *Cidade de Deus*, constitui um discurso que inside sobre uma realidade vivida e recupera aspectos da vida corrente, de acordo com a teoria de Lukács. O autor carioca se preocupa com problemas da atualidade em que vive e transforma

sua experiência pessoal em narrativa. Retrata um conturbado momento social e histórico da população que vive em comunidades carentes cariocas.

Busca-Pé, personagem secundário, pensa em sua vida e situação:

Resignava-se em seu silêncio com o fato de o rico ir para o exterior tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu. Certificava-se de que as laranjadas aguadas-açucaradas que bebera durante toda a sua infância não eram tão gostosas assim. Tentou-se lembrar das alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade, em cada dia que ficara para trás. (2002, p. 12)

Sua resignação e determinação o diferenciam dos demais personagens. Muito carismático, Busca-Pé, desde pequeno, não se envolve com a criminalidade mesmo tendo consciência de sua exclusão social. O interesse pela fotografia possibilita seu acesso a outro mundo. Passa a viver fora da comunidade tentando trabalhar e estudar.

Busca-Pé, pelas suas atitudes, transmite a mensagem que se todos tentarem, outra realidade é possível, pois nasceu, passou a infância e a adolescência no mesmo ambiente dos demais garotos, mesmo assim, demonstra uma conduta ilibada. Seu relacionamento com os demais garotos nunca é amistoso. Busca ter uma vida diferente e consegue concretizar, de forma honesta, seus objetivos.

A leitura feita por Fernando Meirelles do romance é muito perspicaz, principalmente, pelo fato de tornar Busca-Pé num narrador protagonista e, através da lente de sua câmera, apresentar Cidade de Deus.

Cabeça de Nós Todo, personagem antagonista, demonstra revolta em atitudes e no interior, devido à família e à profissão:

No fundo, não gostava de ser policial, todos o temiam, quando não sentiam ódio. Mas policial era melhor que ficar aturando biriteiro atrás de um balcão de bar – sabia disso por experiência própria, adquirida no bar do centro da cidade onde trabalhara antes de entrar na polícia. O filho morreu de tuberculose. A mulher o traiu. A seca no sertão cearense descoloriu os mais profundos desejos de sua vida jovem em pleno vôo. A mãe morreu picada de cobra. Tinha mais de trinta crimes nas costas, mas a maioria era de crioulos. O pai batia na mãe. O padrasto também. Um dia pegaria um bicho solto com mais de dez milhões roubados, tomaria a boa e pediria baixa. (2002, p. 145/146)

A violência incorpora-se ao cotidiano das pessoas, principalmente nos grandes centros urbanos. Impunidade, abuso de poder, jovem sem perspectivas, miséria, injustiça social e excesso de armas em mãos civis são alguns dos fatores que contribuem para essa escalada. Mas as instâncias que poderiam coibir a violência às vezes contribuem para ela. A polícia, em vez de atuar em defesa da sociedade, ainda aparece como um braço armado do Estado contra o cidadão. Por falta de uma relação de confiança, a sociedade não contribui com a polícia.

O efetivo policial da comunidade era muito reduzido. Geralmente as incursões da polícia à Cidade de Deus eram comandadas por Cabeça de Nós Todo e Belzebu. O primeiro era odiado pelas quadrilhas de traficantes, devido às suas atitudes abusivas e contravenções pois recebia suborno dos traficantes.

O episódio da morte de Cabeça de Nós Todo demonstra revolta da população em relação ao policial. Após ser assassinado foi posto numa carroça, o matador deu um tiro para espantar o cavalo que saiu em disparada pelas ruas do conjunto. Os moradores amontoavam-se para ver o cadáver. O cavalo às vezes parava, mas havia sempre quem o açoitasse para que o espetáculo continuasse. Alguns bandidos atiraram no defunto. Alguns pensaram que haviam perdido um bom policial, outros atiravam pedras, despejavam latas de lixo, davam pauladas.

Zé Miúdo, personagem protagonista anti-herói, deixava sua revolta e violência transparecer sem limites:

Miúdo suspirou de felicidade, estava contente por ser o protagonista daquele ato, não somente por ter possuído a loura, mas por ter feito o rapaz sofrer. Era a vingança por ser feio, baixinho e socado. Depois que gozou, olhou para o namorado da loura; pensou em mata-lo, mas se o matasse iria sofrer pouco, e sofrimento pouco são bobagem. (2002, p. 308)

Para Freud, a “lei” e o subsequente processo civilizatório dela decorrente passa necessariamente pelo complexo de Édipo, na medida em que, através desse procedimento, ficam estabelecidos os processos repressivos que controlam as pulsões agressivas e sexuais,

viabilizando a convivência social. Além disso, com o complexo de Édipo, o sujeito abandona a prevalência do processo primário e a posição onipotente narcísica, condições que o afastam totalmente da realidade, quer seja a realidade psíquica como a factual, e estabiliza o processo secundário, as relações objetais, o contato realístico com as realidades interna e externa. Para Freud, a “lei” implica no abandono do narcisismo onipotente e no reconhecimento da castração simbólica, da incompletude que faz dos seres desejantes. Esses são pré-requisitos para acesso à realidade.

Violência e vingança estão lado a lado na narrativa. As relações são resolvidas em níveis muito primários. Vejam-se três situações:

a) criança filha de adultério morre:

Teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato. O braço decepado não saltou da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. [...] O assassino tinha a sensação de estar vingado, faltavam minutos para ver a mulher sofrendo como uma vaca no matadouro porque era isso que ela era. Não aceitava que seu filho fosse branco, já que era negro e a desgraçada da mulher também. A mulher, num gesto impulsivo, puxou um dos braços da criança de dentro da caixa. Apenas um fio de sangue o ligava do resto do corpo do bebê. A mulher desmaiou. O homem fugiu. (2002, p. 69/70)

b) marido de mulher adúltera assassina o amante:

Ajeitou o facão na mão direita, a marreta na esquerda, agachou-se, esperou que ele passasse. Saiu nas pontas dos pés pelas suas costas e, com vários golpes, decepou-lhe a cabeça. Tirou um saco plástico de dentro do bolso da calça, colocou a cabeça ensangüentada com os olhos esbugalhados no saco, foi para casa e jogou no colo da adúltera. (2002, p. 70)

c) marido de mulher adúltera assassina a esposa e o amante

Antes que a cearense emitisse o grito que seu desespero ensaiara, foi amordaçada, em seguida amarrada e jogada no buraco cavado pelo corno no dia anterior. O marido enfiou sua peixeira afiada no peixeiro, arrastou o corpo para cima da cearense que se revirava no fundo do buraco, foi cobrindo-os de terra. A mordança desprendeu-se, ela ia gritar, mas a terra que recebeu no rosto a impediu. O cearense, depois de cobri-los fez uma massa forte de cimento e terra preta, jogou-a por cima da catacumba improvisada. Depois do serviço pronto, passou a mão na mala, conferiu a passagem e cascou pro Ceará. (2002, p. 112)

Freud acredita existir no homem a dualidade instintual: instinto da vida, representado por Eros, que busca preservar, unir no sentido descrito já por Platão, e que abrange a sexualidade; e o instinto destrutivo ou agressivo, que busca destruir, separar, matar. Numa polaridade semelhante a que existe na Física no que concerne à atração e repulsão da matéria, assim na vida humana amor e ódio geralmente agem em estado de fusão, uma complexa composição de forças basicamente antagônicas que assim influencia os sentimentos, as motivações, idéias e ações dos homens. No processo civilizatório, diz Freud, é necessário que o homem encontre condições de ver atendidas pelo menos uma parte de suas necessidades de amor, segurança, conforto material, e que possa, pela repressão adequada, pela “domesticação” de seus instintos e pela sublimação, canalizar suas demais energias agressivas e sexuais para o processo construtivo pacífico da sua individualidade e da coletividade, e assim contribuir para o aumento e usufruto dos bens culturais, através das instituições sociais, da arte e da ciência.

A partir do trabalho *Além do princípio do prazer*, Freud expõe suas idéias sobre a dualidade instintual, constituída por instinto de vida e instinto de morte; este, capaz de agir internamente no indivíduo, ou voltado para o exterior, contra os objetos, sob a forma de destrutividade, por exemplo, nas relações interpessoais, e ainda sob forma de masoquismo moral, o superego sádico tiranizando o ego culpado e masoquista. Na formulação teórica nova, o conflito se estabelecia entre instâncias psíquicas, id, ego e superego.

As pessoas fazem suas próprias leis na comunidade. Os personagens apresentam instinto destrutivo ou agressivo, pois não tem suas condições de vida atendidas como pelo menos uma parte de suas necessidades de amor, segurança, conforto material, e que possa, pela repressão adequada, pela “domesticação” de seus instintos e pela sublimação, canalizar suas demais energias agressivas e sexuais para o processo construtivo pacífico da sua individualidade e da coletividade, e assim contribuir para o aumento e usufruto dos bens culturais, através das instituições sociais, da arte e da ciência.

Referindo-se às teorias de Freud vê-se que as personagens não apresentam o processo civilizatório necessário e resolvem as situações de conflito com conflito extremos como a morte.

A narrativa de Paulo Lins expressa uma visão do mundo e sistematiza uma ordem de pensamento grupal, de acordo com Goldmann. A vida na comunidade é transformada

numa elaboração discursiva, ressaltando os elementos sociais de sua época como comunidades carentes mergulhadas em todo tipo de problema que podem assolar pessoas desprotegidas econômica, cultural e politicamente.

A hipótese principal de Goldmann é construída em torno da determinação da existência de uma homologia entre as estruturas do texto romanesco e do processo de troca que distingue a sociedade de economia liberal. Observa que é preciso ter em consideração o tipo de sociedade que gera a estrutura espelhada pelo texto romanesco. *Cidade de Deus* mostra os efeitos catastróficos da exclusão social através de seus personagens.

### 2.3 Linguagem

Para a abordagem deste item é importante o embasamento teórico de Bakhtin, pois afirma que o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, o autor-criador sabe mais que o seu herói.

Paulo Lins apresenta *Cidade de Deus* com uma linguagem singular. O que caracteriza o romance é que nele diferentes vozes sociais se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre a violência das quadrilhas de bandidos, dos policiais, da comunidade em geral, das autoridades, prostitutas e homossexuais. A especificidade do romance reside exatamente no fato de que ele representa um espaço discursivo.

Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins apresenta a linguagem da favela, onde “falha a fala e fala a bala.” As falas dos personagens, breves e cifradas, abordam basicamente o comércio de drogas e domínio de bocas-de-fumo. A língua é um fato social, não individual: a fala está ligada às condições da comunicação, que por sua vez estão sempre ligadas às estruturas sociais. A palavra é arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior do mesmo sistema.

*Cidade de Deus* apresenta um registro lingüístico que reflete a diferença de classe, pois todo signo é ideológico e a ideologia é um reflexo das estruturas sociais; toda modificação de ideologia encadeia uma modificação da língua. A enunciação é de natureza social, portanto ideológica. Ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um “horizonte social”.

O signo e a situação estão indissolivelmente ligados. A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a ideologia do cotidiano, que se exprime na vida corrente, é o lugar onde se formam e se renovam as ideologias constituídas.

Para Bakhtin, se a língua é determinada pela ideologia, a consciência e portanto o pensamento, a atividade mental, são condicionados igualmente, pela ideologia.

*Cidade de Deus*, narrativa que causa estranhamento pela linguagem utiliza a língua como expressão de denúncia de segregação dos favelados, que falam uma língua própria deles. A narrativa se caracteriza por ser uma literatura agressiva e a linguagem concretiza esse aspecto. Essa variação lingüística é inerente à língua e reflete variações sociais. É importante que se apresente vocábulos empregados pelos personagens e seu respectivo significado na língua culta:

Arengação-discussão

Amanhecer com a boca cheia de formiga- morrer

À vera- à beça

Brizola – cocaína

Bicho solto- bandido

Birinaite- bebida

Caralho- é confusão

Cumpadi- pessoa amiga

Crescer o olho- inveja

Cachanga- casa a ser assaltada

Gagüetar- entregar

Caosada- bagunça

Cocota- denominação de um grupo que não se envolve com a delinquência e não gosta de situações desagradáveis. Seus componentes eram assíduos frequentadores da praia e festas da comunidade.

Deitar ele- matar

Dar um fresco- dar um tempo

Dar sopa- facilitar a situação

Descolar- conseguir

Entocado- escondido

Endolar- enrolar maconha em trouxas de papel, para a venda

Estourar a boa- arranjar muito dinheiro

Homi- polícia

Morou- entendeu

Marra de cão- briga

Os berro- revólveres

Os ferro- revólveres

Otário- trabalhador

Pipoco na cara- levar tiro

Pia na parada- aparece

Presunto- pessoa morta

Playboy- garoto com boas condições financeiras

Responso- legal

Sabarcar- assaltar

Samango- polícia

Sujou- complicou

Sentar o dedo- matar

Trocar com eles- confronto à bala

Tirar chinfra- gozação

Topar – aceitar

Ta de sete um – gozação, malandragem

Vacilar- praticar malfeito

*Cidade de Deus* reflete as tendências sociais da interação verbal numa época atual e num grupo social que borbulha nos cinturões de pobreza nos grandes centros urbanos brasileiros. A pobreza é feia, a miséria assusta e a violência apavora. Paulo Lins traz esse mundo, que alguns insistem em evitar e conhecer, para as páginas do seu livro. O autor de *Cidade de Deus* afirma inicialmente seu objetivo com o romance:

Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...(2002, p. 20)

A linguagem cotidiana da favela reflete a característica de um grupo, ela se mantém em torno da gíria e do calão. O livro apresenta uma linguagem rápida como a narração se caracteriza pelo movimento e os personagens pelos diversos caracteres. Antes de começar os fatos violentos do enredo, o autor faz um depoimento:

POESIA, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, fala e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por boca sem dentes nos conchavos de becos, nas decisões da morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende dos lábios adquirindo almas nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (2002, p. 21)

Paulo Lins, com este depoimento, dá a entender que tratará da violência em sua obra e que as palavras são insuficientes para descreve-la. O autor gostaria de narrar “belas histórias”, mas se vê confrontado com uma realidade cruel e faz essa denúncia de problemas, principalmente, através da linguagem que é um fato social, a linguagem está sempre ligada as estruturas sociais. A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente, a partir de seu próprio interior, a estrutura da linguagem.

### **3.CIDADE DE DEUS – O FILME**

Como adaptação cinematográfica, o filme *Cidade de Deus* é muito bem elaborado. Fernando Meirelles e o roteirista Bráulio Montovani conseguiram manter a estrutura do romance mesmo tendo a árdua tarefa de condensar as histórias de dezenas de personagens que se misturaram ao longo das 400 páginas. Da epopéia de formato novelesco, com vários núcleos que se alternam e se interligam ao longo do relato, optou-se por concentrar o filme nos personagens que dividem o livro em três capítulos (a história de Cabeleira, a história de Bené e a história de Zé Pequeno). Também dividido em três partes, o filme utiliza Busca-Pé, um personagem apenas secundário do livro, como o narrador e elo de ligação entre as três histórias. Vários personagens do livro não aparecem na tela, inclusive, alguns de destaque, como o irmão gay de Cabeleira que opta pela vida de travesti. Outros foram condensados em um só ou tiveram suas características ligeiramente alteradas, garantindo harmonia e fluidez à estrutura narrativa do filme.

Na primeira parte, a aridez da paisagem poeirenta e o ar de inocência que ainda se respirava na recém construída Cidade de Deus dos anos 60 estão traduzidas na tonalidade sépia da fotografia e nos enquadramentos clássicos. Na segunda parte, é retratado o universo setentista das calças de boca-de-sino, cabelos black power e camisetas Hang Tem. A seqüência do confronto entre Zé Pequeno e Bené, e a morte acidental do último, é muito bonita. O romantismo da época vai sendo deixado de lado com a chegada da cocaína aos negócios dos traficantes. A terceira fase, a do caos provocado pela guerra do início dos anos 80, é ilustrada pela decupagem videoclipada e uso da câmara na mão como forma de reforçar a urgência do tema.

Para fazer *Cidade de Deus*, mais de 60 atores principais, 150 secundários e 2600 figurantes (a maior parte de crianças e adolescentes) foram recrutados pelos realizadores do filme. A idéia, desde o início, era ter no elenco atores não-profissionais, que foram escolhidos nas comunidades cariocas. Para isso, Guti Fraga, diretor de Nós do Morro, da favela do Vidigal (Zona Sul do Rio), foi chamado pela produção. Seu grupo tem mais de 300 alunos que trabalham com teatro, literatura, música, cinema, dança e interpretação.

Foram feitas várias seleções, oficinas de atuação e preparação na Fundação Progresso, antigo símbolo da boemia no bairro da Lapa. Participaram pessoas da Rocinha, do Cantagalo, do Chapéu da Mangueira, do Dona Marta, do Vidigal e da própria Cidade de Deus. Segundo a produção, foram mais de 40 dias para fazer 2000 entrevistas gravadas e, delas, 400 selecionadas. Os finalistas participaram de uma oficina batizada Nós do Cinema, em homenagem a Nós do Morro.

Os meninos e meninas selecionados foram divididos em oito turmas, de acordo com a idade e disponibilidade de horário, receberam transporte e um lanche para as aulas que aconteceram duas vezes por semana. O elenco foi composto por:

Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura)

Seu Jorge (Mané Galinha)

Alexandre Rodrigues (Busca-Pé)

Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno)

Roberta Rodrigues (Berenice)

Phellipe Haagensen (Bené)

Jonathan Haagensen (Cabeleira)

Douglas Silva (Dadinho)

Jefechander Suplino (Alicate)

Alice Braga (Angélica)

Emerson Gomes (Barbantino)

Edson Oliveira (Barbantino – adulto)

Luis Otávio (Busca-Pé – criança)

Maurício Marques (Cabeção)

Gero Camilo (Paraíba)

Graziella Moretto (Jornalista)

Busca-Pé (Alexandre Rodrigues) é um jovem pobre, negro e muito sensível, cresce em um universo de muita violência. Busca-Pé vive na Cidade de Deus, favela conhecida por ser um dos locais mais violentos da cidade. Amedrontado com a possibilidade de se tornar bandido, Busca-Pé acaba sendo salvo da situação por causa do seu talento como fotógrafo, o qual permite que siga a profissão. É através de seu olhar atrás da câmera que Busca-Pé analisa o universo da comunidade onde vive, onde a violência aparenta ser infinita.

*Cidade de Deus* recebeu quatro indicações ao Oscar, nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Montagem e Melhor Fotografia.

Recebeu uma indicação ao Globo de Ouro, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro.

Ganhou o BAFTA de Melhor Edição, além de ter sido indicado na categoria de Melhor Filme Estrangeiro.

Recebeu uma indicação ao Independent Spirit Awards, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro.

Ganhou nove prêmios no Festival de Havana nas seguintes categorias: Melhor Atriz, Melhor Ator (dividido entre Matheus Nachtergaele, Philippe Haagensen, Jonathan Haagensen e Douglas Silva), Prêmio da Universidade de Havana, Melhor Fotografia, Melhor Edição, Prêmio FIPRESCI, Prêmio OCIC, Prêmio da Associação da Imprensa Cubana e Prêmio Grand Coral.

Ganhou uma menção especial no Festival Internacional de Toronto.

Ganhou seis prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Montagem, Melhor Som e Melhor Fotografia. Recebeu ainda outras indicações nas seguintes categorias: Melhor Ator (Leandro Firmino da Hora), Melhor Atriz (Roberta Rodrigues), Melhor Ator Coadjuvante (Douglas Silva e Jonathan Haagensen), Melhor Atriz Coadjuvante (Alice Braga e Graziella Moretto), Melhor Figurino, Melhor Trilha Sonora e Melhor Direção de Arte.

Ganhou em três categorias no Prêmio Adoro Cinema 2002: Melhor Ator e Melhor Coluna (Francisco Russo) e Melhor Filme. Recebeu ainda cinco indicações nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Ator Revelação, Melhor Atriz, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Pôster.

## **SINOPSE**

### 1. A história de Busca-Pé

Para que se entenda a história de *Cidade de Deus*, é necessário que se conheça a história do Trio Ternura: Cabeleira, Alicate e Marreco. Eles foram considerados os bandidos mais perigosos da favela, em sua época, mas só tinham revólver calibre38, cometiam assaltos e fumavam maconha. Participaram do assalto ao caminhão de gás. Com o assalto do motel, do qual participaram o Trio Ternura, Dadinho e Bené, esses ainda crianças, os garotos atraíram a atenção e a presença dos policiais para a Cidade de Deus. O combinado era para que não houvesse morte no assalto, mas Dadinho “matou” sua vontade de matar, assassinando vários funcionários e freqüentadores do motel.

Após o assalto, Cabeleira conheceu Berenice. Ele foi convencido por ela a deixar a vida de “bicho solto”. Ao tentarem sair da favela ele é morto por policiais. Alicate se dedicou à religião e Marreco foi trabalhar com o pai peixeiro. Nesse tempo conhece a mulher do Paraíba e se envolve com ela. Como vingança o Paraíba assassina a esposa e a enterra no quintal. A turma de Busca-Pé era composta de estudantes, faziam parte dela Adriana e Thiago. Freqüentavam a praia e fumavam maconha.

## 2. A história de Zé Pequeno (Dadinho)

Dadinho matou várias pessoas no assalto ao motel e não voltou com o Trio Ternura (Cabeleira, Alicate e Marreco) para Cidade de Deus. Se tornou engraxate. Ele e Bené se viraram sozinhos por um tempo. Dadinho matou Marreco e tomou todas as bocas-de-fumo. O filme apresenta a hierarquia na carreira do tráfico: aviãozinho-olheiro-vapor-soldado-gerente. O aviãozinho prestava pequenos favores aos traficantes, como trazer refrigerantes e cigarro. O olheiro sinalizava com pipas a presença de policiais. O vapor vendia drogas. O soldado tinha armas e protegia o vapor. O gerente tomava conta da boca.

Dadinho vai ao pai de santo que o rebatiza com o nome de Zé Pequeno, prometendo-lhe imunidade contra os inimigos, caso usasse determinado amuleto. A partir daí, Zé Pequeno se transforma num chefe da droga. Instaura um reino do terror e violência, apenas mediado pelo amigo Bené, que muitas vezes o contém no extravasar da mais pura violência.

Em determinado momento Bené se apaixona por Angélica. Planeja abandonar o crime e viver em outro lugar. Fez uma festa de despedida, onde é acidentalmente morto. Essa perda radicaliza a violência de Zé Pequeno. Ele acaba sendo morto pelas crianças, moleques da caixa baixa.

### 3. A história de Mané Galinha

Mané Galinha entrou para o crime por vingança contra Zé Pequeno, que violentou sua garota, metralhou sua casa e matou alguns de seus familiares. Depois de um ano o confronto tinha se tornado guerra. Guerra para ganhar mais dinheiro para tomar mais bocas-de-fumo do inimigo. A guerra de quadrilhas chegou à imprensa e a polícia tomou uma atitude de intervenção.

Mané Galinha foi assassinado tempos mais tarde. Quem o executou foi o filho do vigia do banco, anteriormente morto por ele, durante um assalto para conseguir dinheiro, do qual participaram Sandro Cenoura e seu grupo.

#### **3.1 Protagonista, objetivo, conflito e obstáculos**

Busca-Pé é o personagem protagonista narrador. Através de sua visão e percepção a comunidade de Cidade de Deus é apresentada aos espectadores. Seu objetivo é tornar-se fotógrafo e para isso precisa manter-se longe da violência. Para que sua história seja contada e prossiga, ele precisa apresentar o ambiente em que vive e que influencia sua vida. Desta maneira, Busca-Pé passa a narrar todos os fatos significativos da comunidade e seus moradores. Registra o surgimento da violência, com a realidade de pequenos assaltos, até a prática do tráfico de drogas e formação das quadrilhas de traficantes.

O conflito do filme é constituído pelo crescimento da violência na comunidade. À medida que o complexo residencial de Cidade de Deus cresce, a violência também

amplia-se entre os moradores e suas vidas passam a ser determinadas por esse aspecto ameaçador.

Nenhum poder público oferece segurança aos moradores. Como seu poder econômico é restrito, as pessoas não têm como sair do local e são acometidas por todas os tipos de atrocidades. Cidade de Deus forma um “bloco” no qual todos os moradores são igualados.

Busca-Pé mostra de maneira esplêndida que, embora o protagonista só possa ter um único objetivo principal para que haja unidade na história, os obstáculos podem ser muitos. Esses obstáculos não vêm todos de uma mesma linha de causa e efeito, e sim de diferentes direções.

Busca-Pé sofre a oposição ativa de Zé Pequeno (ex-Dadinho), assassino de seu irmão Marreco. Zé Pequeno, como antagonista, participa do direcionamento da vida de muitos personagens.

O protagonista enfrenta obstáculos internos e externos: conquistar Angélica, perder a virgindade, manter-se longe da violência, conseguir emprego, definir seu futuro profissional como fotógrafo.

### **3.2 Premissa, abertura, tensão principal, culminância e resolução**

O jovem Busca-Pé – sensível, perceptivo e inteligente – vive profundamente chocado com a comunidade. Fernando Meirelles opta por começar a história com a imagem de Zé Pequeno num confronto com os policiais. Neste momento Busca-Pé vai à comunidade tentar conseguir fotos de Zé Pequeno para o jornal em que trabalha.

Busca-Pé afirma que sua vida sempre foi assim, difícil em tudo, principalmente na Cidade de Deus, porque lá “se ficar o bicho pega, se correr o bicho come”.

Busca-Pé não tem a intenção de tornar-se bandido e nunca acompanha seu irmão Marreco.

A tensão principal poderia ser a seguinte: Será que Busca-Pé conseguirá tornar-se fotógrafo? Será que Busca-Pé não se envolverá com o crime? Será que Busca-Pé sobreviverá ao meio violento onde muitas pessoas, principalmente crianças, são assassinadas?

O principal campo de batalha que Busca-Pé enfrenta é a violência da comunidade e as pessoas que nela habitam. Esses fatores são determinantes em sua vida.

A culminância, o momento em que Busca-Pé finalmente se desvencilha da prolongada luta e consegue a concretização de seus anseios, ocorre quando ele fotografa Zé Pequeno, a pedido do próprio, na comunidade. Uma colega do jornal em que Busca-Pé trabalha publica, por engano, uma foto dele, e Busca-Pé se sente inseguro por ver a foto do bandido na capa do jornal. A culminância ocorre quando o pessoal do jornal pede novas fotos de Zé Pequeno a Busca-Pé, pois só ele consegue entrar para fotografar na comunidade onde mora. Busca-Pé perde a virgindade com a colega de trabalho que publicou suas fotos e diante do espanto do garoto, o leva para passar a noite em sua casa. Finalmente, consegue emprego com sua foto publicada na capa do jornal.

### **3.3 Tema**

O filme apresenta uma história sobre a violência. O tema do filme é a violência e não o narco-tráfico e a dominação paralela dos bandidos. O tráfico de drogas se faz presente de forma intensa, mas o grande problema é a violência urbana.

No filme, tudo gira em torno da violência inter-individual na comunidade dos pobres. No início, a violência é uma bandagem comum, dos grupos de assaltantes. No tempo do filme, esta violência domina a cena na década de sessenta. Na década de setenta, a economia da maconha introduz um outro tipo de prática, um outro padrão mental de violência. Esse padrão significa a pacificação de Cidade de Deus para que a economia da maconha possa prosperar.

As quadrilhas acabam se destruindo mutuamente. A tomada do poder pelos garotos da caixa baixa significa a perpetuação do crime. O mal vence e continua a injustiça. Os criminosos continuam estabelecendo a ordem.

### 3.4 Unidade, caracterização e desenvolvimento da história

A unidade de ação se faz necessária para o desenrolar da história do protagonista. O ritmo da história é rápido, com a ocorrência de vários flashback. Enquanto o protagonista luta pela sobrevivência, ele interage com os demais subenredos da história. Ao mesmo tempo, os acontecimentos fervilhando a sua volta o impulsionam a seguir seu objetivo. Portanto, seja do lado interno, seja do lado externo, é a vontade de Busca-Pé em tornar-se fotógrafo que cria unidade de ação.

*Cidade de Deus* retrata um Brasil urbano e pobre, que não sabe justificar as origens de sua pobreza e não têm interesse em procura-las. Os grandes cinturões de pobreza em torno das capitais brasileiras, sem melhores perspectivas de vida, vivem uma fase de violência, principalmente no Rio de Janeiro.

Os personagens, tendo como plano de fundo a comunidade carioca, têm o biotipo característico desta região brasileira. Em sua maioria são homens e apresentam o perfil psicológico delineado como negativo: Cabeleira, Marreco, Alicate, Dadinho, Bené, Zé Pequeno, Tiago.

A linguagem é um fator determinante para a caracterização. Os personagens não apresentam nomes próprios, são identificados por apelidos. O vocabulário nivela-se ao calão.

É muito forte a presença constante de armas e drogas na imagem. Neste ambiente, Busca-Pé pretende tornar-se fotógrafo e sempre se vale de maneiras lícitas para conseguir o objetivo.

O primeiro contato de Busca-Pé com máquina fotográfica ocorre no dia da morte de Cabeleira e o garoto ficou fascinado pelo aparelho. Mais adiante consegue um modelo simples e torna-se o fotógrafo oficial de sua turma: “os cocotas”. No momento da morte de Bené, quase tem a chance de ganhar um modelo mais sofisticado, mas Zé Pequeno interfere e o objetivo do garoto não se concretiza. Esta mesma câmera passa a ser sua, quando Zé Pequeno resolve “mostrar-se” para a imprensa e deixa-se fotografar. No jornal, Busca-Pé, finalmente, consegue um modelo de câmera profissional.

Mais do que um único desejo em confronto com uma série de sucessivos obstáculos, o que se tem é uma história que se desenvolve a partir de desejos conflitantes oriundos de personagens diversos. Busca-Pé quer apenas viver sua vida, de forma honesta,

mas a maior parte do conflito é exterior a ele, à medida que a violência se intensifica na comunidade. Mas Busca-Pé quer manter sua conduta, defender sua integridade.

Dentre todos os personagens, ele é o que menos se envolve em confusões. Desde criança conheceu Zé Pequeno (ex-Dadinho) e pelas circunstâncias da vida, o vê crescer e tornar-se o dono do tráfico na comunidade e principal incentivador da violência. Busca-Pé vê e sente a violência crescer e apesar disso não muda suas atitudes. Torna-se conhecido pela fotografia permitida por Zé Pequeno.

### **3.5 Ironia dramática, plausibilidade, ação e atividade**

A ironia dramática é usada extensivamente. Zé Pequeno sabe que Busca-Pé quer se tornar-se fotógrafo e mesmo assim permite ser fotografado pelo garoto. Zé Pequeno quer ver sua foto publicada pela imprensa, para se tornar conhecido.

Outra ironia dramática que acompanha o enredo é a presença da morte e os contatos com câmeras fotográficas de Busca-Pé. Inicialmente, a morte de Cabeleira, após a de Bené e a de Zé Pequeno. O garoto fotografa os momentos finais de vida do bandido mais temido da comunidade: Zé Pequeno.

O fato de Zé Pequeno dar “assistência” à comunidade, não permitir roubos, estupros, assaltos em sua área é a maior ironia. Em certa fase da narrativa, ele representa o “poder” paralelo na comunidade, confrontando-se diretamente com os policiais. A polícia é vítima de chacota no filme. Representa o poder oficial do Estado sem capacidade de ação.

Esse item culmina com a morte de Zé Pequeno pelos moleques da caixa baixa, grupo de moleques que não seguiam as leis da comunidade e praticavam pequenos furtos. Tão destemido outrora, Zé Pequeno se deixa matar por um grupo de garotos. Eles fizeram o que o bandido fez ao iniciar a sua carreira no tráfico: assassinar os donos de boca-de-fumo.

A sensação de inevitabilidade, na história, vem de elementos internos e externos. A inevitabilidade ocorre quando Mané Galinha resolve enfrentar Zé Pequeno. A extrema transformação ocorrida com o personagem Mané Galinha, vem da situação de perda total de segurança, com a destruição de sua família e com o abuso ocorrido com sua namorada. Esses

sentimentos fazem surgir um ser sem medo de nada, sedento de vingança, disposto a acabar com o causador de tamanha tristeza: Zé Pequeno.

A crescente onda de violência determina as atitudes dos personagens. A comunidade se vê dominada por traficantes armados e violentos. Em torno dessa violência os fatos vão ocorrendo. O objetivo de Zé Pequeno é dominar o tráfico na comunidade e o de Busca-Pé é ter profissão e afastar-se da violência.

Os elementos visuais são muito importantes na narrativa. Cidade de Deus é o plano geral onde tudo acontece. O início da ocupação da comunidade determina as características gerais do enredo. Os personagens são pobres, as famílias desestruturadas, as crianças sem acompanhamento das famílias. Esse quadro vai determinar o rumo futuro da comunidade carente. Os furtos realizados pelos meninos, inicialmente, e o aumento da violência, mais adiante, são os fatores que vão determinar o descontrole da situação na comunidade.

No filme, a polícia é vítima de chacota por parte dos traficantes, pois os marginais não a temem, mas a enfrentam sem medo. A corporação policial também revela um fator agravante: a corrupção.

Nesse contexto, Busca-Pé acaba a história como vencedor, conquistando tudo que almejava. Zé Pequeno acaba sendo assassinado.

### 3.6 Diálogo

O diálogo é uma das principais caracterizações do enredo. O diálogo no filme:

- a. caracteriza quem fala e com quem fala: Cabeleira, Marreco, Alicate e Dadinho ao combinar o assalto ao motel; Maracanã e Cabeleira quando este busca se esconder no barraco dela; Busca Pé, Adriana e Thiago na praia com o grupo de cocotas; Zé Pequeno antes de assassinar o irmão de Mane Galinha.
- b. é coloquial, mas mantém a individualidade de quem fala e, ao mesmo tempo, se funde no geral do roteiro: Cabeleira

tentando conquistar Berenice; momento em que Cabeleira, Alicate e Marreco batem o carro em bar na fuga após o assalto ao motel; Marreco e Alicate conversam ao se esconder no matagal após assalto; Grande e Sandro Cenoura antes de assassinar Aristóteles; Mane Galinha ao aconselhar Filé com Fritas para largar o crime.

- c. reflete o estado de espírito de quem fala, transmite suas emoções ou fornece abertura para sua vida interior: momento em que Barbantinho está nadando e conversa com Busca Pé; Alicate conversa com Marreco e diz que vai se dedicar à igreja evangélica; gerente do Macro ao demitir Busca Pé.
- d. revela motivações de quem fala ou uma tentativa de ocultar suas motivações: diálogo de Cabeleira, antes de sua morte com o motorista do carro no qual tenta fugir da comunidade com Berenice; Cabeção e policial comentam em ficar com a grana dos bandidos caso os encontrasse; Zé Pequeno dizendo a Bené que teria que matar Cenoura; Bené, em sua festa de despedida ao afirmar a Zé Pequeno o motivo pelo qual deixaria o crime e iria para o sítio.
- e. reflete o relacionamento de quem fala com outros personagens: conversa com pai de Marreco com o garoto após o assalto ao motel; Zé Pequeno e Negrinho na boca dos Apês quando o primeiro diz que vai tomar sua boca-de-fumo.
- f. leva a ação adiante: Paraíba entrega bandidos a Cabeção;
- g. prenuncia o que está por vir: momento em que Bené diz a Zé Pequeno que não machuque os moleques da caixa baixa ao castiga-los; Zé Pequeno e Bené, ao observar os traficantes, e constatar que tráfico de drogas rendia mais que roubar; Bené pedindo para que Thiago lhe comprasse

roupas iguais as dele; Negrinho contando a Cenoura que matou a Bené.

### 3.7 Elementos visuais

Para que se fale em técnicas de filmagem é necessário que se comece abordando o tema “planos”, porque é o que o filmador faz consciente ou inconscientemente toda vez que liga sua filmadora e aponta para um assunto ou filmagem. Com o plano, adapta-se o motivo da filmagem dentro dos limites do campo visual do espectador. Profissionalmente, o plano ajuda no clímax que se deseja despertar dentro do contexto do filme. Não se pode esquecer que toda vez que se grava com a filmadora uma pessoa, um objeto, estabelece-se um plano. Cada tipo de plano tem uma intenção definida. Todo plano toma por parâmetro a figura humana. Todo plano tem de ser feito tendo como base a figura humana.

O uso mais expressivo dos elementos visuais é a comunidade de Cidade de Deus como plano geral de filmagem para a realização das ações. As ruas poeirentas da *Cidade de Deus* sem asfalto, mostram o início da formação da comunidade na qual há a ausência de transporte, água encanada e luz. Cada vez mais pessoas chegam ao local, vítimas de enchentes ou incêndios criminosos.

Os atores participantes do filme, em sua maioria, não são profissionais, foram escolhidos em uma oficina de atores realizada na comunidade. Zé Pequeno, desde criança, apresenta a violência como característica, seu olhar frio e agressivo. Nunca teve namorada. Abusava sexualmente de moradoras do local. Sua principal vontade é matar inimigos e tomar a boca-de-fumo de Cenoura. Mané Galinha transformou-se ao ser vítima de extrema violência.

As imagens sempre focalizam a comunidade como plano geral, isto é, a comunidade caracteriza o ambiente. O estilo da história que está sendo contada parte do presente a um flashback. Os sons presentes são objetivos (caracterizados por sambas ou

músicas diversas das décadas de sessenta, setenta e oitenta). O principal som é o estampido de tiros.

No filme os planos de filmagem de conjunto e plano médio são os que predominam na maior parte das ações pois sempre tem mais de duas pessoas reunidas em uma paisagem para enriquecer a cena. O plano de filmagem médio também recebe importância porque, em cinema, o assunto principal e o cenário fundem-se.

As primeiras imagens do filme são realizadas pelo plano de filmagem de detalhe, aparecem lâminas de facas, frangos e um prato de sangue. O ritmo é muito rápido pelo samba que embala os pés dos bandidos na festa e após passam a correr em perseguição ao frango fugitivo. Busca Pé faz parte deste primeiro momento e passa a narrar a história após se apresentar.

Quando Dadinho e Bené são apresentados, ocorre o primeiro plano. Ao descrever o jogo de bola dos garotos, após o assalto ao caminhão de gás, há predominância do plano americano, utilizado para enfatizar ações de um ou mais personagens. Primeiro plano caracteriza o momento em que Cabeleira conhece Berenice.

As canções acompanham o ritmo da narrativa, com sambas e choros clássicos na década de 60 e Metamorfose Ambulante de Raul Seixas para a década de 70 – que marca a transformação de Bené de um simples traficante a um traficante playboy – e algumas canções de Tim Maia servem com eficácia ao contexto e ao tempo da história.

### **3.8 Cenas dramáticas**

A história é permeada por cenas dramáticas do início ao fim. A cena de abertura expõe Busca-Pé entre a polícia e os traficantes. Muitas são as cenas dramáticas: tentativa de fuga e morte de Cabeleira, a morte de Marreco executada por Dadinho, o assassinato da mulher do Paraíba executado por ele próprio, o assalto e crimes no motel, a fuga do Trio Ternura, a violência sexual ocorrida com namorada de Mané Galinha, o assassinato de Zé Pequeno e de Mané Galinha, o tiroteio contra a casa de Mané Galinha.

Enfim, a comunidade de Cidade de Deus forma uma cena dramática ao apresentar a vida da comunidade em forma de filme.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Cidade de Deus* exemplifica um tipo de composição definido como narrativa de estrutura complexa, quanto à série literária, pois é crítica do real. Sua complexidade vem de que ela trabalha de uma maneira diferente os mitos em que repousam os valores da sociedade. A narrativa de estrutura complexa opera uma inversão, ela não busca continuidade do mundo real da ideologia nem ingenuidade do mito puro. Ao proceder uma ruptura com o real, e se definir com o preenchimento de uma ausência, a narrativa de estrutura complexa diferencia-se da simples por ser única.

Em relação à ideologia e ao social, a narrativa de estrutura complexa é uma ruptura e uma inversão. Seus personagens estão conflitados com a realidade estipulada pela sociedade. O personagem da narrativa complexa é um anti-herói. O reflexo exatamente daquilo que a sociedade reprimiu. *Cidade de Deus* é uma narrativa contra-ideológica, quanto à série social. Paulo Lins consegue em sua narrativa contra-ideológica, em relação à série literária quanto dentro da série social, apresentar os determinantes que caracterizam esse tipo de narrativa.

Através do foco da onisciência seletiva múltipla o autor incorpora a linguagem da comunidade carente e se apropria da linguagem dos personagens para a narração. Utilizando-se do discurso direto livre consegue fazer com que a história vá se desenvolvendo através da mente dos personagens, das impressões que os fatos deixam neles. Pode-se citar como personagens mais expressivos, durante a história: Inferninho, Zé Miúdo, Pardalzinho, o Grande, Sandro Cenoura, Zé Bonito, Cabelo Calmo, Cabeça De Nós Todo e Belzebu.

Busca Pé é o personagem protagonista narrador do filme, sob sua ótica todos os espaços da comunidade, ações e personagens são caracterizados, enquanto no livro é personagem secundário. Tanto o texto literário quanto o texto fílmico mantiveram as três histórias intercaladas. Em ambos o grande conflito do enredo não é entre traficantes e policiais. O conflito entre grupos de traficantes é o grupo inimigo. O que permeia toda a

narrativa é a guerra por território, pelo domínio de espaço e o conseqüente estabelecimento de “ bocas-de-fumo”.

No filme, o narrador é o adolescente tímido, porém perspicaz, que traz na voz e na ação um manual de sobrevivência em meio à guerra dos soldados (ou capitães) no tráfico de drogas, jovens ou meninos que encontram uma forma de inclusão ao entrar na rede de um mercado clandestino que lhes propicia ganhos imediatos e, quase sempre, a morte precoce. *Cidade de Deus* é o drama naturalista que focaliza a contundência do sintoma da violência, compondo-se como um filme de ação concentrado na guerra do tráfico, condensando o livro de Paulo Lins que atravessa a mesma experiência social com outro critério, mias denso em suas observações sobre o contexto e mais nuançado na galeria de personagens.

Busca Pé, em sua conversa com a platéia, faz um nítido contraponto com a avalanche de choques presentes nas cenas; a sua voz é uma ocasião de respiro, balanço e organização dos dados; às vezes, ele age como informante do antropólogo para quem traduz os códigos do mundo em que se formou. Este traz a marca que tem uma história que ele narra, pontuando o filme inteiro. Sua fala traz o peso da representação, de alguém que traz o legado de uma comunidade, mas sua presença é frágil quando se pensa em lhe atribuir o papel de expressar a “visão de dentro” entendida como um senso comum partilhado pelos habitantes de Cidade de Deus. Sua condição é singular, seu destino também. O filme confere a ele a aura da exceção, próprio a quem se equilibra no fio da navalha e exhibe talentos que lhe permitem se salvar.

O seu caminho de superação no ciclo da violência não deriva de conselhos ou de sua inserção num grupo empenhado em combatê-la. A tônica de Busca Pé é a afirmação pragmática que resulta de lições de vida captadas pela sensibilidade de sua figura tímida de malandro sem tagarelice. Por medo, entre outros motivos, ele recusa o imperativo dos valentões e os códigos que presidem o universo da quadrilha, terreno do culto à virilidade, à provocação, à ideologia do confronto com ponto de honra. Por outro lado, não ostenta a consciência moral dos “homens de bem” nem cultua normas sociais proclamadas.

Ele é o dono da voz, mas não o protagonista do filme no plano do espetáculo. É o tipo discreto que enfrenta riscos, mas permanece fora da engrenagem. A figura mais forte, o tipo social que emerge do filme, é Zé Pequeno. A imagem e a potência se instalam em seu lugar. Dentro da opção de Meirelles por uma realidade embebida de adrenalina, ele se

impõe, pela violência, pela conformação das cenas, pela sua palavra que se insere numa linguagem própria cuja dicção e vocabulário encontram extraordinária expressão no filme, graças a atores ligados ao grupo *Nós do Morro* que trouxeram o aporte decisivo a *Cidade de Deus*. Pela sua contundência, o cenário da violência ganha o primeiro plano, embora as ações estejam articuladas, aqui e ali, pela fala de Busca Pé em seu mapeamento da guerra. A força retórica do narrador é estar em sintonia com os espectadores como pólo mediador nessa tragédia de vingança e luta pelo poder.

Se alguns amigos foram condenados por ações compulsivas ele destoa pelo recuo, pela sensatez. Não ressentido no território do ressentimento, ele teve a prerrogativa da suspensão do fluxo de violência, encontrando a saída na lente de uma câmera a que chega por impulso próprio e favorecido pelas circunstâncias. Seu êxito não resulta da intervenção de um agente social (Estado, ONG, movimentos sociais), é uma saída do círculo não partilhada, pois *Cidade de Deus*, no filme, não exhibe os seus pontos de normalidade, havendo uma ausência da vida comum que gerou o protesto dos que julgaram estar a comunidade aí estigmatizada, numa reprodução do estereótipo já criado pela imprensa antes do filme.

Na ela a regra á a rentabilização da lógica de guerra. Há os “soldados”, há a polícia e há Busca Pé. Todos exibem, desde a abertura, os traços de comportamento que vão selar os seus destinos como resultado de sua índole pessoal. Eles são o que são. Seu modo de ser irrompe na tela, de imediato. E não haverá, no longo retrospecto, uma atenção a histórias de família ou qualquer outro motivo clássico. A exceção é o caso do próprio narrador – uma cena doméstica marca sua diferença com o irmão que lhe diz: “Você é inteligente, deve estudar”. Todas as outras personagens só valem pelo que mostram na ação imediata. Zé Pequeno, por exemplo, foi Dadinho, o menino da violência brutal, precoce, que tem haver com o choque entre o querer ser adulto e a humilhação vinda dos mais velhos. Mas isso é pouco diante da sua ausência total de limite. No salto do menino ao jovem, muda o ator e o tempo. Mas tudo é figura do mesmo: a sua vontade de poder se resume na primeira seqüência, que vale a pena lembrar.

O batuque, o ritmo da montagem e o clima de festa embalam, de imediato, o espectador na ação. O olhar focaliza uma prosaica galinha que escapa ao controle dos seus matadores, tornado-se objeto da perseguição dos moradores da comunidade e do especial

empenho de Zé Pequeno. Seu resto espelha o prazer da caça, ocasião para mandar. Faz gestos, grita, mobiliza seu exército. Quer sentir o frêmito do momento, viver essa pulsão que se canaliza, mas não estanca. A entrada do narrador em cena tem a tonalidade oposta: ele é distraído, está conversando, demora reagir ao que acontece em volta, não traz aquele estado de alerta, fala com um amigo sobre a fotografia e o jornal quando desponta no meio da guerra. A corrida atrás da galinha chega ao fim quando os perseguidores armados se deparam com um grupo de policiais. Busca Pé se vê, em pleno meio da rua, exatamente na linha de tiro, entre o exército de Zé Pequeno e o cordão de policiais – uma condensação de seu destino.

O efeito de suspense não chega aqui a ganhar corpo, pois a entrada de sua voz trás o alívio na fórmula do humor popular frente à falta de saída: “na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Sua fala não é enérgica, contrasta com clima geral e interrompe o fluxo com quem constata uma realidade que já não assusta. Num passe de mágica, seu corpo dá um giro no ar, liberta-se da cena, recuando no tempo, até os anos 1960. Lá está ele instalado na mesma posição de goleiro, agora efetivamente debaixo das traves de um campo de futebol, resumindo sua posição no jogo da vida e da morte. E a prática esportiva dos então meninos faz da bola o objeto da disputa, não mais a galinha que valia por ela, completando uma das metáforas centrais do filme: o que vale é o jogo e, dentro dele, o comando. A voz então começa a contar a história da Cidade de Deus e da evolução de seus valentões, flagrados, primeiro, em sua fase mais ingênua, quando invade o campo e furam a bola com um tiro, para estragar o prazer, já mostrando que a auto-afirmação pelo mal tem um efeito simbólico tanto maior quanto arbitrária. Para Busca Pé, vale a lição do impasse, da frustração diante da sacanagem.

A opção pela fotografia como forma de inclusão social significa um salto. Mas nem por isso, Busca Pé se depara com o mundo mais ético e solidário, pois a sua primeira missão no jornal o oportunismo e a deslealdade que lhe poderiam ter custado a vida, não fosse a vaidade de Zé Pequeno, feliz com a publicação da foto. O narrador aprende que vive no mundo em que deve negociar, não ter pressa na ambição, nem pureza nos princípios. O êxito pede a postura pragmática de tomar o mundo pelo que é e se ajustar, com talento e esperteza, as suas regras, sem tensionar a experiência com imperativos morais já sem sentido como bem mostraram a impotência do pai e exemplo sortido das autoridades. Seus amigos

morreram pelo apego ao fetiche das armas, pelo afã de alcançar a fama pela recusa da “vida de otário” que ele chegou ensaiar ao se empregar num supermercado, posição modesta de que foi expelido “por ser da Cidade de Deus”.

Os personagens do filme são muito mais reduzidos do que os do livro, mas apresentam as mesmas características físicas e psicológicas. Enquanto o autor faz os núcleos girarem em torno de Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo, o cineasta centraliza os núcleos em Busca Pé, Zé Pequeno e Mané Galinha. Tanto o romance como o filme enfatizam as características dos personagens numa mesma visão de valores determinada pela ausência total de adultos como pessoas estruturadoras de famílias. Em ambos não há noção burguesa da infância como uma fase preparatória para a vida adulta.

O emprego da linguagem é decisivo tanto para o autor como para o cineasta. Paulo Lins apresenta a linguagem da favela onde “falha a fala e fala a bala” e Fernando Meirelles segue o mesmo caminho. As duas obras, caracterizam a continuação da injustiça. A violência é questionada mas os criminosos vencem e continuam estabelecendo a ordem na comunidade.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. *Literatura, cinema e televisão*. In: \_\_\_\_ . *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo Itaú Cultural, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poética, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: edições 70, 1957.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmera Brasileira do Livro, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: \_\_\_\_ . *Análise estrutural da narrativa*. Coleção Novas Perspectivas em Comunicação. Vozes, 1973

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia* . In: \_\_\_\_ . *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: \_\_\_\_ . *Textos escolhidos*, Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BORDINI, Maria da Glória. *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

BUENO, André. (org.). *Literatura e Sociedade*. Narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

- DACANAL, José Hidelbrando. *Romances brasileiros*. Vol I. Porto Alegre: Novo Século, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Romances brasileiros*. Vol. II. Porto Alegre: Novo Século, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GANCHO, Candida Villares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2001.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Nacional, 1985.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. São Paulo: Globo, 2002.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação*. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo : Editora SENAC São Paulo Itaú Cultural, 2003.
- KOTHE, Flávio René. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2004.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- NIEMEYER Filho, Aloysio. *Ver e ouvir*. Brasília: Editora Univ. Brasília, 1997.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.
- PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo Instituto Itaú Cultural, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PERRONE, Cláudia. *Lukács: a imitação da vida*. In: \_\_\_\_\_. *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. Vol I. São Paulo. Editora Senac São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narrativa ficcional. Vol II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1983.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 2001.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.

\_\_\_\_\_. *O sentido do cinema*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

\_\_\_\_\_. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

STAM, Robert. *Introdução a teoria do cinema*. Campinas: Papyrus. 2003.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar do cinema*. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.