

A construção do olhar sobre a favela nas narrativas de *Cidade de Deus*

Joana Wildhagen

Mestranda em Estudos Literários da UFMG

Dado inalienável de minha experiência, o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista. Enxergar efetivamente mais, sem recusá-lo, implica discutir os termos deste olhar. Observar com ele o mundo mas colocá-lo também em foco, recusando a condição de total identificação com o aparato. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que, fora do campo, torna visível.

XAVIER, 1988, p. 382.

No presente trabalho, houve o interesse em articular as relações entre o livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e o filme de Fernando Meirelles, de título homônimo, baseado no referido romance, de forma a evidenciar os seus diferentes pontos de vista. O ponto de partida privilegiado para a discussão entre literatura e cinema convergiu com a abordagem feita por Ismail Xavier para o estudo de adaptações. Em seu ensaio: “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema” (2003), o autor parte do princípio que literatura, teatro e cinema são narrativas. Tendo isso em mente, ele procura estabelecer questões pontuais que servem de eixo comum para a análise de qualquer narrativa: a primeira delas, e a que mais nos interessa, é referente ao “foco” ou “ponto de vista”. Valemo-nos desse enfoque no sentido de apreender os modos de narrar do escritor Paulo Lins e do cineasta Fernando Meirelles. Sabemos que um texto envolve escolhas por parte do escritor, escolhas estas que vão direcionar a intenção do texto. Quem narra, narra alguma coisa a partir de suas experiências, não estando, dessa forma, seu imaginário, suas leituras, sua massa crítica, livre de julgamentos. O olhar que se lança em uma “narrativa” irá depender de uma posição, pois na “imagem estão implicados uma co-presença, um compromisso,

um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar” (XAVIER, 1988, p. 370). O mesmo pode ser dito do trabalho literário. Machado de Assis encanta constantemente nós leitores com seus narradores perversos, não isentos de carga irônica e crítica, que, de forma perspicaz, adulteram e desnudam a sociedade de sua época.

A partir da observação da formação do ponto de vista de vários tipos de narrativas, a análise dá-se pela relação intersemiótica. Jakobson definiu a tradução intersemiótica como sendo um tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1972, p. 59). Considerando as narrativas deste *corpus*, analisa-se, portanto, a implicação dos diferentes pontos de vista sobre um mesmo tema.

Pode-se dizer que o maior elemento conjuntivo entre livro e filme consiste em narrar o universo da favela e a influência que esse ambiente exerce sobre os seus moradores. Ambas as narrativas têm como personagem principal o Conjunto Habitacional Cidade de Deus. O livro de Paulo Lins, que levou quase dez anos para ser escrito (LINS, 1997), teve sua primeira edição publicada no ano de 1997 e, posteriormente, é relançado no ano de 2002, numa segunda edição revisada e alterada. Já o roteiro do filme sofreu doze tratamentos durante quase quatro anos e sua estrutura final chega às telas no ano de 2002 (MEIRELLES, 2003). Personagens, diálogos, trechos e acontecimentos principais do livro *Cidade de Deus* foram reaproveitados pelo roteirista Bráulio Mantovani e pelo diretor Fernando Meirelles para a realização do longa-metragem.

Para o trabalho comparativo a que nos propomos realizar foram levantadas várias questões concernentes ao trabalho das vozes narrativas que compõem os textos deste *corpus*. Tais reflexões, levantadas a partir do estudo de Ismail Xavier sobre o “ponto de vista” da criação artística, não se reduzem somente ao ângulo a partir do qual se narra uma história. Elas implicam, também, uma gama de questionamentos.

Afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos? Deixa a história correr como se fosse observada de uma janela transparente ou faz questão de lembrar o leitor/espectador de sua atividade

como orquestrador que controla tudo? Assume a posição de narrador onisciente, que sabe tudo e pode garantir que suas personagens realmente pensaram ou sentiram isto ou aquilo num certo momento? Ou assume que seu saber tem limites, que talvez só se aplique a uma personagem (foco central da história), ou não se aplique a nenhuma? Mesmo quando sabe tudo, como ajusta a dose de informação que nos libera ao longo do processo? Enfim, como escolhe as posições em que nos quer colocar, as emoções que nos reserva? (XAVIER, 2003, p. 69).

Partindo para a análise do *corpus*, primeiramente faremos uma análise do livro de Paulo Lins e, mais adiante, o enfoque será dado ao filme, para que, finalmente, possamos chegar a uma conclusão do trabalho de comparação.

O livro

Na narrativa de Paulo Lins, há a predominância de um narrador em terceira pessoa, onisciente, em discurso indireto. No início da história, o narrador deixa emergir as reminiscências de um espaço idealizado no passado pelo garoto Busca-Pé. Segundo Walty, “esse espaço é descrito por uma linguagem poética e metafórica, além do tom nostálgico referente à infância da personagem” (WALTY, 2005, p. 94). A narração inicial nos apresenta o adolescente Busca-Pé, sentado à beira do rio. Enquanto compartilha um “baseado” com o amigo Barbantinho ele repousa o olhar no rio; dá-se, então, um *flashback*, e a narração caminha em direção às lembranças da infância:

e sua íris, num zoom de castanhos, lhe trouxeram flashbacks: o rio limpo; o goiabal, que, decepado, cederá lugar aos novos blocos de jamelão assassinados, assim como a figueira mal-assombrada e as mamoneiras; o casarão abandonado que tinha piscina e os campos do paúra e Baluarte – onde jogara bola defendendo o dente-de-leite do Oberom – deram lugar às fábricas. [...] Recordou os ensaios do orfeão Santa Cecília de seus tempos de escola com alegria, subitamente desfeita, porém, no momento em que as águas do rio revelaram-lhe imagens do tempo em que vendia pão, picolé, fazia carroto na feira [...]; catava

garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferro-velho e dar um dinheirinho a sua mãe. [...] Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu (CDD, p. 12).¹

Segundo Walty, o rio, projetando as lembranças de menino, atua como um “espelho da memória” (WALTY, 2005, p. 94) e é este mesmo elemento que carrega as manchas de sangue dos corpos assassinados, trazendo o garoto à sua dura realidade. O rio é um elemento muito marcante na narrativa, conotando o elemento de vida e morte: ao mesmo tempo em que ele dá vida à comunidade, também carrega os corpos mortos.

Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d'água inocente, risos-líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram. [...] Do lado de cá, os morrinhos, casarões mal-assombrados, uma fonte: negra lavava roupa, cavalo bebera água na noite. [...] E, como o bom braço ao rio volta, o rio, totalmente abraçado, ia ziguezagueando água, esse forasteiro que viaja parado, que o ousaram, para as bocas que morderam seu dorso. Ria o rio, mas Busca-Pé bem sabia que todo rio nasce para morrer um dia. (CDD, p. 16)

Este trecho apresenta muitas informações importantes a respeito de questões históricas, como a alusão aos antigos habitantes do local: escravos negros e os donos das terras, os portugueses. Também há a metáfora do rio, citada anteriormente, além de se apresentarem impressões que remontam às origens do espaço do Conjunto.

Em meio a metáforas, ironias e quebras de paralelismo semântico, o narrador nos dá um panorama geográfico e cultural do Conjunto. Essa voz narrativa em terceira pessoa, até então aparentemente neutra, assume-se em primeira pessoa, promovendo uma quebra no ritmo narrativo. É apenas neste momento da narração que isso acontece, como se fosse essencial frisar: “(m)as o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso... (CDD, p. 22, grifo meu)”.

¹ Doravante, a abreviatura CDD será usada no presente texto para indicar a primeira edição reimpressa do romance *Cidade de Deus* (2000), de Paulo Lins.

Pode-se dizer que o narrador do livro de Paulo Lins é onisciente, já que narra como se estivesse fora e adota várias posições. Ele tudo sabe, tudo vê. Ao mesmo tempo possui traços do “narrador-testemunha” (LEITE, 1986, p. 37), já que narra em primeira pessoa, mesmo que apenas por um momento e parece ter presenciado tudo que conta, dando um tom mais realístico e verossímil. Ele também procura assumir, pelo uso da terceira pessoa, uma voz coletiva, de forma que permita fazer emergir vários discursos sob o ponto de vista daqueles que não têm voz em nossa sociedade. Desse modo, pode-se dizer que as vozes inseridas na narrativa de *Cidade de Deus* têm relação com as vozes polifônicas estudadas por Bakhtin.

Eduardo Duarte afirma que o romance, para além de seus aspectos documentais, apresenta uma composição muito peculiar. Sendo acima de tudo um texto individual e coletivo, nele se percebe a apropriação popular do romance etnográfico brasileiro:

Cruzamento dialógico de experiência, ficção e memória comunitária, a narrativa retoma procedimentos rapsódicos consagrados em *Macunaíma*, *Maira* e *Grande sertão: veredas*, para se constituir numa espécie de antiepopéia [...] do lumpesinato e de demais segmentos populares mergulhados na exclusão social. (DUARTE, 2001, p. 121)

O estilo de arte compósita em *Cidade de Deus* faz parte da característica dos tempos atuais. Na narrativa observa-se uma espécie de romance dentro do romance: personagens reais que são romanceadas, misturadas com outras fictícias; ao imaginário dos filmes sobre o banditismo junta-se o trabalho científico dirigido por Alba Zaluar. Somada a esse processo de construção textual, a postura autoral que a narrativa assume com direito a créditos ao fim do romance, revelam um trabalho similar ao das produções cinematográficas.

Sobre a questão da autoridade, percebe-se em *Cidade de Deus* a ausência de um protagonista e, portanto, de um herói tais quais as narrativas épicas. Sobre esse aspecto, é interessante relembrar a teoria de Bakhtin (1981), o qual atribui a Dostoiévski a criação do romance polifônico. Diferente dos romances do tipo monofônicos, cuja unidade dos pontos de vista é conferida pela autoridade de um narrador onisciente, as múltiplas vozes dos heróis em seus romances são consciências independentes que dialogam entre si, em uma relação de igualdade.

Romance polifônico é aquele em que cada personagem atua como um ser autônomo, com visão de mundo, voz, e posição própria no mundo. Segundo Bakhtin, “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 1981, p. 4). A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas não se objetifica, não se torna simples objeto da consciência do autor porque não perde sua condição de ser autônomo e equípole do discurso dialogado. As consciências, tanto do autor quanto das personagens, são infinitas e inconclusas.

Assim, Bakhtin (1981) observa que, nos romances de Dostoiévski, as personagens adquirem uma voz própria, e suas ações sofrem o mínimo de interferência por parte do autor. Por apresentar muitos pontos de vista, muitas vozes, Bakhtin caracteriza tal estilo por polifonia. Na polifonia, o dialogismo se deixa ver ou entrever por meio de muitas vozes polêmicas; já, na monofonia, há, apenas, o dialogismo, que é constitutivo da linguagem, porque o diálogo é mascarado e somente uma voz se faz ouvir, pois as demais são abafadas (RECHDAN, 2003).²

Aqui reside a diferença essencial entre as vozes que emergem no livro *Cidade de Deus* e no filme homônimo: enquanto o livro de Paulo Lins constitui-se pela polifonia, “flexibilizando”, ou adequando o narrador para deixar emergir cada voz de seu romance, o filme centraliza essa voz, e através dela tudo se constrói. Ainda que, mesmo assim, é possível perceber uma perda gradual do “controle” sobre os acontecimentos narrativos pelo narrador Busca-Pé. Veremos mais adiante como isso acontece.

Alguns trechos do livro de Lins podem elucidar a questão da polifonia através dos diferentes pontos de vista vislumbrados por diferentes personagens. Em um episódio que ilustra o cotidiano típico do bandido Cabeleira (trata-se de uma fuga da polícia), o malandro revela o seguinte pensamento: “Tinha receio de algum Paraíba o alcagüetar.³ Todo nordestino, além de puxa-saco de patrão, é alcagüete. Essa raça não vale nada. São capazes de cagar o que não comeram” (CDD, p. 168). Outro

² Conferir em: <<http://www.unitau.br/prppg/publica/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>>.

³ No livro de Paulo Lins, a palavra alcagüete refere-se ao sujeito delator, que denuncia algum bandido à polícia.

exemplo pode ser identificado através do pensamento de um dos cocotas⁴ da favela: “Mas qual homem que não é babaca por uma mulher só esses paraibão e criouleba, que só pegam mulher feia...” (CDD, p. 237). Às vezes, é o próprio narrador quem nos revela outros tipos de preconceito: “A polícia tinha o costume de agir assim com os viciados brancos, quando não fossem nordestinos, tinham certa regalia se flagrados fumando maconha” (CDD, p. 328).

Enfim, cada voz em *Cidade de Deus* carrega em seus discursos os mais diversos tipos de preconceitos imersos em nossa sociedade. Todos esses pontos de vista emergem em momentos específicos, e sempre estão se interagindo e contrapondo-se entre si, sem que um ponto de vista prevaleça sobre o outro. O enfoque que impera, portanto, é a visão dos excluídos, pois no livro de Paulo Lins não se observa o pensamento da classe média e sim dos moradores do Conjunto Habitacional, seus moradores e frequentadores.

O narrador do livro tenta disfarçar sua voz ao máximo, faz constantes ressalvas para narrar minibiografias da vida das personagens, entrecorta as histórias principais com outras “menores”, mas que não deixam de ter relevo e importância narrativas. Há uma forte preocupação em nomear, e isto se relaciona à própria “fascinação” de Paulo Lins por nomes. São vários os apelidos presentes na história, e listo aqui alguns dos mais de cem: Charutão, Jorge Marimbondo, Wilson Diabo, Piru Sujo, Faquir, Napoleão, Camundongo Russo, Vida Boa, Xaropão, Metralha, Cagalhão Parrudo, Aristóteles, Pança, Angu, Boi, Terremoto, Torneira, Lampião, Filé com Fritas, Ratoeira, Caçarola, Burro na Sombra, entre vários outros. Os apelidos destes personagens remetem muitas vezes ao grau de periculosidade do traficante, ou mesmo às suas características físicas: Cabeção (policial cearense), Sérgio Dezenove (em alusão aos 19 assassinatos que o bandido já havia cometido), Xerife (policial que fazia escravos sexuais na cadeia). E é nessa brincadeira de nomear que se entrecruzam vários relatos sobre a vida destes personagens. Vejamos alguns exemplos para que a explicação possa ser mais clara. Note-se o tom de testemunho na descrição da vida de Cabeleira, um dos personagens principais da narrativa.

⁴ Os cocotas, conforme define o narrador do romance, eram adolescentes habitantes do Conjunto caracterizados por serem “brancos, cabeludos e sorridentes, alguns estudavam, nenhum trabalhava, a maioria aguardava para servir o Exército” (CDD, p. 182).

Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado. [...] apesar disso tudo, ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão... era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida. [...] Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem porquê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morrera queimada. (CDD, p. 25)

No trecho citado estão contidos elementos importantes sobre as memórias do Conjunto, como a menção ao incêndio do Morro de São Carlos. Tal fato faz referência à política de erradicação do Rio de Janeiro, na década de 60, que se valeu até mesmo de incêndios criminosos para promover a remoção violenta dos moradores para bairros distantes do centro e da orla. A minibiografia da vida de Cabeleira, entre tantas outras que emergem no texto de Paulo Lins, mostra o cruzamento de vivências e experiências de diversas vozes excluídas de nossa literatura.

Na superfície textual de *Cidade de Deus*, os sentimentos de raiva, ódio, angústia, revolta e os silêncios, por vezes “esmagadores”, são narrados e vividos por cada personagem. O narrador sabe da vida de cada um, suas histórias, injustiças, mas, diferentemente do narrador do filme, ele não evidencia que os sentimentos e pensamentos dos personagens sejam os seus. Por vezes, porém, pode-se perceber certa “simpatia” maior por um personagem ou outro. A descrição da morte de Mané Galinha é carregada de um tom leve, poético e triste, ao contrário da morte do policial Cabeção. Odiado pelos moradores do Conjunto, seu corpo ensangüentado e destroçado é arrastado numa carroça por toda a favela, recebendo cuspes e vaias por onde passava.

Manoel Galinha caiu. E veio o vento para fazer pequenos redemoinhos na terra seca, levar o som dos estampidos a lugares mais longínquos, destruir ninhos malfeitos, balançar as pipas presas aos fios, quebrar pelas vielas, entrar por baixo das telhas, fazer uma espécie de inspeção nas mínimas brechas daquela hora, movimentar de leve o sangue que escorria da boca de Manoel Galinha, e veio

uma chuva de pingos grossos, ricocheteando nos telhados, alagando as ruas, aumentando o volume da água do rio e de seus dois braços. Para alguns, parecia querer, daquela hora em diante, encharcar o percurso do tempo para sempre, de tão forte que era (CDD, p. 502).

O corpo de Cabeção foi jogado no transporte sem delicadeza. [...] Os moradores seguiam a carroça, amontoavam-se para ver o cadáver. [...] A mãe de um maconheiro assassinado por Cabeção aproveitou para cuspir em seu corpo. Foi ovacionada. [...] Atiraram pedras, despejaram latas de lixo, deram pauladas. A tarde sem vento (CDD, p. 175).

Os elementos da natureza, tais como o vento e a chuva têm uma força significativa na descrição da morte do bandido-herói. Eles são metáforas do movimento de levar e trazer notícias, responsáveis por varrer e limpar a “sujeira” e as tristezas da guerra entre homens-adolescentes. Já a “tarde sem vento” no dia da morte de Cabeção ilustra que, ao contrário da transformação anterior, apenas um sentimento alimentado pelo ódio prevalece.

O filme

O filme que surgiu em decorrência da narrativa de Paulo Lins recorreu a um ponto vista narrativo centrado no garoto Busca-Pé. Utilizando a tipologia de narração e focos narrativos sistematizada por Friedman (LEITE, 1986), podemos concluir que na narração do longa-metragem *Cidade de Deus* há uma mescla de elementos das categorias “narrador onisciente intruso”, “eu como testemunha” e “narrador protagonista”.

Em primeiro lugar, o narrador é onisciente, pois sabe tudo o que se passa, mesmo que não tenha visto ou participado de uma cena. Na cena em que Dadinho mata o irmão de Busca-Pé, o Marreco, estavam presentes somente três personagens: Bené, Dadinho e Marreco. O narrador descreve essa cena em detalhes, mas como, então, ele poderia saber? A voz de Busca-Pé tudo controla, intervém nas cenas, congela a imagem, volta no tempo (*flashbacks*) para explicar o que aconteceu anteriormente. E ele é também intruso, sendo sua opinião explicitada diversas vezes. Podemos ver que isso acontece na narração abaixo. Trata-se da rixa entre Zé Pequeno e Mané Galinha:

O problema do Zé Pequeno com o Mané Galinha era muito simples: o Pequeno era feio e o Galinha conquistava qualquer mulher. O Zé Pequeno só conseguia mulher pagando ou usando a força... [...] A parada aí era entre o bonitão do bem e o feioso do mal (MEIRELLES, 2003, p. 142).

Busca-Pé também fala sobre suas frustrações, sobre a tristeza em ter um irmão inserido na bandidagem: “eu nunca tive coragem de seguir o meu irmão” (p. 23). “Olha só. Ter irmão bandido é a maior furada. Sempre acaba sobrando pra gente” (p. 49).

Conforme o desenrolar do filme, pode-se perceber um ofuscamento dos traços de onisciência do narrador. Busca-Pé passa a ter traços de um “narrador-protagonista” e de “eu como testemunha”, pois, conforme Ribeiro:

No caso de Busca-Pé como narrador é possível afirmar que, em “Cidade de Deus”, a personagem salta de mero coadjuvante na primeira parte da história, para um personagem secundário na segunda parte até quase ganhar status de protagonista no final do filme, quando consegue fotografar Zé Pequeno e seu bando e publicar seu trabalho accidental na capa de um jornal carioca de grande circulação (RIBEIRO, 2004, p. 118).

Na última parte do filme, Busca-Pé testemunha os fatos que observa ao seu redor e não mais sabe sobre os acontecimentos fora de sua visão. Ele teme a reação de Zé Pequeno em relação às fotos tiradas do bando do traficante, as quais, acidentalmente, foram publicadas no jornal que o garoto trabalhava. O que o narrador não podia esperar era que Zé Pequeno havia ficado orgulhoso em aparecer na primeira página dos jornais.

Pela análise do foco narrativo, Ribeiro conclui que a escolha de um narrador “mesclado” para a realização do filme *Cidade de Deus* caminha em sentido contrário ao da maior parte dos filmes e documentários em atividade no mundo (RIBEIRO, 2004, p. 119). O diretor Fernando Meirelles em entrevista a Kleber Mendonça Filho (2002) afirma ter percebido, junto ao roteirista Bráulio Mantovani, que a única “personagem” presente do início ao fim da obra era o próprio Paulo Lins e este foi um dos motivos para fazer de Busca-Pé seu *alter-ego*. Desta forma, a opção por um narrador “intruso” contribuiu para que ele cumprisse com seu objetivo de “fazer um filme com a câmera no

meio da favela e não do lado de fora, olhando para dentro e analisando com as minhas premissas e meus julgamentos” (MEIRELLES *apud* MENDONÇA, 2003, p. 6).

Ribeiro ainda afirma que a obra de Meirelles “só se tornou um grande filme devido à maestria da equipe em criar personagens que conseguiram exprimir de maneira bastante realista o cotidiano de um lugar” (RIBEIRO, 2004, p. 121). Lugar este que, como lembra o próprio narrador/personagem Busca-Pé, “fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro” (MEIRELLES, 2003, p. 29).

Em alguns momentos, percebemos que a adaptação centrada no olhar de Busca-Pé serviu como forma de amenizar o “peso” de acontecimentos violentos. O diretor afirma que à cena referente ao rito de passagem de Filé com Fritas para o mundo do tráfico, o assassinato de uma criança integrante da Caixa Baixa, sucedeu-se uma seqüência de tom irônico das tentativas frustradas de Busca-Pé na vida do crime, que serviram, na montagem, justamente para amenizar, ou nos fazer “esquecer” do terrível assassinato anterior.

Aliado ao mecanismo de voz em *off* de Busca-Pé, o diretor Fernando Meirelles e sua equipe associaram a montagem em forma de “corte metralhadora”, termo traduzido por Arlindo Machado do inglês *machine-gun*, que consiste em uma “técnica da montagem acelerada, com planos bastante breves e cortados em ritmos sincopados” (MACHADO, 1996, p. 270). Esse recurso foi muito utilizado pelo grupo de videomakers dos anos 80, o “Olhar Eletrônico”, que contava, em sua formação, com Fernando Meirelles. Assim o recurso se adequava a teipes brevíssimos, que necessitava de uma linguagem extremamente concentrada e inventiva (MACHADO, 1996, p. 270).

Por vezes, a voz em *off* do narrador tem a função de explicar as cenas mais rápidas e entrecortadas, como a descrição do movimento da droga chegando à favela e o trabalho feito nas bocas-de-fumo:

Vender droga é um negócio como qualquer outro. O fornecedor entrega o peso... e no cafofo é feita a endolação. O trabalho de endolação é a linha de montagem do tráfico. Tão chato quanto apertar parafuso. A maconha é embalada num pacotinho chamado “dóla”... a cocaína é embalada em papelotes. [...] O tráfico tem até plano de carreira... os garotos menores começam a trabalhar como aviãozinho.

Recebem uma boa grana para levar e trazer refrigerante [...]. Quando a polícia aparece, a pipa desce do céu... e todo mundo sai saindo (MEIRELLES, 2003, p. 95).

Durante essas falas há uma seqüência de cena “clipada” (MEIRELLES, 2003, p. 93) que começa no cafofo, e passa, por sua vez, às ruas do Conjunto, mostrando a dinâmica do comércio de drogas, até chegar, enfim, nas mãos dos “playboys”, a classe média que vai comprar o produto final. Enriquecendo toda essa cena, é interessante observar a adequação do linguajar do narrador pelo uso de gírias próprias ao tráfico: “cafofo”, “endolação”, “dóla”, “aviãozinho”.

Esse mecanismo de “corte metralhadora”, intercalado com seqüências mais lentas, marca profundamente a estética do filme. Essa forma narrativa, porém, recebeu críticas diversas, sob a alegação de estar abraçando uma estética hollywoodiana, que fora utilizada para exacerbar o impacto emocional das cenas mais violentas e perigosas nos espectadores⁵. Para Ribeiro, essas técnicas foram utilizadas pelo diretor de forma que o ritmo estético correspondesse ao ritmo social, isto é, à rapidez da guerra do narcotráfico (RIBEIRO, 2004, p. 128). Pode-se dizer que os mecanismos acima citados constituem-se enquanto uma forma de “adaptação criativa” dos diretores e produtores. A expressão “adaptação criativa” é a tradução de Diniz (2005, p. 22) para o termo *adaptation proper* usado por McFarlane (1996, p. 20) para definir um dos estágios da adaptação. Para o autor, a adaptação é considerada como tradução e o processo de *adaptation proper* ocorre quando algum elemento textual, de difícil transferência, exige a criatividade do tradutor. A partir desse elemento que oferece “resistência” para adaptação ele irá procurar outros recursos que realizem a mesma função dos signos do sistema em questão. Um exemplo de “adaptação criativa” usada pelo diretor Meirelles foi o uso dessa técnica de “corte metralhadora” numa seqüência de planos dos sucessivos assaltos que mostraram a “evolução” da vida de Mané Galinha, personagem que antes relutava em matar inocentes, tornando-se traficante e marginal. A narração em *off* do garoto Busca Pé, nessa seqüência foi uma forma criativa de narração que possibilitou a compreensão da história de Galinha de forma dinâmica e fluida.

⁵ Sobre as principais críticas decorrentes do filme *Cidade de Deus*, conferir em: BENTES, [s.d.]. Disponível em: <http://www.pacc.ufjf.br/ciec/pesquisas/p18_nacaoemidia.html>, e RIBEIRO, 2003, p. 125-139.

Também podemos dizer que, em alguns aspectos, o filme constitui-se pela construção de vozes polifônicas. A emergência de atores negros para a representação dos habitantes da narrativa *Cidade de Deus*, e a declaração de Meirelles em ter optado pelos improvisos no *set* de filmagem, são exemplos de polifonia. Sob esse viés, as falas dos atores negros, originados das periferias cariocas, permitem que se conservem as marcas lingüísticas, as gírias, as gestualidades e os ritos que marcam muitas pessoas que moram nas favelas. Há seqüências inteiras marcadas pelo improviso que depois passaram pelo processo de montagem (MEIRELLES, 2003, p. 160).

Meirelles, ainda, contraria a continuidade clássica do cinema, ao fazer de seu filme um grande *flashback* iniciado a partir das memórias de Busca-Pé. E dentro desse *flashback*, que começa logo no início do filme e vai até quase o fim, podemos perceber outros *flashbacks* menores.

Livro e filme possuem traços comuns: tendo a favela em foco, a narração vai e volta no passado. O espaço vai tomando conta da narrativa e da voz dos narradores. No livro há uma emergência de vozes coletivas, que formam uma polifonia, permitindo a expressão de centenas de pontos de vistas. O filme pode ser caracterizado, inicialmente, dentro daquilo que Bakhtin define enquanto “dialogismo monofônico” (BAKHTIN, 1981), em que a voz narrativa é conferida a uma autoria. Pela análise dos narradores, percebe-se que, no romance, o narrador vai perdendo o lirismo poético e acaba abrindo espaço para os verbos, para a ação da bala, como se à brutalidade da situação do tráfico, também a fala se tornasse mais densa. Já no filme, a onisciência inicial de Busca-Pé vai perdendo espaço até que ele se torne um narrador-personagem, e, a partir de então, não há mais possibilidade de controle sobre os fatos que narra. O que não deixa de entrever o ponto de vista daqueles que produziram, escreveram e dirigiram o filme: a visão de classe média. Segundo Ribeiro:

o ‘deslize’ quanto ao ponto-de-vista pela qual a história é filmada só ocorre de maneira mais patente no final de *Cidade de Deus*. Na resolução do filme, toda a equipe da O2, deixa transparecer a ‘velha visão de mundo’ da classe média. A personagem ‘má, ou seja, Zé Pequeno é assassinado, depois de perder tudo o que conquistou com a vida do crime, enquanto Busca-Pé que se manteve ‘íntegro, honesto’ e quase sempre tomando decisões norteadas pelo medo e pela covardia, arruma emprego em um jornal, o que

o levará certamente a ascender socialmente” (RIBEIRO, 2004, p. 199).

Não há como negar uma lição de moral transmitida pelo filme. O romance de Paulo Lins não deixa uma lição de moral. A leitura de seu texto a partir do ponto de vista deixa entrever que o narrador vai tecendo uma crítica entre as relações de poder e violência do tráfico, utiliza uma linguagem culta de forma a promover sua inversão, e toma para si a voz de uma comunidade inteira para narrar a fábula que não foi contada nos livros de história.

Referências

ALMEIDA, Fabiano Moreira de. Voz e representação no romance *Cidade de Deus*. In: *Viva voz: caderno virtual* n°. 1, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. pp.34-36. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/novasperspectiva.doc>>. Acesso em: 8 out. 2006.

BAKHTIN, Michail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Michail. O Romance Polifônico de Dostoiévski e seu Enfoque na Crítica Literária. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 1-38.

BENTES, Ivana. Cinema brasileiro: qual povo? In: *Nação e mídia: qual Brasil?* Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais – Ciec – da UFRJ. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/ciec/pesquisas/p18_nacaoemidia.html>.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema*: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Entre sertão e subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins. *O eixo e a roda*: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: FALE/UFMG, vol. 7, p. 119-125, mai, 2001.

GUIMARÃES, César G. Algumas aproximações entre cinema e literatura. In: _____. *Imagens da Memória*: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários. – Fale/UFMG; Ed. UFMG, 1997. p. 109-142.

- HERÉDIA, Kênia Aulízia. *Literatura e cinema no percurso da extração*. 2004. Dissertação (Mestrado) – UFMG, Belo Horizonte, 2004.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 63-72.
- LEITE, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LINS, Paulo. Qualé, cumpadi? *Veja*. São Paulo, 13 ago.1997a. p. 4-7.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Ed. Edusp, 1996.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, 1996.
- MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- MENDONÇA FILHO, K. Cidade de Deus: Lund e Meirelles. São Paulo, *Folha On Line*, setembro de 2003. Disponível em: <<http://cfl.uol.com.br:8000/cinemascopio/entrevista.cfm?CodEntrevista=99>>. Acesso em: 1 abr. 2007.
- RECHDAN, Maria Letícia de A. Dialogismo ou Polifonia? *Revista Ciências Humanas*. Taubaté, v.9, n.1, 2003. Disponível em: <<http://www.unitau.br/prppg/publica/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2006.
- RIBEIRO, Márcio Rodrigo. *O Banguê-banguê Mulato: Cidade de Deus, dos Homens e de todas as Linguagens*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Unesp, São Paulo, 2004.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus na zona de contato – alguns impasses da crítica cultural contemporânea. *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, n. 57, p. 125-139, 2003.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-90.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 367-384.

WALTY, Ivete L. C. De alegorias e pastiches: a questão do realismo. *Corpus rasurado*: exclusão e resistência na narrativa urbana. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Autêntica, 2005. p. 89-113.

Filmografia

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Lumière e Miramax Films, 2002. 1 dvd (130 min.), son., color., longa-metragem.