



Cidade de Deus: a realidade exposta na literatura e no cinema Cidade de Deus: the reality from the literature and cinema

Rosemari Sarmiento¹

Resumo: A tradução do texto literário para o cinema pode compor uma obra de singularidade autoral e proposição estética inovadora comparável à obra original. Com esse pressuposto confronta-se **Cidade de Deus**, romance (1997) e filme (2002), buscando o diálogo entre os seus procedimentos narrativos. Dentro do recorte adotado problematiza-se a conexão entre arte e realidade social e as obras como capazes traduzir o fenômeno social da pobreza na urbe.

Palavras chave: Cidade de Deus; literatura e cinema; narrativa literária; narrativa cinematográfica; realidade social.

Abstract: The translation of a literary text into cinema can compose a piece of authorial singularity and comparable innovative aesthetic proposal of the original work. The romance (1997) and the movie (2002) of "**Cidade de Deus**" are confronted, searching a dialogue between the narrative procedures of both works. From this specific study angle, the connection between art and social reality is problematized, translating the social phenomenon of urban poverty.

Key words: Cidade de Deus; literature and cinema; narrative literature; narrative cinematography; social reality.

*Através da visualidade do filme e do texto literário,
o mundo não é mais dado a ver, mas cada um se lê, numa
obscuridade que a imagem ilumina de suas evidências interiores.
Jeanne-Marie Clerc, *Ecrivains et cinema**

Tanto na arte como na realidade, a presença dos *de baixo*, é incômoda e indesejada; visto que se expõe como marca de um capitalismo predatório e excludente, das grandes desigualdades sociais. Juízo historicamente projetado no imaginário social, estes são os *outros*, os *do lado de lá*; a imagem do espelho invertido. Mas o povo pobre mesmo expropriado, marginalizado, estigmatizado, ocupa o centro de nossa realidade e não pode ser ignorado. Assim, sabe-se que esta realidade, em suas esferas mais díspares, é matéria prima para a arte. Como nos lembra Candido (2002, p.80), a arte literária (e amplo para a cinematográfica) interessa como "síntese e projeção da experiência humana" e seu "texto se forma a partir do contexto".

Partindo desta premissa, a conexão entre arte e realidade social, defini-se o *corpus*: a análise da representação dos *de baixo*, daqueles que mais sofrem na sociedade, os favelados, crianças, jovens, negros, as vozes da

¹ Mestre em Letras e Cultura Regional, da Universidade de Caxias do Sul. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (E-mail: rosemari_sd@yahoo.com.br)

pobreza urbana na arte literária e cinematográfica; mostra representacional de um estrato da sociedade brasileira.

Com estilo inovador, o romance **Cidade de Deus** (1997) de Paulo Lins trouxe evidente proximidade com a linguagem cinematográfica. Consequentemente foi adaptado ao cinema, em filme homônimo com direção de Fernando Meirelles (2002). Isso, justamente porque a arte cinematográfica é uma espécie de segunda natureza da literatura, pois traz embutido o processo narrativo literário. Embora numa lógica contrária, aquilo que na literatura é efeito (a imagem), no cinema é também elemento da narrativa. O romance, forma literária sempre propensa ao diálogo com outras linguagens, encontra no cinema um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos. Nas páginas do romance, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens. A tela do cinema abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras.

Portanto a comparação dos procedimentos narrativos de **Cidade de Deus**, nos modos literário e fílmico, pode ajudar a explicitar aspectos desse diálogo, assim como a relevância do cinema e da literatura, como capazes de pensar e estabelecer relações com o social e histórico, ler e traduzir o fenômeno social da pobreza na urbe. Por conseguinte, de pensar e representar ao mesmo tempo, um sistema de relações concretas entre suas temáticas e estruturas narrativas da configuração social do próprio Brasil. Busca-se deste modo abordar a relevância estética, social e histórica da arte.

A narrativa literária de Lins

Ao pensar historicamente a arte brasileira e sua relação com a sociedade na contemporaneidade, nos deparamos com este fenômeno que é Cidade de Deus. O impacto causado devido ao grau de realismo presente na narrativa de Lins faz refletir a respeito da brutalidade da violência da sociedade brasileira contemporânea, como a protagonista, a causa e o efeito.

O romance inicia com a narração de uma cena bucólica e amena, de curtir a natureza na beira do rio, de fumar um baseado, recuperar memórias de alegrias pueris que passaram e os possíveis sonhos do futuro. Brutalmente,

esse idílico momento é rompido e a realidade invade a narrativa. Por sua vez, a narrativa cinematográfica invade a literária visto que, explicitamente, as imagens adentram no imaginário do leitor com muita materialidade. Há o olho do narrador por traz da câmera, com a crua descrição:

a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto... Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver... Vermelhidão, outro presunto brotou da curva do rio... Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado e ainda quente. (LINS, 2003, p.13-14)

Ao promover este choque inicial no leitor, ele é despertado de forma brutal, não só para o que será narrado como para a própria matéria social. Ainda neste segmento, o narrador define o enunciado da trama: a trágica e famosa história da guerra do tráfico em **Cidade de Deus**, e aponta: “Era a guerra que navegava em sua premissa”.(LINS, 2003, p. 14); inserindo deste modo, um certo caráter documental ao literário.

Na sequência, o narrador recapitula o passado apresentando uma mescla entre descrições físicas e poéticas da construção e primeiras transformações do Conjunto Habitacional Cidade de Deus². Assim, conferi-se a delimitação do espaço narrativo da história restrita ao espaço do conjunto habitacional, no qual a órbita limitada funcionará como força (SCHWARZ, 1999) e, ao universo dos seus moradores; organizados por conta da política de remoção da zona central da cidade; revelando a intenção, da metrópole carioca, naquela configuração social específica, de isolar os pobres como moradores de periferia, uma espécie de *apartheid* social.

Ainda neste segmento, são narradas brincadeiras, façanhas, aventuras, diálogos esparsos, até que, em determinado momento, percebendo que cede às próprias digressões, o narrador se coloca e define a que veio: falar sobre o crime. Neste instante introduz um texto poético: “Poesia, minha tia,

². Localizado em Jacarepaguá, na zona Oeste, Cidade de Deus foi construído num projeto de Carlos Lacerda, no Governo Federal nos anos 60. Governo que destacou-se pela construção de grandes obras que mostraram suas habilidades de administrador e consolidaram a simpatia da classe média por remover favelas de bairros da Zona Sul e Maracanã, instalando seus antigos habitantes em conjuntos habitacionais afastados como Cidade de Deus e Vila Kennedy.

ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas... Falha a fala. Fala a bala” (LINS, 2003, p. 21). A partir daí, a configuração da narrativa atinge outro andamento, de caráter imediato, bruto e violento. De acordo com Schwarz o material tratado atinge um “dinamismo poderoso” e se revelará de maneira potente, como força estrutural: “uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento que deixa o juízo moral no chão” (SCHWARZ, 1999, p.167).

De agora em diante a trama revela o desenvolvimento do tráfico de drogas e da violência dentro da favela Cidade de Deus que, com o aumento do crescimento desordenado, tornou-se uma das mais violentas da cidade do Rio de Janeiro, reiterando a imagem consolidada pela sociedade sobre a relação entre *classes pobres* e *classes perigosas*³, estigma que acompanha historicamente o pobre, preferencialmente negro brasileiro.

Baseado em fatos reais, retrata de forma ficcional a guerra que ocorreu no final dos anos setenta entre duas quadrilhas – transformada num *show*, tal o sensacionalismo, rotulado pela imprensa da época, como guerra civil. A narrativa estruturalmente dividida em três eixos dramáticos caracteriza, em cada período, a história dos protagonistas: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno. Segundo Nagib (2006) o destaque no termo *história* evidencia a importância do elo com o real e a intenção de narrar o que está por trás dos crimes conhecidos via mídia: a história dos criminosos.

“A história de Cabeleira”, momento de violência ainda um tanto ingênuo, é restrita a pequenos assaltos e um *inofensivo* tráfico de maconha. O perfil do personagem tem na falta de estrutura familiar uma das raízes causais do crime: “o pai, aquele merda, vivia embriagado... a mãe era puta da zona, e o irmão, viado”.(LINS, 2003, p. 22); contexto este relativamente comum entre os que vivem sob o estigma da pobreza. Interessante notar na sequência deste trecho “ter um irmão viado foi a grande desgraça em sua vida” (LINS, 2003,

³ A expressão criada por Mary Carpenter (séc XIX) em um estudo sobre criminalidade, reformulada por Frégier (1840) que alia de forma indissociável a pobreza ao vício e ao crime, consequentemente o pobre como um justo motivo de terror a sociedade. (CHALHOUB. *Cidade Febril*.SP: Comp. Letras, 2006)

p.23) a evidência de possíveis valores morais dentro deste universo: um pai bêbado e a mãe puta, banal, já introjetado; mas o irmão “viado” revela uma sociedade em que o *macho* era um modelo a ser admirado. Aponta assim o narcisismo, o *ethos* masculino no qual, ainda hoje, a dignidade masculina é indicativo moral.

O personagem Cabeleira tem índole boa, é o *bom bandido*, referenciando o *bom malandro*, mas em outra configuração. O malandro de antigamente – aquele que, no imaginário popular, com sua elegância no vestir, se valia de habilidades *levemente* desonestas para sobreviver e, usava a navalha como arma – tornou-se bandido. Ele trocou “a arma branca” por um revólver, “a máquina, o ferro”. Portanto, sua fonte de poder agora é outra. Assim, malandro e bandido tem em comum o horror ao trabalho, mas diversamente “a imagem do bandido constrói-se com a posse de arma e a opção pelo tráfico, ou pelo assalto como meio de vida... a introdução da arma de fogo entre eles marca uma descontinuidade na história da criminalidade” (ZALUAR, 2000, p. 149).

Embora esta primeira parte do livro se chame “A história de Cabeleira” essa indicação não encontra respaldo imediato na narrativa, de fluxo difícil e truncado. O que se tem é um emaranhado de personagens, tramas e sequências, na maioria, sinistras e brutais; remetendo estrutura e realidade literária à fratura social circunscrita.

“A história de Bené” já revela um andamento mais linear e coincide com a chegada e organização do tráfico de cocaína, marcando a passagem para a escala industrial do crime, quando o aumento da violência começa a deteriorar a imagem e sentido social que se tinha dos marginais, os *bons malandros*. A trama principal é a sua estreita relação desde a infância e a ascensão de Bené e Zé Pequeno ao comando do tráfico na favela, um é o herdeiro do banditismo romântico dos tempos antigos e o outro representa o novo paradigma na já reformada “neofavela”⁴. Há uma *modernização* da estrutura caótica da favela realçada sob a ótica da sociedade como o lugar da *desordem* por excelência, segundo Pasternak “Em nível da representação

⁴ Conceito e expressão no sentido de uma nova configuração da favela reformulada pela invasão do tráfico de drogas e da corrupção da polícia, como define Schwarz (1999).

social, o residente em favela pertence não apenas ao mundo dos pobres, mas ao mundo dos problemas sociais.”(apud KOWARICK, 2009, p. 268)

Paradoxalmente, enfatiza o caráter do espelho invertido na construção de uma identidade urbana civilizada. Em Zé Pequeno tem-se o reflexo do processo racional de acumulação de capital, a busca da ordenação organizacional do crime e do tráfico das drogas. O representante de uma nova categoria se configura. O poder toma lugar neste personagem que, dentro do caos estratificado em que se encontra Cidade de Deus, pretende o estatuto de um empreendimento econômico (claro que regido por suas próprias leis – como todo grande capitalista, o que lhe convém) visando lucros.

No personagem Zé Pequeno é reiterado a relação da pobreza com a periculosidade: “A maioria chegava com dez assassinatos, experiência de cinquenta assaltos, trinta revólveres dos mais diversos calibres e respeito de todos os bandidos do local” (LINS, 2003, p. 177). Já, aos seis anos, fazia parte da logística do crime, revelando a parcela da criminalidade infantil na urbe contemporânea, uma dimensão estruturante e perversa da história atual. Resumidamente, tem-se sua infância delineada:

Perambulava pelas ruas da Zona Sul quando começou a assaltar... com o dinheiro dos primeiros assaltos comprou um revólver... No terceiro assalto com revólver, fez questão de matar a vítima, não porque ela tivesse esboçado reação, mas para sentir como é que era aquela emoção tão forte... (LINS, 2003, p. 155)

Logo, na “História de Zé Pequeno” tem-se o que reconhecemos hoje no quadro geral das favelas urbanas: a guerra pelo controle do tráfico de cocaína, travada por quadrilhas de jovens e até crianças; a exacerbação final da violência que passa a ameaçar a todos indiscriminadamente. Aqui, no poder, Zé Pequeno tem sua hegemonia em Cidade de Deus questionada pelo noivo humilhado de uma moça que ele havia estuprado; um cidadão convertido em assassino, Mané Galinha. A cena do ritual de passagem de um trabalhador honrado e ético para a criminalidade é significativa:

obstinado... entrou por duas vielas a passos largos... tirou a arma da cintura, engatilhou-a... avistou seu inimigo e mais três quadrilheiros, apontou a arma e atirou seguidamente... o terceiro tentou trocar tiros francamente com o vingador e foi atingido fatalmente na testa. Galinha aproximou-se do cadáver, deu mais três tiros no peito; em seguida colocou o pé esquerdo em cima da cabeça, o direito em cima da barriga e gritou: - Esse é o meu primeiro! Quem seguir esse

desgraçado vai ter o mesmo fim desse aqui!... recarregou a arma. Avistou um quadrilheiro atrás... foi em sua direção e sem nenhuma piedade estoporou seu crânio. (LINS, 2003, p. 314-315)

Esta passagem mostra o estado em que se encontra o morador da favela comum, acossado neste cenário opressor de abuso e degradação social. Expõe as polaridades e a linha tênue entre vítima e algoz, o bem e o mal, e as condições limítrofes e sub-humanas da brutalidade como elementos estruturadores da pobreza. Ao insurgir contra o poder de Zé Pequeno e, assim, deflagrar o grande conflito final, Mané Galinha se coloca no patamar de justiceiro e é aclamado pela população local (a Praça Matusalém, cenário da morte de Mané Galinha é cultuada pelos moradores de Cidade de Deus até hoje). O modelo de trabalhador, de bom filho, próximo ao modelo de dignidade social transfigurado, confere ao bandido uma significativa importância social. O *ethos* da honra masculina em nome da *justiça* é julgado *a priori*: a *ética* do bandido social, como o “bandido bom, protetor” que, dentro das determinações sociais, leva as pessoas comuns – sem a ousadia para combater o crime com o crime – a se identificarem com ele, a cultuarem-no.

E a guerra é deflagrada. Segue uma narrativa acelerada, num ritmo sem tréguas, na qual a trivialidade da morte está a um passo da estatística. Segundo Schwarz (1999), em um compasso de envergadura e disposição tão ousada quanto a enquete social, em que a intimidade com o horror é uma situação moderna. O ritmo apresenta-se fragmentado, frenético, de brutalidade chocante e descontínua; assim como a própria realidade do universo da favela onde o andamento da vida não está sujeito à segurança e à continuidade.

No entanto, no cerne da narrativa, o personagem principal acaba sendo a própria Cidade de Deus, a “neofavela” que estrutura a periferia da sociedade urbana brasileira. Deste modo, apresenta o romance, como nos fala Candido, um texto que se forma a partir do contexto, com estatuto de revelação da realidade histórica e social, mas, também, e principalmente como obra de arte autônoma, pois, embora tenha estreitos vínculos com a realidade exterior, adquire valor como obra ficcional devido a seus componentes formais: o ponto de vista do narrador; a configuração do seu espaço narrativo; a influência da abordagem jornalística e etnográfica e da linguagem popular. Assim, **Cidade**

de Deus se configura em romance e passa a possuir verdades peculiares que possibilitam perceber melhor a realidade externa que a originou.

A narrativa fílmica de Meirelles

Cidade de Deus, romance e filme apresentam-se como um espaço autoral que leva a arte a questionar e romper com princípios estéticos estabelecidos. Ambas narrativas instauram um olhar desconcertante e chocante sobre a crise de valores contemporânea da experiência social urbana. O texto fílmico, em vivo diálogo com o texto literário, consegue combinar imagem e texto no mesmo compasso (extremamente vivo, fragmentado, acelerado, e brutal, tal qual nossa contemporaneidade). Possivelmente, isso se deve à estrutura narrativa literária que traz uma combinação, interna à prosa, de ritmo veloz, alto teor imagético, com a evidente proximidade entre romance e linguagem cinematográfica.

Faz-se importante pensar sobre a transposição da narrativa literária para a fílmica. Segundo Bazin a adaptação parte do princípio de que “estilo se define pela fusão de forma” (1992, p.148), portanto buscar fidelidade é uma ilusão. Cabe ao cineasta encontrar os elementos cinematográficos equivalentes aos literários, pois, se o filme é uma “tradução estética do romance para outra linguagem” (BAZIN, 1992, p.148), calcada na empatia do cineasta pela obra literária; há que respeitar-se o espírito do romance adaptado, inventando e articulando apenas os elementos audiovisuais ao texto.

A cena inicial do filme é introduzida de forma emblemática. Em um breve prólogo tem-se uma montagem de imagens super icônicas, em uma espécie de rima visual renunciando não só o caráter másculo da história como a linguagem estética adotada. Em ritmo cadenciado, ágil e vistoso, tem-se uma sequência de inúmeros *closes*. Uma lâmina sendo afiada numa pedra. Um jovem negro fotografando. Fotogramas. O título do filme. A lâmina. O ritmo acelerando ao som e um samba. Mãos negras que raspam e picam uma cenoura. Uma galinha. Bicos, pés de galinhas, cabeças das galinhas largadas em um prato. A brasa na grelha. Tripas sendo arrancadas. A galinha escapando. A primeira fala é do jovem negro que sorri com imensos dentes

acavalados, em *close* e diz: “Ih, a galinha fugiu. O rapá! Você aí, meu irmão! Pega a galinha, meu rapá, vam’bora, porra!” A partir daí, cadenciada pelo ritmo veloz da batucada, segue-se uma perseguição armada, através de vielas sujas, atrás da galinha. Na sequência vemos o eletrizante confronto entre os jovens bandidos armados e um grupo de policiais também armados, intermediado pela presença de um adolescente negro que se vê exatamente no meio do embate. O ritmo ágil e veloz agora muda, desacelera. O rosto do adolescente em *close* gira cento e oitenta graus de frente, encara os jovens armados; um outro giro, em direção dos policiais, percebe situação e diz, em *off*: “Minha fotografia podia mudar minha vida”. Novo giro de câmera, em direção dos bandidos, sua voz em *off*: “Mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. A câmera girando trezentos e sessenta graus, lenta, focaliza diversas vezes o adolescente e seu entorno. Ouvimos sua voz, ainda em *off*: “E sempre foi assim, desde que eu era criança”.

Esta cena é ágil e potente, devido a sua construção alucinante, na qual são mesclados cortes rápidos, secos e agressivos (num estilo digital de videoclipe) com imagens representativas da história que irá se apresentar. Pode-se desmembrá-la e pensá-la sob diversos aspectos quanto da análise da obra fílmica e da sua adaptação a partir da literária. Inicialmente, há a redução estrutural própria da diferença entre as linguagens, ou seja, o processo de subtração para adequar a obra literária à duração temporal da obra fílmica. A linguagem verbal é mais extensa, prolixa, e analítica; não equivalente à linguagem cinematográfica, icônica, imediata, no qual o expectador apreende mais pelos sentidos. Consiste, portanto em enormes e significativos cortes no texto literário; devido à diferença semiótica que separa a *verbalidade* e abstração da literatura da *iconicidade* e mobilidade plástica do cinema.

Observa-se também não um narrador em terceira pessoa como no romance, mas um narrador em primeira pessoa. Busca-Pé, personagem originalmente inexpressivo no romance, no filme testemunha e amarra as histórias. Por conseguinte, cenas adicionais são incluídas, vinculando sua história à dos protagonistas e às tramas principais. Aqui, há um processo inverso ao da redução: o da adição. Por se tratar de linguagens diversas em

sua estrutura narrativa, faz-se necessário tanto reduzir quanto agregar elementos capazes de traduzir aspectos do romance incapazes de ser transpostos de outra forma, pois necessitam de tempo e/ou espaço diferentes, os “equivalentes cinematográficos” de Bazin (1992). Um acréscimo de elementos, como personagens, tratamento do destino destes, ou um pequeno detalhe físico ou psíquico, acaba por ser um deflagrador semântico importante no desenrolar da trama capaz de produzir os resultados desejados, próximos ou iguais ao literário; visto que o cinema tem seus próprios códigos de estabelecer significado.

O filme mantém cronologicamente a estrutura linear do romance, e introduz ainda uma visão estrutural circular, pois inicia com a espetacular cena que irá finalizá-lo, isto é, o momento extremamente tenso, mas de muita competência técnica cinematográfica, em que o jovem adolescente negro se vê cara a cara com o confronto dos dois grupos armados (os traficantes e a polícia) e a possibilidade de morrer neste fogo cruzado. Traz este momento, uma gramática fílmica capaz de buscar as equivalências entre as linguagens, sobre a qual Bazin (1992) nos fala, alcançando, mais potência como forma cinematográfica. Além disso, delimita de forma sintética o universo retratado na história, a parcela estratificada da sociedade pobre contemporânea, composta por crianças e jovens envolvidos na criminalidade, que além de circunscrita ao espaço específico da favela (aqui a de Cidade de Deus), vê-se diante de uma vida sem muito horizonte. A narrativa fílmica sinaliza e referencia o aspecto realista da obra literária. Ele corresponde ao caótico estado contemporâneo do morador da favela comum que, frequentemente, vive nesta corda bamba; no embate entre traficantes e a polícia, no qual a vida e a morte estão em qualquer lugar, ou momento banal do seu cotidiano; quando não mais existe o dilema de estar ao lado do bem ou do mal. Nesse aspecto realista, as várias formas de violência perpetradas por bandidos e pela polícia consolidam cada vez mais a inexistência dos seus direitos civis básicos. Por outro lado, tem-se ainda evidenciada a forma estrutural circular também pela recorrência ao fluxo do tempo, um ir e vir de cenas que se repetem sob diferentes pontos de vista,

no qual os personagens, histórias e situações vão e voltam durante a narrativa fílmica, justificando ou contextualizando suas condutas ao longo do filme.

O alto grau de tensão e o teor visual nesta primeira cena, o ritmo frenético, o fracionamento da linguagem, os vários ângulos das situações em que recai seu olhar a partir do ponto de vista da câmara, com correspondência entre a velocidade das ações narradas e referenciais icônicos do literário para o cinematográfico, apresentam-se como um estilo, uma gramática fílmica, capaz de captar processos e impasses também sociais. No prólogo desta cena, segundo Nagib (2006, p. 148) “configura-se o caráter viril da história, centrada em personagens masculinos... e convenientemente recheada de imagens fálicas: o frango, a faca, a cenoura sendo raspada, o próprio revólver.” Nagib enfatiza, ainda, a alusão icônica da cenoura e a galinha, assim como a faca e os dentes de Zé Pequeno expostos, em *close*, como rima visual, uma sugestão aos inimigos que ele pretende devorar. Percebe-se isto também na cena em que Zé Pequeno distribui armas para meninos e diz: “E aí, molecada... cês num gosta de comer galinha? Então vamos comer galinha no almoço e depois jantar o Cenoura.”

E assim, as histórias dos *rapazes* são contadas pelo narrador Busca-Pé, que observa com relativa distância a todos e o único que não se deixa envolver no mundo da criminalidade representado; numa espécie de autoconsciência. “A história do Trio Ternura”, correspondente à de “Cabeleira” no romance, inicia a cena em um jogo de futebol de rua, no qual o adolescente chuta a bola para o alto, saca o revólver e atira nela e sorrindo gira o revólver. Tem-se a relação da ingenuidade infantil com a bandidagem, assim como um referencial a um estilo cinematográfico em voga naquela época: o *western*. A cena do assalto ao caminhão de gás, traz coreografia apurada lembrando um *western hollywoodiano da Metro Goldmeyer*. Além disso, com o roubo do dinheiro o trio parece quase prestar um serviço comunitário (referenciando outro clássico da *Metro - Robin Hood*), já que pessoas comuns acabam por aproveitar e pilhar o caminhão. Procedimento não muito incomum numa sociedade capitalista em que as camadas pobres sentem-se ressentidas e revoltadas, e saques acontecem, quando há oportunidade. Mesmo sem a

consciência do conceito de classe destas, tem-se o indício da agregação diante de um contexto em que o compromisso é a sobrevivência.

Entre as soluções visuais de representação para esta época inicial do conjunto habitacional, nos anos sessenta, impera a tonalidade em cores quentes, avermelhadas e pastéis, incluindo o céu e o chão batido. Tomadas panorâmicas mostram a amplitude do condomínio, casas nuas, alinhadas e organizadas, ruas largas e retas. A estruturação espacial é como uma mensagem ideológica de disciplina e domesticação provenientes da proposta política da época. A visão da cidade maravilhosa, o Rio de Janeiro do cartão postal, é vista de longe numa perspectiva reveladora da exclusão social da favela e seus moradores. Sambas e chorinhos embalam a trilha sonora. Nesta amplitude avermelhada do condomínio, tem-se a melancólica cena final. A morte de Cabeleira, em uma perseguição policial, que acaba com o corpo ensanguentado do jovem jogado ao meio fio; a polícia retirando seus pertences; as pessoas se aproximando; a mãe desesperada gritando (cena similar a tantas veiculadas pela mídia, comum, hoje, aos nossos olhos, tal é o mecanismo de repressão e violência da polícia civil, que na maioria das vezes age indiscriminadamente).

Neste momento Busca-Pé chega e observa, entre os outros tantos; sai da cena do crime e dos anos sessenta caminhando. No entanto a cena propriamente dita não termina, amarrando à próxima fase, nesta caminhada, tem-se a passagem aos “Anos 70”. As cores são evidentemente mais vivas, a favela tem outra configuração, casas cercadas, pequenos apartamentos, conjunto mais sujo e desorganizado, grafismos nas paredes, o discurso da ordem, ainda inscrito, foi reinterpretado e enriquecido com os signos da cultura modificada. O ambiente está mais fechado, com uma leve sensação de confinamento, com velas que terminam em muros. A trilha sonora mantém a percussão brasileira, mas é *funkeada*.

Um segundo subtítulo é enunciado: “A história das bocas dos apês”. Uma interessante narrativa vai ser mostrada, tanto em termos de gramática fílmica como revelador de como se constituem e legitimam, neste universo, os domínios de território e o poder entre quadrilhas no qual prevalece a lei do mais

forte, ou mais armado. A guerra pela posse das *bocas de fumo* é base do rendoso comércio e um demarcador das fronteiras entre as áreas controladas. O narrador vai contando, a evolução e passagem das *bocas de fumo* a partir da visão fixa e interna de um apartamento e uma *boca* (a dos apês). Na medida em que passa de um traficante para outro, vai visualmente se desgastando e desorganizando (a degradação do espaço da favela), e finaliza com a marcante entrada do jovem negro da cena inicial que fala intimidador: “Dadinho é o caralho! Meu nome é Zé Pequeno, porra!” *Close* no rosto de um menino negro, o título: “A história de Zé Pequeno”. Na sequência cenas super-representativas do caráter racional, empreendedor e perverso, do protagonista que, no plano do espetáculo, se imporá pela violência.

Voz em *off* de Busca-Pé: “Dadinho sempre quis ser o dono de Cidade de Deus, desde pequeno”. Ele vai narrando a trajetória de roubos e iniquidades deste; finalizando com inúmeras cenas de assassinatos, vistas pelo ângulo das vítimas, focando sempre o menino negro com seu imenso sorriso de dentes muito brancos, mostrando seu puro deleite diante do ato de matar. Ainda em *off*: “Entre um tiro e outro Dadinho cresceu. Quando fez dezoito anos, era um dos bandidos mais procurados do Rio de Janeiro” (dados biográficos da história contemporânea do crime no RJ). O narrador em *off*: “Dadinho virou Zé Pequeno e acabou matando. Acordou cedo e tomou a Boca do Jerry Adriane no 13”. De acordo com o comentário de Schwarz (1999, p.165) sobre o romance, aqui materializado visualmente: “não falta método a sua fúria”. Ainda o narrador: “Antes de anoitecer, ele já era dono de quase todas as bocas da favela”. Vê-se imagens claustrofobias das execuções, das tomadas das *bocas*; e mapas (fotogramas respectivos, da favela Cidade de Deus, marcados com vermelho – a trilha de sangue de Zé Pequeno). “A história das bocas dos apês” termina com a repetição da cena de Busca-Pé dentro do *apê*, na qual Zé Pequeno irrompe agressivamente dizendo: “Dadinho é o caralho. Meu nome é Zé Pequeno, porra!”

Interessante é a implícita relação do narrador Busca-Pé com a montagem do filme, que se dá ao comando de sua narrativa, inclusive repetindo as cenas sob diferentes ângulos e pontos de vista, reiterando a forma

circular. Cabe enfatizar o papel da forma do filme, segundo Eisenstein (1990), o caráter representativo de realidade como produto de força dinâmica de suas relações, daí a importância da montagem (um dos pontos altos de **Cidade de Deus**), das irregularidades, das desproporções, colisões, choques, sínopes, intervalos, que são capazes de criar o ritmo, a dinâmica. A montagem como uma propriedade orgânica capaz de imputar vigor absoluto à narrativa fílmica e produzir uma impressão verdadeiramente viva. Justamente o que se tem em **Cidade de Deus**.

Nas cenas seguintes, em que Zé Pequeno já assumiu o poder, é narrada a movimentação impessoal da engrenagem do narcotráfico, tem-se todos os passos materializados em imagens em *close*. A dependência vital entre os elos da hierarquia, a convivência da polícia e a proteção da comunidade do entorno ao sistema empresarial do narcotráfico. Busca-Pé narra em *off*: “Se tráfico fosse legal o Pequeno era chamado Homem do Ano”. Zaluar comenta:

É o capitalismo selvagem na sua mais pura manifestação, que junta práticas daquilo que Marx chamou de acumulação primitiva, baseada no saque e no lucro comercial desmesurado, com a lógica empresarial capitalista moderna, mas sem o controle exercido hoje pelo Estado e pelas organizações da sociedade civil. Estar à revelia da lei é, então, sua grande vantagem empresarial. (ZALUAR, 1994, p. 97).

Sabe-se que o narcotráfico é apenas um dos meios atuais mais rápidos e eficazes para chegar ao enriquecimento, portanto, um *negócio* atrativo e talvez o único possível para as classes pobres alcançarem a acumulação de riqueza tão desejada. Ramo extremamente lucrativo no qual a ilegalidade é vantagem comercial; agregado à revolta refletida por uma sociedade brutal e excludente, com imensas desigualdades, acaba sendo a opção mais óbvia ao pobre, normalmente jovem e violento, da periferia urbana.

Na última fase e história, “A história de Mané Galinha”, tem-se explicitada visualmente a expressão *neofavela*, o caótico universo contemporâneo calcado na violência, corrupção policial e narcotráfico. Cidade de Deus não tem mais geografia, ela é só degradação. Os espaços são caóticos e labirínticos, sem perspectiva nem horizontes. As cores são monocromáticas: cinza, preto e cores frias. Não existe mais música na trilha

sonora, somente instrumentos soando ao fundo das cenas frenéticas, urgentes, fragmentadas, quase sempre em *close-up* grotescos insinuando o descontrole geral.

Significativa é a cena em que Mané Galinha – como vingador das atrocidades cometidas por Zé Pequeno - aparece na escuridão de uma viela, caminha certo (a câmera segue seu movimento) e executa um do bando. Busca-Pé narra em *off*: “Parecia que a Cidade de Deus tinha encontrado um herói”. Vê-se Mané, ao lado do corpo, matador e vítima ligados visualmente, pois o corpo é mostrado como a sombra; o reflexo e espelho invertido do algoz-vítima/vítima-algoz. Mulheres o abençoam pela justiça feita. O bandido protetor e justiceiro, paradoxo do Brasil de hoje, pode garantir a ordem social e a justiça, considere-se que, aos olhos do povo, a polícia é o *inimigo* de fora, treinado para reprimir (e extorquir) violentamente as classes previamente definidas como *perigosas*, reforçando o espelho negativo a partir dos estereótipos sociais. A partir daí, o que impera é descontinuidade, fragmentação, caos, sombras.

Inicia “A história de Mané Galinha” com rápida saída do condomínio e vista ao fundo, do Rio de Janeiro estilo cartão postal. Logo volta o cenário caótico e destruído de Cidade de Deus em guerra. Ventura (1994) se refere à cidade do Rio de Janeiro como uma cidade partida, uma cidade com *duas cidades*: uma visível, a maravilhosa do cartão postal e de visibilidade internacional; e outra que até os anos cinquenta era invisível, resultado da opção política de segregação, do *apartheid* social, na qual as *classes dirigentes* empurraram as *classes perigosas* para a periferia.

Na seqüência Busca-Pé é revistado pela polícia, e diz, em *off*: “A vida na favela era um purgatório, virou um inferno. Pra polícia, morador de favela virou sinônimo de bandido”. Caldeira comenta: “Um dos efeitos mais paradoxais da arbitrariedade e injustiça constantemente sofridas pelas classes proletárias é que o império da lei passa a ser visto como mais uma forma de injustiça” (*apud* ZALUAR, 1999, p. 268). Diante dela, não há pessoas, há apenas indivíduos ou elementos *perigosos*, sem direitos civis. Assim o pobre se vê paralisado entre o medo da polícia e do bandido.

O narrador continua em *off*: “E a gente se acostumou a viver no Vietnã”. As imagens agora são caóticas, crianças fugindo, crianças sendo armadas, tiros, sons abafados, e corpos ensanguentados atirados ao chão vão sendo focados. Finaliza a narrativa fílmica neste cenário de brutalidade espantosa, um épico de *guerra civil*, ou *western*, onde todos os protagonistas (ou quase todos) acabam inevitavelmente mortos – a morte de Mané por uma criança justiceira do seu pai - desfecho compreendido através de cenas em *flashback*. Zé Pequeno extorquido pela polícia e executado pelas crianças que ele mesmo armou, que gritam: “A boca é nossa!” Instaure-se, desta maneira, o poder nas mãos dos Moleques da Caixa Baixa, revelando que o crime, a violência, a desgraça e o caos continuam em mãos cada vez mais jovens, infantis na verdade, um mecanismo de integração perversa.

Durante todas estas sequências atroztes, evidenciando o movimento circular da narrativa fílmica, início e final, agora se encontram. Busca-Pé fotografa os momentos-chave. O olho da câmera é o de Busca-Pé. São feitos cortes significativos, ao som de batuque do samba: os *clicks* da extorsão policial, da execução de Zé Pequeno, e em silêncio brutal, o *click* em *close* do corpo perfurado por inúmeras balas. Como testemunha, através do foco da lente fotográfica, ele é o narrador presente, mas capaz do distanciamento consciente da história. É a fotografia que acaba por mudar sua vida.

A narrativa fílmica encerra com final diferente da literária, imprimindo um toque de esperança, a possibilidade de alguém sair deste universo estigmatizado e sem horizonte. Busca-Pé se apresenta com seu nome completo: “Agora eu sou Wilson Rodrigues, fotógrafo”, abandonando a estratégia estrutural da linguagem literária de reduzir os personagens a apelidos. Uma reapresentação original inserida do arquivo do noticiário do Jornal Nacional, diz: “Foi preso o chefe de umas das quadrilhas que estão brigando na Cidade e Deus: Manuel Machado”. Assim dois nomes verdadeiros são enunciados: dos dois personagens *do bem*. É como se, ao nomear estes personagens (um fictício e o outro real), os elevasse a um patamar outro, acima da impessoalidade e do anonimato do estigma da bandidagem.

Lembrando Schwarz (1999) sobre o romance, e aqui reporto para o filme, o tensionamento do foco da ação que, a todo o momento se precipita para soluções fatais, lembra Hollywood, mas diferente de Hollywood, em **Cidade de Deus** (1997/2002) não se restabelece a justiça nem o equilíbrio do mundo.

Considerações finais

Enfim, **Cidade de Deus**, romance e filme, configuram-se, não só como obras inegável valor estético, mas também representações significativas de momentos da realidade e da história nacionais. Ambas trazem a representação da dura realidade a que se propõem, com ênfases distintas, próprias de suas especificidades: a literária enfatiza o fluxo textual das ações sem perder de vista a imagem concreta da realidade; a fílmica enfatiza as imagens concretas com as novas técnicas e formas da linguagem audiovisual contemporânea, potencializada por recursos imagéticos, sem perder de vista a essência da linguagem literária para a visual (uma reflexão sobre o processo social da metrópole, o choque da diferença e de suas consequências), justificando, assim, a riqueza do diálogo dessas artes. Na literatura o instrumento do escritor é a palavra, no cinema é o aparato técnico. Literatura e cinema, dentro de suas especificidades, são representações fictícias de situações humanas, o que significa não servir como cópia fiel da realidade, mas usá-la como código estrutural de suas linguagens, como representação da existência humana.

Bibliografia

- BAZIN, André. **O que é cinema**. Lisboa: Brasiliense. 1992.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. BH: Itatiaia, 2000.
- EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. RJ: J. Zahar, 1990.
- KOWARICK, Lúcio. **Viver em risco sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil**. SP: Editora 34, 2009.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. SP: Companhia das Letras, 2003.
- CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles, co-direção: Kátia Lund. Produção: Andrea B. Ribeiro, Maurício A. Ramos. Intérpretes: Alexandre

Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, e outros. 2002, 1 DVD (97min)

NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro**. SP: Cosac e Naif, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**. SP: Companhia das Letras, 1999.

VENTURA, Zuenir. **A cidade partida**. SP: Companhia das Letras, 1994.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.). **Um século de favela**. RJ: FGV, 1999.

_____. **A máquina e a Revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. SP: Brasiliense, 2000.

_____. **Condomínio do diabo**. Rio de Janeiro: Revan: Ed. UFRJ, 1994.