

DAS PÁGINAS PARA A TELA: CINEMA E LITERATURA EM CIDADE DE DEUS

Wellington Augusto da Silva (Doutorando em Teoria Literária, UFRJ)

silva.wa@gmail.com

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar três modificações estruturais ocorridas quando da adaptação da obra literária de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997) para as telas do cinema; a saber, ritmo narrativo, ambientação e narrador. Para isso, serão feitos comentários de cenas comuns entre as obras a fim de revelar-lhes as diferenças quanto aos procedimentos artísticos. Deste modo, espera-se demonstrar que tais aspectos, literários e cinematográficos, internalizam traços do processo social contemporâneo, marcado por violência urbana e ressentimento de classe.

Palavras-chave: Cidade de Deus, cultura brasileira contemporânea, violência urbana.

Introdução

Cidade de Deus, inegavelmente, é um dos marcos no panorama recente da cultura brasileira. Paulo Lins, após seu sucesso editorial e cinematográfico, inscreveu-se de vez no cenário nacional de escritores e roteiristas nacionais. Sua carreira literária tem como referência o ano de 1995, por conta de uma bolsa para escritores da Fundação *Vitae*, cuja indicação foi do crítico literário Roberto Schwarz. Antes disso, como também é de conhecimento público, Paulo Lins, graduando em Letras, na UFRJ, fora bolsista da antropóloga Alba Zaluar.

Inscrito no sistema literário nacional, no histórico tronco de obras que representam a vida cotidiana das camadas populares, o romance de Lins retira sua força

de afirmação e padece de sua fraqueza como Literatura, em sentido forte (aquele tipo de produção humana cuja tarefa é essencialmente crítica já que se dispõe a imaginar mundos possíveis e que renova seu compromisso com o futuro, nunca cessando o que tem a falar às novas gerações).

Visto deste ângulo, o romance é polêmico em várias direções: a matéria explosiva, o inusitado modo de narrar, o tamanho da empreitada, até o questionamento de seu estatuto literário. Opiniões contrárias à parte, a divergência já é indício, por si mesmo, da plurissignificação do texto de Lins. Seja como for, admitida a possibilidade de ler *Cidade de Deus* por meio dos seus procedimentos narrativos, da composição de sua prosa e, se correta a hipótese, pelo fato de o romance indicar traços críticos à construção da modernidade brasileira.

Para os propósitos definidos, destacam-se os seguintes aspectos da composição romanesca: a análise de elementos marcantes da prosa, a ambientação espacial do romance e, por fim, a figura do narrador e sua relação com o universo narrado. Por meio destes três fatores, talvez seja possível marcar algumas diferenças qualitativas em relação à sua recriação cinematográfica.

As referências literárias de Paulo Lins se mostram já na cena inicial de seu romance, revelando consciência de alguns procedimentos artísticos. Animado por um dos princípios do gênero épico, *Cidade de Deus* introduz o leitor ao mundo de Busca-Pé e Barbantinho devaneando por conta do baseado que fumam.

Como se sabe, esta cena destoa da fatura geral do romance. A tranqüilidade, o momento de reflexão, o pensamento desinteressado, tudo isso tem vida curta na narrativa. De modo ambíguo, o narrador opõe prédios da Barra da Tijuca, à direita, e os

apartamentos que originaram a comunidade, à esquerda; a memória da infância é marcada por imagens semi-idílicas bem como pela lógica da exploração do trabalho infantil; em tudo: “as alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade” (LINS, 1997, p. 12).

Pelo avesso, esta cena indica as aproximações entre a linguagem literária e a cinematográfica. O diálogo entre essas torna-se claro quando os eventos ocorridos de modo simultâneo conferem agilidade às cenas narradas. O estilo caleidoscópico do narrador, que apresenta e avalia a conduta de personagens e seus pensamentos, buscando apreender o máximo de ações ao mesmo tempo, ajuda a vincular a expressão literária à técnica cinematográfica. Na esteira do pensamento de Jean Claude Bernardet, aprende-se que, nos primórdios, o cinema foi muito marcado pela narrativa escrita. O salto de qualidade e independência se deu pela elaboração de uma estrutura própria capaz de narrar as várias imagens em movimento conjuntamente, ou seja, encadear as cenas conferindo-lhes simultaneidade.

Marreco, Cabeleira e Alicate passaram correndo pelo Lazer, entraram na praça da Loura, saíram em frente ao bar do Pingüim, onde estava parado o caminhão de gás.
– Todo mundo quietinho, senão leva tiro! – ordenou Marreco com dois revólveres na mão. (LINS, 1997, p.24).

No primeiro parágrafo, já é possível apontar o padrão discursivo velozmente imagético da obra. A cena apresenta o *Trio Ternura* segundos antes da ação criminosa. A surpresa da ação também depende da velocidade da corrida. Neste sentido, a estrutura sintática reproduz a correria dos bandidos: três orações coordenadas levam a quadrilha de um lugar a outro. O trajeto, concretizado pelas coordenadas, faz a ação ancorar-se na subordinada, representante do ponto a ser assaltado. A imagem formada pela descrição

inicial é muito clara e chega a dispensar intervenção narrativa: a voz de Marreco irrompe o discurso buscando auxílio no efeito visual.

Contraposta a esta movimentada cena, a primeira, da dupla Barbantinho e Busca-Pé, instaura um contraponto. Inicialmente, porque a abertura do livro sinaliza ao leitor outra cena que se localiza na metade final do romance, profundamente crítica, em relação ao passado colonial brasileiro. Interessante notar que a única cena de um certo *realismo mágico* cria um campo espelhamentos e de contradições ao longo de toda a narrativa. Esta se torna portadora de referências cruzadas, que fazem o texto de Lins interessante do ponto de vista literário, retomando o ânimo totalizante próprio da forma *romance*.

Com o auxílio de duas técnicas cinematográficas é possível comprovar os procedimentos construtivos da prosa de Cidade de Deus. São elas: a câmera lenta e o *close-up*. O primeiro recurso estetiza a cena apresentada ou, ainda, confere espessura dramática e relevância ao tema abordado.

O Ceará sempre fora duro para ele. Passara fome em todas as fases da infância. Ainda criança, acordava de madrugada para o batente, tendo só a tarde livre para estudar na única escolinha da região, a mais de oito léguas de sua casa. A morte de seu pai acabou de desgraçar-lhe a vida, passou a ver sua mãe fazendo qualquer tipo de serviço para dar de comer aos filhos. Quebrou por uma praça, entrou na rua do braço direito do rio. Poderia ser carpinteiro como era seu irmão mais novo. Pegou a beira do rio. (LINS, 1997, p.173-174).

Note-se que a organização sintática do episódio corresponde a um balanceio entre o mundo interior e o exterior, de modo que a cada período com conteúdo interno, pensamento do PM, segue uma frase de ação, cujo conteúdo é o oposto. Este movimento dá o tom do fragmento: a meditação do policial acompanha os passos dados,

criando um efeito de coincidência entre pensamento e ação. De maneira mais ou menos declarada, esta passagem pode ser lida como justificativa bem detalhada do próprio detetive para a sua má conduta: de imigrante nordestino maltratado pelo padrasto quando criança a torturador. Assim, a *câmera lenta* confere um pouco mais da tal densidade à narrativa da caminhada de Cabeção.

O segundo procedimento, o recurso do *close-up*, pode indicar fortes emoções ou momentos de crise, por meio de um fechamento do plano narrativo. Neste caso, a correspondência se dá com o foco nas personagens altamente densas, em momentos críticos. Para ilustrar isso, a cena final da primeira parte do livro: a morte de Cabeleira.

A cena melancólica do bandido realiza-se após o abandono do bando *Trio Ternura*, acossado pela perseguição policial. Cabeleira atravessa as ruas próximas à comunidade e estranha sua calmaria. Questionando a condição humana, o bloco narrativo se constrói por meio de uma dialética de interno e externo, cuja mediação é a sua própria figura. A preocupação de Cabeleira com o estado das ruas da favela indica um auto-exame que se contrapõe ao foco no coletivo. O bandido não se conforma com o ritmo da vida cotidiana e tem medo daquilo que segue seu andamento próprio:

Os girassóis dispostos nos jardins, o pão nas mãos das crianças, os carros que passavam na Edgard Werneck, as carroças de leite (...) eram tão familiares, então por que aquela aflição? (...) Aquela sensação de vazio lhe trazia sobressaltos, frios na espinha. Verificou a arma, ajeitou o dinheiro com mãos trêmulas. A qualidade da paz era superlativa também na rua do Meio e fazia crescer aquele temor. Temor do nada (LINS, 1997, p. 200-201).

Ao investigar sobre a sua paz possível, Cabeleira pergunta-se, sob a mira de Touro: "Mas pode haver realmente paz plena para quem o viver fora remexer-se no poço da miséria?" (LINS, 1997, p.202). A reflexão do personagem congela a narração e

mantém a tensão dramática. Afora a linguagem elaborada, discrepante do tom geral, estão colocadas aí as possibilidades de desenvolvimento dos indivíduos, em meio à opressão e violência na periferia do capitalismo. Respondendo à ordem de Touro, a cena se movimenta, mas Cabeleira se imobiliza, tal qual a fotografia se opõe ao cinema:

Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, tinha uma prolixa certeza de que não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarela pelo tempo (LINS, 1997, p.202).

Ao correlacionar aspectos das duas linguagens, enfatizando-os como procedimentos construtivos da narrativa, pode-se concluir duas características da prosa: *alto teor imagético dos episódios e uma forte sensação de velocidade no discurso*. Crê-se que uma das novidades do autor foi plasmar no interior de sua escrita estes dados objetivos na forma literária. Assim, criando uma plataforma importantíssima que será aproveitada na recriação cinematográfica.

O mundo fechado da favela

O tamanho da empreitada de Paulo Lins discrepa da média do romance nacional contemporâneo, sobretudo no que diz respeito ao fôlego totalizante que sopra em seu romance. Contudo, não se quer afirmar que na obra figure a totalidade social e as relações sócio-espaciais nisso implicadas, já que as ações estão exclusivamente ambientadas na comunidade da zona oeste. As poucas incursões fora do conjunto habitacional são apêndices daquilo que lá se passa.

Roberto Schwarz, comentando a focalização espacial no romance, aponta que as ações circunscritas à favela, ao invés de fraqueza, confere força ao romance, na medida em que "dramatiza a cegueira e segmentação do processo" (SCHWARZ, 1999, p.166). O crítico, assim, relaciona arte e sociedade: representação literária segmentada mimetiza a intensa especialização da sociedade, que também a segmenta. A forma objetiva da sociedade, por meio desta mediação, pressiona a ficção a se fragmentar em relação à figuração da totalidade social. O raciocínio aponta que os postos decisórios das quadrilhas internacionais de drogas e armas, as altas patentes da corrupção policial estão bem ajustadas às práticas criminosas, não figurando, por fim, como núcleos narrativosⁱ. Embora haja apenas sugestões na obra, o problema se mostra através da dimensão mais aparente: a má administração pública e a especulação imobiliária.

Uma das pautas da recriação para as telas de cinema é o encerramento do filme no espaço fechado da favela. Além de mero diagnóstico, importa considerar o argumento de que, encerradas as ações no mundo fechado da neofavela, a busca por relações explicativas para a criminalidade e para o estado atual da (in)segurança pública, certamente, esteticizam a violência urbana. Ou seja, ao figurar apenas o segmento acossado pelo terror dos traficantes, a película responde ficcionalmente à questão de modo parcialⁱⁱ. Em última instância, a favela torna-se quase exclusivamente um campo minado de perseguições e de extermínio dos adversários, cuja única exceção é o narrador Busca-Pé, com sua didática voz *over*. A lógica que rege os comportamentos, portanto, é a da mais pura vingança e ressentimento.

Da recriação cinematográfica

Do ponto de vista da recriação artística para as telas, há elementos que indicam a especificidade cinematográfica, que estão latentes na prosa: as cenas gravadas em planos amplos, mimetizando o trabalho intensivo do romance e sua espacialidade; os ciclos históricos embutidos nos três macro-capítulos, indicados pela fotografia do filme; e, por fim, a transformação do narrador distanciado do romance para o personagem no filme.

A diferença mais marcante entre o livro e sua adaptação é a transformação do narrador em 3ª pessoa do livro para o narrador em 1ª do filme. Segundo estudos críticos, esta mudança caracteriza a voz *over*, com o personagem em situação narrando a sua própria história, didatizando a relação do narrador com o espectador. Ismail Xavier, em comentário, afirma:

Em *Cidade de Deus*, 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) do 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. (XAVIER, 2006, p.140-141)

Nos primeiros momentos do filme, uma cena ilustra a interrupção de Busca-Pé, um tanto esclarecida, a que se refere o crítico. Durante uma partida de futebol na várzea da Cidade de Deus da infância, o menino, interpelado por Dadinho, interrompe a sequência da cena, pede desculpas ao espectador e se apresenta. A câmera focaliza seu rosto em *close-up* e o congela. O efeito didático deste tipo de procedimento faz com que o próprio personagem assemelhe-se à função de um roteirista, já que, conhecedor do universo narrado, Busca-Pé não se confunde com ele na medida em que sua narração é distanciada.

Ao tentar narrar o mundo por dentro, Busca-Pé revela discernimento frente às ações dos capitães do tráfico. Pelo conjunto “voz *over*” x “interrupções constantes”, aponta critérios e estratégias para se dissociar deste mundo de vinganças bárbaras, embora o conheça intimamente. Aprende pela observação que o caminho é a negociação, paciência e um pouco de racionalidade. O que comprova esta afirmação é a sua trilha de ascensão social e saída do inferno em que se tornou a neofavela: de fotógrafo da turma dos cocotas, ele passa a fotógrafo estagiário do Jornal do Brasil.

Das introduções (romance e película)

Mesmo uma rápida análise acerca da recriação cinematográfica é capaz de mostrar efeitos interessantes. Concretamente, ambas as cenas de abertura indicam o tom das narrativas que se sucederão. No romance, o devaneio dos dois amigos antecede um tipo de rememoração épica da formação da comunidade, em que se articulam, nebulosamente passado e presente. Para isso, o narrador esquadrinha as origens dos moradores, seus costumes e rivalidades, os hábitos de adultos e práticas infantis. O procedimento romanescos parece claro: conferir historicidade ao espaço e as condutas de seus moradores:

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pomba-giras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, (...), as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas (...) Levaram também as pipas, o lombo para a polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas. (LINS, 1997, p. 18)

Comparada ao romance, a película expõe a historicidade por meio da *exposição didática* feita do seu narrador, acompanhada pelo fundo musical de sambas antigos. Imagetivamente, tem-se o terreno arenoso, carroças e cavalos, trocas de olhares para as meninas, novos moradores e suas mobílias, a passagem pelas obras de urbanização e, por fim, o banho no rio:

“Busca-Pé: - A gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso. Um monte de famílias tinha ficado sem casa por causa das enchentes e alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava: “Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus!”. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus. Mas pro governo e pros ricos, não importava (sic) os nossos problemas. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro.”

Considerando a cena de abertura do filme, as idas e vindas entre passado e presente também são acionadas para o espectador, com uma diferença fundamental: o presente não é o de placidez após o desespero. Novamente, Ismail Xavier sintetiza:

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 do controle dos seus matadores, tornando-se objeto da perseguição dos favelados e do especial empenho de Zé Pequeno. (XAVIER, p. 143)

A atenção aos elementos que compõem a cena inaugural indica o tom violento e vingativo que organiza o filme. Nesse sentido, é possível desvendar a violência como um dos princípios de composição da obra e, a partir dele, tentar algumas interpretações. A faca sendo amolada na pedra, que irá descascar e cortar a cenoura, o bico da galinha a ser depenada, em seguida, as patas cortadas, os dentes acavalados do ator Leandro

Firmino; todos elementos pontiagudos que preanunciam os embates na Cidade de Deus. Zé Pequeno e sua indisposição com Sandro Cenoura por conta dos territórios; o ataque encarniçado ao vingador Mané Galinha, servem de exemplo. Entremeando tudo, a cadência do samba, mediando as sequências, pode ser associada ao parceiro de infância de Zé Pequeno, Bené. Este que funciona, no sistema de personagens, como ponderação frente aos desmandos do sócio; Bené, o bom malandro, é o único que, por vezes, consegue aplacar a fúria desmedida de Pequeno, mas, como se sabe, o destino deste personagem é curto e não chega ao final do filme.

A cena de preparação do almoço, ironicamente, termina devido à engenhosidade da galinha. Como que presentindo o seu possível desfecho, o animal escapa do barbante e o som do samba se encerra enquanto um prato de sangue ocupa o centro da imagem. A perseguição à galinha, entre tiros e xingamentos de Pequeno, faz com que o presente se encontre com o passado concluindo-se, momentaneamente, com um impasse: entra em cena o Busca-Pé distraído, conversando com Barbantinho sobre a atuação de fotógrafo jornalista, vê-se entre o possível fogo cruzado entre a quadrilha de Pequeno e o comando policial chefiado por Cabeção. A máxima popular, mais irônica do que nunca, proferida pelo jovem fotógrafo diverte cruelmente o espectador e faz o personagem suspender o conflito por meio da memória. Se é fato que “*se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*”, Busca-Pé dá aula de esperteza e de montagem cinematográfica. No movimento giratório da câmera, o tempo recua e a ameaça torna-se mais amena: da frente das armas para a marca do pênalti. Essa transformação é também operada no plano da fotografia. A viagem ao passado traz as cores bege-amareladas dos documentos antigos. A esta etapa histórica, corresponde a quadrilha de Cabeleira, o Trio Ternura. O chefe do trio, irmão de Bené, é um ídolo para Dadinho, que se porta, desde a

infância, como violento e sanguinário. Os bandidos desorganizados cada qual buscando o lucro próprio, cujo código de conduta era uma ética contra a ordem estabelecida. Revólveres, assaltos ao caminhão de gás, e tráfico insípido de maconha são os símbolos desta “Época Dourada” da Cidade de Deus.

Contraposta à retrospectiva feita por Busca-Pé, o presente do fotógrafo adquire cores soturnas e tons de cinza. O som assustador da faca amolada na pedra, a risada cortante de Zé Pequeno e os tiros do armamento pesado expressam formalmente o período do esgarçamento total das possibilidades de mudanças históricas – já que, o ambiente histórico era o dos movimentados anos 70. De todo modo, a insatisfação com o modelo de organização da vida em sociedade.

O capítulo subsequente é precisamente o de contato entre as classes que se dá de maneira contraditória. Os personagens entram na adolescência nos mesmos anos 70, sendo a dupla protagonista elos entre favela e asfalto, por diferentes vias: Bené pela simpatia e disposição para o diálogo e Pequeno por eliminar os inimigos, livrando a comunidade dos tiroteios entre facções rivais. Assim, se deu uma das vias de contato entre jovens de classe média baixa, que buscam os entorpecentes, e a neofavela. A cena síntese desse contato é a protagonizada pelo marginal simpático Bené e pelo *playboy* Thiago, abandonado por Angélica, menina mais cobiçada pelos cocotas e a paixão de Busca-Pé.

Por trás da incumbência de Bené a Thiago, a compra de roupas de grifes, está em jogo, uma das faces da crescente mercantilização da sociedade, cujos marcos expandem-se da classe média até as camadas mais pobres. Nesse passo, ao adquirir novos hábitos, Bené simboliza os padrões mercantis que logo acirram os conflitos, no terço final do filme. A fotografia luminosa e a trilha sonora recheada de soul e funk,

passando por Raul Seixas entre outros, fazem com que o espectador aproxime-se afetivamente da 2ª parte. Entretanto, não custa lembrar que, a simpatia e política da boa vizinhança de Bené têm por contrapartida a crueldade sem limites de Zé Pequeno, já que o financiamento da boa vida do malandro simpático se dá pela venda, sem concorrência, de entorpecentes.

“Despedida de Bené” encerra o ciclo do bom bandido. No seu baile de despedida, a dor e o ressentimento não são exclusivos de Angélica, dos amigos ou da comunidade que perdeu “o malandro mais responsa da Cidade de Deus”. Mané Galinha, humilhado pela gangue de Pequeno em pleno baile, assiste ao estupro de sua namorada. A obsessão pelo acerto de contas torna Galinha um vingador implacável que gerará um novo ciclo de embates na Cidade de Deus; consumando-se de vez a transformação da favela em neofavela.

O esgarçamento é total. Vários são os bons predicados de Galinha: trabalhador, atleta, cumpridor de seus deveres; acaba por ser atraído para o turbilhão da violência gerada por Zé Pequeno. A cena desta transição retoma a apresentação do filme: o jogo de sombras e os tons de cinza da noite em que Pequeno decide matar o ex-trabalhador em sua casa espalham-se por toda a *História de Mané Galinha*. São eles quem anunciam formalmente que a guerra começará com outros agentes.

A narrativa torna-se tão sombria que até o narrador Busca-Pé ausenta-se dela.

A iniciação ao crime

Os acontecimentos em *Cidade de Deus* parecem guiados por forças que se sobrepõem às vontades individuais. Tudo é sempre muito desencontrado e a única certeza das soluções fatais é que elas não têm hora marcada. No entanto, um conjunto

de ações contraria esta observação: o projeto de hegemonia em Cidade de Deus, especialmente, por parte de Zé Pequeno.

Se a comunidade é protagonista da obra, Zé Pequeno é seu personagem fundamental, pois ele é paradigma nas *Histórias*. Assim, ao acompanhar a configuração das quadrilhas e seus crimes, é possível relacioná-los à etapa histórica recente do país. No filme, não se percebe claramente esta estilização do processo social, já que a disposição didática do narrador não chega a tal nível crítico, embora aquela transfiguração esteja implicada. A objetividade do processo social, que as obras de arte estilizam, é travestida pela obsessão de poder sentida por Pequeno. Caso se considere a correspondência entre “tipos de organização dos bandidos” e “níveis de exigência na busca do lucro máximo”, pode-se notar, através do primeiro termo, a ação e o resultado de uma engrenagem autônoma que corresponde ao ciclo recente do processo de modernização da sociedade brasileira. Desta maneira, a violência urbana pode ser explicada pelo conjunto de articulações entre os planos interno e externo de um tipo de acumulação capitalista. Acompanhando parte desta dinâmica, cabe notar como a reunião de traços da história nacional, pela lente do crime, na trajetória de Zé Pequeno.

São claros os ciclos que se iniciam e se encerram em *Cidade de Deus*, filme e romance, com motor principal o ânimo histórico que mobiliza as duas narrativas. Em síntese, toda a acumulação pode ser descrita como *busca pelo lucro máximo e rápido, ressentimento de classe e busca de soluções individuais*. A violência deste conjunto forma uma dinâmica que arrasta inclusive aqueles indiretamente envolvidos na guerra das drogas.

Desta maneira, o sistema de relações construído entre Zé Pequeno e os demais personagens podem ser resumidos assim: a) no entorno do Trio Ternura, durante “a

época dourada”; b) organizado com Bené, durante a fase intermediária; c) em guerra contra Mané Galinha, durante a etapa sombria.

Acompanhando o desenvolvimento do enredo, é a chamada Caixa Baixa que atormentará a comunidade. O bando de crianças que assalta no interior da favela é, por isso, motivo de discórdia entre Pequeno e Cenoura, uma vez que atrapalha o funcionamento econômico da empresa do tráfico de drogas.

A violência, meio premeditada, meio ao acaso, empreendida por Zé Pequeno, configura uma das cenas mais impactantes do filme. Ao chamar o menino Filé com Fritas, percebe-se a regra de ingresso na quadrilha: radicalizar ao máximo o cumprimento das ordens de Pequeno. Na reunião da Caixa Baixa, por outro lado, é exposta, na prática, a lógica da sucessão do chefe local:

- *Essa de aviãozinho é uma roubada. Até eu pegar contexto com os caras vai demorar muito;*
- *Lampião tá certo. Tem que esperar o mais velho morrer pra nós assumir. (sic)*
- *Não vou ficar esperando ninguém morrer, não. Vou fazer igual o Zé Pequeno faz. Vou passar geral!*

A iniciação do menor no bando de Pequeno reedita o passado do chefe. Enquadramento semelhante, pistola na mão direita e mira para o lado esquerdo. Contudo, o rosto temeroso e a incerteza fazem tremular as mãos que selam, a seu modo, a integração perversa do menino. Nas vozes difusas no fundo da cena, escuta-se: “*Aê, Filé! Até que enfim virou homem!*”. Ou seja, o ritual de matança tem relação direta com a afirmação da masculinidade e conseqüente pertencimento ao grupo.

Ao modo livre, pode-se nomear este processo de *iniciação ao crime*. Para comprovar a lógica, sirva-se novamente como exemplo o personagem de Busca-Pé.

O menino narrador, ao tentar juntar dinheiro para comprar definitivamente sua máquina fotográfica, ingressa no mundo do trabalho em um supermercado. Por conta de mais um assalto da Caixa Baixa, Busca-Pé é demitido sem seus direitos trabalhistas. Em seguida, observando a alegria de Bené e Pequeno andando de mobilete pelas ruas da comunidade, o narrador comenta: “*Parecia até um recado de Deus: se liga aí, Mané! Honestidade não compensa.*”. Mas não será a solução da transcendência que motivará o rapaz a resolver seus problemas.

A decisão é frustrada e o desfecho das cenas, cômico, pois, junto a Barbantinho, Busca-Pé não consegue assaltar nem ônibus, dada a lição do cobrador-soldado-atleta Mané Galinha; nem a padaria, por conta da simpatia da atendente bonita, nem o motorista paulista perdido; porque cada um ao seu modo era “legal pra caramba”. O destino de Busca-Pé é selado pela sua paixão fotográfica, tornando-se estagiário do Jornal do Brasil: abandona de vez a perspectiva do crime, negocia saídas racionais para sua situação, cujo momento-chave é a publicação da foto de Zé Pequeno, em primeira página. Ao contrário do planejado, o criminoso aprova a divulgação e cena que coroa o sucesso de Busca-Pé é formalmente muito semelhante àquela em que Pequeno inicia-se no crime. A câmera focalizada em plano inferior ao ator, mirando sua máquina fotográfica para o lado esquerdo.

A afirmação dos desencontros que se multiplicam e geram uma rede de histórias cruzadas tem o seu ápice na ironia final: após a guerra em pleno dia, o bando de Pequeno exhibe-se novamente para as lentes de Busca-Pé; o ataque de Galinha e Cenoura termina com a morte do Vingador, executado pelo filho do segurança que reagira ao assalto a banco; a prisão de Cenoura, que será a prestação de contas da polícia para a imprensa e sociedade. Por fim, Pequeno, também preso, será cobrado pelo corrupto

Cabeção devido às armas que tomou do PM atravessador. Em seguida, acuado num subsolo, ao som cortante de um veloz batuque, o traficante ouve da Caixa Baixa, antes de sofrer o ataque fatal, o que afirmara a Neguinho quando de sua apropriação da boca de fumo, em seu projeto de hegemonia no tráfico.

A ascensão do fotógrafo se consolida ao escolher a imagem do cadáver de Zé Pequeno, pois ela significaria o emprego, ao invés da fama fácil e rápida conseguida, talvez, com as fotos dos policiais corruptos. A expressão de dúvida, adensando a dramaticidade, por meio da câmera fechada no rosto do ator, e a trilha sonora simbolizam a prudência na escolha de Busca-Pé. Afinal, ele seguiu “*o caminho do Bem*”

“No caminho do bem”?

A vitória da Caixa Baixa, como uma organização sem compromissos com a comunidade, cujas ações pautam-se pela radicalização do conjunto *ressentimento x busca do lucro máximo*, dá sequência ao mecanismo de continuidade da narrativa: a eliminação dos grupos para conquista da hegemonia. Entretanto, o procedimento da ficção nos diz bem mais do que apenas um artifício de linguagem. Há algo neste conjunto capaz de unir espectador e obra numa mesma realidade. As imagens de Sergio Chapellin noticiando as tragédias da favela, acompanhadas da entrevista com o Mané Galinha real e o interpretado por Seu Jorge cancelam a mescla de ficção e realidade.

“*A vida na favela era o purgatório. Virou um inferno*” é o que Busca-Pé afirma quando a guerra torna-se insuportável para quem está dentro da comunidade. Entretanto, nela também nós, que nos dedicamos e podemos refletir, estamos inseridos.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo examinar tres cambios estructurales que se producen durante la adaptación de la obra literaria de Paulo Lins, *Ciudad de Dios* (1997) para el cine, es decir, el ritmo narrativo, contexto y narrador. Para eso se harán comentarios de las escenas comunes entre las obras a fin de revelar las diferencias en los procedimientos artísticos. Por lo tanto, se espera que tales aspectos, literarios y cinematográficos, interiorizan las características del actual proceso social marcado por la violencia urbana y el resentimiento de clase.

Palabras clave: *Cidade de Deus*; cultura brasileña contemporánea; violencia urbana.

REFERÊNCIAS:

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento - Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. In: *Novos estudos*. São Paulo: CEBRAP, nº 75, 2006. p.139-155.

ⁱO panorama apenas viria a se modificar no cenário cultural com a estréia do filme de José Padilha, *Tropa de Elite 2*, em que as relações escusas entre a esfera policial, política e criminosa estão ficcionalizadas.

ⁱⁱ O debate foi acirrado à época de lançamento do filme e perdurou por alguns anos posteriores. O artigo de Ivana Bentes, “Cidade de Deus promove turismo ao inferno” aponta para questões importantes que merecem ser pensadas. Cf. <http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>. Acessado em 16 de Jul. de 2011.