

JOANA PINTO WILDHAGEN

FRONTEIRAS DA FALA/BALA:
geografia do universo ficcional de *Cidade de Deus*

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

JOANA PINTO WILDHAGEN

FRONTEIRAS DA FALA/BALA:
geografia do universo ficcional de *Cidade de Deus*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

Orientadora: Marli Fantini Scarpelli.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

*Em homenagem aos ensinamentos
dos meus pais.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo apoio, respeito e compreensão.

À querida Marli Fantini, pela orientação e pelos ensinamentos transmitidos.

Aos funcionários da Faculdade de Letras e às secretárias do Pós-Lit pela atenção e ajuda.

Aos colegas da pós-graduação e pessoal do grupo NEIA.

Aos professores da Pós-Lit da FALE-UFMG.

Aos professores do ICHS, da Universidade Federal de Ouro Preto.

Agradeço à bolsa de pesquisa da FAPEMIG.

Aos amigos da graduação: Danilo Barcelos, Fernando Marques, Gilmar Bueno, Ingrid Machado e Luciana Tavares.

Ao Bruno Figueiredo, pelo carinho e pelo apoio essenciais.

A todos aqueles que, de alguma forma, colaboraram para a realização deste trabalho.

o homem, por intermédio da Arte, não fica adstrito aos preceitos e preconceitos de seu tempo, de seu nascimento, de sua pátria, de sua raça; ele vai além disso, mais longe que pode, para alcançar a vida total do Universo e incorporar a sua vida na do Mundo.

Lima Barreto, O destino da literatura, 1921.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
“ANTIGAMENTE A VIDA ERA OUTRA AQUI NESTE LUGAR”	10
I. “ESSE É O RAP DA CIDADE DE DEUS”	15
II. “... A CIDADE DE DEUS FICA MUITO LONGE DO CARTÃO-POSTAL DO RIO DE JANEIRO”	20
1. DO SUBÚRBIO À NEOFAVELA	26
1.1. A NAÇÃO, O PROJETO MODERNIZADOR E A PERIFERIA	27
1.2. “... AS FAVELAS NÃO “ESTÃO” NO MEIO DA CIDADE, ELAS “SÃO” PARTE DA CIDADE E TENTAMOS NÃO ACEITAR ISSO”	35
1.3. DA FAVELA À <i>CIDADE DE DEUS</i>	37
2. DEBATES CRÍTICOS: ENTRE FICÇÃO E DOCUMENTO	42
2.1. “É QUE ARRISCO A PROSA MESMO COM BALAS ATRAVESSANDO OS FONEMAS”	44
2.2. “... ESTAVA DETERMINADO A REVELAR ESTE UNIVERSO PARA A CLASSE MÉDIA BRASILEIRA”	53
2.3. A QUESTÃO TESTEMUNHAL EM <i>CIDADE DE DEUS</i>	58
3. FRONTEIRAS DA FALA / BALA	72
3.1. DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS	74
3.2. DIALÉTICA DA MARGINALIDADE	76
3.3. A CONSTRUÇÃO DO OLHAR NA <i>CIDADE DE DEUS</i>	89
4. FRONTEIRAS E DIÁLOGOS: O LUGAR DA <i>CIDADE DE DEUS</i> NA CONTEMPORANEIDADE	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
FILMOGRAFIA	121

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise do romance *Cidade de Deus*, livro de estréia de Paulo Lins, autor carioca, negro, ex-habitante do Conjunto Habitacional Cidade de Deus. Analisamos, comparativamente, o romance e o filme homônimo, dirigido por Fernando Meirelles. O roteiro do filme foi baseado no livro de Paulo Lins. Detivemos-nos no conceito de “estética da violência” e “mercadorização da violência”, termos oriundos de polêmicas travadas por críticos brasileiros diante do impacto dessa e de outras produções literárias e cinematográficas contemporâneas. Nesse contexto, o estudo intersemiótico entre a literatura e o cinema no Brasil nos permite contemplar a questão da violência tanto em nível temático, quanto em nível estrutural.

Para formular um estudo das representações violentas no *corpus* estudado, usamos como suporte alguns conceitos freudianos como “trauma”, “retorno do reprimido” e “estranho”, além do esboço de uma teoria sobre o testemunho no pós-*Shoah*.

A estética da malandragem foi trabalhada enquanto aspecto sócio-cultural brasileiro para focar o *corpus* da dissertação, a partir da crítica cultural de João César Rocha. Percorremos um caminho que parte da teoria dialética malandra, proposta por Antonio Candido, passando pela crítica sociológica de Sérgio Buarque de Holanda, até chegar a Roberto da Matta e, enfim, aos críticos mais contemporâneos. Também contrapusemos as diferentes vozes narrativas que emergem do livro e do filme abordados neste trabalho.

ABSTRACT

This work intends to analyze comparatively the romance *Cidade de Deus* with its homonym movie which script was directed by Fernando Meirelles. The romance was the first book written by Paulo Lins, a black man author from Rio de Janeiro who lived in Conjunto Habitacional Cidade de Deus. The concepts esthetic of violence and commodification of violence used in this dissertation come from polemics established by Brazilian critics about the impact of this and other contemporary literary and cinematography productions. According to this context, the intersemiotic study between Literature and movies in Brazil allows to contemplate violence in a theme and structural level. For the formulation of this study about violent representations in the analyzed *corpus* some concepts created by Freud were used such as trauma, return of the repressed and strange and also the draft about the theory of the witnessing in the post *Shoah*. The esthetic of double-dealing was considered as a Brazilian sociocultural aspect to analyze the *corpus*, starting from the cultural critic by João César Rocha. It was followed for the dialectic double-dealing theory proposed by Antonio Candido, for the sociological critic by Sérgio Buarque de Holanda and, finally for the contemporary critics such as Roberto da Matta. It was contradict different narrative voices that come up in the book and in the movie related in this work.

Ilustração 1



A Cidade de Deus em 1970 à margem do Arroio Fundo. Vê-se também na foto o Conjunto Gabinal, que havia sido inaugurado um ano antes, em 1969 (imagem extraída do site: <<http://www.wsc.jor.br/fotos/Galeria5/index.htm>>. Data do último acesso: 15/05/2007).

Ilustração 2



Planta geral de Cidade de Deus atualmente (imagem extraída do site: <<http://www.consciencia.net/2006/0112-cidade-de-deus.html>>. Data do último acesso: 15/05/2007).

**“ANTIGAMENTE A VIDA ERA OUTRA AQUI
NESTE LUGAR”**

Ainda hoje, o céu azul e estremece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.

(Paulo Lins, CDD, 17-18)¹

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.

Este texto nasce de uma busca por vozes artísticas que possibilitem o estabelecimento de uma reflexão acerca do processo da violência urbana no Brasil. Para tanto optamos pela análise de *Cidade de Deus* (1997), obra do escritor Paulo Lins. O filme de título homônimo, dirigido por Fernando Meirelles, lançado em 2002, veio ao encontro das discussões propostas neste trabalho. O enfoque deu-se a partir da observação do espaço urbano ficcionalizado em ambos, livro e filme – a favela. Esta funciona como força de dramatização da violência e da representação dos problemas sociais que se acentuaram a partir do desenvolvimento do tráfico de drogas na favela Cidade de Deus nas últimas décadas. Para indicar os novos tempos, Paulo Lins fala em “neofavela”, em contraposição a uma concepção “tradicional” de favela, indicando, assim, o espaço dominado pela guerra entre os traficantes de droga; e entre eles e a polícia. Conforme Lins:

O pensamento, na Cidade de Deus, que é um condomínio, é urbanizado. Mas a linguagem é o favelesco. Daí se define o que é uma favela. O tipo de vida é o mesmo das favelas. É onde moram os negros, os nordestinos, a miséria. É onde têm bocas de fumo, onde se improvisa sempre. É onde está o que não presta na sociedade (LINS, 1997b, 4).

Ao estabelecer uma inquietante ambivalência entre “malandros”, “bandidos”, “bichos soltos” e “vagabundos”, Paulo Lins consegue acompanhar a transformação do malandro (figura típica do Rio de Janeiro) no marginal, personagem ligado ao esquema do tráfico. Segundo Ramos, a palavra marginal, socialmente falando, possui pelo menos dois significados:

o primeiro se refere a estar à margem de, à beira de, ao lado de alguma coisa, ou seja, próximo e relativo à significação da palavra “margem” [...]. O segundo significado exprime uma postura ideológica de nossa sociedade com relação a estar “à margem de” contido na primeira definição. A própria disposição das palavras já é significativa: “pessoa

que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, mendigo ou delinqüente, fora da lei”. Junta-se, então, ao significado “estar à margem de”[...] a carga pejorativa contida em “delinqüente” e “vagabundo” (RAMOS, 1987, 15-16).

A partir do segundo significado da palavra marginal, deve-se, conforme Rocha, “ressaltar a ambigüidade do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente” (ROCHA, 2004, 8). Torna-se necessário estabelecer essas definições, pois a palavra marginal, no presente texto, será usada para caracterizar grupos de indivíduos que foram excluídos da sociedade.

Através da pesquisa de textos literários, músicas e filmes relacionados ao tema da marginalidade e da violência urbana, pudemos constatar uma crescente dualidade nas formas de se representar o meio urbano de cidades como o Rio de Janeiro. Se, de um lado, escritores contemporâneos como Rubem Fonseca e Patrícia Melo, e mesmo, o cinema brasileiro em geral, tematizam a violência urbana, por outro, novos sujeitos produtores desse gênero de discurso emergem no mercado cultural, trazendo suas vozes das periferias e morros. Tais sujeitos são provenientes de grupos comunitários relacionados a movimentos reivindicatórios e estéticos, ligados à música (o *hip-hop*), escritores originados das favelas (Paulo Lins, Ferréz) e mesmo presidiários que produzem obras coletivas. Os movimentos por eles desencadeados funcionam como uma potência viva que não só afirma uma “atitude”, um modo de ser, de vestir, de falar, mas também legitima a denúncia social. Autovalorização ou não, podemos pensar na questão do corpo como um território capaz de produzir arte. Esse tipo de artista da atualidade toma para si as funções que outrora pertenceram ao intelectual clássico, ou seja, ele pode intervir na sua comunidade, expressar suas idéias, mudar seu destino, e muitos almejam melhorar a imagem e a formação de suas famílias.

É nesse cenário que se insere o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins e o filme de título homônimo (2002), dirigido por Fernando Meirelles. Essas obras estabelecem, cada qual à sua maneira, um diálogo crítico com a problemática da violência urbana, ao apresentar um relato que se constrói à margem da narrativa totalizadora do nacional, onde a favela desponta como o espaço estruturador da enunciação da história.

O ponto de vista renovado e diferenciado de Paulo Lins merece destaque, pois, ao associar um determinado contexto social à subjetividade, ele busca dar um sentido grandioso a seu romance. A perspectiva do autor é a da gênese da favela a partir de um dado contexto urbano, sobretudo do Rio de Janeiro: exposição dinâmica da expansão da criminalidade através de uma narrativa fragmentada e polifônica.

As discussões acerca desses novos espaços enunciativos ressaltam o caráter polifônico do saber artístico, perpassam as questões relativas à idéia de trânsito cultural e artístico e a adesão a territórios geográficos que marcam os discursos em contexto de produção periférica.

Este trabalho justifica-se pela necessidade de tentar compreender os pontos de vista dos chamados “excluídos” a partir da temática da violência urbana. Nesse sentido, os argumentos de Rocha (2004) foram empregados como ponto de partida para o desenvolvimento dessa temática. Ao falar sobre a dialética da marginalidade, Rocha resalta a importância de escritores como Ferréz e Paulo Lins na evolução da dialética da marginalidade, por eles terem como foco o dilema coletivo. Simbolizam, assim, o esforço de interpretação das diferenças sociais por aqueles que estão à margem da sociedade. Para Rocha, o livro *Cidade de Deus* inicia uma explicitação maior das contradições da dialética da malandragem e do sistema social brasileiro, inaugurando uma “radiografia da desigualdade” (ROCHA, 2004, 8).

I. “Esse é o rap da Cidade de Deus”

O fascínio pelo território dos subúrbios e das favelas ganha crescente visibilidade por ser recorrente nos filmes, obras literárias e letras de músicas. Em um panorama geral, a problemática da violência vincula-se a esses ambientes por eles abrigarem moradores que são, muitas vezes, vítimas da exclusão social. Se por um lado há uma tendência à romantização da miséria, que marca alguns filmes do Cinema Novo e até mesmo algumas produções recentes, por outro lado, vemos a conversão da violência cotidiana em força simbólica, através do esforço dos “excluídos” em interpretar os mecanismos de exclusão social. Ambiente causador de muitas polêmicas, a favela vem sendo, desse modo, transformada no território dos conflitos sociais, de tensões e violência, mas também de criação de arte e de modas.

Uma interessante analogia para compreender as relações que se estabelecem entre agenciamentos² tais quais a favela e as leis do Estado pode ser identificada no pensamento filosófico de Deleuze e Guattari. Ambos os filósofos afirmam que, nas sociedades, as relações políticas se dão entre dois grandes blocos de agenciamentos: o “aparelho de Estado” e a “máquina de guerra”. “Aparelho de Estado” pode ser entendido como todas as formas de que o Estado se apropria para se tornar como tal: estável e controlador. Já a “máquina de guerra” é instável, fluida, força metamórfica; assume a forma de

² Nas palavras de Deleuze: “a unidade real mínima, não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, 65). A teoria do agenciamento permite pensar em conexões entre elementos diversos. “Ao invés de separar mundo-linguagem-sujeito, o agenciamento compreende a multiplicidade de uma expressão e de um conteúdo. Um livro, por exemplo, é uma multiplicidade de linhas, um composto de matérias, que se interligam por movimentos de territorialização e desterritorialização, sempre em relação a outros processos, como a máquina que o imprimiu, a árvore que originou seu papel, a memória de quem utilizou a língua escrita para escrevê-lo, a forma das letras, o sentimento que ele suscita, a época em que é lido. É sempre uma inter-relação de um campo real (mundo), um campo de representação (linguagem) e um campo de subjetivação (sujeito-autor), mas não parte de uma Idéia, de uma transcendência, de um sujeito. Um livro faz parte do movimento rizomático da Imanência, um movimento de superfície, ramificado, gramíneo” (POUGY, 2006).

exterioridade, “o que faz com que exista nas suas próprias metamorfoses” (IDEM, 1995, 24). Não sendo oposta ao “aparelho de Estado”, ela é diferente, é de outra natureza. Existe “tanto numa inovação industrial como numa invenção tecnológica, num circuito comercial, numa criação religiosa, em todos esses fluxos e correntes que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, 24). Apesar de serem de natureza diferente, essas duas formas não são opostas, pelo contrário, elas são coextensivas e se pressupõem.

Mal conseguimos imaginar sociedades primitivas que não tenham tido contato com Estados imperiais, na periferia ou em zonas mal controladas. Porém, [...] ele mesmo (o Estado) sempre esteve em relação com um fora, e não é pensável independentemente dessa relação. A lei do Estado não a do Tudo ou Nada [...], mas a do interior e a do exterior. O Estado é a sobreania, no entanto, a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de apropriar-se localmente. [...] O fora aparece simultaneamente em duas direções: grandes máquinas mundiais, ramificadas [...] que gozam de uma ampla autonomia com relação aos Estados (por exemplo, organizações comerciais do tipo “grandes companhias”, ou então complexos industriais, ou mesmo formações religiosas...); mas também mecanismos locais de bandos, margens, minorias, que continuam a afirmar os direitos de sociedades segmentárias contra os órgãos de poder do Estado (IDEM, 1995, 23-24).

Atentos, ainda, aos mecanismos coletivos de inibição, Deleuze e Guattari comentam que os fenômenos de bandos apresentam uma forma de exterioridade que, “irredutível ao Estado, [...] se apresenta necessariamente como a de uma máquina de guerra, polimorfa e difusa” (IDEM, IBIDEM).

Nessa medida, podemos dizer que as favelas são como esses territórios “fora” do Estado, sobre os quais os autores de *Mil Platôs* dissertam. Esse “fora” pode ser contemplado tanto quanto um território, ou mesmo, segundo os próprios autores, como “mecanismos locais”. Podemos colocar em questão se os grupos de tráfico de drogas,

evidenciados pelas narrativas de *Cidade de Deus*, e hoje tão disseminados no mundo todo, podem ser considerados “máquinas de guerra”, já que gozam de uma relativa autonomia em relação ao Estado, embora dependam de sua existência para sua criação e manutenção.

Na verdade, a favela e o Estado estabelecem uma estreita relação. Isto é: a favela não pode ser compreendida isoladamente, uma vez que, fazendo parte do Estado, interfere em sua estrutura, tendo também sua estrutura particular modificada por ele. Desse modo, o Estado, enquanto centro hegemônico de produção, modifica a favela que, embora periférica e descentrada, dispara seus apelos mudos e suas balas em direção a essa estrutura.

Tanto no romance de Paulo Lins quanto no filme de Fernando Meirelles, o espaço urbano representa os problemas sociais que se foram acentuando ao longo do desenvolvimento e crescimento do complexo urbano carioca *Cidade de Deus*. Os diversos personagens que nele habitam, dentre eles trabalhadores informais, estudantes, grupos comunitários, bandidos, homossexuais que se prostituem, traficantes, policiais corruptos, viciados, são sempre destacados em relação a seus aspectos individuais, suas vidas sempre marcadas pelas dificuldades de forma a tornar-se evidentes os traços comuns dos que se estabelecem na comunidade.

No livro *Cidade de Deus* e no filme homônimo estão delineadas, com muita clareza, a expansão da violência ao longo de suas três partes. A primeira parte, intitulada “A história de Cabeleira” ou “A história do Trio Ternura”, descreve a formação do Conjunto Habitacional de Cidade de Deus, local que servira de amparo para a população desabrigada pelas enchentes, bem como para imigrantes nordestinos e pessoas pobres de outros conjuntos. Nessa época, havia poucas bocas de fumo, que vendiam só maconha, mas não havia muita demanda. Os bailes eram os acontecimentos sociais mais importantes, e seus freqüentadores distinguiram-se entre “bandidos”, “maconheiros”, “vadias” e a “rapaziada

do conceito”. As vozes que agitavam o local eram as de Jorge Ben, Wilson Simonal e Lincoln Olivetti. A narrativa de Paulo Lins mostra o ponto de vista dos bandidos, que preferem viver como “malandros” ao invés de trabalhar. Para eles só os “otários” aceitavam ser humilhados pelos patrões para ganhar mal no fim do mês. No filme de Meirelles, é a personagem Busca-Pé quem irá tecer as várias histórias dos habitantes do local. Trata-se de várias narrativas polifônicas que formam uma grande voz, e esta voz coletiva, no delinear de suas histórias, vai impondo-se sobre o Conjunto Habitacional.

Os bandidos vão percebendo, aos poucos, que o tráfico de drogas era um modo mais fácil de ganhar dinheiro, já que a atenção da polícia voltava-se para outros tipos de crime: “tá todo dia no jornal, só cego que não vê! Quem tá ganhando dinheiro é dono de bordel, cantor de rock e traficante, meu cumpádi!” (CDD, 2000, 101).

A segunda parte, “A história de Bené” ou “Anos 70”, marca a entrada da cocaína na favela nos anos 70. Após a aclimação da maconha, a cocaína passa a ocupar o centro do tráfico, tornando-se um comércio bastante rentável aos traficantes. Paulo Lins evidencia que a mídia, dado seu poder de difusão, foi um dos principais meios através do qual os jovens passam a conhecer a droga. Um bom exemplo é a admiração que os cantores de rock famosos dos Estados Unidos despertara na juventude da época. Em contrapartida, o crescimento do novo “negócio” abarca um esquema violento envolvendo a Polícia e o Poder Público e gera um clima de constante insegurança dentro da própria favela. Outra questão retratada é a evolução do consumismo que dita suas regras: a TV, os jornais, o áudio-visual influenciam fortemente o imaginário das pessoas. Os crimes ocorridos em Cidade de Deus saíam nas primeiras páginas dos jornais, tornando o local um dos mais violentos do Rio. “A importância dos bandidos aumenta aos olhos dos outros e deles próprios” (SCHWARZ, 1999, 165). A mídia, portanto, confere autoridade e fama aos

criminosos.³ As crianças sentem fascínio pelas armas, dada a sensação de respeito e temor que estas exercem sobre as pessoas. Elas almejam tornar-se figuras importantes, não importando se vistas pelo lado artístico ou criminoso.

Na terceira parte, “A história de Zé Pequeno” ou “A história de Mané Galinha”, toda a frieza da guerra do narcotráfico vem à tona. O ritmo das histórias acelera-se ainda mais e nos sentimos, segundo a metáfora de Schwarz (1999), num filme de ação. Ao longo da narrativa, a violência ascende de tal forma que qualquer banalidade torna-se motivo para sua eclosão. Crianças e adolescentes resolvem entrar para o grupo de traficantes opostos por motivos os mais simplórios possíveis: brigas por garotas, pipas, necessidade de se sentir importantes, medo de ficar sem proteção etc. A violência associada à corrupção policial chega com o inchamento das cidades, a proliferação das favelas, o tráfico. Tendo em vista o contexto social, é difícil dissociar da violência essas questões.

O que prevalece nessa história de *Cidade de Deus* é a situação de desemprego, pobreza, tráfico, assassinatos. O outro lado, o da “normalidade” da vida, é mostrado apenas para contrastar com a realidade de uma parcela mínima de moradores da favela que vive do tráfico, fato que pode ser muito bem exemplificado na passagem abaixo, que descreve dois marginais andando de carro pelas ruas do Rio:

Ficaram olhando as cores da noite que se dava ali, talvez aquilo fosse realmente a normalidade da vida, gente jovem como eles tomada por uma felicidade que eles havia muito tempo não sentiam. Os carros, as roupas, as luzes... Acharam que nada no mundo era pior do que a pobreza, nem mesmo a doença. Pararam num sinal e um menino negro ofereceu-lhes um jornal de domingo [...]. Numa esquina, uma patrulha parada, de repente, a realidade deles estava ali presente, mas dessa vez de uma outra forma, o objetivo de eles estarem ali tomou corpo novamente quando viram o 38 na cintura do policial encostado à viatura. Aceleraram para as proximidades da Cruzada. (CDD: 465)

³ Sobre o estudo da relação entre mídia e violência na obra de Paulo Lins, conferir em: FERREIRA, Tailze Melo. *Tessituras da violência em “Cidade de Deus”, de Paulo Lins*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

O presente trabalho equaciona os ambientes de exclusão, o tráfico de drogas, o preconceito de cor, expostos nas narrativas do livro *Cidade de Deus* e do filme homônimo. Todavia, não temos a intenção de apontar soluções para semelhantes problemas. Nosso compromisso é, antes, identificar, no *corpus* em questão, aspectos da cultura brasileira contemporânea que estão “na ordem do dia”: a expressão da violência através dos meios estéticos.

II. “... a Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro”

Esta dissertação foi dividida em quatro partes principais, que estão resumidas a seguir, sendo que a última é uma conclusão das demais.

Na primeira parte, cuja intenção foi promover uma reflexão sobre as origens dos espaços suburbanos na cidade do Rio de Janeiro, procuramos traçar um percurso “Do subúrbio à neofavela”. Para desenvolver essa parte, adotamos a conceituação de Marilena Chauí sobre a nação e, respectivamente, de Hugo Achugar acerca do mesmo tema. Buscamos ainda apreender as transformações simbólicas e concretas que o advento da primeira república trouxe para o nosso país. Deste modo, procuramos demonstrar que, através do processo contínuo de escamoteamento da população mais pobre, do fim da monarquia à primeira república, até os anos em que se desenrolam as narrativas deste *corpus*, configurou-se uma grande rede de controle social e de exclusão. Uma “microfísica do poder”⁴ que se instala no país desde os primórdios da escravidão e, nos dias atuais, ascende em suas formas mais violentas.

⁴ O termo “microfísica do poder” é usado por Foucault para indicar uma rede de poderes que se espalha por todos os âmbitos da sociedade, assumindo formas diversas. Essa mecânica de poder atua desde instituições

Já, na segunda parte, procuramos expor as principais polêmicas derivadas do lançamento do romance *Cidade de Deus* e também aquelas oriundas da adaptação fílmica. O percurso que escolhemos traçar para a interpretação do romance e do filme *Cidade de Deus* teve como primeiro recorte a promoção de um pequeno debate da crítica contemporânea em relação ao livro de Paulo Lins. Através da análise dos debates críticos dessa obra, é possível concluir que o livro *Cidade de Deus* promove o questionamento da crítica do cânone brasileiro e destaca-se pela tentativa de realçar os locais de produção marginal, bem como evidencia preconceitos étnicos.

O lançamento do livro trouxe à tona discussões que se dividiram entre o seu estatuto literário e a redução em depoimento documental. Sabe-se que Paulo Lins, ex-morador da favela Cidade de Deus, participa, entre os anos de 1986 a 1993, de uma equipe de pesquisas sobre crime e criminalidade no Rio de Janeiro, sob a coordenação de Alba Zaluar. Por sugestão desta, o autor resolve aliar seu interesse pela literatura (pois já tinha o hábito de escrever poesias) aos seus conhecimentos e suas experiências no Conjunto Habitacional. O próprio escritor admite ter gravado conversas e utilizado dados jornalísticos para a construção de seus personagens. Dessa forma, percebe-se que *Cidade de Deus* é um romance inovador no cenário contemporâneo e se constitui como escrita híbrida, combinando etnografia, memória e ficção.

Apresentamos, na sequência, as críticas mais evidentes e polêmicas direcionadas ao filme de Fernando Meirelles, baseado no romance de Lins. Prestigiado em *Cannes* no ano de 2002, o filme enfrentou algumas críticas dentre as quais ressaltaremos duas, por concentrarem uma tensão polêmica maior.

tais como as escolas, os hospitais, as prisões, bem como “atinge a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder” (FOUCAULT, 2004, XII). Para aprofundar sobre o assunto, conferir em: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. (trad. Roberto Machado). Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

A primeira crítica foi sobre a possível estigmatização social sofrida pelos moradores de Cidade de Deus, que, após a explosão de audiência do filme, ficariam malvistas no imaginário internacional, podendo vir a ser considerados bandidos, estupradores e traficantes. Além do mais, há a argumentação de que a narrativa traria à tona experiências traumáticas vivenciadas pelos habitantes (como a guerra do tráfico, que perdurou durante os anos 70 e 80). Um problema que a exploração das imagens violentas poderia desencadear seria um “retorno do reprimido”⁵, revelando aquilo que se queria esquecido, mas que, uma vez provocado, vem à tona. Quando isso acontece, revela-se um processo de estranhamento, pois o acontecimento é experimentado como algo secretamente familiar, que foi um dia reprimido e, posteriormente, é liberado de forma traumática. Tal experiência pode ocorrer quando alguém revive seus complexos infantis reprimidos ou, em um nível coletivo, onde as crenças primitivas já superadas confirmam-se uma vez mais (FREUD, 1970, 237-44).

Um outro impasse da crítica relaciona-se com o que Ribeiro chama de mercadorização das temáticas abordadas no romance e no filme *Cidade de Deus*. Tal característica leva Ribeiro a questionar, de acordo com a lógica traçada por Bentes (1999), se o cinema brasileiro não estaria dando continuidade a uma “estética da violência” iniciada na década de 80 e mudando suas proposições para uma “cosmética da fome”.⁶ Isto é, o cinema brasileiro, após apropriar-se de uma temática local estaria, a partir de *Cidade*

⁵ Freud utiliza tal expressão para indicar um instinto que, outrora negado e reprimido, virá a manifestar-se futuramente “sob a forma de sintomas – sonhos, esquecimentos e outros atos falhos –, considerados por Freud como formações de compromisso” (apud ROUDINESCO, 1998, 649).

⁶ O termo “cosmética da fome” foi empregado por Bentes (1999) para indicar uma forma estilizada e esvaziada de consumir as imagens da violência e da pobreza em certos filmes brasileiros atuais, como, para ela, pode ser visto no filme *Cidade de Deus*. A pesquisadora parodia a expressão “estética da fome” usada por Glauber Rocha para caracterizar os filmes produzidos pelo *Cinema Novo*. Para saber mais sobre o artigo de Ivana Bentes, cf. em: Bentes, Ivana. Estéticas da violência e cultura nacional; Do nacional ao transnacional. In: Ângela Maria Dias (Org.) *A missão e o grande show*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

de Deus, passando para uma “estética internacional” (BENTES *apud* RIBEIRO, 2003, 130).

É importante ressaltar a concomitância do ano de estréia do filme – 2002 – com o lançamento da segunda edição do romance *Cidade de Deus*, modificado e reduzido. A primeira edição contava com 550 páginas, e a segunda com 401 páginas; além disso, alguns nomes de personagens foram modificados. Tal fato despertou uma série de críticas a respeito da intenção do autor em facilitar a tradução da obra para outras línguas. Além disso, há o fator mercadológico, pois o sucesso de audiência do longa-metragem realmente despertou o interesse pelo livro de Lins, oportunidade que fez de sua narrativa um *best seller* reconhecido mundialmente, o que, no mercado editorial, é um grande mérito. Mesmo com todas as críticas questiona-se, aqui, se a intenção de vender mais livros tira o mérito da obra *Cidade de Deus*. Não estariam essas cobranças revestidas de preconceito pelo fato de o autor ser negro e ex-morador da favela? Será que o criticariam se viesse a ter sucesso como um jogador de futebol em algum clube de destaque mundial ou mesmo, se compositor de escola de samba?

Pensamos que a cisão de pontos de vista dos críticos brasileiros quanto à boa recepção ou não dos textos, filmes e músicas produzidas pelos excluídos ilustram bem a peculiaridade das obras que compõem o *corpus* desta dissertação. Elas permitem a reflexão sobre cânone e literatura marginal, mídia e violência, trauma e testemunho, ficção e realidade, levando-nos a repensar sobre os limites destas divisões binárias.

Já na terceira parte da dissertação, a relação entre livro e filme torna-se mais evidente, pois aprofundamos a análise das relações intersemióticas entre ambos. Tentamos fugir das comparações de aspecto valorativo, contrariando muitas análises clássicas de adaptações entre literatura e cinema. Críticos e teóricos voltados para esse campo de estudo como Ismail Xavier, Tânia Pellegrini, César Guimarães e Thaís Flores vêm agenciando as

discussões propostas entre estes dois sistemas intersemióticos. O eixo comum entre as obras que compõem este *corpus* foi o entendimento delas enquanto narrativas, e o ponto de partida para as reflexões centrou-se na questão do ponto de vista e da relação espaço-tempo.

Procuramos estabelecer uma reflexão crítica comparativa, na qual pudesse trabalhar com a figura alegórica do malandro e contemplar as mudanças de foco nas representações culturais brasileiras através da representação do marginal e das representações marginais. Este tópico intitulado “Dialética da Marginalidade” teve como ponto de partida o ensaio de João César Rocha (2004) sobre as representações atuais da violência. Com base nas considerações de Candido (1978), no ensaio *Dialética da Malandragem*, e da observação da organização social brasileira, descrita por Roberto da Matta (1997), em *Carnavais, malandros e heróis*, Rocha afirma que a personagem do malandro, merecedor de destaque em tantos momentos na literatura do século XIX e XX, sofreria agora uma mudança. A partir do processo de urbanização do Brasil, observa-se uma representação mais destacada do malandro; já num contexto da pós-modernidade, as representações culturais urbanas giram mais em torno do tema da e sobre a marginalidade. A idéia, portanto, seria a de uma desestabilização ideológica do país representado pela “Cidade Maravilhosa” e pelo famoso “jeitinho brasileiro”, traço comum nos temas sobre a malandragem.

Sobre a questão do ponto de vista no livro *Cidade de Deus* e no filme homônimo, o pensamento sobre fronteiras e “local de enunciação” desenvolvidos por Bhabha, deram origem à análise conclusiva. A partir do trabalho de Ivete Walty sobre os relatos dos meninos de rua de Belo Horizonte, evidenciam-se as relações entre corpo e poder contidos nos textos deste *corpus*.

Vemos em *Cidade de Deus* uma fala fragmentada que nos possibilita enxergar um panorama macroscópico das produções artísticas no Brasil contemporâneo. Trata-se de um

tema não atual, mas polêmico em nosso país: a violência. As vozes plurais de *Cidade de Deus* demonstram que as questões políticas, sociais e econômicas não podem ser deixadas de lado no trabalho artístico. Neste sentido, as reflexões propostas neste trabalho convergem para a crença de que a função do intelectual acadêmico deve ser também a do educador. Ou seja, ele deveria transmitir essas problemáticas aos alunos e aos colegas de trabalho. Jovens, educadores e intelectuais devem conscientizar-se de que podem iniciar um processo rumo à verdadeira dissolução de fronteiras: as barreiras étnicas, econômicas e culturais. De tal forma que a inclusão sócio-econômica e cultural torne-se uma realidade em nosso país.

1. DO SUBÚRBIO À NEOFAVELA

1.1. A nação, o projeto modernizador e a periferia

A idéia de nação pode auxiliar na compreensão do processo que abordamos neste trabalho. O período que compreende a passagem da monarquia para a república, no Brasil, foi decisivo no sentido de marcar o início das divisões centro e periferia, culminando, a partir do início do século XX, na formação de favelas, tal qual as conhecemos nos dias de hoje. No Rio de Janeiro, cidade onde se passam as narrativas aqui estudadas, observam-se as primeiras formações de espaços como as favelas, cujos habitantes eram, em sua maioria, ex-escravos. Essa população se compunha de um número significativo em meados do século XIX, já que a antiga capital do Brasil era uma das maiores metrópoles africanas do hemisfério ocidental (SOARES, 2002).⁷ Esses dados são importantes, já que nessa época, todo um imaginário estava em processo de criação pelas elites hegemônicas, como veremos adiante. É importante ressaltar que, em meio a esse processo de transformações, a população afro-descendente brasileira esteve, constantemente, recriando sua identidade étnica

a partir da correlação de forças dentro da própria comunidade escrava urbana. Esta densidade de significados étnicos e políticos, dentro de um espaço geográfico relativamente reduzido, criou um quadro de identidades negras extremamente complexo [...] em meio a um caldeirão de línguas, mitos e religiosidades diversas. (SOARES, 2002).

Apesar dessa discussão ter “endereço” – a cidade do Rio de Janeiro - foram principalmente os pensamentos de Hugo Achugar e seus contemporâneos que impulsionaram estes escritos.

⁷ Citação referente ao artigo de Eugênio Soares em publicação digital, disponível em: <http://www.puc-rio.br/nirema/res_incl/resumo.html>. Data do último acesso: 15/05/2007.

Acompanhando a periodização proposta por Eric Hobsbawm, em seu livro *Nações e nacionalismo desde 1780*, pode-se dizer que a construção da nação constituiu-se num processo que pode ser dividido em três etapas: na primeira, datado de 1830 a 1880, falava-se em “princípio de nacionalidade”; na segunda, que compreendeu o período de 1880 a 1918, o debate circulava em torno da “idéia nacional”; e, enfim, a terceira etapa envolveu a “questão nacional”, que se iniciou em 1918 e foi até os anos 1950-60 (HOBBSAWN, 1990, 104). A filósofa Marilena Chauí, afinada com essa periodização proposta por Hobsbawm, apresenta uma boa elucidação sobre o conceito de nação. Segundo ela, tal noção desenvolve-se a partir das revoluções francesa, norte-americana e holandesa. A pré-concepção dessa idéia tem origem no surgimento do Estado moderno, definido basicamente por um território com limites e fronteiras demarcados; uma política e administração sem sistemas intermediários de dominação; um consenso de seus cidadãos para funcionarem políticas fiscais e ações militares. O Estado, contudo, enfrentava dois problemas principais: 1) incluir todos os habitantes do território na esfera da administração estatal e 2) obter lealdade deles ao sistema dirigente (CHAUÍ, 2001, 16-18).

Para Chauí, a possível explicação para essa formação

encontra-se na natureza do Estado moderno como espaço dos sentimentos políticos e das práticas políticas em que a consciência política do cidadão se forma referida à nação e ao civismo, de tal maneira que a distinção entre classe social e nação não é clara e freqüentemente está esfumada ou diluída... (CHAUÍ, 2001, 20).

A partir de 1880, na Europa, a nação, com o advento das lutas sociais e políticas, passa pelo debate sobre a “idéia nacional”. O Estado precisava mobilizar e influenciar os cidadãos através de uma “religião cívica”, o patriotismo. Não bastava definir a nação pelo território, pela conquista e pela demografia. “Durante o período de 1880-1918, a ‘religião

cívica’ transforma o patriotismo em nacionalismo, isto é, o patriotismo se torna estatal, reforçado com sentimentos e símbolos de uma comunidade imaginária cuja tradição começava a ser inventada” (CHAUÍ, 2001, 18). A “idéia nacional” foi um instrumento para conferir unidade à sociedade, algo buscado pelos capitalistas num momento em que a divisão social e econômica de classes aparece com toda clareza.

A idéia de nação opera no imaginário das comunidades de tal forma que ela adquire uma existência mítica, funcionando como poderoso elemento de identificação social e política, sendo reconhecida por todos através da instituição de símbolos, costumes, tradições e crenças do cotidiano.

Renan em 1882, num artigo intitulado *O que é uma nação?*, problematiza os princípios que legalizam uma nação. Escrevendo num momento em que todo o discurso de raça aliado à idéia de nação estava em processo de elaboração, o autor desmascara o mito fundador dos Estados-nações, que para ele seriam produtos históricos com um início e um fim, cujas bases constitutivas estariam no esquecimento e no erro histórico. Nesse sentido,

a investigação histórica, de fato, esclarece os fatos de violência que aconteceram na origem de todas as formações políticas, até mesmo daquelas cujas conseqüências foram as mais salutares. A unidade se faz sempre de forma brutal. (RENAN *apud* MELLO, 1999, 147).

No século XIX, muitos países da América Latina passavam por processos de consolidação dessas formas de nações. Conforme Achugar, os países latino-americanos viviam um momento no qual a paisagem étnica, cultural e social havia sido remodelada em função de uma suposta harmonia da mestiçagem ao mesmo tempo em que as diferenças eram erradicadas ou submetidas a um autoritário processo de homogeneização

(ACHUGAR, 2005).⁸ Por outro lado, a homogeneização funcionou como uma forma de nos distinguir das outras nações. Dessa forma a literatura nacional foi responsável por definir um marco de diferenciação. No Uruguai, por exemplo, Hugo Achugar (2005) reconhece a importância destas narrativas na criação de uma identidade do povo uruguaio, sendo, ao fim do século XIX, mais da metade da população composta por estrangeiros.

No Brasil, deve-se considerar que o projeto nacional tem origens na política de Dom Pedro II, que, junto ao IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) e seus intelectuais atuaram como artífices da construção de uma memória nacional. Já no período de transição da monarquia para a república, há uma pequena parcela da população letrada que compunha a intelectualidade da época. O interesse maior desse pequeno grupo girava em torno da garantia de uma posição de status social, cujas proposições filosóficas defendiam uma composição mimética da produção cultural européia. Alguns intelectuais, no entanto, foram capazes de detectar a hipocrisia da intelectualidade vigente, dentre eles destacam-se Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio.

A terceira etapa da construção da nação envolveu a “questão nacional”, o que no Brasil foi expresso pelos nacionalismos de esquerda nos anos 1950-60, em que os combates políticos foram interpretados pelas esquerdas como o

combate entre a nação (representada pela “burguesia nacional progressista” e as “massas conscientes”) e a antinação (representada pelos setores “atrasados” da classe dominante, pelas “massas alienadas” e pelo capital estrangeiro ou as “forças do imperialismo” (CHAUÍ, 2001, 20-21).

Atualmente, através das releituras dos processos históricos do passado, têm-se podido compreender melhor as discrepâncias resultantes da “forçada” unicidade dos países

⁸ As referências ao Hugo Achugar referentes ao ano de 2005 estão relacionadas com a disciplina intitulada “Nação e Modernidade”, ministrada por Achugar, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, no primeiro semestre de 2005.

latino-americanos. No Brasil, as diferenças raciais e sociais foram abafadas sob o discurso hegemônico vigente de várias gerações, sejam estas datadas da época monárquica, republicana ou mesmo do período da ditadura. Nesse sentido, o estudo das obras de Lima Barreto nos ajuda a compreender o período sobre o qual estamos falando. O autor tece várias críticas em relação ao caráter violento do governo na sua tentativa de impor a ordem e a moralidade.

A polícia, pela sua feição própria, é incapaz desse papel de censura de qualquer manifestação de pensamento. Ela é uma emanção do governo; e é da natureza dos governos não admitirem crítica. Quando se os critica, ela apela para a ordem e para a moralidade. Daí o perigo que há em se entregar à polícia, qualquer poder que incida sobre a liberdade de pensamento. Fazendo-a, ela faz obra dos governos e em qualquer trecho do escrito, ela encontra atentados à moral. Perguntarei aos policiais: o que é moral? Eles não saberão dizer; e, se o souberem, dirão que é a homenagem que o vício presta à virtude, disfarçando-se e escondendo-se. (BARRETO, 1956, 32).

Os processos de transformação numa nação implicam rupturas e tensões. O que ocorreu nos países da América Latina no século XIX pode ser entendido como conflitos entre a mentalidade colonial e a necessidade de se modernizar conforme os moldes europeus. O Brasil em fins do século XIX era atravessado por redefinições das fronteiras nacionais, raciais e de classe. (HARDMAN, 1992, 300). Pode-se afirmar que o advento da república trouxe drásticas mudanças sobre o Rio de Janeiro, implicando mudanças que não se operaram somente no espaço físico, mas também nas experiências cotidianas dos cidadãos: redefiniu-se o espaço físico de acordo com um projeto nacional (GOMES, 1994, 105). Fala-se da criação de um projeto nacional, e, portanto, é interessante questionar quem cria tal projeto e de que forma ele se legitima.

Em *Formação das Almas*, José Murilo de Carvalho afirma que a criação do imaginário nacional pode ser fundada tanto através da escrita (literatura, jornais, revistas),

como pelas imagens. Quem instaura a fundação da imagem e do documento é o Estado, cujo poder centralizador produz, seleciona e organiza o relato da nação. Carvalho consegue mostrar com muita precisão os artifícios usados pelos positivistas na República para difundir um registro da nação:

Se a ação tinha de se basear no convencimento, impunha-se o uso dos símbolos. Em primeiro lugar, sem dúvida, a palavra escrita e falada. [...] Era sua arma principal de convencimento dos setores médios. Mas empregaram também o simbolismo das imagens e dos rituais, especialmente tendo em vista dois públicos estratégicos, as mulheres e os proletários, menos afetos, ao menos no Brasil, à palavra escrita. (CARVALHO, 1993, 139-140).

Para Achugar, encarar a tarefa de revisar o passado do Estado-nação, a partir do presente, pressupõe alguns problemas, dentre eles o de acreditar que a nação é o sujeito de nossa história (ACHUGAR, 2005). Segundo Renan (*apud* MELLO, 1999), a narrativa nacional depende de um acordo em comum entre memórias e esquecimentos. Tal pensamento leva Achugar a refletir sobre o processo de negociação das narrativas, em relação ao qual ele questiona se “negociar a narrativa implica negociar o esquecimento” (ACHUGAR, 2006, 163). Ou seja, retomando o que já dissemos, há toda uma criação de um imaginário em torno da nação, cuja natureza é sem precedentes e remete a tempos longínquos da existência humana. Para se fazer uma leitura dos processos do presente, a busca das origens da nação torna-se fundamental e está relacionada, conforme Achugar, tanto com a problemática do surgimento do Estado-nação, quanto com a própria estrutura fundamental deste (ACHUGAR, 2005).

Gourgouris, afirma que a nação, que ele concebe em analogia com o sonho, não pode ser reduzida a textos ou práticas discursivas fixas. O trabalho do sonho é paralelo ao da nação, pois ambos operam pela construção de imagens que são transcritas por nós sob forma de palavras e textos. Estes registros, portanto, são atualizações pontuais do trabalho

do sonho da nação. Construção do imaginário social, a história da nação seria a história da atualização dos imaginários (GOURGOURIS *apud* ACHUGAR, 2005). Observa-se, constantemente, a apropriação dos símbolos em função dos grupos hegemônicos. No Brasil, por exemplo, o futebol na década de 70, e a idéia de “pátria amada” no final da ditadura foram símbolos de atualização do imaginário nacional.

Conforme Achugar, a relação entre memória coletiva, passado e história tem sido estudada por aqueles que buscam compreender a natureza das identidades nacionais através de sua conexão com os processos históricos. Para o crítico uruguaio:

A avaliação do passado é central na construção da memória coletiva e, sobretudo, no planejamento das políticas de tal memória. Assim, ela se constitui no campo de batalha, onde o presente debate o passado como um modo de construir o futuro (ACHUGAR, 2006, 222-23).

Para que entendamos o funcionamento dessas articulações, é necessário estudarmos as narrativas fundadoras da identidade nacional. Quando trata sobre a questão da memória, Achugar acredita que não há uma visão única do passado, pois são várias as memórias que convivem e lutam entre si para construir uma memória coletiva, sendo que algumas imperam sobre outras (ACHUGAR, 2005).

As reflexões de Hugo Achugar em torno desses temas promovem uma meditação em relação ao passado cujo envolvimento com o presente “é uma relação entre passado e futuro” (ACHUGAR, 2006, 33). Sua idéia de memória é a de um patrimônio cultural que não se constitui unicamente por edifícios, museus, monumentos ou símbolos culturais, mas também pelos discursos e saberes que organizam as narrativas do passado.

A atual discussão, a presente batalha dos sujeitos sociais – por longo tempo silenciados, marginalizados e esquecidos por exercer a memória coletiva e construir um espaço público e privado democrático multicultural – tem reagido contra o esquecimento imposto por uma comunidade hegemônica, cujos

horizontes ideológicos muitas vezes o impediam de ver ou ler a diferença do Outro (ACHUGAR, 2006, 163).

Tendo isso em vista, a identificação e os estudos acerca dos discursos minoritários tornam-se necessários para compreendermos nosso passado. As circunstâncias locais e as transformações globais constituem a articulação no debate sobre a memória. Desse modo, os fenômenos contemporâneos modificam as narrativas tradicionais, de forma que nosso olhar presente está focalizado na direção das minorias e na reivindicação por lugares onde suas falas possam ser ouvidas.

Buscamos um olhar a partir da periferia, ressaltando-se que a discussão em torno do chamado “ponto de vista interno” nos dias de hoje não é tão recente como se imagina. Conforme Eduardo Assis Duarte:

A fala dos segmentos subalternizados no processo econômico vem sendo, via de regra, recalcada em nossas letras. Nossa história literária expõe com nitidez a hegemonia social dos segmentos economicamente bem localizados, masculinos e brancos [...]. Basta, para tanto, verificar o número de edições ou de estudos sobre Lima Barreto ou Carolina Maria de Jesus. (DUARTE, 2001, 124).

Essa observação se afina com a preocupação de Achugar em “desmascarar” os discursos hegemônicos que imperaram por muito tempo na América Latina, discursos a cristalizar idéias que foram e continuam sendo exportadas para o imaginário internacional.

As contemporâneas revisões da memória e dos silêncios históricos, em relação à constituição dos relatos nacionais, implicam a incorporação de novas vozes – e, conseqüentemente, de diferentes relatos pertencentes à diversidade de nacionalismos, ou cidadanias, em jogo – que aspiram democratizar e a tornar plural essa transmissão (ACHUGAR, 2006, 240).

Achugar ainda afirma que “a nação não pode ser reduzida a um conjunto de textos ou de práticas discursivas fixas ou predeterminadas” (ACHUGAR, 2006, 231). A nação, nesse

sentido, estaria sempre se renovando. Observe-se que o autor critica o discurso nacionalista, pois ele:

tem funcionado para a configuração de imagens, disfarces, relatos e processos que, ao mesmo tempo em que ocultam uma identidade, constroem outra. Máscaras ou maquiagens discursivas, posições de enunciação a serem ocupadas por um conjunto de indivíduos, ou por um sujeito, que, desse modo, propõe-se a ser o possuidor de um patrimônio, de uma história (ACHUGAR, 2006, 161).

E é contra tais máscaras que o autor se coloca, pois elas impõem o esquecimento e encobrem as diferenças sejam elas étnicas, sociais, econômicas. Por isso, Achugar acredita que talvez o “único caminho verdadeiramente democrático não seja a postulação de uma origem única, de uma única semente milagrosa [...], mas a postulação do rizoma: a fundação rizomática da nação” (ACHUGAR, 2006, 162). Ou seja: as máscaras sociais estariam sendo eternamente fundadas, negociadas e discutidas por todos, sejam estes letrados ou iletrados, pobres ou ricos. Porém, a tarefa coletiva pela qual atravessa o Uruguai, e outros países latino-americanos, “não pode simplesmente consistir no resgate das vozes silenciadas [...] para depois abandoná-las, liberá-las à sua sorte, esquecê-las novamente” (IDEM, 2006, 166). O desafio do presente implica, portanto, rememorar as vozes subalternas, porém sem deixá-las cair novamente no esquecimento.

1.2. “... as favelas não “estão” no meio da cidade, elas “são” parte da cidade e tentamos não aceitar isso”

As formações dos espaços denominados “favelas”, tais quais os conhecemos hoje, remetem à abolição da escravidão e sua vinculação ao processo de urbanização. No Rio de Janeiro, pode-se surpreender a formação dos subúrbios através das literaturas do século

XIX. Podemos fazer um recorte no período de transição da monarquia para a república. Nessa época, houve um projeto para modernizar a nação, que foi desenvolvido pelos positivistas. A proclamação da “ordem” e do “progresso” serviu de justificativa para a realização de significativas (mas nem sempre positivas) mudanças na ex-capital brasileira. Sabe-se que tal projeto modernizador pretendeu demolir as feições coloniais do Rio de Janeiro, com vista a “erguer uma cosmópolis que, ao fim, não (passou) de uma subcosmópolis que (gravitava) em torno de Paris” (GOMES, 1994, 65). A tentativa de apagar os vestígios do passado colonial deu-se através da simbolização e recriação da memória local em razão de um cosmopolitismo agressivo. Desde o século XIX, o processo de formação e ocupação dos espaços periféricos nas grandes cidades brasileiras vem reproduzindo, cada vez mais acentuadamente, esses aspectos perversos da modernização do país. A população pobre foi gradativamente deslocada do centro reconstruído, constituindo-se à margem dessas reformas⁹.

Sabe-se que a reforma higienista do governo Pereira Passos (1902-06) procurou acabar com as habitações conhecidas como Cortiços. Segundo Valladares, somente após ferrenha campanha contra o cortiço, as atenções começam a se voltar para esse novo espaço geográfico e social que vai despontando, gradativamente, como o mais recente território da pobreza.

Em especial, *uma* favela catalisa as atenções, mais precisamente o morro da Favella, que entrou para a história por sua associação com a guerra de Canudos, por abrigar ex-combatentes que ali se instalaram para pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar os soldos devidos. O morro da Favella [...] passa a emprestar seu nome aos aglomerados de casebres sem traçado, arruamento ou acesso aos serviços públicos, construídos em terrenos públicos ou de terceiros, que começam a se multiplicar no centro e nas zonas sul e norte da cidade do Rio de Janeiro” (VALLADARES, 2000, 7).

⁹ Ver a respeito, em CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados*. O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

Segundo pesquisa realizada por Abreu , apenas na segunda década do século XX é que a imprensa passa a utilizar a palavra favela de forma substantiva e não mais em referência exclusiva ao morro da Favella, surgindo assim uma nova categoria para designar as aglomerações pobres, de ocupação ilegal e irregular, geralmente localizadas em encostas (ABREU, 1994, 34-46).

1.3. Da favela à *Cidade de Deus*

Propomos um avanço de algumas décadas, para então observar as mudanças que se operaram nesta nova formação. Apesar de não explicitar datas, o romance de Paulo Lins representa um recorte de aproximadamente vinte anos da existência do Conjunto Habitacional Cidade de Deus, criado em 1966. Nessa época, já compunham o cenário da “Cidade Maravilhosa” várias favelas, cujos habitantes eram pessoas em busca de oportunidades e trabalho. Ao longo dos anos setenta e oitenta, acompanhamos o crescimento populacional da *Cidade de Deus* e a formação da rede do tráfico de drogas que vai gerar inúmeras disputas e guerras.

Ao suprimir o contexto histórico da ditadura, o romance de Paulo Lins inscreve-se num espaço não só descontextualizado, mas também descentrado, marcado pela fragmentação das várias histórias pessoais de seus moradores. Pela recriação da linguagem dos malandros, Paulo Lins, com sua acertada tradução das gírias e palavrões para o cinema, consegue recriar o mundo de excluídos, criminosos e favelados. Na oralidade e na riqueza dos diálogos, Lins, ex-morador da Cidade de Deus, consegue desenvolver a trama com maior liberdade imaginativa, e é nesses momentos que podemos acompanhar melhor as transformações lingüísticas, geográficas e simbólicas da marginalidade. Assim, restaura-se e renova-se a imagem da favela e das identidades multiculturais que nela transitam. A

situação exposta não mais corresponde ao imaginário do país tropical cujo povo foi estereotipado por ser pacífico, com o “jeitinho brasileiro” e as falsas relações de “cordialidade”. Tais características foram expostas por Holanda (1995) como índices do “homem cordial”, o qual desprezaria os limites entre o público e o privado, utilizando as amizades influentes para ser bem-sucedido. Esse pensamento foi em muito responsável por negar não só a presença da violência física, bem como a não existência de sua representação na idealização social hegemônica brasileira (SCHØLLHAMMER, 2000, 19).

Parece visível a necessidade de Paulo Lins em traçar uma “microfísica do poder”¹⁰ que se coloca de alguma forma entre o corpo e os discursos, as instituições, o aparelho de Estado. O corpo imerso nessa tecnologia política. O corpo dos excluídos. Os negros, marcados pelo estigma da escravidão, a passagem pela ilusão de liberdade, e a sua colocação no novo sistema.

A adaptação do livro de Lins para o filme, dirigido por Meirelles, delineia o espaço de *Cidade de Deus*, contornando suas vielas, expondo o imaginário de seus atores e a dinâmica da vida no conjunto. No filme, mesclam-se as brincadeiras infantis e a vivacidade da juventude dos anos 70 às primeiras experiências com armas de fogo e entorpecentes que culminarão, inevitavelmente, nas disputas por território entre os bandos liderados pelos traficantes de Mané Galinha e Zé Pequeno. Há uma inevitável guerra armada, já evidenciada no início do longa-metragem, antes da grande viagem em *flashback* rumo às origens do Conjunto Habitacional. A escolha pela narrativa em *flashback* revela a duração do presente, espacializando o tempo, temporalizando o espaço representado pelo Conjunto Habitacional Cidade de Deus. Nesta história, que enfoca o “crime organizado”, fica clara a transgressão da ordem, pois o envolvimento direto com o tráfico dá-se através da polícia

¹⁰ A conceituação de “microfísica do poder” foi explanada na nota 4, da página 17.

militar, instância símbolo da manutenção da ordem, e também da polícia federal, responsável pela segurança dos limites da nação contra qualquer tipo de guerra que afronte seus contornos. Mas afinal, estas instâncias também estão envolvidas numa grande rede de tráfico internacional, o de armas, e aqui pode-se apropriar da mensagem deixada pelo documentário de Kátia Lund, “Notícias de uma guerra particular”, no qual polícia e traficantes encontram-se nas mesmas condições, são pontos da mesma rede, cuja amplitude ganha o mundo.

A culminância da guerra, prenunciada durante toda a narrativa do livro e de sua encenação no filme, vai tomando conta das vozes dos respectivos narradores e pode ser entendida como uma representação metonímica de fenômeno global: os protagonistas da guerra revelam uma situação que ocorre em escala maior: o enfraquecimento dos aparelhos de captura do Estado ante a formação de um outro tipo de ordem. Uma ordem marginal.

A nova rede de lugares estratégicos é um terreno para a política. A perda de poder do Estado produz novas formas de poder e política local, fora dos sistemas políticos formais. A desnacionalização do espaço urbano e a formação de novas reivindicações por novos atores colocam a questão: de quem é a cidade? (PEIXOTO, 2002, 26).

O que o traficante Zé Pequeno promove na “sua” Cidade de Deus é similar ao que acontece com a política do Estado. Ele captura espaços e os estria: organizando o tráfico, controlando as pessoas pela repressão, usa da violência cujo instrumento são as armas. Ao mesmo tempo, ele demonstra seu domínio ideológico ao presentear trabalhadores e crianças, dar dinheiro aos necessitados, pagar bebidas, promover festas, impedir assaltos e estupros dentro de seu território, de forma a criar e recriar fronteiras no Conjunto. Há uma lógica interna a que se deve obedecer. O desenrolar das disputas gera novas demarcações

de fronteira dentro desse espaço; o traficante-chefe de cada bloco determinará que leis devem funcionar nesses territórios autônomos, embora localizados dentro da cidade.

Apesar dessa tentativa de centralização de poder na favela, o fluxo está sempre caminhando rumo às novas descentralizações e disputas por espaços de poder. Novas associações de tráfico formam-se, bem como organizações de crime, exemplo das várias facções criminosas dentro das prisões. No livro de Paulo Lins, há a descrição do funcionamento do Comando Vermelho, então, ainda em fase inicial. A seguinte passagem ilustra de forma bem didática as origens dessa facção criminosa.

Lá no presídio de ilha Grande estava tudo no esquema. Os sangras, os que matam e o angra, o que vai à delegacia de Angra dos Reis assinar a autoria dos crimes, já tinham sido selecionados e avisados que estavam a postos. Tanto os sangras como os angras são escolhidos pelos chefes da organização por motivos diferentes. Há os que são selecionados apenas por terem pena muito extensa, porque nesses casos um crime a mais não alteraria a pena. Todos sabiam que no Brasil ninguém cumpre pena acima de trinta anos. Há aqueles que matam ou assumem a autoria de assassinatos para se livrarem de morrer por terem estuprado, terem saído com mulheres aproveitando que seus maridos estavam presos, assaltado moradores do lugar onde moravam, enfim, sabiam que, se chegassem à aquele presídio com alguma infração ao código de ética da organização, só lhes restariam três opções de pena: matar, ser morto ou assumir a responsabilidade dos crimes.[...] O plano fora bolado em vários e rápidos momentos pelos mentores da facção que ali se iniciava, tendo como palavra de ordem “Paz, justiça e liberdade” (CDD, 272).

A visão de Bauman sobre o Holocausto pode nos auxiliar na reflexão acerca de formações organizacionais, como a do Comando Vermelho, descrita acima. Para o sociólogo europeu, o Holocausto deve ser percebido não como um fenômeno de exceção, mas sim um acontecimento que teve seu suporte na própria modernidade. Porém, “isso não quer dizer que a ocorrência do Holocausto foi *determinada* pela burocracia moderna ou pela cultura da racionalidade instrumental que ela resume” (BAUMAN, 1998, 37). O autor explica que “foi o mundo racional da civilização moderna que tornou viável o Holocausto”

(BAUMAN, 1998, 32). Variáveis da própria sociedade moderna como a burocracia e a tecnicidade foram cruciais para o “sucesso” de tal evento. É claro que, em contextos diferenciados, o Holocausto e as organizações do tráfico de drogas apresentam suas próprias singularidades, porém se adequam à lógica do capital.

Na economia global, a intensificação e comercialização ilegais provocam uma desmontagem dos antigos aparatos de dominação e contenção: operação de uma nova lógica de comando, de capital global, dinâmico e flexível. As diferenças são arregimentadas em redes mundiais de poder (PEIXOTO, 2002, 29).

O estudo da literatura brasileira sob a perspectiva dos problemáticos espaços de exclusão deixa de lado, muitas vezes, a questão do belo e do poético e visa a apreender as expressões, os gestos, as formas de uma realidade senão esquecida, porém, muitas vezes, explorada em seus aspectos mais negativos. Busca-se mais a perspectiva social, que permita perceber relações, compreender os laços estabelecidos entre as identidades multiculturais, aglomeradas em guetos. Relações dinâmicas que não podem ser analisadas sem se levar em consideração a rede de influências globais da cultura norte-americana que, pela ética do lucro, aumenta o consumismo da violência e cria habitus agressivos, transmitindo ensinamentos sobre táticas de guerra e mecanismos de intolerância com o outro.

2. DEBATES CRÍTICOS: ENTRE FICÇÃO E DOCUMENTO

nasci num lugar que virou favela
cresci num lugar que já era
mas cresci a vera
fiquei gigante, valente, inteligente
por um triz não sou bandido
sempre quis tudo o que desmente esse país
encardido
descobri cedo que o caminho
não era subir num pódio mundial
e virar um rico olímpico e sozinho
mas fomentar aqui o ódio racial
a separação nítida entre as raças
um olho na bíblia, outro na pistola
encher os corações e encher as praças
com meu guevara e minha coca-cola
não quero jogar bola pra esses ratos
já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos
quero ser negro 100%, americano,
sul-africano, tudo menos o santo
que a brisa do brasil briga e balança
e no entanto, durante a dança
depois do fim do medo e da esperança
depois de arrebanhar o marginal, a puta
o evangélico e o policial
vi que o meu desenho de mim
é tal e qual
o personagem pra quem eu cria que sempre
olharia
com desdém total
mas não é assim comigo.
é como em plena glória espiritual
que digo:
eu sou o homem cordial
que vim para instaurar a democracia racial
eu sou o homem cordial
que vim para afirmar a democracia racial
eu sou o herói
só deus e eu sabemos como dói

Herói, Caetano Veloso, em Cê, 2006

2.1. “É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas”

Cidade de Deus, livro escrito por Paulo Lins e publicado em 1997, trouxe para o cenário da crítica brasileira muitas polêmicas, dentre as quais ressaltam duas, uma negativa e outra positiva: de um lado, acusa-se o livro de reduzir-se a depoimento documental; de outro, o livro ganha relevo em vista de sua inovação fictícia, caracterizada pelo ponto de vista “interno”. Os debates não se limitaram ao terreno acadêmico, ocupando ainda o espaço crítico de importantes jornais e revistas do Brasil.

Pretendemos expor algumas dessas polêmicas para que tenhamos uma visão mais abrangente da obra. Parte-se da crença de que certos textos literários representam um desafio para a crítica e exigem constantes revisões e reelaborações dos critérios empregados em sua leitura.

O lançamento de *Cidade de Deus* trouxe, no calor da hora, debates entre diversos interlocutores e movimentos, dentre os quais o *rapper* MV Bill, os movimentos hip-hop e funk, jornalistas e divulgadores culturais, associações de moradores, o escritor Ferréz, a comunidade acadêmica e também agências estatais e internacionais de proteção aos direitos humanos. A diversidade das discussões tornou o autor de *Cidade de Deus* uma das figuras de maior destaque no cenário identificado como a nova safra da literatura marginal, conforme expõe o trecho abaixo:

A construção discursiva marginal não é uma novidade no Brasil, já que pode ser exposta de uma tradição que vai de Lima Barreto e João do Rio a João Antônio e Agnaldo Silva, atravessando toda a estética do cinema marginal a Hélio Oiticica. Acredito que a novidade seja a *política do lugar* desta nova literatura marginal, onde a questão de *onde é possível falar?* assume uma configuração absolutamente problemática. A própria ambigüidade da conceitualização *literatura marginal* também destaca a perspectiva *fora da lei* a que ela exprime criticamente (RIBEIRO, 2003, 142).

O rótulo “literatura marginal” é um pouco problemático, já que abrange várias categorias textuais. Contudo, a perspectiva adotada neste trabalho enfoca a literatura marginal enquanto um gênero que visa cumprir uma função social, utilizando a denúncia como instrumento.

Complementando essa discussão, Dalcastagnè sugere que seria preciso, ao lado da discussão sobre o “lugar da fala”, incluir o problema do “lugar de onde se ouve”, pois, segundo ela, “afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração” (DALCASTAGNÈ, 2002, 67). A autora acredita que, ao surgir no cenário da contemporaneidade com um romance tão extenso e com o respaldo de Roberto Schwarz, um dos mais importantes críticos literários brasileiros da atualidade, Paulo Lins estaria deixando suas marcas no campo literário. Dalcastagnè afirma que no interior do discurso do escritor de *Cidade de Deus*, observa-se a necessidade de legitimação de uma voz subalterna através da utilização de algumas estratégias. Para ela, Lins teria tentado reverter a seu favor o que seriam suas desvantagens, como o pouco domínio das técnicas da “alta literatura”, a partir da afirmação de autenticidade do tema sobre o qual narra (já que ele afirma ter presenciado muitas das situações presentes em seu livro).¹¹

Penna (1998) e Mello (2000) evidenciam as tensões principais das críticas sobre *Cidade de Deus* logo após seu lançamento. Conforme a primeira, houve uma urgência da crítica em dizer se o livro fora realmente bem escrito, havendo confusões entre a qualidade do romance e a pertinência de seu tema. O que ocorre, nesse caso, é um tratamento ambíguo do assunto que se posiciona entre um “ataque desmesurado” e uma “defesa comedida”. Os que investem numa crítica negativa valorizam um único elemento descontextualizado e desconsideram:

¹¹ Cf. em LINS, Paulo. Qualé, cumpadi? *Veja*. São Paulo, 13 ago.1997. pp. 4-7.

...o efeito produzido pela linguagem misturada, pela alternância entre períodos da mais aguda poesia e da mais pura gíria, pela mescla de termos jurídico-policiais e expressões da MPB, pela vizinhança do poético peão que gira na rua do mesmo barraco com foto da Sandra Brea, ou pelo enredo oscilante entre a tensão e a monotonia proposital (PENNA, 1998, 27-28).

Por outro lado, aqueles que fazem uma análise mais positiva deixam transparecer o que Penna chama de “timidez do elogio”, que, segundo ela, transparece na ambigüidade da crítica de Schwarz (1999). Vale aqui sintetizar alguns pontos do ensaio “Cidade de Deus”, escrito por Roberto Schwarz. Diz ele:

Como o antigo Naturalismo, o romance de Paulo Lins deve parte da envergadura e da disposição ousada à parceria com a enquete social. Lembrando que a constelação histórica é outra, talvez se possa dizer que em *Cidade de Deus* os resultados de uma pesquisa ampla e muito relevante [...] foram ficcionalizados do ponto de vista de quem era o objeto do estudo, com a correspondente ativação de um ponto de vista de classe diferente [...]. Significativa em si mesma, essa recombinação de valores tem um tom próprio, que no conjunto funciona vigorosamente, embora destoando da “prosa bem-feita”. Seja como for, a amplitude e o mapeamento da matéria, o ânimo sistematizador e pioneiro, que conferem ao livro o peso especial, têm a ver com a vizinhança do trabalho científico, e também do trabalho em equipe... (SCHAWRZ, 1999, 168).

Penna acredita que Schwarz parece defender bem a “intenção” da grande empreitada de Paulo Lins “como uma desculpa aos defeitos da prosa que lhe dá corpo, duvidando de suas qualidades mais miúdas. Ou não, já que as aspas poderiam significar justamente o elogio à originalidade desse ‘vigor’ ” (PENNA, 1998, 28). Penna, portanto, deixa clara sua postura quando afirma:

O que mais surpreende em *Cidade de Deus* talvez não seja nem o tema, nem sua amplidão, mas essa estreita adequação entre eles e a prosa [...]. Avizinhando dissonâncias inéditas, a fala delinea os estranhos contornos de cada variação com que a bala toma seu lugar... (PENNA, 1998, 29).

Mello, por sua vez, posiciona-se de acordo com parâmetros positivos e negativos de avaliação segundo critérios de estabelecimento do cânone. Distingue as críticas de Schwarz e Nepomuceno que vêem a possibilidade de o excluído falar através da literatura, encaixando seus comentários de forma não dogmática. Opostamente há aqueles que se prendem a fórmulas pré-concebidas do que “devesse ser um texto sobre os excluídos sociais” (MELLO, 2000, 129), atribuindo importância ao cânone e cobrando uma originalidade do texto. Quando esta não é encontrada, opta-se pela depreciação do romance. Nesse contexto estariam as críticas de Wilson Bueno (articulista de *O Estado de São Paulo*), Germana Souza (professora de Língua Francesa da UNB) e João Nuto (professor de Teoria Literária da UNB). A reflexão acerca do confronto das críticas dos autores referidos acima leva Mello a concluir que:

o cotejo (de críticas por ele cotejadas) permite em sua: 1) identificar um cenário onde o cânone, bem como suas dinâmicas contemporâneas de estabelecimento, passam por uma reavaliação e mesmo pela incorporação de novos padrões avaliativos; 2) questionar a auto-evidência da categoria “literário”.[...] Quando Lins dá voz àqueles que estão à margem, ativa uma outra construção discursiva do nacional que, hegemonicamente, tem priorizado, ora a voz, ora o olhar do centro para ficcionalizar o imaginário coletivo da nação. (MELLO, 2000, 130-144).

Pode-se perceber que Penna (1998) e Mello (2000) adotam uma defesa da obra enquanto voz assumida pelos excluídos, devendo a crítica repensar os parâmetros da tradição dos estudos literários, uma vez que *Cidade de Deus* é uma obra que permite o questionamento da categoria “literário” (MELLO, 2000, 144).

No ensaio *Entre sertão e subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins*, Duarte afirma que a maior parte da crítica realizada pela imprensa ressaltou muito mais os aspectos biográficos do livro, levando em conta o fato de o autor ser negro e ex-favelado. As críticas

também giraram em torno dos momentos brutais da passagem brusca entre o lirismo e o grotesco. Pode-se dizer que em alguns trechos do livro há uma construção de poesia bruta.

Os bichos-soltos poderiam fugir para a Gardênia Azul ou seguir pela Gabinal, pular o muro do sítio e entocar-se no mato. [...] Os buts dos policiais esmagavam os espinhos das rosas malacrescidas, as folhas das onze-horas despertadas, os despachos apodrecidos para caboclos dispostos entre as árvores. [...] No sítio, os bandidos foram atacados por dois cães de guarda. Tiveram de matar os irracionais (CDD, 125).

A narrativa fragmentada em vários episódios mostra os acontecimentos no dia-a-dia do Conjunto Habitacional de *Cidade de Deus*. Nas férias, crianças brincam nas ruas, adultos fazem preparativos de festas, em contraste e simultaneamente, há a narração das viaturas de polícia transitando pela favela e bandidos trocando tiros pelas vielas.

As crianças tomavam conta das ruas. Tiravam a manhã para vender picolé, a tarde para brincar. Eram sempre assim as férias escolares que chegavam junto com o calor.

[...]

Pela Estrada do Gabinal, passaram dez camburões e um caminhão em direção a Cidade de Deus. Pela Estrada dos Bandeirantes, vinte camburões e dois caminhões com o mesmo destino (CDD, 90-91)

Segundo Duarte, as críticas da imprensa ao livro¹² apresentam argumentos que acabam reduzindo o valor literário da obra, como se a literatura fosse um documento fiel da realidade (DUARTE, 2001, 120). Numa de suas entrevistas, Lins revela plena consciência em relação à própria escrita, quando defende que “a realidade não cabe na

¹² Refiro-me, aqui, às críticas, principalmente, publicadas na *Folha de São Paulo*, após o lançamento do livro de Paulo Lins. Resumidamente, as críticas concordam que, em *Cidade de Deus*, há uma exacerbação da violência.

literatura. Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão vira documento, vira reportagem” (LINS, 2003)¹³.

Críticas consistentes como a de Flora Süssekind a respeito da recorrência à estética naturalista nos romances brasileiros, aponta para textos que tentam dar conta dos mínimos detalhes do real. À guisa de exemplo, temos os romances em forma de depoimento biográfico, produzidos na época da ditadura. Estes tenderam a privilegiar o contexto em detrimento do ficcional. Sobre a tal polêmica, diz a crítica literária:

Quando um romance tenta ocultar sua própria *ficcionalidade* em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade. [...] Oculta-se todo o trabalho da linguagem, dissolve-se a ficcionalidade própria do romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual ao qual deve obrigatoriamente corresponder o mais possível (SÜSSEKIND, 1984, 37-38).

Na escrita de Paulo Lins o que ocorre é uma mescla de fatores científicos e ficcionais, alicerçando-se em fatos históricos. Schwarz aproxima o romance de Lins ao antigo naturalismo que deve parte à sua capacidade e disposição ousada à combinação com o social (SCHWARZ, 1999, 168). Situado num outro contexto histórico, em *Cidade de Deus* os dados científicos foram ficcionalizados a partir de um ponto de vista diferente do padrão, pois se trata de alguém que narra sobre os excluídos dos quais faz parte. A isso se deve em muito o caráter memorialístico presente na obra. A riqueza na recuperação das memórias no contexto narrado encontra-se representada nas inúmeras brincadeiras infantis: o pique-esconde e o rouba bandeira, o garrafão e o barquinho, bola de gude, pipa e carniça; a música de uma geração está retratada ao som de Wilson Simonal, Tim Maia, Jorge Ben,

¹³ Conferir a transcrição dessa entrevista no site: <http://www.cidadania.org.br/conteudo.asp?conteudoid_=1293>. Paulo Lins: Quando se está com fome, o resto do mundo é inimigo. *Cidadania na internet*. 17 jul. 2003a. Data do último acesso em: 15/05/2007.

Raul Seixas, os tropicalistas e o samba; marcas como tênis *Adidas* e calças *Lee*; ou a influência dos programas de TV tais quais *National Kid*, *Speed Racer* banguês-banguês norte-americanos. Tudo, porém, tratado no âmbito da representação, conferindo ao vivido o caráter ficcional.

Mesmo os personagens secundários são nomeados, e o autor concentra, às vezes em um parágrafo, a trajetória de vida de cada um que se apresenta numa quase obstinada explicação das causas para justificar aquele tipo de vida. Sobre essas características, comenta Schwarz:

Como uma ideologia entre outras, o repertório de causas naturalistas e sociológicas se integra a um tecido discursivo sem última palavra, que por sua vez funciona como elemento de um enigma mais amplo, formado pelo imenso negócio do crime, de contornos incertos, e pelo rumo da sociedade contemporânea, de cuja feição efetiva aquelas explicações não dão notícia (SCHWARZ, 1999, 169).

Completando esse raciocínio, é interessante ressaltar que a polifonia de vozes e a ambivalência da linguagem traduzem a instabilidade dos pontos de vista. A favela transforma-se num território com uma lógica própria. Parece perfeitamente compreensível que a vida de empregada doméstica seja muito humilhante e que travestis fossem à Zona Sul roubar as madames da feira, já que não conseguiram clientes na noite anterior.

(não) tivera todas as coisas que um ser humano precisava para se afirmar na vida, não fora ela quem inventara o racismo, a marginalização e nenhum outro tipo de injustiça social. [...] Queria dinheiro para dar uma vida digna aos filhos, coisa que trabalhando não conseguiria, e por isso a cada final de mês, assim como as demais, fazia de trinta a quarenta investidas nos mercados, sempre alcançando resultados positivos (CDD, 21).

A relação documental na obra *Cidade de Deus* é inegável, pois sabe-se que Paulo Lins participa na década de 80 de uma pesquisa coordenada pela antropóloga Alba Zaluar. Pesquisa que se ocupava do conjunto habitacional Cidade de Deus, local onde Paulo Lins

morou por vinte anos. Considerando os depoimentos do escritor e mesmo analisando sua obra, encontramos afinidades com o poeta Paulo Leminski, principalmente na primeira parte do texto que é recheado de rimas trocadilhescas: “Primavera arriscara flor, flor arriscara cor, cor arriscara dia que o sol riscara nos céus sobre a boiada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte” (CDD, 16). Também Graciliano Ramos, Lima Barreto e José Lins do Rego estão de alguma forma, presentes na obra. Em entrevista, Paulo Lins declara que considera indispensável a leitura de *Fogo Morto* antes de ler sua própria obra: “É tripartido, eu fiz tripartido, são três histórias, eu copiei esse livro, roubei. Só que botei na versão urbana. Recomendo aqui assim: antes de ler o *Cidade de Deus*, leia *Fogo Morto*” (LINS, 2003a).¹³

Nessa perspectiva, cabe mencionar a teoria de Wolfgang Iser, segundo a qual a produtividade autoral seleciona elementos dos contextos de referência extratextuais (normas da sociedade, mas também elementos extraídos da tradição literária e cultural do passado) e os combina internamente, isto é, na estrutura do texto, compondo, desse modo, configurações originais que não encontram correspondente fora do próprio discurso efetuado (ISER, 1996, 72).

Conforme Duarte, o texto de Paulo Lins parodia a figura do autor, este entendido “como gênio isolado em seu refúgio” (DUARTE, 2001, 122). Sobre esse aspecto, os estudos de Bakhtin acerca da característica polifônica do romance postulam que, diferentes dos romances do tipo monológico, cuja unidade dos pontos de vista é conferida por uma autoridade, as múltiplas vozes dos heróis nos romances de Dostoiévski são consciências independentes que dialogam com várias perspectivas em uma relação de igualdade (BAKHTIN, 1981, 2-3). Assim, também, *Cidade de Deus* é um romance que promove a perda da aura autoral, pois suas histórias são fragmentadas e não há um protagonista que

¹³ Citação referente à entrevista concedida por Paulo Lins em publicação digital, disponível em: <<http://www.cidadania.org.br>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

orienta a narrativa do início ao fim. As vozes que se ouvem não são as dos grandes heróis da epopéia, mas sim falas da periferia.

Segundo Ribeiro, pode-se discutir sobre o papel original de *Cidade de Deus* como um livro que problematiza as “fugidias fronteiras entre as humanidades” (RIBEIRO, 2003, 126), por se tratar de uma narrativa que apresenta em sua composição a linguagem própria tanto ao trabalho etnográfico quanto à literária. A perspectiva do autor é a da gênese da favela a partir de um dado momento: exposição dinâmica da expansão da criminalidade através de uma narrativa fragmentada e polifônica. Lins tenta demonstrar através de uma obra literária, do trabalho com a linguagem, denunciar uma realidade social. Há nele a junção do narrador erudito, poético com os falares populares, mesclando, como já destacamos, ficção, realidade, história, documentário e reflexão etnográfica.

Cortez não é a única a indicar uma “estética-triple-híbrida” em *Cidade de Deus* (CORTEZ, 2002, 8). Numa obra literária se combinam, de fato, vários discursos e na narrativa de Paulo Lins essa junção se faz através dos campos discursivos jornalístico, etnográfico e literário. Quanto à questão da etnografia, Cortez ressalta algumas aproximações com a obra: ambos envolvem trabalho de campo e pesquisa; o distanciamento entre a linguagem do narrador e a dos personagens pode ser equiparado ao isolamento do etnógrafo para escrever seu trabalho; e, por último, há um mapeamento geográfico na narrativa de Lins que delimita uma visão macro, através da definição do espaço no início da história (Lá em Cima, Lá em Baixo, Lá na Frente), para chegar ao microscópico, através da descrição de ruas, vielas, becos-bocas. “Se o mapeamento da favela oferecido por Lins mostra uma forma de territorialidade, este também reflete a clivagem social e espacial existente na sociedade brasileira” (CORTEZ, 2002, 8).

Os dois eixos das polêmicas retratadas (o caráter científico e o aspecto ficcional de *Cidade de Deus*) nos remetem a uma terceira discussão: a abertura e a importância do

ponto de vista do “outro” enquanto algo importante a ser refletido, este outro entendido por aquele que vive à margem da lei. Ressalte-se que as críticas mais consistentes propõem o estudo da obra a partir da peculiaridade de sua estrutura frente ao tema trabalhado, aliando, além disso, os seus aspectos formais ao contexto atual.

2.2. “... estava determinado a revelar este universo para a classe média brasileira”

Quanto ao filme, as principais discussões dividem-se entre o elogio à montagem, ao roteiro e ao processo de “espetacularização” da violência. Um dos elementos que surpreendeu a crítica foi a escolha de atores amadores, habitantes de diversas favelas do Rio de Janeiro, fator que afirmou a verossimilhança no filme *Cidade de Deus*. Um grande repertório de atores negros foi selecionado para fazer parte do cenário constituído por uma favela, aspecto muito importante, na medida em que o corpo desses jovens transforma-se em território de representação artística.

Desde a época dos preparativos da produção cinematográfica, houve, quanto ao lançamento do filme, expectativas que se relacionaram muito com a escolha dos atores e do espaço de filmagem. Sabe-se que as gravações foram realizadas em focos de tensão dominados pelos traficantes.¹⁴

O ano de estréia do filme, 2002, coincidiu com o lançamento da segunda edição do romance *Cidade de Deus* em versão modificada e reduzida. Na nova edição, alguns

¹⁴ As filmagens não foram completamente realizadas em *Cidade de Deus*, pois na época da gravação a comunidade estava dividida em três áreas, cada uma comandada por um traficante diferente. Este fato provocou polêmicas, pois os realizadores foram acusados de terem estabelecido acordos com os traficantes da favela. Sobre mais informações do conflito conferir em artigo de publicação digital, disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npcideus.htm>>. Data de acesso: 15/05/2007.

personagens tiveram seus nomes alterados e/ou sofreram alterações no percurso da narrativa.

Uma das críticas direcionadas ao filme relacionou-se ao estigma imposto aos habitantes de Cidade de Deus, uma vez que a representação desse cenário poderia trazer à tona o trauma produzido pela guerra do narcotráfico nos anos oitenta. Fato que talvez devesse permanecer no esquecimento, já que abarcou um processo tão grande de violência. Nesse sentido, Ribeiro fala de uma mercadorização da temática da violência, marcada por uma forte tendência à sua banalização tanto na literatura quanto no cinema brasileiro contemporâneos. A reprodução cada vez maior de imagens violentas trouxe à tona um recalque,¹⁵ cujo retorno provoca uma sensação de “inquietante estranheza”.¹⁶

Um outro impasse da crítica após o filme, relacionada com a questão acima exposta, foi a polêmica provocada principalmente por Ivana Bentes sobre a transformação das temáticas abordadas em mercadoria. A autora parodia a expressão “estética da fome”, usada por Glauber Rocha, dizendo que *Cidade de Deus* apontava muito mais “para uma ‘cosmética da fome’, ou seja uma forma esvaziada/estilizada de consumir as imagens da violência e da pobreza” (BENTES, 2007).¹⁷ Segundo Ribeiro, a “crítica a esta mercadorização visa colocar sob suspeita as manifestações de engajamento dos diretores” que alegaram estar contribuindo para o desarme à violência (RIBEIRO, 2003, 130). Tal característica leva Ribeiro a questionar se o cinema brasileiro não estaria dando continuidade a uma “estética da violência” iniciada na década de 80 e, seguindo o

¹⁵ Para Freud, o recalque “designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as idéias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer” (ROUDINESCO, 1998, 647).

¹⁶ O conceito de “estranho” foi desenvolvido por Freud em seu estudo investigativo sobre as relações entre estranho e inconsciente, a partir do campo da psicanálise e da literatura (FREUD, 1970, 235-269). Isso será desdobrado mais adiante, na parte intitulada “A questão testemunhal em *Cidade de Deus*”.

¹⁷ As referências ao texto de Ivana Bentes, com data de 2007, foram extraídas do site: <<http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

raciocínio de Ivana Bentes, mudando suas proposições para uma “cosmética da violência”. Isto é, após apropriar-se de uma temática local, o cinema brasileiro estaria, a partir de *Cidade de Deus*, passando para uma “estética internacional”, em que a aquisição das “altas” tecnologias do cinema teria uma finalidade excessivamente comercial.

Apesar dessas polêmicas, Bentes não descarta todas as representações acerca da violência. Para ela a pele negra, o estilo de vida das favelas, as periferias brasileiras ganham hoje “visibilidade como uma fonte de significado e identidade” (BENTES, 2007). Na tentativa de compreender o interesse crescente dos meios midiáticos, principalmente a televisão e o cinema, nas vidas das periferias, a pesquisadora relativiza seu ponto de vista, afirmando que:

Ao se constituírem como consumidores e produtores, pobres e negros passaram a ser considerados cidadãos, o que tem seu lado evidentemente positivo. Se como “mercadoria nova” ou como consumidores, esses novos sujeitos do discurso, saídos das favelas, aparecem na mídia de forma isolada, não se pode neutralizar a sua real força. Trata-se de um processo cultural saído das periferias que apreende de forma privilegiada a dinâmica da sociedade brasileira, profundamente desigual e, ao mesmo tempo, aberta para as "misturas" multiculturais (BENTES, 2007).

Bentes ainda procura diferenciar as abordagens da televisão sobre a subalternidade que tentam retratar o morador da periferia, afirmando que o problema é “transformar pobreza em folclore ou em gênero cultural [...], achar que [...] é legal ser pobre” (BENTES, 2007). Essa mistificação em torno do pobre, principalmente o negro, significa, para Bentes, uma aceitação da “domesticação do racismo”, criando-se o “pobre criativo e feliz, mas fora da universidade”.

Enfim, o pobre “limpinho” do discurso higienista, pronto para consumo, sem um sobressalto ético, sem perceber a violência física e simbólica a qual esses jovens são submetidos (BENTES, 2007).

Para Bentes, há, portanto, nesses discursos sobre a violência e a pobreza, uma ambigüidade tanto em nível de representação ficcional, quanto na sua exibição “científica”, como nos telejornais. Essa ambivalência traduz-se nas fórmulas do “bom marginal” e da “santificação do pobre feliz”, presente principalmente na ficção; e por outro lado há a estereotipização do negro criminoso de alta periculosidade. Enfim, a pesquisadora conclui:

Então, será que o pobre bom é esse folclórico, não-problemático, destituído de discurso político, que não reivindica nada socialmente? [...] Pobreza não é um acidente, não é uma exceção, não é um problema individual, é um problema da sociedade. Então, como é que o mesmo jovem negro criminalizado no telejornal - o desordeiro, drogado, traficante, arruaceiro, trabalhador ilegal, invasor - vira o pobre legal da novela? Porque alguns são "bons" e outros "maus"? Ou porque alguns têm "força de vontade" e outros não? [...] Essa ambigüidade reflete e, ao mesmo tempo, produz a violência dos discursos no Brasil, quando a questão são os fenômenos ligados à pobreza (BENTES, 2007).

Longe de se esgotarem essas considerações, torna-se necessário analisar as produções literárias e cinematográficas brasileiras ligadas à temática da violência de forma a averiguar se há uma tendência à banalização ou não. Vejamos dois exemplos de obras literárias que foram adaptadas para o cinema brasileiro.

O primeiro exemplo pode ser identificado no romance *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, e sua conseqüente adaptação para o cinema, sob o título *O Homem do Ano* (2002), de Beto Brant. Neles, romance e filme, o fator desencadeador de toda a série de assassinatos realizados pelo protagonista é uma crítica feita à sua aparência. Ele tingira o cabelo de loiro em função de uma aposta, mata um colega que riu dele e é consagrado pela vizinhança e pela polícia, sendo convidado a matar “marginais” em troca de dinheiro e favores. A violência é aí um lugar comum, basta uma banalidade para que ela se processe.

O segundo exemplo se identifica respectivamente no romance *Cidade de Deus* e no filme homônimo. Em ambos, a personagem Zé Pequeno mata quem quiser, seja sem razão

alguma, seja para demonstrar sua “moral”. No filme, este personagem adquire um caráter mais violento, enquadrando-se na figura do marginal psicótico e complexado quanto à sua aparência, conseguindo relacionar-se com as mulheres pelo uso da força. Já o seu companheiro, Bené, representa o marginal “boa praça”, o qual só usa a violência quando necessário e vende cocaína em troca de um visual burguês: compra roupas de griffe e também tingiu o cabelo de loiro. No filme, essa atitude de Bené é motivo de chacota por parte dos companheiros de tráfico. Estes quase são baleados pelo ofendido, pois ele prontamente saca seu revólver e lança vários tiros para o alto em resposta às provocações dos companheiros.

Esses dois exemplos nos permitem problematizar o questionamento de Bentes: até que ponto as imagens atuais da violência são veiculadas com o objetivo de se cumprir uma agenda mercadológica? E em que medida esta “estética da violência” prioriza a ética enquanto fator problemático a ser refletido pela sociedade? (BENTES, 2007).

No caso do *corpus* em questão, observa-se que o problema maior da adaptação cinematográfica do livro *Cidade de Deus* não esteja apenas nas escolhas estéticas, mas também morais. Por vezes, o filme assume uma postura maniqueísta ao escolher como protagonista o “bom rapaz”, cujas falas são recheadas de reflexões moralizantes. Ao destacar o marginal “boa gente” na figura de Bené, há um reforço da legitimação do bandido simpático. O romance também não contextualiza diretamente a situação local em relação à sociedade, por ele se manter restrito ao espaço da comunidade *Cidade de Deus*. Mas, ao tomarmos as tensões na micro-localidade, podemos expandir para uma visão macro-espacial concernente a um problema internacional: as consequências de uma sociedade capitalista proveniente de um processo de modernização autoritária gerou tantas diferenças sociais, cujas origens remetem a séculos de escravidão. Paulo Lins ressalta isto que não devemos esquecer:

O Brasil é um dos países mais violentos no mundo, basta lembrar de Candelária, Carandiru, sem-terra. O brasileiro não gosta do brasileiro. Os negros, que são os pobres, não querem ser brasileiros, querem ser novaiorquinos. A classe média quer ser européia. E o rico quer ser cidadão do mundo, porque viaja, fala vários idiomas. [...] Tem de gostar de negro. Não é só no samba e no futebol que negro é interessante: negro produz, vira médico, escreve livro; e tem de tirar as polícias da favela. A gente não precisa de polícia na favela. Precisa de médico, professor. E psicólogo. Tem de estudar. Não falta cocaína, porque falta livro? Tem de democratizar o livro como democratizaram a cocaína. Para cada papel de cocaína, um livro! (LINS, 1997, 12).

2.3. A questão testemunhal em *Cidade de Deus*

O momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política (BHABHA, 1998, 32).

Retomando as discussões empreendidas nos tópicos anteriores, desenvolvemos um dos aspectos que consideramos mais relevantes nas obras estudadas: o caráter de testemunho que nos é transmitido pelas personagens/atores deste palco da violência.

“Falha a fala. Fala a bala” (CDD, 23). O famoso trocadilho pelo qual ficou conhecido o romance de estréia de Paulo Lins nos remete à questão da linguagem e da representação da violência. Tal fala tem ainda a ver com um impasse inicial inserido na narrativa: a necessidade de escrever sobre a guerra do narcotráfico e a consciência da dificuldade e, porque não, da impossibilidade de cumprir tal tarefa. *Cidade de Deus* é uma história sobre o crime, e, nesse interstício, percebem-se várias características que se relacionam com as questões da morte, do silêncio, da palavra-desespero que não conseguem ou não podem ser pronunciadas ou compreendidas. A palavra em falta só encontra expressão através da violência.

A fala em tom de testemunho é presentificada no livro *Cidade de Deus* e está aqui relacionada ao processo de elaboração dos processos traumáticos vivenciados na guerra do narcotráfico dos anos 70/80. Para buscar a compreensão desse processo para cujo testemunho “falha a fala”, os estudos concernentes ao processo de elaboração literária do “testemunho”, a partir do Holocausto aliado à experiência do trauma podem ser úteis para uma análise mais cuidadosa no tocante às obras em questão.

Baudelaire, no século XIX, mostrou, através da literatura, que a experiência prosaica do homem moderno constituía-se a partir dos diversos choques do cotidiano e embates com o perigo. Preocupado em compreender a estética do choque, Benjamin faz um brilhante estudo em “Sobre alguns temas em Baudelaire” afirmando que:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (BENJAMIN, 1998, 111).

A repetição dos choques torna-se onipresente no dia-a-dia, e a interiorização desta experiência faz com que a realidade passe a ser vista como catástrofe, o que abala a concepção tradicional de uma representação capaz de dar “conta” do real. É importante assinalar que esta noção de real deve ser compreendida enquanto experiência do trauma,¹⁸ por ser um elemento que, estando recalcado e sendo, portanto, indizível, resiste à representação.¹⁹

¹⁸ No conceito freudiano, o trauma “é o resultado de uma ruptura da proteção contra as excitações do mundo exterior. [...] Um acontecimento (externo) como um trauma está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis” (FREUD, 1970, 150).

¹⁹ Sobre o recalque e o retorno do recalcado, cf. em: FREUD, S. Moisés e o Monoteísmo. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1970. vol. XXIII.

No artigo *O estranho*, Freud, relativizando o conceito tradicional de estética, pesquisa os temas do “estranho” a partir da literatura e da vida cotidiana. Para ele, no estudo da estética deve-se lidar não somente com o belo nas artes, mas também, “com o que é assustador – com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1970, 237). Segundo Saliba, “é assim que este texto anuncia o real, fazendo com que a psicanálise suponha, para o desejo humano, um princípio mais além do princípio do prazer” (SALIBA, 2003, 10). A partir desse pensamento, Freud procura apreender os significados da palavra *unheimliche*, termo traduzido do alemão para o português como “estranho”. Estabelece-se uma relação entre *unheimliche* (o estranho, o não conhecido) e seu oposto *heimlich* (o que é conhecido, familiar, caseiro) por conterem, ambos os termos, um significado de “segredo”, ou mesmo de algo “escondido”. Dentre as várias definições para *unheimlich* aquele que mais o atrai é o de Schelling, segundo o qual o *unheimlich* é o “nome de tudo que deveria ter permanecido oculto, mas que veio à luz” (SCHELLING *apud* FREUD, 1970, 243). Ou seja, há contida nessa idéia algo conhecido e que deve, no entanto, ser escondido. *Unheimliche* relaciona-se, portanto, com coisas “há muito tempo familiares desde sempre” (FREUD, 1970, 244). Pode-se questionar, então, como e quando essa impressão de estranheza surge. De acordo com o *Dicionário de psicanálise*, os temas do “estranho” reativam “as forças primitivas que a civilização parecia ter esquecido e que o indivíduo supunha haver superado” (ROUDINESCO, 1998, 383). Ainda estudando os efeitos do estranho retirados tanto da experiência cotidiana quanto da literária, Freud observa que eles se expressam não somente nos textos fantásticos e de terror, mas também em outros com situações inquietantes. No mesmo artigo, ele diferencia o “estranho” na experiência cotidiana e no tratamento dado pela ficção, percebendo, em alguns casos, que, através do fenômeno da repetição do “estranho”, o literário excede alguma verdade iludindo a nós, leitores. Para Freud, “a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do

que aquelas que são possíveis na vida real” (FREUD, 1970, 267). Conforme Busse, o efeito do “estranho” na literatura é obtido:

quando o autor se situa aparentemente no campo da realidade, ou, não esclarecendo o seu ponto de partida, extravasa para o mundo do fictício, induzindo em dúvida e enganando o leitor. É condição que o leitor se tenha posto por dentro da personagem que vivencia a inquietante estranheza, sendo esta mais resistente, quando proveniente de complexos infantis recalçados (BUSSE, 2005).²⁰

Esse processo de “inquietante estranheza” se dá através do mecanismo do “retorno do recalçado”, o qual pode ser despertado através da vivência de uma situação traumática e que, portanto, atinge processos de medos profundos. Como esse procedimento pode ser relacionado ao processo ocorrido em *Cidade de Deus* é o que veremos adiante.

Para Paul Ricoeur e Selligman-Silva, o “testemunho” encontra-se relacionado, na contemporaneidade, às catástrofes e aos genocídios ocorridos no século XX. Nos estudos sobre o “testemunho”, há o reconhecimento de que a *Shoah* ou o Holocausto, constitui-se enquanto o evento-limite da catástrofe. Para Ricoeur, são esses tipos de “testemunhos” que resistem à explicação e à representação historiográfica, resistindo, também, a arquivagem (RICOEUR, 2004, 209).²¹ Ricoeur considera a arquivagem como o resultante. O uso do “testemunho” pela atividade historiográfica resulta na arquivagem e, se ele resiste a esse processo, torna-se impossível o processo de compreensão do processo traumático. Tal resistência à simbolização, conforme vários estudos de Seligmann-Silva, levam à conclusão de ser impossível a elaboração concreta do “testemunho”, dado o grau de monstruosidade da realidade marcada pelo trauma.

²⁰ Citação referente à definição de Rosa Busse acerca do termo “inquietante estranheza”. Cf em: *E-dicionário de termos literários*. Publicação digital. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/l/inquietante_estranheza.htm>. Data do último acesso: 15/05/2007.

²¹ Citação traduzida do original: “son estos testimonios los que resisten a la explicación y a la representación historiográfica. Y, en primer lugar, resisten a la archivación” (RICOEUR, 2004, 209).

A reflexão inicial sobre a representação da catástrofe a coloca diante de uma situação paradoxal: a necessidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de se realizar o relato; questionava-se, portanto, o modo “como” incluir a catástrofe no âmbito da representação. “O sobrevivente da Shoah vive “o drama do testemunho”, ligado a um processo dialético e complexo no qual recordar e esquecer são dois fatores dinâmicos e inseparáveis” (SELIGMANN-SILVA 2000, 80). Ele precisa recordar para esquecer e porque não o consegue, precisa narrar sua história. Após os estudos de Freud e Kant, essa visão muda de configuração. É, pela compreensão do trauma enquanto experiência do choque e como distúrbio da memória, provocada pelo ofuscamento da visão, que se chega à constatação da possibilidade de representar realisticamente a *Shoah*. Em vez de se pensarem os modos de reproduzir a realidade, a questão é a possibilidade de vivenciá-la. Trata-se, portanto, de procurar saber não a forma de escrevê-la, mas se ela é desejável, “se ela nos auxilia no trabalho do trauma que tem como finalidade a integração da cena de modo articulado e não patológico” (HARDMAN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2000, 85).

Daí a importância de entender-se o “testemunho” enquanto prática constituída por pequenas partes de memória que foram recalcadas pelas ocorrências que ainda não haviam se organizado em lembranças, ou que não foram superadas.

Por um lado o testemunho deve ser visto como uma forma de esquecimento, uma “fuga para frente”, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca-se igualmente através do testemunho, a libertação da cena traumática (SELIGMANN-SILVA, 2000, 90).

No livro de Paulo Lins, a linguagem do fragmento é explorada em diversos âmbitos, produzindo uma rica sintaxe oral, forma perlaborativa, talvez, capaz de liberar o recalque de um processo traumático. Em sua poética coloquial, Lins apresenta uma forte preocupação em nomear. E essa “fascinação” por nomes revela um trabalho minucioso em

realçar aqueles que têm uma passagem ligeira pela existência, eternalizando essas vozes nunca ouvidas.

São vários os apelidos presentes na história, e listamos aqui alguns dos mais de cem: Espada Incerta, Pretinho, Luís Sacana, Charutão, Madrugação, Jorge Marimbondo, Wilson Diabo, Butucatu, Piru Sujo, Faquir, Napoleão, Camundongo Russo, Tuba, Vida Boa, Buzininha, Nostálgica, Pouca Sombra, Bigodinho, Monark, Amendoim, Xaropão, Bigolinha, Metralha, Nego Velho, Cagalhão Parrudo, Aristóteles, Pança, Angu, Boi, Terremoto, Torneira, Lampião, Filé com Fritas, Ratoeira, Caçarola, Burro na Sombra, Tribobó, Wilson Piruzão, Zezinho Cara de Palhaço, entre vários outros. Os apelidos destes personagens remetem, muitas vezes, ao grau de periculosidade do traficante, ou ainda, 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). 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.

Cabeleira nada falou. 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. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo para casa, tinha palavra e era respeitada no Estácio. O pai também não era o seu maior problema, porque, quando sóbrio, as crianças não riscavam seu rosto de giz, não lhe roubavam os sapatos, e, apesar disso tudo, ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão... era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida. [...] Não aceitava que seu irmão passasse batom, vestisse roupas de mulher, usasse perucas e sapatos de saltos altos. 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, 25)

Acima estão representados importantes elementos que remetem à memória do passado do Conjunto Habitacional. A rememoração, portanto, é um recurso bastante utilizado pelo autor, pois é nesse momento que ele consegue inserir, por vezes em tom irônico e por vezes em tom de tragédia, as injustiças sócio-político-econômicas de nossa história. A menção ao incêndio do Morro de São Carlos faz referência à política de erradicação do Rio de Janeiro, acontecida 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.

No romance de Lins, a estética do choque é alcançada pelas quebras de paralelismo semântico:

O carpinteiro manteve-se sério, porque era sério e sempre o fora, porque séria era a corrupção, o racismo, a invasão americana, a propaganda fria do capitalismo... Homem sério, mulher séria, filho sério, tiro sério, miséria séria, a morte certa (CDD, 187).

As obras analisadas neste trabalho apresentam vários recursos estéticos utilizados para expressar o horror, o estranho, o grotesco, os quais, pelo seu grau de repetição, promovem um efeito de ofuscamento da violência. A repetição revela a promoção de um desgaste para, justamente, promover o seu oposto: das ruínas desse ato renasce a força da linguagem para narrar o inarrável. Inúmeras expressões metafóricas se repetem no livro: “silêncio esmagador”, “palavra silenciada”, “silencia a terra muda”. Ou então: “O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando” (CDD, 188). “Famintos, devoraram três galletos conseguidos em um assalto feito a uma lanchonete no largo da Taquara, onde chegaram

armados até os dentes” (CDD, 297, grifo meu). Todas essas expressões buscam a sintaxe perfeita promovendo um efeito quase metalingüístico, como em: “Matar, matar, matar... Verbo transitivo exigindo objeto direto ensangüentado” (CDD, 217).

No filme *Cidade de Deus*, o exemplo mais marcante destas repetições é a sucessão de cenas, que, numa incrível velocidade, mostram as transformações por que atravessa a personagem Dadinho, desde sua fase infantil até a fase adulta, quando se torna o temido Zé Pequeno, dono da *Cidade de Deus*. A importância dessa troca de nomes, que é a própria troca de identidade, é representada pelo ritual em que Dadinho participa de uma sessão de umbanda, onde o Exu “rebatiza” o rapaz: “o menino não se chama mais Dadinho... o menino se chama Zé Pequeno, Zé Pequeno vai crescer... Suncê vai com eu, que eu vai com suncê, Zé Pequeno” (MEIRELLES, 2003, 89). Então a narrativa prossegue com as cenas de Zé Pequeno tomando diversas bocas, em que ele vai afirmar sua nova identidade por todo o território da favela. Para destacar a densidade desse acontecimento, Meirelles utiliza vários *flashbacks* que retornam sempre na mesma cena: a posse da boca de Neguinho. Este, então retruca a ameaça do rival, diz Neguinho: “qualé, Dadinho” e o dono da *Cidade de Deus* dita a célebre frase: “Dadinho o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!” (MEIRELLES, 2002, 90).

A aproximação de *Cidade de Deus* – livro e filme – com os “testemunhos” da *Shoah* é possibilitada na medida em que tais narrativas remetem a uma memória de vozes escamoteadas. Se no Holocausto observa-se um Estado totalitário que funciona pelo princípio da ordem, cuja exclusão definitiva leva à formação do gueto, em *Cidade de Deus*, livro e filme, a ausência de Estado e a circulação de população majoritariamente trabalhadora leva à situações de desespero. Situada na pós-modernidade, a narrativa de *Cidade de Deus* remete a um tempo que é o eterno presente, onde o que conta é a sobrevivência e a liberação das facetas reprimidas da personalidade. Tendo em vista essa

questão, o livro de Paulo Lins e, em certa medida, sua adaptação para o cinema, deixam abertos, na superfície textual, as vozes que expressam os vários traumas históricos que não foram superados. Em relação ao filme de Meirelles, as vozes polifônicas a que nos referimos emergem através da atuação de jovens atores oriundos do Conjunto Habitacional Cidade de Deus e de outros locais marginalizados do Rio de Janeiro. Considerando também que este recurso foi necessário em razão da carência de atores negros no Brasil para a realização do longa-metragem, conforme declarado por Meirelles: "definitivamente, o filme criou uma geração de atores negros que faltava ao país. Além disso, a aceitação pelo público colocou novos paradigmas para o sucesso. Posso dizer que a sociedade brasileira está interessada em conhecer o Brasil" (MEIRELLES, 2004).²² Nessa medida, as cenas impactantes, uma após a outra, expõem as feridas abertas pela violência que se localiza nas bases de nossa sociedade. De acordo com Ginzburg:

(a) situação do Brasil no século XX é em tal grau complexa, que a possibilidade de sondar seus movimentos tem maiores chances de produtividade se o artista for às profundezas. E nestas surgem as marcas das ruínas, de catástrofes, massacres, da violência constitutiva, experiência dolorosa de um país em que a história é traumática (2004, 97).

Assim, a problemática testemunhal que perpassa o texto de Paulo Lins e o filme *Cidade de Deus* vem ao encontro de algumas das análises acerca do “testemunho” estudadas por Ricoeur e Selligmann-Silva. Uma das questões do “testemunho” pelas quais esses estudiosos perpassam é a posição entre a ficção e a realidade do testemunho. A literatura de testemunho, mais do que um gênero, constitui-se num espaço de enunciação que instiga a revisão da posição auto-referencial da disciplina “a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’” (SELLIGMANN-SILVA, 2003, 377).

²² Entrevista concedida por Fernando Meirelles, em publicação digital, disponível em: <<http://www.universia.com.br/materia/imprimir.jsp?id=2947>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

Dentre os componentes que Ricoeur considera essenciais para a operação do testemunho, enquanto ato de inscrição, encontra-se a auto referenciação, ou seja, algo que ateste a presença do sujeito no local narrado. Essa autodesignação, verificada pela fórmula: “eu estava ali” (RICOEUR, 2004, 191)²³ instaura uma situação dialogal. As palavras de quem narra têm que se dotar de credibilidade. Dado este que se relaciona com a afirmação de Selligmann-Silva, segundo o qual “o sobrevivente, aquele que passou por um evento e viu a morte de perto, desperta a modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida que desarma a incredulidade [...] mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras” (SELLIGMAN-SILVA, 2003, 379-80).

O livro de Lins permite que tais questões acerca da credibilidade autoral apareçam, pois o autor, tendo passado parte da infância no espaço sobre o qual narra, declara ter presenciado vários fatos representados em seu livro (LINS, 1997a, 4). Seu trabalho com a antropóloga Alba Zaluar, conforme citado anteriormente, dotou-o dos instrumentais adequados à recolha de testemunhos díspares em relação às origens do Conjunto Habitacional e o desenvolvimento da vida nesse local. Outros recursos que conferem o caráter híbrido da obra de Lins foram a mescla de dados da realidade, como as notícias difundidas pela mídia a época da guerra do narcotráfico nos anos 80, e dados ficcionais, como as releituras de consagrados escritores da literatura e o uso de linguagens que aproximam seu texto da linguagem cinematográfica. A estética híbrida, identificada por Selligmann-Silva nos testemunhos da *Shoah*, é uma característica que revela a “força da ficção para narrar os eventos” (SELIGMANN-SILVA, 2003, 382), e é exatamente essa força que podemos encontrar no livro de Lins.

²³ Citação traduzida do original: “*yo estaba allí*” (RICOEUR, 2004, 191).

Os diretores do longa-metragem *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles e Kátia Lund, através do processo de adaptação criativa,²⁴ procuraram estabelecer correspondências entre a ficção e a realidade. Uma das referências à realidade foi a inserção da entrevista polêmica de Mané Galinha concedida à rede de televisão Globo, no auge do conflito em Cidade de Deus. A adaptação optou por encenar uma entrevista fictícia da personagem Mané Galinha quando este estava acidentado no hospital e, ao final do longa, assistimos à entrevista, exibida pela televisão com o “verdadeiro” Mané Galinha. Esta escolha confere veracidade aos fatos representados e dá crédito ao protagonista que narra os acontecimentos testemunhados. Outro tipo de referência à realidade foi a opção pelo efeito de janela ao fim do longa, no qual entram em cena arquivos de fotos, cinejornais, telejornais, páginas de jornais e revistas com notícias relacionadas à história real de Cidade de Deus. Assim, os retratos dos verdadeiros traficantes são contrapostos aos de alguns personagens que os representaram no universo ficcional.

Quando trata do “testemunho”, Seligmann-Silva atenta para a evocação de imagens que assegurem a verossimilhança da narração. Sob o ponto de vista das vítimas do Holocausto, a capacidade de “criar” imagens apresenta-se como uma alternativa à impossibilidade de narrá-las diretamente, o que torna o trabalho do luto e a perlaboração²⁵ uma grande tarefa (SELIGMANN-SILVA, 2003, 384).

²⁴ A expressão “adaptação criativa” é a tradução de Diniz (2005, 22) para o termo *adaptation proper* usado por McFarlane (1996, 20) para definir um dos estágios da adaptação. Para o autor, a adaptação é considerada uma 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 a adaptação, ele irá procurar outros recursos (do cinema, por exemplo) que realizem a mesma função dos signos do sistema em questão. Ver em DINIZ, Thaís F. N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, e MCFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press.

²⁵ A perlaboração é um termo clínico, utilizado por Freud para definir o processo pelo qual deve passar o analisando, para dar conta de algum processo traumático vivido, sobre o qual não basta ter conhecimento, mas deve promover uma mudança sobre a visão do ocorrido. No *Dicionário de psicanálise* está a seguinte definição: “a perlaboração (elaboração inconsciente) permite ao analisando integrar uma interpretação e superar as resistências que ela desperta” (ROUDINESCO, 1998, 174).

Sobre a polêmica já citada acerca da possível estigmatização social sofrida pelos moradores do Conjunto Habitacional Cidade de Deus após a explosão de audiência do filme, há a argumentação de que a narrativa traria à tona experiências traumáticas por eles vivenciadas, a exemplo da guerra do tráfico que perdurou durante os anos setenta e oitenta (RIBEIRO, 2003, 129-30). Muitos desses moradores sentiram-se ofendidos com a imagem negativa em que se viram representados, tendo-se principalmente em vista que o filme deixou de considerar as organizações sociais comunitárias atuantes na favela, onde moram “pessoas normais”. O livro e o filme *Cidade de Deus* abordam uma temática específica e, ao trabalhar com testemunhos próprios e de outros, provocam a retomada de um passado recente, provando que as cicatrizes ainda não foram fechadas.

O trabalho de representação da violência em *Cidade de Deus* deixa exposto um trauma coletivo. No caso dos habitantes do Conjunto Habitacional, como lidar com a questão da memória recente da guerra simbolizada pela narrativa de Lins, cuja problemática está tão presente nas favelas cariocas e paulistas? Deve-se esquecê-la? Quando Euclides da Cunha escreveu *Os Sertões*, talvez não imaginasse que, através de sua obra, ele estivesse ajudando a perpetuar a história de Canudos, não a deixando cair no esquecimento.

Enfim, tentamos apresentar algumas reflexões que surgiram em torno das representações da violência tanto no livro quanto no filme *Cidade de Deus*. As imagens oriundas de um e outro acabam atraindo a atenção do público, o que torna essas produções muito rentáveis para seus autores. A questão da mercadorização, portanto, é bastante relevante quando discutimos sobre as representações da violência no cenário cultural brasileiro, ressaltando-se que os temas da violência são dificilmente dissociados da questão da pobreza e da marginalidade. Observa-se um crescimento mercadológico em torno de uma cultura *black*, nos anos 70, que posteriormente ganha força no movimento *hip-hop* da

década de 90. Para a pesquisadora Ivana Bentes, a violência das periferias das metrópoles tornou-se “objeto de glamourização”.

Oscilando entre a condenação e sua glamourização no mercado, na passagem da música às imagens, do baile encravado no morro ou na periferia às telas da TV e do cinema, temos a emergência de novos sujeitos sociais portadores de um discurso: "Marginais midiáticos" que vêm se afirmando na cena cultural. Não se trata apenas de evidenciar um novo imaginário social: o de um Brasil mais fragmentário e plural. A cultura da periferia ocupa a mídia com um novo discurso de rebeldia e potência, decisivo na mobilização e sedução das camadas juvenis, sejam elas da periferia ou não (BENTES, HERSCHMANN, 2002, 9-11).

Para Bentes, há que se considerar dois aspectos na conquista de negociação de espaços públicos por parte de jovens da periferia. O primeiro deles, mais negativo, é a reificação da condição de marginalidade explorada pela mídia, o que levaria a “naturalizar a ação repressiva das autoridades e dos órgãos de segurança pública, fazendo emergir na mídia e no debate político-intelectual o temor do ‘caos social’” (BENTES, HERSCHMANN, 2002, 9-11). O segundo ponto refere-se ao retorno de debates, em âmbito mais visível, sobre o lugar dos moradores da periferia na sociedade, o que é algo muito positivo.

Assim, polêmico ou não, o aparecimento, no mercado, de culturas das periferias urbanas vem configurando novas fronteiras espaciais na cultura brasileira. Inegável é a importância desses eventos, o que os faz merecer a devida atenção.

Pensamos que o filme, em razão de sua circulação e audiência mais visíveis do que as do livro, expõe-se mais às críticas e acaba por evidenciar um propósito mais mercadológico. A adaptação do livro para o cinema envolveu escolhas estéticas interessantes, mas não éticas do ponto de vista do discurso, que acaba se tornando, em decorrência disso, maniqueísta. As imagens da favela estão relacionadas com a violência, o

tráfico, bem como seu consumo na sociedade. É importante discutir e tentar discernir as representações críticas e reflexivas sobre o tema, sobretudo nos casos em que se percebe algum interesse em manter um discurso manipulador das diferenças sociais em nosso país. Mas não nos deixemos enganar pela crença de que os artistas vivem somente da arte. Na sociedade em que vivemos, há sempre que se considerar um fundo mercadológico presente nas obras, pois o trabalho do artista está inserido numa cultura onde o capital é necessário para a sobrevivência.

Os temas da violência e do tráfico, na atualidade, também podem ser compreendidos dada a proximidade dessas questões em nossas vidas. Nas palavras de Schwarz, a “intimidade com o horror, bem como a necessidade de encará-lo com distância, se possível esclarecida, é uma situação moderna” (1999, 167). De qualquer forma, pensar sobre as implicações de tais temas na sociedade é quase inevitável.

No entanto, não se pode ignorar que, embora seja necessária a denúncia da situação traumática, trata-se, no livro e no filme, não somente de documento comprometido com um referencial, mas de representação ficcional que, por sua vez, cria realidades autônomas, verossímeis, merecendo espaço para reflexão.

3. FRONTEIRAS DA FALA / BALA

*Então o tempo
que não combinava com o progresso
Vinha como doença
De dentro para fora dos hábitos
quando ele amou tão forte como uma bola de fogo
ela o chão e a alegria de poder fazer
mais uma curva em sua historia
Um nordestino de nome Jesus
Procurado noite e dia em São Paulo
Hidro-caminhões Cubanos
Tentando achar, algo que possivelmente irão
perder
Em Boca Raton*

*Turcos na Alemanha
Um Palestino servindo café em Israel
Afro-asiáticos nas ruas de Manhattan
E mesmo assim ainda é difícil, vê um beijo
Multiracial em Hollywood*

*O mundo migra, e dá de cara com fronteiras
As chaves são as mesmas!*

*Samuel L. Jackson e Charlton Heston
Tem a mesma cor de violência
Os dois acreditam em armas
Os dois abrem portas com dólares e euros
Um beijo na terra amada, ao lado de uma
bandeira queimada*

*Braço, é braço
Braço de terra negada
Braços pulando os muros do mundo
Do futuro por emprego
Braços de refugiados*

*Apesar de tudo, por um instante
Pousam num estado de aleluia
Sem religião
Desterro, Ah Desterro*

Marcelo Yuka, Desterro, "Sangueaudiência", 2005.

3.1. Diálogos intersemióticos

Neste momento interessa-nos retomar e promover, de forma mais articulada, as relações entre o livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e o filme homônimo, dirigido por Fernando Meirelles.

Partiremos para a análise do *corpus* proposto, enfocando um aspecto aqui considerado de suma importância para a realização dos objetivos deste trabalho. A grande diferença entre o romance e o filme é relativa ao ponto de vista narrativo. Enquanto no primeiro não há uma personagem principal, que guie a história do início ao fim, na tradução cinematográfica centralizou-se a narração na voz de um personagem, o Busca-Pé. A partir de então se configura uma outra perspectiva da violência.

À guisa de introdução, começamos por sinalizar que os estudos das relações entre literatura e cinema compreendem uma “via de mão dupla” ao longo do século XX (cf. GUIMARÃES, 1997, 109). As primeiras experiências contaram com um conjunto bastante heterogêneo de formas, num misto de arte circense, e personagens tipicamente teatrais, combinados com a dança e a música. Pode-se dizer que o cinema nasce deste composto híbrido. César Guimarães fala de uma “fórmula do circuito de mão dupla” sobre a qual as relações entre cinema e literatura estabeleceram-se; isto é, cada um desses sistemas busca “superar” o “atraso” temporal e técnico em relação ao outro. Inicialmente o cinema-movimento encontra um certo modelo narrativo na literatura, o qual lhe permitiu contar histórias através do recurso básico de captar imagens e, posteriormente, de organizá-las sequencialmente através de sistemas de corte e montagem. Com o advento das vanguardas modernistas, a literatura passa a incorporar e a assimilar temas e procedimentos do cinema. (GUIMARÃES, 1997, 109). Associado diretamente à criação de aparatos tecnológicos (como as câmeras de mão, nos anos 60, e programas de computador a partir dos anos 80), o

cinema sofre várias experimentações pelas mãos de cineastas, os quais, ainda hoje, exibem suas releituras advindas de romances, contos e peças de teatro. Sobre os estudos de obras adaptadas para o cinema, Diniz equaciona a seguinte restrição da crítica:

(o) processo de adaptação vem sendo visto como unidirecional – caminhando sempre do literário para o fílmico – e priorizando o primeiro em detrimento do segundo. [...] a preocupação dos críticos vem sendo verificar a fidelidade do filme à obra de ficção, isto é, se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa: enredo, personagem, etc. (DINIZ, 2005, 13).

Para além dos tradicionais estudos comparativos entre literatura e cinema, pode-se dizer que o momento presente exige a atenção do crítico para as interações entre as mídias. A televisão, a internet, as diversas formas de exibição de imagens e textos são produtos da geração atual. No caso do *corpus* em questão, por exemplo, a experiência do diretor de *Cidade de Deus*, no campo publicitário, foi fundamental para a construção de seu olhar através da câmera. É importante frisar que não se está classificando valorativamente essa visão, mas sim tentando destacar a importância de se assinalar a construção estética do filme através, também, deste olhar. Como propõe Guimarães, em *Imagens da memória*, os estudos das relações entre cinema e literatura podem ser compreendidos pela metáfora do jogo de xadrez, no qual:

literatura e cinema preenchem esse sistema à maneira de duas forças dispostas no tabuleiro de xadrez, de tal modo que o poder de um ou de outro, ou de um sobre o outro, possa ser medido em relação à sua situação recíproca num dado momento do jogo. Desse modo, as relações entre esses dois domínios, estejam elas situadas na dimensão propriamente semiótica (concernente à especificidade do regime de signos que os conformam) ou numa dimensão histórica, poderão ser moduladas a partir de mediações mais numerosas e mais flexíveis, de determinações diferenciadas segundo sua força e sua natureza, de uma equação mais apurada da conexão entre o local e o global, entre o acontecimento e a estrutura. (GUIMARÃES, 1997, 112).

Tendo em vista a proximidade cronológica entre o lançamento do livro *Cidade de Deus* e sua adaptação para o cinema, privilegiamos a análise sócio-cultural de ambos, buscando abordar os diferentes pontos de vista: dialogais, narrativos e autorais.

3.2. Dialética da Marginalidade

Nos últimos anos, um fenômeno importante vem ocorrendo nas representações artísticas da violência no Brasil, conforme o registro de João César de Castro Rocha. O autor observa as possíveis transformações na imagem da cultura brasileira, a partir de sua observação na passagem da “Dialética da Malandragem” para a “Dialética da Marginalidade”. Haveria, segundo ele, um “choque entre essas duas formas de compreender o país [pois] a cultura brasileira contemporânea tornou-se o palco de uma sutil disputa simbólica” (ROCHA, 2004, 5). Rocha aposta na certa crítica da desigualdade social presente em livros como *Cidade de Deus*, nos romances de Ferréz e na música dos Racionais MC’s. “De outro lado, e ainda que à revelia de seus realizadores, acredita-se no retorno à velha ordem da conciliação das diferenças – que é o caso, por exemplo, do filme *Cidade de Deus* e do seriado da TV Globo *Cidade dos Homens*” (ROCHA, 2004, 5).

Rocha propõe uma nova estratégia para tentar compreender a produção cultural contemporânea: a formulação do conceito de dialética da marginalidade, que se estabelece como forma de descrever a suplantação parcial, no âmbito da sociedade, da dialética da malandragem. Para a exposição de sua proposta, o ensaísta retoma duas reflexões importantes: a crítica de Candido a respeito do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, e a teoria antropológica de Roberto da Matta expressa no livro *Carnavais, Malandros e Heróis*. Este aprofunda a proposta de Candido a

respeito da formação histórica brasileira, com base no jogo de relações entre as esferas representativas da ordem e da desordem (CANDIDO, 1978, 329-37).

Em *Dialética da Malandragem – Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*, Candido, analisando a forma do romance, encontra um “princípio mediador”, cujas características estariam presentes tanto na ficção quanto na sociedade da segunda metade do século XIX. Para ele, tal princípio pode ser ilustrado, no romance de Almeida, através de um “jogo dialético da ordem e da desordem, funcionando como correlativo ao que manifestava na sociedade daquele tempo” (CANDIDO, 1978, 336), o que, conforme Schwarz: “trata-se da imitação de uma estrutura histórica por uma estrutura literária” (SCHWARZ, 1987, 135). Mais especificamente, Candido nota que Manoel Antônio de Almeida, ao suprimir os escravos e as classes dirigentes de sua ficção, evidencia um setor social intermediário e anônimo na sociedade, representado pela figura do malandro. Este personagem paradigmático na literatura brasileira caracteriza-se, nas palavras de Rocha, por aquele “homem de muitos rostos e discursos, cujo gingado rivaliza com sua habilidade de obter vantagem nas situações mais diversas e mesmo adversas” (ROCHA, 2004, 5). Tal personagem circula livremente pelas esferas sociais da ordem e da desordem, e espera ser absorvido pelo pólo positivo. A dialética da malandragem seria, então, esse “princípio mediador” que resume a regra de um setor capital da sociedade brasileira (CANDIDO, 1978, 329-337).

Endossando as considerações de Candido, Roberto da Matta afirma que o dilema brasileiro estaria na oscilação das leis e do universo das relações pessoais. A organização da cultura brasileira é obtida através da relação entre três espaços, a saber: o mundo do cotidiano, o mundo das festas e o mundo oficial, os quais manteriam uma unidade em forma de mosaico, ocultando as falhas do sistema social. Nesse universo, é também na

base da malandragem, no “jogo do deixa disso”, que a sociedade brasileira funcionaria (cf. DAMATTA, 1997, 222-36).

Outro conceito que pode complementar nossa discussão sobre a “identidade” brasileira é o de “homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda. Basicamente, a gênese da “cordialidade” advém da aversão ao trabalho físico, do afrouxamento de laços ritualísticos do brasileiro, da solidariedade cuja “moral da senzala” era a preguiça dos dominadores. O modelo patriarcal, colonial e rural, resistindo à transição para uma mentalidade industrial, fez com que ocorresse a transposição de um para o outro. Isto é, o desenvolvimento urbano desequilibrado não implicou a compreensão dos limites entre a esfera pública e a privada. Dificuldade esta presente ainda hoje entre os detentores do poder público. Nas palavras do autor, a “contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade” (HOLANDA, 1995, 146), traduzida pelo modelo do “homem cordial”, expressão criada por seu contemporâneo Ribeiro Couto e interpretada por Holanda. Ao contrário do sinônimo de civilidade e polidez próprias à palavra “cordial”, em nossa cultura ela estaria, conforme o autor de *Raízes do Brasil*, próxima à raiz *cordis*, que vem do substantivo coração, característica própria daqueles que valorizam mais as aparências do que os costumes ritualísticos, mais o sentimento do que as normas sociais: “Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social” (HOLANDA, 1995, 147). Longe dos ritualismos, o rigor é afrouxado, não havendo distinção entre público e privado: todos são amigos, e daí deriva o “jeitinho brasileiro”, a política do favorecimento, o nepotismo, dentre outras “transgressões” ao rigor dos interditos sócio-culturais. Holanda ainda afirma que, “com a progressiva urbanização [...] o homem cordial está fadado a desaparecer” (HOLANDA, 1995, 146).

Por sua vez, ao fazer uma releitura do pensamento sobre o “homem cordial”, João César Rocha, em *Literatura e Cordialidade*, pondera que, ao contrário do diagnóstico dado pelo autor de *Raízes do Brasil*:

O homem cordial não desapareceu com a urbanização das décadas de 40 e 50 do nosso século. Ele apenas se acomodou à nova situação, naturalmente sofrendo transformações importantes, mas preservando traços nitidamente cordiais (ROCHA, 1998, 27).

Rocha ainda afirma que é preciso investigar em que medida esse conceito de cordialidade ainda é importante na definição dos nossos padrões de convívio (ROCHA, 1998, 27).

Enfim, os três conceitos apontados até então, ou seja, o da “dialética da malandragem”, o “mundo da ordem relacional” e o “homem cordial”, justificam-se, neste trabalho, por apresentarem subsídios investigativos das representações culturais da sociedade brasileira atual. Para tanto, devemos avaliar se tais pensamentos dos autores doravante citados ainda caracterizam nossa cultura. Em *Dialética da Marginalidade*, João César Rocha propõe uma nova abordagem, cuja proposta é a de que a “dialética da malandragem” e a “ordem relacional” estão sendo substituídas pela dialética da marginalidade e pela ordem conflituosa. Para o teórico, a “dialética da marginalidade” pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais, em que a figura em destaque não é mais o malandro, mas sim o marginal, aquele que foi excluído pela sociedade e que assume uma nova postura: de objeto, para sujeito do discurso. Ele inaugura um ponto de vista renovado sobre a miséria e a violência, pois, diferente do olhar da ideologia dominante, “(não) se trata de conciliar as diferenças (sociais), mas de evidenciá-las”. (ROCHA, 2004, 5).

Ao tratar da “dialética da marginalidade”, Rocha ressalta, ainda, a importância dos escritores Ferréz e Paulo Lins, apenas dois dentre vários outros que vêm emergindo no cenário cultural contemporâneo. Tais escritores têm como tema o cotidiano dos bairros de periferia das grandes cidades, cujo alvo é o dilema coletivo. Ou seja, eles se empenham em tentar interpretar e simbolizar as diferenças sociais representando os indivíduos que se encontram à margem da sociedade. Para Rocha, o livro *Cidade de Deus* inicia uma explicitação maior das contradições da dialética da malandragem e do sistema social brasileiro, inaugurando uma “radiografia da desigualdade” (ROCHA, 2004, 8).

Para desenvolver a questão da “dialética da marginalidade”, é interessante tecer algumas considerações sobre o “malandro” e o “marginal” nos diferentes contextos sócio-políticos e culturais do país. Apresentamo-las, bem resumidamente, pois o objetivo em questão será avaliar as possíveis mudanças dessas representações no cenário cultural atual do Brasil.

Estudando as relações intersemióticas entre as peças de Bertold Brecht e John Gay intituladas, respectivamente, *A ópera dos três vinténs* e *A ópera do mendigo*, e relidas por Chico Buarque em sua *Ópera do Malandro*, Solange Oliveira observa nesse livro de Buarque uma figura “intersticial”, “ambígua”, “paradigmática” da cultura brasileira: “o malandro, substituto do poeta-mendigo da peça inglesa” (OLIVEIRA, 1999, 9). Para compreender sobre qual malandro se está falando, a autora procura situá-lo em três campos importantes: o literário, o histórico e o jurídico.

Em nossa literatura, conforme apontado por Antonio Candido, o nascimento dessa personagem ambígua, situada entre o malandro e o marginal teria sua origem em *Memórias de um sargento de milícias*. Não sendo nem escravo, nem patrão e menos ainda proprietário, essa figura social pouco definida no século XIX foi bem captada pelo escritor Manoel Antônio de Almeida, através de Leonardo Pataca, seu protagonista mais

conhecido. Outro importante personagem da literatura brasileira destaca-se por fazer parte de um setor no qual é necessária certa “malandragem” para se viver: o Tio Cosme, de *Dom Casmurro*. Em estudo desta obra de Machado de Assis, Roberto Schwarz, em *Duas Meninas*, evidencia as relações de domínio e subordinação tingidas de devoção religiosa que camuflavam as razões individuais e econômicas daqueles que, como Tio Cosme, não possuíam um lugar definido na sociedade do final do século XIX (SCHWARZ, 1997). Estas características que configuraram a malandragem em nossa sociedade serão fundamentais para a compreensão dos acontecimentos narrados em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins e sua tradução cinematográfica.

Na perspectiva histórica, pode-se dizer que o a figura ambígua do malandro tem origens na figura do agregado, cujos *habitus* de subserviência o levavam a ter os pés próximos da senzala e a cabeça na Casa Grande.

Interessante a citação de Oliveira sobre o artigo 399 do Código Penal de 1890, promulgado logo após a Proclamação da República. Basicamente esse artigo opunha a prática da vadiagem ao trabalho. Segundo a autora, a criação da lei pós-abolição foi uma forma de punir as atividades não lucrativas daqueles que ficaram sem a mão-de-obra outrora escravista e tentar dar um valor de dignidade a certos tipos de trabalho. Dentre as atividades consideradas constituintes da vadiagem destacavam-se a dança, o maxixe e o violão. Recusando-se ao trabalho massacrante das fábricas, nas décadas iniciais do século XX, os indivíduos que habitavam os espaços periféricos das cidades em crescimento, os pobres, buscavam na dança e na música alguns dos meios alternativos para sobreviver. Nas palavras da autora:

O malandro, aquele que se recusava ao trabalho socialmente definido como tal, seria, assim, independentemente de sua condição de pele, o continuador da tradição negra da busca de liberdade [...] em alguns aspectos, o herdeiro dos

capoeiras, os pobres da “cidade negra”, descendentes de escravos, que se organizavam em maltas para sobreviver. Distinguindo-se dos capoeiras pelo individualismo, pela ausência de organização coletiva e por circular em espaços habitualmente freqüentados por grupos sociais privilegiados, o malandro era freqüentemente apenas o homem livre pobre, à procura de autonomia possível, muitas vezes caracterizada simplesmente pelo exercício de uma atividade não subordinada a um patrão (OLIVEIRA, 1999, 11).

Nesse sentido, a autora concorda com a opinião do estudioso José Murilo de Carvalho quando este afirma que o malandro pode ser visto como um transgressor. Em *Os Bestializados*, o autor observa que, na época da República, o malandro representava a maioria da população carioca. Ele sentia-se excluído do poder, pois fora enganado pelo poder vigente; não levando portanto a política mais a sério, passa a desconsiderar a lei e a ordem social imposta. Ao assumir a transgressão, o malandro “aponta um dedo acusador na direção dos poderosos” (CARVALHO, 1991, 60). A “dialética da malandragem” é vista como a recuperação de um sentido menos negativo desta figura largamente explorada por diversos setores da cultura.

Para Oliveira no livro *Ópera do malandro*, de Chico Buarque de Holanda, estão presentes vários tipos de malandros, mas diferentemente de outras literaturas sobre o tema, o malandro não busca uma situação de conciliação das diferenças, ele quer mudar seu destino (OLIVEIRA, 1999, 63). Os deslizamentos semânticos do termo “malandro” na *Ópera do Malandro* acarretam na representação carnavalizada, subversiva e paródica do povo brasileiro.

Na década de trinta, a busca da identidade nacional revela-se no estudo sociológico *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Apesar da idéia de miscigenação contida neste e em outros autores da época, há desenvolvida a idéia de um “homem cordial” fruto da herança estrutural, política, econômica e social da colonização luso-ibérica.

Tal compreensão de nossa estrutura social, política e econômica por Sérgio Buarque, será aqui útil na compreensão da estrutura da comunidade Cidade de Deus, onde as leis do Estado aparentemente não se encontram presentes e ela funciona como um organismo completo, com suas próprias leis. A formação da Cidade de Deus é uma continuidade dessa estrutura sócio-política de nosso país, porém as transformações que nela ocorrem, ao longo das décadas de 60 a 80, mostram claramente que a dicotomia entre público e privado, entre ordem e desordem dissolvem-se, dando lugar a uma outra ordem. Policiais representantes da lei e da ordem fazem parte da nova “indústria do tráfico” e fomentam uma grande parte da economia global, como veremos logo adiante. Assim como o malandro é representante desta dicotomia ordem/desordem, o marginal representado na cultura atual pode ser considerado, de certa forma, o símbolo desta dissolução, resultado de uma complexa rede, cuja formação foi possível devido ao afrouxamento de laços entre público e privado, de que trata Sérgio Buarque de Holanda. Se o caminho escolhido pela malandragem do início do século passado foi a transgressão através de atividades entendidas como “vadiagem”, o tráfico de drogas é uma opção preferencial para os indivíduos que hoje vivem na marginalidade. As obras que constituem o *corpus* deste trabalho mostram os processos constitutivos do tráfico no Rio e exploram os possíveis motivos que levaram jovens ao caminho da marginalidade e do uso ilegal de drogas. Para um melhor entendimento desse processo, recorreremos às reflexões de Feffermann:

Alguns estudos procuram mostrar que não é a pobreza, mas a própria estrutura do tráfico e o uso abusivo de drogas que geram os comportamentos violentos. Dessa forma, a pobreza não está associada à violência, mas, em conjugação com as falhas do Estado, pode permitir a escolha ou a adesão por subculturas marginais ao uso de drogas ilícitas (FEFFERMANN, 2006, 54).

Na ficção de Paulo Lins pode ser surpreendido o seguinte processo: a falta de leis do Estado dentro do espaço narrativo provoca, inicialmente, a emergência de uma violência sem regras, marcada pela individualidade. Depois, uma violência intersubjetiva, onde assassinatos justificam-se por códigos de honra e vingança, como nas histórias do sertão brasileiro. Ademais disso, maridos traídos, mulheres que não suportam mais o cônjuge embriagado dentro do lar, delatores de bandidos, o assaltante que tem raiva do policial negro, tratando-se todos de indivíduos que executam as maiores atrocidades com as próprias mãos. Com o desenrolar do tempo, o tráfico de drogas confere poder a alguns líderes e promove o aumento do comércio de armas, o que, por sua vez, aumenta o número de assassinatos. Qualquer tipo de banalidade, qualquer impulso de ira ou vingança pessoais justificam a violência: é o policial que está insatisfeito com a vida, o traficante que “implica” com o parceiro de contrabandos, acessos de ódio ou desequilíbrios decorrentes da droga. A violência, ao longo das três partes do romance, acelera em ritmo crescente, e toma forma de uma interioridade, inespacial e psicológica, conduzida cegamente por desespero e angústia sem que o alvo exterior seja justificável. Através das várias identidades que vão sendo construídas, o romance consegue dar forma a uma coletividade ao mesmo tempo localizada, mas também identificável fora de seu contexto de origem. Tanto que qualquer identificação com as problemáticas sócio-econômicas de outros países da América Latina, não seria mera coincidência, dada a situação fronteiriça com o mundo “pós-moderno global” do lado de cá, para retomar a metáfora de Bhabha (BHABHA, 1998, 26).

Voltando à idéia de dialética da malandragem, Candido aproxima os romances do gênero picaresco à representação malandra de Manoel Antônio de Almeida. O crítico constata que tanto os pícaros quanto a personagem Leonardo Pataca vivem um pouco “ao sabor da sorte” sem que reflitam sobre as situações que os rodeiam. A diferença essencial

entre os dois estaria no desfecho, pois nas narrativas picarescas há um amadurecimento possibilitado pela experiência, e, nas *Memórias de um sargento de milícias*, o malandro não consegue chegar a uma reflexão acerca dos processos relacionados às experiências anteriores, ou seja, não há passagem para o mundo “adulto” proporcionada pela aprendizagem. Esta característica é melhor perceptível nas narrações em terceira pessoa onde o narrador se abstém de reflexões morais. Dessa forma, os personagens de Almeida são manipulados como fantoches do destino.

As centenas de personagens que circulam pelo espaço ficcional do livro de Lins parecem também ser guiadas pela estrutura social fraturada capaz de levá-las aos embates brutais de seu cotidiano. Similares, nesse sentido, ao malandro Leonardo das *Memórias*, elas não têm consciência dessa exterioridade que as leva ora para o campo da ordem, ora para o da desordem. Mas a diferença essencial estaria na relação das personagens com o contexto social, pois elas se encontram imersas em uma grande rede que as perpassa: a rede do tráfico e, conseqüentemente, da violência, da qual não têm como escapar. Nesse tecido, as dicotomias lei e transgressão já não se encontram bem definidas. São, ao contrário, categorias que se misturam e se diluem. O caráter polifônico e a escassez de aprofundamentos morais no romance *Cidade de Deus* contribuem para a aproximação dos personagens a marionetes sociais.

Ao analisar a violência constitutiva nos padrões atuais de sociabilidade, Feffermann afirma que, na verdade, é muito complexo falar sobre lei e ordem nas condições de vida de jovens marginalizados. Procurando apreender o significado de tais conceitos, a autora recorre a Calligaris, que apresenta duas representações de lei, contrárias entre si. A primeira diz respeito a uma autoridade que está fora de nós, ou seja, que recorre a tradições que valeriam para todos; já a segunda estaria em nosso consentimento comunitário, cuja

existência depende de nos considerarmos parte da comunidade em que vivemos (CALLIGARIS *apud* FEFFERMANN, 1998, 165). FEFFERMANN acrescenta que:

Em uma fase em que as duas representações comuns da lei coexistem, quando a representação moderna da lei não garante os frutos esperados na ordem pública, recorre-se aos princípios tradicionais, cuja autoridade deveria se impor para todos sem precisar do consenso e consentimento de comunidade nenhuma (FEFFERMANN, 2006, 165).

A elite promoveria essa reação para tentar manter seus privilégios de classe, graças à manutenção de uma situação de exclusão de uma parte da população (CALLIGARIS, 1998, 61). Dessa forma, excluído dos benefícios da sociedade moderna, ou destituído de sentimento de pertencimento dela, o transgressor encontra-se ainda mais excluído pela resposta repressiva da elite. “Assim, não é possível reconhecer uma autoridade fundada na comunidade da qual eles se sentem, e são, excluídos” (FEFFERMANN, 2006, 166). As regras da sociedade são simplesmente impostas a estes sujeitos, os quais se vêem obrigados a reconhecer uma lei que desconhecem e da qual ainda não fazem parte. Em um país como o Brasil, estruturalmente fundado de forma perversa e violenta, é bastante compreensível a formação de uma rede criminosa tal qual se formou aqui. Afinal, “uma crise social pode fomentar o crime quando os valores sociais capazes de promover não propiciam uma identificação agregadora entre os membros da comunidade” (FEFFERMANN, 2006, 166).

No filme *Cidade de Deus*, os acontecimentos violentos são praticamente os mesmos do livro, a diferença encontra-se nos julgamentos morais e no desfecho que o desenrolar da violência nos apresenta. No livro, as personagens, pela falta de perspectiva e oportunidades, não conseguem sair da situação de criminalidade; aquelas que conseguem, simplesmente desaparecem na terceira parte da narrativa, no filme, contudo, haveria uma esperança: um garoto é salvo e graças ao destino insere-se na sociedade formal onde ele

encontra saída através do trabalho como fotógrafo num famoso jornal carioca. Trata-se do narrador e protagonista do filme, a personagem Busca-Pé. Ele é um rapaz que convive com os cocotas²⁶ da favela, esporadicamente procura um emprego, tem o sonho de ser fotógrafo e sofre pressões psicológicas por ainda ser virgem. Depois de investidas fracassadas no mundo da bandidagem, finalmente consegue um trabalho no *Jornal do Brasil* e pode conviver com os fotógrafos da redação. Há uma seqüência específica que legitima a imagem maniqueísta do lado bom (jornalistas de classe média) e o lado mau (traficantes). Trata-se das fotos da quadrilha de Zé Pequeno tiradas por Busca-Pé, que acidentalmente foram parar na primeira página do jornal. Ao ver o acontecido, o garoto pensa que será morto pelos traficantes e pede abrigo a uma jornalista, que o acolhe por uma noite e tira sua virgindade. Os repórteres oferecem dinheiro em troca de mais imagens como aquelas. O longa-metragem termina com a resolução de um dilema ético pelo qual Busca-Pé tem de passar: após conseguir várias imagens do combate entre o bando de Zé Pequeno e Mané Galinha, ele tem em mãos fotos comprometedoras de um acordo entre a polícia e o traficante Zé Pequeno e outras da morte deste. Com a câmera em primeiro plano, oscilando entre a focalização ora nas fotos, ora no rosto do rapaz, ele pensa: com as primeiras, ficaria famoso, mas os policiais nunca o deixariam em paz; com as outras, ganharia dinheiro. Ao som de Tim Maia, a cena final focaliza Busca-Pé. Alegre com a conquista de um estágio no jornal, cooptado pela classe média salvadora, ele segue “no caminho do bem”, alimentando-se da situação da criminalidade para conseguir suas fotos e seu *status quo* no universo da “normalidade”.

²⁶ Os cocotas, conforme define o narrador do romance *Cidade de Deus*, eram os adolescentes que moravam nas favelas e são caracterizados por serem “brancos, cabeludos e sorridentes, alguns estudavam, nenhum trabalhava, a maioria aguardava para servir o Exército” (CDD, 182). Além disso, eles vestiam roupas “transadas”, falavam várias gírias, gostavam de dançar nos bailes e ouviam *rock and roll*.

Conforme Rocha, as equivalências entre malandros, bandidos, “bicho-soltos”, “vagabundos” presentes no livro de Paulo Lins, revelam um “gesto fundamental”, pois “em lugar da idealização do malandro [...] Paulo Lins revela o lado oculto de sua ginga, ou seja, esclarece que o malandro somente pode existir à custa de um otário; via de regra, é alguém do povo, um entre tantos dos inúmeros excluídos” (ROCHA, 2004, 6). Já o filme de Meirelles, na opinião de Rocha, estaria “atualizando clichês”, transformando, por exemplo, em um bandido cruel, perverso e psicopata, a personagem Zé Pequeno cuja maldade é reforçada pelas oposições da “bondade” de seu amigo e parceiro Bené e do justiceiro Mané Galinha, em sua busca de uma “justa vingança”.

Algumas características presentes no livro de Lins podem ser destacadas segundo a representação do malandro e do marginal: o primeira personagem é tradicionalmente reconhecida por ser freqüentadora da favela, e, ao mesmo tempo, estava presente nos locais privilegiados, reservados à classe média ou aos detentores do poder. Já o malandro de Lins, todavia, é mais um dentre os vários excluídos da sociedade. Seus personagens malandros, no entanto, não podem ser dissociados daqueles caracterizados como bandidos. Algumas máximas da malandragem “bandidesca” são parodiadas no livro *Cidade de Deus*:

“Bandido que é bandido não pode ser sugestionado” (CDD, 99). “Malandro que é malandro tem que saber chegar e saber sair, esperar a hora certa para tomar as atitudes” (CDD, 128) “... não existe mulher difícil e sim cantada mal dada” (CDD, 137). “Malandro que é malandro não volta pelo mesmo caminho. Malandro só passa uma vez, malandro está sempre indo” (CDD, 147). “...bandido sem revólver é como puta sem cama” (CDD, 159).

Estas máximas, muitas vezes, servem como justificativas das ações empreendidas pelos personagens, ou mesmo se tratam de estereótipos que não fazem senão estigmatizar mais o marginalizado. Já o marginal de *Cidade de Deus* encontra-se representado pelos traficantes dos bandos de Zé Pequeno e Mané Galinha. A principal característica que

diferencia o marginal do malandro, nesse caso, é quanto ao grau de periculosidade do primeiro, sendo este, portanto, mais violento.

Segundo Adorno, a violência se expressa no conceito de barbárie, cuja razão está no fracasso da cultura, onde a palavra e/ou reflexão é substituída pela força (ADORNO, 1986, 33-45). Na sociedade da barbárie, ocorre a intolerância para se lidar com a diferença. Para Feffermann, “a necessidade de homogeneidade e controle, implicando no exercício da disciplina e do controle de corpos e mentes, na regulação de condutas individuais (noutra perspectiva, a) falta de limites entre o que é legal e ilegal, a impotência perante as redes do tráfico existentes internacionalmente e a falta de definição do papel do Estado e das relações entre os Estados” (FEFFERMANN, 2006, 58). O limiar entre o que é lei e o que está fora da lei é, em guetos urbanos como os de muitas capitais do Brasil, cada vez mais tênue, tornando-se difícil a percepção das regras de conduta individuais e sociais.

3.3. A Construção do olhar na *Cidade de Deus*

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, 2003, 382).

Em seu ensaio “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”, Ismail Xavier parte do princípio de que as linguagens da literatura, do teatro e do cinema constituem-se enquanto 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 o ponto de partida do escritor/cineasta, isto é, de analisar seus modos de narrar. 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, seu imaginário, suas leituras, sua massa crítica, não estando, dessa forma, livre de julgamentos. O olhar que se lança em uma “narrativa” irá depender de uma posição, pois na “filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar” (XAVIER, 1988, 370). O mesmo pode ser dito do trabalho literário. Machado de Assis, por exemplo, é um escritor que encanta constantemente a nós leitores com seus narradores perversos, não isentos de carga irônica e crítica, os quais, de forma perspicaz, adulteram e desnudam a sociedade de sua época. A nós, leitores/espectadores cabe “ocupar o centro sem assumir encargos” (XAVIER, 2003, 370), mas apenas aparentemente, pois ao crítico cabe refletir sobre as marcas desse olhar aparentemente neutro.

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 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, 59). Considerando as narrativas deste *corpus*, ressaltamos a intenção de verificar a implicação de diferentes significados e pontos de vista para expressar um mesmo tema.

Pode-se dizer que o maior elemento conjuntivo entre livro e filme consiste em vivenciar a violência no universo da favela e a influência que esse ambiente exerce sobre os seus moradores.

O livro de Paulo Lins, que levou quase dez anos para ser escrito, teve sua primeira edição publicada em 1997 e, posteriormente, é relançado em 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 em 2002. 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 propusemos 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, 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 comparativo.

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, 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, cedera 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, no Mercado Leão e nos Três Poderes; catava garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferro-velho e dar um dinheirinho a sua mãe. Doeu pensar na mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços para despelarem-se em unhas e no chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância. 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. Certificara-se de que as laranjadas aguadas-açucaradas que bebera durante toda a sua infância não eram tão gostosas assim... (CDD, 12).

Segundo Walty, o rio, projetando as lembranças de menino, atua como um “espelho da memória” (WALTY, 2005, 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 escravidão pisaram. [...] Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais

rebrandando vento, uma lagoa, um lago, um laguinho, amendoeiras, jamelões enegrecendo a língua e o bosque de Eucaliptos. Tudo isso do lado de lá. Do lado de cá, os morrinhos, casarões mal-assombrados, uma fonte: negra lavara roupa, cavalo bebera água na noite. [...] Em diagonal, os braços do rio, desprendidos lá pela Taquara, cortava o campo: o direito, ao meio; o esquerdo, que hoje separa Os Apês das casas e sobre o qual está a ponte por onde escoar, o tráfego da principal rua do bairro, na parte de baixo. 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, 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, 22, grifo meu)”.

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, 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 de homologia com as vozes polifônicas estudadas por Bakhtin.

Eduardo Assis 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*, *Maíra* e *Grande sertão: veredas*, para se constituir numa espécie de antiepopéia [...] do lumpesinato e de demais segmentos populares mergulhados na exclusão social (DUARTE, 2001, 121).

O estilo de arte compósita em *Cidade de Deus* faz parte da característica de textos atuais. Na narrativa de Lins, 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. O autor admite ter gravado vários depoimentos de bandidos e não bandidos, notícias de jornais e da televisão para recriá-los no universo ficcional. Somada a esse processo de construção textual, a postura autoral, que a narrativa assume com direito a créditos ao fim do romance revela um trabalho em equipe similar ao das produções cinematográficas.

É possível perceber no livro *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 polifônica de Bakhtin. 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 Dostoievski” (BAKHTIN, 1981, 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 observa que, nos romances de Dostoievski, 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).²⁷

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, seja 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

²⁷ Citação extraída do artigo de Maria Letícia Rechdan intitulada *Dialogismo ou polifonia?* Publicação digital. Disponível em: <http://www.unitau.br/prppg/publica/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>. Data do último acesso: 26/12/2006.

malandro revela o seguinte pensamento: “Tinha receio de algum Paraíba o alcagüetar.”²⁸ Todo nordestino, além de puxa-saco de patrão, é alcagüete. Essa raça não vale nada. São capazes de cagar o que não comeram” (CDD, 168). Outro exemplo pode ser identificado através do pensamento de um dos cocotas da favela: “Mas qual homem que não é babaca por uma mulher só esses paraibão e criouleba, que só pegam mulher feia...” (CDD, 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, 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 interagindo e se contrapondo 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 freqüentadores.

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”, que não deixam de ter relevo e importância na narrativa.

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 das personagens sejam os seus. Por vezes, porém, pode-se perceber certa “simpatia” maior por uma personagem ou outra. 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

²⁸ No livro de Paulo Lins, a palavra alcagüete refere-se ao sujeito delator, que denuncia algum bandido à polícia.

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, 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, 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 resulta da adaptação 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 uma cena ou participado dela. 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, 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” (MEIRELLES, 2003, 23). “Olha só. Ter irmão bandido é a maior furada. Sempre acaba sobrando pra gente”(MEIRELLES, 2003, 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 Márcio 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 acidental na capa de um jornal carioca de grande circulação (RIBEIRO, 2004, 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 onde o garoto trabalhava. O que o narrador não podia esperar era que Zé Pequeno tivesse ficado orgulhoso em aparecer na primeira página dos jornais.

Pela análise do foco narrativo, Márcio 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, 119). O diretor Fernando Meirelles em entrevista a Kleber Mendonça Filho 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, 6).

Márcio 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, 121). Lugar este que, como lembra o próprio narrador/personagem Busca-Pé, “fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro” (MEIRELLES, 2003, 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, 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 *tapes* brevíssimos, que necessitava de uma linguagem extremamente concentrada e inventiva (MACHADO, 1996, 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, 95).

Durante essas falas há uma seqüência de cena “clipada” (MEIRELLES, 2003, 93) que começa no cafofo, e passa, por sua vez, às ruas do Conjunto, mostrando a dinâmica do comércio de drogas, até chegar, enfim, às 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. Tal 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 espectadores.²⁹ Para Márcio 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, 128). Pode-se dizer que os mecanismos acima citados constituem-se enquanto uma forma de “adaptação criativa” dos diretores e produtores. 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.

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.

²⁹ Sobre as principais críticas decorrentes do filme *Cidade de Deus*, conferir em: 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>, e RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus na zona de contato – alguns impasses da crítica cultural contemporânea. *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, nº 57. Lima-Hanover, Semestre de 2003, pp. 125-139.

Acreditava que apenas garotoa que conheciam aquele universo poderiam dar o tom verossímil do filme. [...] gostaria que viesse do trabalho não apenas boas interpretações, mas também interferências no texto. Para isso, nunca demos o roteiro para os atores. As cenas foram construídas por intermináveis ensaios em afinávamos as intenções. [...] Esse método de interpretação, que se vale de improvisações, tem um paralelo com o *jazz*. [...] Improvisar requer muito mais rigor e dedicação do que decorar um texto, pois o ator tem que estar de fato envolvido na ação para que as falas saltem de sua boca na hora certa e no tom preciso (MEIRELLES, 2003, 200-201).

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.

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. O primeiro deles, o maior, tem início no começo do longa, quando os traficantes de Zé Pequeno, caçando uma galinha pelos becos da favela a tiros, atingem a rua principal do Conjunto. O animal, alvo da confusão, para em frente aos amigos Busca-Pé e Barbantinho, que então Caminhavam distraidamente por lá. Então avistamos a quadrilha de Mané Galinha e Cenoura que se aproximam na direção oposta aos traficantes. As armas a postos sugerem que uma batalha irá acontecer naquele momento. Quando a câmera faz um giro de 180° em torno de Busca-Pé, as cores em sépia e personagens-crianças exibem um retorno ao passado. A narrativa caminha desigualmente, sempre em *flashbacks* menores para narras a história de akgum morador do Conjunto, ou mesmo, relatam acontecimentos sobre diversos pontos de vista. Para melhor exemplificá-los, cito dois. O assassinato de Mané Galinha, ao final do filme, remonta uma cena do primeiro assalto em que o bandido assassina um segurança do Banco; mas agora pode-se perceber o ponto de vista de Filé com Fritas, garoto do bando de Galinha. A revelação de seu ódio por

Mané Galinha é revelado nesse *flashback* do assalto, onde descobre-se que o segurança do banco era o pai do garoto. Enfim, esse recurso dá o tom de surpresa, de velocidade e de fragmentação ao longa-metragem de Meirelles.

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, 3), 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 ele 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 pelo 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, 199).

Não há como negar uma lição de moral transmitida pelo filme. O diretor Fernando Meirelles teve a intenção de mostrar que “a favela é um lugar violento e pobre, e esta desigualdade deve ser combatida sem trégua; mas assim como o filme, a favela é, ao mesmo tempo, um lugar muito divertido (MEIRELLES, 2003, 13). O romance de Paulo

Lins não deixa, entretanto, uma lição de moral. Na representação da favela, o autor evidencia os traços violentos e desiguais, destacando as formas que seus habitantes lidam com essa situação. A leitura de seu texto a partir do ponto de vista do narrador deixa entrever que esse 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.

4. Fronteiras e diálogos: o lugar da *Cidade de Deus* na contemporaneidade

*É necessário que haja mudanças
Não é difícil enxergar que o sistema, a política divide o
povo, a juventude
Não interessa se um partido é de direita ou de
esquerda
Os nossos direitos têm que ser cumpridos.
Até quando esse preconceito, pré-racismo?!
Falam mal de nossas músicas, incomoda o jeito que
nós nos vestimos
É repetitivo mas insisto no que já foi dito, não importa
a tribo
A juventude tem que estar unida como uma sociedade
alternativa*

[...]

*Se você não sabe que país é esse
Dê um rolê dentro de uma favela e pergunte pra um
jovem de lá
Que oportunidade o governo dá
Quantos foram mortos, quantos foram presos
Poucos sobrevivem, infelizmente é desse jeito
Apartheid, exclusão, condomínio versus favela
Esse é o motivo de toda essa guerra
A mente tem que permanecer equilibrada
As regras que nos prendem devem ser quebradas*

Vinimax, Geração positiva, Vinimax, 2004.

Assistimos, hoje, à emergência da pluralidade das culturas fronteiriças geradas pelas diferenças crescentes do mundo global. Interessa-nos apreender as noções de fluxos, fronteiras, de movimentos constantes de trocas simbólicas. Cabe, por outro lado, questionar até que ponto há uma real dissolução de fronteiras em âmbito global. As fronteiras sócio-econômicas, talvez as mais difíceis de serem desfeitas, representam um dos conflitos que ilustram a sociedade global. Observem-se episódios recentes das barreiras imigratórias, a exemplo da França em relação aos senegaleses e dos Estados Unidos em relação aos latino-americanos. De fato, as trocas culturais vêm ocorrendo numa velocidade antes nunca efetuada e não se deve fechar os olhos para tal importância.

Iniciamos pela compreensão de algumas noções essenciais para esta conclusão. O conceito de fronteira que nos interessa aqui é o de local de trocas. Sob a perspectiva de Bhabha, Marli Fantini nos dá a seguinte definição:

(A fronteira) sendo, por excelência o *locus* das relações interculturais e plurilingüísticas [...] poderia ser vislumbrada como o *topos* privilegiado para sancionar o intercâmbio entre práticas simbólicas produzidas por sistemas diferenciados tais como escritura e oralidade, valores hegemônicos e contra-hegemônicos. Em outras palavras, modelo canônico e formas alternativas de assimilação e, ao mesmo tempo, de resistência a esse modelo. (FANTINI, 2003, 100)

Pode-se observar no *corpus* ficcional desse trabalho a posição fronteiriça em relação, primeiro, ao espaço narrativo – a favela – em constante choque com as cidades bem demarcadas; segundo, no que concerne ao escritor Paulo Lins, ex-morador do Conjunto Habitacional Cidade de Deus. A partir de então, ao imergir no universo ficcional do livro de Lins e do filme de título homônimo, há a defrontação entre norma padrão da língua (“modelo canônico”) e oralidade (“formas alternativas de assimilação”), entre personagens/atores conhecidos (malandros, atores famosos) e figuras novas no cenário atual (o negro, o nordestino, os atores originados das periferias).

As relações entre o espaço narrativo e o corpo das personagens operam enquanto veículo da violência e denunciam as práticas de controle do Estado sobre as populações que vivem à margem dos centros urbanos.

A partir do estudo dos relatos de moradores de rua de Belo Horizonte, Ivete Walty observa que, nessas narrativas, há que se atentar para as marcas da violência gravadas não somente nos corpos destes “personagens”, bem como as relações político-sociais mais amplas impressas nestes corpos. A autora diz que os corpos “são alvo de uma violência que supera a disputa individual, a briga de rua, na medida em que se situam em um sistema econômico e político-social que determina e controla seu espaço” (2002, 274, grifos meus).

O Estado “determina” e “controla” estes corpos imprimindo neles as marcas do poder. No conhecido estudo sobre a violência nas prisões, Foucault evidencia uma rede de controle que se espalhou por toda a sociedade moderna, e esta rede se ramifica além da estrutura física das instituições dos corpos sociais. Nesse sentido, pode-se observar semelhante estrutura de rede de controle em *Cidade de Deus*, tanto na narrativa textual quanto na cinematográfica. Tais textos, com suas personagens profundamente marcadas pela violência, nos permitem pensar sobre os fluxos globais que fraturam a nação, já que encenam as falhas estruturais de nossa sociedade. Em *Cidade de Deus*, a representação dos corpos e do espaço é bastante significativa, pois, através deles, é narrado o nascimento do tráfico de drogas num Conjunto Habitacional. Porém, sabe-se que o tráfico de drogas e armas formam uma rede de larga amplitude; trata-se de uma rede de funcionamento global. Nesse sentido, o mais recente filme dirigido por Meirelles, *O Jardineiro Fiel*, amplia a temática do tráfico para um âmbito global. Nesse filme, o protagonista é um diplomata britânico lotado no Quênia, o qual, após a morte da mulher, uma ativista, resolve investigar os procedimentos escusos de uma indústria farmacêutica que estava desenvolvendo um remédio para a cura da tuberculose. Ele, então, descobre uma grande rede de tráfico de

remédios, que envolvia os países mundialmente mais ricos. Uma das mensagens do filme é que o abismo entre ricos e pobres é cada vez maior e o tratamento de pessoas enquanto objetos é o signo de nossa cultura pós-moderna.³⁰

No Conjunto Habitacional Cidade de Deus percebe-se o mapeamento metonímico do espaço urbano. A estrutura do controle está presente desde o início do livro *Cidade de Deus* e respectivo filme. A descrição da chegada dos novos moradores do Conjunto Habitacional destaca sua localização enquanto isolada da “Cidade Maravilhosa”. O trecho retirado do filme narra a formação deste espaço de exclusão:

Busca-Pé (Voz em *off*) 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 de 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 dos ricos, não importava nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro (MEIRELLES, 2003, 29).

No filme, concomitantemente à voz que narra, a câmera nos revela o fluxo de construção do Conjunto Habitacional: os caminhões de pessoas chegando com suas poucas mobílias, as grandes filas que se formavam à espera da indicação do novo lar, as casas iguaizinhas uma ao lado da outra, as ruas sem asfalto.

A gênese da favela revela a garantia do processo de controle do espaço urbano, iniciado desde a Primeira República com o projeto idealizador do Governo Pereira Passos. As diversas habitações do centro carioca foram destruídas para a realização de um projeto de reconstrução da cidade e a ocupação gradativa dos morros foi a solução para as populações desabrigadas (ABREU, 1994, 34-46).

O recorte de Paulo Lins e Meirelles está centrado entre os anos 60 e início do anos 80, e ilustram as consequências dos processos de urbanização desigual do passado. Lê-se

³⁰ Créditos do filme: JARDINEIRO Fiel, O. Título Original: *The Constant Gardener*. Direção: Fernando Meirelles. EUA: *Focus Features/UIP*, 2005.

nas entrelinhas que em nosso país as estruturas de pobreza só se acentuaram ao longo do século XX.

Aos poucos ambos nos mostram as grandes transformações ocorridas na favela em formação. O romance de Paulo Lins é dividido em três partes, intituladas respectivamente: “A história de Cabeleira”, “A história de Bené”, “A história de Zé Pequeno”. O autor explica a estrutura que pretendeu criar para evidenciar a supressão da “fala” dando lugar à linguagem da “bala”. A primeira fase da narrativa é “a do bandido romântico, sambista, mais velho, malandro, o um-sete-um” (LINS, 1997, 12), por isso ele a estruturou de forma que a maior parte das orações fosse composta por subordinação. Já na segunda fase da história, os bandidos entram para o crime cada vez mais novos, e há a preocupação em atrelar a influência da música, o roque norte-americano e o movimento hippie, a ascensão do consumo da cocaína. Introduzida muito pelo viés da mídia, como informa Lins, esta droga chama a atenção dos favelados por ser restrita aos ricos. Denuncia-se, portanto, o processo de globalização da cultura, cuja difusão, nos meios de comunicação social, promove uma padronização comportamental, e conseqüentemente contribui para o sofrimento dos jovens que desejam ascender socialmente. A terceira fase é marcada pelas disputas por territórios de bocas de fumo. Lins descreve essa situação de guerra através do uso de gírias e conceitos diferentes, pelas orações coordenadas que imprimem o ritmo frenético, “pois as coisas são mais rápidas, mais intensas, há mais pessoas envolvidas” (LINS, 1997, 12).

A adaptação fílmica baseou-se muito nesta concepção de espaço do livro. Segundo Meirelles, para que ficasse mais compreensível a “evolução” do tráfico e a transformação da favela no período de doze anos, houve uma divisão da história em três fases – em correspondência com a estrutura do romance (MEIRELLES, 2003, 20). Para obter tal resultado, ele resolveu demarcar bem o espaço a ser filmado. Inicialmente a perspectiva da

câmera é mais ampla e horizontal, cenas diurnas e tons pastéis. Já, para o início dos anos 70, há a apresentação dos espaços novos, os “Apês” e planos gerais, mas já existe uma sensação de confinamento. “Vielas sempre terminam em muros, não há grandes fugas ou perspectivas” (MEIRELLES, 2003, 68). Quanto ao final dos anos 70, fase da cocaína e das disputas por bocas de fumo, o diretor opta pela exibição de espaços caóticos, onde os personagens estão presos entre muros, “como num enorme labirinto”. Não há mais perspectivas nem horizontes.

Há um forte contraste na forma de representação dos anos 60 e início dos 70, período o qual comumente se representou a favela como espaço romantizado. Segundo nos relata Zuenir Ventura, havia já naquela época a percepção de uma “cidade partida”, em decorrência do *apharteid* social (VENTURA, 1994, 11-27). A grande ironia do livro e do filme consiste no ato de romancear este passado pela inserção dos saudosos sambas, pela ambientação do imaginário da Zona Sul carioca como local belo e feliz, cujas praias freqüentadas pelos “cocotas” da favela era onde a maconha “rolava” ao som de Raul Seixas. Tudo isso contrastando com as cenas seguintes, quando a lei da bala toma conta do espaço e da vida dos rapazes de “dentes cariados” e “olhares carcomidos pela fome”.

Na realidade, os personagens dificilmente encontram um espaço na sociedade e, dentro do próprio Conjunto Habitacional, os bandidos criam espaços nômades devido às constantes fugas à polícia e de inimigos de bandos opostos. Eles nunca habitam ou ocupam um mesmo espaço por muito tempo, nem permanecem num mesmo local o dia todo, a não ser que estejam procurando se esconder. Na narrativa, o que parece ter um sentido maior de permanência são as bocas-de-fumo, cujos “organizadores” mudam a todo instante. Os personagens que compõem o tráfico tornam-se prisioneiros das bocas de fumo. Eles têm de vigiar seu negócio contra invasões de bandos inimigos e da polícia. Estes corpos ocupam provisoriamente o espaço da boca, pois muito cedo são eliminados.

Outro tipo de permanência se refere à interpenetração entre realidade e imaginação. Esta relação tem a ver com o que Maria Beatriz Bastos, articulando o conceito de heterotopia³¹ desenvolvido por Foucault, observa como o espaço de uma possibilidade, um ideal almejado pelas personagens. Dessa forma, as intermináveis investidas em assaltos, apostas de lucro através do tráfico de drogas, vêm acompanhadas quase sempre do intuito de “estourar a boa”. Tal expressão faz remissão a um local idealizado, composto de elementos díspares: ter muito dinheiro para pagar “cerveja para a rapaziada”, “brizola à pamparra” (referindo-se à cocaína), muitas mulheres e morar numa mansão. Esse processo, segundo a autora, retomando a idéia de “cidadões-consumidores” estudada por Canclini³², ocorre não somente pela “ausência de relação da cultura com os territórios geográficos e espaciais”, mas “é transpassado pela desarmônica reterritorialização do novo arranjo de elementos, por vezes incompatíveis, em um território distinto daqueles em que foram produzidos” (BASTOS, 2005, 92).

Este processo heterotópico, entretanto, é rapidamente desfeito através da progressiva sensação de confinamento e vigilância. As personagens, cujo modo de sobrevivência é a marginalidade, atravessam um processo de grande conflito em relação ao espaço vivido.

Em *Cidade de Deus*, mais enfaticamente no livro, as marcas corporais pelas quais passam as personagens simbolizam “traços da diferença” e armazenam a “pulsão da destruição” (WALTY, 2002, 274). A cena de assassinato do menino Filé com Fritas, morto por oito tiros de fuzil e facadas, aciona um mecanismo de choque não só nos leitores, mas nos próprios personagens da narrativa. Os corpos desfigurados servem de exemplo aos inimigos:

³¹ Por heterotopia Foucault designa a coexistência, num "espaço impossível", de um "grande número de mundos possíveis fragmentários", ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. Conferir em: FOUCAULT, M. Des espaces autres. In: *Dits et écrits*: 1954-1988. Paris: Gallimard, 1994.

³² Conferir em: CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. (trad. Maurício Santana Dias et al.) Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

O corpo do menino era somente um amontoado de sangue. [...] Um pedaço de cabeça num lado da viela, um dos olhos solto, intato, como se estivesse olhando para ele, pequenos pedaços ensangüentados espalhados, e somente a parte de baixo do rosto presa ao pescoço (CDD, 418).

Vejamos também a situação de Cabeleira, um dos primeiros bandidos a serem apresentados na narrativa. À medida que suas investidas em assaltos e fugas ocorrem, sempre na esperança de “conseguir a boa”, num infundável círculo temporal, o espaço ocupado por ele vai decrescendo até atingir um limite: o da impossibilidade de habitar o próprio corpo. Num dado momento, a personagem e a narração nos levam a perceber que é impossível ser livre e ter paz estando vivo. Por isso, a cena da morte de Cabeleira carrega uma forte tensão. Instantes antes de levar os tiros que encerrariam sua vida, há um discurso sobre a paz revelado pela fusão do pensamento da personagem com o do narrador:

Cabeleira não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Touro (o policial), uma tranqüilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira [...]. Mas pode haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria? [...] Mas pode alguém enxergar o belo com os olhos obtusos pela falta de quase tudo de que o ser humano carece? [...] Talvez nunca tenha buscado nada, nem nunca pensara em buscar, tinha só de viver aquela vida que viveu sem nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão marginais (CDD, 201-202).

Esse trecho revela a atuação do corpo enquanto veículo e alvo da violência: o corpo é “esquartejado”, “destroçado”, “crivado de balas”. Os termos usados pelo autor são os mais diversos: “retalhou todo o corpo”, “útero estourado”, “vagina estilhaçada”, “esfaqueou-lhe o abdômen”. A mensagem ao fim da narrativa é que este ciclo de violência não terá fim e que esta escrita não pretende ser a resolução do problema. O filme ainda abre uma possibilidade ao mostrar que o garoto Busca-Pé fará diferente, pois consegue um bom emprego no jornal e tem consciência de que não quer fazer parte do universo do tráfico sobre o qual narra. Ainda assim, a cicatriz está aberta, e a ameaça, no ar.

No final das contas, este estudo pretendeu sinalizar de que forma *Cidade de Deus*, livro e filme, fazem uma releitura crítica das representações dos processos do passado e sua atualização no presente das grandes cidades brasileiras. Na medida em que utilizam o corpo e o espaço enquanto alvo da violência e do controle, elas revelam as tentativas de controle do Estado para uma situação irreversível, já que as categorias pertencentes à ordem – como a polícia – participam deste processo e o corroboram. No contexto enfocado, este sistema de controle e exclusão eclode sem precedentes, e as obras estudadas acabam por evidenciar que é praticamente impossível conter a violência, cujas origens são de longa data.

O que apreendemos através dessas análises é que a tentativa de compreensão das produções culturais contemporâneas brasileiras pode nos fornecer subsídios para a formulação de conceitos que nos permitam compreender a estrutura sócio-cultural de nosso país. Equacionar tais produções, também, pode tornar mais evidente os locais de produção marginal, permitindo, desse modo, a divulgação e a reflexão desses espaços.

Enfim, pode-se dizer que no livro *Cidade de Deus* os mecanismos de mediação social encontram-se fraturados, já que a fala encontra-se em declínio, pois “massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada” (CDD, 23). Ainda que o filme apresente um “porta-voz” da favela que tenta negociar os espaços da exclusão e da “Cidade Maravilhosa”, ele (e me refiro à personagem Busca-Pé) acaba absorvido pelo universo da classe média. Isso não quer dizer que não existam meios para estabelecer uma ponte que permita caminhar pelos dois universos sociais. A possível mensagem a ser extraída dessa situação é que, quando as mediações falham, o meio de expressão que resta é a violência.

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício de. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão das favelas do Rio de Janeiro. *Espaço & Debates* - Cidade Brasileira, Século XX. São Paulo: Neru, 1994. n.º. 37.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas Sem Boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. (trad. Lyslei Nascimento) Montevideo : Trilce, 2006.

_____. *Nação e Modernidade*. Disciplina ministrada em Belo Horizonte, na Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. Primeiro semestre de 2005.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

_____. Educação após Auschwitz. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. O Romance Polifônico de Dostoiévski e seu Enfoque na Crítica Literária. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. (trad. Michel Lahud et al). São Paulo: Hucitec, 1992.

BARRETO, Lima. *Marginália*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

BASTOS, Maria Beatriz. *Cenários dissonantes: uma leitura de Cidade de Deus e dos raps dos Racionais MC's*. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. (trad. Marcus Penchel). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. (trad. Jose C. M. Barbosa et al.). São Paulo: Brasiliense, 1998.

BENTES, Ivana. o contraditório discurso da TV sobre a periferia. In: *Brasil de fato*. 2 fev. 2007. Publicação digital. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

_____; HERSCHMANN, Micael. O espetáculo do contradiscurso. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18 ago. 2002. Mais!

_____. Estéticas da violência e cultura nacional; Do nacional ao transnacional. In: Ângela Maria Dias (Org.) *A missão e o grande show*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

BHABHA, Homi K. Locais da cultura. *O local da cultura*. (trad. Myriam Ávila et al.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRAIT, Beth. *Anotações em sala de aula*. São Paulo: PUC, 2000.

BUSSE, Rosa. Inquietante estranheza. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Publicação digital. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/inquietante_estraneza.htm>. Data do último acesso: 15/05/2007.

CALLIGARIS, Contardo. Lei e comunidade: com algumas propostas. In: PINHEIRO, P. S. et al. *São Paulo sem medo – Um diagnóstico da violência urbana*. Rio de Janeiro: Garamond, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. (trad. Maurício Santana Dias et al). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). In: ALMEIDA, Manoel Antônio. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

CARVALHO, José Murilo de. Os positivistas e a manipulação do imaginário. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O Rio de Janeiro e a República. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CORTEZ, Cláudia Quiroga. Literatura, etnografia e marginalidade: o caso de *Cidade de Deus*. *Abralic* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Publicação digital.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 20, jul-ago, 2002.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (trad. Ana Lúcia de Oliveira). São Paulo: editora 34, 1995. vol. 5.

_____. *Mil Platôs*. (trad. Ana Lúcia de Oliveira). São Paulo: editora 34, 1997. vol. 4 .

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

DUARA, Prasenjit. *Rescuing History form the Nation Questioning Narratives of Modern China*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

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, mai, 2001.

FEFFERMANN, Marisa. *Vidas arriscadas: o cotidiano dos jovens trabalhadores do tráfico*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

FERREIRA, Tailze Melo. *Tessituras da violência em “Cidade de Deus”, de Paulo Lins*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

_____. Mídia e violência em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. *Abralic*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Publicação digital.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. (trad. Roberto Machado). Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. (trad. Raquel Ramalhete). Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. Des espaces autres. In: *Dits et écrits: 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund; et alli. *Edição standard brasileira das obras psicologicas completas de Sigmund Freud*. (trad. Jayme Salomão et al.). Rio de Janeiro: Imago, 1970. vol. XVII, XVIII, XXIII.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea*. Rio de Janeiro: *Scielo Brazil*, Jan./Jul, 2003, vol.5, nº.1.

_____. Cegueira e literatura. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs.). *Formas e Mediações do Trágico Moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

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

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

HERÉDIA, Kênia Aulízia. *Literatura e cinema no percurso da ex-tradição*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade*. (trad. Maria C. Paoli et al.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raizes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária*. (trad. Johannes Kretschmer). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução In: *Lingüística e comunicação*. (Trad. Izidoro Blikstein et al.). São Paulo, Cultrix, 1972.

LEITE, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Entrevista: Literatura da periferia vê ódio substituir malandragem. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 de jun. 2000a. Ilustrada.

_____. Paulo Lins: Quando se está com fome, o resto do mundo é inimigo. *Cidadania na internet*. 17 jul. 2003. Publicação digital. Disponível em: <<http://www.cidadania.org.br>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

_____. Entrevista explosiva: Paulo Lins. *Revista Caros Amigos*. São Paulo, 2003a. nº. 74. Entrevista concedida a Marina Amaral et alli.

_____. O Brasil é uma tragédia. *Jornal do Brasil*. 10 ago. 1997. Caderno B.

_____. Qualé, cumpadi? *Veja*. São Paulo, 13 ago.1997a.

_____. *Cidade de Deus*, o livro, dá voz a quem não tem mais nada. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 ago. 1997b. Ilustrada. Entrevista concedida a Marcelo Rubens Paiva.

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. Entrevista: Fernando Meirelles. *O teatro no Colégio Magno*. jan-jul. 2002. Publicação digital. Disponível em: <<http://www.colmagno.com.br/teatromagno>>. Data do último acesso: 15/05/2007. Entrevista concedida aos alunos do Colégio Magno.

_____. *Cidade de Deus*. *Universia*. 27 fev. 2004. Publicação digital. Disponível em: <<http://www.universia.com.br/materia/imprimir.jsp?id=2947>>. Data do último acesso: 15/05/2007. Entrevista concedida ao Universia Brasil.

_____. e MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

MELLO, Cléa Corrêa. O desafio crítico de *Cidade de Deus*. *Tempo Brasileiro*. n. 141, abr/jun, 2000.

MELLO, Renato de. “A nação de Renan”. In: *Revista Caligrama* – Belo Horizonte, 4: 139-180 - dezembro/ 1999.

MENDONÇA FILHO, K. *Cidade de Deus*: Lund e Meirelles. São Paulo, *Folha On Line*, setembro de 2003. Publicação digital. Disponível em: <[http:// cfl.uol.com.br:8000/cinemascope/ entrevista.cfm? CodEntrevista =99](http://cfl.uol.com.br:8000/cinemascope/entrevista.cfm?CodEntrevista=99)>. Data do último acesso: 15/05/2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura, uma fotonovela sci-fi. *Arte/cidade*. São Paulo: SENAC, 2002. Publicação digital. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

PENNA, Luciana Artacho. A bala e a fala. *Cult*. São Paulo, nº 6, jan/1998.

POUGY, Eliana. O discurso, o saber, o poder e a linguagem na óptica da Filosofia da Diferença. In: *Cronópios: literatura e arte no plural*. 13 fev. 2006. Publicação digital. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1015>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: EMBRAFILME/ MinC/ Brasiliense, 1987.

RECHDAN, Maria Letícia de A. Dialogismo ou Polifonia? In: *Revista Ciências Humanas*. Taubaté, v.9, n.1, 2003. Publicação digital, disponível em: <<http://www.unitau.br/prppg/publica/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

RIBEIRO, Márcio Rodrigo. *O banque-banque mulato: Cidade de Deus, dos Homens e de todas as Linguagens*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Unesp, 2004.

RIBEIRO, Paulo Jorge. *Cidade de Deus* na zona de contato – alguns impasses da crítica cultural contemporânea. *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, nº 57. Lima-Hanover, Semestre de 2003. Publicação digital. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll57/57pdf/57ribeiro.pdf>>. Data do último acesso: 15/05/2007.

RICOEUR, Paul. Historia/epistemologia. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura econômica de Argentina, S.A., 2004.

ROCHA, João. Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 fev. 2004. Folha Mais!

ROUDINESCO, E. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SCARPELLI, Marli de O. F. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ed. SENAC; Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. (Org.). *História, memória, literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

SOARES, Eugênio L. S. Recriações Étnicas e Escravidão Urbana: os Africanos no Rio de Janeiro: 1835-1852. *Resistência e Inclusão*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 25-26 nov. 2002. Publicação digital. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/nirema/res_incl/resumo.html>. Data do último acesso: 15/05/2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. *Revista brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, vol.15, no. 44, 2000.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Corpus Rasurado. In: SCARPELLI, M. F.; DUARTE, E. A. (orgs.) *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG FAE: Pós-Lit: 2002.

_____. De alegorias e pastiches: a questão do realismo. *Corpus rasurado: exclusão e resistência na narrativa urbana*. Belo Horizonte: editora PUC Minas: Autêntica, 2005.

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 São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

FILMOGRAFIA

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

O HOMEM do Ano. Direção: José Henrique Fonseca. Brasil: Warner Bros. e Conspiração Filmes/Grupo Novo de Cinema, 2003. 1 fita de vídeo (116 min.), VHS, son., color., longa-metragem.

JARDINEIRO Fiel, O. Título Original: *The Constant Gardener*. Direção: Fernando Meirelles. EUA: *Focus Features/UIP*, 2005. 1dvd (130 min.), son, color., longa-metragem.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Rio de Janeiro.1999. 1 dvd (57 min.), son., color., curta-metragem.

ORFEU. Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Columbia TriStar do Brasil / New Yorker Films. 1999. 1 dvd (111 min.), son., color., longa-metragem.