

Claudia de Souza da Natividade Vieira

Claudia de Souza da Natividade Vieira

CIDADE DE DEUS E A VIOLÊNCIA ATRAVÉS DOS ESPAÇOS:  
DAS LINHAS À TELA

CIDADE DE DEUS E A VIOLÊNCIA ATRAVÉS DOS ESPAÇOS:  
DAS LINHAS À TELA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre em Literatura.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudia J. de Lima Costa

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudia J. de Lima Costa

Florianópolis

2011

Florianópolis

2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

V657c Vieira, Cláudia de Souza da Natividade  
Cidade de Deus e a violência através dos espaços  
[dissertação] : das linhas à tela / Cláudia de Souza da  
Natividade Vieira ; orientadora, Cláudia Junqueira de Lima  
Costa. - Florianópolis, SC, 2011.  
91 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Representação. 4. Violência.  
I. Costa, Cláudia Junqueira de Lima. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.  
III. Título.

CDU 82

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

V657c Vieira, Cláudia de Souza da Natividade  
Cidade de Deus e a violência através dos espaços  
[dissertação] : das linhas à tela / Cláudia de Souza da  
Natividade Vieira ; orientadora, Cláudia Junqueira de Lima  
Costa. - Florianópolis, SC, 2011.  
91 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Representação. 4. Violência.  
I. Costa, Cláudia Junqueira de Lima. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.  
III. Título.

CDU 82

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus por ter conduzido-me até aqui e ter dado-me força nos momentos de desânimo.

Meus sinceros agradecimentos a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta dissertação, em especial à professora Claudia Lima Costa por ter confiado em meu trabalho e orientado-me com paciência e disponibilidade, ao meu esposo Alcimar Vieira, pela compreensão nos momento de ausência e total apoio, acreditando em minha capacidade e mostrando-me que eu poderia superar qualquer obstáculo, aos meus pais que sempre apostaram em mim e a minha irmã Camila, que ouviu minhas angústias com muita paciência e delicadeza.

Muito obrigada!

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus por ter conduzido-me até aqui e ter dado-me força nos momentos de desânimo.

Meus sinceros agradecimentos a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta dissertação, em especial à professora Claudia Lima Costa por ter confiado em meu trabalho e orientado-me com paciência e disponibilidade, ao meu esposo Alcimar Vieira, pela compreensão nos momento de ausência e total apoio, acreditando em minha capacidade e mostrando-me que eu poderia superar qualquer obstáculo, aos meus pais que sempre apostaram em mim e a minha irmã Camila, que ouviu minhas angústias com muita paciência e delicadeza.

Muito obrigada!



## RESUMO

Esta dissertação de mestrado propõe uma análise do livro, roteiro e filme *Cidade de Deus*, com o objetivo de observar a representação da violência nos três objetos de estudo, concentrando o olhar em como a violência atua no (s) espaço (s) e em quais espaços se dá essa atuação. A partir dessa perspectiva, será possível evidenciar como a representação da violência e a sua atuação em determinados espaços pode contribuir para a (des) construção dos indivíduos inseridos neles. Além disso, se tentará demonstrar os efeitos alcançados com alguns elementos que persistiram do livro para o roteiro, e deste para o filme, bem como, os resultados obtidos com a inserção de novos elementos na montagem final da produção cinematográfica.

Para alcançar os objetivos desejados a pesquisa se concentrará nas relações existentes entre literatura, cinema e estudos culturais. Portanto, alguns conceitos serão discutidos e, se possível, esclarecidos. Entre eles, os conceitos de cultura, representação, tradução cultural e adaptação, que serão de fundamental importância para as discussões que esta dissertação pretende estabelecer. Além dos conceitos citados, a pesquisa fará uso de uma leitura atenta das imagens do filme e, para isso, contará com um estudo dos elementos intersemióticos peculiares a ele.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Representação. Violência.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado propõe uma análise do livro, roteiro e filme *Cidade de Deus*, com o objetivo de observar a representação da violência nos três objetos de estudo, concentrando o olhar em como a violência atua no (s) espaço (s) e em quais espaços se dá essa atuação. A partir dessa perspectiva, será possível evidenciar como a representação da violência e a sua atuação em determinados espaços pode contribuir para a (des) construção dos indivíduos inseridos neles. Além disso, se tentará demonstrar os efeitos alcançados com alguns elementos que persistiram do livro para o roteiro, e deste para o filme, bem como, os resultados obtidos com a inserção de novos elementos na montagem final da produção cinematográfica.

Para alcançar os objetivos desejados a pesquisa se concentrará nas relações existentes entre literatura, cinema e estudos culturais. Portanto, alguns conceitos serão discutidos e, se possível, esclarecidos. Entre eles, os conceitos de cultura, representação, tradução cultural e adaptação, que serão de fundamental importância para as discussões que esta dissertação pretende estabelecer. Além dos conceitos citados, a pesquisa fará uso de uma leitura atenta das imagens do filme e, para isso, contará com um estudo dos elementos intersemióticos peculiares a ele.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Representação. Violência.



## ABSTRACT

This master dissertation proposes an analysis of the book, screenplay and movie *Cidade de Deus* with the main intention to observe the representation of violence in these three objects of study , focusing on how the violence occurs in each space and in which spaces this action occurs. From this perspective, it will be possible to evidentiate how the representation of violence and its performance in certain spaces may contribute to the construction of individuals inserted on it. Furthermore, it will try to demonstrate the effects obtained with some elements which persisted from the book to the screenplay, or vice-versa, as well as the elements obtained with the insertion of new elements in the final cinematic production.

In order to achieve the aimed objectives this research will focus on the existent relationships among literature, cinema and cultural studies. Therefore some concepts will be discussed and clarified if possible. Among them, the concepts of culture, representation, cultural translation and adaptation, which will be of primary importance for the discussion that this research intend to establish. Beyond the mentioned concepts, the research will use a literature that relies on the movie images and, for this, it will count on a study of the intersemiotic elements specific to them.

Keywords: Literature, Movies. Representation. Violence.

## ABSTRACT

This master dissertation proposes an analysis of the book, screenplay and movie *Cidade de Deus* with the main intention to observe the representation of violence in these three objects of study , focusing on how the violence occurs in each space and in which spaces this action occurs. From this perspective, it will be possible to evidentiate how the representation of violence and its performance in certain spaces may contribute to the construction of individuals inserted on it. Furthermore, it will try to demonstrate the effects obtained with some elements which persisted from the book to the screenplay, or vice-versa, as well as the elements obtained with the insertion of new elements in the final cinematic production.

In order to achieve the aimed objectives this research will focus on the existent relationships among literature, cinema and cultural studies. Therefore some concepts will be discussed and clarified if possible. Among them, the concepts of culture, representation, cultural translation and adaptation, which will be of primary importance for the discussion that this research intend to establish. Beyond the mentioned concepts, the research will use a literature that relies on the movie images and, for this, it will count on a study of the intersemiotic elements specific to them.

Keywords: Literature, Movies. Representation. Violence.



## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 01 |
| <b>1. O QUE HÁ ENTRE A LITERATURA E O CINEMA</b> .....                                | 07 |
| 1.1. A CONCEPÇÃO DE CULTURA: UM DOS ALICERCES DA PONTE ENTRE LITERATURA E CINEMA..... | 07 |
| 1.2. A REPRESENTAÇÃO NO CAMINHO DA LITERATURA E DO CINEMA .....                       | 10 |
| 1.2.1. O conceito de representação.....   | 10 |
| 1.2.2. Representação e formação de estereótipos .....                                 | 14 |
| 1.3. ADAPTAÇÃO / TRADUÇÃO: DA PALAVRA À IMAGEM.....                                   | 17 |
| <b>2. CIDADE DE DEUS: A VIOLÊNCIA NAS LINHAS, A VIOLÊNCIA NA TELA</b> .....           | 29 |
| 2.1. ESCREVER E FILMAR A VIOLÊNCIA: POSSIBILIDADES DE LEITURA.....                    | 29 |
| 2.2. DAS LINHAS À TELA: O QUE FICA, O QUE SE PERDE E O QUE SE GANHA.....              | 32 |
| <b>3. A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS E SUA RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DO OUTRO</b> .....   | 43 |
| 3.1. OLHAR E LER AS IMAGENS: UMA DIFERENÇA “POUCO” SUTIL .....                        | 43 |
| 3.2. O ESPAÇO DA FAVELA E A CONSTRUÇÃO DO INDIVÍDUO.....                              | 53 |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | 81 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 87 |

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 01 |
| <b>1. O QUE HÁ ENTRE A LITERATURA E O CINEMA</b> .....                                | 07 |
| 1.1. A CONCEPÇÃO DE CULTURA: UM DOS ALICERCES DA PONTE ENTRE LITERATURA E CINEMA..... | 07 |
| 1.2. A REPRESENTAÇÃO NO CAMINHO DA LITERATURA E DO CINEMA .....                       | 10 |
| 1.2.1. O conceito de representação.....   | 10 |
| 1.2.2. Representação e formação de estereótipos .....                                 | 14 |
| 1.3. ADAPTAÇÃO / TRADUÇÃO: DA PALAVRA À IMAGEM.....                                   | 17 |
| <b>2. CIDADE DE DEUS: A VIOLÊNCIA NAS LINHAS, A VIOLÊNCIA NA TELA</b> .....           | 29 |
| 2.1. ESCREVER E FILMAR A VIOLÊNCIA: POSSIBILIDADES DE LEITURA.....                    | 29 |
| 2.2. DAS LINHAS À TELA: O QUE FICA, O QUE SE PERDE E O QUE SE GANHA.....              | 32 |
| <b>3. A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS E SUA RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DO OUTRO</b> .....   | 43 |
| 3.1. OLHAR E LER AS IMAGENS: UMA DIFERENÇA “POUCO” SUTIL .....                        | 43 |
| 3.2. O ESPAÇO DA FAVELA E A CONSTRUÇÃO DO INDIVÍDUO.....                              | 53 |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | 81 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 87 |



## INTRODUÇÃO

Ao estudar a Língua Portuguesa e os inúmeros eixos que a compõem, direciona-se a atenção para um desses eixos em particular, pela profunda relação com a vida humana que ele desenvolve: a visão do estudo da língua como um estudo da cultura. Partindo dessa visão, pensa-se num estudo da cultura a partir da linguagem, visto que é a linguagem que nos constrói como sujeitos e o que percebemos como realidade. E são justamente as relações entre as formas de linguagem – escrita e audiovisual – que formarão o eixo norteador deste trabalho, firmado a partir das reflexões acerca de literatura e adaptação de obras literárias para o cinema. A expressão escrita de uma língua vem acompanhada de pontos de vista e de visões de mundo capazes de representar e registrar a vida dos indivíduos que fazem uso dessa língua, e foi pensando nisso que se considerou importante observar como a literatura e o cinema nacional vêm representando questões intensas como a violência.

Como forma de desenvolver discussões mais objetivas acerca das relações entre literatura, cinema e estudos culturais, o que se propõe é uma análise da representação da violência no livro<sup>1</sup>, roteiro<sup>2</sup> e filme<sup>3</sup> *Cidade de Deus*, concentrando esta observação em como a violência atua nos espaços e em quais espaços se dá essa atuação. A partir daí, se pensará no que foi modificado e o que persistiu dos textos para o filme, observando as escolhas que foram feitas e os efeitos obtidos com elas na montagem final da produção vista na tela. Além de refletir acerca da abordagem do tema violência, o objetivo principal dessa dissertação é analisar a como se dão as representações – sejam elas sócio-culturais, étnico-raciais ou de gênero – na narrativa literária e cinematográfica.

Para que um estudo nas perspectivas descritas acima seja possível é importante que alguns conceitos e questões sejam discutidos e, se possível, esclarecidos. Entre eles, os conceitos de cultura, representação, tradução cultural e adaptação, que serão de fundamental importância para as discussões que esta dissertação pretende estabelecer.

Como este trabalho propõe, antes de qualquer coisa, uma análise das representações sócio-culturais presentes nas narrativas de violência,

---

<sup>1</sup> LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

<sup>2</sup> MANTOVANI, Bráulio e MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus: roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

<sup>3</sup> CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins. [Rio de Janeiro: Videofilmes / O2 filmes], 2002. 1 DVD (135 minutos).

## INTRODUÇÃO

Ao estudar a Língua Portuguesa e os inúmeros eixos que a compõem, direciona-se a atenção para um desses eixos em particular, pela profunda relação com a vida humana que ele desenvolve: a visão do estudo da língua como um estudo da cultura. Partindo dessa visão, pensa-se num estudo da cultura a partir da linguagem, visto que é a linguagem que nos constrói como sujeitos e o que percebemos como realidade. E são justamente as relações entre as formas de linguagem – escrita e audiovisual – que formarão o eixo norteador deste trabalho, firmado a partir das reflexões acerca de literatura e adaptação de obras literárias para o cinema. A expressão escrita de uma língua vem acompanhada de pontos de vista e de visões de mundo capazes de representar e registrar a vida dos indivíduos que fazem uso dessa língua, e foi pensando nisso que se considerou importante observar como a literatura e o cinema nacional vêm representando questões intensas como a violência.

Como forma de desenvolver discussões mais objetivas acerca das relações entre literatura, cinema e estudos culturais, o que se propõe é uma análise da representação da violência no livro<sup>1</sup>, roteiro<sup>2</sup> e filme<sup>3</sup> *Cidade de Deus*, concentrando esta observação em como a violência atua nos espaços e em quais espaços se dá essa atuação. A partir daí, se pensará no que foi modificado e o que persistiu dos textos para o filme, observando as escolhas que foram feitas e os efeitos obtidos com elas na montagem final da produção vista na tela. Além de refletir acerca da abordagem do tema violência, o objetivo principal dessa dissertação é analisar a como se dão as representações – sejam elas sócio-culturais, étnico-raciais ou de gênero – na narrativa literária e cinematográfica.

Para que um estudo nas perspectivas descritas acima seja possível é importante que alguns conceitos e questões sejam discutidos e, se possível, esclarecidos. Entre eles, os conceitos de cultura, representação, tradução cultural e adaptação, que serão de fundamental importância para as discussões que esta dissertação pretende estabelecer.

Como este trabalho propõe, antes de qualquer coisa, uma análise das representações sócio-culturais presentes nas narrativas de violência,

---

<sup>1</sup> LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

<sup>2</sup> MANTOVANI, Bráulio e MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus: roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

<sup>3</sup> CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins. [Rio de Janeiro: Videofilmes / O2 filmes], 2002. 1 DVD (135 minutos).

faz-se necessária uma reflexão acerca do conceito de cultura e para isso se tomará como base as idéias de John B. Thompson, em “O conceito de cultura”<sup>4</sup>, onde o autor propõem cinco concepções básicas para a definição de cultura. No que diz respeito a concepção de representação a referência principal será os estudos de Stuart Hall.<sup>5</sup>, bem como as discussões de Ella Shohat e Robert Stam<sup>6</sup> – os autores fazem uma crítica à imagem eurocêntrica transmitida pelos meios comunicativos, em especial pela indústria cinematográfica. Os estudos de Shohat e Stam também serão de grande importância para uma análise das produções cinematográficas realizadas no Terceiro Mundo, onde os autores fazem, inclusive, uma abordagem das produções cinematográficas brasileiras.

Com relação ao conceito de tradução / adaptação e tradução cultural a referência básica será o trabalho de Thais Flores Nogueira Diniz<sup>7</sup>, reforçada pelos estudos de Tânia Pellegrini<sup>8</sup> e Sérgio Wolf<sup>9</sup>. Para tratar das questões acerca do tema violência, serão de fundamental importância os estudos de Alba Zaluar<sup>10</sup>, que inclusive são realizados no complexo formado pela favela Cidade de Deus. Além de Zaluar, as autoras Clara Mafra e Alessandra Rinaldi, também serão referência com reflexões e discussões acerca da violência em obra organizada por Zaluar e Alvito<sup>11</sup>, bem como Lúcia Nagib<sup>12</sup>, que faz uma análise detalhada do filme *Cidade de Deus* sob perspectivas muito particulares, tratando a linguagem utilizada no livro e filme como um instrumento representativo da violência, e Regina Dalcastagné<sup>13</sup>, que organizou uma obra com trabalhos de vários autores discutindo questões ligadas à violência na literatura brasileira. Além dos autores e autoras já citados, muitos outros que surgirem no decorrer da pesquisa darão sustentação às

---

<sup>4</sup> THOMPSON, John B. “O conceito de cultura”. In.: *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na época dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

<sup>5</sup> HALL, Stuart. “The work of representation.” In.: HALL, Stuart (org). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publication, 1997.

<sup>6</sup> SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>7</sup> DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Editora: O Lutador, 2003 (2ª edição).

<sup>8</sup> PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

<sup>9</sup> WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de passagem*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

<sup>10</sup> ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>11</sup> ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um Século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

<sup>12</sup> NAGIB, Lúcia. “A língua da bala”, in Sabrina Sedlmayer e Maria Esther Maciel (eds), *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 97-110.

<sup>13</sup> DALCASTAGNÉ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

faz-se necessária uma reflexão acerca do conceito de cultura e para isso se tomará como base as idéias de John B. Thompson, em “O conceito de cultura”<sup>4</sup>, onde o autor propõem cinco concepções básicas para a definição de cultura. No que diz respeito a concepção de representação a referência principal será os estudos de Stuart Hall.<sup>5</sup>, bem como as discussões de Ella Shohat e Robert Stam<sup>6</sup> – os autores fazem uma crítica à imagem eurocêntrica transmitida pelos meios comunicativos, em especial pela indústria cinematográfica. Os estudos de Shohat e Stam também serão de grande importância para uma análise das produções cinematográficas realizadas no Terceiro Mundo, onde os autores fazem, inclusive, uma abordagem das produções cinematográficas brasileiras.

Com relação ao conceito de tradução / adaptação e tradução cultural a referência básica será o trabalho de Thais Flores Nogueira Diniz<sup>7</sup>, reforçada pelos estudos de Tânia Pellegrini<sup>8</sup> e Sérgio Wolf<sup>9</sup>. Para tratar das questões acerca do tema violência, serão de fundamental importância os estudos de Alba Zaluar<sup>10</sup>, que inclusive são realizados no complexo formado pela favela Cidade de Deus. Além de Zaluar, as autoras Clara Mafra e Alessandra Rinaldi, também serão referência com reflexões e discussões acerca da violência em obra organizada por Zaluar e Alvito<sup>11</sup>, bem como Lúcia Nagib<sup>12</sup>, que faz uma análise detalhada do filme *Cidade de Deus* sob perspectivas muito particulares, tratando a linguagem utilizada no livro e filme como um instrumento representativo da violência, e Regina Dalcastagné<sup>13</sup>, que organizou uma obra com trabalhos de vários autores discutindo questões ligadas à violência na literatura brasileira. Além dos autores e autoras já citados, muitos outros que surgirem no decorrer da pesquisa darão sustentação às

---

<sup>4</sup> THOMPSON, John B. “O conceito de cultura”. In.: *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na época dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

<sup>5</sup> HALL, Stuart. “The work of representation.” In.: HALL, Stuart (org). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publication, 1997.

<sup>6</sup> SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>7</sup> DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Editora: O Lutador, 2003 (2ª edição).

<sup>8</sup> PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

<sup>9</sup> WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de passagem*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

<sup>10</sup> ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>11</sup> ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um Século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

<sup>12</sup> NAGIB, Lúcia. “A língua da bala”, in Sabrina Sedlmayer e Maria Esther Maciel (eds), *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 97-110.

<sup>13</sup> DALCASTAGNÉ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

análises aqui propostas, bem como outras obras das autoras e autores já mencionados nesta introdução.

Quando se faz uma reflexão acerca de temas relacionados à cultura e comunicação, que permeiam a sociedade contemporânea, um fato é plenamente visível: os meios comunicativos passaram por intensas mudanças nas últimas décadas, tanto no que diz respeito à tecnologia como a questões de representação. Hoje, é impossível não voltar os olhos para a linguagem audiovisual como forma comunicativa recorrente, e dentro dessa linguagem insere-se uma forte necessidade de se fazer um estudo que aborde os meios de comunicação atuantes e a presença destes nas relações humanas. Também é coerente afirmar que não há como pensar no estudo da cultura sem fazer uma análise dos meios de comunicação existentes.

O que cabe aqui é refletir por que as narrativas audiovisuais contemporâneas brasileiras estão dando tanto espaço para o tema violência e pensar que, para muitos, essas narrativas funcionam como uma das pontes de referência com a violência. Para quem nunca vivenciou a violência, para quem nunca foi vítima de um ato de violência intenso – corporal – existe a necessidade de uma referência para que haja uma relação de sentido e formas de expressão artístico-cultural como a literatura e o cinema atuam como instrumentos no estabelecimento dessa referência. Pois, como coloca Jean-Luc Nancy: “no hay sentido más que en referencia a algún ‘afuera’ o a alguna ‘otra parte’ *en relación com la cual el sentido consiste en referirser a ella.*”<sup>14,15</sup> Sendo assim, nesses casos o ser humano tem as imagens de violência que a ele são transmitidas como referência que atribui sentido para um ato de violência. O ato não pode ser transmitido, mesmo havendo possibilidade de narrar a violência, o ato em si não pode ser transportado, não pode ser sentido pelo corpo daquele que não o vivenciou. Segundo Nancy, “el ato no puede ser transmitido desde otra cosa que si mismo (no se trata de un pasaje de la potencia al acto)”<sup>16</sup>. O que Nancy denomina “pasaje de la potencia al acto” também é explicado por Carlos de Brito e Mello, que coloca que: “o gesto que nossa mão realiza, seja no desenho, seja na escrita, pode ser compreendido, em maior ou menos grau, como uma ‘passagem da potência ao ato’.”<sup>17</sup> Nessa passagem da potência ao ato há um vazio e é nesse vazio que tudo

<sup>14</sup> Grifo do autor.

<sup>15</sup> NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003, p. 20.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>17</sup> MELLO, Carlos de Brito. “A imagem, seu desaparecimento.” In.: *O espetáculo e a vida infame em Ônibus 174*. Eco-Pós (UFRJ), v. 9, p. 139-153, 2006, p. 177.

análises aqui propostas, bem como outras obras das autoras e autores já mencionados nesta introdução.

Quando se faz uma reflexão acerca de temas relacionados à cultura e comunicação, que permeiam a sociedade contemporânea, um fato é plenamente visível: os meios comunicativos passaram por intensas mudanças nas últimas décadas, tanto no que diz respeito à tecnologia como a questões de representação. Hoje, é impossível não voltar os olhos para a linguagem audiovisual como forma comunicativa recorrente, e dentro dessa linguagem insere-se uma forte necessidade de se fazer um estudo que aborde os meios de comunicação atuantes e a presença destes nas relações humanas. Também é coerente afirmar que não há como pensar no estudo da cultura sem fazer uma análise dos meios de comunicação existentes.

O que cabe aqui é refletir por que as narrativas audiovisuais contemporâneas brasileiras estão dando tanto espaço para o tema violência e pensar que, para muitos, essas narrativas funcionam como uma das pontes de referência com a violência. Para quem nunca vivenciou a violência, para quem nunca foi vítima de um ato de violência intenso – corporal – existe a necessidade de uma referência para que haja uma relação de sentido e formas de expressão artístico-cultural como a literatura e o cinema atuam como instrumentos no estabelecimento dessa referência. Pois, como coloca Jean-Luc Nancy: “no hay sentido más que en referencia a algún ‘afuera’ o a alguna ‘otra parte’ *en relación com la cual el sentido consiste en referirser a ella.*”<sup>14,15</sup> Sendo assim, nesses casos o ser humano tem as imagens de violência que a ele são transmitidas como referência que atribui sentido para um ato de violência. O ato não pode ser transmitido, mesmo havendo possibilidade de narrar a violência, o ato em si não pode ser transportado, não pode ser sentido pelo corpo daquele que não o vivenciou. Segundo Nancy, “el ato no puede ser transmitido desde otra cosa que si mismo (no se trata de un pasaje de la potencia al acto)”<sup>16</sup>. O que Nancy denomina “pasaje de la potencia al acto” também é explicado por Carlos de Brito e Mello, que coloca que: “o gesto que nossa mão realiza, seja no desenho, seja na escrita, pode ser compreendido, em maior ou menos grau, como uma ‘passagem da potência ao ato’.”<sup>17</sup> Nessa passagem da potência ao ato há um vazio e é nesse vazio que tudo

<sup>14</sup> Grifo do autor.

<sup>15</sup> NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003, p. 20.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>17</sup> MELLO, Carlos de Brito. “A imagem, seu desaparecimento.” In.: *O espetáculo e a vida infame em Ônibus 174*. Eco-Pós (UFRJ), v. 9, p. 139-153, 2006, p. 177.

se conduz e se constrói, pois apesar de o ato não poder ser sentido pelo corpo, ele pode ser representado e “essa articulação entre potência e ato, o comum e o singular, reconfigura a relação entre o *objeto*<sup>18</sup> representado e sua representação.”<sup>19</sup>.

O fato de a violência ser um grave problema social, por si só, já justificaria a importância de se direcionar o olhar para narrativas que abordam esse tema. No entanto, filmar a violência apenas para causar impacto, ou apenas com propósito lucrativo, nada tem a acrescentar a uma reflexão acerca do problema, fazer isso pode apenas banalizar o tema e obscurecer a sua importância. Porém, a produção cinematográfica brasileira que serve de objeto de estudo para este trabalho, diferentemente de muitos *thrillers* americanos, não mostra a violência escorrendo sangue pelas telas, ou mesmo a violência das explosões e tiroteios *sem propósito*<sup>20</sup>, que apenas hipnotizam o público, deixando o espectador anestesiado diante das imagens. *Cidade de Deus* e retrata a violência urbana brasileira a partir da análise das relações humanas e das condições sociais dos indivíduos e, apesar de haver um entendimento de que a violência é um tema muito especulado, que a favela e as situações de violência ligadas a ela,

proporciona um material para um produto midiático valioso sob a forma de medo ou estranheza, gera financiamentos nacionais e internacionais, tanto para ações diretas de caráter assistencial e/ou religioso quanto para pesquisas; a favela é o campo de batalha freqüente pela conquista da opinião pública<sup>21</sup>.

O mais importante para uma reflexão coerente é observar as relações de sentido presentes na tentativa de representar um ato de violência. Inclusive, é um pouco perigoso pensar que a violência é um tema demasiadamente especulado e/ou banalizado, pois, dessa forma, tem-se a impressão de que não há mais nada a dizer acerca da violência, e isso seria equivocado. Deixar de falar na violência é silenciar, é calar

<sup>18</sup> Grifo nosso. Nesse caso, a violência representada e sua representação.

<sup>19</sup> MELLO, Carlos de Brito, op. cit., p. 178.

<sup>20</sup> Grifo nosso. Acredita-se que há razões para as formas de representação da violência presentes em *Cidade de Deus*.

<sup>21</sup> ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos, op. cit., p. 22.

se conduz e se constrói, pois apesar de o ato não poder ser sentido pelo corpo, ele pode ser representado e “essa articulação entre potência e ato, o comum e o singular, reconfigura a relação entre o *objeto*<sup>18</sup> representado e sua representação.”<sup>19</sup>.

O fato de a violência ser um grave problema social, por si só, já justificaria a importância de se direcionar o olhar para narrativas que abordam esse tema. No entanto, filmar a violência apenas para causar impacto, ou apenas com propósito lucrativo, nada tem a acrescentar a uma reflexão acerca do problema, fazer isso pode apenas banalizar o tema e obscurecer a sua importância. Porém, a produção cinematográfica brasileira que serve de objeto de estudo para este trabalho, diferentemente de muitos *thrillers* americanos, não mostra a violência escorrendo sangue pelas telas, ou mesmo a violência das explosões e tiroteios *sem propósito*<sup>20</sup>, que apenas hipnotizam o público, deixando o espectador anestesiado diante das imagens. *Cidade de Deus* e retrata a violência urbana brasileira a partir da análise das relações humanas e das condições sociais dos indivíduos e, apesar de haver um entendimento de que a violência é um tema muito especulado, que a favela e as situações de violência ligadas a ela,

proporciona um material para um produto midiático valioso sob a forma de medo ou estranheza, gera financiamentos nacionais e internacionais, tanto para ações diretas de caráter assistencial e/ou religioso quanto para pesquisas; a favela é o campo de batalha freqüente pela conquista da opinião pública<sup>21</sup>.

O mais importante para uma reflexão coerente é observar as relações de sentido presentes na tentativa de representar um ato de violência. Inclusive, é um pouco perigoso pensar que a violência é um tema demasiadamente especulado e/ou banalizado, pois, dessa forma, tem-se a impressão de que não há mais nada a dizer acerca da violência, e isso seria equivocado. Deixar de falar na violência é silenciar, é calar

<sup>18</sup> Grifo nosso. Nesse caso, a violência representada e sua representação.

<sup>19</sup> MELLO, Carlos de Brito, op. cit., p. 178.

<sup>20</sup> Grifo nosso. Acredita-se que há razões para as formas de representação da violência presentes em *Cidade de Deus*.

<sup>21</sup> ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos, op. cit., p. 22.

aqueles que sofrem com ela. E mesmo que se fale, escreva, filme a violência sempre haverá algo a dizer, como coloca o escritor uruguaio Carlos Liscano ao falar da violência do cárcere durante a ditadura militar no Uruguai, ressaltando a importância de não deixar que os acontecimentos caiam no esquecimento:

Se há escrito sobre la repesión en Uruguay durante la última dictadura. Se escribe sobre la represión y es publicado. Parecería que no hay nada ‘indecible’ sobre lo que ocurrió. Esa es la imagen que se tiene. Yo también he escrito sobre lo que pasó. Sin embargo, lo que se dice es lo que está en la superficie. Toda la violencia, el miedo, el terror, las vejaciones, nunca se dirán.<sup>22</sup>

A última colocação de Liscano – Toda la violencia, el miedo, el terror, las vejaciones, nunca se dirán. – é muito coerente, porque por mais que a violência seja narrada, discutida, representada, as sensações – as relações com o corpo – nunca serão transmitidas plenamente. Pensando nisso, considera-se que deixar de representar a violência pode ter o efeito pernicioso de considerá-la algo tão “normal” que já se tornou parte da sociedade e que não há mais necessidade de discutir o assunto, podendo gerar um efeito de conformidade e fazendo com que a violência deixe de ser vista como um problema de maior gravidade.

Mediante tudo isso, o que persiste no desenvolvimento desta dissertação é uma busca incessante de entender como literatura e cinema contemporâneos, representados aqui por *Cidade de Deus*, narram a violência e em qual (quais) espaço(s) essa violência atua. Além disso, pretende-se demonstrar quais podem ser os reflexos da representação da violência sobre os sujeitos inseridos no contexto em que ela ocorre, e principalmente, refletir como literatura e cinema dão conta (ou não) de narrá-la. Paralelamente a isso se pretende analisar a questão da tradução cultural desde o texto literário até o cinematográfico, atentando para a imagem que é feita da cultura brasileira e dos indivíduos que fazem parte dessa cultura.

Para que as discussões propostas nessa dissertação possam ser compreendidas da melhor maneira possível, ela será estruturada

---

<sup>22</sup> LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Editorial Planeta S. A., 2007, p. 66.

aqueles que sofrem com ela. E mesmo que se fale, escreva, filme a violência sempre haverá algo a dizer, como coloca o escritor uruguaio Carlos Liscano ao falar da violência do cárcere durante a ditadura militar no Uruguai, ressaltando a importância de não deixar que os acontecimentos caiam no esquecimento:

Se há escrito sobre la repesión en Uruguay durante la última dictadura. Se escribe sobre la represión y es publicado. Parecería que no hay nada ‘indecible’ sobre lo que ocurrió. Esa es la imagen que se tiene. Yo también he escrito sobre lo que pasó. Sin embargo, lo que se dice es lo que está en la superficie. Toda la violencia, el miedo, el terror, las vejaciones, nunca se dirán.<sup>22</sup>

A última colocação de Liscano – Toda la violencia, el miedo, el terror, las vejaciones, nunca se dirán. – é muito coerente, porque por mais que a violência seja narrada, discutida, representada, as sensações – as relações com o corpo – nunca serão transmitidas plenamente. Pensando nisso, considera-se que deixar de representar a violência pode ter o efeito pernicioso de considerá-la algo tão “normal” que já se tornou parte da sociedade e que não há mais necessidade de discutir o assunto, podendo gerar um efeito de conformidade e fazendo com que a violência deixe de ser vista como um problema de maior gravidade.

Mediante tudo isso, o que persiste no desenvolvimento desta dissertação é uma busca incessante de entender como literatura e cinema contemporâneos, representados aqui por *Cidade de Deus*, narram a violência e em qual (quais) espaço(s) essa violência atua. Além disso, pretende-se demonstrar quais podem ser os reflexos da representação da violência sobre os sujeitos inseridos no contexto em que ela ocorre, e principalmente, refletir como literatura e cinema dão conta (ou não) de narrá-la. Paralelamente a isso se pretende analisar a questão da tradução cultural desde o texto literário até o cinematográfico, atentando para a imagem que é feita da cultura brasileira e dos indivíduos que fazem parte dessa cultura.

Para que as discussões propostas nessa dissertação possam ser compreendidas da melhor maneira possível, ela será estruturada

---

<sup>22</sup> LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Editorial Planeta S. A., 2007, p. 66.

basicamente em três capítulos, além da introdução e da conclusão. No capítulo 1 o objetivo é esclarecer alguns conceitos – cultura, representação e tradução / adaptação – que farão parte da análise dos textos e filme. Esse capítulo deve funcionar basicamente como uma fundamentação teórica. O capítulo 2 consistirá na análise do livro, roteiro e filme *Cidade de Deus*. E, por fim, o capítulo 3 será composto de uma análise aprofundada da representação do(s) espaço(s) nos três textos analisados. Além dos três capítulos o trabalho contará com uma conclusão.

basicamente em três capítulos, além da introdução e da conclusão. No capítulo 1 o objetivo é esclarecer alguns conceitos – cultura, representação e tradução / adaptação – que farão parte da análise dos textos e filme. Esse capítulo deve funcionar basicamente como uma fundamentação teórica. O capítulo 2 consistirá na análise do livro, roteiro e filme *Cidade de Deus*. E, por fim, o capítulo 3 será composto de uma análise aprofundada da representação do(s) espaço(s) nos três textos analisados. Além dos três capítulos o trabalho contará com uma conclusão.

## 1. O QUE HÁ ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

A ponte que liga o espaço existente entre a literatura e o cinema é sinuosa e repleta de detalhes. E são estes detalhes que fazem desse caminho algo tão interessante. Pensar a literatura e o cinema é se inquietar com as semelhanças e diferenças entre essas duas formas narrativas. É pensar em como histórias são contadas, como vidas são expostas e em como fatos são estruturados, ou desestruturados. Como este trabalho propõe, antes de qualquer coisa, uma análise das representações sócio-culturais presentes nas narrativas de violência abordadas pela literatura e pelo cinema, faz-se necessária a discussão de alguns conceitos e de alguns termos que formam o eixo sustentador da ligação entre essas duas formas narrativas. Termos como cultura e representação precisam ser debatidos antes do desenvolvimento de um estudo como este. Além disso, é importante refletir acerca de algumas questões envolvendo o termo adaptação e tradução, principalmente sob a perspectiva da tradução cultural. Dessa forma será possível percorrer este caminho tão instigante de maneira mais segura.

### 1.1. A CONCEPÇÃO DE CULTURA: UM DOS ALICERCES DA PONTE ENTRE LITERATURA E CINEMA

Em uma abordagem que leva em consideração relações sócio-culturais, é importante pensar que existem inúmeras discussões acerca do conceito de cultura e que não há uma definição final e arbitrária da mesma. Tomando como base as idéias de John B. Thompson, em “O conceito de cultura”<sup>23</sup>, onde o autor propõem cinco concepções básicas para a definição de cultura, pretende-se fazer uma abordagem geral dessas discussões e observar qual delas se articula melhor com a noção de cultura presente na análise aqui proposta. A primeira concepção de cultura explicada por Thompson consiste na *concepção clássica*, que permeou entre o séc. XVI e XIX e inicialmente preservou o sentido original da palavra que era o de cultivo (agricultura), cuidar de alguma coisa. Em seguida, a palavra passou a ser utilizada também no seu sentido humano – “cultivo do humano”, “cultivo da mente” – até passar para a civilização e chegar-se ao termo “sociedade civilizada”. Em síntese, essa concepção coloca a cultura como sendo “o processo de desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas, um

---

<sup>23</sup> THOMPSON, op. cit.

## 1. O QUE HÁ ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

A ponte que liga o espaço existente entre a literatura e o cinema é sinuosa e repleta de detalhes. E são estes detalhes que fazem desse caminho algo tão interessante. Pensar a literatura e o cinema é se inquietar com as semelhanças e diferenças entre essas duas formas narrativas. É pensar em como histórias são contadas, como vidas são expostas e em como fatos são estruturados, ou desestruturados. Como este trabalho propõe, antes de qualquer coisa, uma análise das representações sócio-culturais presentes nas narrativas de violência abordadas pela literatura e pelo cinema, faz-se necessária a discussão de alguns conceitos e de alguns termos que formam o eixo sustentador da ligação entre essas duas formas narrativas. Termos como cultura e representação precisam ser debatidos antes do desenvolvimento de um estudo como este. Além disso, é importante refletir acerca de algumas questões envolvendo o termo adaptação e tradução, principalmente sob a perspectiva da tradução cultural. Dessa forma será possível percorrer este caminho tão instigante de maneira mais segura.

### 1.1. A CONCEPÇÃO DE CULTURA: UM DOS ALICERCES DA PONTE ENTRE LITERATURA E CINEMA

Em uma abordagem que leva em consideração relações sócio-culturais, é importante pensar que existem inúmeras discussões acerca do conceito de cultura e que não há uma definição final e arbitrária da mesma. Tomando como base as idéias de John B. Thompson, em “O conceito de cultura”<sup>23</sup>, onde o autor propõem cinco concepções básicas para a definição de cultura, pretende-se fazer uma abordagem geral dessas discussões e observar qual delas se articula melhor com a noção de cultura presente na análise aqui proposta. A primeira concepção de cultura explicada por Thompson consiste na *concepção clássica*, que permeou entre o séc. XVI e XIX e inicialmente preservou o sentido original da palavra que era o de cultivo (agricultura), cuidar de alguma coisa. Em seguida, a palavra passou a ser utilizada também no seu sentido humano – “cultivo do humano”, “cultivo da mente” – até passar para a civilização e chegar-se ao termo “sociedade civilizada”. Em síntese, essa concepção coloca a cultura como sendo “o processo de desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas, um

---

<sup>23</sup> THOMPSON, op. cit.

processo facilitado pela assimilação de trabalhos acadêmicos e artísticos e ligado ao caráter progressista da era moderna.”<sup>24</sup>, o que faz com que ela privilegie alguns trabalhos e valores em relação a outros.

A segunda concepção, a *concepção descritiva*, que visualizava a cultura como um objeto a ser analisado, continuava a ligá-la a questões de valores. Essa concepção pode ser resumida como: “*a cultura de um grupo ou sociedade é o conjunto de crenças, costumes, idéias e valores, bem como os artefatos, objetos e instrumentos materiais, que são adquiridos pelos indivíduos enquanto membros de um grupo ou sociedade.*”<sup>25</sup>

A terceira concepção a ser discutida é a concepção simbólica, que traz como figura mais representativa Clifford Geertz. O autor associa a cultura com a capacidade de lidar com o caráter simbólico. Geertz faz uma abordagem interpretativa da cultura, visualizando-a como uma intertextualidade, em dependência de uma interpretação. Essa abordagem coloca que “*a cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças.*”<sup>26</sup>.

A última concepção colocada por Thompson é a *concepção estrutural* que trabalha os mesmos pressupostos da concepção simbólica, mas leva em consideração as relações de poder. Essa concepção visualiza um contexto mais amplo para se analisar as estruturas simbólicas. A visão estrutural é uma visão mais material da cultura, que dá ênfase tanto ao caráter simbólico dos fenômenos culturais como ao fato desses fenômenos estarem sempre inseridos em contextos sociais estruturados. Sendo assim, a concepção estrutural seria “*o estudo das formas simbólicas – isto é, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos – em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas.*”<sup>27</sup> Essa concepção é a que faz mais sentido ao se analisar os fenômenos culturais presentes nas relações entre literatura e cinema, visto que, ela leva em consideração as formas simbólicas

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 170.

<sup>25</sup> Ibid., p. 173.

<sup>26</sup> Ibid., p. 176.

<sup>27</sup> Ibid., p. 181.

processo facilitado pela assimilação de trabalhos acadêmicos e artísticos e ligado ao caráter progressista da era moderna.”<sup>24</sup>, o que faz com que ela privilegie alguns trabalhos e valores em relação a outros.

A segunda concepção, a *concepção descritiva*, que visualizava a cultura como um objeto a ser analisado, continuava a ligá-la a questões de valores. Essa concepção pode ser resumida como: “*a cultura de um grupo ou sociedade é o conjunto de crenças, costumes, idéias e valores, bem como os artefatos, objetos e instrumentos materiais, que são adquiridos pelos indivíduos enquanto membros de um grupo ou sociedade.*”<sup>25</sup>

A terceira concepção a ser discutida é a concepção simbólica, que traz como figura mais representativa Clifford Geertz. O autor associa a cultura com a capacidade de lidar com o caráter simbólico. Geertz faz uma abordagem interpretativa da cultura, visualizando-a como uma intertextualidade, em dependência de uma interpretação. Essa abordagem coloca que “*a cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças.*”<sup>26</sup>.

A última concepção colocada por Thompson é a *concepção estrutural* que trabalha os mesmos pressupostos da concepção simbólica, mas leva em consideração as relações de poder. Essa concepção visualiza um contexto mais amplo para se analisar as estruturas simbólicas. A visão estrutural é uma visão mais material da cultura, que dá ênfase tanto ao caráter simbólico dos fenômenos culturais como ao fato desses fenômenos estarem sempre inseridos em contextos sociais estruturados. Sendo assim, a concepção estrutural seria “*o estudo das formas simbólicas – isto é, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos – em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas.*”<sup>27</sup> Essa concepção é a que faz mais sentido ao se analisar os fenômenos culturais presentes nas relações entre literatura e cinema, visto que, ela leva em consideração as formas simbólicas

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 170.

<sup>25</sup> Ibid., p. 173.

<sup>26</sup> Ibid., p. 176.

<sup>27</sup> Ibid., p. 181.

associadas a uma cultura e as relações de poder. As ações do dia-a-dia e as manifestações culturais são sempre realizadas em circunstâncias sócio-históricas específicas, por indivíduos específicos e que possuem certos recursos e diferentes graus de poder e autoridade. Essas mesmas manifestações podem ser recebidas e interpretadas por outros indivíduos, que vivem em outra situação sócio-histórica e econômica. Partindo dessa concepção de cultura é possível fazer uso das palavras de Stuart Hall afirmando que, “dizer que duas pessoas pertencem a uma mesma cultura é dizer que elas interpretam o mundo de maneira mais ou menos parecida e podem expressar seus pensamentos e sentimentos concernentes ao mundo, de forma que seja compreendida por cada um.”<sup>28</sup>

Uma das práticas culturais características de muitas sociedades contemporâneas são as produções cinematográfica, produções estas que, muitas vezes, são realizadas por uma cultura e recebidas por outras. Um filme que é produzido em um determinado contexto social, econômico e cultural, é transmitido a outros contextos que também possuem suas especificidades, levando a conclusão de que nem sempre se alcançará o espectador da maneira prevista, pois neste processo não caberá uma tradução cultural<sup>29</sup> e nem sempre a cultura produtora será compreendida pela cultura consumidora. Para que esta colocação fique mais clara basta tomar como exemplo o objeto em questão neste trabalho. *Cidade de Deus* é produzido em um contexto sócio-cultural específico do Brasil – uma favela do Rio de Janeiro. Em contrapartida, foi um filme de repercussão nacional e internacional e, dentro do próprio país de origem, ele teve efeitos diferentes nos diversos segmentos da sociedade. É importante pensar que, assim como o cinema, a literatura também é uma forma simbólica produzida em um determinado contexto e que também reflete algumas relações de poder, a começar pelo acesso à literatura, que não é para todos. Sendo assim, quando esta dissertação propõe uma análise da representação da violência na literatura e no cinema, ela levará em consideração que tanto a literatura como o cinema constituem-se formas simbólicas mediadas por relações de poder, visto que, nem sempre a cultura que é representada por estas formas narrativas é mesma que as produz. Para entender melhor essa articulação entre as representações presentes na literatura e no cinema é necessário refletir sobre o próprio conceito de representação.

---

<sup>28</sup> HALL, op. cit, p. 03.

<sup>29</sup> Observar mais adiante as discussões sobre tradução cultural.

associadas a uma cultura e as relações de poder. As ações do dia-a-dia e as manifestações culturais são sempre realizadas em circunstâncias sócio-históricas específicas, por indivíduos específicos e que possuem certos recursos e diferentes graus de poder e autoridade. Essas mesmas manifestações podem ser recebidas e interpretadas por outros indivíduos, que vivem em outra situação sócio-histórica e econômica. Partindo dessa concepção de cultura é possível fazer uso das palavras de Stuart Hall afirmando que, “dizer que duas pessoas pertencem a uma mesma cultura é dizer que elas interpretam o mundo de maneira mais ou menos parecida e podem expressar seus pensamentos e sentimentos concernentes ao mundo, de forma que seja compreendida por cada um.”<sup>28</sup>

Uma das práticas culturais características de muitas sociedades contemporâneas são as produções cinematográfica, produções estas que, muitas vezes, são realizadas por uma cultura e recebidas por outras. Um filme que é produzido em um determinado contexto social, econômico e cultural, é transmitido a outros contextos que também possuem suas especificidades, levando a conclusão de que nem sempre se alcançará o espectador da maneira prevista, pois neste processo não caberá uma tradução cultural<sup>29</sup> e nem sempre a cultura produtora será compreendida pela cultura consumidora. Para que esta colocação fique mais clara basta tomar como exemplo o objeto em questão neste trabalho. *Cidade de Deus* é produzido em um contexto sócio-cultural específico do Brasil – uma favela do Rio de Janeiro. Em contrapartida, foi um filme de repercussão nacional e internacional e, dentro do próprio país de origem, ele teve efeitos diferentes nos diversos segmentos da sociedade. É importante pensar que, assim como o cinema, a literatura também é uma forma simbólica produzida em um determinado contexto e que também reflete algumas relações de poder, a começar pelo acesso à literatura, que não é para todos. Sendo assim, quando esta dissertação propõe uma análise da representação da violência na literatura e no cinema, ela levará em consideração que tanto a literatura como o cinema constituem-se formas simbólicas mediadas por relações de poder, visto que, nem sempre a cultura que é representada por estas formas narrativas é mesma que as produz. Para entender melhor essa articulação entre as representações presentes na literatura e no cinema é necessário refletir sobre o próprio conceito de representação.

---

<sup>28</sup> HALL, op. cit, p. 03.

<sup>29</sup> Observar mais adiante as discussões sobre tradução cultural.

## 1.2. A REPRESENTAÇÃO NO CAMINHO DA LITERATURA E DO CINEMA

### 1.2.1. O conceito de representação

Depois de discutir o conceito de cultura e demonstrar a sua relevância para um estudo que envolve as relações entre literatura e cinema, considera-se de fundamental importância fazer algumas reflexões acerca do termo representação e chegar a um conceito que estabeleça uma relação consistente com as discussões propostas nesse trabalho. Para dar início a esta reflexão parte-se da definição de Stuart Hall de que “representação é usar a língua/ linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa para outrem.”<sup>30</sup> O mais interessante para uma análise que verifica as relações estabelecidas entre a literatura e o cinema é entender como se dá a representação através da linguagem e para isso, se levará em consideração uma abordagem *construcionista* – em que o significado é construído através da linguagem – e não refletido por ela, como propõe uma abordagem *reflexiva*, e nem é o autor quem impõe seu significado único, como prevê uma abordagem *intencional*. Partindo dessa perspectiva, conclui-se que a representação produz significados por meio da linguagem acerca de conceitos presentes em nossa mente e entende-se que “a linguagem consiste em signos organizados conforme várias relações”<sup>31</sup>. E sendo a linguagem um sistema de representação formado por códigos específicos, é verdadeiro afirmar que estes códigos que possibilitam a transmissão de conceitos são resultado de convenções sociais. De acordo com Hall, “somos nós – na sociedade, nas culturas humanas – que fazemos as coisas significarem, que significamos. Os significados, conseqüentemente, mudam sempre de uma cultura ou época para outra.”<sup>32</sup>

Para exemplificar a ideia de representação, pode-se pensar em filmes que apresentam histórias de vida e seres existentes no mundo real. O que se vê nesses filmes são representações, por meio da linguagem audiovisual, de histórias possivelmente “verdadeiras”. As imagens que chegam aos espectadores são representações dos acontecimentos e a maneira como serão recebidas pelos “leitores audiovisuais”, e posteriormente decodificadas por eles, também

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 15.

<sup>31</sup> Ibid., p. 28.

<sup>32</sup> Ibid., p.61.

## 1.2. A REPRESENTAÇÃO NO CAMINHO DA LITERATURA E DO CINEMA

### 1.2.1. O conceito de representação

Depois de discutir o conceito de cultura e demonstrar a sua relevância para um estudo que envolve as relações entre literatura e cinema, considera-se de fundamental importância fazer algumas reflexões acerca do termo representação e chegar a um conceito que estabeleça uma relação consistente com as discussões propostas nesse trabalho. Para dar início a esta reflexão parte-se da definição de Stuart Hall de que “representação é usar a língua/ linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa para outrem.”<sup>30</sup> O mais interessante para uma análise que verifica as relações estabelecidas entre a literatura e o cinema é entender como se dá a representação através da linguagem e para isso, se levará em consideração uma abordagem *construcionista* – em que o significado é construído através da linguagem – e não refletido por ela, como propõe uma abordagem *reflexiva*, e nem é o autor quem impõe seu significado único, como prevê uma abordagem *intencional*. Partindo dessa perspectiva, conclui-se que a representação produz significados por meio da linguagem acerca de conceitos presentes em nossa mente e entende-se que “a linguagem consiste em signos organizados conforme várias relações”<sup>31</sup>. E sendo a linguagem um sistema de representação formado por códigos específicos, é verdadeiro afirmar que estes códigos que possibilitam a transmissão de conceitos são resultado de convenções sociais. De acordo com Hall, “somos nós – na sociedade, nas culturas humanas – que fazemos as coisas significarem, que significamos. Os significados, conseqüentemente, mudam sempre de uma cultura ou época para outra.”<sup>32</sup>

Para exemplificar a ideia de representação, pode-se pensar em filmes que apresentam histórias de vida e seres existentes no mundo real. O que se vê nesses filmes são representações, por meio da linguagem audiovisual, de histórias possivelmente “verdadeiras”. As imagens que chegam aos espectadores são representações dos acontecimentos e a maneira como serão recebidas pelos “leitores audiovisuais”, e posteriormente decodificadas por eles, também

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 15.

<sup>31</sup> Ibid., p. 28.

<sup>32</sup> Ibid., p.61.

constituirão representações. No entanto, mesmo que se leve em consideração que narrativas cinematográficas constituem representações, é importante levantar questionamentos acerca do compromisso destas para com certo grau de “realismo”, no sentido de se aproximarem de concepções de realidade, pois como colocam Shohat e Stam, “o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo”<sup>33</sup>. Essa colocação de Shohat e Stam é ainda mais pertinente ao se pensar que um mesmo conceito pode ser representado de maneiras diferentes. Sendo assim, ao representar um lugar, um indivíduo ou mesmo uma comunidade, o autor o fará a partir de um conceito presente em sua mente, proveniente das relações culturais estabelecidas pelo mesmo com o espaço sócio-cultural vivenciado por ele, e que pode não ser o mesmo que está presente na mente de todos os receptores, visto que isso envolve uma questão cultural. Segundo Stuart Hall,

as pessoas pertencentes a uma mesma cultura precisam partilhar um mapa conceptual semelhante em termos gerais, e elas precisam também partilhar a mesma forma de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim podem os significados ser efetivamente intercambiados entre as pessoas.<sup>34</sup>

Ao levar em consideração que um filme pode ser produzido por uma cultura e recebido por outras além da que o produziu, muitas representações podem ser interpretadas de maneira não partilhada por todos os indivíduos que terão acesso ao filme. Partindo da concepção de que as narrativas cinematográficas são predominantemente imagéticas e que “os signos visuais são o que se costuma chamar de *ícones*; isto é, eles mantêm, na forma, certa semelhança com o objeto, pessoa ou evento a que se referem”<sup>35</sup>, corrobora-se a ideia inicial de que muitas representações produzidas no cinema aproximam-se daquilo que os indivíduos tem como referência. No entanto, é importante salientar que “os signos e as imagens visuais, mesmo quando têm muita semelhança com a coisas às quais se referem, ainda são sinais: carregam significação

---

<sup>33</sup> SHOHAT e STAM, op. cit., p. 262.

<sup>34</sup> HALL, op. cit., 19.

<sup>35</sup> Ibid., p. 19.

constituirão representações. No entanto, mesmo que se leve em consideração que narrativas cinematográficas constituem representações, é importante levantar questionamentos acerca do compromisso destas para com certo grau de “realismo”, no sentido de se aproximarem de concepções de realidade, pois como colocam Shohat e Stam, “o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo”<sup>33</sup>. Essa colocação de Shohat e Stam é ainda mais pertinente ao se pensar que um mesmo conceito pode ser representado de maneiras diferentes. Sendo assim, ao representar um lugar, um indivíduo ou mesmo uma comunidade, o autor o fará a partir de um conceito presente em sua mente, proveniente das relações culturais estabelecidas pelo mesmo com o espaço sócio-cultural vivenciado por ele, e que pode não ser o mesmo que está presente na mente de todos os receptores, visto que isso envolve uma questão cultural. Segundo Stuart Hall,

as pessoas pertencentes a uma mesma cultura precisam partilhar um mapa conceptual semelhante em termos gerais, e elas precisam também partilhar a mesma forma de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim podem os significados ser efetivamente intercambiados entre as pessoas.<sup>34</sup>

Ao levar em consideração que um filme pode ser produzido por uma cultura e recebido por outras além da que o produziu, muitas representações podem ser interpretadas de maneira não partilhada por todos os indivíduos que terão acesso ao filme. Partindo da concepção de que as narrativas cinematográficas são predominantemente imagéticas e que “os signos visuais são o que se costuma chamar de *ícones*; isto é, eles mantêm, na forma, certa semelhança com o objeto, pessoa ou evento a que se referem”<sup>35</sup>, corrobora-se a ideia inicial de que muitas representações produzidas no cinema aproximam-se daquilo que os indivíduos tem como referência. No entanto, é importante salientar que “os signos e as imagens visuais, mesmo quando têm muita semelhança com a coisas às quais se referem, ainda são sinais: carregam significação

---

<sup>33</sup> SHOHAT e STAM, op. cit., p. 262.

<sup>34</sup> HALL, op. cit., 19.

<sup>35</sup> Ibid., p. 19.

e, assim sendo, têm de ser interpretados.”<sup>36</sup>, sendo assim, para que uma representação seja significativa, estabeleça relações de sentido, ela precisa ser interpretada. Os códigos lingüísticos utilizados em uma representação precisam ser decodificados, portanto, a representação estará sempre a mercê da interpretação dos indivíduos a quem ela se destina e nunca haverá uma interpretação final. O que pode ocorrer é uma interpretação parecida por parte de indivíduos que possuem um “mapa conceptual” semelhante.

As questões que envolvem o realismo no cinema são um pouco complexas na medida em que argumentos (temas) recorrentes no mundo são representados nas telas. Em alguns momentos, ficção e informações documentais podem se misturar de tal modo que seja difícil distingui-las. Mesmo quando se trata de documentários, estes não fogem totalmente à ficção, pois as informações documentais, ao serem transpostas para a tela, precisam ser representadas e já não constituirão o mesmo espaço e tempo da informação original.

A representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela “fidelidade” dos detalhes do que outros tipos de representação (pintura, teatro), mas ao mesmo tempo só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado são ambos fictícios. Nesse sentido qualquer filme é um filme de ficção.<sup>37</sup>

É interessante se pensar na representação a partir da teoria pós-estruturalista, que coloca que estamos inseridos no interior da linguagem e da representação, que não temos acesso direto ao “real”. Todas as

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 19.

<sup>37</sup> AUMONT, 1994 apud DUTRA, Eliane Aparecida. *Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2005, 1 v., p. 63.

e, assim sendo, têm de ser interpretados.”<sup>36</sup>, sendo assim, para que uma representação seja significativa, estabeleça relações de sentido, ela precisa ser interpretada. Os códigos lingüísticos utilizados em uma representação precisam ser decodificados, portanto, a representação estará sempre a mercê da interpretação dos indivíduos a quem ela se destina e nunca haverá uma interpretação final. O que pode ocorrer é uma interpretação parecida por parte de indivíduos que possuem um “mapa conceptual” semelhante.

As questões que envolvem o realismo no cinema são um pouco complexas na medida em que argumentos (temas) recorrentes no mundo são representados nas telas. Em alguns momentos, ficção e informações documentais podem se misturar de tal modo que seja difícil distingui-las. Mesmo quando se trata de documentários, estes não fogem totalmente à ficção, pois as informações documentais, ao serem transpostas para a tela, precisam ser representadas e já não constituirão o mesmo espaço e tempo da informação original.

A representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela “fidelidade” dos detalhes do que outros tipos de representação (pintura, teatro), mas ao mesmo tempo só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado são ambos fictícios. Nesse sentido qualquer filme é um filme de ficção.<sup>37</sup>

É interessante se pensar na representação a partir da teoria pós-estruturalista, que coloca que estamos inseridos no interior da linguagem e da representação, que não temos acesso direto ao “real”. Todas as

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 19.

<sup>37</sup> AUMONT, 1994 apud DUTRA, Eliane Aparecida. *Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2005, 1 v., p. 63.

concepções de mundo existentes são representações realizadas por meio da linguagem e uma concepção de mundo nunca é idêntica à outra. Assim o cinema, através de suas narrativas ficcionais, não é capaz de reproduzir o “mundo real” e transpô-lo para a tela.

É possível pensar nisso a partir das reflexões de Benjamin em relação à obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Em um momento em que praticamente tudo pode ser reproduzido, quantas vezes se quiser e de infinitas maneiras, percebe-se que sempre haverá algo que não poderá ser representado.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. (...)  
O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.<sup>38</sup>

Um acontecimento efetivamente ocorrido no mundo, mesmo no cinema documental, não pode ser reproduzido, pois ele será representado sob outras perspectivas no espaço e no tempo.

Ainda assim, é importante observar que, “ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também, sobre relações sociais e culturais.”<sup>39</sup> Ainda que um indivíduo seja consciente de que um filme constitui uma representação da vida real, a visão a ele transmitida terá alguns efeitos sobre o mesmo. Shohat e Stam colocam que a literatura e o cinema:

não se referem ao ‘mundo’, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In.: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras Escolhidas v. 1, p. 167.

<sup>39</sup> SHOHAT e STAM, op. cit., p. 263.

concepções de mundo existentes são representações realizadas por meio da linguagem e uma concepção de mundo nunca é idêntica à outra. Assim o cinema, através de suas narrativas ficcionais, não é capaz de reproduzir o “mundo real” e transpô-lo para a tela.

É possível pensar nisso a partir das reflexões de Benjamin em relação à obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Em um momento em que praticamente tudo pode ser reproduzido, quantas vezes se quiser e de infinitas maneiras, percebe-se que sempre haverá algo que não poderá ser representado.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. (...)  
O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.<sup>38</sup>

Um acontecimento efetivamente ocorrido no mundo, mesmo no cinema documental, não pode ser reproduzido, pois ele será representado sob outras perspectivas no espaço e no tempo.

Ainda assim, é importante observar que, “ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também, sobre relações sociais e culturais.”<sup>39</sup> Ainda que um indivíduo seja consciente de que um filme constitui uma representação da vida real, a visão a ele transmitida terá alguns efeitos sobre o mesmo. Shohat e Stam colocam que a literatura e o cinema:

não se referem ao ‘mundo’, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In.: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras Escolhidas v. 1, p. 167.

<sup>39</sup> SHOHAT e STAM, op. cit., p. 263.

discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. Essa formulação transcende um tipo de veracidade referencial ingênua sem cair em um ‘nilismo hermenêutico’, segundo o qual todos os textos se tornam nada mais do que um jogo de significação sem sentido.<sup>40</sup>

E é, justamente, pelo fato de que determinadas representações podem desencadear determinados efeitos, que se sustenta a necessidade de observação e questionamentos das mesmas. Quando o espectador assiste a narrativas que abordam o seu espaço sócio-cultural ele é acometido pelo que Shohat e Stam denominam “sentimento do real”. Mesmo que teoricamente seja impossível alcançar o real, o espectador chega carregado desse sentimento, “baseado em suas experiências que lhes permite aceitar, questionar ou mesmo subverter as representações.”<sup>41</sup> Quando o cinema representa um problema social como a violência, para muitos espectadores o conceito de violência representado por ele será uma das visões possíveis do problema.

### 1.2.2. Representação e formação de estereótipos

Ao se refletir acerca do fato de que o cinema pode representar alguns problemas sociais de uma determinada comunidade, coloca-se em evidência um ponto muito importante – como se dão as representações produzidas pelo cinema e a consequente criação de estereótipos. Toda essa discussão e cuidado que envolve as representações produzidas pelo cinema gera o chamado “fardo da representação”<sup>42</sup>, ou seja, a inconsequente construção de estereótipos e a difícil tarefa de carregá-los. É interessante pensar que a representação se dá em diversas dimensões e também pode assumir uma multiplicidade de sentidos. Segundo Shohat e Stam, representação pode ser desde uma mimese até uma atuação (no sentido de atuar, de ser um personagem) e, sob outro nível, também pode ser política. Os autores colocam que “nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 264.

<sup>41</sup> Ibid., p. 267.

<sup>42</sup> Ibid., p. 267.

discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. Essa formulação transcende um tipo de veracidade referencial ingênua sem cair em um ‘nilismo hermenêutico’, segundo o qual todos os textos se tornam nada mais do que um jogo de significação sem sentido.<sup>40</sup>

E é, justamente, pelo fato de que determinadas representações podem desencadear determinados efeitos, que se sustenta a necessidade de observação e questionamentos das mesmas. Quando o espectador assiste a narrativas que abordam o seu espaço sócio-cultural ele é acometido pelo que Shohat e Stam denominam “sentimento do real”. Mesmo que teoricamente seja impossível alcançar o real, o espectador chega carregado desse sentimento, “baseado em suas experiências que lhes permite aceitar, questionar ou mesmo subverter as representações.”<sup>41</sup> Quando o cinema representa um problema social como a violência, para muitos espectadores o conceito de violência representado por ele será uma das visões possíveis do problema.

### 1.2.2. Representação e formação de estereótipos

Ao se refletir acerca do fato de que o cinema pode representar alguns problemas sociais de uma determinada comunidade, coloca-se em evidência um ponto muito importante – como se dão as representações produzidas pelo cinema e a consequente criação de estereótipos. Toda essa discussão e cuidado que envolve as representações produzidas pelo cinema gera o chamado “fardo da representação”<sup>42</sup>, ou seja, a inconsequente construção de estereótipos e a difícil tarefa de carregá-los. É interessante pensar que a representação se dá em diversas dimensões e também pode assumir uma multiplicidade de sentidos. Segundo Shohat e Stam, representação pode ser desde uma mimese até uma atuação (no sentido de atuar, de ser um personagem) e, sob outro nível, também pode ser política. Os autores colocam que “nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 264.

<sup>41</sup> Ibid., p. 267.

<sup>42</sup> Ibid., p. 267.

luta por representação tem correspondência com a esfera política.”<sup>43</sup> A partir daí, é fundamental pensar que alguns grupos carregam um “excesso de valor simbólico”. Por exemplo: que grupos estão associados a violência em narrativas como *Cidade de Deus*? Normalmente os causadores da violência são negros e pobres moradores de uma favela carioca e, em alguns momentos, os policiais. Com relação a isso é importante refletir que o fardo gerado por representações e estereótipos tem pesos diferentes,

os estereótipos de algumas comunidades apenas fazem o grupo-alvo se sentir desconfortável, mas a comunidade em questão tem poder social para combatê-los e resistir a eles, enquanto os estereótipos de outras comunidades fazem parte de políticas de violência que colocam em risco a própria vida do acusado. (...) Por outro lado, a tendência da mídia de apresentar negros como delinquentes em potencial tem impacto direto sobre a vida das comunidades negras.<sup>44</sup>

O combate a determinadas representações e estereótipos é impossibilitado principalmente pelo fato de que os indivíduos prejudicados não têm controle sobre a própria representação. No entanto, é interessante observar que o direito a uma representação própria não garante uma representação não-discriminatória – “o sistema pode simplesmente ‘usar’ o ator para ativar o sistema de códigos dominantes.”<sup>45</sup> Permitir uma autorrepresentação não é suficiente se o enredo da narrativa e as estratégias cinematográficas tiverem um caráter estigmatizador.

Concomitantemente à questão da representação, há de se pensar na formação de estereótipos. Na medida em que determinado grupo é representado sempre da mesma maneira – por exemplo, bandidos sempre representados como moradores da favela – ocorre a formação de estereótipos, na maioria das vezes opressores e estigmatizados. Porém, há um outro lado, quando se tenta mudar representações estereotipadas e acaba-se alcançando um efeito inverso. Herman Gray coloca que a

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 268.

<sup>44</sup> Ibid., p. 269-270.

<sup>45</sup> Ibid., p. 279.

luta por representação tem correspondência com a esfera política.”<sup>43</sup> A partir daí, é fundamental pensar que alguns grupos carregam um “excesso de valor simbólico”. Por exemplo: que grupos estão associados a violência em narrativas como *Cidade de Deus*? Normalmente os causadores da violência são negros e pobres moradores de uma favela carioca e, em alguns momentos, os policiais. Com relação a isso é importante refletir que o fardo gerado por representações e estereótipos tem pesos diferentes,

os estereótipos de algumas comunidades apenas fazem o grupo-alvo se sentir desconfortável, mas a comunidade em questão tem poder social para combatê-los e resistir a eles, enquanto os estereótipos de outras comunidades fazem parte de políticas de violência que colocam em risco a própria vida do acusado. (...) Por outro lado, a tendência da mídia de apresentar negros como delinquentes em potencial tem impacto direto sobre a vida das comunidades negras.<sup>44</sup>

O combate a determinadas representações e estereótipos é impossibilitado principalmente pelo fato de que os indivíduos prejudicados não têm controle sobre a própria representação. No entanto, é interessante observar que o direito a uma representação própria não garante uma representação não-discriminatória – “o sistema pode simplesmente ‘usar’ o ator para ativar o sistema de códigos dominantes.”<sup>45</sup> Permitir uma autorrepresentação não é suficiente se o enredo da narrativa e as estratégias cinematográficas tiverem um caráter estigmatizador.

Concomitantemente à questão da representação, há de se pensar na formação de estereótipos. Na medida em que determinado grupo é representado sempre da mesma maneira – por exemplo, bandidos sempre representados como moradores da favela – ocorre a formação de estereótipos, na maioria das vezes opressores e estigmatizados. Porém, há um outro lado, quando se tenta mudar representações estereotipadas e acaba-se alcançando um efeito inverso. Herman Gray coloca que a

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 268.

<sup>44</sup> Ibid., p. 269-270.

<sup>45</sup> Ibid., p. 279.

“mobilidade individual, assim como a afluência e a harmonia racial desviam a atenção da persistência do racismo, da desigualdade e da diferença de poder.”<sup>46</sup> Muitas vezes, ao se tentar “quebrar” um estereótipo ele acaba sendo reforçado, “um cinema de imagens artificialmente positivas deixa transparecer uma falta de confiança no grupo retratado.”<sup>47</sup> Existem também outros elementos, ligados à representação, presentes no discurso cinematográfico, como as mediações – estilo, música, iluminação, focalizações da câmara, etc. Em alguns casos, um sentimento de preconceito pode estar “oculto” na música de um filme, por exemplo. Quando em filmes que tentam representar o espaço e o homem africano se fazem presentes ritmos sonoros como os batuques de tambor, o espectador reafirma a ideia de que esse é um povo selvagem, inquieto, animalesco. Uma das mediações mais significativas do discurso cinematográfico é a edição das cenas, e o processo de mise-en-scène levanta questionamentos como: quanto espaço determinado grupo social ocupa dentro dos quadros? Com que frequência eles aparecem? Eles são personagens atuantes ou meramente decorativos?

É importante esclarecer que falar em formação de estereótipos, no que diz respeito às representações no cinema, não significa afirmar que sempre que aparece um personagem índio canibal, por exemplo, se está fazendo uma representação racista da comunidade indígena. Um filme como *Macunaíma* tem sentidos específicos ao realizar essa abordagem. Por isso, deve haver um cuidado ao se estabelecer uma crítica muito feroz a determinadas representações. Para uma reflexão consistente sobre a questão da representação no cinema, é necessário pensar em como desestruturar estereótipos e chegar a representações menos problemáticas. Uma das maneiras seria levar em consideração o discurso cinematográfico como um todo, não pensar isoladamente na representação dos personagens, mas sim no conjunto – enredo, som, espaço, edição, etc. É importante considerar as vozes do discurso, isso “ajuda a ultrapassar o ‘fascínio’ pelo visual, a olhar além da superfície epidérmica do texto”<sup>48</sup>. Além de uma tentativa de desestruturar alguns estereótipos, uma análise que leve em conta não apenas a imagem possibilita uma separação da noção de representação da mimesis e da verossimilhança. Além disso, “a ênfase no discursivo nos permite comparar os discursos de um filme com outros discursos cognatos que

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 290.

<sup>47</sup> Ibid., p. 296.

<sup>48</sup> Ibid., p. 310.

“mobilidade individual, assim como a afluência e a harmonia racial desviam a atenção da persistência do racismo, da desigualdade e da diferença de poder.”<sup>46</sup> Muitas vezes, ao se tentar “quebrar” um estereótipo ele acaba sendo reforçado, “um cinema de imagens artificialmente positivas deixa transparecer uma falta de confiança no grupo retratado.”<sup>47</sup> Existem também outros elementos, ligados à representação, presentes no discurso cinematográfico, como as mediações – estilo, música, iluminação, focalizações da câmara, etc. Em alguns casos, um sentimento de preconceito pode estar “oculto” na música de um filme, por exemplo. Quando em filmes que tentam representar o espaço e o homem africano se fazem presentes ritmos sonoros como os batuques de tambor, o espectador reafirma a ideia de que esse é um povo selvagem, inquieto, animalesco. Uma das mediações mais significativas do discurso cinematográfico é a edição das cenas, e o processo de mise-en-scène levanta questionamentos como: quanto espaço determinado grupo social ocupa dentro dos quadros? Com que frequência eles aparecem? Eles são personagens atuantes ou meramente decorativos?

É importante esclarecer que falar em formação de estereótipos, no que diz respeito às representações no cinema, não significa afirmar que sempre que aparece um personagem índio canibal, por exemplo, se está fazendo uma representação racista da comunidade indígena. Um filme como *Macunaíma* tem sentidos específicos ao realizar essa abordagem. Por isso, deve haver um cuidado ao se estabelecer uma crítica muito feroz a determinadas representações. Para uma reflexão consistente sobre a questão da representação no cinema, é necessário pensar em como desestruturar estereótipos e chegar a representações menos problemáticas. Uma das maneiras seria levar em consideração o discurso cinematográfico como um todo, não pensar isoladamente na representação dos personagens, mas sim no conjunto – enredo, som, espaço, edição, etc. É importante considerar as vozes do discurso, isso “ajuda a ultrapassar o ‘fascínio’ pelo visual, a olhar além da superfície epidérmica do texto”<sup>48</sup>. Além de uma tentativa de desestruturar alguns estereótipos, uma análise que leve em conta não apenas a imagem possibilita uma separação da noção de representação da mimesis e da verossimilhança. Além disso, “a ênfase no discursivo nos permite comparar os discursos de um filme com outros discursos cognatos que

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 290.

<sup>47</sup> Ibid., p. 296.

<sup>48</sup> Ibid., p. 310.

circulam socialmente – jornalismo, literatura, noticiários, programas de televisão, discursos políticos, ensaios acadêmicos e canções.”<sup>49</sup> E é pensando em observar especificamente dois discursos de circulação social – literatura e cinema – que considera-se de fundamental importância refletir acerca do conceito de adaptação.

### 1.3. ADAPTAÇÃO / TRADUÇÃO: DA PALAVRA À IMAGEM

O que significa a palavra adaptar? Inicialmente se pensa em adequar, ajustar, amoldar algo para o propósito a que se necessita. Ao se levar em consideração esta definição do termo para os estudos entre literatura e cinema, sugere-se que a literatura serve apenas como um instrumento que se subordina ao cinema, assumindo a função de servi-lo. Eis uma grande problemática em relação ao termo. Mediante isso, surgem outras possibilidades, como os termos translação, tradução, versão, transcrição ou transposição. Entretanto, o que se conclui é que nenhum deles pode ser considerado satisfatório para definir o que se vê nas telas baseado em uma obra literária pré-existente. Como é possível perceber, inicia-se aqui uma das problemáticas que envolvem os estudos das relações entre literatura e cinema. Como chamar de “adaptação” a algo novo? Refletindo sobre a problemática que envolve o termo, considera-se interessante pensar no filme que surge a partir de um texto literário como sendo uma tradução<sup>50</sup>, considerando tradução no sentido de *transformação*<sup>51</sup>, baseando-se nas colocações de Thais Flores Nogueira Diniz de que “a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico.”<sup>52</sup>.

Antes de qualquer coisa é importante esclarecer que se está falando de duas formas narrativas diferentes – cinema e literatura – e cada uma dessas linguagens possui suas especificidades e características próprias. Sendo assim, a tradução do texto literário para o filme, a tradução do texto escrito para o texto cinematográfico é um processo plenamente suscetível a mudanças, a transformações. Essas transformações na maioria das vezes constituem-se algo necessário, e o “tradutor como traidor” torna-se uma exigência. Pelo cinema ser uma

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 311-312.

<sup>50</sup> Sempre que se mencionar o termo tradução se estará fazendo referência ao produto final que teve origem no texto literário, ou seja, o filme.

<sup>51</sup> Grifo nosso.

<sup>52</sup> DINIZ, op. cit., p. 32.

circulam socialmente – jornalismo, literatura, noticiários, programas de televisão, discursos políticos, ensaios acadêmicos e canções.”<sup>49</sup> E é pensando em observar especificamente dois discursos de circulação social – literatura e cinema – que considera-se de fundamental importância refletir acerca do conceito de adaptação.

### 1.3. ADAPTAÇÃO / TRADUÇÃO: DA PALAVRA À IMAGEM

O que significa a palavra adaptar? Inicialmente se pensa em adequar, ajustar, amoldar algo para o propósito a que se necessita. Ao se levar em consideração esta definição do termo para os estudos entre literatura e cinema, sugere-se que a literatura serve apenas como um instrumento que se subordina ao cinema, assumindo a função de servi-lo. Eis uma grande problemática em relação ao termo. Mediante isso, surgem outras possibilidades, como os termos translação, tradução, versão, transcrição ou transposição. Entretanto, o que se conclui é que nenhum deles pode ser considerado satisfatório para definir o que se vê nas telas baseado em uma obra literária pré-existente. Como é possível perceber, inicia-se aqui uma das problemáticas que envolvem os estudos das relações entre literatura e cinema. Como chamar de “adaptação” a algo novo? Refletindo sobre a problemática que envolve o termo, considera-se interessante pensar no filme que surge a partir de um texto literário como sendo uma tradução<sup>50</sup>, considerando tradução no sentido de *transformação*<sup>51</sup>, baseando-se nas colocações de Thais Flores Nogueira Diniz de que “a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico.”<sup>52</sup>.

Antes de qualquer coisa é importante esclarecer que se está falando de duas formas narrativas diferentes – cinema e literatura – e cada uma dessas linguagens possui suas especificidades e características próprias. Sendo assim, a tradução do texto literário para o filme, a tradução do texto escrito para o texto cinematográfico é um processo plenamente suscetível a mudanças, a transformações. Essas transformações na maioria das vezes constituem-se algo necessário, e o “tradutor como traidor” torna-se uma exigência. Pelo cinema ser uma

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 311-312.

<sup>50</sup> Sempre que se mencionar o termo tradução se estará fazendo referência ao produto final que teve origem no texto literário, ou seja, o filme.

<sup>51</sup> Grifo nosso.

<sup>52</sup> DINIZ, op. cit., p. 32.

forma narrativa predominantemente visual e sua força comunicativa consistir basicamente na imagem, é importante atentar para o fato de que, “a imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a escrita estabelece com o leitor.”<sup>53</sup>

Tânia Pellegrini, ao refletir sobre literatura, cinema e televisão, ressalta que a cultura contemporânea é essencialmente visual. Vive-se um tempo onde tudo é muito ágil, em que justamente falta às pessoas tempo, abrindo para a imagem o poder de comunicar imediatamente o que a escrita comunicaria em um tempo maior. É importante ressaltar que não se está aqui defendendo uma ou outra forma de linguagem, visto que não é porque a linguagem visual é mais rápida que ela é necessariamente melhor, até porque, não se pretende nessa discussão fazer algum juízo de valor, muito pelo contrário, o que se pretende é justamente desconstruir alguns juízos de valor existentes chamando a atenção para o fato de que uma tradução não pretende ser uma imitação da obra original, mas sim surgir como uma “interpretação, um produto que carrega consigo a visão do cineasta no momento da tradução.”<sup>54</sup> É importante pensar que “na nossa era, a das máquinas e da comunicação em massa, a proximidade com o original não é mais possível, pois qualquer obra, assim que é distribuída ao público, deixa de pertencer a seu autor.”<sup>55</sup>

Além de se diferenciarem pela predominância de palavras ou imagens, a literatura e o cinema possuem outras especificidades – os *aspectos intersemióticos*<sup>56</sup>. Os aspectos intersemióticos são aqueles provenientes do fato de o cinema e a literatura possuírem propriedades diferentes resultantes de meios de produção distintos. O cinema possui recursos como iluminação e filmagem, que não cabem a literatura. E, em um processo de tradução, recursos como “o trabalho com a câmara, a ligação entre os planos (dissolvência e fusão de imagens, divisão de tela e corte) e o sistema de signos da edição (montagem e uso de sucessão rítmica das imagens)”<sup>57</sup> são propriedades específicas do cinema. Da mesma forma a linguagem literária também possui propriedades específicas. Um texto literário depende indiscutivelmente das interpretações e criações da mente do leitor, é ele quem cria o personagem, a paisagem, o objeto. Além disso, por mais que um texto

---

<sup>53</sup> PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações.” In.: PELLEGRINI [et al], op. cit., p. 16.

<sup>54</sup> DINIZ, op. cit., p. 88-89.

<sup>55</sup> Ibid., p. 89.

<sup>56</sup> Ibid., p.59.

<sup>57</sup> Ibid., p. 66.

forma narrativa predominantemente visual e sua força comunicativa consistir basicamente na imagem, é importante atentar para o fato de que, “a imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a escrita estabelece com o leitor.”<sup>53</sup>

Tânia Pellegrini, ao refletir sobre literatura, cinema e televisão, ressalta que a cultura contemporânea é essencialmente visual. Vive-se um tempo onde tudo é muito ágil, em que justamente falta às pessoas tempo, abrindo para a imagem o poder de comunicar imediatamente o que a escrita comunicaria em um tempo maior. É importante ressaltar que não se está aqui defendendo uma ou outra forma de linguagem, visto que não é porque a linguagem visual é mais rápida que ela é necessariamente melhor, até porque, não se pretende nessa discussão fazer algum juízo de valor, muito pelo contrário, o que se pretende é justamente desconstruir alguns juízos de valor existentes chamando a atenção para o fato de que uma tradução não pretende ser uma imitação da obra original, mas sim surgir como uma “interpretação, um produto que carrega consigo a visão do cineasta no momento da tradução.”<sup>54</sup> É importante pensar que “na nossa era, a das máquinas e da comunicação em massa, a proximidade com o original não é mais possível, pois qualquer obra, assim que é distribuída ao público, deixa de pertencer a seu autor.”<sup>55</sup>

Além de se diferenciarem pela predominância de palavras ou imagens, a literatura e o cinema possuem outras especificidades – os *aspectos intersemióticos*<sup>56</sup>. Os aspectos intersemióticos são aqueles provenientes do fato de o cinema e a literatura possuírem propriedades diferentes resultantes de meios de produção distintos. O cinema possui recursos como iluminação e filmagem, que não cabem a literatura. E, em um processo de tradução, recursos como “o trabalho com a câmara, a ligação entre os planos (dissolvência e fusão de imagens, divisão de tela e corte) e o sistema de signos da edição (montagem e uso de sucessão rítmica das imagens)”<sup>57</sup> são propriedades específicas do cinema. Da mesma forma a linguagem literária também possui propriedades específicas. Um texto literário depende indiscutivelmente das interpretações e criações da mente do leitor, é ele quem cria o personagem, a paisagem, o objeto. Além disso, por mais que um texto

---

<sup>53</sup> PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações.” In.: PELLEGRINI [et al], op. cit., p. 16.

<sup>54</sup> DINIZ, op. cit., p. 88-89.

<sup>55</sup> Ibid., p. 89.

<sup>56</sup> Ibid., p.59.

<sup>57</sup> Ibid., p. 66.

literário descreva algo com riqueza de detalhes e faça uso dos inúmeros recursos lingüísticos disponíveis – metáforas, comparações, eufemismos –, cada leitor formulará a imagem do que é descrito a partir de sua mente e de seu conhecimento de mundo. Basta pensar em um exemplo simples: quando se lê uma história e nela o escritor faz a descrição de uma árvore, esta árvore não será a mesma árvore para todos os leitores. Já com relação ao cinema, conforme Pellegrini, “embora a câmera não reproduza exatamente o processo fisiológico da visão, ela captura realidades visuais que, até certo ponto, podem estar livres da interpretação da mente humana.”<sup>58</sup> Portanto, o espectador, diferente do leitor, recebe a imagem pronta, apesar de ele também precisar traduzi-la.

Mesmo quando se coloca que a câmera captura realidades visuais é necessário deixar claro que isso é feito a partir de determinados pontos de vista, pois “a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraíndo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece.”<sup>59</sup> A câmera móvel do cinema captura a imagens executando uma movimentação “com uma rapidez que requer a mesma rapidez do olhar, numa célebre e abrupta associação de imagens, que pouco solicita da mente. Tudo está pronto para ser visto, e não imaginado. Assim, tem-se a absolutização da imediatez da imagem, que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra.”<sup>60</sup> Já as palavras, estas operam de maneira muito distinta no imaginário humano e através da leitura elas são traduzidas em imagens mentais. Sendo assim, observa-se que o cinema prioriza o “olho da câmera” e a literatura o “olho da mente”.

No entanto, é importante deixar claro que o “olho da câmera” não apenas apresenta as imagens prontas aos espectadores e espectadoras, como também, muitas vezes, narra os acontecimentos. Ismail Xavier aborda essa distinção entre o fato de a câmera mostrar (*show*) e narrar (*tell*) os acontecimentos colocando que,

a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as

<sup>58</sup> PELLEGRINI, op. cit., p. 26-27.

<sup>59</sup> Ibid., p. 27.

<sup>60</sup> Ibid., p. 28.

literário descreva algo com riqueza de detalhes e faça uso dos inúmeros recursos lingüísticos disponíveis – metáforas, comparações, eufemismos –, cada leitor formulará a imagem do que é descrito a partir de sua mente e de seu conhecimento de mundo. Basta pensar em um exemplo simples: quando se lê uma história e nela o escritor faz a descrição de uma árvore, esta árvore não será a mesma árvore para todos os leitores. Já com relação ao cinema, conforme Pellegrini, “embora a câmera não reproduza exatamente o processo fisiológico da visão, ela captura realidades visuais que, até certo ponto, podem estar livres da interpretação da mente humana.”<sup>58</sup> Portanto, o espectador, diferente do leitor, recebe a imagem pronta, apesar de ele também precisar traduzi-la.

Mesmo quando se coloca que a câmera captura realidades visuais é necessário deixar claro que isso é feito a partir de determinados pontos de vista, pois “a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraíndo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece.”<sup>59</sup> A câmera móvel do cinema captura a imagens executando uma movimentação “com uma rapidez que requer a mesma rapidez do olhar, numa célebre e abrupta associação de imagens, que pouco solicita da mente. Tudo está pronto para ser visto, e não imaginado. Assim, tem-se a absolutização da imediatez da imagem, que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra.”<sup>60</sup> Já as palavras, estas operam de maneira muito distinta no imaginário humano e através da leitura elas são traduzidas em imagens mentais. Sendo assim, observa-se que o cinema prioriza o “olho da câmera” e a literatura o “olho da mente”.

No entanto, é importante deixar claro que o “olho da câmera” não apenas apresenta as imagens prontas aos espectadores e espectadoras, como também, muitas vezes, narra os acontecimentos. Ismail Xavier aborda essa distinção entre o fato de a câmera mostrar (*show*) e narrar (*tell*) os acontecimentos colocando que,

a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as

<sup>58</sup> PELLEGRINI, op. cit., p. 26-27.

<sup>59</sup> Ibid., p. 27.

<sup>60</sup> Ibid., p. 28.

modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem afinal das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal.<sup>61</sup>

Na relação conflituosa entre literatura e cinema paira ainda o constante julgamento de valor: de um lado, os defensores da literatura, que sempre afirmam que o livro é melhor que o filme e que este não consegue contemplar tudo o que há no livro; de outro, os defensores do filme, que afirmam que é muito mais fácil e rápido assistir ao filme, ou que um filme prende mais a atenção do espectador, que o livro a do leitor. Com relação a esses julgamentos, na maioria dos casos eles vêm em defesa da literatura, isso porque, como coloca o teórico Sergio Wolf, chega-se ao absurdo de considerar que “la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que perdidas o reducciones, o limitaciones que desequilibrarían su entidad.”<sup>62</sup>

Considerações desse tipo colocam a literatura num patamar de superioridade em relação ao cinema, como se a primeira sofresse perdas com o surgimento do segundo. Isso se dá em virtude da tirania estabelecida pelas letras, que até o século XIX era o modo dominante de narrar histórias e que, em virtude da sua tradicionalidade, acaba se impondo sobre o novo do cinema. Para que essa idéia de superioridade e inferioridade não prevaleça, a tradução precisa ser vista enquanto transcrição ou transtextualização, pois assim ela “desmistifica a ideologia da fidelidade, abolindo a superioridade da fonte e valorizando a tradução e a cultura receptora.”<sup>63</sup> Mediante tudo isso uma coisa é certa, deter-se a juízos de valor quando se compara duas formas narrativas como a literatura e o cinema que, apesar de contarem histórias, apresentam especificidades na maneira de fazê-lo, não traz nenhuma contribuição nem para o cinema e nem para a literatura.

Outro ponto importante a se considerar nessa perspectiva diz respeito às razões que levam uma obra a ser adaptada. Como são feitas

---

<sup>61</sup> XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.” In.: PELLEGRINI [et al], op. cit., p. 74.

<sup>62</sup> WOLF, op. cit., p. 15.

<sup>63</sup> DINIZ., op. cit., p. 37.

modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem afinal das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal.<sup>61</sup>

Na relação conflituosa entre literatura e cinema paira ainda o constante julgamento de valor: de um lado, os defensores da literatura, que sempre afirmam que o livro é melhor que o filme e que este não consegue contemplar tudo o que há no livro; de outro, os defensores do filme, que afirmam que é muito mais fácil e rápido assistir ao filme, ou que um filme prende mais a atenção do espectador, que o livro a do leitor. Com relação a esses julgamentos, na maioria dos casos eles vêm em defesa da literatura, isso porque, como coloca o teórico Sergio Wolf, chega-se ao absurdo de considerar que “la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que perdidas o reducciones, o limitaciones que desequilibrarían su entidad.”<sup>62</sup>

Considerações desse tipo colocam a literatura num patamar de superioridade em relação ao cinema, como se a primeira sofresse perdas com o surgimento do segundo. Isso se dá em virtude da tirania estabelecida pelas letras, que até o século XIX era o modo dominante de narrar histórias e que, em virtude da sua tradicionalidade, acaba se impondo sobre o novo do cinema. Para que essa idéia de superioridade e inferioridade não prevaleça, a tradução precisa ser vista enquanto transcrição ou transtextualização, pois assim ela “desmistifica a ideologia da fidelidade, abolindo a superioridade da fonte e valorizando a tradução e a cultura receptora.”<sup>63</sup> Mediante tudo isso uma coisa é certa, deter-se a juízos de valor quando se compara duas formas narrativas como a literatura e o cinema que, apesar de contarem histórias, apresentam especificidades na maneira de fazê-lo, não traz nenhuma contribuição nem para o cinema e nem para a literatura.

Outro ponto importante a se considerar nessa perspectiva diz respeito às razões que levam uma obra a ser adaptada. Como são feitas

---

<sup>61</sup> XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.” In.: PELLEGRINI [et al], op. cit., p. 74.

<sup>62</sup> WOLF, op. cit., p. 15.

<sup>63</sup> DINIZ., op. cit., p. 37.

as escolhas? Por que adaptar uma obra e não outra? E o que de uma obra deve ser transposto para as telas?

Todas essas questões não são simples de serem respondidas, mas é possível chegar a algumas conclusões. Primeiramente é necessário ter claro que é inevitável fazer escolhas, seja de obras a serem adaptadas, seja a escolha de o que dessas obras irá para as telas do cinema. Sergio Wolf esclarece isso afirmando que: “Las elecciones – es inevitable que ocurra – fruto de las afinidades literarias e cinematográficas de quien escribe, y no hay modo, ni tiene sentido, que este caso quebre esa regla de oro.”<sup>64</sup> A colocação do autor demonstra que, em um primeiro momento, as escolhas estão ligadas as afinidades de quem escreve e de quem filma, elas fazem parte dos chamados *aspectos estilísticos*<sup>65</sup> que incluem, além das características de cada autor, “aspectos ligados à expressão da relação de cada artista com outros, com seus contemporâneos ou com um período inteiro.”<sup>66</sup> Mas, é verdade também que muitas escolhas são feitas a partir de um reconhecimento prévio do escritor da obra a ser adaptada, ou mesmo em virtude da aceitação da obra literária, que mediante o seu sucesso desperta o interesse dos cineastas. Não se pode esquecer também que há ainda questões comerciais envolvidas nessas escolhas. Quando se considera que uma tradução envolve uma questão de escolhas, inclusive escolhas do autor/produtor – os aspectos estilísticos – por mais que ela pareça extremamente fiel a obra de origem, ela terá sido construída sob a perspectiva do autor. São os termos do autor que regem a tradução, pois um cineasta pode direcionar a atenção do público fazendo uso de recurso como os close-ups, ou mesmo através da edição. No entanto, o próprio autor está condicionado a relações de poder, visto que ele “está sujeito às restrições impostas pelo seu tempo, pelas tradições literárias, teatrais e cinematográficas que tenta conciliar, e pelas características da linguagem em que trabalha, o cinema.”<sup>67</sup> Sendo assim, nem sempre o autor tem pleno controle sobre as escolhas que faz.

Uma maneira muito comum de se observar as relações entre uma obra literária e sua adaptação para o cinema é procurar diferenças entre o texto de origem e o filme, julgando se o segundo foi fiel ao primeiro. Essa procura acaba sendo algo sem sentido, visto que:

---

<sup>64</sup> WOLF, op. cit., p. 12.

<sup>65</sup> DINIZ, op. cit. p. 75

<sup>66</sup> Ibid., p. 80.

<sup>67</sup> Ibid., p. 90.

as escolhas? Por que adaptar uma obra e não outra? E o que de uma obra deve ser transposto para as telas?

Todas essas questões não são simples de serem respondidas, mas é possível chegar a algumas conclusões. Primeiramente é necessário ter claro que é inevitável fazer escolhas, seja de obras a serem adaptadas, seja a escolha de o que dessas obras irá para as telas do cinema. Sergio Wolf esclarece isso afirmando que: “Las elecciones – es inevitable que ocurra – fruto de las afinidades literarias e cinematográficas de quien escribe, y no hay modo, ni tiene sentido, que este caso quebre esa regla de oro.”<sup>64</sup> A colocação do autor demonstra que, em um primeiro momento, as escolhas estão ligadas as afinidades de quem escreve e de quem filma, elas fazem parte dos chamados *aspectos estilísticos*<sup>65</sup> que incluem, além das características de cada autor, “aspectos ligados à expressão da relação de cada artista com outros, com seus contemporâneos ou com um período inteiro.”<sup>66</sup> Mas, é verdade também que muitas escolhas são feitas a partir de um reconhecimento prévio do escritor da obra a ser adaptada, ou mesmo em virtude da aceitação da obra literária, que mediante o seu sucesso desperta o interesse dos cineastas. Não se pode esquecer também que há ainda questões comerciais envolvidas nessas escolhas. Quando se considera que uma tradução envolve uma questão de escolhas, inclusive escolhas do autor/produtor – os aspectos estilísticos – por mais que ela pareça extremamente fiel a obra de origem, ela terá sido construída sob a perspectiva do autor. São os termos do autor que regem a tradução, pois um cineasta pode direcionar a atenção do público fazendo uso de recurso como os close-ups, ou mesmo através da edição. No entanto, o próprio autor está condicionado a relações de poder, visto que ele “está sujeito às restrições impostas pelo seu tempo, pelas tradições literárias, teatrais e cinematográficas que tenta conciliar, e pelas características da linguagem em que trabalha, o cinema.”<sup>67</sup> Sendo assim, nem sempre o autor tem pleno controle sobre as escolhas que faz.

Uma maneira muito comum de se observar as relações entre uma obra literária e sua adaptação para o cinema é procurar diferenças entre o texto de origem e o filme, julgando se o segundo foi fiel ao primeiro. Essa procura acaba sendo algo sem sentido, visto que:

---

<sup>64</sup> WOLF, op. cit., p. 12.

<sup>65</sup> DINIZ, op. cit. p. 75

<sup>66</sup> Ibid., p. 80.

<sup>67</sup> Ibid., p. 90.

termina siendo como un juego donde quien analiza se erige em máquina punitoria, en perspicaz deletor de mentiras y alteraciones, en el albacea de títulos de propiedad intelectual, en guardián afanoso de los textos, como si aprendiera regas mnemotécnicas y las expusiera para su vano lucimiento.<sup>68</sup>

Ao olhar uma adaptação dessa maneira investigativa e julgadora, se chegará apenas a conclusões moralistas. O mais interessante seria refletir acerca dos motivos que levaram a existência dessas diferenças, observar o que foi modificado e o que persistiu, bem como os mecanismos que levaram a essas mudanças e os efeitos que elas produzem. Para isso é necessário um olhar que vai muito além dos estudos linguísticos, um olhar que leve em conta os estudos literários e culturais. Uma análise da adaptação não faz sentido quando se tem o intuito de punir a infidelidade do filme com relação ao texto literário adaptado; ela faz sentido quando é observada de modo a permitir vínculos com outros textos ou marcos teóricos.

Muitos leitores ao assistir à adaptação da obra lida procuram a exatidão dos acontecimentos descritos pelo autor, no entanto, há de se admitir que o cineasta constitui-se em um novo criador e que o filme é uma nova criação, sendo assim, será inevitável que essa nova criação diferencie-se do texto no qual se baseou. Com relação a isso, Wolf coloca que a fidelidade ou a adulteração de um texto adaptado para o cinema não está ligada às especificidades e aos problemas do tema, sendo assim, como define André Bazin, “uma boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito”<sup>69</sup>, não deve ser livre demais nem deve ser uma tradução literal.

Alguns leitores mais tradicionais relutam em aceitar uma tradução que se distancie muito da obra que lhe deu origem. Eles acreditam que mudanças muito bruscas podem ocasionar perdas para a mesma, podem fazer com que a obra literária seja esquecida e que as pessoas prefiram apenas assistir ao filme e o aceite como o texto literário na tela. É verdade que, para um leitor(a)/espectador(a) menos curioso(a) e bastante conformista seja possível encarar o filme como reprodução exata do texto literário na tela. No entanto, para aquele que

<sup>68</sup> WOLF, op. cit., p. 21.

<sup>69</sup> BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 96.

termina siendo como un juego donde quien analiza se erige em máquina punitoria, en perspicaz deletor de mentiras y alteraciones, en el albacea de títulos de propiedad intelectual, en guardián afanoso de los textos, como si aprendiera regas mnemotécnicas y las expusiera para su vano lucimiento.<sup>68</sup>

Ao olhar uma adaptação dessa maneira investigativa e julgadora, se chegará apenas a conclusões moralistas. O mais interessante seria refletir acerca dos motivos que levaram a existência dessas diferenças, observar o que foi modificado e o que persistiu, bem como os mecanismos que levaram a essas mudanças e os efeitos que elas produzem. Para isso é necessário um olhar que vai muito além dos estudos linguísticos, um olhar que leve em conta os estudos literários e culturais. Uma análise da adaptação não faz sentido quando se tem o intuito de punir a infidelidade do filme com relação ao texto literário adaptado; ela faz sentido quando é observada de modo a permitir vínculos com outros textos ou marcos teóricos.

Muitos leitores ao assistir à adaptação da obra lida procuram a exatidão dos acontecimentos descritos pelo autor, no entanto, há de se admitir que o cineasta constitui-se em um novo criador e que o filme é uma nova criação, sendo assim, será inevitável que essa nova criação diferencie-se do texto no qual se baseou. Com relação a isso, Wolf coloca que a fidelidade ou a adulteração de um texto adaptado para o cinema não está ligada às especificidades e aos problemas do tema, sendo assim, como define André Bazin, “uma boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito”<sup>69</sup>, não deve ser livre demais nem deve ser uma tradução literal.

Alguns leitores mais tradicionais relutam em aceitar uma tradução que se distancie muito da obra que lhe deu origem. Eles acreditam que mudanças muito bruscas podem ocasionar perdas para a mesma, podem fazer com que a obra literária seja esquecida e que as pessoas prefiram apenas assistir ao filme e o aceite como o texto literário na tela. É verdade que, para um leitor(a)/espectador(a) menos curioso(a) e bastante conformista seja possível encarar o filme como reprodução exata do texto literário na tela. No entanto, para aquele que

<sup>68</sup> WOLF, op. cit., p. 21.

<sup>69</sup> BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 96.

reflete e questiona o que lê e o que assiste e elabora suas opiniões, considerar o filme uma reprodução plena do texto literário está fora de cogitação.

Percebendo que muitas análises das adaptações de romances para o cinema têm considerado as mesmas um processo de perda, colocando a literatura em uma posição de superioridade, considera-se importante a proposta de Robert Stam<sup>70</sup> de uma análise alternativa nos estudos das adaptações, pensando as mesmas como práticas intertextuais e não como simples reproduções de textos pré-existentes. Ele coloca ainda que existem algumas razões para a predominância de certo preconceito com relação às adaptações – a questão da antiguidade, a idéia de que os ganhos do cinema ocasionam perdas à literatura, um preconceito culturalmente pré-estabelecido com relação às artes visuais, a valorização cultural da escrita, a idéia de originalidade da obra literária. No entanto, Stam esclarece que o desenvolvimento das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas teve impacto direto sobre esses preconceitos. Segundo ele, as teorias da intertextualidade de Genette e o dialogismo de Bakhtin “ênfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da ‘fidelidade’ de um texto posterior a um modelo anterior.”<sup>71</sup> Portanto, é possível aceitar que as adaptações constituem-se em uma forma de intertextualidade, elas funcionam como uma possível leitura da obra literária adaptada e não são necessariamente inferiores nem superiores à ela. Além de demonstrar que a adaptação constitui um novo texto que mantém relações com um texto anterior, Stam vai mais além, desmistificando a ideia de original e cópia, que segundo ele, “numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser o original para as cópias subsequentes.”<sup>72</sup>

As colocações de Stam corroboram a perspectiva de que a adaptação não funciona apenas como um cópia ou uma tentativa de transpor para a tela exatamente o que está escrito no texto literário, a adaptação “é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos.”<sup>73</sup>

Então, a ideia de originalidade e fidelidade nada podem acrescentar para o estudo das adaptações e das relações entre literatura e

<sup>70</sup> STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006, p. 19-53.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 48.

reflete e questiona o que lê e o que assiste e elabora suas opiniões, considerar o filme uma reprodução plena do texto literário está fora de cogitação.

Percebendo que muitas análises das adaptações de romances para o cinema têm considerado as mesmas um processo de perda, colocando a literatura em uma posição de superioridade, considera-se importante a proposta de Robert Stam<sup>70</sup> de uma análise alternativa nos estudos das adaptações, pensando as mesmas como práticas intertextuais e não como simples reproduções de textos pré-existentes. Ele coloca ainda que existem algumas razões para a predominância de certo preconceito com relação às adaptações – a questão da antiguidade, a idéia de que os ganhos do cinema ocasionam perdas à literatura, um preconceito culturalmente pré-estabelecido com relação às artes visuais, a valorização cultural da escrita, a idéia de originalidade da obra literária. No entanto, Stam esclarece que o desenvolvimento das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas teve impacto direto sobre esses preconceitos. Segundo ele, as teorias da intertextualidade de Genette e o dialogismo de Bakhtin “ênfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da ‘fidelidade’ de um texto posterior a um modelo anterior.”<sup>71</sup> Portanto, é possível aceitar que as adaptações constituem-se em uma forma de intertextualidade, elas funcionam como uma possível leitura da obra literária adaptada e não são necessariamente inferiores nem superiores à ela. Além de demonstrar que a adaptação constitui um novo texto que mantém relações com um texto anterior, Stam vai mais além, desmistificando a ideia de original e cópia, que segundo ele, “numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser o original para as cópias subsequentes.”<sup>72</sup>

As colocações de Stam corroboram a perspectiva de que a adaptação não funciona apenas como um cópia ou uma tentativa de transpor para a tela exatamente o que está escrito no texto literário, a adaptação “é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos.”<sup>73</sup>

Então, a ideia de originalidade e fidelidade nada podem acrescentar para o estudo das adaptações e das relações entre literatura e

<sup>70</sup> STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006, p. 19-53.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 48.

cinema. Além disso, em uma tradução não existem perdas, pois o novo texto não pretende substituir o original, o filme não pretende substituir o livro, ao contrário, na pior das hipóteses o filme despertará a curiosidade do espectador para a leitura do livro.

Outro ponto importante a ser discutido quando se reflete acerca das relações entre literatura e cinema é o fato de se pensar inicialmente no quanto a literatura influencia o cinema, mas há de se convir que o processo inverso também seja verdadeiro, visto que, depois do surgimento do cinema a literatura também passou por mudanças e começou a ser influenciada por ele. Sendo assim, é possível afirmar que “a natureza da literatura não passou incólume pelas gradativas e profundas transformações que se efetivaram, como resultado das novas técnicas introduzidas pelos novos modos de produção e reprodução de cultura, baseados, sobretudo na imagem.”<sup>74</sup> Percebe-se que há um temor da literatura perante a sétima arte, porém a literatura não perdeu nada com o surgimento do cinema, muito pelo contrário, ele contribuiu para com a literatura. Bazin coloca que, mesmo que a crítica repudie os frequentes empréstimos que o cinema faz à literatura, geralmente admite-se a influência inversa, segundo ele, “os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos.”<sup>75</sup> O autor vai ainda mais além, colocando que nesse processo de influências, o romance tirou proveito, mesmo que não de forma clara, da técnica de montagem, da subversão da cronologia e das técnicas de relato. Isso ocorreu até mesmo porque a literatura teve que assumir novas posturas e adaptar-se a dinâmica do mundo contemporâneo, pois deixava de ser a forma comunicativa dominante do século XIX.

No entanto, apesar de o cinema ter contribuído efetivamente para a “sofisticação das técnicas de representação na narrativa literária (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, etc.)”<sup>76</sup> houve também uma crescente simplificação da linguagem. Recursos como figuras de linguagem, adjetivos e descrições dão lugar as ações, na tentativa de estabelecer uma maior aproximação com a objetividade da imagem visual. Pellegrini cita Patrícia Melo, Rubem Fonseca ou Sérgio Sant’Anna como exemplos de autoras e autores contemporâneos que se

---

<sup>74</sup> PELLEGRINI, op. cit., p. 33.

<sup>75</sup> BAZIN, op. cit., p. 88-89.

<sup>76</sup> PELLEGRINI, op. cit., p. 28.

cinema. Além disso, em uma tradução não existem perdas, pois o novo texto não pretende substituir o original, o filme não pretende substituir o livro, ao contrário, na pior das hipóteses o filme despertará a curiosidade do espectador para a leitura do livro.

Outro ponto importante a ser discutido quando se reflete acerca das relações entre literatura e cinema é o fato de se pensar inicialmente no quanto a literatura influencia o cinema, mas há de se convir que o processo inverso também seja verdadeiro, visto que, depois do surgimento do cinema a literatura também passou por mudanças e começou a ser influenciada por ele. Sendo assim, é possível afirmar que “a natureza da literatura não passou incólume pelas gradativas e profundas transformações que se efetivaram, como resultado das novas técnicas introduzidas pelos novos modos de produção e reprodução de cultura, baseados, sobretudo na imagem.”<sup>74</sup> Percebe-se que há um temor da literatura perante a sétima arte, porém a literatura não perdeu nada com o surgimento do cinema, muito pelo contrário, ele contribuiu para com a literatura. Bazin coloca que, mesmo que a crítica repudie os frequentes empréstimos que o cinema faz à literatura, geralmente admite-se a influência inversa, segundo ele, “os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos.”<sup>75</sup> O autor vai ainda mais além, colocando que nesse processo de influências, o romance tirou proveito, mesmo que não de forma clara, da técnica de montagem, da subversão da cronologia e das técnicas de relato. Isso ocorreu até mesmo porque a literatura teve que assumir novas posturas e adaptar-se a dinâmica do mundo contemporâneo, pois deixava de ser a forma comunicativa dominante do século XIX.

No entanto, apesar de o cinema ter contribuído efetivamente para a “sofisticação das técnicas de representação na narrativa literária (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, etc.)”<sup>76</sup> houve também uma crescente simplificação da linguagem. Recursos como figuras de linguagem, adjetivos e descrições dão lugar as ações, na tentativa de estabelecer uma maior aproximação com a objetividade da imagem visual. Pellegrini cita Patrícia Melo, Rubem Fonseca ou Sérgio Sant’Anna como exemplos de autoras e autores contemporâneos que se

---

<sup>74</sup> PELLEGRINI, op. cit., p. 33.

<sup>75</sup> BAZIN, op. cit., p. 88-89.

<sup>76</sup> PELLEGRINI, op. cit., p. 28.

desfizeram de muitos recursos linguísticos e optaram por um linguagem mais simplificada, mas não menos interessante. Em algumas narrativas é possível afirmar que,

o despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma sequência de “tomadas” em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade dela; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes, takes, shots*, trata-se de um *estilo imagético*, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva.<sup>77</sup>

Os temores que envolvem a literatura em relação ao cinema tomam certas proporções, primeiramente porque o cinema é uma arte muito jovem e, naturalmente, como tudo o que é novo, causa temor. Em segundo lugar, o cinema é uma arte popular, capaz de alcançar um público maior que o da literatura. Com relação ao cinema ser uma arte nova, Bazin coloca que,

se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem 60 anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente esmagadas. O que se estende normalmente numa duração de uma ou duas civilizações, reduz-se aqui numa vida humana.<sup>78</sup>

Mediante essas colocações de Bazin, entende-se claramente que não há como olhar o cinema sob os mesmos critérios utilizados para se observar outras artes que já fizeram um extenso percurso histórico e se estabeleceram na mente da humanidade, por isso não há como estabelecer comparações nesse sentido. Já com relação ao cinema ser uma arte popular, é compreensível que hajam algumas apreensões, visto

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 29.

<sup>78</sup> BAZIN, op. cit., p. 84.

desfizeram de muitos recursos linguísticos e optaram por um linguagem mais simplificada, mas não menos interessante. Em algumas narrativas é possível afirmar que,

o despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma sequência de “tomadas” em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade dela; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes, takes, shots*, trata-se de um *estilo imagético*, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva.<sup>77</sup>

Os temores que envolvem a literatura em relação ao cinema tomam certas proporções, primeiramente porque o cinema é uma arte muito jovem e, naturalmente, como tudo o que é novo, causa temor. Em segundo lugar, o cinema é uma arte popular, capaz de alcançar um público maior que o da literatura. Com relação ao cinema ser uma arte nova, Bazin coloca que,

se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem 60 anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente esmagadas. O que se estende normalmente numa duração de uma ou duas civilizações, reduz-se aqui numa vida humana.<sup>78</sup>

Mediante essas colocações de Bazin, entende-se claramente que não há como olhar o cinema sob os mesmos critérios utilizados para se observar outras artes que já fizeram um extenso percurso histórico e se estabeleceram na mente da humanidade, por isso não há como estabelecer comparações nesse sentido. Já com relação ao cinema ser uma arte popular, é compreensível que hajam algumas apreensões, visto

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 29.

<sup>78</sup> BAZIN, op. cit., p. 84.

que “o cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro.”<sup>79</sup> Sob esse aspecto constata-se que o acesso ao filme é muito mais fácil para a população do que outras formas artísticas como a literatura e o teatro. Apesar de o cinema ser uma arte nova e popular, um filme não pode prejudicar uma obra literária adaptada, o máximo que pode acontecer é o espectador contentar-se com o filme ou ter vontade de tornar-se um leitor do livro que originou a adaptação. Se o segundo efeito ocorrer será muito bem vindo à literatura, que só se beneficiará.

Até o momento se discutiu questões direcionadas para as especificidades da literatura e do cinema, mediante essas discussões foi possível entender que literatura e cinema constituem formas narrativas distintas. No entanto, cabe agora deixar clara a existência de pontos em comum entre as duas formas narrativas, desses pontos o mais preciso deles é, como explica Wolf, “la potencialidad de narrar ficciones que le es atribuida a ambos medios, al menos mayoritaria o industrialmente.”<sup>80</sup>

É importante perceber que tanto a literatura como o cinema têm a característica de poder representar desenvolvimentos no tempo através de conflitos entre personagens, o que para outras formas narrativas – como a pintura e a música – não é possível sem o apoio da literatura, por exemplo. Vale ressaltar que mesmo a literatura e o cinema sendo capazes de narrar ficções, elas se diferem nos modos de representação e nos recursos utilizados para tal.

Livro, roteiro e filme são discursos narrativos e, como tal contam determinada história, que envolve determinadas personagens, uma sequência de acontecimentos, que ocorrem em determinado lugar (ou lugares) e em um intervalo de tempo. Os discursos narrativos, sejam eles orais, escritos ou visuais, possuem elementos em comum.

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 84.

<sup>80</sup> WOLF, op. cit., p. 37.

que “o cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro.”<sup>79</sup> Sob esse aspecto constata-se que o acesso ao filme é muito mais fácil para a população do que outras formas artísticas como a literatura e o teatro. Apesar de o cinema ser uma arte nova e popular, um filme não pode prejudicar uma obra literária adaptada, o máximo que pode acontecer é o espectador contentar-se com o filme ou ter vontade de tornar-se um leitor do livro que originou a adaptação. Se o segundo efeito ocorrer será muito bem vindo à literatura, que só se beneficiará.

Até o momento se discutiu questões direcionadas para as especificidades da literatura e do cinema, mediante essas discussões foi possível entender que literatura e cinema constituem formas narrativas distintas. No entanto, cabe agora deixar clara a existência de pontos em comum entre as duas formas narrativas, desses pontos o mais preciso deles é, como explica Wolf, “la potencialidad de narrar ficciones que le es atribuida a ambos medios, al menos mayoritaria o industrialmente.”<sup>80</sup>

É importante perceber que tanto a literatura como o cinema têm a característica de poder representar desenvolvimentos no tempo através de conflitos entre personagens, o que para outras formas narrativas – como a pintura e a música – não é possível sem o apoio da literatura, por exemplo. Vale ressaltar que mesmo a literatura e o cinema sendo capazes de narrar ficções, elas se diferem nos modos de representação e nos recursos utilizados para tal.

Livro, roteiro e filme são discursos narrativos e, como tal contam determinada história, que envolve determinadas personagens, uma sequência de acontecimentos, que ocorrem em determinado lugar (ou lugares) e em um intervalo de tempo. Os discursos narrativos, sejam eles orais, escritos ou visuais, possuem elementos em comum.

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 84.

<sup>80</sup> WOLF, op. cit., p. 37.

antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto.<sup>81</sup>

antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto.<sup>81</sup>

Quando no início desta discussão se considerou a adaptação como uma tradução, sob a perspectiva de transformação de um texto produzido em um sistema semiótico em outro texto de outro sistema semiótico, considerou-se que nesse processo não estão incluídas apenas transformações intersemióticas. Diniz coloca que, uma tradução “não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entre lugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural.”<sup>82</sup> Sendo assim, o que se conclui é que uma tradução é composta por aspectos intersemióticos e estilísticos e, principalmente, por aspectos culturais. Como já foi mencionado anteriormente, entende-se aqui como aspectos inteseimióticos as especificidades presentes nas formas narrativas – literatura e cinema – e por aspectos estilísticos considera-se as características da tradução concomitantes ao estilo do autor, pois uma tradução cultural inclui o estilo do autor e as circunstâncias em que ele vive, até porque, as mudanças realizadas da literatura para o cinema dependem da visão de mundo e da cultura do re-escritor. Portanto, o estudo da tradução consiste no estudo das relações entre as práticas discursivas e seus contextos sócio-culturais, históricos, políticos e econômicos, pois uma tradução não é feita no vácuo e sim inserida nesses contextos.

Partindo da concepção de que um filme que teve como origem – e/ou inspiração – um texto literário constitui-se em uma tradução cultural, considera-se que esta tradução é mediada por relações de poder. Essas relações de poder podem ser estabelecidas tanto pela cultura de origem quanto pela cultura para quem a tradução se destina, bem como por alguns textos que por sua tradicionalidade, exercem certo autoritarismo sobre a tradução. Além disso, uma tradução também é mediada por elementos extrínsecos as obras e que são ditados pela necessidade de adequá-las ao gosto de um público, público esse que não é apenas aquele que faz parte da cultura que produziu a tradução.

Pensar a tradução como uma tradução cultural é observar que “todas as re-escritas refletem uma ideologia e manipulam a literatura para funcionar numa determinada cultura de determinada maneira.”<sup>83</sup>

Quando no início desta discussão se considerou a adaptação como uma tradução, sob a perspectiva de transformação de um texto produzido em um sistema semiótico em outro texto de outro sistema semiótico, considerou-se que nesse processo não estão incluídas apenas transformações intersemióticas. Diniz coloca que, uma tradução “não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entre lugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural.”<sup>82</sup> Sendo assim, o que se conclui é que uma tradução é composta por aspectos intersemióticos e estilísticos e, principalmente, por aspectos culturais. Como já foi mencionado anteriormente, entende-se aqui como aspectos inteseimióticos as especificidades presentes nas formas narrativas – literatura e cinema – e por aspectos estilísticos considera-se as características da tradução concomitantes ao estilo do autor, pois uma tradução cultural inclui o estilo do autor e as circunstâncias em que ele vive, até porque, as mudanças realizadas da literatura para o cinema dependem da visão de mundo e da cultura do re-escritor. Portanto, o estudo da tradução consiste no estudo das relações entre as práticas discursivas e seus contextos sócio-culturais, históricos, políticos e econômicos, pois uma tradução não é feita no vácuo e sim inserida nesses contextos.

Partindo da concepção de que um filme que teve como origem – e/ou inspiração – um texto literário constitui-se em uma tradução cultural, considera-se que esta tradução é mediada por relações de poder. Essas relações de poder podem ser estabelecidas tanto pela cultura de origem quanto pela cultura para quem a tradução se destina, bem como por alguns textos que por sua tradicionalidade, exercem certo autoritarismo sobre a tradução. Além disso, uma tradução também é mediada por elementos extrínsecos as obras e que são ditados pela necessidade de adequá-las ao gosto de um público, público esse que não é apenas aquele que faz parte da cultura que produziu a tradução.

Pensar a tradução como uma tradução cultural é observar que “todas as re-escritas refletem uma ideologia e manipulam a literatura para funcionar numa determinada cultura de determinada maneira.”<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> XAVIER, op. cit., p. 64.

<sup>82</sup> DINIZ, op. cit., p. 35.

<sup>83</sup> ZLATEVA, 1993 apud DINIZ, op. cit., p. 87.

---

<sup>81</sup> XAVIER, op. cit., p. 64.

<sup>82</sup> DINIZ, op. cit., p. 35.

<sup>83</sup> ZLATEVA, 1993 apud DINIZ, op. cit., p. 87.

Observa-se mais ainda, é possível afirmar que toda escrita, toda produção artística é capaz de articular-se dessa maneira. No entanto, nem sempre essas manipulações alcançam o efeito desejado, muitas vezes até alcançam efeitos contrários àqueles inicialmente almejados. Em seu texto, Diniz faz referência a colocação de André Lefevere de que uma re-escrita está à mercê de fatores extrínsecos à sua produção e que esses fatores podem modificá-la. Além disso, esses fatores extrínsecos podem modificar também a obra de origem, ocasionando o que a autora chama de efeito de retroversão. Toda tradução deve ser estudada em conexão com o poder e o discurso proveniente dessa tradução ganha poder quando consegue um efeito de naturalidade, sendo capaz de dar a impressão de unir significante e significado, com o objetivo de alcançar uma representação convincente do mundo. Para analisar os filmes como traduções culturais deve-se observar como a cultura transportou-se do texto literário para o texto fílmico, como ela realizou-se no momento histórico em que foi produzida e, partindo do pressuposto de que uma tradução visa um determinado público, é importante verificar qual o seu papel nesse público, ou seja, na cultura receptora.

Obviamente é possível levar essas discussões mais adiante, no entanto, o objetivo deste trabalho é justamente levá-las para que se observe como elas persistem na análise do filme *Cidade de Deus*, partindo do livro, passando por seu roteiro até à produção vista nas telas. Para que a análise da adaptação do livro *Cidade de Deus* faça sentido, o que se tentará fazer a seguir é justamente o que foi proposto acima – observar o que foi modificado e o que persistiu, as escolhas que foram feitas e os efeitos que elas produziram. Tudo isso sob a perspectiva do tema violência.

Observa-se mais ainda, é possível afirmar que toda escrita, toda produção artística é capaz de articular-se dessa maneira. No entanto, nem sempre essas manipulações alcançam o efeito desejado, muitas vezes até alcançam efeitos contrários àqueles inicialmente almejados. Em seu texto, Diniz faz referência a colocação de André Lefevere de que uma re-escrita está à mercê de fatores extrínsecos à sua produção e que esses fatores podem modificá-la. Além disso, esses fatores extrínsecos podem modificar também a obra de origem, ocasionando o que a autora chama de efeito de retroversão. Toda tradução deve ser estudada em conexão com o poder e o discurso proveniente dessa tradução ganha poder quando consegue um efeito de naturalidade, sendo capaz de dar a impressão de unir significante e significado, com o objetivo de alcançar uma representação convincente do mundo. Para analisar os filmes como traduções culturais deve-se observar como a cultura transportou-se do texto literário para o texto fílmico, como ela realizou-se no momento histórico em que foi produzida e, partindo do pressuposto de que uma tradução visa um determinado público, é importante verificar qual o seu papel nesse público, ou seja, na cultura receptora.

Obviamente é possível levar essas discussões mais adiante, no entanto, o objetivo deste trabalho é justamente levá-las para que se observe como elas persistem na análise do filme *Cidade de Deus*, partindo do livro, passando por seu roteiro até à produção vista nas telas. Para que a análise da adaptação do livro *Cidade de Deus* faça sentido, o que se tentará fazer a seguir é justamente o que foi proposto acima – observar o que foi modificado e o que persistiu, as escolhas que foram feitas e os efeitos que elas produziram. Tudo isso sob a perspectiva do tema violência.

## 2. CIDADE DE DEUS: A VIOLÊNCIA NAS LINHAS, A VIOLÊNCIA NA TELA

### 2.1. ESCREVER E FILMAR A VIOLÊNCIA: POSSIBILIDADES DE LEITURA

É fato que cada vez mais a violência urbana é tema presente na literatura brasileira contemporânea e, conseqüentemente, em adaptações de textos literários para o cinema. Além disso, as produções vistas nas telas brasileiras vêm abrindo espaço cada vez mais abrangente para o tema, seja através de produções cinematográficas, documentários ou seriados. Mediante essa realidade, considera-se necessário pensar em possibilidades de leituras que estimulem a diversidade de interpretações e que, como propõe Tânia Pellegrini, “tenham acompanhar determinadas constantes da expressão cultural brasileira, que talvez atuem como balizas para partilhar inquietações sobre a representação da violência, seu possível sentido e função social”<sup>84</sup>. Além disso, é importante pensar no papel da violência dentro da produção artístico-cultural brasileira e isso inclui a literatura e o cinema.

Para tentar entender os possíveis sentidos e funções da representação da violência em textos literários e cinematográficos brasileiros é interessante observar que narrativas como *Cidade de Deus* despertam, ao mesmo tempo, a atração, o terror e a piedade do leitor/espectador. Isso pode ser comprovado com maior clareza quando se analisa um texto como este, tendo como ponto de partida a “história da representação da violência na literatura brasileira, entendendo-se violência, aqui, como o uso da força para causar constrangimento ou dano físico, psicológico ou moral a outra pessoa, o que, inapelavelmente, recai em questões ligadas ao crime.”<sup>85</sup> É importante levar em consideração que o conceito de violência assume outros sentidos, incorporando, inclusive, a violência das desigualdades sociais, a violência da falta de itens básicos para a subsistência dos indivíduos, a violência da desconsideração dos direitos do indivíduo, que fere a sua dignidade e o humilha existencialmente.

Pensando nos múltiplos sentidos do conceito de violência, observar-se que historicamente o fenômeno da violência é um

---

<sup>84</sup> PELLEGRINI, Tânia. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje.” In.: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 41.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 42.

## 2. CIDADE DE DEUS: A VIOLÊNCIA NAS LINHAS, A VIOLÊNCIA NA TELA

### 2.1. ESCREVER E FILMAR A VIOLÊNCIA: POSSIBILIDADES DE LEITURA

É fato que cada vez mais a violência urbana é tema presente na literatura brasileira contemporânea e, conseqüentemente, em adaptações de textos literários para o cinema. Além disso, as produções vistas nas telas brasileiras vêm abrindo espaço cada vez mais abrangente para o tema, seja através de produções cinematográficas, documentários ou seriados. Mediante essa realidade, considera-se necessário pensar em possibilidades de leituras que estimulem a diversidade de interpretações e que, como propõe Tânia Pellegrini, “tenham acompanhar determinadas constantes da expressão cultural brasileira, que talvez atuem como balizas para partilhar inquietações sobre a representação da violência, seu possível sentido e função social”<sup>84</sup>. Além disso, é importante pensar no papel da violência dentro da produção artístico-cultural brasileira e isso inclui a literatura e o cinema.

Para tentar entender os possíveis sentidos e funções da representação da violência em textos literários e cinematográficos brasileiros é interessante observar que narrativas como *Cidade de Deus* despertam, ao mesmo tempo, a atração, o terror e a piedade do leitor/espectador. Isso pode ser comprovado com maior clareza quando se analisa um texto como este, tendo como ponto de partida a “história da representação da violência na literatura brasileira, entendendo-se violência, aqui, como o uso da força para causar constrangimento ou dano físico, psicológico ou moral a outra pessoa, o que, inapelavelmente, recai em questões ligadas ao crime.”<sup>85</sup> É importante levar em consideração que o conceito de violência assume outros sentidos, incorporando, inclusive, a violência das desigualdades sociais, a violência da falta de itens básicos para a subsistência dos indivíduos, a violência da desconsideração dos direitos do indivíduo, que fere a sua dignidade e o humilha existencialmente.

Pensando nos múltiplos sentidos do conceito de violência, observar-se que historicamente o fenômeno da violência é um

---

<sup>84</sup> PELLEGRINI, Tânia. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje.” In.: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 41.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 42.

componente da cultura brasileira, porém, deixando claro que ele não é um elemento definidor e intrínseco à identidade nacional. Seguindo o pensamento de Schollhammer, considera-se que,

quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais ‘real’, com o intuito de intervir nos processos culturais.<sup>86</sup>

A violência é um elemento a partir do qual a própria ordem social do país se organiza e, conseqüentemente, isso acaba interferindo na experiência criativa e nas expressões simbólicas da cultura.

Historicamente, a violência é um elemento muito presente na literatura brasileira. Ao fazer um breve mapeamento de como ela aparece na literatura, o que se constata é que na *literatura regionalista* a representação da violência se dá “articulada a uma realidade social em que, na verdade, tem vigorado um sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos.”<sup>87</sup> A violência do cangaço, dos jagunços, dos heróis do sertão presentes nos romances de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, por exemplo, também estão ligadas a velhas concepções de macho e masculinidade. Já a *literatura urbana* focaliza os grandes centros urbanos como símbolos da modernidade e do desenvolvimento, que segue os parâmetros europeus de sociedade civilizada e representa a violência desde seu aspecto mais brutal até o mais sutil, expõe uma violência que contempla a legalidade e onde “prevalecem os códigos estabelecidos da lei e da ordem, *mesmo que muitas vezes aparentes*.”<sup>88</sup> Essa violência de aspecto mais sutil é representada, muitas vezes, de forma ironizada, baseada em elementos como a sexualidade, ou, a violência inofensiva de pequenos delitos que dá destaque a malandragem. A partir da década de 60 a violência

---

<sup>86</sup> SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo.” In.: DALCASTAGNÈ, op. cit., p. 58.

<sup>87</sup> PELLEGRINI, op. cit., p. 42.

<sup>88</sup> Ibid., p. 43.

componente da cultura brasileira, porém, deixando claro que ele não é um elemento definidor e intrínseco à identidade nacional. Seguindo o pensamento de Schollhammer, considera-se que,

quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais ‘real’, com o intuito de intervir nos processos culturais.<sup>86</sup>

A violência é um elemento a partir do qual a própria ordem social do país se organiza e, conseqüentemente, isso acaba interferindo na experiência criativa e nas expressões simbólicas da cultura.

Historicamente, a violência é um elemento muito presente na literatura brasileira. Ao fazer um breve mapeamento de como ela aparece na literatura, o que se constata é que na *literatura regionalista* a representação da violência se dá “articulada a uma realidade social em que, na verdade, tem vigorado um sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos.”<sup>87</sup> A violência do cangaço, dos jagunços, dos heróis do sertão presentes nos romances de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, por exemplo, também estão ligadas a velhas concepções de macho e masculinidade. Já a *literatura urbana* focaliza os grandes centros urbanos como símbolos da modernidade e do desenvolvimento, que segue os parâmetros europeus de sociedade civilizada e representa a violência desde seu aspecto mais brutal até o mais sutil, expõe uma violência que contempla a legalidade e onde “prevalecem os códigos estabelecidos da lei e da ordem, *mesmo que muitas vezes aparentes*.”<sup>88</sup> Essa violência de aspecto mais sutil é representada, muitas vezes, de forma ironizada, baseada em elementos como a sexualidade, ou, a violência inofensiva de pequenos delitos que dá destaque a malandragem. A partir da década de 60 a violência

---

<sup>86</sup> SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo.” In.: DALCASTAGNÈ, op. cit., p. 58.

<sup>87</sup> PELLEGRINI, op. cit., p. 42.

<sup>88</sup> Ibid., p. 43.

começa a ser percebida como um problema, mesmo que associada “ao aumento da delinquência da classe baixa, ignorando o caráter repressivo dos órgãos de segurança.”<sup>89</sup> De acordo com Schollhammer, inicialmente a representação da violência é marcada por dois componentes sócio-políticos: o resultado negativo do milagre econômico e do entusiasmo por um “desenvolvimento” acelerado e um longo período de autoritarismo político e de lutas clandestinas contra o Regime Militar. Nos anos 80, com o fim do regime, ela é caracterizada “pelo aperfeiçoamento do tráfico de drogas, pelos sequestros, assaltos a transportes de valores e ousados assaltos a bancos.”<sup>90</sup>, revelando um novo cenário da violência urbana no Brasil, onde a criminalidade se estabelece de forma mais cruel e irracional. Sob essa perspectiva é possível afirmar que contemporaneamente a violência ultrapassou a “cordialidade” do bandido malandro e alcançou um patamar insustentável de crueldade. A violência antes ligada ao humor e a ironia proveniente da figura do malandro, que era a possibilidade mais próxima de representação de certo caráter nacional, dá lugar a barbárie dos crimes chocantes e precursores do caos. E é já a partir da *literatura urbana* que se verifica o aparecimento dos chamados espaços de exclusão, presentes na literatura do século XIX através dos “cortiços”, das “casas de pensão” e dos “bordéis”. É importante salientar que, seja na *literatura regionalista*, ou na *literatura urbana*, a violência sempre apareceu associada à pobreza.

Em *Cidade de Deus*, tanto no livro como no filme, a violência tem características muito específicas, que vão desde a violência do crime ligado ao tráfico de drogas, à violência da luta pelo poder, não estando restrita a forma e ao estilo. Ao mesmo tempo em que toca no exótico e no pitoresco, que funciona como um atrativo para o leitor, “*Cidade de Deus* é a representação implacável da bandidagem cega, centrada na existência de uma trágica oposição, ‘otário/bicho solto’, em que o segundo só pode existir às custas do primeiro.”<sup>91</sup> Dessa forma, considera-se que o impacto trazido pela representação social da violência na literatura e no cinema possui funções sociais específicas que vão além da sua estetização, mas que podem se tornar um material propício à estetização e a transformação do tema em mercadoria, funcionando como reforço de antigos estereótipos da cultura brasileira e ocidental, “em que o pobre e o feio aparecem como risco e ameaça, pois

---

<sup>89</sup> SCHOLLHAMMER, op. cit., p. 59.

<sup>90</sup> Ibid., p. 65.

<sup>91</sup> Ibid., p. 48.

começa a ser percebida como um problema, mesmo que associada “ao aumento da delinquência da classe baixa, ignorando o caráter repressivo dos órgãos de segurança.”<sup>89</sup> De acordo com Schollhammer, inicialmente a representação da violência é marcada por dois componentes sócio-políticos: o resultado negativo do milagre econômico e do entusiasmo por um “desenvolvimento” acelerado e um longo período de autoritarismo político e de lutas clandestinas contra o Regime Militar. Nos anos 80, com o fim do regime, ela é caracterizada “pelo aperfeiçoamento do tráfico de drogas, pelos sequestros, assaltos a transportes de valores e ousados assaltos a bancos.”<sup>90</sup>, revelando um novo cenário da violência urbana no Brasil, onde a criminalidade se estabelece de forma mais cruel e irracional. Sob essa perspectiva é possível afirmar que contemporaneamente a violência ultrapassou a “cordialidade” do bandido malandro e alcançou um patamar insustentável de crueldade. A violência antes ligada ao humor e a ironia proveniente da figura do malandro, que era a possibilidade mais próxima de representação de certo caráter nacional, dá lugar a barbárie dos crimes chocantes e precursores do caos. E é já a partir da *literatura urbana* que se verifica o aparecimento dos chamados espaços de exclusão, presentes na literatura do século XIX através dos “cortiços”, das “casas de pensão” e dos “bordéis”. É importante salientar que, seja na *literatura regionalista*, ou na *literatura urbana*, a violência sempre apareceu associada à pobreza.

Em *Cidade de Deus*, tanto no livro como no filme, a violência tem características muito específicas, que vão desde a violência do crime ligado ao tráfico de drogas, à violência da luta pelo poder, não estando restrita a forma e ao estilo. Ao mesmo tempo em que toca no exótico e no pitoresco, que funciona como um atrativo para o leitor, “*Cidade de Deus* é a representação implacável da bandidagem cega, centrada na existência de uma trágica oposição, ‘otário/bicho solto’, em que o segundo só pode existir às custas do primeiro.”<sup>91</sup> Dessa forma, considera-se que o impacto trazido pela representação social da violência na literatura e no cinema possui funções sociais específicas que vão além da sua estetização, mas que podem se tornar um material propício à estetização e a transformação do tema em mercadoria, funcionando como reforço de antigos estereótipos da cultura brasileira e ocidental, “em que o pobre e o feio aparecem como risco e ameaça, pois

---

<sup>89</sup> SCHOLLHAMMER, op. cit., p. 59.

<sup>90</sup> Ibid., p. 65.

<sup>91</sup> Ibid., p. 48.

sua contextualização histórica e social desaparece.”<sup>92</sup> Cabe refletir aqui que, tão perigosa quanto a anestesia causada pela estetização da violência é a atitude meramente contemplativa de um leitor que rejeita o que não lhe agrada aos olhos e lhe causa impactos traumáticos.

A análise crítica somente estará à altura da produção cultural contemporânea mediante a criação de formas de abordagem inovadoras. Dessa forma, as discussões sobre o filme *Cidade de Deus* com base na oposição entre “estética” e “cosmética da fome” pouco contribuem para o entendimento do panorama contemporâneo, pois apenas terminam reduzindo sua novidade a modelos das décadas de 1960 e 1970.<sup>93</sup>

## 2.2. DAS LINHAS À TELA: O QUE FICA, O QUE SE PERDE E O QUE SE GANHA

Observar como a violência é narrada em *Cidade de Deus* fez com que se refletisse sobre como ela é representada em três diferentes textos – livro, roteiro e filme. Quando se começa a observar de que forma a violência é transmitida a partir do roteiro, depois de ter lido o livro e assistido ao filme, o que surpreende é que ela não é tratada de forma tão impactante no roteiro, quanto nas duas últimas formas narrativas. Se no filme as cenas de violência são chocantes, no livro elas são capazes de causar náuseas até aos leitores de estômago mais forte, isso porque, no livro Paulo Lins narra um grande número de situações de violência – muitas delas não estão presentes no filme – e descreve os atos de violência da maneira mais detalhada possível, utilizando recursos linguísticos que chegam ao íntimo do leitor.

Há uma situação de violência contada no livro, que não foi transposta para a tela, capaz de chocar ainda mais que algumas cenas de violência presentes no filme. A cena em questão é o relato do assassinato de um bebê pelo próprio pai, que duvida da sua paternidade, porque o filho é branco e ele e a mulher são negros. Crente que a

---

<sup>92</sup> Ibid., p. 49.

<sup>93</sup> DUTRA, op. cit., p. 33-34.

sua contextualização histórica e social desaparece.”<sup>92</sup> Cabe refletir aqui que, tão perigosa quanto a anestesia causada pela estetização da violência é a atitude meramente contemplativa de um leitor que rejeita o que não lhe agrada aos olhos e lhe causa impactos traumáticos.

A análise crítica somente estará à altura da produção cultural contemporânea mediante a criação de formas de abordagem inovadoras. Dessa forma, as discussões sobre o filme *Cidade de Deus* com base na oposição entre “estética” e “cosmética da fome” pouco contribuem para o entendimento do panorama contemporâneo, pois apenas terminam reduzindo sua novidade a modelos das décadas de 1960 e 1970.<sup>93</sup>

## 2.2. DAS LINHAS À TELA: O QUE FICA, O QUE SE PERDE E O QUE SE GANHA

Observar como a violência é narrada em *Cidade de Deus* fez com que se refletisse sobre como ela é representada em três diferentes textos – livro, roteiro e filme. Quando se começa a observar de que forma a violência é transmitida a partir do roteiro, depois de ter lido o livro e assistido ao filme, o que surpreende é que ela não é tratada de forma tão impactante no roteiro, quanto nas duas últimas formas narrativas. Se no filme as cenas de violência são chocantes, no livro elas são capazes de causar náuseas até aos leitores de estômago mais forte, isso porque, no livro Paulo Lins narra um grande número de situações de violência – muitas delas não estão presentes no filme – e descreve os atos de violência da maneira mais detalhada possível, utilizando recursos linguísticos que chegam ao íntimo do leitor.

Há uma situação de violência contada no livro, que não foi transposta para a tela, capaz de chocar ainda mais que algumas cenas de violência presentes no filme. A cena em questão é o relato do assassinato de um bebê pelo próprio pai, que duvida da sua paternidade, porque o filho é branco e ele e a mulher são negros. Crente que a

---

<sup>92</sup> Ibid., p. 49.

<sup>93</sup> DUTRA, op. cit., p. 33-34.

criança é fruto da infidelidade da mulher, o homem mata e esquarteja o bebê e entrega os pedaços à mãe.

Teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato. O braço decepado não saltou da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir. Depois não conseguiu chorar alto, sua única atitude era aquela careta, a vermelhidão querendo saltar dos poros e aquele sacudir de perninhas. Cortava o outro braço devagar, aquela porrinha branca tinha que sentir muita dor. Teve a ideia de não utilizar mais do martelo, a criança sofreria mais se cortasse a parte mais dura vagarosamente. O som da faca decepando o osso era uma melodia suave em seus ouvidos. O bebê estrebuchava com aquela morte lenta. As duas pernas foram cortadas com um pouco mais de trabalho e a ajuda do martelo. Mesmo sem os quatro membros o nenê sacudia-se. O assassino levou a faca um braço acima da cabeça para descê-la e dividir aquele coração indefeso. O bebê aquietou-se na solidão da morte.<sup>94</sup>

O roteiro não traz descrições muito detalhadas de como as cenas de violência devem ser executadas, o que se percebe é que tudo será definido na montagem final quando se levará em conta a criação dos atores. O próprio diretor do filme, Fernando Meirelles, coloca que “no roteiro, os bandidos são mais românticos, mais inocentes e menos cruéis, não vemos ninguém matar ninguém.”<sup>95</sup> Além disso, o roteirista Bráulio Montovani coloca que foram escritos cerca de doze versões do roteiro até chegar a versão final, que contou com a contribuição das improvisações dos atores, chegando os mesmos a escrever a versão final dos diálogos.

---

<sup>94</sup> LINS, op. cit., p. 81-82.

<sup>95</sup> MANTOVANI e MEIRELLES, op. cit., p. 20.

criança é fruto da infidelidade da mulher, o homem mata e esquarteja o bebê e entrega os pedaços à mãe.

Teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato. O braço decepado não saltou da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir. Depois não conseguiu chorar alto, sua única atitude era aquela careta, a vermelhidão querendo saltar dos poros e aquele sacudir de perninhas. Cortava o outro braço devagar, aquela porrinha branca tinha que sentir muita dor. Teve a ideia de não utilizar mais do martelo, a criança sofreria mais se cortasse a parte mais dura vagarosamente. O som da faca decepando o osso era uma melodia suave em seus ouvidos. O bebê estrebuchava com aquela morte lenta. As duas pernas foram cortadas com um pouco mais de trabalho e a ajuda do martelo. Mesmo sem os quatro membros o nenê sacudia-se. O assassino levou a faca um braço acima da cabeça para descê-la e dividir aquele coração indefeso. O bebê aquietou-se na solidão da morte.<sup>94</sup>

O roteiro não traz descrições muito detalhadas de como as cenas de violência devem ser executadas, o que se percebe é que tudo será definido na montagem final quando se levará em conta a criação dos atores. O próprio diretor do filme, Fernando Meirelles, coloca que “no roteiro, os bandidos são mais românticos, mais inocentes e menos cruéis, não vemos ninguém matar ninguém.”<sup>95</sup> Além disso, o roteirista Bráulio Montovani coloca que foram escritos cerca de doze versões do roteiro até chegar a versão final, que contou com a contribuição das improvisações dos atores, chegando os mesmos a escrever a versão final dos diálogos.

---

<sup>94</sup> LINS, op. cit., p. 81-82.

<sup>95</sup> MANTOVANI e MEIRELLES, op. cit., p. 20.

Para exemplificar como o roteiro orienta a construção de algumas cenas violentas é interessante pensar em uma que está entre as mais marcantes – a cena em que uma criança de apenas onze anos comete seu primeiro assassinato. No roteiro, o momento em que o menino Filé com Fritas mata um colega para ganhar a confiança de Zé Pequeno e seu bando é descrita da seguinte forma: “Os bandidos fazem uma espécie de torcida para animar o garoto, que depois de alguma hesitação DISPARA seguidamente em um dos bandidinhos.”<sup>96</sup> Uma cena que emociona ao tratar da violência envolvendo crianças, de maneira fria e perversa, é descrita de tecnicamente em apenas duas linhas.

No filme *Cidade de Deus* a violência pode ser sentida muito além das ações presentes na produção cinematográfica, inclusive, há um elemento que atribui uma sensação de realismo mais contundente do que as ações e esse elemento é a linguagem. Lucia Nagib<sup>97</sup> procura identificar, em seu artigo acerca de *Cidade de Deus*, elementos capazes de atribuir ao livro e ao filme o que ela chama de “aspecto realista” e entre esses elementos ela destaca a linguagem. A autora coloca a língua como o aspecto mais original do livro, visto que, a língua padrão culta é substituída por uma língua formada por um vocabulário desconhecido das camadas dominantes. Nagib descreve claramente os efeitos causados pela escolha desse vocabulário.

Essa técnica que orientou a escolha de todo o vocabulário do livro, confere à língua um poder quase absoluto, sustentado pela pressa, a repetição, a acumulação e a massificação. (...) Já o efeito de Paulo Lins foi mostrar a adequação de uma língua cujos emissores são bandidos desglamourizados, crianças escravizadas por uma lógica que não conhecem nem controlam, e que as aniquila. Em suas mãos, essa língua veloz, de vocabulários e fórmulas reduzidos, adquiriu uma interessante *qualidade poética*<sup>98</sup> (...).<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 115.

<sup>97</sup> NAGIB, Lúcia. "A língua da bala". In: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (eds). *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 97-110.

<sup>98</sup> Grifo nosso.

<sup>99</sup> Ibid., p. 100.

Para exemplificar como o roteiro orienta a construção de algumas cenas violentas é interessante pensar em uma que está entre as mais marcantes – a cena em que uma criança de apenas onze anos comete seu primeiro assassinato. No roteiro, o momento em que o menino Filé com Fritas mata um colega para ganhar a confiança de Zé Pequeno e seu bando é descrita da seguinte forma: “Os bandidos fazem uma espécie de torcida para animar o garoto, que depois de alguma hesitação DISPARA seguidamente em um dos bandidinhos.”<sup>96</sup> Uma cena que emociona ao tratar da violência envolvendo crianças, de maneira fria e perversa, é descrita de tecnicamente em apenas duas linhas.

No filme *Cidade de Deus* a violência pode ser sentida muito além das ações presentes na produção cinematográfica, inclusive, há um elemento que atribui uma sensação de realismo mais contundente do que as ações e esse elemento é a linguagem. Lucia Nagib<sup>97</sup> procura identificar, em seu artigo acerca de *Cidade de Deus*, elementos capazes de atribuir ao livro e ao filme o que ela chama de “aspecto realista” e entre esses elementos ela destaca a linguagem. A autora coloca a língua como o aspecto mais original do livro, visto que, a língua padrão culta é substituída por uma língua formada por um vocabulário desconhecido das camadas dominantes. Nagib descreve claramente os efeitos causados pela escolha desse vocabulário.

Essa técnica que orientou a escolha de todo o vocabulário do livro, confere à língua um poder quase absoluto, sustentado pela pressa, a repetição, a acumulação e a massificação. (...) Já o efeito de Paulo Lins foi mostrar a adequação de uma língua cujos emissores são bandidos desglamourizados, crianças escravizadas por uma lógica que não conhecem nem controlam, e que as aniquila. Em suas mãos, essa língua veloz, de vocabulários e fórmulas reduzidos, adquiriu uma interessante *qualidade poética*<sup>98</sup> (...).<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 115.

<sup>97</sup> NAGIB, Lúcia. "A língua da bala". In: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (eds). *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 97-110.

<sup>98</sup> Grifo nosso.

<sup>99</sup> Ibid., p. 100.

Essa “língua veloz e de vocabulários reduzidos”, que Nagib salienta, pode ser exemplificada com o uso da palavra rapaz, que vira “rapá” na boca dos bandidos e é repetida constantemente por Zé Pequeno. Nagib explica que o uso contínuo desse vocábulo ganha uma conotação agressiva. Além disso, pode-se associar a última sílaba – “pá” – ao som do tiro e, a primeira sílaba – “ra” – ao som da metralhadora que dispara ininterruptamente.

Além de ser um dos elementos que proporcionam os efeitos realistas da violência no filme e no livro, a língua de *Cidade de Deus* é detentora de um autoritarismo capaz de manipular seus próprios emissores e revela um caráter preconceituoso no uso de chavões e apelidos concedidos aos personagens – a exemplo do personagem Cabeção, que recebe esse apelido por ser nordestino, preconceituosamente visto como “cabeça chata”. No entanto, é essa mesma língua que concede ao livro a “qualidade poética”, alcançada por meio da repetição de alguns sons e pela agilidade das falas que proporciona ritmo a narrativa. Nagib vai além e coloca que a violência da linguagem “torna-se tão ou mais palpável que a violência das ações fotografadas”<sup>100</sup>, em alguns momentos as palavras tornam-se mais violentas que as próprias imagens, como nas cenas de assalto quando os bandidos chegam falando muito, e muito rápido, palavrões e expressões ameaçadoras. Mesmo sem agredir fisicamente suas vítimas, a violência das palavras é suficiente para intimidá-las.

É importante reafirmar que num processo de adaptação de uma obra literária para o cinema escolhas são feitas, e com *Cidade de Deus* isso não poderia ser diferente. Primeiramente pela inviabilidade de se produzir um filme de cerca de duas horas com todas as histórias presentes no livro de Paulo Lins, que tem 550 páginas e 252 personagens. Sendo assim, naturalmente, a equipe de produção do filme precisaria fazer escolhas e a respeito das escolhas feitas Meirelles comenta: “nossas primeiras decisões: seríamos sempre fiéis ao espírito do livro, mas não necessariamente à sua estrutura e aos acontecimentos.”<sup>101</sup>. Esse comentário de Meirelles reafirma uma colocação feita por Bazin – discutida na seção 1.3 do presente trabalho - acerca da necessidade de se manter o espírito da obra precedente a uma adaptação.

É interessante pensar que, em *Cidade de Deus*, é verdade que muitas escolhas feitas estão relacionadas a questões de tempo. Mas, é

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 104.

<sup>101</sup> MONTOVANI e MEIRELLES, op. cit., p. 10.

Essa “língua veloz e de vocabulários reduzidos”, que Nagib salienta, pode ser exemplificada com o uso da palavra rapaz, que vira “rapá” na boca dos bandidos e é repetida constantemente por Zé Pequeno. Nagib explica que o uso contínuo desse vocábulo ganha uma conotação agressiva. Além disso, pode-se associar a última sílaba – “pá” – ao som do tiro e, a primeira sílaba – “ra” – ao som da metralhadora que dispara ininterruptamente.

Além de ser um dos elementos que proporcionam os efeitos realistas da violência no filme e no livro, a língua de *Cidade de Deus* é detentora de um autoritarismo capaz de manipular seus próprios emissores e revela um caráter preconceituoso no uso de chavões e apelidos concedidos aos personagens – a exemplo do personagem Cabeção, que recebe esse apelido por ser nordestino, preconceituosamente visto como “cabeça chata”. No entanto, é essa mesma língua que concede ao livro a “qualidade poética”, alcançada por meio da repetição de alguns sons e pela agilidade das falas que proporciona ritmo a narrativa. Nagib vai além e coloca que a violência da linguagem “torna-se tão ou mais palpável que a violência das ações fotografadas”<sup>100</sup>, em alguns momentos as palavras tornam-se mais violentas que as próprias imagens, como nas cenas de assalto quando os bandidos chegam falando muito, e muito rápido, palavrões e expressões ameaçadoras. Mesmo sem agredir fisicamente suas vítimas, a violência das palavras é suficiente para intimidá-las.

É importante reafirmar que num processo de adaptação de uma obra literária para o cinema escolhas são feitas, e com *Cidade de Deus* isso não poderia ser diferente. Primeiramente pela inviabilidade de se produzir um filme de cerca de duas horas com todas as histórias presentes no livro de Paulo Lins, que tem 550 páginas e 252 personagens. Sendo assim, naturalmente, a equipe de produção do filme precisaria fazer escolhas e a respeito das escolhas feitas Meirelles comenta: “nossas primeiras decisões: seríamos sempre fiéis ao espírito do livro, mas não necessariamente à sua estrutura e aos acontecimentos.”<sup>101</sup>. Esse comentário de Meirelles reafirma uma colocação feita por Bazin – discutida na seção 1.3 do presente trabalho - acerca da necessidade de se manter o espírito da obra precedente a uma adaptação.

É interessante pensar que, em *Cidade de Deus*, é verdade que muitas escolhas feitas estão relacionadas a questões de tempo. Mas, é

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 104.

<sup>101</sup> MONTOVANI e MEIRELLES, op. cit., p. 10.

verdade também que muitas delas se dão por opção do diretor. Quando se fala em opções feitas pelo diretor, isso não se restringe apenas a filmes que são adaptações de obras literárias. Qualquer filme,

mesmo um filme de entretenimento veicula, além do imaginário de uma sociedade, as crenças, os desejos, os medos daquele que o fez, bem como da sociedade em que ele está inserido. Ou seja, o cineasta no momento de operar o seu recorte sobre o real a fim de produzir a sua narrativa fílmica já está se posicionando sobre esse real, pois esse recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidades.<sup>102</sup>

Sendo assim, é possível observar que a violência em *Cidade de Deus* não está apenas nas imagens mostradas e na linguagem utilizada. Segundo Rossini, “Jean-Louis Comolli diz que mostrar é assumir o gesto de esconder, e isso já é uma violência.”<sup>103</sup> Para além das escolhas que o cineasta faz em relação ao que da obra literária deve estar presente nas telas do cinema, “a forma como o cineasta escolhe para retratar seus personagens, os ângulos de câmera que escolhe pra registrá-lo, bem como as situações em que esses personagens aparecem já são um indicativo de sua visão sobre o assunto.”<sup>104</sup>

Na tentativa de “ser fiel ao espírito do livro” pode-se dizer que a produção do filme teve um desempenho até certo ponto elogiável, sendo capaz de condensar personagens através do cruzamento das histórias narradas no livro. Mas, as escolhas não estão restritas à adaptação do livro para o filme, no que diz respeito ao roteiro e à montagem mudanças também foram feitas. Montovani coloca que para mostrar que na favela não existem apenas bandidos, desconstruindo uma imagem deturpada dos moradores, criou-se a interposição de minibiografias de “pessoas de bem” que acabaram sendo mortas, vítimas da violência. No entanto, por uma questão de tempo, essas interposições – um total de quatro depoimentos – presentes no roteiro e que chegaram a ser filmadas, saíram no corte final do filme. O fato de esses cortes terem

<sup>102</sup> ROSSINI, Miriam de Souza. “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre: UFRGS, n. 34, dez./ 2004, p. 22.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.22.

verdade também que muitas delas se dão por opção do diretor. Quando se fala em opções feitas pelo diretor, isso não se restringe apenas a filmes que são adaptações de obras literárias. Qualquer filme,

mesmo um filme de entretenimento veicula, além do imaginário de uma sociedade, as crenças, os desejos, os medos daquele que o fez, bem como da sociedade em que ele está inserido. Ou seja, o cineasta no momento de operar o seu recorte sobre o real a fim de produzir a sua narrativa fílmica já está se posicionando sobre esse real, pois esse recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidades.<sup>102</sup>

Sendo assim, é possível observar que a violência em *Cidade de Deus* não está apenas nas imagens mostradas e na linguagem utilizada. Segundo Rossini, “Jean-Louis Comolli diz que mostrar é assumir o gesto de esconder, e isso já é uma violência.”<sup>103</sup> Para além das escolhas que o cineasta faz em relação ao que da obra literária deve estar presente nas telas do cinema, “a forma como o cineasta escolhe para retratar seus personagens, os ângulos de câmera que escolhe pra registrá-lo, bem como as situações em que esses personagens aparecem já são um indicativo de sua visão sobre o assunto.”<sup>104</sup>

Na tentativa de “ser fiel ao espírito do livro” pode-se dizer que a produção do filme teve um desempenho até certo ponto elogiável, sendo capaz de condensar personagens através do cruzamento das histórias narradas no livro. Mas, as escolhas não estão restritas à adaptação do livro para o filme, no que diz respeito ao roteiro e à montagem mudanças também foram feitas. Montovani coloca que para mostrar que na favela não existem apenas bandidos, desconstruindo uma imagem deturpada dos moradores, criou-se a interposição de minibiografias de “pessoas de bem” que acabaram sendo mortas, vítimas da violência. No entanto, por uma questão de tempo, essas interposições – um total de quatro depoimentos – presentes no roteiro e que chegaram a ser filmadas, saíram no corte final do filme. O fato de esses cortes terem

<sup>102</sup> ROSSINI, Miriam de Souza. “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre: UFRGS, n. 34, dez./ 2004, p. 22.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.22.

sido feitos por uma questão de tempo é perfeitamente compreensível, porém, essas interposições “acabaram fazendo falta ao filme, que ficou muito centrado na vida dos traficantes.”<sup>105</sup>, como admite o próprio Montovani, além de outros efeitos um pouco perniciosos, que se constatará ao longo desta discussão.

Uma das cenas presentes no roteiro e que foi cortada na montagem final do filme é o depoimento<sup>106</sup> da mulher do personagem Paraíba. Ela é morta pelo marido e enterrada por este na casa do casal depois que ele a pega em flagrante com um amante. Na cena cortada a mulher aparece cheia de hematomas – depois de apanhar do marido por pedir que ele realizasse alguns desejos sexuais – e justificando, em tom de revolta, os motivos que a fariam ter um amante. O corte da cena não permite que a personagem dê a sua versão da história e contribui para que se tenha um olhar “compreensivo” com relação a atitude do marido, construindo uma imagem feminina imoral e negativa da mulher do Paraíba. A permanência desse depoimento contribuiria para uma tentativa de desconstrução de um discurso machista e excludente.

É importante aproveitar este momento para levantar uma discussão acerca da construção da imagem (ou das imagens) feminina no filme. O que se percebe é que no filme *Cidade de Deus* as mulheres assumem um papel secundário, na maioria das vezes não lhes é dado voz ativa. Enquanto que o livro de Paulo Lins traz personagens femininas fundamentais em algumas histórias, mulheres que são – inclusive – líderes no tráfico de drogas e são protagonistas de algumas ações, o filme se detém a apresentar personagens femininas que funcionam apenas como pivôs de desentendimentos entre os personagens masculinos ou simplesmente como mulheres de traficantes.

Outra interpelação presente no roteiro, e que é cortada no filme, é um pequeno depoimento de uma outra mulher. Trata-se da mulher do traficante Neguinho, que segura um bebê branco no colo e explica que é “negra, que o marido é negro e que o filho branco é vontade de Deus”. Mesmo que no próprio roteiro se tenha justificado que os cortes foram feitos por uma questão de tempo, o que se percebe é que esta justificativa não é muito plausível com relação a esta cena, que tomaria um tempo muito pequeno da narrativa. O que se verifica é que a interpelação deste depoimento exigiria que uma outra história (essa sim um pouco mais longa) fosse contada. No livro, essa história é a do bebê, relatada no início deste capítulo, que é cruelmente esquartejado pelo pai

---

<sup>105</sup> MONTOVANI e MEIRELLES, op. cit., p. 44.

<sup>106</sup> Ibid., p. 56.

sido feitos por uma questão de tempo é perfeitamente compreensível, porém, essas interposições “acabaram fazendo falta ao filme, que ficou muito centrado na vida dos traficantes.”<sup>105</sup>, como admite o próprio Montovani, além de outros efeitos um pouco perniciosos, que se constatará ao longo desta discussão.

Uma das cenas presentes no roteiro e que foi cortada na montagem final do filme é o depoimento<sup>106</sup> da mulher do personagem Paraíba. Ela é morta pelo marido e enterrada por este na casa do casal depois que ele a pega em flagrante com um amante. Na cena cortada a mulher aparece cheia de hematomas – depois de apanhar do marido por pedir que ele realizasse alguns desejos sexuais – e justificando, em tom de revolta, os motivos que a fariam ter um amante. O corte da cena não permite que a personagem dê a sua versão da história e contribui para que se tenha um olhar “compreensivo” com relação a atitude do marido, construindo uma imagem feminina imoral e negativa da mulher do Paraíba. A permanência desse depoimento contribuiria para uma tentativa de desconstrução de um discurso machista e excludente.

É importante aproveitar este momento para levantar uma discussão acerca da construção da imagem (ou das imagens) feminina no filme. O que se percebe é que no filme *Cidade de Deus* as mulheres assumem um papel secundário, na maioria das vezes não lhes é dado voz ativa. Enquanto que o livro de Paulo Lins traz personagens femininas fundamentais em algumas histórias, mulheres que são – inclusive – líderes no tráfico de drogas e são protagonistas de algumas ações, o filme se detém a apresentar personagens femininas que funcionam apenas como pivôs de desentendimentos entre os personagens masculinos ou simplesmente como mulheres de traficantes.

Outra interpelação presente no roteiro, e que é cortada no filme, é um pequeno depoimento de uma outra mulher. Trata-se da mulher do traficante Neguinho, que segura um bebê branco no colo e explica que é “negra, que o marido é negro e que o filho branco é vontade de Deus”. Mesmo que no próprio roteiro se tenha justificado que os cortes foram feitos por uma questão de tempo, o que se percebe é que esta justificativa não é muito plausível com relação a esta cena, que tomaria um tempo muito pequeno da narrativa. O que se verifica é que a interpelação deste depoimento exigiria que uma outra história (essa sim um pouco mais longa) fosse contada. No livro, essa história é a do bebê, relatada no início deste capítulo, que é cruelmente esquartejado pelo pai

---

<sup>105</sup> MONTOVANI e MEIRELLES, op. cit., p. 44.

<sup>106</sup> Ibid., p. 56.

(Neguinho no filme) e seus pedaços entregues à mãe em uma caixa, porque o mesmo acredita ter sido traído pela mulher, já que o filho era branco e, portanto, não seria dele. No filme ocorre uma mudança e Neguinho mata a mulher – segundo ele por uma questão de honra, dando a impressão de que esta o traiu – e conseqüentemente é expulso da favela, porque Zé Pequeno – personagem central e líder de uma das quadrilhas de traficantes – não admitia que se matasse ninguém em sua área. Verifica-se que mais uma vez constrói-se a imagem da mulher como imoral e que merece a morte porque trai o marido.

Além dos depoimentos das mulheres, outros dois depoimentos foram cortados na montagem final. Um deles é o do avô<sup>107</sup> de um dos personagens centrais – Mané Galinha – e o outro é o depoimento de um jovem<sup>108</sup> trabalhador. No depoimento do avô de Mané Galinha, este afirma não ser bonzinho, não acreditar em Deus e ser marxista-leninista – acredita na força e no poder do povo. Acredita-se que o corte desta cena proporcionou um efeito positivo à montagem final, pois se ela fosse incluída talvez ficasse deslocada do andamento da narrativa naquele momento. Mesmo o avô de Mané Galinha tendo sido morto pelo bando de Zé Pequeno, quando a casa da família foi alvejada por tiros, nesse momento da narrativa o centro das ações estava em Mané Galinha e no início de sua guerra pessoal com Zé Pequeno, que anteriormente o havia humilhado e estuproado sua namorada.

Já com relação ao depoimento do jovem trabalhador, este enfatiza a importância de ser trabalhador e honesto mesmo diante das provocações e deboches de seu irmão bandido. Esse jovem morre por engano quando os policiais entram na favela, na primeira fase do filme, procurando bandidos que assaltaram um motel. Esse assalto foi realizado pelo primeiro grupo de bandidos que dominaram a favela Cidade de Deus – o Trio Ternura – mas, foi Dadinho – o futuro Zé Pequeno – quem causou um massacre e assassinou friamente todos os funcionários e clientes. À procura de um culpado, os policiais mataram o primeiro que viram pela frente. Considera-se que a permanência desta cena poderia contribuir para ressaltar o fato de que na favela não vivem apenas bandidos e que muitos inocentes são mortos na guerra que se estabelece entre traficantes e entre traficantes e policiais.

Até o momento observaram-se alguns cortes que foram realizados do roteiro para o filme, agora é importante refletir também acerca de algumas cenas que foram incluídas no filme e que não estavam previstas

---

<sup>107</sup> Ibid., p. 144.

<sup>108</sup> Ibid., p. 45.

(Neguinho no filme) e seus pedaços entregues à mãe em uma caixa, porque o mesmo acredita ter sido traído pela mulher, já que o filho era branco e, portanto, não seria dele. No filme ocorre uma mudança e Neguinho mata a mulher – segundo ele por uma questão de honra, dando a impressão de que esta o traiu – e conseqüentemente é expulso da favela, porque Zé Pequeno – personagem central e líder de uma das quadrilhas de traficantes – não admitia que se matasse ninguém em sua área. Verifica-se que mais uma vez constrói-se a imagem da mulher como imoral e que merece a morte porque trai o marido.

Além dos depoimentos das mulheres, outros dois depoimentos foram cortados na montagem final. Um deles é o do avô<sup>107</sup> de um dos personagens centrais – Mané Galinha – e o outro é o depoimento de um jovem<sup>108</sup> trabalhador. No depoimento do avô de Mané Galinha, este afirma não ser bonzinho, não acreditar em Deus e ser marxista-leninista – acredita na força e no poder do povo. Acredita-se que o corte desta cena proporcionou um efeito positivo à montagem final, pois se ela fosse incluída talvez ficasse deslocada do andamento da narrativa naquele momento. Mesmo o avô de Mané Galinha tendo sido morto pelo bando de Zé Pequeno, quando a casa da família foi alvejada por tiros, nesse momento da narrativa o centro das ações estava em Mané Galinha e no início de sua guerra pessoal com Zé Pequeno, que anteriormente o havia humilhado e estuproado sua namorada.

Já com relação ao depoimento do jovem trabalhador, este enfatiza a importância de ser trabalhador e honesto mesmo diante das provocações e deboches de seu irmão bandido. Esse jovem morre por engano quando os policiais entram na favela, na primeira fase do filme, procurando bandidos que assaltaram um motel. Esse assalto foi realizado pelo primeiro grupo de bandidos que dominaram a favela Cidade de Deus – o Trio Ternura – mas, foi Dadinho – o futuro Zé Pequeno – quem causou um massacre e assassinou friamente todos os funcionários e clientes. À procura de um culpado, os policiais mataram o primeiro que viram pela frente. Considera-se que a permanência desta cena poderia contribuir para ressaltar o fato de que na favela não vivem apenas bandidos e que muitos inocentes são mortos na guerra que se estabelece entre traficantes e entre traficantes e policiais.

Até o momento observaram-se alguns cortes que foram realizados do roteiro para o filme, agora é importante refletir também acerca de algumas cenas que foram incluídas no filme e que não estavam previstas

---

<sup>107</sup> Ibid., p. 144.

<sup>108</sup> Ibid., p. 45.

no roteiro. Uma dessas cenas ocorre no momento em que se inicia a guerra entre Mané Galinha e Zé Pequeno, quando Mané Galinha se une ao bando de Sandro Cenoura – de quem Zé Pequeno sempre quis tomar o ponto de venda de drogas – para vingar-se. O bando de Cenoura ia sair para o primeiro ataque ao Zé Pequeno, o diretor Fernando Meirelles passa algumas orientações aos atores, até que um deles, que havia deixado o tráfico de drogas e estava participando da oficina de atores montada para o filme *Cidade de Deus*, perguntou: “— Aí Fernando, nós não vamos rezar antes não?”<sup>109</sup>. O diretor questiona o garoto e este explica que sempre que vão dar um ataque os traficantes rezam para pedir proteção. A cena foi gravada e posta no filme proporcionando um efeito de maior realismo ao mesmo. Ressalta-se que é uma ação que não está presente no livro, não estava prevista no roteiro, mas que resultou num efeito natural e positivo, inclusive porque os atores proferiram a oração trocando as palavras: “Pai nosso que estais no Céu... Santificado seja o nosso nome... Venha a nós o vosso reino seja feita a nossa vontade... assim na Terra como no Céu”.

É interessante pensar nos significados desse ato de reza que não estava previsto no roteiro. Na cultura brasileira e Ocidental o discurso religioso, sob a perspectiva da fé cristã, prega a salvação e o perdão através da fé em um único Deus soberano e onipotente. Porém, no filme *Cidade de Deus*, no momento da oração os traficantes colocam-se no centro do mundo e “santificam” o próprio nome, pedindo que a vontade deles seja feita. Eles assumem-se como soberanos às crenças religiosas, estabelecendo uma relação de superioridade em relação ao próprio Deus.

Além dessa cena, é importante ressaltar algo, já foi mencionado anteriormente, que muitas ações presentes no filme contaram com a contribuição e o improviso dos atores na montagem final, o próprio Meirelles enfatiza que “60% dos diálogos do filme não estavam no roteiro final, nasceram do improviso.”<sup>110</sup> Ao longo do roteiro fica claro, através de algumas declarações dos produtores do filme, que a contribuição dos atores foi fundamental para que os efeitos desejados fossem alcançados e até superados. Destaca-se o fato de que praticamente todos os atores do filme eram jovens, anônimos moradores de comunidades pobres do Rio de Janeiro interessados em participar de um curso de interpretação para cinema e que tiveram suas vidas mudadas depois do filme.

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 160.

<sup>110</sup> Ibid., p. 201.

no roteiro. Uma dessas cenas ocorre no momento em que se inicia a guerra entre Mané Galinha e Zé Pequeno, quando Mané Galinha se une ao bando de Sandro Cenoura – de quem Zé Pequeno sempre quis tomar o ponto de venda de drogas – para vingar-se. O bando de Cenoura ia sair para o primeiro ataque ao Zé Pequeno, o diretor Fernando Meirelles passa algumas orientações aos atores, até que um deles, que havia deixado o tráfico de drogas e estava participando da oficina de atores montada para o filme *Cidade de Deus*, perguntou: “— Aí Fernando, nós não vamos rezar antes não?”<sup>109</sup>. O diretor questiona o garoto e este explica que sempre que vão dar um ataque os traficantes rezam para pedir proteção. A cena foi gravada e posta no filme proporcionando um efeito de maior realismo ao mesmo. Ressalta-se que é uma ação que não está presente no livro, não estava prevista no roteiro, mas que resultou num efeito natural e positivo, inclusive porque os atores proferiram a oração trocando as palavras: “Pai nosso que estais no Céu... Santificado seja o nosso nome... Venha a nós o vosso reino seja feita a nossa vontade... assim na Terra como no Céu”.

É interessante pensar nos significados desse ato de reza que não estava previsto no roteiro. Na cultura brasileira e Ocidental o discurso religioso, sob a perspectiva da fé cristã, prega a salvação e o perdão através da fé em um único Deus soberano e onipotente. Porém, no filme *Cidade de Deus*, no momento da oração os traficantes colocam-se no centro do mundo e “santificam” o próprio nome, pedindo que a vontade deles seja feita. Eles assumem-se como soberanos às crenças religiosas, estabelecendo uma relação de superioridade em relação ao próprio Deus.

Além dessa cena, é importante ressaltar algo, já foi mencionado anteriormente, que muitas ações presentes no filme contaram com a contribuição e o improviso dos atores na montagem final, o próprio Meirelles enfatiza que “60% dos diálogos do filme não estavam no roteiro final, nasceram do improviso.”<sup>110</sup> Ao longo do roteiro fica claro, através de algumas declarações dos produtores do filme, que a contribuição dos atores foi fundamental para que os efeitos desejados fossem alcançados e até superados. Destaca-se o fato de que praticamente todos os atores do filme eram jovens, anônimos moradores de comunidades pobres do Rio de Janeiro interessados em participar de um curso de interpretação para cinema e que tiveram suas vidas mudadas depois do filme.

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 160.

<sup>110</sup> Ibid., p. 201.

Muitos desses novos atores tiveram a possibilidade de ingressar no mundo artístico e conhecer outras realidades além daquela vivida no tráfico de drogas. Em um artigo na Revista Veja, dois anos depois do lançamento do filme, Isabela Boscov cita alguns exemplos de atores que trabalharam no filme e que continuaram na carreira artística: Douglas Silva e Darlan Cunha – que protagonizaram a minissérie *Cidade dos Homens*, transmitida pela Rede Globo –, Leandro Firmino da Hora e o atualmente reconhecido cantor Seu Jorge.

Seguindo um exemplo iniciado – novamente – em *Central do Brasil*, os responsáveis por *Cidade de Deus* têm feito o possível para que a rapaziada que eles descobriram siga um rumo bastante diverso. Douglas e Darlan estão muito bem encaminhados. Jonathan Haagensen, o Cabeleira, agora é funcionário da Globo e tem um papel em *Da Cor do Pecado*, a novela das 7. Leandro Firmino da Hora, o fabuloso Zé Pequeno de *Cidade*, fez trabalhos no teatro e concluiu as filmagens de *Cafundó*, no qual foi dirigido por Paulo Betti. Seu Jorge, que interpretou Mané Galinha, já era uma figura carismática dos morros cariocas, e agora fará ninguém menos que Pelé em *The Life Aquatic*, o próximo filme do diretor Wes Anderson, de *Os Excêntricos Tenenbaums*. Isso para ficar em apenas alguns exemplos.<sup>111</sup>

Depois de refletir acerca do que foi modificado no filme em relação ao roteiro – o que foi incluído e excluído na montagem final – é interessante pensar no que persistiu e quais os efeitos alcançados. Para tanto se considerou importante analisar a construção do espaço da favela Cidade de Deus, que foi feita basicamente de acordo com o que estava previsto no roteiro e seguindo também o mesmo direcionamento narrativo do livro.

A primeira fase das narrativas compreende os anos 60, em que a favela estava se formando e as pessoas estavam sendo deslocadas de outros pontos da cidade para lá. Neste período a favela é representada sob a predominância de tons pastéis em que, por uma exigência da

<sup>111</sup> BOSCOV, Isabela. “Zé Pequeno em Hollywood.” *Revista Veja*. 04 fev. 2004, p. 05. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/040204/p\\_78.html](http://veja.abril.com.br/040204/p_78.html). Acesso em: 23 abril 2011.

Muitos desses novos atores tiveram a possibilidade de ingressar no mundo artístico e conhecer outras realidades além daquela vivida no tráfico de drogas. Em um artigo na Revista Veja, dois anos depois do lançamento do filme, Isabela Boscov cita alguns exemplos de atores que trabalharam no filme e que continuaram na carreira artística: Douglas Silva e Darlan Cunha – que protagonizaram a minissérie *Cidade dos Homens*, transmitida pela Rede Globo –, Leandro Firmino da Hora e o atualmente reconhecido cantor Seu Jorge.

Seguindo um exemplo iniciado – novamente – em *Central do Brasil*, os responsáveis por *Cidade de Deus* têm feito o possível para que a rapaziada que eles descobriram siga um rumo bastante diverso. Douglas e Darlan estão muito bem encaminhados. Jonathan Haagensen, o Cabeleira, agora é funcionário da Globo e tem um papel em *Da Cor do Pecado*, a novela das 7. Leandro Firmino da Hora, o fabuloso Zé Pequeno de *Cidade*, fez trabalhos no teatro e concluiu as filmagens de *Cafundó*, no qual foi dirigido por Paulo Betti. Seu Jorge, que interpretou Mané Galinha, já era uma figura carismática dos morros cariocas, e agora fará ninguém menos que Pelé em *The Life Aquatic*, o próximo filme do diretor Wes Anderson, de *Os Excêntricos Tenenbaums*. Isso para ficar em apenas alguns exemplos.<sup>111</sup>

Depois de refletir acerca do que foi modificado no filme em relação ao roteiro – o que foi incluído e excluído na montagem final – é interessante pensar no que persistiu e quais os efeitos alcançados. Para tanto se considerou importante analisar a construção do espaço da favela Cidade de Deus, que foi feita basicamente de acordo com o que estava previsto no roteiro e seguindo também o mesmo direcionamento narrativo do livro.

A primeira fase das narrativas compreende os anos 60, em que a favela estava se formando e as pessoas estavam sendo deslocadas de outros pontos da cidade para lá. Neste período a favela é representada sob a predominância de tons pastéis em que, por uma exigência da

<sup>111</sup> BOSCOV, Isabela. “Zé Pequeno em Hollywood.” *Revista Veja*. 04 fev. 2004, p. 05. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/040204/p\\_78.html](http://veja.abril.com.br/040204/p_78.html). Acesso em: 23 abril 2011.

direção, ficava terminantemente proibido o uso da cor azul e de outros tons frios, nem o céu poderia ser azul. Já na segunda parte do filme, que compreende os anos 70, predominam as cores frias e aumentam as filmagens noturnas. De acordo com Nagib, essa estrutura representa um espaço que “se inicia no paraíso e termina no inferno, propicia o surgimento de uma nostalgia de aspecto romântico. (...) A nostalgia, mais facilmente observável no livro que no filme, refere-se a uma visão da favela como espaço rural, embora inserido num contexto urbano.”<sup>112</sup>, e, na primeira fase do filme, a sensação que se tem é justamente a de que se está em uma cidade do interior. Nesta fase as crianças ainda tomam banho de rio em um lugar bucólico. A autora complementa colocando que a interrupção desta nostalgia “se dá com a modernização representada pela introdução da arma de fogo”<sup>113</sup>, que elimina de vez a imagem do espaço rural. Os recursos utilizados – a predominância de cores quentes ou frias – foram muito importantes para que se estabelecesse esse efeito paralelo de rural e urbano e a permanência dessa representação indicada no roteiro contribuiu para que se observasse como a favela surgiu e se desmistificasse a idéia de que Cidade de Deus sempre foi um labirinto de concreto mediado por barracos, além de levar ao conhecimento do leitor os motivos que originaram a construção do complexo habitacional, que foi um lugar criado para alojar pessoas que não interessavam aos pontos turísticos do Rio de Janeiro.

A análise do roteiro e do filme *Cidade de Deus* corrobora as discussões sobre os conflitos existentes nas relações entre literatura e cinema. Isso porque, foi possível perceber que na tradução do livro para o filme algumas escolhas foram feitas na montagem final. Além disso, observou-se que, mesmo algumas cenas estando presentes no roteiro, alguns cortes foram feitos e isso pode ter ocorrido em virtude de uma questão estrutural de tempo. Da mesma forma, algumas cenas foram incluídas a partir do improviso dos atores, assim como grande parte dos diálogos utilizados na construção do roteiro final. As mudanças realizadas ocasionaram determinados efeitos no filme, alguns muito positivos outros mais problemáticos, assim como algumas cenas que foram mantidas e contribuíram para que se chegasse a um efeito mais realista da narrativa.

---

<sup>112</sup> NAGIB, op. cit., p. 106-107.

<sup>113</sup> Ibid., p. 107.

direção, ficava terminantemente proibido o uso da cor azul e de outros tons frios, nem o céu poderia ser azul. Já na segunda parte do filme, que compreende os anos 70, predominam as cores frias e aumentam as filmagens noturnas. De acordo com Nagib, essa estrutura representa um espaço que “se inicia no paraíso e termina no inferno, propicia o surgimento de uma nostalgia de aspecto romântico. (...) A nostalgia, mais facilmente observável no livro que no filme, refere-se a uma visão da favela como espaço rural, embora inserido num contexto urbano.”<sup>112</sup>, e, na primeira fase do filme, a sensação que se tem é justamente a de que se está em uma cidade do interior. Nesta fase as crianças ainda tomam banho de rio em um lugar bucólico. A autora complementa colocando que a interrupção desta nostalgia “se dá com a modernização representada pela introdução da arma de fogo”<sup>113</sup>, que elimina de vez a imagem do espaço rural. Os recursos utilizados – a predominância de cores quentes ou frias – foram muito importantes para que se estabelecesse esse efeito paralelo de rural e urbano e a permanência dessa representação indicada no roteiro contribuiu para que se observasse como a favela surgiu e se desmistificasse a idéia de que Cidade de Deus sempre foi um labirinto de concreto mediado por barracos, além de levar ao conhecimento do leitor os motivos que originaram a construção do complexo habitacional, que foi um lugar criado para alojar pessoas que não interessavam aos pontos turísticos do Rio de Janeiro.

A análise do roteiro e do filme *Cidade de Deus* corrobora as discussões sobre os conflitos existentes nas relações entre literatura e cinema. Isso porque, foi possível perceber que na tradução do livro para o filme algumas escolhas foram feitas na montagem final. Além disso, observou-se que, mesmo algumas cenas estando presentes no roteiro, alguns cortes foram feitos e isso pode ter ocorrido em virtude de uma questão estrutural de tempo. Da mesma forma, algumas cenas foram incluídas a partir do improviso dos atores, assim como grande parte dos diálogos utilizados na construção do roteiro final. As mudanças realizadas ocasionaram determinados efeitos no filme, alguns muito positivos outros mais problemáticos, assim como algumas cenas que foram mantidas e contribuíram para que se chegasse a um efeito mais realista da narrativa.

---

<sup>112</sup> NAGIB, op. cit., p. 106-107.

<sup>113</sup> Ibid., p. 107.



### 3. A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS E SUA RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DO OUTRO

Que *Cidade de Deus* – livro e filme – é uma narrativa densa, exuberante e complexa em muitos aspectos é algo indiscutível e fácil de perceber. Agora, delimitar um foco de análise em meio a tanta complexidade talvez seja algo muito difícil. Mas, isso não quer dizer que não haja elementos que se sobressaem. Ler o livro *Cidade de Deus* é ler o lugar Cidade de Deus, ler o roteiro do filme é ler uma transição desse lugar do imaginário literário para o imaginário cinematográfico e assistir ao filme é visualizar imagetivamente esse lugar. Um olhar mais atento sobre a representação dos espaços no filme possibilita uma reflexão sobre como ele é capaz de construir algumas imagens do Brasil. Observar a representação dos espaços em *Cidade de Deus* sob essa perspectiva é fazer uma análise sobre o viés do que Tânia C. C. de Souza chama de “análise da construção de uma memória discursiva.”<sup>114</sup> A autora faz uma análise de como três trailers de divulgação do filme – no Brasil, nos Estados Unidos e na França – instauram a construção de uma memória discursiva sobre o filme e sobre o Brasil. O que se pretende nesse capítulo é fazer uma análise da representação do espaço (ou dos espaços) em *Cidade de Deus*, e sua relação com a violência nos três objetos de estudo – livro, roteiro e filme. A análise focará, principalmente, uma reflexão acerca do uso da imagem: como as imagens dos espaços no filme os representam efetivamente? E como o Brasil é representado por meio delas? E para tanto, será necessário “pensar o uso – de ordem político-ideológico – que se faz da imagem numa sociedade que, hoje em dia, se define como ‘era da informação’, graças aos avanços da tecnologia.”<sup>115</sup> Para este tipo de análise a palavra e a imagem serão tratadas como signos ideológicos e, portanto, pensados como formas discursivas.

#### 3.1. OLHAR E LER AS IMAGENS: UMA DIFERENÇA “POUCO” SUTIL

Antes de começar uma análise da representação do espaço no filme *Cidade de Deus* é importante refletir um pouco sobre a natureza e

<sup>114</sup> SOUZA, Tânia Conceição Clemente. “Discurso e imagem: uma questão política.” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Sílvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006, p. 80.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 80.

### 3. A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS E SUA RELAÇÃO COM A CONSTRUÇÃO DO OUTRO

Que *Cidade de Deus* – livro e filme – é uma narrativa densa, exuberante e complexa em muitos aspectos é algo indiscutível e fácil de perceber. Agora, delimitar um foco de análise em meio a tanta complexidade talvez seja algo muito difícil. Mas, isso não quer dizer que não haja elementos que se sobressaem. Ler o livro *Cidade de Deus* é ler o lugar Cidade de Deus, ler o roteiro do filme é ler uma transição desse lugar do imaginário literário para o imaginário cinematográfico e assistir ao filme é visualizar imagetivamente esse lugar. Um olhar mais atento sobre a representação dos espaços no filme possibilita uma reflexão sobre como ele é capaz de construir algumas imagens do Brasil. Observar a representação dos espaços em *Cidade de Deus* sob essa perspectiva é fazer uma análise sobre o viés do que Tânia C. C. de Souza chama de “análise da construção de uma memória discursiva.”<sup>114</sup> A autora faz uma análise de como três trailers de divulgação do filme – no Brasil, nos Estados Unidos e na França – instauram a construção de uma memória discursiva sobre o filme e sobre o Brasil. O que se pretende nesse capítulo é fazer uma análise da representação do espaço (ou dos espaços) em *Cidade de Deus*, e sua relação com a violência nos três objetos de estudo – livro, roteiro e filme. A análise focará, principalmente, uma reflexão acerca do uso da imagem: como as imagens dos espaços no filme os representam efetivamente? E como o Brasil é representado por meio delas? E para tanto, será necessário “pensar o uso – de ordem político-ideológico – que se faz da imagem numa sociedade que, hoje em dia, se define como ‘era da informação’, graças aos avanços da tecnologia.”<sup>115</sup> Para este tipo de análise a palavra e a imagem serão tratadas como signos ideológicos e, portanto, pensados como formas discursivas.

#### 3.1. OLHAR E LER AS IMAGENS: UMA DIFERENÇA “POUCO” SUTIL

Antes de começar uma análise da representação do espaço no filme *Cidade de Deus* é importante refletir um pouco sobre a natureza e

<sup>114</sup> SOUZA, Tânia Conceição Clemente. “Discurso e imagem: uma questão política.” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Sílvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006, p. 80.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 80.

função da imagem, para tentar compreender o papel que as imagens fílmicas desempenham na vida social e pessoal na contemporaneidade. Para iniciar esta reflexão tomou-se como ponto de partida uma característica da criação imagética atual que Angel Pino denomina de “magia das imagens”<sup>116</sup>. Segundo o autor, a magia de algumas imagens tem o poder de guiar a interpretação do público e “confere à mídia um poder tal de sedução no público em geral que risca de obnubilar o papel de sua consciência como guia na interpretação da significação das mensagens e na tomada de decisões.”<sup>117</sup>, pois a imagem permite aos indivíduos captar a realidade externa tornando-a experiência interna. Pensando nisso, é possível tomar como exemplo a cena inicial do filme *Cidade de Deus*, quando a câmera dá um giro de 360° em torno do personagem Busca-Pé e o público é seduzido a entrar efetivamente na atmosfera espacial da narrativa.

Dando continuidade a proposta inicial deste capítulo, de tratar a imagem como um signo e explorar os seus significados, considera-se que “ela é também um fenômeno *cultural* que resulta de um complexo processo mental de *conversão* dos *sinais* em conjuntos imagéticos portadores de *significação*.”<sup>118</sup> E por ser um fenômeno cultural, ela pode assumir inúmeros significados dependendo da experiência dos sujeitos que a observa, não havendo uma única interpretação. Ainda assim, é importante pensar que “conforme as condições de sua produção e os meios tecnológicos utilizados na sua difusão, as imagens podem ampliar ou reduzir drasticamente o espaço subjetivo da interpretação, com diferentes consequências nas tomadas de decisão das pessoas.”<sup>119</sup> Portanto, a construção do significado delas depende das suas condições de produção, bem como dos meios tecnológicos de difusão na qual elas estão envolvidas. E essa construção de significado vai depender também do tipo de imagem que se está tratando. Se comparada a fotografia, é possível afirmar que a imagem no cinema atingiu o que parecia inalcançável. Segundo Pellegrini, “no que diz respeito à fotografia, atingiu-se o inapreensível: ela parece se apoderar diretamente dos seres, fixando-os em papel para serem vistos e revistos em qualquer tempo ou lugar; o cinema deu um salto ainda maior:

função da imagem, para tentar compreender o papel que as imagens fílmicas desempenham na vida social e pessoal na contemporaneidade. Para iniciar esta reflexão tomou-se como ponto de partida uma característica da criação imagética atual que Angel Pino denomina de “magia das imagens”<sup>116</sup>. Segundo o autor, a magia de algumas imagens tem o poder de guiar a interpretação do público e “confere à mídia um poder tal de sedução no público em geral que risca de obnubilar o papel de sua consciência como guia na interpretação da significação das mensagens e na tomada de decisões.”<sup>117</sup>, pois a imagem permite aos indivíduos captar a realidade externa tornando-a experiência interna. Pensando nisso, é possível tomar como exemplo a cena inicial do filme *Cidade de Deus*, quando a câmera dá um giro de 360° em torno do personagem Busca-Pé e o público é seduzido a entrar efetivamente na atmosfera espacial da narrativa.

Dando continuidade a proposta inicial deste capítulo, de tratar a imagem como um signo e explorar os seus significados, considera-se que “ela é também um fenômeno *cultural* que resulta de um complexo processo mental de *conversão* dos *sinais* em conjuntos imagéticos portadores de *significação*.”<sup>118</sup> E por ser um fenômeno cultural, ela pode assumir inúmeros significados dependendo da experiência dos sujeitos que a observa, não havendo uma única interpretação. Ainda assim, é importante pensar que “conforme as condições de sua produção e os meios tecnológicos utilizados na sua difusão, as imagens podem ampliar ou reduzir drasticamente o espaço subjetivo da interpretação, com diferentes consequências nas tomadas de decisão das pessoas.”<sup>119</sup> Portanto, a construção do significado delas depende das suas condições de produção, bem como dos meios tecnológicos de difusão na qual elas estão envolvidas. E essa construção de significado vai depender também do tipo de imagem que se está tratando. Se comparada a fotografia, é possível afirmar que a imagem no cinema atingiu o que parecia inalcançável. Segundo Pellegrini, “no que diz respeito à fotografia, atingiu-se o inapreensível: ela parece se apoderar diretamente dos seres, fixando-os em papel para serem vistos e revistos em qualquer tempo ou lugar; o cinema deu um salto ainda maior:

---

<sup>116</sup> PINO, Angel. “Imagem, mídia e significação”. .” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Sílvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.), op. cit., p. 17-38.

<sup>117</sup> Ibid., p. 18.

<sup>118</sup> Ibid., p. 22.

<sup>119</sup> Ibid., p. 32.

---

<sup>116</sup> PINO, Angel. “Imagem, mídia e significação”. .” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Sílvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.), op. cit., p. 17-38.

<sup>117</sup> Ibid., p. 18.

<sup>118</sup> Ibid., p. 22.

<sup>119</sup> Ibid., p. 32.

colocou esses seres em movimento”<sup>120</sup>. Seguindo o cinema, a televisão e os computadores trataram de proliferar infinitamente esses seres apoderados.

Com o surgimento da imagem cinematográfica dois elementos fundamentais da narrativa – espaço e tempo – passaram a se apresentar de maneira muito peculiar e a estabelecer entre si uma relação diferente daquela presente nas narrativas literárias que antecederam ao cinema, ou mesmo da relação espaço-tempo existente na imagem fotográfica ou pintura. Enquanto que a fotografia captura instantes pontuais e estáticos em determinado espaço, no cinema “o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível.”<sup>121</sup> Com o cinema tornou-se possível parar o tempo, ou mesmo voltar e avançar no tempo. Diferentemente do tempo da imagem fixa da pintura ou da fotografia, o tempo das imagens cinematográficas é móvel.

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do *espaço*, o qual perde a sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. A liberdade em relação à coerção espacial e temporal é resultado de uma similaridade notável entre o filme e o próprio pensamento, em virtude do fluir veloz das imagens.<sup>122</sup>

Essa mudança, proporcionada pelo cinema, na relação espaço-tempo, resulta no que Pellegrini denomina de “espacialização do tempo” ou “temporalização do espaço” nas narrativas contemporâneas. A câmera cinematográfica permite agora que “realidades

---

<sup>120</sup> PELLEGRINI 2003, op. cit., p. 32.

<sup>121</sup> Ibid., p. 18.

<sup>122</sup> Ibid., p. 22.

colocou esses seres em movimento”<sup>120</sup>. Seguindo o cinema, a televisão e os computadores trataram de proliferar infinitamente esses seres apoderados.

Com o surgimento da imagem cinematográfica dois elementos fundamentais da narrativa – espaço e tempo – passaram a se apresentar de maneira muito peculiar e a estabelecer entre si uma relação diferente daquela presente nas narrativas literárias que antecederam ao cinema, ou mesmo da relação espaço-tempo existente na imagem fotográfica ou pintura. Enquanto que a fotografia captura instantes pontuais e estáticos em determinado espaço, no cinema “o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível.”<sup>121</sup> Com o cinema tornou-se possível parar o tempo, ou mesmo voltar e avançar no tempo. Diferentemente do tempo da imagem fixa da pintura ou da fotografia, o tempo das imagens cinematográficas é móvel.

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do *espaço*, o qual perde a sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. A liberdade em relação à coerção espacial e temporal é resultado de uma similaridade notável entre o filme e o próprio pensamento, em virtude do fluir veloz das imagens.<sup>122</sup>

Essa mudança, proporcionada pelo cinema, na relação espaço-tempo, resulta no que Pellegrini denomina de “espacialização do tempo” ou “temporalização do espaço” nas narrativas contemporâneas. A câmera cinematográfica permite agora que “realidades

---

<sup>120</sup> PELLEGRINI 2003, op. cit., p. 32.

<sup>121</sup> Ibid., p. 18.

<sup>122</sup> Ibid., p. 22.

ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo ‘mundos possíveis’ no tempo e no espaço.”<sup>123</sup>

Outra particularidade da imagem cinematográfica é que ela desconstrói a idéia de que o (a) espectador (a) é o “centro do mundo”. No desenho, na pintura ou na fotografia o que se propõe é que o (a) espectador (a), diante de uma dessas imagens, é capaz de captar para si todos os pontos convergentes, que ele é o centro. Já as imagens produzidas pela câmera cinematográfica, retiram o homem ou a mulher espectadores do centro focal, pois as imagens em movimento fazem com que elas sejam seguidas pelo olhar de seus espectadores e de suas espectadoras. Sendo assim, antes da invenção da câmera cinematográfica,

a noção de perspectiva, que vinha desde o século XVI, organizava o campo visual a partir do olho humano. Cada desenho que usava a perspectiva propunha ao espectador que ele era o único centro do mundo (...). A câmera – mais especificamente a câmera cinematográfica – demonstrou que esse centro não existia mais.<sup>124</sup>

Assim como o (a) espectador (a) deixa de ser o centro do mundo com o surgimento da imagem cinematográfica, há uma mudança com relação à noção de personagem. *Cidade de Deus* exemplifica muito bem isso, pois livro, roteiro e filme não se concentram em narrar a história de uma personagem, mas sim, fazem uso das histórias de várias personagens para narrar a história de um lugar.

Desde o século XIX, a personagem vem gradativamente deixando de ser um pólo centralizador, um “tipo” ou até mesmo uma caricatura, em que estariam resumidas as características de uma classe social ou de uma profissão, por exemplo. Deixa também de se caracterizar como o “herói problemático” em

---

<sup>123</sup> Ibid., p. 24.

<sup>124</sup> Ibid., p. 30.

ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo ‘mundos possíveis’ no tempo e no espaço.”<sup>123</sup>

Outra particularidade da imagem cinematográfica é que ela desconstrói a idéia de que o (a) espectador (a) é o “centro do mundo”. No desenho, na pintura ou na fotografia o que se propõe é que o (a) espectador (a), diante de uma dessas imagens, é capaz de captar para si todos os pontos convergentes, que ele é o centro. Já as imagens produzidas pela câmera cinematográfica, retiram o homem ou a mulher espectadores do centro focal, pois as imagens em movimento fazem com que elas sejam seguidas pelo olhar de seus espectadores e de suas espectadoras. Sendo assim, antes da invenção da câmera cinematográfica,

a noção de perspectiva, que vinha desde o século XVI, organizava o campo visual a partir do olho humano. Cada desenho que usava a perspectiva propunha ao espectador que ele era o único centro do mundo (...). A câmera – mais especificamente a câmera cinematográfica – demonstrou que esse centro não existia mais.<sup>124</sup>

Assim como o (a) espectador (a) deixa de ser o centro do mundo com o surgimento da imagem cinematográfica, há uma mudança com relação à noção de personagem. *Cidade de Deus* exemplifica muito bem isso, pois livro, roteiro e filme não se concentram em narrar a história de uma personagem, mas sim, fazem uso das histórias de várias personagens para narrar a história de um lugar.

Desde o século XIX, a personagem vem gradativamente deixando de ser um pólo centralizador, um “tipo” ou até mesmo uma caricatura, em que estariam resumidas as características de uma classe social ou de uma profissão, por exemplo. Deixa também de se caracterizar como o “herói problemático” em

---

<sup>123</sup> Ibid., p. 24.

<sup>124</sup> Ibid., p. 30.

conflito com o mundo, abrindo espaço para o anti-herói comum (...).<sup>125</sup>

Está mais do que claro que uma imagem pode assumir diferentes significados, dependendo do indivíduo que a lê, bem como do contexto de produção da mesma. Agora, é interessante pensar no “papel da imagem – como signo – nos processos de construção individual e coletiva das subjetividades e das sociedades.”<sup>126</sup> Sendo assim, na análise aqui proposta é muito importante tentar identificar o papel das imagens dos espaços na narrativa cinematográfica, principalmente por constituir-se em uma narrativa que tem como ponto de partida um texto literário. É certo que as imagens possuem uma função, que pode ser a de comunicar ideias ou informações ou mesmo traduzir intencionalidades comunicativas de determinados grupos culturais. Portanto é viável chamar a atenção para o fato de que elas podem assumir um caráter ideológico.

Cord e Ferreira sinalizam uma preocupação relacionada aos “mecanismos sociais e culturais de apropriação e de disseminação do discurso visual como um discurso neutro, não ideológico.”<sup>127</sup> A preocupação dos autores é muito coerente, pois considerar o discurso visual neutro e destituído de intencionalidades vai contra o entendimento que se teve até agora de pensar as imagens como signos e formas de linguagem. Se elas são signos linguísticos portadores de significação, não produzem discursos neutros, visto que como formas de linguagem, elas estão ligadas ao conceito de ideologia. O mais importante para uma análise consistente do discurso visual contemporâneo é aquela feita de forma que seja possível compreender as origens “dos processos de alienação produzidos e reproduzidos pelo discurso hegemônico, bem como formas de superá-lo, seja nos contextos de origem, seja em espaços de ressignificação”.<sup>128</sup> Então, uma análise das imagens deve ser feita de modo que se identifique algumas intencionalidades sugeridas por elas e proponha formas de superar certos discursos hegemônicos que se estabelecem onde eles se originam ou mesmo em outras conjunturas.

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 30.

<sup>126</sup> CORD, Denise e FERREIRA, Emerson Pessoa. “Considerações sobre o discurso visual.” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Sílvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.), op. cit., p. 40.

<sup>127</sup> Ibid., p. 45.

<sup>128</sup> Ibid., p. 45.

conflito com o mundo, abrindo espaço para o anti-herói comum (...).<sup>125</sup>

Está mais do que claro que uma imagem pode assumir diferentes significados, dependendo do indivíduo que a lê, bem como do contexto de produção da mesma. Agora, é interessante pensar no “papel da imagem – como signo – nos processos de construção individual e coletiva das subjetividades e das sociedades.”<sup>126</sup> Sendo assim, na análise aqui proposta é muito importante tentar identificar o papel das imagens dos espaços na narrativa cinematográfica, principalmente por constituir-se em uma narrativa que tem como ponto de partida um texto literário. É certo que as imagens possuem uma função, que pode ser a de comunicar ideias ou informações ou mesmo traduzir intencionalidades comunicativas de determinados grupos culturais. Portanto é viável chamar a atenção para o fato de que elas podem assumir um caráter ideológico.

Cord e Ferreira sinalizam uma preocupação relacionada aos “mecanismos sociais e culturais de apropriação e de disseminação do discurso visual como um discurso neutro, não ideológico.”<sup>127</sup> A preocupação dos autores é muito coerente, pois considerar o discurso visual neutro e destituído de intencionalidades vai contra o entendimento que se teve até agora de pensar as imagens como signos e formas de linguagem. Se elas são signos linguísticos portadores de significação, não produzem discursos neutros, visto que como formas de linguagem, elas estão ligadas ao conceito de ideologia. O mais importante para uma análise consistente do discurso visual contemporâneo é aquela feita de forma que seja possível compreender as origens “dos processos de alienação produzidos e reproduzidos pelo discurso hegemônico, bem como formas de superá-lo, seja nos contextos de origem, seja em espaços de ressignificação”.<sup>128</sup> Então, uma análise das imagens deve ser feita de modo que se identifique algumas intencionalidades sugeridas por elas e proponha formas de superar certos discursos hegemônicos que se estabelecem onde eles se originam ou mesmo em outras conjunturas.

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 30.

<sup>126</sup> CORD, Denise e FERREIRA, Emerson Pessoa. “Considerações sobre o discurso visual.” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Sílvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.), op. cit., p. 40.

<sup>127</sup> Ibid., p. 45.

<sup>128</sup> Ibid., p. 45.

Está mais do que claro que as imagens são capazes de produzir informações, no entanto, em alguns casos elas “não significam por si, enquanto imagens que são. A visibilidade do conteúdo que as imagens veiculam acaba ofuscada pela forma como são verbalizadas.”<sup>129</sup> O discurso visual acaba sendo legitimado pelo discurso verbal, visto que muitas vezes as imagens são mediadas por recursos cinematográficos como a voz off, ou a verbalização de alguns personagens, ou mesmo através da montagem. As imagens do cinema contemporâneo se constituem e produzem significação a partir de elementos variados, como fala, ruídos, sons, trilha sonora. E é, justamente, pelo fato de as imagens cinematográficas estarem ligadas a tantos outros elementos que elas são capazes de estabelecer efeitos de realidade. Há de se atentar, porém, para o fato de que as imagens produzem efeitos de realidade e não de realismo, pois “existe no cinema um espaço de subjetividade, como o enquadre, por exemplo, mas a realidade fica por conta do espectador, é da ordem do psicológico do social e da história (Bazin).”<sup>130</sup>

Quando se propõe fazer uma análise que envolve as imagens produzidas pelo cinema é necessário deixar de lado uma visão reducionista do cinema como mídia. Jullier e Marie enfatizam que o cinema não é mídia, que ele “pode ser divulgado por mídias diversas, mas possui uma estrutura narrativa própria.”<sup>131</sup> De acordo com os autores “o cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidades contínuas de duração (os “planos”).”<sup>132</sup> Independente das alterações tecnológicas pelas quais o cinema passou desde o seu surgimento,

vemos filmes, como víamos há vinte anos, na televisão, na sala escura do cinema ou, agora, na tela do computador (para quem não usa o sofá). Mas são sempre filmes, narrativas fílmicas com forma estruturalmente estável, articulada em torno de personagens e intriga mais ou menos fragmentada (no limite da expressão lírica pura),

---

<sup>129</sup> SOUZA, op. cit., p. 85.

<sup>130</sup> Ibid., p. 83.

<sup>131</sup> JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. SENAC: São Paulo, 2009, p. 10.

<sup>132</sup> Ibid., p., 10.

Está mais do que claro que as imagens são capazes de produzir informações, no entanto, em alguns casos elas “não significam por si, enquanto imagens que são. A visibilidade do conteúdo que as imagens veiculam acaba ofuscada pela forma como são verbalizadas.”<sup>129</sup> O discurso visual acaba sendo legitimado pelo discurso verbal, visto que muitas vezes as imagens são mediadas por recursos cinematográficos como a voz off, ou a verbalização de alguns personagens, ou mesmo através da montagem. As imagens do cinema contemporâneo se constituem e produzem significação a partir de elementos variados, como fala, ruídos, sons, trilha sonora. E é, justamente, pelo fato de as imagens cinematográficas estarem ligadas a tantos outros elementos que elas são capazes de estabelecer efeitos de realidade. Há de se atentar, porém, para o fato de que as imagens produzem efeitos de realidade e não de realismo, pois “existe no cinema um espaço de subjetividade, como o enquadre, por exemplo, mas a realidade fica por conta do espectador, é da ordem do psicológico do social e da história (Bazin).”<sup>130</sup>

Quando se propõe fazer uma análise que envolve as imagens produzidas pelo cinema é necessário deixar de lado uma visão reducionista do cinema como mídia. Jullier e Marie enfatizam que o cinema não é mídia, que ele “pode ser divulgado por mídias diversas, mas possui uma estrutura narrativa própria.”<sup>131</sup> De acordo com os autores “o cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidades contínuas de duração (os “planos”).”<sup>132</sup> Independente das alterações tecnológicas pelas quais o cinema passou desde o seu surgimento,

vemos filmes, como víamos há vinte anos, na televisão, na sala escura do cinema ou, agora, na tela do computador (para quem não usa o sofá). Mas são sempre filmes, narrativas fílmicas com forma estruturalmente estável, articulada em torno de personagens e intriga mais ou menos fragmentada (no limite da expressão lírica pura),

---

<sup>129</sup> SOUZA, op. cit., p. 85.

<sup>130</sup> Ibid., p. 83.

<sup>131</sup> JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. SENAC: São Paulo, 2009, p. 10.

<sup>132</sup> Ibid., p., 10.

pontuadas por música, carregadas de fala e ruídos.<sup>133</sup>

É possível afirmar que com o passar do tempo à maneira de fazer filmes mudou, pois hoje conta-se com novas tecnologias que facilitam o alcance dos efeitos desejados. Para analisar um filme é preciso ir além da observação contemplativa e/ou investigativa, pois esse tipo de análise fica procurando o que na verdade já encontrou há muito tempo. É necessário ir além do conteúdo explícito, o que só é possível quando se leva em consideração a fundo a inter-relação de dois elementos – a imagem e o som. E para olhar profundamente as imagens e os sons que compõem o cinema, é preciso observar atentamente a decupagem, as movimentações da câmera, luz, mise en scène, interpretações, cenários, música, etc. Quando se propõe a análise de um filme sob essa perspectiva, torna-se indispensável fazer isso considerando três níveis: o nível do plano, da sequência e do filme.

Para fazer uma análise fílmica levando em consideração esses três níveis é fundamental ter bem claro conceitualmente o significado de cada um. De uma forma bem sintética define-se plano como sendo uma parte do filme que fica entre dois pontos de corte, a sequência é uma combinação de planos e o filme consiste, portanto, em uma combinação de sequências. Uma análise que se estabelece no nível do plano levará em consideração alguns elementos e entre eles está o ponto de vista, que talvez seja o elemento mais considerável. Jullier e Marie esclarecem que “o ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro.”<sup>134</sup>

Sobre a colocação dos autores, destaca-se o fato de nenhum ponto de vista ser neutro, visto que, as posições da câmera conduzem a efeitos diversos – a câmera colocada em frente a uma personagem que lê um livro sentado em um sofá mostrará um indivíduo lendo um livro, enquanto que a câmera posicionada acima da cabeça do mesmo personagem mostrará o conteúdo que ele está lendo. O posicionamento da câmera nunca se dá por acaso, há sempre um objetivo que pode estar relacionado a um ponto de vista moral, político ou ideológico. O ponto de vista é um fator determinante para a interpretação e julgamento do espectador. Mas, apesar de ele ser um elemento de destaque no nível do

---

<sup>133</sup> Ibid., p. 11.

<sup>134</sup> Ibid., p. 22.

pontuadas por música, carregadas de fala e ruídos.<sup>133</sup>

É possível afirmar que com o passar do tempo à maneira de fazer filmes mudou, pois hoje conta-se com novas tecnologias que facilitam o alcance dos efeitos desejados. Para analisar um filme é preciso ir além da observação contemplativa e/ou investigativa, pois esse tipo de análise fica procurando o que na verdade já encontrou há muito tempo. É necessário ir além do conteúdo explícito, o que só é possível quando se leva em consideração a fundo a inter-relação de dois elementos – a imagem e o som. E para olhar profundamente as imagens e os sons que compõem o cinema, é preciso observar atentamente a decupagem, as movimentações da câmera, luz, mise en scène, interpretações, cenários, música, etc. Quando se propõe a análise de um filme sob essa perspectiva, torna-se indispensável fazer isso considerando três níveis: o nível do plano, da sequência e do filme.

Para fazer uma análise fílmica levando em consideração esses três níveis é fundamental ter bem claro conceitualmente o significado de cada um. De uma forma bem sintética define-se plano como sendo uma parte do filme que fica entre dois pontos de corte, a sequência é uma combinação de planos e o filme consiste, portanto, em uma combinação de sequências. Uma análise que se estabelece no nível do plano levará em consideração alguns elementos e entre eles está o ponto de vista, que talvez seja o elemento mais considerável. Jullier e Marie esclarecem que “o ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro.”<sup>134</sup>

Sobre a colocação dos autores, destaca-se o fato de nenhum ponto de vista ser neutro, visto que, as posições da câmera conduzem a efeitos diversos – a câmera colocada em frente a uma personagem que lê um livro sentado em um sofá mostrará um indivíduo lendo um livro, enquanto que a câmera posicionada acima da cabeça do mesmo personagem mostrará o conteúdo que ele está lendo. O posicionamento da câmera nunca se dá por acaso, há sempre um objetivo que pode estar relacionado a um ponto de vista moral, político ou ideológico. O ponto de vista é um fator determinante para a interpretação e julgamento do espectador. Mas, apesar de ele ser um elemento de destaque no nível do

---

<sup>133</sup> Ibid., p. 11.

<sup>134</sup> Ibid., p. 22.

plano, é importante salientar a existência de outros elementos de grande importância, como a distância focal e a profundidade do campo, os movimentos da câmera, as luzes e cores e as combinações audiovisuais.

Com relação a distância focal e a profundidade do campo, considera-se que eles são elementos que definem a quantidade de objetos dentro do quadro e que, desta forma, ainda estão ligados a construção do ponto de vista, bem como os movimentos da câmera, que também influenciam na construção do ponto de vista. Já as luzes e cores, pode-se dizer que são os elementos que maior diferenciam a televisão do cinema, visto que, as nuances de cor são mais numerosas e o contraste é muito mais forte no cinema. Além disso, os efeitos disponibilizados pelos jogos de luz e realces de determinadas cores são fundamentais para a construção do sentido das narrativas cinematográficas – uma luz azulada, por exemplo, pode ajudar a acentuar a sensação de frio de um personagem.

O último elemento a se considerar o nível do plano são as combinações audiovisuais que são constituídas pela trilha sonora, ruídos, músicas e palavras. Enquanto que os ruídos valem por si mesmos e constroem parte do naturalismo fílmico, os efeitos da musicalidade dependem da cultura musical dos espectadores.

Quando se parte para uma análise no nível da seqüência é necessário levar em consideração outros elementos além daqueles considerados no nível do plano. Jullier e Marie colocam que:

não existe definição precisa para o termo seqüência, nem diferença entre cena e seqüência. Mas, em termos simples, o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns).<sup>135</sup>

Pensando na tentativa de definição que os autores fazem do termo seqüência, atenta-se para o fato de a seqüência ser formada por unidade de espaço, tempo e ação e que agrupamentos dessas unidades originarão a montagem. Um dos elementos de grande importância no

<sup>135</sup> Ibid., p. 42.

plano, é importante salientar a existência de outros elementos de grande importância, como a distância focal e a profundidade do campo, os movimentos da câmera, as luzes e cores e as combinações audiovisuais.

Com relação a distância focal e a profundidade do campo, considera-se que eles são elementos que definem a quantidade de objetos dentro do quadro e que, desta forma, ainda estão ligados a construção do ponto de vista, bem como os movimentos da câmera, que também influenciam na construção do ponto de vista. Já as luzes e cores, pode-se dizer que são os elementos que maior diferenciam a televisão do cinema, visto que, as nuances de cor são mais numerosas e o contraste é muito mais forte no cinema. Além disso, os efeitos disponibilizados pelos jogos de luz e realces de determinadas cores são fundamentais para a construção do sentido das narrativas cinematográficas – uma luz azulada, por exemplo, pode ajudar a acentuar a sensação de frio de um personagem.

O último elemento a se considerar o nível do plano são as combinações audiovisuais que são constituídas pela trilha sonora, ruídos, músicas e palavras. Enquanto que os ruídos valem por si mesmos e constroem parte do naturalismo fílmico, os efeitos da musicalidade dependem da cultura musical dos espectadores.

Quando se parte para uma análise no nível da seqüência é necessário levar em consideração outros elementos além daqueles considerados no nível do plano. Jullier e Marie colocam que:

não existe definição precisa para o termo seqüência, nem diferença entre cena e seqüência. Mas, em termos simples, o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns).<sup>135</sup>

Pensando na tentativa de definição que os autores fazem do termo seqüência, atenta-se para o fato de a seqüência ser formada por unidade de espaço, tempo e ação e que agrupamentos dessas unidades originarão a montagem. Um dos elementos de grande importância no

<sup>135</sup> Ibid., p. 42.

nível da sequência é o ponto de montagem, que consiste em “uma interrupção no fluxo visual”<sup>136</sup>, interrupção esta que não pode ser identificada com total exatidão. Não é difícil explicar a importância do ponto de montagem dentro da sequência, pois o espectador espera uma continuidade de um plano para outro e qualquer equívoco pode comprometer a sequência e causar uma ruptura no fluxo visual. É necessário que haja um certo cuidado para que detalhes como cenário, figurino, penteados não variem de um plano para outro, mesmo que haja longos intervalos entre a gravação dos planos. Ainda no nível da sequência, um elemento de destaque é a cenografia, que envolve tanto a colocação dos atores como a colocação da câmera e, dependendo da situação, é possível observar cinco tipos de cenografia: a vitrine, a galeria, o tribunal, o circo e o parque. A sequência conta ainda com o elemento suspense e coups de théâtre, que apesar de serem elementos muitos similares diferenciam-se em virtude de alguns detalhes – o suspense exige que o espectador imagine uma saída esperada e uma saída temida para a situação que observa, já o coups de théâtre ou a simples surpresa, como pode ser traduzido, exige menos esforço do espectador, porém,

são requeridos conhecimentos: o espectador só fica surpreendido por um elemento que frustra a suas expectativas, e ter expectativas supõe também ser capaz de imaginar o que pode acontecer no decorrer da narrativa. Mais que o suspense, a surpresa exige um conhecimento específico do gênero e do estilo que caracterizam o filme considerado.<sup>137</sup>

O último elemento a se destacar no nível da sequência são as metáforas audiovisuais. As metáforas audiovisuais só fazem sentido dentro de um determinado contexto, sendo assim, para uma análise mais coerente o mais interessante é direcionar a atenção para as “metáforas estilísticas”, que levam em consideração os meios narrativos próprios do cinema.

Quando se parte para uma análise no nível do filme, observa-se que as grandes produções são, quase sempre, alvo de muita atenção.

---

<sup>136</sup> Ibid., p. 42.

<sup>137</sup> Ibid., p. 53.

nível da sequência é o ponto de montagem, que consiste em “uma interrupção no fluxo visual”<sup>136</sup>, interrupção esta que não pode ser identificada com total exatidão. Não é difícil explicar a importância do ponto de montagem dentro da sequência, pois o espectador espera uma continuidade de um plano para outro e qualquer equívoco pode comprometer a sequência e causar uma ruptura no fluxo visual. É necessário que haja um certo cuidado para que detalhes como cenário, figurino, penteados não variem de um plano para outro, mesmo que haja longos intervalos entre a gravação dos planos. Ainda no nível da sequência, um elemento de destaque é a cenografia, que envolve tanto a colocação dos atores como a colocação da câmera e, dependendo da situação, é possível observar cinco tipos de cenografia: a vitrine, a galeria, o tribunal, o circo e o parque. A sequência conta ainda com o elemento suspense e coups de théâtre, que apesar de serem elementos muitos similares diferenciam-se em virtude de alguns detalhes – o suspense exige que o espectador imagine uma saída esperada e uma saída temida para a situação que observa, já o coups de théâtre ou a simples surpresa, como pode ser traduzido, exige menos esforço do espectador, porém,

são requeridos conhecimentos: o espectador só fica surpreendido por um elemento que frustra a suas expectativas, e ter expectativas supõe também ser capaz de imaginar o que pode acontecer no decorrer da narrativa. Mais que o suspense, a surpresa exige um conhecimento específico do gênero e do estilo que caracterizam o filme considerado.<sup>137</sup>

O último elemento a se destacar no nível da sequência são as metáforas audiovisuais. As metáforas audiovisuais só fazem sentido dentro de um determinado contexto, sendo assim, para uma análise mais coerente o mais interessante é direcionar a atenção para as “metáforas estilísticas”, que levam em consideração os meios narrativos próprios do cinema.

Quando se parte para uma análise no nível do filme, observa-se que as grandes produções são, quase sempre, alvo de muita atenção.

---

<sup>136</sup> Ibid., p. 42.

<sup>137</sup> Ibid., p. 53.

Isso ocorre porque existe algo em comum entre os grandes sucessos do cinema – todos eles contam histórias. Porém, contar histórias através de imagens e sons também é fazer escolhas, é dar preferência a alguns acontecimentos em relação a outros, é contá-los seguindo determinada ordem e, portanto, propor ao público posicionamentos e interpretações. Boa parte das histórias contadas pelos filmes, em especial no cinema Hollywoodiano, apresenta “personagens inicialmente em situação de **desequilíbrio**, ou que não demora a se encontrar, quando um elemento perturbador irrompe em sua vida.”<sup>138</sup> E, essa situação de **desequilíbrio** assumirá a forma de uma tarefa que deverá ser realizada.

Isso pode ser observado de maneira mais concreta quando se pensa em alguns exemplos, como o do personagem Zé-Pequeno em *Cidade de Deus*. No filme, Zé-Pequeno vivencia uma situação de **desequilíbrio** bem perceptível – ele tem a tarefa de tomar a boca do Cenoura e tornar-se o maior e único chefe do tráfico na Cidade de Deus. Essa tarefa do Zé-Pequeno desencadeia inúmeros confrontos. Em contrapartida, Mané-Galinha, outro personagem do filme e rival de Zé-Pequeno, também vivencia uma situação de **desequilíbrio** – ele tem a tarefa de matar Zé-Pequeno para vingar a morte da família, o estupro da namorada e as humilhações sofridas.

Uma análise feita no nível do filme também deve levar em consideração alguns elementos específicos como a distribuição do saber; gêneros, estilos e dispositivos e o jogo com o espectador. Com relação a distribuição do saber, entende-se como sendo os mecanismos pelos quais o espectador poderá chegar a algumas conclusões. Isso pode acontecer através de uma confrontação – quando o espectador é colocado diante de uma evidência, sendo obrigado a olhar o que ele preferia não ter visto –, um testemunho – quando não mostra o acontecimento diretamente e sim, personagens que foram testemunhas – ou uma subtração – quando apresenta “a tela como um grande pano negro perfurado uma abertura retangular; onde o mais importante não é o que essa abertura mostra, mas o que ele sugere para além da escuridão que a envolve.”<sup>139</sup>

Com relação aos jogos com o espectador, é fato que os filmes preconizam um espectador ideal e esperam dele determinadas reações. Para que isso seja possível há quatro jogos de posicionamento com o espectador: a participação, a transgressão, a cumplicidade e a vertigem. A participação ocorre quando o espectador não se identifica com o

---

<sup>138</sup> Ibid., p. 60.

<sup>139</sup> Ibid., p. 64.

Isso ocorre porque existe algo em comum entre os grandes sucessos do cinema – todos eles contam histórias. Porém, contar histórias através de imagens e sons também é fazer escolhas, é dar preferência a alguns acontecimentos em relação a outros, é contá-los seguindo determinada ordem e, portanto, propor ao público posicionamentos e interpretações. Boa parte das histórias contadas pelos filmes, em especial no cinema Hollywoodiano, apresenta “personagens inicialmente em situação de **desequilíbrio**, ou que não demora a se encontrar, quando um elemento perturbador irrompe em sua vida.”<sup>138</sup> E, essa situação de **desequilíbrio** assumirá a forma de uma tarefa que deverá ser realizada.

Isso pode ser observado de maneira mais concreta quando se pensa em alguns exemplos, como o do personagem Zé-Pequeno em *Cidade de Deus*. No filme, Zé-Pequeno vivencia uma situação de **desequilíbrio** bem perceptível – ele tem a tarefa de tomar a boca do Cenoura e tornar-se o maior e único chefe do tráfico na Cidade de Deus. Essa tarefa do Zé-Pequeno desencadeia inúmeros confrontos. Em contrapartida, Mané-Galinha, outro personagem do filme e rival de Zé-Pequeno, também vivencia uma situação de **desequilíbrio** – ele tem a tarefa de matar Zé-Pequeno para vingar a morte da família, o estupro da namorada e as humilhações sofridas.

Uma análise feita no nível do filme também deve levar em consideração alguns elementos específicos como a distribuição do saber; gêneros, estilos e dispositivos e o jogo com o espectador. Com relação a distribuição do saber, entende-se como sendo os mecanismos pelos quais o espectador poderá chegar a algumas conclusões. Isso pode acontecer através de uma confrontação – quando o espectador é colocado diante de uma evidência, sendo obrigado a olhar o que ele preferia não ter visto –, um testemunho – quando não mostra o acontecimento diretamente e sim, personagens que foram testemunhas – ou uma subtração – quando apresenta “a tela como um grande pano negro perfurado uma abertura retangular; onde o mais importante não é o que essa abertura mostra, mas o que ele sugere para além da escuridão que a envolve.”<sup>139</sup>

Com relação aos jogos com o espectador, é fato que os filmes preconizam um espectador ideal e esperam dele determinadas reações. Para que isso seja possível há quatro jogos de posicionamento com o espectador: a participação, a transgressão, a cumplicidade e a vertigem. A participação ocorre quando o espectador não se identifica com o

---

<sup>138</sup> Ibid., p. 60.

<sup>139</sup> Ibid., p. 64.

personagem, mas consegue imaginar-se na situação do mesmo. Já a transgressão consiste em maneiras de contar histórias que se opõem às tradicionais, desrespeitando convenções. A cumplicidade é um jogo que funciona basicamente como uma “paródia”, pois é necessário que o espectador tenha outras obras como ponto de referência, um exemplo bem claro é o que acontece com o filme *Shrek*, em que o espectador precisa conhecer o mínimo sobre os contos de fadas para entender algumas situações. A vertigem “baseia-se na utilização de figuras audiovisuais às quais reagem automaticamente partes do aparelho perceptivo humano (especialmente a visão periférica e a orelha interna).”<sup>140</sup>, ela pode ocorrer simplesmente com uma música que envolve o espectador proporcionando-lhe sensações de prazer.

Mediante o esclarecimento a respeito dos muitos elementos envolvidos em uma análise fílmica que se estabelece no nível do plano, da sequência ou do filme propriamente dito, é possível agora seguir um caminho de reflexão que se propõe a ler o cinema de forma expansiva e que não fica restrita a elementos superficiais. O que se tentará fazer é uma análise que não irá se deter apenas a questões de interpretação, mas sim, levando em consideração muitos outros elementos envolvidos no forma de contar histórias proposta pelo cinema. Sendo assim, a discussão feita até o momento serviu como base para esclarecer alguns conceitos e proporcionar agora uma leitura das imagens – mais especificamente das imagens do (s) espaço (s) – do filme *Cidade de Deus*. A partir do que já foi discutido será possível não só olhar para os espaços, mas também lê-los efetivamente e entender como eles atuam na construção dos indivíduos que estão inseridos neles.

### 3.2. O ESPAÇO DA FAVELA E A CONSTRUÇÃO DO INDIVÍDUO

Ao analisar a formação do espaço do complexo habitacional Cidade de Deus, atenta-se para o importante papel que este assume nas telas do cinema. Pensar na representação/tradução do local possibilita uma visão complexa da importância do lugar no cinema, e de como os lugares, muitas vezes, assumem um espaço que chega a ser mais relevante do que o espaço de alguns personagens. Para refletir acerca da representação do lugar em *Cidade de Deus* é necessário levar em consideração que o filme em questão assume a posição de uma narrativa global, pois não está restrita ao seu local de produção e nem a

---

<sup>140</sup> Ibid., p. 71.

personagem, mas consegue imaginar-se na situação do mesmo. Já a transgressão consiste em maneiras de contar histórias que se opõem às tradicionais, desrespeitando convenções. A cumplicidade é um jogo que funciona basicamente como uma “paródia”, pois é necessário que o espectador tenha outras obras como ponto de referência, um exemplo bem claro é o que acontece com o filme *Shrek*, em que o espectador precisa conhecer o mínimo sobre os contos de fadas para entender algumas situações. A vertigem “baseia-se na utilização de figuras audiovisuais às quais reagem automaticamente partes do aparelho perceptivo humano (especialmente a visão periférica e a orelha interna).”<sup>140</sup>, ela pode ocorrer simplesmente com uma música que envolve o espectador proporcionando-lhe sensações de prazer.

Mediante o esclarecimento a respeito dos muitos elementos envolvidos em uma análise fílmica que se estabelece no nível do plano, da sequência ou do filme propriamente dito, é possível agora seguir um caminho de reflexão que se propõe a ler o cinema de forma expansiva e que não fica restrita a elementos superficiais. O que se tentará fazer é uma análise que não irá se deter apenas a questões de interpretação, mas sim, levando em consideração muitos outros elementos envolvidos no forma de contar histórias proposta pelo cinema. Sendo assim, a discussão feita até o momento serviu como base para esclarecer alguns conceitos e proporcionar agora uma leitura das imagens – mais especificamente das imagens do (s) espaço (s) – do filme *Cidade de Deus*. A partir do que já foi discutido será possível não só olhar para os espaços, mas também lê-los efetivamente e entender como eles atuam na construção dos indivíduos que estão inseridos neles.

### 3.2. O ESPAÇO DA FAVELA E A CONSTRUÇÃO DO INDIVÍDUO

Ao analisar a formação do espaço do complexo habitacional Cidade de Deus, atenta-se para o importante papel que este assume nas telas do cinema. Pensar na representação/tradução do local possibilita uma visão complexa da importância do lugar no cinema, e de como os lugares, muitas vezes, assumem um espaço que chega a ser mais relevante do que o espaço de alguns personagens. Para refletir acerca da representação do lugar em *Cidade de Deus* é necessário levar em consideração que o filme em questão assume a posição de uma narrativa global, pois não está restrita ao seu local de produção e nem a

---

<sup>140</sup> Ibid., p. 71.

cultura que o produziu. E a partir do momento que uma narrativa é alcançada por outras culturas, o espaço por ela representado pode ser tomado como representante da cultura que o produziu.

Antes de mais nada, para levar essa discussão a um patamar que faça sentido é necessário pensar nas noções de globalização e cinema global. Partindo das concepções de globalização imaginada de Canclini<sup>141</sup>, entende-se que não há uma noção homogênea de globalização. Nas trocas entre os circuitos global/local constrói-se a noção de globalização, acompanhada de uma visão de que todos estão integrados nessa rede. Dando continuidade a essa ideia de globalização, pensa-se agora na noção de cinema global abordada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy<sup>142</sup>. De acordo com os autores, “a tela global designa igualmente o estado do cinema-mundo no momento da globalização econômica e da internacionalização dos investimentos financeiros.”<sup>143</sup> Quando se pensa no cinema como mediador de visões de lugares, povos, culturas e sociedades, constata-se que muitos filmes representam determinados lugares sob uma ótica muito diferente da dos indivíduos que fazem parte destes locais. Fala-se muito em globalização e na vivência em um mundo globalizado, no entanto, é importante pensar até que ponto o mundo é globalizado. Lipovetsky e Serroy, ao falar da “tela global”, colocam que o cinema foi o ator principal de uma primeira globalização. Entre os meios de comunicação de massa existentes, o cinema funciona como peça fundamental para reafirmação da existência de um mundo globalizado. Isso porque “o cinema visa ao grande público, um público de massa considerado sem distinção de classe, de idade, de sexo, de religião e de nação.”<sup>144</sup> E ao atingir esse grande público, o cinema será capaz de transmitir ao mesmo determinadas representações do mundo.

Relacionada a globalização está a noção de tradução cultural, que “se baseia na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de ideias e visões de mundo está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos.”<sup>145</sup> Traduzir vai além de questões lingüísticas, envolve todos os processos

---

<sup>141</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

<sup>142</sup> LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Trad. Paulo Neves. Sulina, 2009.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>145</sup> COSTA, Claudia de Lima. “Feminismo, tradução, transnacionalismo”. In: Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt (orgs.), *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 188.

cultura que o produziu. E a partir do momento que uma narrativa é alcançada por outras culturas, o espaço por ela representado pode ser tomado como representante da cultura que o produziu.

Antes de mais nada, para levar essa discussão a um patamar que faça sentido é necessário pensar nas noções de globalização e cinema global. Partindo das concepções de globalização imaginada de Canclini<sup>141</sup>, entende-se que não há uma noção homogênea de globalização. Nas trocas entre os circuitos global/local constrói-se a noção de globalização, acompanhada de uma visão de que todos estão integrados nessa rede. Dando continuidade a essa ideia de globalização, pensa-se agora na noção de cinema global abordada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy<sup>142</sup>. De acordo com os autores, “a tela global designa igualmente o estado do cinema-mundo no momento da globalização econômica e da internacionalização dos investimentos financeiros.”<sup>143</sup> Quando se pensa no cinema como mediador de visões de lugares, povos, culturas e sociedades, constata-se que muitos filmes representam determinados lugares sob uma ótica muito diferente da dos indivíduos que fazem parte destes locais. Fala-se muito em globalização e na vivência em um mundo globalizado, no entanto, é importante pensar até que ponto o mundo é globalizado. Lipovetsky e Serroy, ao falar da “tela global”, colocam que o cinema foi o ator principal de uma primeira globalização. Entre os meios de comunicação de massa existentes, o cinema funciona como peça fundamental para reafirmação da existência de um mundo globalizado. Isso porque “o cinema visa ao grande público, um público de massa considerado sem distinção de classe, de idade, de sexo, de religião e de nação.”<sup>144</sup> E ao atingir esse grande público, o cinema será capaz de transmitir ao mesmo determinadas representações do mundo.

Relacionada a globalização está a noção de tradução cultural, que “se baseia na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de ideias e visões de mundo está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos.”<sup>145</sup> Traduzir vai além de questões lingüísticas, envolve todos os processos

---

<sup>141</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

<sup>142</sup> LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Trad. Paulo Neves. Sulina, 2009.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>145</sup> COSTA, Claudia de Lima. “Feminismo, tradução, transnacionalismo”. In: Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt (orgs.), *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 188.

aos quais uma tradução está sujeita. Traduzir um lugar, por exemplo, envolve colocar o outro em contato com este local: “traduzir é colocar povos em contato, é abordar o outro.”<sup>146</sup> Sendo assim, sempre haverá algo em uma tradução que não poderá ser traduzido, isso porque há uma resistência a simples tradução. Segundo Benjamim – através de uma citação de Derrida<sup>147</sup> em entrevista – sempre há algo no que vai ser traduzido que não aparece na tradução. Concluindo, “a tradução é necessária porque se abre ao que está além das fronteiras, mas, ao mesmo tempo, é tarefa impossível, na medida em que não se pode refazer a integridade do sistema de origem.”<sup>148</sup>, sempre haverá um espaço inalcançável entre a tradução e o objeto a ser traduzido. Da mesma forma, sempre haverá um vazio entre a representação e o objeto representado.

A representação de determinados lugares através das telas do cinema sugere algumas discussões antagônicas: como um local é representado por aquele que, efetivamente, não faz parte dele e como ele é representado a partir do seu lugar de enunciação, por aquele que está efetivamente inserido nele. Essas representações, ao mesmo tempo em que se distinguem, em certo sentido possuem alguns pontos em comum. É o caso da representação da favela no livro e no filme. No livro a favela é representada por um ex-morador, o escritor Paulo Lins, enquanto que no filme seus produtores e diretores não fazem parte do local que representam, apesar disso, a grande maioria dos atores são moradores de Cidade de Deus que ingressaram no mundo artístico através de uma oficina de atores específica para o filme. Inclusive, alguns trabalhos dentro do cinema, como o documentário *O olhar estrangeiro*<sup>149</sup>, discutem justamente as representações feitas pelo outro, por aquele que não está inserido no lugar representado.

Em *O olhar estrangeiro*, Murat entrevista diretores de muitos filmes que trazem representações de um Brasil que, segundo ela, são visões distorcidas do país. Apesar da importante discussão levantada

aos quais uma tradução está sujeita. Traduzir um lugar, por exemplo, envolve colocar o outro em contato com este local: “traduzir é colocar povos em contato, é abordar o outro.”<sup>146</sup> Sendo assim, sempre haverá algo em uma tradução que não poderá ser traduzido, isso porque há uma resistência a simples tradução. Segundo Benjamim – através de uma citação de Derrida<sup>147</sup> em entrevista – sempre há algo no que vai ser traduzido que não aparece na tradução. Concluindo, “a tradução é necessária porque se abre ao que está além das fronteiras, mas, ao mesmo tempo, é tarefa impossível, na medida em que não se pode refazer a integridade do sistema de origem.”<sup>148</sup>, sempre haverá um espaço inalcançável entre a tradução e o objeto a ser traduzido. Da mesma forma, sempre haverá um vazio entre a representação e o objeto representado.

A representação de determinados lugares através das telas do cinema sugere algumas discussões antagônicas: como um local é representado por aquele que, efetivamente, não faz parte dele e como ele é representado a partir do seu lugar de enunciação, por aquele que está efetivamente inserido nele. Essas representações, ao mesmo tempo em que se distinguem, em certo sentido possuem alguns pontos em comum. É o caso da representação da favela no livro e no filme. No livro a favela é representada por um ex-morador, o escritor Paulo Lins, enquanto que no filme seus produtores e diretores não fazem parte do local que representam, apesar disso, a grande maioria dos atores são moradores de Cidade de Deus que ingressaram no mundo artístico através de uma oficina de atores específica para o filme. Inclusive, alguns trabalhos dentro do cinema, como o documentário *O olhar estrangeiro*<sup>149</sup>, discutem justamente as representações feitas pelo outro, por aquele que não está inserido no lugar representado.

Em *O olhar estrangeiro*, Murat entrevista diretores de muitos filmes que trazem representações de um Brasil que, segundo ela, são visões distorcidas do país. Apesar da importante discussão levantada

---

<sup>146</sup> NERCOLINI, Marildo José. “A questão da tradução cultural”. *Portal literal 1*, 2008. Disponível em: <http://www.portalliteral.com.br/artigos/a-questao-da-traducao-cultural>. Acesso em: 19 maio 2009.

<sup>147</sup> DERRIDÁ, Jacques. “Entrevista Globalización del mercado universitario, traducción y restos.” *Revista de Crítica Cultural*, n. 25, 2002.

<sup>148</sup> CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. “Tradução como diferimento”. In: Élida Ferreira e Paulo Ottoni (orgs.), *Traduzir Derrida: Políticas e desconstruções*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006, p. 150.

<sup>149</sup> OLHAR ESTRANGEIRO. Direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Tunico Amâncio. [Rio de Janeiro: Taigá Filmes / Limite / Okeanos], 2006. 1 DVD (70 minutos).

---

<sup>146</sup> NERCOLINI, Marildo José. “A questão da tradução cultural”. *Portal literal 1*, 2008. Disponível em: <http://www.portalliteral.com.br/artigos/a-questao-da-traducao-cultural>. Acesso em: 19 maio 2009.

<sup>147</sup> DERRIDÁ, Jacques. “Entrevista Globalización del mercado universitario, traducción y restos.” *Revista de Crítica Cultural*, n. 25, 2002.

<sup>148</sup> CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. “Tradução como diferimento”. In: Élida Ferreira e Paulo Ottoni (orgs.), *Traduzir Derrida: Políticas e desconstruções*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006, p. 150.

<sup>149</sup> OLHAR ESTRANGEIRO. Direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Tunico Amâncio. [Rio de Janeiro: Taigá Filmes / Limite / Okeanos], 2006. 1 DVD (70 minutos).

por ela, ficam sem respostas algumas questões sobre qual seria a representação mais aceitável do Brasil: como representar o Brasil? Existe um único Brasil a ser representado? Mais importante do que uma resposta precisa a essa questão, é a necessidade de se levar em consideração toda a discussão acerca da representação e da tradução cultural. É fundamental retomar as colocações de Nercolini e refletir sobre o fato de que sempre haverá algo que não poderá ser traduzido, tendo em vista a impossibilidade de, ao traduzir um lugar, “colocar povos em contato”.

Agora, é importante pensar na representação do Brasil possibilitada pelo filme *Cidade de Deus*, que traz um retrato da formação da periferia do Rio de Janeiro, da formação do complexo habitacional de Cidade de Deus, paralelamente à tomada da favela pelo tráfico de drogas e a violência gerada por ele. É interessante perceber que há uma imagem pré-estabelecida da favela, onde

da precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o “outro”, distinto do morador civilizado (...).<sup>150</sup>

Essa imagem da favela de lugar de carência, de falta, de vazio, pode ser confirmada claramente nas imagens iniciais do filme *Cidade de Deus*, quando os moradores são mandados a um lugar que era para ser um conjunto habitacional. Cidade de Deus teve início como um lugar destinado a “depositar” aqueles que as autoridades do Rio de Janeiro não queriam por perto do seu cartão postal. Um lugar distante, sem a mínima infra-estrutura para receber os moradores e que serviria como solução momentânea. Afinal, aquele que não é visto não é lembrado. E foi nesse “depósito de indesejáveis” que uma das maiores comunidades – do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo – se formou.

No início do filme, quando o narrador relata a formação do conjunto habitacional nos anos 60, ainda é possível ver as crianças

<sup>150</sup> ZALUAR e ALVITO, op. cit., p. 07-08.

por ela, ficam sem respostas algumas questões sobre qual seria a representação mais aceitável do Brasil: como representar o Brasil? Existe um único Brasil a ser representado? Mais importante do que uma resposta precisa a essa questão, é a necessidade de se levar em consideração toda a discussão acerca da representação e da tradução cultural. É fundamental retomar as colocações de Nercolini e refletir sobre o fato de que sempre haverá algo que não poderá ser traduzido, tendo em vista a impossibilidade de, ao traduzir um lugar, “colocar povos em contato”.

Agora, é importante pensar na representação do Brasil possibilitada pelo filme *Cidade de Deus*, que traz um retrato da formação da periferia do Rio de Janeiro, da formação do complexo habitacional de Cidade de Deus, paralelamente à tomada da favela pelo tráfico de drogas e a violência gerada por ele. É interessante perceber que há uma imagem pré-estabelecida da favela, onde

da precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o “outro”, distinto do morador civilizado (...).<sup>150</sup>

Essa imagem da favela de lugar de carência, de falta, de vazio, pode ser confirmada claramente nas imagens iniciais do filme *Cidade de Deus*, quando os moradores são mandados a um lugar que era para ser um conjunto habitacional. Cidade de Deus teve início como um lugar destinado a “depositar” aqueles que as autoridades do Rio de Janeiro não queriam por perto do seu cartão postal. Um lugar distante, sem a mínima infra-estrutura para receber os moradores e que serviria como solução momentânea. Afinal, aquele que não é visto não é lembrado. E foi nesse “depósito de indesejáveis” que uma das maiores comunidades – do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo – se formou.

No início do filme, quando o narrador relata a formação do conjunto habitacional nos anos 60, ainda é possível ver as crianças

<sup>150</sup> ZALUAR e ALVITO, op. cit., p. 07-08.

brincando nas ruas, jogando bola, tomando banho de rio, explorando um pouco da inocência que resiste a situação de precariedade e a violência que começa a se instaurar. Posteriormente, nos anos 70, “a interrupção do telos utópico se dá com a modernização representada pela introdução da arma de fogo”<sup>151</sup>, o que reafirma a existência de uma relação direta entre o poder e a aquisição de armamento cada vez mais potente, armamento este que servirá como instrumento na guerra entre os traficantes na luta pelo domínio desse novo espaço. A introdução da arma de fogo faz surgir uma “neofavela”, onde as crianças já não brincam mais e perderam a inocência inicial, assumindo um caráter malicioso seduzidas pelas armas e pelo poder. Essa transição dos espaços formadores da favela Cidade de Deus também é marcada pela transição da criminalidade.

Inicialmente, na década de 60, os assaltos cometidos pelo Trio Ternura eram no estilo Robin Hoodiano – tirar dos ricos para dar aos pobres. Algo que pode ser constatado no episódio do assalto ao caminhão de gás, em que os botijões foram distribuídos para a população e uma parte do dinheiro também foi distribuída para as crianças no jogo de futebol. Já depois da década de 70, a violência é voltada para questões pessoais, na busca pelo poder e na obsessão por planos de vingança. A mudança categórica na condição criminosa é muito bem marcada – o bandido malandro, cuja comunidade simpatiza, é substituído pelo bandido profissional que atua nas redes de tráfico e passa a despertar o medo e a repressão nos moradores, que se tornam reféns das organizações criminosas que fazem as leis no espaço da favela. Em Cidade de Deus desenvolveu-se o mínimo e o máximo de infra-estrutura para a sobrevivência de seus moradores, estabeleceram-se relações pessoais e comerciais, e dentro dessas relações surgiu e firmou-se o tráfico de drogas, que alterou a sociabilidade nas favelas cariocas.

A transição dos espaços da Cidade de Deus também pode ser confirmada observando-se o próprio processo de produção no nível do plano. Nos primeiros trinta minutos da narrativa, quando o conjunto habitacional está se formando, é possível observar a predominância de movimentos de câmera mais lentos e planos mais longos. Enquanto que no restante do filme, durante as décadas de 70 e 80, a câmera é conduzida por movimentos bruscos e muito rápidos, resultando em planos mais curtos. Além dos movimentos de câmera, as combinações de luzes e cores, inicialmente, se dão em nuances de tons pastéis acompanhados de filmagens marcadas pela luz do dia. Já depois do

---

<sup>151</sup> NAGIB, op. cit., p. 107.

brincando nas ruas, jogando bola, tomando banho de rio, explorando um pouco da inocência que resiste a situação de precariedade e a violência que começa a se instaurar. Posteriormente, nos anos 70, “a interrupção do telos utópico se dá com a modernização representada pela introdução da arma de fogo”<sup>151</sup>, o que reafirma a existência de uma relação direta entre o poder e a aquisição de armamento cada vez mais potente, armamento este que servirá como instrumento na guerra entre os traficantes na luta pelo domínio desse novo espaço. A introdução da arma de fogo faz surgir uma “neofavela”, onde as crianças já não brincam mais e perderam a inocência inicial, assumindo um caráter malicioso seduzidas pelas armas e pelo poder. Essa transição dos espaços formadores da favela Cidade de Deus também é marcada pela transição da criminalidade.

Inicialmente, na década de 60, os assaltos cometidos pelo Trio Ternura eram no estilo Robin Hoodiano – tirar dos ricos para dar aos pobres. Algo que pode ser constatado no episódio do assalto ao caminhão de gás, em que os botijões foram distribuídos para a população e uma parte do dinheiro também foi distribuída para as crianças no jogo de futebol. Já depois da década de 70, a violência é voltada para questões pessoais, na busca pelo poder e na obsessão por planos de vingança. A mudança categórica na condição criminosa é muito bem marcada – o bandido malandro, cuja comunidade simpatiza, é substituído pelo bandido profissional que atua nas redes de tráfico e passa a despertar o medo e a repressão nos moradores, que se tornam reféns das organizações criminosas que fazem as leis no espaço da favela. Em Cidade de Deus desenvolveu-se o mínimo e o máximo de infra-estrutura para a sobrevivência de seus moradores, estabeleceram-se relações pessoais e comerciais, e dentro dessas relações surgiu e firmou-se o tráfico de drogas, que alterou a sociabilidade nas favelas cariocas.

A transição dos espaços da Cidade de Deus também pode ser confirmada observando-se o próprio processo de produção no nível do plano. Nos primeiros trinta minutos da narrativa, quando o conjunto habitacional está se formando, é possível observar a predominância de movimentos de câmera mais lentos e planos mais longos. Enquanto que no restante do filme, durante as décadas de 70 e 80, a câmera é conduzida por movimentos bruscos e muito rápidos, resultando em planos mais curtos. Além dos movimentos de câmera, as combinações de luzes e cores, inicialmente, se dão em nuances de tons pastéis acompanhados de filmagens marcadas pela luz do dia. Já depois do

---

<sup>151</sup> NAGIB, op. cit., p. 107.

estabelecimento do tráfico na favela, as filmagens ocorrem, predominantemente, com pouca luminosidade, prevalecendo uma combinação de cores em tons escuros e azulados, com muitas cenas gravadas durante a noite. Outro elemento de destaque no nível do plano, que marca a transição do espaço, são as combinações audiovisuais. Assim como na formação do conjunto habitacional os planos são mais longos, a trilha sonora também se dá num ritmo mais lento, com a narrativa embalada por sambas como *Alvorada*<sup>152</sup> e *Preciso me encontrar*<sup>153</sup>, de Cartola. Depois da década de 70 é possível ouvir músicas com volume mais alto e a introdução de uma trilha sonora internacional como *Kung Fu Fighting*<sup>154</sup>, de Carl Douglas e *Get Up I Feel Like Being Like (Sex Machine)*<sup>155</sup>, de James Brown.

Crimes chocantes sempre despertaram a curiosidade humana, seja na literatura, seja em outras formas artísticas. *Cidade de Deus*, especialmente o livro, apresenta um imenso repertório de crimes, que vão desde estupros brutais até o esquartejamento de um bebê levado pela dúvida machista do pai.

O crime é uma suposta exceção à regra do funcionamento normal da sociedade. E, como se sabe, muitas vezes o estudo da exceção é o melhor caminho para a compreensão da norma. O cinema não seria, neste ponto, diferente da literatura, e filmes sobre crimes despertam o interesse desde os primórdios da arte cinematográfica.<sup>156</sup>

O diretor Fernando Meirelles, através da adaptação do romance de Paulo Lins, proporciona literalmente uma explosão de imagens e sons que se inter-relacionam nas esquinas da periferia carioca, que também pode ser tomada como exemplo de outras periferias brasileiras.

Quando *Cidade de Deus* foi lançado no Brasil, em 2002, Meirelles se viu no centro de um debate

<sup>152</sup> A música está presente aproximadamente aos 22 minutos de filme.

<sup>153</sup> A música pode ser ouvida aproximadamente aos 30 minutos de filme.

<sup>154</sup> A música toca na festa de despedida do personagem Bené, a 1h e 11 minutos de filme.

<sup>155</sup> Música presente em uma festa, marcando a transformação do personagem Bené, aos 52:50 minutos do filme.

<sup>156</sup> ORICCHIO, 2003 apud DUTRA, op. cit., p. 59.

estabelecimento do tráfico na favela, as filmagens ocorrem, predominantemente, com pouca luminosidade, prevalecendo uma combinação de cores em tons escuros e azulados, com muitas cenas gravadas durante a noite. Outro elemento de destaque no nível do plano, que marca a transição do espaço, são as combinações audiovisuais. Assim como na formação do conjunto habitacional os planos são mais longos, a trilha sonora também se dá num ritmo mais lento, com a narrativa embalada por sambas como *Alvorada*<sup>152</sup> e *Preciso me encontrar*<sup>153</sup>, de Cartola. Depois da década de 70 é possível ouvir músicas com volume mais alto e a introdução de uma trilha sonora internacional como *Kung Fu Fighting*<sup>154</sup>, de Carl Douglas e *Get Up I Feel Like Being Like (Sex Machine)*<sup>155</sup>, de James Brown.

Crimes chocantes sempre despertaram a curiosidade humana, seja na literatura, seja em outras formas artísticas. *Cidade de Deus*, especialmente o livro, apresenta um imenso repertório de crimes, que vão desde estupros brutais até o esquartejamento de um bebê levado pela dúvida machista do pai.

O crime é uma suposta exceção à regra do funcionamento normal da sociedade. E, como se sabe, muitas vezes o estudo da exceção é o melhor caminho para a compreensão da norma. O cinema não seria, neste ponto, diferente da literatura, e filmes sobre crimes despertam o interesse desde os primórdios da arte cinematográfica.<sup>156</sup>

O diretor Fernando Meirelles, através da adaptação do romance de Paulo Lins, proporciona literalmente uma explosão de imagens e sons que se inter-relacionam nas esquinas da periferia carioca, que também pode ser tomada como exemplo de outras periferias brasileiras.

Quando *Cidade de Deus* foi lançado no Brasil, em 2002, Meirelles se viu no centro de um debate

<sup>152</sup> A música está presente aproximadamente aos 22 minutos de filme.

<sup>153</sup> A música pode ser ouvida aproximadamente aos 30 minutos de filme.

<sup>154</sup> A música toca na festa de despedida do personagem Bené, a 1h e 11 minutos de filme.

<sup>155</sup> Música presente em uma festa, marcando a transformação do personagem Bené, aos 52:50 minutos do filme.

<sup>156</sup> ORICCHIO, 2003 apud DUTRA, op. cit., p. 59.

bizantino sobre a “cosmética da fome” – a suposta glamourização da miséria nacional –, que se agravou quando, heresia das heresias, ele deixou claro que não rezava no altar de Glauber Rocha e do cinema novo, e que achava que os incentivos do Estado para a cultura são indispensáveis, mas para incentivar, e não para sustentar.<sup>157</sup>

bizantino sobre a “cosmética da fome” – a suposta glamourização da miséria nacional –, que se agravou quando, heresia das heresias, ele deixou claro que não rezava no altar de Glauber Rocha e do cinema novo, e que achava que os incentivos do Estado para a cultura são indispensáveis, mas para incentivar, e não para sustentar.<sup>157</sup>

O filme narra a violência da favela sob o olhar de um jovem que cresce nesse mesmo contexto. Esse jovem tem tudo para fazer parte do mundo do crime, mas usa aquilo que o ameaça para seguir outro caminho quando vai atrás do objetivo de tornar-se fotógrafo de um jornal. No filme *Cidade de Deus*, a favela – espaço, local, lugar – onde a narrativa acontece é traduzida como um espaço desorganizado, confuso, de uma exuberância de pessoas, que contrasta imagens em tons de amarelo com o ritmo acelerado dos acontecimentos embalados por uma trilha sonora tão acelerada quanto as ações. O lugar aqui é representado sob uma perspectiva que Lipovetsky e Serroy chamam de estética do excesso, que consiste em “uma busca do sem-limite, uma espécie de proliferação vertiginosa e exponencial. (...) do nunca bastante e do nunca demais, do sempre mais de tudo: ritmo, sexo, violência, velocidade, busca de todos os extremos (...)”<sup>158</sup> A representação do lugar no filme *Cidade de Deus* é muito marcada pelo excesso. Lipovetsky e Serroy denominam o cinema atual como o cinema hipermoderno.

O filme narra a violência da favela sob o olhar de um jovem que cresce nesse mesmo contexto. Esse jovem tem tudo para fazer parte do mundo do crime, mas usa aquilo que o ameaça para seguir outro caminho quando vai atrás do objetivo de tornar-se fotógrafo de um jornal. No filme *Cidade de Deus*, a favela – espaço, local, lugar – onde a narrativa acontece é traduzida como um espaço desorganizado, confuso, de uma exuberância de pessoas, que contrasta imagens em tons de amarelo com o ritmo acelerado dos acontecimentos embalados por uma trilha sonora tão acelerada quanto as ações. O lugar aqui é representado sob uma perspectiva que Lipovetsky e Serroy chamam de estética do excesso, que consiste em “uma busca do sem-limite, uma espécie de proliferação vertiginosa e exponencial. (...) do nunca bastante e do nunca demais, do sempre mais de tudo: ritmo, sexo, violência, velocidade, busca de todos os extremos (...)”<sup>158</sup> A representação do lugar no filme *Cidade de Deus* é muito marcada pelo excesso. Lipovetsky e Serroy denominam o cinema atual como o cinema hipermoderno.

A nova retórica do cinema, longe de exprimir uma modernidade “pós” ou sem fôlego, testemunha, ao contrário, sua exacerbação. É realmente um cinema ultramoderno que vemos agora nas telas. Este se caracteriza, estruturalmente, por três tipos de imagens fundamentalmente inéditas, todas portadoras de uma lógica “hiper”, de natureza específica.<sup>159</sup>

A nova retórica do cinema, longe de exprimir uma modernidade “pós” ou sem fôlego, testemunha, ao contrário, sua exacerbação. É realmente um cinema ultramoderno que vemos agora nas telas. Este se caracteriza, estruturalmente, por três tipos de imagens fundamentalmente inéditas, todas portadoras de uma lógica “hiper”, de natureza específica.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> BOSCOV, op. cit., p. 06.

<sup>158</sup> LIPOVETSKY e SERROY, op. cit., p. 67.

<sup>159</sup> Ibid., p. 67.

---

<sup>157</sup> BOSCOV, op. cit., p. 06.

<sup>158</sup> LIPOVETSKY e SERROY, op. cit., p. 67.

<sup>159</sup> Ibid., p. 67.

Lugar marcado pelo excesso de violência, marginalidade, pobreza e subdesenvolvimento, assim é representada uma parte do Brasil em *Cidade de Deus*. No entanto, não há um outro Brasil sendo mostrado, com uma ressalva para uma ou duas cenas que se passam na praia, mas que ainda assim, apenas retratam os personagens em um momento de envolvimento amoroso e consumo de maconha, ou as poucas cenas que acontecem no jornal, que não possibilitam uma identificação com o Brasil. O que não ocorre em *Cidade de Deus*, bem como na maioria dos filmes que trazem a favela como cenário, é o estabelecimento de uma relação entre violência e pobreza com as elites, a classe empresarial e a classe média. Livro, roteiro e filme não relacionam a violência e o tráfico de drogas com espaços fora da favela. Não é estabelecida nenhuma relação entre o crime organizado da favela Cidade de Deus com outros espaços fora dela. Nem o livro de Paulo Lins, nem o filme de Meirelles, ou o roteiro que o antecede, relatam como as armas aparecem no espaço da favela, por exemplo, ou como o tráfico se sustenta graças à clientela existente fora dela. Apenas em raros momentos, as relações entre o crime e polícia corrupta são mostradas. Em síntese, falta uma contextualização da violência em *Cidade de Deus*. E essa falta de contextualização é um fator que pode criar condições para o reforço de alguns estereótipos. Em razão dessa falta de contextualização, Hamburger<sup>160</sup> coloca que profissionais como MV Bill, que participou do projeto inicial do filme, ficaram insatisfeitos com o resultado final do mesmo, pois este teria reduzido o espaço da favela Cidade de Deus ao tráfico e concentrado as relações comerciais do tráfico de drogas especificamente nessa favela, o que acabou rotulando os moradores e causando inclusive demissões de trabalhadores que residiam na Cidade de Deus.

Com relação a essa descontextualização há quem discorde. Dutra, em sua dissertação de mestrado, coloca que a origem de tudo isso está no fato de Paulo Lins basear seu projeto no “ponto de vista interior”.

O ponto de vista interior, na verdade, é um recurso sutil, porém interessante e eficaz, que

---

<sup>160</sup> HAMBURGER, Esther. “Expressões filmicas da violência urbana contemporânea: *Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico*.” *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 51, n. 2, dez. 2008.

Lugar marcado pelo excesso de violência, marginalidade, pobreza e subdesenvolvimento, assim é representada uma parte do Brasil em *Cidade de Deus*. No entanto, não há um outro Brasil sendo mostrado, com uma ressalva para uma ou duas cenas que se passam na praia, mas que ainda assim, apenas retratam os personagens em um momento de envolvimento amoroso e consumo de maconha, ou as poucas cenas que acontecem no jornal, que não possibilitam uma identificação com o Brasil. O que não ocorre em *Cidade de Deus*, bem como na maioria dos filmes que trazem a favela como cenário, é o estabelecimento de uma relação entre violência e pobreza com as elites, a classe empresarial e a classe média. Livro, roteiro e filme não relacionam a violência e o tráfico de drogas com espaços fora da favela. Não é estabelecida nenhuma relação entre o crime organizado da favela Cidade de Deus com outros espaços fora dela. Nem o livro de Paulo Lins, nem o filme de Meirelles, ou o roteiro que o antecede, relatam como as armas aparecem no espaço da favela, por exemplo, ou como o tráfico se sustenta graças à clientela existente fora dela. Apenas em raros momentos, as relações entre o crime e polícia corrupta são mostradas. Em síntese, falta uma contextualização da violência em *Cidade de Deus*. E essa falta de contextualização é um fator que pode criar condições para o reforço de alguns estereótipos. Em razão dessa falta de contextualização, Hamburger<sup>160</sup> coloca que profissionais como MV Bill, que participou do projeto inicial do filme, ficaram insatisfeitos com o resultado final do mesmo, pois este teria reduzido o espaço da favela Cidade de Deus ao tráfico e concentrado as relações comerciais do tráfico de drogas especificamente nessa favela, o que acabou rotulando os moradores e causando inclusive demissões de trabalhadores que residiam na Cidade de Deus.

Com relação a essa descontextualização há quem discorde. Dutra, em sua dissertação de mestrado, coloca que a origem de tudo isso está no fato de Paulo Lins basear seu projeto no “ponto de vista interior”.

O ponto de vista interior, na verdade, é um recurso sutil, porém interessante e eficaz, que

---

<sup>160</sup> HAMBURGER, Esther. “Expressões filmicas da violência urbana contemporânea: *Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico*.” *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 51, n. 2, dez. 2008.

reproduz justamente a separação entre dois mundos, quais sejam: dentro e fora da Cidade de Deus. Tem como resultado justamente o efeito de fechar a Cidade de Deus em si mesma e desenhar com nitidez até onde vai o horizonte das personagens. Isso não é irreal. A favela é um mundo à parte, é um outro universo com leis próprias. Não é por outro motivo que os moradores da favela e a própria favela são chamados ‘marginais’.<sup>161</sup>

Acredita-se na possibilidade de que ao ter feito a escolha de contar a história da Cidade de Deus sob o “ponto de vista interior”, Paulo Lins tenha usado isso como um recurso literário para enfatizar a questão da violência. Mas, mesmo sob essa perspectiva, considera-se algo de extrema importância deixar claro que as relações comerciais geradas pelo tráfico de drogas e, a consequente violência ocasionada por essas relações, estão intensamente ligadas ao mundo fora da favela. A falta de contextualização acabou ocasionando, justamente, um efeito inverso e, provavelmente, indesejado – o fortalecimento de alguns estereótipos. Em *Cidade de Deus* é como se a vida pautada na violência e no tráfico atingisse apenas o território e os moradores daquele espaço, como se ele fosse um lugar a parte, quando na verdade não é assim que as coisas funcionam. Mesmo que Paulo Lins quisesse pautar seu projeto no “ponto de vista interior” é importante refletir sobre: onde os traficantes conseguem o armamento pesado com o qual impõem suas leis e assumem o poder? De onde vêm as drogas que sustentam o comércio? Se apenas os moradores da favela fossem os consumidores de drogas como o tráfico conseguiria se sustentar?

Filmes posteriores, como *Tropa de Elite*, por exemplo, mostram uma ligação entre a violência e a comercialização de drogas nos morros cariocas com os *play boys* e “filhinhos de papai” que financiam o tráfico e, conseqüentemente, fortalecem o poder e a violência dos traficantes. Em *Cidade de Deus*, mesmo quando as cenas do forte comércio de drogas são mostradas, as relações comerciais ficam restritas aos traficantes e usuários moradores da favela. Os usuários e traficantes de classe média e média alta praticamente não aparecem com exceção para a sequência em que Busca-Pé, relatando o fortalecimento do “império” de Zé Pequeno, afirma que os *play boys* vão até a favela

---

<sup>161</sup> DUTRA, op. cit., p. 13-14.

reproduz justamente a separação entre dois mundos, quais sejam: dentro e fora da Cidade de Deus. Tem como resultado justamente o efeito de fechar a Cidade de Deus em si mesma e desenhar com nitidez até onde vai o horizonte das personagens. Isso não é irreal. A favela é um mundo à parte, é um outro universo com leis próprias. Não é por outro motivo que os moradores da favela e a própria favela são chamados ‘marginais’.<sup>161</sup>

Acredita-se na possibilidade de que ao ter feito a escolha de contar a história da Cidade de Deus sob o “ponto de vista interior”, Paulo Lins tenha usado isso como um recurso literário para enfatizar a questão da violência. Mas, mesmo sob essa perspectiva, considera-se algo de extrema importância deixar claro que as relações comerciais geradas pelo tráfico de drogas e, a consequente violência ocasionada por essas relações, estão intensamente ligadas ao mundo fora da favela. A falta de contextualização acabou ocasionando, justamente, um efeito inverso e, provavelmente, indesejado – o fortalecimento de alguns estereótipos. Em *Cidade de Deus* é como se a vida pautada na violência e no tráfico atingisse apenas o território e os moradores daquele espaço, como se ele fosse um lugar a parte, quando na verdade não é assim que as coisas funcionam. Mesmo que Paulo Lins quisesse pautar seu projeto no “ponto de vista interior” é importante refletir sobre: onde os traficantes conseguem o armamento pesado com o qual impõem suas leis e assumem o poder? De onde vêm as drogas que sustentam o comércio? Se apenas os moradores da favela fossem os consumidores de drogas como o tráfico conseguiria se sustentar?

Filmes posteriores, como *Tropa de Elite*, por exemplo, mostram uma ligação entre a violência e a comercialização de drogas nos morros cariocas com os *play boys* e “filhinhos de papai” que financiam o tráfico e, conseqüentemente, fortalecem o poder e a violência dos traficantes. Em *Cidade de Deus*, mesmo quando as cenas do forte comércio de drogas são mostradas, as relações comerciais ficam restritas aos traficantes e usuários moradores da favela. Os usuários e traficantes de classe média e média alta praticamente não aparecem com exceção para a sequência em que Busca-Pé, relatando o fortalecimento do “império” de Zé Pequeno, afirma que os *play boys* vão até a favela

---

<sup>161</sup> DUTRA, op. cit., p. 13-14.

comprar drogas, pois não havia mais tiroteios. Além disso, o filme não permite, em nenhum momento, que se suponha que o tráfico de drogas se sustenta e se desenvolve porque ele existe fora da favela, aparentemente é como se o tráfico fosse mantido pelas relações de comércio local.

O espaço da favela Cidade de Deus, tratado de forma descontextualizada, põe em segundo plano os motivos que levam a exclusão social e focaliza seus efeitos. “O mundo dos excluídos aparece como um universo autônomo, que está lá para ser filmado (...): cidade intramuros, cidade com regras próprias, cidade dentro/fora da cidade maior que é o Rio de Janeiro, e que por extensão é o Brasil.”<sup>162</sup> Assim como *Cidade de Deus* focaliza os efeitos da exclusão social, o principal deles – a violência –, as políticas públicas dos Estados também atacam esses efeitos, através do assistencialismo e da repressão.

O filme transmite insistentemente cenas de violência dentro de um cenário pobre, que funciona como o ponto de referência do país para o espectador que não o conhece. Em seu estudo realizado na Cidade de Deus, em 1980, Zaluar expõe claramente a posição dos moradores em relação aos noticiários jornalísticos que, segundo eles, “confundiam o que para eles deveria estar claramente separado”<sup>163</sup> – a guerra entre os bandidos e o resto da população que vivia seu cotidiano de trabalho. A população se revolta com a representação feita de si pelos meios de comunicação, visto que é uma representação que só dificulta ainda mais a vida dessas pessoas. Da mesma forma, quando um filme representa um lugar como violento e pobre, apesar de parecer que isso possa estar denunciando uma situação para o mundo, acaba criando certos estereótipos e dificultando ainda mais a situação de alguns povos.

Pensando em toda essa representação do espaço brasileiro e, conseqüentemente, do indivíduo brasileiro que está inserido nesse espaço, é importante fazer algumas ressalvas no que diz respeito à formação de estereótipos. Na medida em que determinado grupo é representado sempre da mesma maneira – por exemplo: as favelas brasileiras como violentas e miseráveis – ocorre a formação de estereótipos, na maioria das vezes opressores e estigmatizados. Para que um signo tenha significado é necessário que haja uma repetição. Mas, esse signo precisa ser repetido de forma que haja uma interação, para que se crie novos significados. Coloca-se em discussão então, quais

---

<sup>162</sup> ROSSINI, op. cit., p. 27.

<sup>163</sup> ZALUAR, op. cit., p. 13.

comprar drogas, pois não havia mais tiroteios. Além disso, o filme não permite, em nenhum momento, que se suponha que o tráfico de drogas se sustenta e se desenvolve porque ele existe fora da favela, aparentemente é como se o tráfico fosse mantido pelas relações de comércio local.

O espaço da favela Cidade de Deus, tratado de forma descontextualizada, põe em segundo plano os motivos que levam a exclusão social e focaliza seus efeitos. “O mundo dos excluídos aparece como um universo autônomo, que está lá para ser filmado (...): cidade intramuros, cidade com regras próprias, cidade dentro/fora da cidade maior que é o Rio de Janeiro, e que por extensão é o Brasil.”<sup>162</sup> Assim como *Cidade de Deus* focaliza os efeitos da exclusão social, o principal deles – a violência –, as políticas públicas dos Estados também atacam esses efeitos, através do assistencialismo e da repressão.

O filme transmite insistentemente cenas de violência dentro de um cenário pobre, que funciona como o ponto de referência do país para o espectador que não o conhece. Em seu estudo realizado na Cidade de Deus, em 1980, Zaluar expõe claramente a posição dos moradores em relação aos noticiários jornalísticos que, segundo eles, “confundiam o que para eles deveria estar claramente separado”<sup>163</sup> – a guerra entre os bandidos e o resto da população que vivia seu cotidiano de trabalho. A população se revolta com a representação feita de si pelos meios de comunicação, visto que é uma representação que só dificulta ainda mais a vida dessas pessoas. Da mesma forma, quando um filme representa um lugar como violento e pobre, apesar de parecer que isso possa estar denunciando uma situação para o mundo, acaba criando certos estereótipos e dificultando ainda mais a situação de alguns povos.

Pensando em toda essa representação do espaço brasileiro e, conseqüentemente, do indivíduo brasileiro que está inserido nesse espaço, é importante fazer algumas ressalvas no que diz respeito à formação de estereótipos. Na medida em que determinado grupo é representado sempre da mesma maneira – por exemplo: as favelas brasileiras como violentas e miseráveis – ocorre a formação de estereótipos, na maioria das vezes opressores e estigmatizados. Para que um signo tenha significado é necessário que haja uma repetição. Mas, esse signo precisa ser repetido de forma que haja uma interação, para que se crie novos significados. Coloca-se em discussão então, quais

---

<sup>162</sup> ROSSINI, op. cit., p. 27.

<sup>163</sup> ZALUAR, op. cit., p. 13.

seriam as alternativas para a não formação de estereótipos opressores e estigmatizados. Talvez se considere representações menos agressivas, que se mostre o outro lado de alguns lugares a serem representados, mostrar o lado menos cruel impactante de determinados lugares. Porém, há um outro perigo, quando se tenta mudar representações estereotipadas e acaba-se alcançando um efeito inverso. Segundo Shohat e Stam, Herman Gray coloca que a “mobilidade individual, assim como a afliência e a harmonia racial desviam a atenção da persistência do racismo, da desigualdade e da diferença de poder.”<sup>164</sup> Muitas vezes, ao se tentar “quebrar” um estereótipo ele acaba sendo reforçado, “um cinema de imagens artificialmente positivas deixa transparecer uma falta de confiança no grupo retratado.”<sup>165</sup>

Essa artificialidade é, basicamente, o que acontece com *Busca-Pé* – o garoto criado na Cidade de Deus, mas que não é sucumbido pelo crime e, aparentemente, seguirá por um futuro brilhante. Portanto, não há como condenar plenamente a forma como os lugares são representados, mas sim pensar em como desestruturar alguns estereótipos e chegar a representações menos problemáticas. Os discursos coloniais e pós-coloniais reafirmam alguns estereótipos e para evitar que se caia nessa armadilha é necessário que se observe e se analise o estereótipo como instancia singular; verificar como um estereótipo foi produzido e fazer com que ele se repita de tal forma que vá contra o próprio estereótipo. Alguns discursos sobre a pobreza e a violência podem funcionar tanto como reforço de alguns estereótipos, como podem também abrir espaço para discussões mais amplas e complexas, em que a favela não seja vista apenas como um lugar violento e uma ameaça à sociedade. “Esse talvez seja o viés político, extra-cinematográfico que o filme pode provocar.”<sup>166</sup> Acredita-se que, o que não pode ocorrer é um discurso silenciador, em que a existência de alguns espaços no Brasil seja maquiada e fique sempre em segundo plano. No entanto, é preciso levar em consideração que filmes como *Cidade de Deus*, como propõem um mundo globalizado, irão atingir diversos grupos de espectadores; espectadores estes que fazem parte de lugares, culturas e sociedades distintas e, muitas vezes, não tem conhecimento acerca do lugar que está sendo representado.

---

<sup>164</sup> SHOHAT e STAM, op. cit., p. 290.

<sup>165</sup> Ibid., p. 296.

<sup>166</sup> BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*, v. 08, n. 15, jul./dez. 2007, p. 252.

seriam as alternativas para a não formação de estereótipos opressores e estigmatizados. Talvez se considere representações menos agressivas, que se mostre o outro lado de alguns lugares a serem representados, mostrar o lado menos cruel impactante de determinados lugares. Porém, há um outro perigo, quando se tenta mudar representações estereotipadas e acaba-se alcançando um efeito inverso. Segundo Shohat e Stam, Herman Gray coloca que a “mobilidade individual, assim como a afliência e a harmonia racial desviam a atenção da persistência do racismo, da desigualdade e da diferença de poder.”<sup>164</sup> Muitas vezes, ao se tentar “quebrar” um estereótipo ele acaba sendo reforçado, “um cinema de imagens artificialmente positivas deixa transparecer uma falta de confiança no grupo retratado.”<sup>165</sup>

Essa artificialidade é, basicamente, o que acontece com *Busca-Pé* – o garoto criado na Cidade de Deus, mas que não é sucumbido pelo crime e, aparentemente, seguirá por um futuro brilhante. Portanto, não há como condenar plenamente a forma como os lugares são representados, mas sim pensar em como desestruturar alguns estereótipos e chegar a representações menos problemáticas. Os discursos coloniais e pós-coloniais reafirmam alguns estereótipos e para evitar que se caia nessa armadilha é necessário que se observe e se analise o estereótipo como instancia singular; verificar como um estereótipo foi produzido e fazer com que ele se repita de tal forma que vá contra o próprio estereótipo. Alguns discursos sobre a pobreza e a violência podem funcionar tanto como reforço de alguns estereótipos, como podem também abrir espaço para discussões mais amplas e complexas, em que a favela não seja vista apenas como um lugar violento e uma ameaça à sociedade. “Esse talvez seja o viés político, extra-cinematográfico que o filme pode provocar.”<sup>166</sup> Acredita-se que, o que não pode ocorrer é um discurso silenciador, em que a existência de alguns espaços no Brasil seja maquiada e fique sempre em segundo plano. No entanto, é preciso levar em consideração que filmes como *Cidade de Deus*, como propõem um mundo globalizado, irão atingir diversos grupos de espectadores; espectadores estes que fazem parte de lugares, culturas e sociedades distintas e, muitas vezes, não tem conhecimento acerca do lugar que está sendo representado.

---

<sup>164</sup> SHOHAT e STAM, op. cit., p. 290.

<sup>165</sup> Ibid., p. 296.

<sup>166</sup> BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*, v. 08, n. 15, jul./dez. 2007, p. 252.

Uma coisa é fato: o espaço das favelas vem recebendo uma acentuada visibilidade no Brasil contemporâneo. Além de *Cidade de Deus*, outros filmes como *Orpheu* (1999), *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite* (2007), *Tropa de Elite 2* (2010), ou documentários como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Ônibus 174* (2002), *Falcão, meninos do tráfico* (2006) fazem parte de uma vertente do chamado Cinema de Retomada, “que aborda a desigualdade social brasileira em situações urbanas de violência endêmica.”<sup>167</sup> Esses filmes rompem com um padrão de invisibilidade anterior, onde as periferias praticamente não eram mostradas e a violência urbana não fazia parte dos ideais nacionalistas de um “país de primeiro mundo”. Nos anos 70 e 80, quando a televisão atinge efetivamente as camadas populares da sociedade brasileira, principalmente numa esfera comercial, o que se plantava era uma imagem de Brasil em desenvolvimento, um lugar paradisíaco. Segundo Hamburger, tentava-se vender “a ideia de um Brasil urbano, moderno, liberal, veloz, branco e afluente. Telejornalismo e teleficção compartilhavam convenções de linguagem que favoreciam a invenção de um Brasil branco, rico, moderno, glamoroso, liberal.”<sup>168</sup> E nesse período a TV expandia-se geograficamente enquanto que o cinema reduzia seu campo de atuação, inclusive, perdendo financiamentos. As novelas de televisão conquistaram um grande espaço no cotidiano das pessoas, pois abordavam temas polêmicos e de identificação com o espectador, principalmente os das classes mais populares. Apenas com o Cinema de Retomada a desigualdade social brasileira, principalmente associada à violência urbana, voltou a ocupar um espaço considerável no cinema. Apesar disso, alguns autores, como Sérgio Rizzo, criticaram o termo “retomada”, divulgado pela mídia, e consideraram que ele funcionou como uma estratégia de mercado depois de um período em que a produção cinematográfica brasileira anual chegou a quase zero. Rizzo afirma que:

a retomada, de fato, não é um movimento estético. (...) O que existiu foi uma retomada da produção. Então, é um termo que poderia se usar em uma conversa – Então agora há a Retomada de Produção! A imprensa criou um carimbo e

---

<sup>167</sup> HAMBURGER, 2008, op. cit., p. 553.

<sup>168</sup> Ibid., p. 554.

Uma coisa é fato: o espaço das favelas vem recebendo uma acentuada visibilidade no Brasil contemporâneo. Além de *Cidade de Deus*, outros filmes como *Orpheu* (1999), *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite* (2007), *Tropa de Elite 2* (2010), ou documentários como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Ônibus 174* (2002), *Falcão, meninos do tráfico* (2006) fazem parte de uma vertente do chamado Cinema de Retomada, “que aborda a desigualdade social brasileira em situações urbanas de violência endêmica.”<sup>167</sup> Esses filmes rompem com um padrão de invisibilidade anterior, onde as periferias praticamente não eram mostradas e a violência urbana não fazia parte dos ideais nacionalistas de um “país de primeiro mundo”. Nos anos 70 e 80, quando a televisão atinge efetivamente as camadas populares da sociedade brasileira, principalmente numa esfera comercial, o que se plantava era uma imagem de Brasil em desenvolvimento, um lugar paradisíaco. Segundo Hamburger, tentava-se vender “a ideia de um Brasil urbano, moderno, liberal, veloz, branco e afluente. Telejornalismo e teleficção compartilhavam convenções de linguagem que favoreciam a invenção de um Brasil branco, rico, moderno, glamoroso, liberal.”<sup>168</sup> E nesse período a TV expandia-se geograficamente enquanto que o cinema reduzia seu campo de atuação, inclusive, perdendo financiamentos. As novelas de televisão conquistaram um grande espaço no cotidiano das pessoas, pois abordavam temas polêmicos e de identificação com o espectador, principalmente os das classes mais populares. Apenas com o Cinema de Retomada a desigualdade social brasileira, principalmente associada à violência urbana, voltou a ocupar um espaço considerável no cinema. Apesar disso, alguns autores, como Sérgio Rizzo, criticaram o termo “retomada”, divulgado pela mídia, e consideraram que ele funcionou como uma estratégia de mercado depois de um período em que a produção cinematográfica brasileira anual chegou a quase zero. Rizzo afirma que:

a retomada, de fato, não é um movimento estético. (...) O que existiu foi uma retomada da produção. Então, é um termo que poderia se usar em uma conversa – Então agora há a Retomada de Produção! A imprensa criou um carimbo e

---

<sup>167</sup> HAMBURGER, 2008, op. cit., p. 553.

<sup>168</sup> Ibid., p. 554.

transformou isso numa espécie de movimento, de fato é apenas algo que a imprensa costuma fazer, uma distorção da realidade. O que houve efetivamente e pode ser batizado como retomada, foi a retomada da produção.<sup>169</sup>

transformou isso numa espécie de movimento, de fato é apenas algo que a imprensa costuma fazer, uma distorção da realidade. O que houve efetivamente e pode ser batizado como retomada, foi a retomada da produção.<sup>169</sup>

Seja uma retomada da produção, seja um movimento, o fato é que a partir do momento que a produção cinematográfica brasileira retorna com toda a força e sob uma abordagem em que a violência urbana ocorre como consequência do fortalecimento do tráfico, os filmes produzidos acabaram servindo como estimulantes para discussões sobre o assunto. A violência relacionada ao tráfico de drogas, até então, era uma espécie de tabu e não aparecia em discussões na esfera política, em programas eleitorais, pois não havia propostas concretas de soluções. Mas, a produção de documentários e filmes abordando a violência urbana tornaram possível a visibilidade do tema, contribuíram para o aumento da discussão pública do assunto e, conseqüentemente, para a reflexão acerca de possíveis soluções para o problema. Esses filmes focalizaram lugares e pessoas que eram basicamente ignorados pela televisão e chamaram a atenção para a complexidade do assunto, abrindo espaço para uma diversidade de interpretações. Com relação às possibilidades de interpretação, Hamburger sugere que “a disposição para participar do universo do espetáculo televisivo e cinematográfico, presente no cenário de efervescência que caracteriza a periferia hoje, pode ser interpretada como uma disposição por participar da disputa em torno do controle de quem representa o quê, como e onde.”<sup>170</sup>

É inegável que *Cidade de Deus* estimulou, não só uma série de produções que trouxeram para as telas o espaço da periferia e o tema da violência, como também uma reviravolta na maneira de produzir filmes e na própria crítica:

Cidade de Deus funciona como ponto de curvatura, não apenas na história da Retomada do Cinema Brasileiro, mas do próprio tipo de crítica que está sendo feita no Brasil hoje. (...) Desta forma, abre-se uma discussão relevante aos

Seja uma retomada da produção, seja um movimento, o fato é que a partir do momento que a produção cinematográfica brasileira retorna com toda a força e sob uma abordagem em que a violência urbana ocorre como consequência do fortalecimento do tráfico, os filmes produzidos acabaram servindo como estimulantes para discussões sobre o assunto. A violência relacionada ao tráfico de drogas, até então, era uma espécie de tabu e não aparecia em discussões na esfera política, em programas eleitorais, pois não havia propostas concretas de soluções. Mas, a produção de documentários e filmes abordando a violência urbana tornaram possível a visibilidade do tema, contribuíram para o aumento da discussão pública do assunto e, conseqüentemente, para a reflexão acerca de possíveis soluções para o problema. Esses filmes focalizaram lugares e pessoas que eram basicamente ignorados pela televisão e chamaram a atenção para a complexidade do assunto, abrindo espaço para uma diversidade de interpretações. Com relação às possibilidades de interpretação, Hamburger sugere que “a disposição para participar do universo do espetáculo televisivo e cinematográfico, presente no cenário de efervescência que caracteriza a periferia hoje, pode ser interpretada como uma disposição por participar da disputa em torno do controle de quem representa o quê, como e onde.”<sup>170</sup>

É inegável que *Cidade de Deus* estimulou, não só uma série de produções que trouxeram para as telas o espaço da periferia e o tema da violência, como também uma reviravolta na maneira de produzir filmes e na própria crítica:

Cidade de Deus funciona como ponto de curvatura, não apenas na história da Retomada do Cinema Brasileiro, mas do próprio tipo de crítica que está sendo feita no Brasil hoje. (...) Desta forma, abre-se uma discussão relevante aos

<sup>169</sup> RIZZO, 2003 apud DUTRA, op. cit., p. 18.

<sup>170</sup> HAMBURGER, op. cit., p. 567.

<sup>169</sup> RIZZO, 2003 apud DUTRA, op. cit., p. 18.

<sup>170</sup> HAMBURGER, op. cit., p. 567.

críticos. Podem continuar devotos de um cinema monástico, cujos parâmetros se estabelecem em outras épocas e em condições históricas bem distintas, ou podem se abrir a essa nova proposta de cinema que vem por aí, que incorpora sem pruridos, técnicas da publicidade e do videoclipe. Põem o espectador no centro de suas preocupações e se esforça para não entediá-lo. Busca uma comunicação direta com os jovens, já que é a maior parcela de frequentadores das salas de cinema. Estes filmes podem ser sociais ou políticos em sua temática, mas não abrem mão dos recursos do espetáculo em sua forma. Por fim, negam criativamente, a distinção liminar entre arte pura e entretenimento.<sup>171</sup>

O que fica claro é que não há mais como pensar o cinema como se fazia durante o Cinema Novo, por exemplo. Entretenimento ou não, espetáculo ou não, o que importa é que *Cidade de Deus* trouxe de volta às telas a abordagem de um dos espaços brasileiros – a favela, a periferia, o subúrbio – e, conseqüentemente, trouxe também representações de indivíduos que fazem parte desse espaço, bem como o modo de vida sob o qual eles estão submetidos e a violência a qual eles são associados.

Quando se pensa na representação dos espaços fica evidente que os lugares (cidades, países, bairros, comunidades, locais) exercem um papel de fundamental importância para a construção das narrativas. A favela carioca de *Cidade de Deus* é quase um personagem, com a sua abundância de becos e barracos; semi-moradias que abrigam uma mistura de sons e cores que praticamente se movimentam, agem dentro da narrativa. Como bem coloca Renato Cordeiro Gomes,

as imagens e os sentidos da cidade, toda e qualquer, modificam-se no tempo e no espaço, ligadas a contextos históricos e sociais. Nesse sentido, é que se tem dito que pensar a cidade na cultura contemporânea implica lê-la como parte integrante de um sistema comunicacional (PRYSTHON, 2006; MARTÍN-BARBERO,

---

<sup>171</sup> DUTRA, op. cit., p. 32-33.

críticos. Podem continuar devotos de um cinema monástico, cujos parâmetros se estabelecem em outras épocas e em condições históricas bem distintas, ou podem se abrir a essa nova proposta de cinema que vem por aí, que incorpora sem pruridos, técnicas da publicidade e do videoclipe. Põem o espectador no centro de suas preocupações e se esforça para não entediá-lo. Busca uma comunicação direta com os jovens, já que é a maior parcela de frequentadores das salas de cinema. Estes filmes podem ser sociais ou políticos em sua temática, mas não abrem mão dos recursos do espetáculo em sua forma. Por fim, negam criativamente, a distinção liminar entre arte pura e entretenimento.<sup>171</sup>

O que fica claro é que não há mais como pensar o cinema como se fazia durante o Cinema Novo, por exemplo. Entretenimento ou não, espetáculo ou não, o que importa é que *Cidade de Deus* trouxe de volta às telas a abordagem de um dos espaços brasileiros – a favela, a periferia, o subúrbio – e, conseqüentemente, trouxe também representações de indivíduos que fazem parte desse espaço, bem como o modo de vida sob o qual eles estão submetidos e a violência a qual eles são associados.

Quando se pensa na representação dos espaços fica evidente que os lugares (cidades, países, bairros, comunidades, locais) exercem um papel de fundamental importância para a construção das narrativas. A favela carioca de *Cidade de Deus* é quase um personagem, com a sua abundância de becos e barracos; semi-moradias que abrigam uma mistura de sons e cores que praticamente se movimentam, agem dentro da narrativa. Como bem coloca Renato Cordeiro Gomes,

as imagens e os sentidos da cidade, toda e qualquer, modificam-se no tempo e no espaço, ligadas a contextos históricos e sociais. Nesse sentido, é que se tem dito que pensar a cidade na cultura contemporânea implica lê-la como parte integrante de um sistema comunicacional (PRYSTHON, 2006; MARTÍN-BARBERO,

---

<sup>171</sup> DUTRA, op. cit., p. 32-33.

2004; RESENDE, 2005), o que significa ir além das materialidades, e considerar as representações que se fazem da cidade.<sup>172</sup>

A cidade é mais do que um espaço, ela é formada pelas pessoas, pelas relações entre pessoas e culturas que interagem nesse espaço. O que ocorre com a favela é que ela é um território de “fronteira social”, como define muito bem Ivana Bentes, a favela sempre foi “o ‘outro’ do Brasil moderno e positivista”<sup>173</sup>, um lugar de miséria, um não-lugar que, a partir dos anos 90, passa a ser mostrada pelo cinema brasileiro sob o discurso do exotismo, enfocando personagens como o policial e o traficante. O território da favela exerce sobre as pessoas um fascínio, em virtude do seu exotismo e, para muitos, por ser um território desconhecido e até mesmo “perigoso”, ele combina esse fascínio – que atrai – com o medo e o horror. O que fica claro é que esse fascínio ocorre também porque a realidade da favela, representada no livro e no filme, está muito distante da maioria dos leitores/ espectadores. E isso faz com que o espaço da periferia, os acontecimentos associados a ele e aos indivíduos nele inserido e a combinação de fascínio, medo e horror proporcionados pelo exotismo desse espaço funcione como matéria prima para a exploração de mercado.

Essa imagem da favela como sendo um espaço de “fronteira social”, um lugar de miséria, ou um não-lugar pode ser evidenciada, também, através das focalizações da câmera. Já nos primeiros minutos de filme o que se vê são as cenas de uma festa, em que a câmera focaliza mãos simples e calejadas preparando a comida, pés mal cuidados e com chinelos empoeirados, um churrasquinho, um copo de caipirinha e uma galinha sendo degolada e os órgãos arrancados para, logo em seguida, ser servida como prato principal. Esses elementos simbolizam a excentricidade da pobreza e a fascinação que ela pode proporcionar. Além disso, a câmera seguirá em uma corrida pela favela, focalizando seus becos, as ruas repletas de entulhos, suas construções inacabadas e mal conservadas, mas não mostrará onde começa e termina a favela Cidade de Deus. Mais adiante, aos 32 minutos de filme, na cena que marca a transição dos anos 60 para os anos 70, a montagem se dá através de um corte no plano em que Buscapé e os amigos saem da

<sup>172</sup> GOMES, Renato Cordeiro. “Babel do séc. XXI: do mito às mídias.” *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008, p. 01.

<sup>173</sup> BENTES, op. cit., p. 242.

2004; RESENDE, 2005), o que significa ir além das materialidades, e considerar as representações que se fazem da cidade.<sup>172</sup>

A cidade é mais do que um espaço, ela é formada pelas pessoas, pelas relações entre pessoas e culturas que interagem nesse espaço. O que ocorre com a favela é que ela é um território de “fronteira social”, como define muito bem Ivana Bentes, a favela sempre foi “o ‘outro’ do Brasil moderno e positivista”<sup>173</sup>, um lugar de miséria, um não-lugar que, a partir dos anos 90, passa a ser mostrada pelo cinema brasileiro sob o discurso do exotismo, enfocando personagens como o policial e o traficante. O território da favela exerce sobre as pessoas um fascínio, em virtude do seu exotismo e, para muitos, por ser um território desconhecido e até mesmo “perigoso”, ele combina esse fascínio – que atrai – com o medo e o horror. O que fica claro é que esse fascínio ocorre também porque a realidade da favela, representada no livro e no filme, está muito distante da maioria dos leitores/ espectadores. E isso faz com que o espaço da periferia, os acontecimentos associados a ele e aos indivíduos nele inserido e a combinação de fascínio, medo e horror proporcionados pelo exotismo desse espaço funcione como matéria prima para a exploração de mercado.

Essa imagem da favela como sendo um espaço de “fronteira social”, um lugar de miséria, ou um não-lugar pode ser evidenciada, também, através das focalizações da câmera. Já nos primeiros minutos de filme o que se vê são as cenas de uma festa, em que a câmera focaliza mãos simples e calejadas preparando a comida, pés mal cuidados e com chinelos empoeirados, um churrasquinho, um copo de caipirinha e uma galinha sendo degolada e os órgãos arrancados para, logo em seguida, ser servida como prato principal. Esses elementos simbolizam a excentricidade da pobreza e a fascinação que ela pode proporcionar. Além disso, a câmera seguirá em uma corrida pela favela, focalizando seus becos, as ruas repletas de entulhos, suas construções inacabadas e mal conservadas, mas não mostrará onde começa e termina a favela Cidade de Deus. Mais adiante, aos 32 minutos de filme, na cena que marca a transição dos anos 60 para os anos 70, a montagem se dá através de um corte no plano em que Buscapé e os amigos saem da

<sup>172</sup> GOMES, Renato Cordeiro. “Babel do séc. XXI: do mito às mídias.” *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008, p. 01.

<sup>173</sup> BENTES, op. cit., p. 242.

favela para o plano em que eles chegam à praia. Assim como nessa situação, em outras situações a saída da favela para outros espaços dentro do Rio de Janeiro é marcada por cortes repentinos.

De acordo com Tânia Pelegrini, ao se levar em consideração pontos exteriores aos textos literários e visuais, será possível observar “a capacidade da literatura e do cinema de criar (ou não) mundos verossímeis que expressem efetivamente uma realidade concreta, e, principalmente, em países como o Brasil, a potencialidade de sua *função social*.”<sup>174</sup> E quando a autora fala em função social da literatura e do cinema, ela coloca a necessidade de se buscar categorias de análise que não se restrinjam a forma e ao estilo. Pelegrini discute a necessidade de se buscar aparato teórico em outras ciências e desse modo aceitar uma possível função social do impacto trazido pela representação da violência, “algo como a ‘positividade do negativo’, que se efetua quando nos deparamos com os limites da representação; a transgressão desses limites revela a concretude do horror, podendo servir, assim, à causa de uma possível transformação.”<sup>175</sup>

Através das discussões aqui propostas é possível observar que, antes de mais nada, ao traduzir um lugar haverá sempre um vazio nessa tradução, algo que nunca poderá ser traduzido. Isso porque, transpor um lugar para as telas do cinema é fazer uma representação deste lugar, sendo assim, sempre haverá um inalcançável nesta representação, pois a ela está ligado o conceito de tradução cultural – uma tradução está sempre presa a relações de poder, ao envolvimento e/ou interrelacionamento entre povos e culturas. É possível entender também que, apesar de o cinema ser constituído por representações ele acaba trazendo a tona visões da vida real e algumas dessas visões é que podem ser problemáticas, pois podem ocasionar a formação de estereótipos. Com relação a formação desses estereótipos, entende-se também que, muitas vezes, ao se tentar mudar um estereótipo corre-se o risco de alcançar um efeito inverso, desviando a atenção de uma problemática e criando uma artificialidade. Para que se chegue a uma real desconstrução de um estereótipo é preciso analisá-lo e fazer com que ele vá contra ele mesmo. Em *Cidade de Deus* observa-se que o espaço narrativo está ligado a uma estrutura cinematográfica pautada em uma estética do excesso, onde tudo é muito, – muita violência, muitos conflitos, muita sobreposição de imagens e muita ação.

<sup>174</sup> PELEGRINI, Tânia. “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea.” *Revista Crítica Marxista*. Rio de Janeiro: Revan, n. 21, nov. 2005, p. 152.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 152.

favela para o plano em que eles chegam à praia. Assim como nessa situação, em outras situações a saída da favela para outros espaços dentro do Rio de Janeiro é marcada por cortes repentinos.

De acordo com Tânia Pelegrini, ao se levar em consideração pontos exteriores aos textos literários e visuais, será possível observar “a capacidade da literatura e do cinema de criar (ou não) mundos verossímeis que expressem efetivamente uma realidade concreta, e, principalmente, em países como o Brasil, a potencialidade de sua *função social*.”<sup>174</sup> E quando a autora fala em função social da literatura e do cinema, ela coloca a necessidade de se buscar categorias de análise que não se restrinjam a forma e ao estilo. Pelegrini discute a necessidade de se buscar aparato teórico em outras ciências e desse modo aceitar uma possível função social do impacto trazido pela representação da violência, “algo como a ‘positividade do negativo’, que se efetua quando nos deparamos com os limites da representação; a transgressão desses limites revela a concretude do horror, podendo servir, assim, à causa de uma possível transformação.”<sup>175</sup>

Através das discussões aqui propostas é possível observar que, antes de mais nada, ao traduzir um lugar haverá sempre um vazio nessa tradução, algo que nunca poderá ser traduzido. Isso porque, transpor um lugar para as telas do cinema é fazer uma representação deste lugar, sendo assim, sempre haverá um inalcançável nesta representação, pois a ela está ligado o conceito de tradução cultural – uma tradução está sempre presa a relações de poder, ao envolvimento e/ou interrelacionamento entre povos e culturas. É possível entender também que, apesar de o cinema ser constituído por representações ele acaba trazendo a tona visões da vida real e algumas dessas visões é que podem ser problemáticas, pois podem ocasionar a formação de estereótipos. Com relação a formação desses estereótipos, entende-se também que, muitas vezes, ao se tentar mudar um estereótipo corre-se o risco de alcançar um efeito inverso, desviando a atenção de uma problemática e criando uma artificialidade. Para que se chegue a uma real desconstrução de um estereótipo é preciso analisá-lo e fazer com que ele vá contra ele mesmo. Em *Cidade de Deus* observa-se que o espaço narrativo está ligado a uma estrutura cinematográfica pautada em uma estética do excesso, onde tudo é muito, – muita violência, muitos conflitos, muita sobreposição de imagens e muita ação.

<sup>174</sup> PELEGRINI, Tânia. “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea.” *Revista Crítica Marxista*. Rio de Janeiro: Revan, n. 21, nov. 2005, p. 152.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 152.

Finalmente, constata-se que o lugar possui um papel fundamental para a narrativa e que ele não se constitui apenas pela relação espaço/tempo na qual está estruturado, e sim pelo conjunto de relações sociais e culturais envolvendo os indivíduos que fazem parte deste local, a favela vai além de suas materialidades e assume muitas vezes o papel de um personagem protagonista, em virtude do espaço ocupado na narrativa. Quando se fala na representação dos espaços em *Cidade de Deus* também está em jogo o que Pelegrini chama de

*possibilidade e legitimidade* de sua representação hoje, ou seja, até que ponto e de que maneira a situação concreta e imediata da exclusão e da violência, com todas as suas implicações e nuances, pode ser representada sem resvalar para o artificial, para o convencional ou para o ambíguo, tornando-se mais um elemento de folclore ou de exotismo, presa fácil de manipulação da mídia e do mercado.<sup>176</sup>

Sendo assim, é possível observar que o que importa não é apenas como as coisas (mais especificamente, os espaços) são construídas como linguagem, mas também como elas realmente são no universo extra-representação cinematográfica. Inclusive, porque para além de toda uma representação existe um objetivo, que pode ser desde uma indignação ou denúncia, até uma observação desinteressada, ou mesmo interesseira. Mas, apesar de se reconhecer a importância de como as coisas funcionam fora do cinema, entende-se que as palavras e imagens são limitadas quanto a possibilidade de expressar certas realidades. Situações extremas de violência e morte, por exemplo, são expressas atingindo certos limites de representação.

O que contribui para a existência de uma certa necessidade de associação entre o que é representado pelo cinema, e como as coisas são fora dele, é o fato de *Cidade de Deus* tratar-se do que Pelegrini explica como sendo uma forma de “arte compósita”<sup>177</sup>. Isso significa que livro e filme ficcionalizam dados de pesquisa, que acabam ficando entre a imaginação e o “autoconhecimento da sociedade”. Para ir além dessa discussão, é possível afirmar que o filme é o relato de um personagem –

---

<sup>176</sup> Ibid., p. 139.

<sup>177</sup> Ibid., p. 142.

Finalmente, constata-se que o lugar possui um papel fundamental para a narrativa e que ele não se constitui apenas pela relação espaço/tempo na qual está estruturado, e sim pelo conjunto de relações sociais e culturais envolvendo os indivíduos que fazem parte deste local, a favela vai além de suas materialidades e assume muitas vezes o papel de um personagem protagonista, em virtude do espaço ocupado na narrativa. Quando se fala na representação dos espaços em *Cidade de Deus* também está em jogo o que Pelegrini chama de

*possibilidade e legitimidade* de sua representação hoje, ou seja, até que ponto e de que maneira a situação concreta e imediata da exclusão e da violência, com todas as suas implicações e nuances, pode ser representada sem resvalar para o artificial, para o convencional ou para o ambíguo, tornando-se mais um elemento de folclore ou de exotismo, presa fácil de manipulação da mídia e do mercado.<sup>176</sup>

Sendo assim, é possível observar que o que importa não é apenas como as coisas (mais especificamente, os espaços) são construídas como linguagem, mas também como elas realmente são no universo extra-representação cinematográfica. Inclusive, porque para além de toda uma representação existe um objetivo, que pode ser desde uma indignação ou denúncia, até uma observação desinteressada, ou mesmo interesseira. Mas, apesar de se reconhecer a importância de como as coisas funcionam fora do cinema, entende-se que as palavras e imagens são limitadas quanto a possibilidade de expressar certas realidades. Situações extremas de violência e morte, por exemplo, são expressas atingindo certos limites de representação.

O que contribui para a existência de uma certa necessidade de associação entre o que é representado pelo cinema, e como as coisas são fora dele, é o fato de *Cidade de Deus* tratar-se do que Pelegrini explica como sendo uma forma de “arte compósita”<sup>177</sup>. Isso significa que livro e filme ficcionalizam dados de pesquisa, que acabam ficando entre a imaginação e o “autoconhecimento da sociedade”. Para ir além dessa discussão, é possível afirmar que o filme é o relato de um personagem –

---

<sup>176</sup> Ibid., p. 139.

<sup>177</sup> Ibid., p. 142.

Busca Pé – e que, portanto, é a representação de uma representação, constituindo-se em uma “realidade em terceiro grau”<sup>178</sup>. Sendo assim, chega-se a conclusão de que o filme, por constituir-se em um novo texto, também possibilitará novas visões e interpretações. Independente do fato de o filme incluir dados de pesquisa em sua narrativa ele continua sendo ficção.

Independentemente das críticas feitas ao filme *Cidade de Deus*, é importante ressaltar que, dentro da teoria cinematográfica *Cidade de Deus* é um filme de ficção. (...), talvez uma interpretação coerente seria a questão de que o filme está tratando de problemas sociais reais, mas, quando exposto na tela, torna-se ficção, porém, independente disso, não deixa de mobilizar ideologias e causar barulho social.<sup>179</sup>

Fica evidente que representar a violência urbana no Brasil de forma ficcional, usando as linhas da literatura ou as telas do cinema, pode tanto reforçar estereótipos existentes na cultura brasileira como pode abrir espaço para discussões mais amplas e complexas, inclusive, incluindo um viés político. Tudo isso ficará a mercê do público e estará sujeito a uma infinidade de leituras. Para enriquecer essa discussão é muito pertinente a colocação feita por Pelegrini no final do seu artigo, quando a autora, retomando Adorno, reafirma que a única maneira de olhar de frente a cruel realidade proporcionada pela violência é “aceitando o trauma, representá-lo por meio de choques, rebentando ‘a tranquilidade do leitor diante da coisa lida’, rompendo sua atitude meramente contemplativa, ‘porque a ameaça permanente da catástrofe não permite mais a ninguém a observação desinteressada’.”<sup>180</sup>

Está mais do que claro que pensar no espaço que compreende a favela é pensar nos indivíduos que protagonizam esse espaço e fazem com que ele exista efetivamente. Pensar na favela é pensar, principalmente, em indivíduos pobres. Nos últimos anos obras de ficção e documentários brasileiros vêm acentuando a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia. E

---

<sup>178</sup> Ibid., p. 145.

<sup>179</sup> DUTRA, op. cit., p. 64-65.

<sup>180</sup> PELEGRINI, op. cit., 2005, p. 153.

Busca Pé – e que, portanto, é a representação de uma representação, constituindo-se em uma “realidade em terceiro grau”<sup>178</sup>. Sendo assim, chega-se a conclusão de que o filme, por constituir-se em um novo texto, também possibilitará novas visões e interpretações. Independente do fato de o filme incluir dados de pesquisa em sua narrativa ele continua sendo ficção.

Independentemente das críticas feitas ao filme *Cidade de Deus*, é importante ressaltar que, dentro da teoria cinematográfica *Cidade de Deus* é um filme de ficção. (...), talvez uma interpretação coerente seria a questão de que o filme está tratando de problemas sociais reais, mas, quando exposto na tela, torna-se ficção, porém, independente disso, não deixa de mobilizar ideologias e causar barulho social.<sup>179</sup>

Fica evidente que representar a violência urbana no Brasil de forma ficcional, usando as linhas da literatura ou as telas do cinema, pode tanto reforçar estereótipos existentes na cultura brasileira como pode abrir espaço para discussões mais amplas e complexas, inclusive, incluindo um viés político. Tudo isso ficará a mercê do público e estará sujeito a uma infinidade de leituras. Para enriquecer essa discussão é muito pertinente a colocação feita por Pelegrini no final do seu artigo, quando a autora, retomando Adorno, reafirma que a única maneira de olhar de frente a cruel realidade proporcionada pela violência é “aceitando o trauma, representá-lo por meio de choques, rebentando ‘a tranquilidade do leitor diante da coisa lida’, rompendo sua atitude meramente contemplativa, ‘porque a ameaça permanente da catástrofe não permite mais a ninguém a observação desinteressada’.”<sup>180</sup>

Está mais do que claro que pensar no espaço que compreende a favela é pensar nos indivíduos que protagonizam esse espaço e fazem com que ele exista efetivamente. Pensar na favela é pensar, principalmente, em indivíduos pobres. Nos últimos anos obras de ficção e documentários brasileiros vêm acentuando a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia. E

---

<sup>178</sup> Ibid., p. 145.

<sup>179</sup> DUTRA, op. cit., p. 64-65.

<sup>180</sup> PELEGRINI, op. cit., 2005, p. 153.

uma questão muito forte no que diz respeito à presença desses cidadãos é justamente a imagem que é feita deles.

Segundo Zaluar, originariamente aos “‘pobres’ urbanos coube carregar o peso do fisiológico em oposição ao ideológico, do tradicional em oposição ao moderno, do atraso em oposição ao avanço”<sup>181</sup>, como se, não a pobreza, mas o indivíduo pobre, fosse o pólo mais negativo da sociedade. Tudo o que há de ruim, principalmente tudo o que diz respeito à violência, está ligado às classes sociais menos favorecidas. Isso se dá, como se o mal da sociedade fosse culpa da população pobre. Para Esther Hamburger, “recentemente, a exposição de representações da pobreza, em geral associada à violência, aumentou e se sofisticou no cinema, processo que estimula a disputa em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível e de acordo com que convenções.”<sup>182</sup>.

No que diz respeito ao filme *Cidade de Deus*, Hamburger vai além e afirma que o filme escancara a reafirmação do mito que associa não apenas o indivíduo pobre à violência, mas especialmente o indivíduo pobre do sexo masculino, jovem e negro. Em contrapartida ela faz uma colocação importante salientando o fato de que o filme rompe com uma constante na cultura brasileira, a visão positiva concedida à malandragem no morro. Essa visão positivista do malandro encarava a criminalidade de um modo irônico e humorístico.

Uma questão central para essa discussão é: como o espaço ‘favela’ atua na construção do indivíduo pobre? Cabe aqui refletir até que ponto a visibilidade da representação do indivíduo pobre no espaço da favela e, principalmente, tomando esse espaço como um contexto de violência, é válida. A partir dessa reflexão em torno de filmes como *Cidade de Deus*, Hamburger coloca que,

espectadores na periferia discutem em que medida, ao romper o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, esses filmes contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal. Ao invés de incluí-lo plenamente, reforçariam, uma vez mais, sua identidade de excluído. Questionam a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema.

<sup>181</sup> ZALUAR, op. cit., p. 35.

<sup>182</sup> HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo”. *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 78, jul. 2007, p. 120.

uma questão muito forte no que diz respeito à presença desses cidadãos é justamente a imagem que é feita deles.

Segundo Zaluar, originariamente aos “‘pobres’ urbanos coube carregar o peso do fisiológico em oposição ao ideológico, do tradicional em oposição ao moderno, do atraso em oposição ao avanço”<sup>181</sup>, como se, não a pobreza, mas o indivíduo pobre, fosse o pólo mais negativo da sociedade. Tudo o que há de ruim, principalmente tudo o que diz respeito à violência, está ligado às classes sociais menos favorecidas. Isso se dá, como se o mal da sociedade fosse culpa da população pobre. Para Esther Hamburger, “recentemente, a exposição de representações da pobreza, em geral associada à violência, aumentou e se sofisticou no cinema, processo que estimula a disputa em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível e de acordo com que convenções.”<sup>182</sup>.

No que diz respeito ao filme *Cidade de Deus*, Hamburger vai além e afirma que o filme escancara a reafirmação do mito que associa não apenas o indivíduo pobre à violência, mas especialmente o indivíduo pobre do sexo masculino, jovem e negro. Em contrapartida ela faz uma colocação importante salientando o fato de que o filme rompe com uma constante na cultura brasileira, a visão positiva concedida à malandragem no morro. Essa visão positivista do malandro encarava a criminalidade de um modo irônico e humorístico.

Uma questão central para essa discussão é: como o espaço ‘favela’ atua na construção do indivíduo pobre? Cabe aqui refletir até que ponto a visibilidade da representação do indivíduo pobre no espaço da favela e, principalmente, tomando esse espaço como um contexto de violência, é válida. A partir dessa reflexão em torno de filmes como *Cidade de Deus*, Hamburger coloca que,

espectadores na periferia discutem em que medida, ao romper o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, esses filmes contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal. Ao invés de incluí-lo plenamente, reforçariam, uma vez mais, sua identidade de excluído. Questionam a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema.

<sup>181</sup> ZALUAR, op. cit., p. 35.

<sup>182</sup> HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo”. *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 78, jul. 2007, p. 120.

Questionam a autoridade de diretores não oriundos da periferia para tratar do assunto.<sup>183</sup>

Quando Hamburger fala acerca do questionamento da autoridade de diretores que não têm sua origem na periferia, é possível pensar que em *Cidade de Deus*, no que diz respeito ao livro, ainda observa-se uma identificação do autor com o espaço sobre o qual escreve, pois Paulo Lins foi morador da favela, sendo assim, é possível afirmar que o livro *Cidade de Deus* foi escrito por um morador do universo retratado. Apesar de isso ser um fato relevante, é preciso levar em consideração que o autor escreve o livro já envolvido por uma extensa vivência extra favela Cidade de Deus, considerando que ele frequentou os bancos universitários e assumiu uma condição intelectual muito diferente da maioria dos moradores da periferia. Já o filme, foi realmente dirigido por pessoas que não tinham nenhuma relação com o espaço sobre o qual estavam narrando até o momento da produção. No entanto, isso não impede que o filme seja produzido de modo que estabeleça fortes relações de verossimilhança, que ocorre mediante a utilização de alguns recursos como o uso do espaço do conjunto habitacional de Cidade de Deus e a presença de um elenco de 99% de atores desconhecidos. Com um elenco em que predomina a “presença física de corpos com cor, ginga e linguajar da periferia”<sup>184,185</sup> o filme tende a reforçar uma aproximação com o espaço e o morador da mesma. Mais do que isso, Hamburger coloca que o filme de Meirelles “mimetiza o relato de Paulo Lins, bem como a ginga e a linguagem dos meninos – atores em formação. A apropriação desses rostos e corpos fundamenta a verossimilhança do filme, que dá forma magistral à construção mítica do algoz negro e pobre.”<sup>186</sup> Portanto, mesmo que o filme não tenha sido produzido por um diretor que teve origem na periferia, ele pode estabelecer relações eficazes com esse espaço, pois capta a essência do livro no qual se baseia e faz uso de elementos capazes de sustentar as representações a que se propõe.

O que precisa ficar claro é que possíveis lacunas existentes no filme não ocorrem necessariamente porque o diretor não teve sua origem na periferia. Independente de os envolvidos na produção de um filme como *Cidade de Deus* terem, ou não, sua origem na periferia, faze-se

---

<sup>183</sup> Ibid., p.121.

<sup>184</sup> Grifo do autor.

<sup>185</sup> Ibid., p. 122.

<sup>186</sup> Ibid., p. 123.

Questionam a autoridade de diretores não oriundos da periferia para tratar do assunto.<sup>183</sup>

Quando Hamburger fala acerca do questionamento da autoridade de diretores que não têm sua origem na periferia, é possível pensar que em *Cidade de Deus*, no que diz respeito ao livro, ainda observa-se uma identificação do autor com o espaço sobre o qual escreve, pois Paulo Lins foi morador da favela, sendo assim, é possível afirmar que o livro *Cidade de Deus* foi escrito por um morador do universo retratado. Apesar de isso ser um fato relevante, é preciso levar em consideração que o autor escreve o livro já envolvido por uma extensa vivência extra favela Cidade de Deus, considerando que ele frequentou os bancos universitários e assumiu uma condição intelectual muito diferente da maioria dos moradores da periferia. Já o filme, foi realmente dirigido por pessoas que não tinham nenhuma relação com o espaço sobre o qual estavam narrando até o momento da produção. No entanto, isso não impede que o filme seja produzido de modo que estabeleça fortes relações de verossimilhança, que ocorre mediante a utilização de alguns recursos como o uso do espaço do conjunto habitacional de Cidade de Deus e a presença de um elenco de 99% de atores desconhecidos. Com um elenco em que predomina a “presença física de corpos com cor, ginga e linguajar da periferia”<sup>184,185</sup> o filme tende a reforçar uma aproximação com o espaço e o morador da mesma. Mais do que isso, Hamburger coloca que o filme de Meirelles “mimetiza o relato de Paulo Lins, bem como a ginga e a linguagem dos meninos – atores em formação. A apropriação desses rostos e corpos fundamenta a verossimilhança do filme, que dá forma magistral à construção mítica do algoz negro e pobre.”<sup>186</sup> Portanto, mesmo que o filme não tenha sido produzido por um diretor que teve origem na periferia, ele pode estabelecer relações eficazes com esse espaço, pois capta a essência do livro no qual se baseia e faz uso de elementos capazes de sustentar as representações a que se propõe.

O que precisa ficar claro é que possíveis lacunas existentes no filme não ocorrem necessariamente porque o diretor não teve sua origem na periferia. Independente de os envolvidos na produção de um filme como *Cidade de Deus* terem, ou não, sua origem na periferia, faze-se

---

<sup>183</sup> Ibid., p.121.

<sup>184</sup> Grifo do autor.

<sup>185</sup> Ibid., p. 122.

<sup>186</sup> Ibid., p. 123.

uma reflexão sobre até que ponto é possível exprimir certas experiências dramaticamente no cinema ou na TV. Fica mais fácil entender essa discussão quando se observa um panorama da presença dos espaços de violência e exclusão no cinema e na TV.

Em uma conferência no evento *As Linguagens da Violência*, Rubens Machado Júnior<sup>187</sup> coloca que nos anos 1990 surgiu uma onda de filmes franceses, chamada *banlieue film*, ou filmes de periferia, que consistiam justamente em filmes feitos sob a ótica de quem vivia à margem das grandes cidades francesas. Curiosamente no Brasil, nos mesmos anos noventa, apareceu uma série de curtas metragens abordando o tema dos espaços de violência. Pensando nesse fato, Rubens Machado compara o filme francês *O Ódio*, de 1995, de Mathieu Kassovitz, com o filme brasileiro *Onde São Paulo Acaba*, produzido em 1994, por Andréa Seligmann, afirmando que:

são contemporâneos, e possuem uma série de “coincidências”: o tipo de personagem, o tipo de situação na maneira de se filmar o bairro, a linguagem dos personagens, o respeito. A maneira de falar, dicção da juventude, o modo de representar a violência é parecido, e é estranho porque não se conheciam. São contemporâneos, os curtas metragens brasileiros e esse surto francês, mas não houve primeiro, digamos, a chegada dos filmes franceses, para depois os brasileiros fazerem, nem vice-versa, não houve também o contrário.<sup>188</sup>

O autor conclui que essa abordagem do tema pelo cinema parece ser a manifestação de um fenômeno mundial de revelação da visibilidade de excluídos em termos de espaço e em termos socioeconômicos.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> JÚNIOR, Rubens Machado. “Os espaços de exclusão e de violência no cinema e na TV Brasileira.” Conferência no evento *As Linguagens da Violência*, 1º Ciclo “Cultura e Sociedade”, organizado pelo Consulado Geral da França, SESC e Prefeitura Municipal de São Paulo, no Teatro SESC Pompéia, em 14/9/2001. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=173&ParamEnd=5>, acesso em 28/02/2011.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 03.

<sup>189</sup> Não é o fato de os produtores de um filme terem sua origem na periferia que vai garantir representações menos problemáticas da mesma. O próprio cineasta francês, Kassovitz, foi

uma reflexão sobre até que ponto é possível exprimir certas experiências dramaticamente no cinema ou na TV. Fica mais fácil entender essa discussão quando se observa um panorama da presença dos espaços de violência e exclusão no cinema e na TV.

Em uma conferência no evento *As Linguagens da Violência*, Rubens Machado Júnior<sup>187</sup> coloca que nos anos 1990 surgiu uma onda de filmes franceses, chamada *banlieue film*, ou filmes de periferia, que consistiam justamente em filmes feitos sob a ótica de quem vivia à margem das grandes cidades francesas. Curiosamente no Brasil, nos mesmos anos noventa, apareceu uma série de curtas metragens abordando o tema dos espaços de violência. Pensando nesse fato, Rubens Machado compara o filme francês *O Ódio*, de 1995, de Mathieu Kassovitz, com o filme brasileiro *Onde São Paulo Acaba*, produzido em 1994, por Andréa Seligmann, afirmando que:

são contemporâneos, e possuem uma série de “coincidências”: o tipo de personagem, o tipo de situação na maneira de se filmar o bairro, a linguagem dos personagens, o respeito. A maneira de falar, dicção da juventude, o modo de representar a violência é parecido, e é estranho porque não se conheciam. São contemporâneos, os curtas metragens brasileiros e esse surto francês, mas não houve primeiro, digamos, a chegada dos filmes franceses, para depois os brasileiros fazerem, nem vice-versa, não houve também o contrário.<sup>188</sup>

O autor conclui que essa abordagem do tema pelo cinema parece ser a manifestação de um fenômeno mundial de revelação da visibilidade de excluídos em termos de espaço e em termos socioeconômicos.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> JÚNIOR, Rubens Machado. “Os espaços de exclusão e de violência no cinema e na TV Brasileira.” Conferência no evento *As Linguagens da Violência*, 1º Ciclo “Cultura e Sociedade”, organizado pelo Consulado Geral da França, SESC e Prefeitura Municipal de São Paulo, no Teatro SESC Pompéia, em 14/9/2001. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=173&ParamEnd=5>, acesso em 28/02/2011.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 03.

<sup>189</sup> Não é o fato de os produtores de um filme terem sua origem na periferia que vai garantir representações menos problemáticas da mesma. O próprio cineasta francês, Kassovitz, foi

Apesar de se reconhecer que uma produção cinematográfica como *Cidade de Deus*, ser repleta de elaborações elogiáveis, não se pode negar o fato de que em relação à construção do indivíduo pobre, morador da favela e personagem que vive mediado por ações de violência o filme dirigido por Meirelles deixa lacunas. O filme não só problematiza a construção do indivíduo pobre como se distancia muito em alguns aspectos das construções propostas por Paulo Lins em seu livro. A começar pelo fato de que o filme põe em segundo plano a presença feminina e constrói um espaço predominantemente masculino, perpetuando a representação da favela como espaço de exclusão. Mediante essa questão o que se percebe é que,

certos eventos, assuntos, cenários, movimentos e pessoas gozam de visibilidade pública em certos veículos e de acordo com certas convenções que regem a construção de filmes e programas televisivos. Outros eventos, espaços e agentes permanecem invisíveis na cena pública. Assim, o jogo entre o visível e o invisível vai definindo e redefinindo os contornos de uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade.  
<sup>190</sup>

Portanto, é possível dizer que o filme *Cidade de Deus* perpetua a invisibilidade de alguns segmentos, como a figura feminina e, em contrapartida, dá visibilidade a figura masculina sob uma ótica da força e dominação.

Essa questão da fragilidade feminina é muito discutida em eventos sobre as produções cinematográficas brasileiras, principalmente quando o assunto envolve produções que trazem a periferia como espaço físico recorrente. O próprio Rubens Machado Júnior expõe a dificuldade em se compreender os motivos que levam as personagens femininas da

---

criticado por ser alguém que vem de uma determinada origem e vai fazer um filme sobre algo que ele não conhece. Em contrapartida, o que dizer então de cineastas que têm sua origem na periferia, mas que ao melhorar sua condição socioeconômica vão viver longe dela? Um indivíduo pode não ter vivido determinada experiência, mas se interessar pelo assunto de tal maneira, que o faça pesquisá-lo e buscar entendê-lo profundamente de modo que se torne capaz de elaborar produções ricas do ponto de vista dramático.

<sup>190</sup> HAMBURGER, 2007, op. cit., p. 127.

Apesar de se reconhecer que uma produção cinematográfica como *Cidade de Deus*, ser repleta de elaborações elogiáveis, não se pode negar o fato de que em relação à construção do indivíduo pobre, morador da favela e personagem que vive mediado por ações de violência o filme dirigido por Meirelles deixa lacunas. O filme não só problematiza a construção do indivíduo pobre como se distancia muito em alguns aspectos das construções propostas por Paulo Lins em seu livro. A começar pelo fato de que o filme põe em segundo plano a presença feminina e constrói um espaço predominantemente masculino, perpetuando a representação da favela como espaço de exclusão. Mediante essa questão o que se percebe é que,

certos eventos, assuntos, cenários, movimentos e pessoas gozam de visibilidade pública em certos veículos e de acordo com certas convenções que regem a construção de filmes e programas televisivos. Outros eventos, espaços e agentes permanecem invisíveis na cena pública. Assim, o jogo entre o visível e o invisível vai definindo e redefinindo os contornos de uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade.  
<sup>190</sup>

Portanto, é possível dizer que o filme *Cidade de Deus* perpetua a invisibilidade de alguns segmentos, como a figura feminina e, em contrapartida, dá visibilidade a figura masculina sob uma ótica da força e dominação.

Essa questão da fragilidade feminina é muito discutida em eventos sobre as produções cinematográficas brasileiras, principalmente quando o assunto envolve produções que trazem a periferia como espaço físico recorrente. O próprio Rubens Machado Júnior expõe a dificuldade em se compreender os motivos que levam as personagens femininas da

---

criticado por ser alguém que vem de uma determinada origem e vai fazer um filme sobre algo que ele não conhece. Em contrapartida, o que dizer então de cineastas que têm sua origem na periferia, mas que ao melhorar sua condição socioeconômica vão viver longe dela? Um indivíduo pode não ter vivido determinada experiência, mas se interessar pelo assunto de tal maneira, que o faça pesquisá-lo e buscar entendê-lo profundamente de modo que se torne capaz de elaborar produções ricas do ponto de vista dramático.

<sup>190</sup> HAMBURGER, 2007, op. cit., p. 127.

favela serem tão frágeis ou simplesmente serem apagadas e assumirem pouca relevância para a trama central da narrativa ficcional. É o que acontece com *Cidade de Deus*, que tem um elenco feminino restrito composto por mulheres frágeis, como Angélica – namorada de Bené –, Berenice – namorada do Cabeleira–, a mulher do Paraíba ou a namorada de Mané Galinha. A única personagem feminina que não possui a fragilidade que caracteriza as mulheres da favela não pertence à periferia é a jornalista Marina, mesmo assim, é acometida de certo apagamento que lhe permite aparecer apenas uma vez em todo o filme. Para Machado Jr. não há uma boa explicação para essa condição da personagem feminina em filmes como *Cidade de Deus*, o que é possível fazer é levantar algumas hipóteses e uma delas seria a associação feminina com o próprio tipo de dramaturgia que se constrói tentando exprimir essa condição de vida.

No filme, a construção da grande maioria dos indivíduos moradores da favela é pautada na violência e na pobreza, salvo algumas exceções, e a principal delas é o personagem e narrador – o garoto Busca-Pé. Os indivíduos ficam sempre em posições antagônicas: de um lado o trabalhador que é reduzido a um idiota, sempre chamado de “otário”, de outro o criminoso, reduzido a um animal – “bicho-solto”. Ismail Xavier coloca que a condição de Busca-Pé “é singular, seu destino também. O filme confere a ele a aura da exceção, própria a quem se equilibra no fio da navalha e exhibe talentos que lhe permitem se salvar.”<sup>191</sup> É interessante que é justamente aquele que não atua no mundo do crime quem conta a história, que possui uma *voz over* que o faz agir como informante do mundo no qual sempre viveu, dessa maneira a história é contada sob o ponto de vista de um “sobrevivente”, pois a todo o momento, entre uma narração e outra, em que Busca-Pé parece conversar com o espectador, ele sobrevive a uma emboscada, a um tiroteio ou a um confronto entre gangues rivais. Busca-Pé não supera sua condição de excluído por meio do apoio de movimentos sociais ou da família, mas sim por iniciativa própria e por uma suposta “sorte do destino” que coloca as fotos do bando de Zé Pequeno, feitas por ele, na capa do jornal. É através da fotografia que a personagem tem a possibilidade de emergir socialmente<sup>192</sup>, foi aí que “o cinema desenhou

---

<sup>191</sup> XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados.” *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 75, jul. 2006, p. 142.

<sup>192</sup> Nesse ponto, mais do que apontar reflexões de dimensões políticas, *Cidade de Deus* salienta uma discussão que envolve uma reafirmação da necessidade de políticas que levem em consideração o acesso aos meios de produção cultural e artístico como alternativa, a longo

favela serem tão frágeis ou simplesmente serem apagadas e assumirem pouca relevância para a trama central da narrativa ficcional. É o que acontece com *Cidade de Deus*, que tem um elenco feminino restrito composto por mulheres frágeis, como Angélica – namorada de Bené –, Berenice – namorada do Cabeleira–, a mulher do Paraíba ou a namorada de Mané Galinha. A única personagem feminina que não possui a fragilidade que caracteriza as mulheres da favela não pertence à periferia é a jornalista Marina, mesmo assim, é acometida de certo apagamento que lhe permite aparecer apenas uma vez em todo o filme. Para Machado Jr. não há uma boa explicação para essa condição da personagem feminina em filmes como *Cidade de Deus*, o que é possível fazer é levantar algumas hipóteses e uma delas seria a associação feminina com o próprio tipo de dramaturgia que se constrói tentando exprimir essa condição de vida.

No filme, a construção da grande maioria dos indivíduos moradores da favela é pautada na violência e na pobreza, salvo algumas exceções, e a principal delas é o personagem e narrador – o garoto Busca-Pé. Os indivíduos ficam sempre em posições antagônicas: de um lado o trabalhador que é reduzido a um idiota, sempre chamado de “otário”, de outro o criminoso, reduzido a um animal – “bicho-solto”. Ismail Xavier coloca que a condição de Busca-Pé “é singular, seu destino também. O filme confere a ele a aura da exceção, própria a quem se equilibra no fio da navalha e exhibe talentos que lhe permitem se salvar.”<sup>191</sup> É interessante que é justamente aquele que não atua no mundo do crime quem conta a história, que possui uma *voz over* que o faz agir como informante do mundo no qual sempre viveu, dessa maneira a história é contada sob o ponto de vista de um “sobrevivente”, pois a todo o momento, entre uma narração e outra, em que Busca-Pé parece conversar com o espectador, ele sobrevive a uma emboscada, a um tiroteio ou a um confronto entre gangues rivais. Busca-Pé não supera sua condição de excluído por meio do apoio de movimentos sociais ou da família, mas sim por iniciativa própria e por uma suposta “sorte do destino” que coloca as fotos do bando de Zé Pequeno, feitas por ele, na capa do jornal. É através da fotografia que a personagem tem a possibilidade de emergir socialmente<sup>192</sup>, foi aí que “o cinema desenhou

---

<sup>191</sup> XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados.” *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 75, jul. 2006, p. 142.

<sup>192</sup> Nesse ponto, mais do que apontar reflexões de dimensões políticas, *Cidade de Deus* salienta uma discussão que envolve uma reafirmação da necessidade de políticas que levem em consideração o acesso aos meios de produção cultural e artístico como alternativa, a longo

a oposição entre a cultura (arte) e a barbárie (violência, assassinato, engajamento no narcotráfico) como marco das alternativas dos jovens das favelas.”<sup>193</sup>

Enquanto que no livro o que se tem é um narrador “neutro”, que organiza uma série de relatos brutais que têm em comum o espaço em que ocorrem, o filme é narrado em primeira pessoa e todos os acontecimentos e personagens passam a ter alguma relação entre si. Busca-Pé funciona basicamente como o lado bom da história, ele representa, de forma sutil, o que Ismail Xavier denomina de “ponto de normalidade” da comunidade, pois a vida comum é praticamente ausente no filme, fato que gerou a insatisfação de muitos moradores de Cidade de Deus que consideraram a presença do espaço onde viviam estigmatizada, pois o filme fez uma reprodução de estereótipos já existentes antes dele. Apesar de a presença de Busca-Pé em muitos momentos romper com o fluxo de violência presente no filme, essa “presença é frágil quando se pensa em lhe atribuir o papel de expressar a ‘visão de dentro’ entendida como um senso comum partilhado pelos habitantes de Cidade de Deus.”<sup>194</sup> Busca-Pé não se destaca nessa função e fica encoberto por outra figura que é esculpida na memória do espectador – o bandido Zé Pequeno.

A história de Zé Pequeno é como a história de tantos outros jovens traficantes mostrados no filme, com o diferencial de ele assumir uma postura de liderança e crueldade e empenhar todas as suas energias na busca pelo poder. Diferente do amigo e companheiro Bené, que é o bom malandro, o traficante “gente boa” da favela, Zé Pequeno é o traficante perverso que só alcança o “respeito” social por meio da violência e do crime.

Ele resolve suas frustrações – como o fato de não conseguir nenhuma namorada – através da força, do medo e da violência. Em *Cidade de Deus* percebe-se a fascinação hipnótica dos garotos da favela pelas armas, pela busca pelo poder e a necessidade de ser alguém e a violência é uma forma básica de poder, pois os indivíduos mais poderosos em uma guerra são aqueles temidos por serem mais violentos. Como os garotos da Cidade de Deus não conseguem ser respeitados como cidadãos, eles buscam esse respeito impondo-se através da

---

prazo, no combate ao crime. A educação artística pode funcionar como meio criador de oportunidades fora da criminalidade, favorecendo o resgate da auto-estima e a capacidade de superar a condição de injustiça social e o ressentimento ocasionado por ela.

<sup>193</sup> XAVIER, Ismail. “Humanizadores do inevitável”. *Alceu*. Rio de Janeiro: Editora PUC – Rio, v. 8, n. 15, jul. / dez. 2007, p. 257.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 142.

a oposição entre a cultura (arte) e a barbárie (violência, assassinato, engajamento no narcotráfico) como marco das alternativas dos jovens das favelas.”<sup>193</sup>

Enquanto que no livro o que se tem é um narrador “neutro”, que organiza uma série de relatos brutais que têm em comum o espaço em que ocorrem, o filme é narrado em primeira pessoa e todos os acontecimentos e personagens passam a ter alguma relação entre si. Busca-Pé funciona basicamente como o lado bom da história, ele representa, de forma sutil, o que Ismail Xavier denomina de “ponto de normalidade” da comunidade, pois a vida comum é praticamente ausente no filme, fato que gerou a insatisfação de muitos moradores de Cidade de Deus que consideraram a presença do espaço onde viviam estigmatizada, pois o filme fez uma reprodução de estereótipos já existentes antes dele. Apesar de a presença de Busca-Pé em muitos momentos romper com o fluxo de violência presente no filme, essa “presença é frágil quando se pensa em lhe atribuir o papel de expressar a ‘visão de dentro’ entendida como um senso comum partilhado pelos habitantes de Cidade de Deus.”<sup>194</sup> Busca-Pé não se destaca nessa função e fica encoberto por outra figura que é esculpida na memória do espectador – o bandido Zé Pequeno.

A história de Zé Pequeno é como a história de tantos outros jovens traficantes mostrados no filme, com o diferencial de ele assumir uma postura de liderança e crueldade e empenhar todas as suas energias na busca pelo poder. Diferente do amigo e companheiro Bené, que é o bom malandro, o traficante “gente boa” da favela, Zé Pequeno é o traficante perverso que só alcança o “respeito” social por meio da violência e do crime.

Ele resolve suas frustrações – como o fato de não conseguir nenhuma namorada – através da força, do medo e da violência. Em *Cidade de Deus* percebe-se a fascinação hipnótica dos garotos da favela pelas armas, pela busca pelo poder e a necessidade de ser alguém e a violência é uma forma básica de poder, pois os indivíduos mais poderosos em uma guerra são aqueles temidos por serem mais violentos. Como os garotos da Cidade de Deus não conseguem ser respeitados como cidadãos, eles buscam esse respeito impondo-se através da

---

prazo, no combate ao crime. A educação artística pode funcionar como meio criador de oportunidades fora da criminalidade, favorecendo o resgate da auto-estima e a capacidade de superar a condição de injustiça social e o ressentimento ocasionado por ela.

<sup>193</sup> XAVIER, Ismail. “Humanizadores do inevitável”. *Alceu*. Rio de Janeiro: Editora PUC – Rio, v. 8, n. 15, jul. / dez. 2007, p. 257.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 142.

violência e do crime, sendo temidos por aqueles que não os respeita e tornando-se figuras de destaque na mídia. Todas as crianças da favela são iniciadas no crime e não há qualquer outra alternativa para nenhuma delas.

Zé Pequeno surge na Cidade de Deus nos anos 60 como Dadinho, o moleque folgado que tenta tomar a bola dos outros meninos do conjunto em uma partida de futebol, mas que apesar de se impor perante os garotos da sua idade fica a sombra dos bandidos do Trio Ternura, seguindo-os por todos os cantos. Dadinho inicia como o cérebro estratégico do Trio Ternura e monta o plano de assalto a um motel, com destaque para um detalhe – proibido de invadir o motel com o bando de Cabeleira, ele dá o falso aviso que a polícia está a caminho e depois que o trio foge o pequeno perverso causa uma chacina, matando desde os funcionários até os hóspedes do lugar. No filme, o garoto não tem pai, mãe parente, casa ou qualquer sinal de sua origem, ele apenas surge, assim como a Cidade de Deus, mas ele tem um grande desejo: o de ser o dono da Cidade de Deus. Dadinho cresce e se torna Zé Pequeno, que aos dezoito anos já era o bandido mais respeitado da favela, o mais cruel e o mais rápido deles, que não dorme, não se diverte e consome cocaína de forma compulsiva. E a essas alturas ele se dá conta que o grande negócio dentro da favela não é os assaltos a mão armada e os grandes furtos, mas sim, o tráfico de drogas. Zé Pequeno inicia a consolidação do seu reinado tomando algumas bocas dentro da favela e a primeira delas foi a boca dos apês, mas sua grande ambição era tomar a boca do Cenoura e se tornar o dono da Cidade de Deus. Zé Pequeno tem um perfil diferente do modelo do “bandido social”, muito comum no cangaço, que assumia

sua condição de vingador, justiceiro que, mesmo ineficiente, limitado em sua consciência dos mecanismos de dominação de classe, tinha sua carreira de violência entendida como algo que encontrava suas afinidades com a ação revolucionária de contestação mais consequente da ordem. No limite, era um potencial agente histórico transformador, bastando enfim, uma elevação de consciência social que, mesmo impossível para a figura do passado, se entendia

violência e do crime, sendo temidos por aqueles que não os respeita e tornando-se figuras de destaque na mídia. Todas as crianças da favela são iniciadas no crime e não há qualquer outra alternativa para nenhuma delas.

Zé Pequeno surge na Cidade de Deus nos anos 60 como Dadinho, o moleque folgado que tenta tomar a bola dos outros meninos do conjunto em uma partida de futebol, mas que apesar de se impor perante os garotos da sua idade fica a sombra dos bandidos do Trio Ternura, seguindo-os por todos os cantos. Dadinho inicia como o cérebro estratégico do Trio Ternura e monta o plano de assalto a um motel, com destaque para um detalhe – proibido de invadir o motel com o bando de Cabeleira, ele dá o falso aviso que a polícia está a caminho e depois que o trio foge o pequeno perverso causa uma chacina, matando desde os funcionários até os hóspedes do lugar. No filme, o garoto não tem pai, mãe parente, casa ou qualquer sinal de sua origem, ele apenas surge, assim como a Cidade de Deus, mas ele tem um grande desejo: o de ser o dono da Cidade de Deus. Dadinho cresce e se torna Zé Pequeno, que aos dezoito anos já era o bandido mais respeitado da favela, o mais cruel e o mais rápido deles, que não dorme, não se diverte e consome cocaína de forma compulsiva. E a essas alturas ele se dá conta que o grande negócio dentro da favela não é os assaltos a mão armada e os grandes furtos, mas sim, o tráfico de drogas. Zé Pequeno inicia a consolidação do seu reinado tomando algumas bocas dentro da favela e a primeira delas foi a boca dos apês, mas sua grande ambição era tomar a boca do Cenoura e se tornar o dono da Cidade de Deus. Zé Pequeno tem um perfil diferente do modelo do “bandido social”, muito comum no cangaço, que assumia

sua condição de vingador, justiceiro que, mesmo ineficiente, limitado em sua consciência dos mecanismos de dominação de classe, tinha sua carreira de violência entendida como algo que encontrava suas afinidades com a ação revolucionária de contestação mais consequente da ordem. No limite, era um potencial agente histórico transformador, bastando enfim, uma elevação de consciência social que, mesmo impossível para a figura do passado, se entendia

como factível para alguém a ela afinada no presente.<sup>195</sup>

O bandido Zé Pequeno não tem nenhuma pretensão de justiça e nem estrutura suas ações com base em pretensões revolucionárias. As ações do bandido são resultado de uma luta na disputa pelo poder, motivadas por vinganças pessoais e pautadas em uma espécie de ressentimento.

Em se tratando das narrativas contemporâneas, que dialogam com os quadrinhos, a propaganda, os *video games*, mas sobretudo com a televisão, responsável maior pela espetacularização da vida e pela sedução do indivíduo, não parece fora de propósito pensar que as personagens são moldadas à imagem e semelhança de um novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros e produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma tentacular estrutura comunicacional, numa espécie de triângulo formado por si, pela mídia e pela realidade.<sup>196</sup>

Zé Pequeno é um ótimo representante dessa nova noção de personagem nas narrativas contemporâneas. Ele é o anti-herói, uma personagem que nada revela sobre seu passado e sobre suas origens, que vive “num universo fragmentado e sem sentido”<sup>197</sup>, onde o que importa é o que ele tira desse universo, suas ações sobre ele e os reflexos dessas ações. O bandido Zé Pequeno é esse novo sujeito, basicamente urbano, que habita um grande centro e que é produto de um complexo processo de relações – ou falta de relações – sociais.

Evidentemente não há como negar que *Cidade de Deus* estabeleceu novos parâmetros de realização para o cinema nacional. A desigualdade social e a violência são abordadas sob a perspectiva de planos curtos, o que resulta em uma narrativa veloz transmitindo uma

<sup>195</sup> XAVIER, Ismail. “Da violência justiceira à violência ressentida”. *Revista Ilha do Desterro*. Florianópolis: EDUFSC, n.º 51, jul./dez. 2006, p. 57.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>197</sup> PELLEGRINI, 2003, op. cit., p. 31.

como factível para alguém a ela afinada no presente.<sup>195</sup>

O bandido Zé Pequeno não tem nenhuma pretensão de justiça e nem estrutura suas ações com base em pretensões revolucionárias. As ações do bandido são resultado de uma luta na disputa pelo poder, motivadas por vinganças pessoais e pautadas em uma espécie de ressentimento.

Em se tratando das narrativas contemporâneas, que dialogam com os quadrinhos, a propaganda, os *video games*, mas sobretudo com a televisão, responsável maior pela espetacularização da vida e pela sedução do indivíduo, não parece fora de propósito pensar que as personagens são moldadas à imagem e semelhança de um novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros e produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma tentacular estrutura comunicacional, numa espécie de triângulo formado por si, pela mídia e pela realidade.<sup>196</sup>

Zé Pequeno é um ótimo representante dessa nova noção de personagem nas narrativas contemporâneas. Ele é o anti-herói, uma personagem que nada revela sobre seu passado e sobre suas origens, que vive “num universo fragmentado e sem sentido”<sup>197</sup>, onde o que importa é o que ele tira desse universo, suas ações sobre ele e os reflexos dessas ações. O bandido Zé Pequeno é esse novo sujeito, basicamente urbano, que habita um grande centro e que é produto de um complexo processo de relações – ou falta de relações – sociais.

Evidentemente não há como negar que *Cidade de Deus* estabeleceu novos parâmetros de realização para o cinema nacional. A desigualdade social e a violência são abordadas sob a perspectiva de planos curtos, o que resulta em uma narrativa veloz transmitindo uma

<sup>195</sup> XAVIER, Ismail. “Da violência justiceira à violência ressentida”. *Revista Ilha do Desterro*. Florianópolis: EDUFSC, n.º 51, jul./dez. 2006, p. 57.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>197</sup> PELLEGRINI, 2003, op. cit., p. 31.

sensação de hiper-realismo. Os planos mais longos, com pequenas ausências de movimento de câmera, ocorrem em poucos momentos de respiro. Um desses momentos é quando o narrador conta a história da boca dos apês. São aproximadamente três minutos de câmera parada exatamente na mesma posição filmando um único espaço. O posicionamento da câmera em local estratégico consegue captar todos os cantos do cubículo e as movimentações dos personagens que circulam por ele, bem como as mudanças sofridas pelo lugar com o passar do tempo, como a presença e ausência de objetos, mudança de posição de móveis, aumento e diminuição da luminosidade. Em contrapartida, logo em seguida observa-se uma sucessão de planos curtos que relatam a história de Zé Pequeno em espaços diversificados – primeiro no assalto do motel; depois em uma rua afastada da Cidade de Deus, quando Dadinho se finge de engraxate para assaltar os clientes; novamente em um beco na Cidade de Deus, quando Dadinho está dividindo o dinheiro com o amigo Bené; até sua fase adulta circulando pelos becos da favela com o amigo.

O processo de montagem que estrutura o filme *Cidade de Deus* também contribui para o fortalecimento da sensação de violência. Uma montagem fragmentada, com ângulos que escapam aos padrões convencionais, em que predominam planos curtos, acompanhados por uma música alta e em ritmo acelerado, aumenta o mal-estar no espectador.

Dessa forma, o espectador é retirado daquela passividade encantatória que produz o cinema com uma estética mais clássica e distanciada, sendo empurrado para ambientes que ele conhece muitas vezes “de vista”. Sabe que estão lá, fazem parte de sua cidade, do seu país, mas necessariamente não de sua realidade diária.<sup>198</sup>

O livro *Cidade de Deus* narra uma infinidade de histórias, cujos personagens ficam à sombra de uma “personagem” maior – o espaço da favela. O roteiro escrito por Montovani tenta selecionar e inter-relacionar algumas histórias, mas ainda assim, o ponto central continua sendo o espaço Cidade de Deus. O filme de Meirelles, seguindo as

---

<sup>198</sup> ROSSINI, op. cit., p. 27

sensação de hiper-realismo. Os planos mais longos, com pequenas ausências de movimento de câmera, ocorrem em poucos momentos de respiro. Um desses momentos é quando o narrador conta a história da boca dos apês. São aproximadamente três minutos de câmera parada exatamente na mesma posição filmando um único espaço. O posicionamento da câmera em local estratégico consegue captar todos os cantos do cubículo e as movimentações dos personagens que circulam por ele, bem como as mudanças sofridas pelo lugar com o passar do tempo, como a presença e ausência de objetos, mudança de posição de móveis, aumento e diminuição da luminosidade. Em contrapartida, logo em seguida observa-se uma sucessão de planos curtos que relatam a história de Zé Pequeno em espaços diversificados – primeiro no assalto do motel; depois em uma rua afastada da Cidade de Deus, quando Dadinho se finge de engraxate para assaltar os clientes; novamente em um beco na Cidade de Deus, quando Dadinho está dividindo o dinheiro com o amigo Bené; até sua fase adulta circulando pelos becos da favela com o amigo.

O processo de montagem que estrutura o filme *Cidade de Deus* também contribui para o fortalecimento da sensação de violência. Uma montagem fragmentada, com ângulos que escapam aos padrões convencionais, em que predominam planos curtos, acompanhados por uma música alta e em ritmo acelerado, aumenta o mal-estar no espectador.

Dessa forma, o espectador é retirado daquela passividade encantatória que produz o cinema com uma estética mais clássica e distanciada, sendo empurrado para ambientes que ele conhece muitas vezes “de vista”. Sabe que estão lá, fazem parte de sua cidade, do seu país, mas necessariamente não de sua realidade diária.<sup>198</sup>

O livro *Cidade de Deus* narra uma infinidade de histórias, cujos personagens ficam à sombra de uma “personagem” maior – o espaço da favela. O roteiro escrito por Montovani tenta selecionar e inter-relacionar algumas histórias, mas ainda assim, o ponto central continua sendo o espaço Cidade de Deus. O filme de Meirelles, seguindo as

---

<sup>198</sup> ROSSINI, op. cit., p. 27

linhas do livro e do roteiro, leva esse espaço para as telas do cinema e faz com que o Brasil e o restante do mundo olhe para uma possível representação desse lugar.

linhas do livro e do roteiro, leva esse espaço para as telas do cinema e faz com que o Brasil e o restante do mundo olhe para uma possível representação desse lugar.

## CONCLUSÃO

Depois de percorrer as linhas do livro de Paulo Lins e do roteiro de Montovani, e ler as imagens do filme dirigido por Meirelles, verificou-se que os três textos narram a violência sob uma única perspectiva espacial – a da favela.

O filme *Cidade de Deus*, como fruto de um processo de adaptação/tradução de um texto literário, estabelece com ele uma relação conflituosa em alguns pontos. Isso acontece, primeiramente, porque literatura e cinema são formas narrativas distintas, pois cada uma possui suas especificidades em relação a forma e aos elementos discursivos. Enquanto o cinema concentra sua força comunicativa basicamente na imagem, que tem seus próprios códigos de interação com o espectador, a literatura concentra sua energia na palavra escrita e interage com o leitor penetrando em sua imaginação. Como formas narrativas diferentes, literatura e cinema possuem aspectos intersemióticos específicos. O cinema faz uso de artifícios como iluminação, filmagem e processo de montagem, que não se aplicam a literatura. O texto literário, por sua vez, depende muito mais das criações da mente humana para fazer sentido e procura chegar ao imaginário do leitor se apropriando de recursos linguísticos como metáforas, comparações, hipérboles, entre outros. Apesar das diferenças entre literatura e cinema, existe um ponto em comum entre as duas formas discursivas, muito importante para o estudo de uma adaptação – a capacidade de contar histórias. Devido a essa competência de narrar ficções, literatura e cinema são capazes de representar desenvolvimentos no tempo por meio de conflitos entre personagens. Sendo assim, percebeu-se que não é possível exigir que o cinema conte uma história já narrada pela literatura da mesma maneira que esta. Até mesmo, porque a transposição de um texto literário para o cinema envolve um processo de tradução cultural e, como tal, nem tudo poderá ser traduzido.

Depois de entender a importância de encarar a literatura e o cinema como formas discursivas distintas, mas que estabelecem determinadas relações entre si, observou-se a necessidade de buscar possibilidades de leitura para um mesmo argumento no texto literário e no cinematográfico. Sob essa perspectiva, se procurou fazer uma análise da abordagem do fenômeno da violência urbana em *Cidade de Deus* – livro, roteiro e filme – e da representação do (s) espaço (s) que concentra essa violência, buscando perceber seus possíveis sentidos e funções. Com o estudo realizado, verificou-se que o fenômeno da violência é um componente das expressões culturais brasileira, pois há muito tempo

## CONCLUSÃO

Depois de percorrer as linhas do livro de Paulo Lins e do roteiro de Montovani, e ler as imagens do filme dirigido por Meirelles, verificou-se que os três textos narram a violência sob uma única perspectiva espacial – a da favela.

O filme *Cidade de Deus*, como fruto de um processo de adaptação/tradução de um texto literário, estabelece com ele uma relação conflituosa em alguns pontos. Isso acontece, primeiramente, porque literatura e cinema são formas narrativas distintas, pois cada uma possui suas especificidades em relação a forma e aos elementos discursivos. Enquanto o cinema concentra sua força comunicativa basicamente na imagem, que tem seus próprios códigos de interação com o espectador, a literatura concentra sua energia na palavra escrita e interage com o leitor penetrando em sua imaginação. Como formas narrativas diferentes, literatura e cinema possuem aspectos intersemióticos específicos. O cinema faz uso de artifícios como iluminação, filmagem e processo de montagem, que não se aplicam a literatura. O texto literário, por sua vez, depende muito mais das criações da mente humana para fazer sentido e procura chegar ao imaginário do leitor se apropriando de recursos linguísticos como metáforas, comparações, hipérboles, entre outros. Apesar das diferenças entre literatura e cinema, existe um ponto em comum entre as duas formas discursivas, muito importante para o estudo de uma adaptação – a capacidade de contar histórias. Devido a essa competência de narrar ficções, literatura e cinema são capazes de representar desenvolvimentos no tempo por meio de conflitos entre personagens. Sendo assim, percebeu-se que não é possível exigir que o cinema conte uma história já narrada pela literatura da mesma maneira que esta. Até mesmo, porque a transposição de um texto literário para o cinema envolve um processo de tradução cultural e, como tal, nem tudo poderá ser traduzido.

Depois de entender a importância de encarar a literatura e o cinema como formas discursivas distintas, mas que estabelecem determinadas relações entre si, observou-se a necessidade de buscar possibilidades de leitura para um mesmo argumento no texto literário e no cinematográfico. Sob essa perspectiva, se procurou fazer uma análise da abordagem do fenômeno da violência urbana em *Cidade de Deus* – livro, roteiro e filme – e da representação do (s) espaço (s) que concentra essa violência, buscando perceber seus possíveis sentidos e funções. Com o estudo realizado, verificou-se que o fenômeno da violência é um componente das expressões culturais brasileira, pois há muito tempo

expressões artísticas como a literatura, o cinema, a pintura, a fotografia e a música retratam algumas formas de violência. Seja a violência no meio rural, ou a violência urbana, o tema estabelece relações de sentido específicos em cada forma de abordagem. Em *Cidade de Deus* percebeu-se que a violência está intensamente associada ao crime ligado ao tráfico de drogas e a luta da busca pelo poder.

Em uma primeira leitura, de configuração comparativa e até superficial, na tentativa de observar de que forma a sensação de violência se dá nos três textos, constatou-se que no livro de Paulo Lins a violência pode apresentar-se de maneira ainda mais chocante que as imagens do filme. A violência nas linhas é capaz de chegar ao íntimo do leitor. Quando se direciona um olhar mais atento para os três objetos de estudo, constata-se que, mesmo no filme, as palavras podem passar uma sensação de violência mais realista que as próprias imagens. A escolha de um vocabulário de formas reduzidas e de uma língua que foge as regras da norma culta, distanciando-se das camadas dominantes, é determinante para o fortalecimento dessa sensação. Enquanto isso, o roteiro não dá muitos detalhes de como a violência deve ser transposta para as telas, deixando para a montagem final o momento de maiores decisões.

Há uma questão que precisou ficar clara para que se pudesse desatar alguns nós no decorrer da análise aqui proposta – a questão das escolhas. Quando se propõe transpor uma obra literária para as telas do cinema é necessário entender que algumas escolhas precisarão ser feitas, seja por questões de tempo, ou por opção do roteirista, ou do diretor do filme. Quando se pensa no que é eleito pelo diretor para estar presente em uma narrativa fílmica, verifica-se que isso vai além de uma adaptação, pois qualquer filme contará com seleções feitas pelo diretor. Obviamente todas essas opções não são isentas de intencionalidades, no entanto, o mais interessante é observar o resultado alcançado com elas. Além disso, um filme produzido a partir de um texto literário se constituirá em uma nova narrativa e, portanto, também será capaz de apresentar novos elementos e poderá ter incluídas novas ações, informações, situações, espaços e personagens na sua produção.

Ao concentrar esse estudo na representação da violência através do (s) espaço (s) e a sua relação com a construção (ou desconstrução) dos indivíduos que estão inseridos nele, observou-se que a permanência de alguns elementos do texto literário para a narrativa cinematográfica proporcionou resultados muito positivos. Em contrapartida, a exclusão de alguns elementos foi problemática, mas compensada, em alguns aspectos, pela inserção outros. Entre os elementos que permaneceram

expressões artísticas como a literatura, o cinema, a pintura, a fotografia e a música retratam algumas formas de violência. Seja a violência no meio rural, ou a violência urbana, o tema estabelece relações de sentido específicos em cada forma de abordagem. Em *Cidade de Deus* percebeu-se que a violência está intensamente associada ao crime ligado ao tráfico de drogas e a luta da busca pelo poder.

Em uma primeira leitura, de configuração comparativa e até superficial, na tentativa de observar de que forma a sensação de violência se dá nos três textos, constatou-se que no livro de Paulo Lins a violência pode apresentar-se de maneira ainda mais chocante que as imagens do filme. A violência nas linhas é capaz de chegar ao íntimo do leitor. Quando se direciona um olhar mais atento para os três objetos de estudo, constata-se que, mesmo no filme, as palavras podem passar uma sensação de violência mais realista que as próprias imagens. A escolha de um vocabulário de formas reduzidas e de uma língua que foge as regras da norma culta, distanciando-se das camadas dominantes, é determinante para o fortalecimento dessa sensação. Enquanto isso, o roteiro não dá muitos detalhes de como a violência deve ser transposta para as telas, deixando para a montagem final o momento de maiores decisões.

Há uma questão que precisou ficar clara para que se pudesse desatar alguns nós no decorrer da análise aqui proposta – a questão das escolhas. Quando se propõe transpor uma obra literária para as telas do cinema é necessário entender que algumas escolhas precisarão ser feitas, seja por questões de tempo, ou por opção do roteirista, ou do diretor do filme. Quando se pensa no que é eleito pelo diretor para estar presente em uma narrativa fílmica, verifica-se que isso vai além de uma adaptação, pois qualquer filme contará com seleções feitas pelo diretor. Obviamente todas essas opções não são isentas de intencionalidades, no entanto, o mais interessante é observar o resultado alcançado com elas. Além disso, um filme produzido a partir de um texto literário se constituirá em uma nova narrativa e, portanto, também será capaz de apresentar novos elementos e poderá ter incluídas novas ações, informações, situações, espaços e personagens na sua produção.

Ao concentrar esse estudo na representação da violência através do (s) espaço (s) e a sua relação com a construção (ou desconstrução) dos indivíduos que estão inseridos nele, observou-se que a permanência de alguns elementos do texto literário para a narrativa cinematográfica proporcionou resultados muito positivos. Em contrapartida, a exclusão de alguns elementos foi problemática, mas compensada, em alguns aspectos, pela inserção outros. Entre os elementos que permaneceram

está o espaço Cidade de Deus, que assume uma posição de destaque e pode ser visto como a verdadeira “personagem principal” do livro, do roteiro e do filme.

Concentrando esse estudo em uma leitura das imagens dos espaços no filme, foi possível observar, com maior clareza, a persistência de uma visão da favela como um espaço de exclusão, falta, carência, pobreza e violência. Na narrativa cinematográfica, com a inclusão de recursos específicos do cinema – montagem, focalizações da câmera, trilha sonora, iluminação – essas visões pré-concebidas da favela tornam-se ainda mais evidentes.

O filme explica claramente a origem do conjunto habitacional Cidade de Deus e como o lugar tornou-se sinônimo de violência com a tomada do tráfico de drogas. O que era para ser um local de esperança, onde famílias desabrigadas recomeçariam suas vidas, tornou-se berço da criminalidade e da violência das lutas pelo poder. A utópica Cidade de Deus dos anos 60 é substituída por um lugar nebuloso e movimentado pelas relações do tráfico de drogas. Essa transição espacial é marcada por modificações em elementos como os movimentos de câmera, a elaboração do planos, a luminosidade e a trilha sonora. Na Cidade de Deus dos anos 70 os movimentos de câmera são mais rápidos e seguem os criminosos em suas fugas pelos becos da favela. Verifica-se também a predominância de planos mais curtos, uma luminosidade sombria em tons azulados e uma trilha sonora de batidas fortes e ritmo acelerado.

A Cidade de Deus filmada por Meirelles é um lugar marcado pelo excesso, onde o que se vê é um espaço de muita violência, marginalidade, subdesenvolvimento e crueldade, que forma uma parte do Brasil sem nenhuma ligação com o restante dele. Não há nenhuma explicação que demonstre como o tráfico de drogas tornou-se um negócio tão forte e lucrativo na favela, graças a sua relação com os consumidores quem vivem fora dela. *Cidade de Deus* também não demonstra as relações existentes entre a violência, as elites e a classe média, e dessa forma continua perpetuando a ideia de que a culpa da violência urbana é dos indivíduos pobres. Essa falta de contextualização, entre a periferia e outros espaços fora dela, acaba focalizando apenas os efeitos da exclusão social e põe em segundo plano as suas causas.

Mesmo considerando que a falta de contextualização entre a favela e o universo fora dela reforça uma concepção equivocada sobre esse espaço, representando-o como um lugar reduzido ao tráfico, à criminalidade e à violência, acredita-se que a artificialidade de algumas representações também pode ser problemática. Mostrar que na Cidade de Deus não existe apenas violência, tráfico de drogas e bandidos

está o espaço Cidade de Deus, que assume uma posição de destaque e pode ser visto como a verdadeira “personagem principal” do livro, do roteiro e do filme.

Concentrando esse estudo em uma leitura das imagens dos espaços no filme, foi possível observar, com maior clareza, a persistência de uma visão da favela como um espaço de exclusão, falta, carência, pobreza e violência. Na narrativa cinematográfica, com a inclusão de recursos específicos do cinema – montagem, focalizações da câmera, trilha sonora, iluminação – essas visões pré-concebidas da favela tornam-se ainda mais evidentes.

O filme explica claramente a origem do conjunto habitacional Cidade de Deus e como o lugar tornou-se sinônimo de violência com a tomada do tráfico de drogas. O que era para ser um local de esperança, onde famílias desabrigadas recomeçariam suas vidas, tornou-se berço da criminalidade e da violência das lutas pelo poder. A utópica Cidade de Deus dos anos 60 é substituída por um lugar nebuloso e movimentado pelas relações do tráfico de drogas. Essa transição espacial é marcada por modificações em elementos como os movimentos de câmera, a elaboração do planos, a luminosidade e a trilha sonora. Na Cidade de Deus dos anos 70 os movimentos de câmera são mais rápidos e seguem os criminosos em suas fugas pelos becos da favela. Verifica-se também a predominância de planos mais curtos, uma luminosidade sombria em tons azulados e uma trilha sonora de batidas fortes e ritmo acelerado.

A Cidade de Deus filmada por Meirelles é um lugar marcado pelo excesso, onde o que se vê é um espaço de muita violência, marginalidade, subdesenvolvimento e crueldade, que forma uma parte do Brasil sem nenhuma ligação com o restante dele. Não há nenhuma explicação que demonstre como o tráfico de drogas tornou-se um negócio tão forte e lucrativo na favela, graças a sua relação com os consumidores quem vivem fora dela. *Cidade de Deus* também não demonstra as relações existentes entre a violência, as elites e a classe média, e dessa forma continua perpetuando a ideia de que a culpa da violência urbana é dos indivíduos pobres. Essa falta de contextualização, entre a periferia e outros espaços fora dela, acaba focalizando apenas os efeitos da exclusão social e põe em segundo plano as suas causas.

Mesmo considerando que a falta de contextualização entre a favela e o universo fora dela reforça uma concepção equivocada sobre esse espaço, representando-o como um lugar reduzido ao tráfico, à criminalidade e à violência, acredita-se que a artificialidade de algumas representações também pode ser problemática. Mostrar que na Cidade de Deus não existe apenas violência, tráfico de drogas e bandidos

contribuiria para uma representação menos estigmatizada desse espaço. Além disso, é importante deixar claro que na favela, a maior parte dos indivíduos que constitui esse lugar, e fazem com que ele exista efetivamente, são trabalhadores e contribuem com o desenvolvimento de outros espaços ao seu redor.

Filmes como *Cidade de Deus* acentuaram a visibilidade das favelas como espaços constituidores do Brasil contemporâneo. Mas, espaços de periferia fogem aos ideais de país de primeiro mundo. E, por isso, durante muito tempo eles ficaram invisíveis, ou pelo menos se tentou transmitir uma ideia de Brasil branco, rico e moderno. O reaparecimento desses espaços nas telas do cinema, e a ligação deles com a violência, trouxe de volta reflexões e discussões sobre o assunto. Além da importância do resurgimento da visibilidade desses lugares, ressalta-se o fato que ele veio acompanhado de um novo elemento – o tráfico de drogas.

Mesmo admitindo que *Cidade de Deus* contribui para a visibilidade da favela, verifica-se que esta ainda aparece como um espaço de fronteira social. No filme, a passagem das ações ocorridas na favela para outros lugares fora dela se dá através de cortes inesperados. Uma montagem de planos isolados demonstra que não há um caminho entre a Cidade de Deus e outras regiões do Rio de Janeiro.

A maneira como a favela é abordada tem reflexos diretos sobre os indivíduos que fazem parte dela. Em *Cidade de Deus* a maioria das personagens de destaque ou são criminosos cruéis e violentos, ou estão indiretamente ligados à violência e ao crime. Mesmo quando há uma personagem que tenta representar um “ponto de normalidade”, de alguma forma ela terá uma ligação com o tráfico, seja como consumidor de drogas, seja por seu parentesco com algum criminoso. No filme, a vida comum praticamente não existe e quando aparece um cidadão honesto, este logo será levado a cometer algum tipo de crime, mesmo que seja em razão de vinganças pessoais.

Um breve olhar sobre a narrativa *Cidade de Deus* já é suficiente para perceber que a favela é representada como um lugar onde proliferam criminosos violentos. Como se não bastasse à reprodução desse estereótipo, o filme ainda perpetua a invisibilidade das personagens femininas. Depois de uma leitura mais atenta é possível perceber que nenhuma delas tem papel significativo e o que existe é um universo extremamente masculino e machista.

Concluída a leitura das linhas e das imagens de *Cidade de Deus*, observa-se que o mais importante é não deixar de falar na violência. É possível afirmar que narrativas como *Cidade de Deus* consistem em um

contribuiria para uma representação menos estigmatizada desse espaço. Além disso, é importante deixar claro que na favela, a maior parte dos indivíduos que constitui esse lugar, e fazem com que ele exista efetivamente, são trabalhadores e contribuem com o desenvolvimento de outros espaços ao seu redor.

Filmes como *Cidade de Deus* acentuaram a visibilidade das favelas como espaços constituidores do Brasil contemporâneo. Mas, espaços de periferia fogem aos ideais de país de primeiro mundo. E, por isso, durante muito tempo eles ficaram invisíveis, ou pelo menos se tentou transmitir uma ideia de Brasil branco, rico e moderno. O reaparecimento desses espaços nas telas do cinema, e a ligação deles com a violência, trouxe de volta reflexões e discussões sobre o assunto. Além da importância do resurgimento da visibilidade desses lugares, ressalta-se o fato que ele veio acompanhado de um novo elemento – o tráfico de drogas.

Mesmo admitindo que *Cidade de Deus* contribui para a visibilidade da favela, verifica-se que esta ainda aparece como um espaço de fronteira social. No filme, a passagem das ações ocorridas na favela para outros lugares fora dela se dá através de cortes inesperados. Uma montagem de planos isolados demonstra que não há um caminho entre a Cidade de Deus e outras regiões do Rio de Janeiro.

A maneira como a favela é abordada tem reflexos diretos sobre os indivíduos que fazem parte dela. Em *Cidade de Deus* a maioria das personagens de destaque ou são criminosos cruéis e violentos, ou estão indiretamente ligados à violência e ao crime. Mesmo quando há uma personagem que tenta representar um “ponto de normalidade”, de alguma forma ela terá uma ligação com o tráfico, seja como consumidor de drogas, seja por seu parentesco com algum criminoso. No filme, a vida comum praticamente não existe e quando aparece um cidadão honesto, este logo será levado a cometer algum tipo de crime, mesmo que seja em razão de vinganças pessoais.

Um breve olhar sobre a narrativa *Cidade de Deus* já é suficiente para perceber que a favela é representada como um lugar onde proliferam criminosos violentos. Como se não bastasse à reprodução desse estereótipo, o filme ainda perpetua a invisibilidade das personagens femininas. Depois de uma leitura mais atenta é possível perceber que nenhuma delas tem papel significativo e o que existe é um universo extremamente masculino e machista.

Concluída a leitura das linhas e das imagens de *Cidade de Deus*, observa-se que o mais importante é não deixar de falar na violência. É possível afirmar que narrativas como *Cidade de Deus* consistem em um

grande avanço, no sentido de possibilitar a visibilidade de espaços de periferia e dos indivíduos que vivem nele. Apesar de reconhecer que associações estereotipadas e estigmatizadas ainda persistem, silenciar a existência da favela em formas de expressão cultural, como a literatura e o cinema, é negar a existência desse espaço e, conseqüentemente, dos indivíduos que o constituem. Filmar um Brasil de belas paisagens e felicidade plena pode ser apenas uma atitude otimista, mas pode ser também uma maneira de maquiar a real situação de alguns espaços brasileiros. Há de se pensar ainda que o cinema e a literatura são formas de expressão artística e que, portanto, não têm que necessariamente comprometerem-se com a verdade, mas podem acabar reafirmando ou não algumas intencionalidades.

grande avanço, no sentido de possibilitar a visibilidade de espaços de periferia e dos indivíduos que vivem nele. Apesar de reconhecer que associações estereotipadas e estigmatizadas ainda persistem, silenciar a existência da favela em formas de expressão cultural, como a literatura e o cinema, é negar a existência desse espaço e, conseqüentemente, dos indivíduos que o constituem. Filmar um Brasil de belas paisagens e felicidade plena pode ser apenas uma atitude otimista, mas pode ser também uma maneira de maquiar a real situação de alguns espaços brasileiros. Há de se pensar ainda que o cinema e a literatura são formas de expressão artística e que, portanto, não têm que necessariamente comprometerem-se com a verdade, mas podem acabar reafirmando ou não algumas intencionalidades.



## REFEFÊNCIAS

- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In.: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras Escolhidas v. 1.
- BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, v. 08, n. 15, jul./dez. 2007.
- BOSCOV, Isabela. “Zé Pequeno em Hollywood.” *Revista Veja*. 04 fev. 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. “Tradução como diferimento”. In: Élide Ferreira e Paulo Ottoni (orgs.). *Traduzir Derrida: Políticas e desconstruções*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006.
- CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins. [Rio de Janeiro: Videofilmes], 2002. 1 DVD (135 minutos).
- CORD, Denise e FERREIRA, Emerson Pessoa. “Considerações sobre o discurso visual.” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Silvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- COSTA, Claudia de Lima. “Feminismo, tradução, transnacionalismo”. In: Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt (orgs.), *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

## REFEFÊNCIAS

- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In.: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras Escolhidas v. 1.
- BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, v. 08, n. 15, jul./dez. 2007.
- BOSCOV, Isabela. “Zé Pequeno em Hollywood.” *Revista Veja*. 04 fev. 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. “Tradução como diferimento”. In: Élide Ferreira e Paulo Ottoni (orgs.). *Traduzir Derrida: Políticas e desconstruções*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006.
- CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins. [Rio de Janeiro: Videofilmes], 2002. 1 DVD (135 minutos).
- CORD, Denise e FERREIRA, Emerson Pessoa. “Considerações sobre o discurso visual.” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Silvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- COSTA, Claudia de Lima. “Feminismo, tradução, transnacionalismo”. In: Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt (orgs.), *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

DERRIDÁ, Jacques. “Entrevista Globalización del mercado universitário, traducción y restos.” *Revista de Crítica Cultural*, n. 25, 2002.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Editora: O Lutador, 2003 (2ª edição).

DUTRA, Eliane Aparecida. *Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2005, 1 v.

GOMES, Renato Cordeiro. “Babel do séc. XXI: do mito às mídias.” *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008.

HALL, Stuart. “The work of representation.” In.: HALL, Stuart (org). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publication, 1997.

HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo”. *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 78, jul. 2007.

————— “Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: *Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico*.” *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v. 51, n. 2, dez. 2008.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009.

JÚNIOR, Rubens Machado. “Os espaços de exclusão e de violência no cinema e na TV Brasileira.” Conferência no evento *As Linguagens da Violência*, 1º Ciclo “Cultura e Sociedade”, organizado pelo Consulado Geral da França, SESC e Prefeitura Municipal de São Paulo, no Teatro SESC Pompéia, em 14/9/2001. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=173&ParamEnd=5>, acesso em 28/02/2011.

DERRIDÁ, Jacques. “Entrevista Globalización del mercado universitário, traducción y restos.” *Revista de Crítica Cultural*, n. 25, 2002.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Editora: O Lutador, 2003 (2ª edição).

DUTRA, Eliane Aparecida. *Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2005, 1 v.

GOMES, Renato Cordeiro. “Babel do séc. XXI: do mito às mídias.” *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008.

HALL, Stuart. “The work of representation.” In.: HALL, Stuart (org). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publication, 1997.

HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo”. *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 78, jul. 2007.

————— “Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: *Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico*.” *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v. 51, n. 2, dez. 2008.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009.

JÚNIOR, Rubens Machado. “Os espaços de exclusão e de violência no cinema e na TV Brasileira.” Conferência no evento *As Linguagens da Violência*, 1º Ciclo “Cultura e Sociedade”, organizado pelo Consulado Geral da França, SESC e Prefeitura Municipal de São Paulo, no Teatro SESC Pompéia, em 14/9/2001. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=173&ParamEnd=5>, acesso em 28/02/2011.

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

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Trad. Paulo Neves. Sulina, 2009.

LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Editorial Planeta S. A., 2007.

MANTOVANI, Bráulio e MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus: roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MELLO, Carlos de Brito. "A imagem, seu desaparecimento." In.: *O espetáculo e a vida infame em Ônibus 174*. Eco-Pós (UFRJ), v. 9, p. 139-153, 2006.

NAGIB, Lúcia. "A língua da bala", in Sabrina Sedlmayer e Maria Esther Maciel (eds), *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 97-110.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003.

NERCOLINI, Marildo José. "A questão da tradução cultural". *Portal literal* 1, 2008. Disponível em: <http://www.portalliteral.com.br/artigos/a-questao-da-traducao-cultural>, acessado em 19/05/2009.

OLHAR ESTRANGEIRO. Direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Tunico Amâncio. [Rio de Janeiro: Taigá Filmes / Limite / Okeanos], 2006. 1 DVD (70 minutos).

PELLEGRINI, Tânia [et al]. "Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações." *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

————— "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea." *Revista Crítica Marxista*. Rio de Janeiro: Revan, n. 21, nov. 2005.

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

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Trad. Paulo Neves. Sulina, 2009.

LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Editorial Planeta S. A., 2007.

MANTOVANI, Bráulio e MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus: roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MELLO, Carlos de Brito. "A imagem, seu desaparecimento." In.: *O espetáculo e a vida infame em Ônibus 174*. Eco-Pós (UFRJ), v. 9, p. 139-153, 2006.

NAGIB, Lúcia. "A língua da bala", in Sabrina Sedlmayer e Maria Esther Maciel (eds), *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 97-110.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003.

NERCOLINI, Marildo José. "A questão da tradução cultural". *Portal literal* 1, 2008. Disponível em: <http://www.portalliteral.com.br/artigos/a-questao-da-traducao-cultural>, acessado em 19/05/2009.

OLHAR ESTRANGEIRO. Direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Tunico Amâncio. [Rio de Janeiro: Taigá Filmes / Limite / Okeanos], 2006. 1 DVD (70 minutos).

PELLEGRINI, Tânia [et al]. "Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações." *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

————— "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea." *Revista Crítica Marxista*. Rio de Janeiro: Revan, n. 21, nov. 2005.

---

“No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje.” In.: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

PINO, Angel. “Imagem, mídia e significação”. .” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Silvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

ROSSINI, Miriam de Souza. “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre: UFRGS, n. 34, dez./ 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo.” In.: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente. “Discurso e imagem: uma questão política.” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Silvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006.

THOMPSON, John B. “O conceito de cultura”. In.: *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na época dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

---

“No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje.” In.: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

PINO, Angel. “Imagem, mídia e significação”. .” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Silvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

ROSSINI, Miriam de Souza. “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre: UFRGS, n. 34, dez./ 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo.” In.: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente. “Discurso e imagem: uma questão política.” In.: LENZI, Lúcia Helena Correa; DOS ROS, Silvia Zanatta; SOUZA, Ana Maria Alves de; GONÇALVES, Marise Matos (org.). *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006.

THOMPSON, John B. “O conceito de cultura”. In.: *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na época dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados.” *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 75, jul. 2006.

\_\_\_\_\_. “Humanizadores do inevitável”. *Alceu*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, v. 8, n. 15, jul. / dez. 2007.

\_\_\_\_\_. “Da violência justiceira à violência ressentida”. *Revista Ilha do Desterro*. Florianópolis: EDUFSC, n°. 51, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. “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.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um Século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados.” *Revista Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 75, jul. 2006.

\_\_\_\_\_. “Humanizadores do inevitável”. *Alceu*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, v. 8, n. 15, jul. / dez. 2007.

\_\_\_\_\_. “Da violência justiceira à violência ressentida”. *Revista Ilha do Desterro*. Florianópolis: EDUFSC, n°. 51, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. “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.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um Século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.