

Adaptação cinematográfica de *Cidade de Deus*

Fábio E. G. Soares

Doutorando em Teoria Literária pela PGLB-UFSC. Mestre em Literatura Brasileira.

e-mail: fsoares@spectroeditora.com.br

Resumo: Este artigo pretende analisar a adaptação cinematográfica do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, debatendo com as perspectivas existentes sobre este tema, por fim contrapondo a perspectiva etnográfica contra a ideia de naturalismo.

Palavras-chave: 1. adaptação cinematográfica. 2. literatura. 3. cinema

Este trabalho pretende analisar a adaptação do livro *Cidade de Deus* (LINS, 1997), para o filme homônimo, de 2002, dirigido por Fernando Meirelles, com co-direção de Kátia Lund, roteiro de Bráulio Mantovani, produção de André Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos, com co-produção de Walter Salles, Daniel Filho, Globo filmes e outros. Inicialmente faremos uma revisão breve da fortuna crítica sobre a adaptação do filme para, em seguida, analisarmos as modificações formais na narrativa decorrentes do processo de adaptação.

A crítica

Cidade de Deus é um filme que gerou grande controvérsia e interesse por parte da crítica após seu lançamento. De acusadores a defensores do filme, um ponto em comum parece permear muitas das análises filmicas, que é o movimento simultâneo de criticar o filme, mas preservar o livro.

É difícil dizer ao certo se tal movimento se deve às modificações narrativas na adaptação do livro para o filme, em que a narrativa dispersa se torna mais linear, ou ao estigma de inferioridade da adaptação em relação ao seu suposto original, sobre o qual Robert Stam comenta:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de poder vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia (STAM, 2006)

Esse tom de moralismo religioso, misturado a certo preconceito de classe, podemos encontrar, por exemplo, em uma dissertação de mestrado de 2005, em que a

autora, após dedicar sua dissertação a *Jesus de Nazaré*, desfia uma longa teia de acusações morais ao filme por banalizar a violência. A autora parte do pressuposto de grave falha ética cometida pelo filme, por ter conteúdo violento e poder ser assistido pelas pessoas como entretenimento. Muito embora ela mesma admita que é uma questão de postura do espectador refletir ou não sobre o conteúdo exibido, ela conclui condenando o filme, baseada na ideia de que o povo não será capaz de refletir sobre a obra, afirmando: os anêmicos são o povo, os 3,2 milhões de pessoas que assistiram *Cidade de Deus*. O crítico é aquele que no meio destes respira, está vivo, pode falar (DUTRA, 2005).

Já Rocha, em um artigo intitulado *Dialética da Marginalidade*, defende a tese de uma infantilização progressiva do livro para o filme e, por fim, para a minissérie *Cidade dos homens*, feita com personagens do livro excluídos do filme. Segundo ele, a violência que caracteriza as produções de novos artistas como Paulo Lins, Ferréz, entre outros, explicita uma disputa simbólica e:

A melhor maneira de expor essa disputa e apresentar uma compreensão outra do filme de Fernando Meirelles consiste em destacar a drástica e nada inócua mudança de ponto de vista na transposição para as telas do impactante romance de Paulo Lins. Por fim, a série "Cidade dos Homens" apenas radicalizou o processo de infantilização do problema da violência e do narcotráfico iniciado pelo filme. Tal processo pode ser mais bem apreciado por meio do estudo do foco narrativo [...].

Ora, qual o ponto de vista narrativo do filme "Cidade de Deus"? Em lugar de um narrador difuso e deliberadamente ambíguo, optou-se pela determinação do foco narrativo, atribuído ao adolescente Busca-pé. No filme, ele parece ter dois problemas principais: perder a virgindade e deixar a favela graças a um possível emprego como fotógrafo. Essa extraordinária simplificação da personagem corresponde a um propósito duplo: tanto torna o horror da história mais palatável, por acrescentar uma dose de comédia, quanto associar o desejo do espectador de distanciar-se da realidade ao objetivo do rapaz de abandonar a Cidade de Deus (ROCHA, 2004).

A análise de Rocha tem muitos méritos, por identificar a necessidade de um novo aparato teórico para se lidar com essa produção artística dos anos 90 e, principalmente, por perceber que a violência comum nestas obras não é gratuita ou banal, mas tem um significado que é próprio da vida do país nos anos 90. Identifica, ainda, acertadamente, Rubem Fonseca, em seu conto *O cobrador*, como um precursor desse movimento, com antecedentes ainda em *Capitães de Areia*, de Jorge Amado. Poderíamos, ainda, acrescentar nessa lista *Querô: uma reportagem maldita*, de Plínio Marcos.

No entanto, o que foge à percepção tanto de Rocha como de Dutra é que *Cidade de Deus* não é uma obra sobre o narcotráfico ou o crime, mas sim sobre a vida dos moradores em meio ao desenvolvimento da violência. E essa violência é tanto dos criminosos, quanto policial e familiar. De fato, as cenas mais chocantes no romance são as cenas de violência familiar, em que um pai esquarteja o bebê por duvidar da paternidade, um marido traído enterra viva a esposa, um namorado abandonado estupra e empala a ex-namorada etc.

Não olhar o romance por esse viés implica, além de desconsiderar esse elemento, cair em erros como ver personagens "divididos em bons e maus traficantes" (COLLI, 2002), ou ainda a acusação de não mostrar a ligação da favela com o resto da cidade e do desenvolvimento do narcotráfico, rebatida pelo jornalista Carlos Alberto Mattos, que diz:

Tem que ser muito vesgo para não enxergar o contexto no filme, através da presença dos policiais, de traficantes de armas, dos "cocotas" da Zona Sul, todos interagindo com os personagens do gueto. Não precisava escalar, por exemplo, Gracindo Júnior como um burguês enfiado num superapartamento da Barra, cheirando cocaína e mandando vir mais para mostrar que o narcotráfico interessa às elites. Pois tanto o livro de Paulo Lins como o filme de Fernando Meirelles dedicam-se a narrar um anti-épico com cenário es-

pecífico. Um sistema que se construiu e se nutre de maneira autofágica em seus próprios limites (MATTOS, 2008).

Luiz Eduardo Soares (SOARES, 2008), ao compreender esse foco nos moradores da favela, deu uma das melhores descrições do filme e do romance, como sendo:

o drama localizado de alguns meninos, atropelados pela brutalidade e o despudor venal de policiais protegidos pela truculência da ditadura militar, no contexto do abandono das periferias e favelas por parte do poder público. Depois da época em que predominavam furtos e roubos quase inocentes, impôs-se o tráfico de drogas e armas, e o calvário que conhecemos.

Como consequência do ponto de vista de Luiz Eduardo Soares, o resultado não poderia ser outro senão perceber que longe de ser um livro e filme dividido em bons ou maus, todos, até o protagonista, acabam enredados em virtudes e falhas morais, em que:

Vítima e algoz encontram-se e trocam de posição, continuamente, até que a própria distinção perca sentido, porque é a agência mesma que se dissolve na reprodução inexorável da dinâmica acionada. O único sujeito dessa história é a voracidade autofágica e diluidora (de diferenças) que a desdobra; que a desdobra sempre uma, idêntica a si, sem porosidade, contraponto, contradição e dialética: não há salto libertador, mudança de qualidade ou síntese transformadora. O triunfo da polícia será, finalmente, a vitória de mais uma infâmia, que contagiara Busca-pé, o narrador-fotógrafo, réplica cinematográfica do narrador-escritor do livro de Paulo Lins. No filme, o narrador terá de ser o esperto caçador de imagens, Antonioni dos trópicos, cujo sucesso profissional lhe custará o silêncio cúmplice, a omissão das fotos mais reveladoras.

A adaptação

Em termos formais, o livro é dividido em 3 capítulos, cada capítulo dividido em diversos cortes narrativos, que são demarcados por duas linhas em branco entre parágrafos, ou três asteriscos no caso de o corte se dar no topo da página, onde ficariam imperceptíveis as linhas em branco. Em cada corte temos um deslocamento temporal, em que a narrativa volta ao passado, retorna ao presente, ou avança ao futuro, ou ainda um deslocamento espacial, em que o foco narrativo se desloca para outro grupo de personagens, narrando assim os acontecimentos em paralelos. Há cerca de 1 corte para cada 2 páginas, o que imprime um ritmo bastante ágil de leitura. Os capítulos são: 1) A história de Cabeleira; 2) A história de Bené; e 3) A história de Zé Pequeno.

Há ainda três divisões iniciais no primeiro capítulo que funcionam como prólogos do livro. No primeiro Barbantinho e Busca-pé conversam, e nele se demarca a posição de Busca-pé como um personagem principal em meio a tantos outros personagens-narradores. Em seguida há um breve histórico do local antes de virar o loteamento que dará origem à favela e, por fim, um apelo a poesia para que ajude o narrador na tarefa de contar essa história. Após os três prólogos entramos diretamente em meio a um assalto do Trio Ternura: Marreco, Cabeleira e Alicate.

O filme de Meirelles parece ter optado por estrutura semelhante, dividido em partes, porém acentuando mais o aspecto histórico de cada divisão, ao usar técnicas de câmera diferente para cada época. Segundo o material de divulgação do filme:

Para a primeira parte, situada nos anos 60, ele optou por cortes corretos e uma continuidade plano a plano. Para a segunda, quando o tráfico de drogas começa a se expandir,

há uma maior liberdade nos cortes. “Na última etapa, com a atmosfera do filme se tornando pesada e opressiva, tive liberdade total e não mais me preocupei com a continuidade dos planos, do tempo e da ação. Os cortes são estranhos, ajudando a criar sensações de sufocamento e tensão. O espectador não tem tempo de recuperar o fôlego”¹

O filme começa então com uma costura diferente: há uma cena no presente em que uma perseguição a uma galinha, por parte do bando de Zé Pequeno, leva ao protagonista Busca-pé, que então lança a narrativa ao passado, para iniciar a história da Cidade de Deus.

Embora o foco narrativo do filme esteja mais centrado em Busca-pé do que ele o é no livro, a escolha do personagem é acertada, uma vez que o próprio romance já aponta para Busca-pé um papel maior na história, ao contrário da crítica apresentada por Rocha, que via essa decisão como arbitrária. No entanto isso gera certa mudança no enfoque do filme em relação ao livro, pois o foco central do romance no desenvolvimento daquela comunidade, passa a estar mais amparado, no filme, na infância, adolescência e na vida adulta do personagem-narrador, sem com isso deixar de mostrar também o desenvolvimento daquela comunidade, apenas com um peso menor em relação à vida do narrador do que no livro.

De certa forma, opera aí um truque narrativo, pois o grande narrador do filme continua sendo a câmera, superior ao próprio Busca-pé na narrativa. Embora algumas cenas tenham sido alteradas para a inclusão de Busca-pé nelas, o filme não deixa de ter vários cortes que relatam a ação longe dos olhos de Busca-pé, o que nos mostra que apesar de ele se colocar como narrador, a câmera vai muito além, efetivando no filme a dispersão narrativa que caracteriza o romance.

Ainda na questão dos focos narrativos e núcleos de personagem, vale ressaltar alguns cortes efetuados para encaixar a narrativa no espaço curto de um filme. O núcleo de personagens de Acerola, Laranjinha, Jaquinha, Manguinha e Jorge Gato foi cortado e mais tarde aproveitado em minissérie para televisão. Marreco, do trio ternura, passa a ser irmão de Busca-pé, justificando assim no filme o aparecimento da arma para o assalto que Busca-pé tentaria, que no livro é conseguida por seu amigo Ricardinho. Ainda no episódio do assalto, a cobradora do ônibus é trocada, no filme, por Mané Galinha, que também no romance trabalhava de cobrador.

Ainda foram cortadas várias histórias de violência doméstica, entrando apenas duas. A história da mulher que vira amante do peixeiro e é morta pelo marido é incluída, inventando-se para Marreco e Busca-pé a atividade de peixeiros. Já a mulher grávida morta pelo ex-namorado é apenas marginalmente citada: aparece a polícia fazendo buscas e depois Zé Pequeno e Bené expulsando o bandido da favela por causa do homicídio.

Isso nos leva a um terceiro aspecto a se discutir nessa adaptação (além dos critérios formais e dos núcleos narrativos), que é a transposição dos temas do livro para o filme. Cada um desses três aspectos de análise daria bastante material para três longos trabalhos, de forma que aqui fazemos apenas breves apontamentos.

O tema central do livro, do desenvolvimento da comunidade junto ao crescimento da violência parece ter sido a preocupação central na transposição ao filme. Este tema está largamente adaptado, mostrando os diversos grupos sociais que se formam, mostrando a transição da bandidagem aventureira de pequenos assaltados para a chegada do narcotráfico, financiando a compra de armas e o acirramento das disputas. Mostra o caráter autofágico da guerra, em que cada morto faz com que surjam novos combatentes, na figura dos familiares que entram para os bandos em busca de vingança.

Outro tema importante, o da corrupção policial, também está presente no policial que é o fornecedor de armas para o bando de Zé Pequeno. Este tema aparece mais

¹ Provavelmente elaborado pelas jornalistas Anna Luiza Muller e Margarida Oliveira, é disponibilizado apenas com o título de *pressbook* no site do filme <http://cidadededeus.globo.com>.

forte ainda no livro, por conta dos números episódios em que a polícia extorque moradores e até mesmo se apropria de material roubado.

O tema da violência doméstica aparece também no filme, ainda que apenas dois dos episódios que permeiam o romance apareçam no filme. É um tema poucas vezes levantado nas discussões sobre o livro e filme, mas me parece que é essencial na obra. O episódio mais forte, no entanto, acabou cortado da obra, que era a história de um pai que, desconfiado da paternidade do filho, esquarteja o bebê de um mês, depois arruma os pedaços dentro de uma caixa de sapatos e manda entregar à mãe.

O homossexualismo, tema que ganha fôlego extenso no livro através do personagem Ari, travesti irmão de Cabeleira, não aparece no filme. Tanto o tema quanto o personagem foram cortados, apesar da grande quantidade de páginas do romance dedicadas a eles. É claro que há a necessidade de cortes para fazer o filme, mas a escolha justamente deste tema para ser cortado indica a possibilidade de o diretor não ter incluído o tema na adaptação para não ter que lidar com um assunto que ainda é tabu na sociedade e que lhe criaria dificuldades adicionais.

Outro tema recorrente do livro que não parece de forma nítida no filme seria a tensão conflituosa, étnica, entre os negros, habitantes locais, e os imigrantes nordestinos. Embora este tema não tenha sido totalmente cortado do filme como o tema anterior, aparecendo nas palavras pejorativas usadas por um grupo para hostilizar o outro, ele é menos explorado no filme que no livro.

Concluindo

Embora não possamos, por questão de espaço, fazer uma análise mais demorada do filme, pudemos aqui apontar os pontos principais na adaptação do livro para o filme, tanto na recepção por parte da crítica quanto nos quesitos estruturais da obra (os aspectos formais, narrativos e temáticos). A escolha por esses três aspectos para análise é, em parte, uma simplificação dos critérios propostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté², mediada ainda pelas ponderações discutidas por Linda Hutcheon em *A Theory of Adaptation*³.

Apesar da crítica de Rocha quanto a uma infantilização do filme, vimos que Busca-pé já ocupa no livro este espaço de narrador privilegiado. Assim a busca por sexo e uma profissão de Busca-pé não é exclusividade do filme, mas também está presente no livro, que mostra o aliciamento dos jovens de diversos segmentos sociais pelo mundo do crime, à medida que este se expande, de forma que seria impossível não tocar nestes assuntos em uma obra dessas.

Vimos que o filme, mesmo que mais focado na vida de Busca-pé do que o livro, também não abre mão de mostrar o desenvolvimento histórico e social do lugar, além de ter uma câmera que narra os fatos, independentemente da presença de Busca-pé, o que pode se evidenciar até mesmo nas cenas de abertura e encerramento do filme (a fuga da galinha que iria ser morta e a caixa baixa no poder, respectivamente), nas quais Busca-pé não está presente, além de várias outras.

Por fim, ainda não dito aqui, cabe ressaltar aquilo que Alba Zaluar apontou no livro como sendo seu caráter etnográfico, isto é, o fato de ele se dar a partir de entrevistas, conferindo vozes a personagens diversos, e de como isso parece ter sido adaptado também como método de produção na filmagem, ao selecionar moradores daquela comunidade para atuar no filme. Longe de trazer naturalismo para o filme, como é a visão

² Vide o quadro nas páginas 138 e 139 de VANOYE & GOLIOT-LETÉ, 2006.

³ Vide também a discussão sobre temas, personagens e unidade da história em HUTCHEON, 2006, p. 10 e 11.

de Dutra⁴, isso representa uma novidade técnica que integra a produção fílmica com a vida daquela comunidade ficcionalizada, integrando inclusive projetos pré-existentes de oficinas de atores, como foi o caso do grupo “Nós-do-teatro”, que já desenvolvia trabalho de formação de jovens atores e que deu origem ao “Nós-do-cinema”, que formou os atores para o filme. Isso acaba por conferir também ao filme, um certo sentido de filme etnográfico, a partir do momento em que os atores puderam, a partir de seu conhecimento da vida no local, fazer improvisos e alterações no roteiro. Ao incorporar a visão daqueles sujeitos sobre a realidade em que vivem, isso não traz nenhum realismo ou naturalismo adicional, pois não se pode compreender os sujeitos como detentores de uma verdade final, mas sim dá vazão a um discurso e a uma visão de mundo frequentemente emudecidos e sem acesso à expressão nos meios de comunicação.

Bibliografia

COLI, Jorge. *Uma questão delicada*. Caderno MAIS! *Folha de São Paulo*, 14/12/2002.

DUTRA, Eliane Aparecida. *Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso*. Florianópolis: Curso de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

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

_____. *Cidade de Deus*. 2 ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MATTOS, Carlos Alberto. In http://cidadededeus.globo.com/imprensa_01.htm, último acesso em 10/07/2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da infidelidade à intertextualidade, in: CORSEUIL, Anelise. *Film beyond boundaries*. *Revista Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53. Florianópolis: EDUFSC, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Dialética da marginalidade* (Caracterização da cultura brasileira contemporânea). Caderno MAIS! *Folha de S. Paulo*, 29/02/2004, p. 4-9.

SOARES, Luiz Eduardo. *Cidade de Deus e do Diabo*. http://www.luizeduardosoares.com.br/docs/cidade_de_deus_e_do_diabo.doc, 08/07/2002, último acesso em 12/08/2008.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papi-rus, 2006.

⁴ *Op. Cit.* p. 81. Novamente aqui há um certo preconceito de classe na autora, ao denotar que moradores da favela poderiam fazer com facilidade o papel dos bandidos por não precisar representar e serem “apenas eles próprios”.