

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ROSEMARI SARMENTO

**DO CORTIÇO À CIDADE DE DEUS:**  
**a representação dos *de baixo* na literatura e no cinema**

Porto Alegre  
2013

ROSEMARI SARMENTO

**DO CORTIÇO À CIDADE DE DEUS:  
a representação dos *de baixo* na literatura e no cinema**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como pré-requisito à obtenção do título de Doutor na área de Estudos de Literatura, ênfase em Literatura Brasileira.

Orientador: Dr. Luís Augusto Fischer

Porto Alegre

2013

CIP - Catalogação na Publicação

Sarmento, Rosemari  
DO CORTIÇO À CIDADE DE DEUS: a representação dos de  
baixo na literatura e no cinema / Rosemari Sarmento.  
-- 2013.  
249 f.

Orientador: Luís Augusto Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. literatura. 2. cinema. 3. O cortiço. 4. Cidade  
de Deus. I. Fischer, Luís Augusto, orient. II. Título.

ROSEMARI SARMENTO

**DO CORTIÇO À CIDADE DE DEUS:  
a representação dos *de baixo* na literatura e no cinema**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como pré-requisito à obtenção do título de Doutor na área de Estudos de Literatura, ênfase em Literatura Brasileira.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2013.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr. Carlos Gerbase (PUCRS)

---

Dra. Danielle dos Santos Corpas (UFRJ)

---

Dr. Homero José Vizeu Araújo (UFRGS)

Porto Alegre  
2013

“A ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que nos afeta.” (DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 2005)

## RESUMO

Esta tese situa-se na intersecção da literatura com o cinema. O objetivo é lançar um olhar sobre os seus respectivos processos de criação e significação, considerando suas especificidades. Pois mesmo quando parte de um texto literário, o cinema diverge, ultrapassa e atravessa a linha de partida, apresentando diferentes dimensões e processos. O estudo problematiza a conexão entre arte e realidade social. Propõe uma comparação entre os romances *O cortiço* e *Cidade de Deus* e suas respectivas adaptações homônimas, buscando analisar as obras como capazes de traduzir o fenômeno social da pobreza na urbe. Ambas as obras literárias estão conformadas dentro de um projeto realista/naturalista e revelam momentos agudos de uma realidade social historicamente contextualizada em épocas distintas, a primeira pertence ao final do Brasil império e a segunda no Brasil contemporâneo. As obras fílmicas buscam o diálogo com os textos originais em seus procedimentos narrativos, dentro de suas proposições estéticas específicas à área cinematográfica, e também problematizam as questões sociais, em maior ou menor grau. A confrontação do *corpora* evidencia um processo de refinamento histórico de divisão da sociedade em classes econômicas e, portanto, uma engrenagem social e cultural excludente de segregação dos *de baixo*, em *guetos*, visto que estes carregam um estigma criado que os define como um *outro*, indesejado e potencialmente perigoso. A pesquisa verifica, ainda, dentro das fronteiras cerradas dos espaços narrativos das obras uma interessante articulação entre *ordem/desordem* que só irá evidenciar a lógica perversa dos contrassensos da sociedade brasileira e as desigualdades presentes nela. Portanto, este estudo demonstra nas obras, um sistema de relações concretas da configuração social do próprio Brasil.

**Palavras-chave:** literatura e cinema; realismo e naturalismo; realidade social; pobreza urbana; *O cortiço*; *Cidade de Deus*

## ABSTRACT

This dissertation lies between literature and cinema. It examines two Brazilian novels *O cortiço* and *Cidade de Deus* through a comparative study between literary narratives and their corresponding filmic adaptations, raising the problem of connecting art and social reality. This study argues that both literary narratives from a naturalist/realist project are representations of urban poverty translated into a historically contextualized social phenomenon; which reveals acute moments, firstly from an imperial Brazil and then from the contemporary country it became. The films establish a dialogue with social approaches brought up by the original texts, as well as their narrative procedures, although they have kept their own specific film aesthetic propositions. Further, the confrontation of the *corpora* demonstrates the division process, which has historically refined this society in classes, or *guettos*, economically and culturally segregated; and in doing so, it has also stigmatized this group of people as undesired and potentially dangerous, the so-called *os de baixo* (the ones below). The analysis articulates literary and filmic narrative settings, in terms of order/disorder concepts, showing the evidence of a perverted Brazilian social logic based on its own nonsense and inequality. Thus, this study affirms the existence of a historically concrete social relation system in Brazilian romances and films corresponding to the configuration of Brazil itself.

**Keywords:** Literature and Cinema. Realism and Naturalism. Social reality. Urban poverty. *O cortiço*. *Cidade de Deus*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	86
Figura 2 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	86
Figura 3 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	89
Figura 4 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	92
Figura 5 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	92
Figura 6 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	92
Figura 7 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	92
Figura 8 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	162
Figura 9 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	164
Figura 10 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	164
Figura 11 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	171
Figura 12 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	171
Figura 13 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	175
Figura 14 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	175
Figura 15 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	177
Figura 16 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	177
Figura 17 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	177
Figura 18– Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	184
Figura 19– Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	188
Figura 20– Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	188
Figura 21– Mapa da cidade do Rio de Janeiro ano 1870.....	203
Figura 22– Mapa da cidade do Rio de Janeiro ano 1870.....	204
Figura 23 – Representação visual do cortiço.....	205
Figura 24 – Representação visual do cortiço.....	210
Figura 25 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	212
Figura 26 – Fotograma do filme <i>O cortiço</i> .....	212
Figura 27– Mapa da cidade do Rio de Janeiro ano 1970.....	215
Figura 28 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro ano 2013.....	217
Figura 29 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	218
Figura 30 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	218
Figura 31 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	218
Figura 32 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	219
Figura 33 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	219
Figura 34 – Fotograma do filme <i>Cidade de Deus</i> .....	219



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>A ARTE DE REPRESENTAR OS DO LADO DE LÁ .....</b>	<b>11</b>
1.1	CORPUS DE PESQUISA .....	14
<b>2</b>	<b>A NARRATIVA NA LITERATURA E NO CINEMA .....</b>	<b>16</b>
2.1	UM DIÁLOGO POSSÍVEL .....	17
2.2	ULTRAPASSANDO O DIÁLOGO E INFLUENCIANDO-SE MUTUAMENTE .....	17
2.3	ENFRENTANDO A CRISE DA REPRESENTAÇÃO .....	19
2.4	ABORDANDO AS QUESTÕES DA ADAPTAÇÃO .....	20
2.5	UMA NOVA LINGUAGEM NARRATIVA? .....	26
2.6	DEFININDO O TEMPO NA NARRATIVA .....	29
2.7	PENSANDO NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA NARRATIVA .....	31
2.8	PROCESSANDO NOVAS REPRESENTAÇÕES .....	33
2.9	CONSIDERAÇÕES .....	34
<b>3</b>	<b>O CORTIÇO .....</b>	<b>36</b>
3.1	A NARRATIVA LITERÁRIA DE ALUÍSIO AZEVEDO .....	36
3.1.1	<i>A engrenagem social e a submissão do meio</i> .....	39
3.1.2	<i>O onisciente ponto de vista narrativo</i> .....	44
3.1.3	<i>A narrativa pautada por tensões</i> .....	50
3.1.3.1	O processo de acumulação no emergente imigrante .....	51
3.1.3.2	A pretensiosa burguesia .....	58
3.1.3.3	O imigrante pobre e ingênuo abraçador .....	61
3.1.3.4	A malandragem da brasilidade .....	65
3.1.3.5	O estigma dos de baixo – a coletividade explorada .....	69
3.1.4	<i>Considerações</i> .....	71
3.2	A NARRATIVA FÍLMICA DE FRANCISCO RAMALHO JR .....	74
3.2.1	<i>Do romance ao filme</i> .....	74
3.2.2	<i>Os portões se abrem e o universo de O cortiço fílmico é delineado</i> .....	77
3.2.3	<i>A ambiguidade na narrativa: da caricatura à promiscuidade como mote geral</i> ..	82
3.2.4	<i>Da tragédia à comédia – engajamento, zombaria ou ingenuidade no desfecho</i> ..	97
3.2.5	<i>Considerações</i> .....	99
<b>4</b>	<b>CIDADE DE DEUS .....</b>	<b>106</b>
4.1	A NARRATIVA LITERÁRIA DA PRIMEIRA À SEGUNDA EDIÇÃO (1997/2002) .....	106
4.1.1	<i>A Neofavela de Lins</i> .....	111
4.1.2	<i>O ponto de vista narrativo</i> .....	114
4.1.3	<i>Na palavra a voz da favela</i> .....	120
4.1.4	<i>O peso da história dos rapazes</i> .....	123
4.1.4.1	O tempo dos bons bandidos .....	124
4.1.4.2	A quebra da ingenuidade e a linha divisória .....	130
4.1.4.3	Um senhor empreendedor .....	134
4.1.4.4	O bandido social de moral duvidosa .....	141
4.1.4.5	A trajetória final e derradeira da barbárie .....	146
4.1.4.6	<i>Considerações</i> .....	152
4.2	A NARRATIVA FÍLMICA DE FERNANDO MEIRELLES (2002) .....	156
4.2.1	<i>O novo Neorealismo</i> .....	159
4.2.2	<i>O caráter viril no prólogo</i> .....	161
4.2.3	<i>Agora um pragmático narrador onisciente</i> .....	166
4.2.4	<i>Mulher de bandido</i> .....	169
4.2.5	<i>Matizes hollywoodianos em Jacarepaguá</i> .....	170
4.2.6	<i>O paradoxo: o bom e o mau bandido</i> .....	173
4.2.7	<i>A didática no capitalismo do narcotráfico</i> .....	176
4.2.8	<i>O espetáculo de brutalidade da guerra</i> .....	182
4.2.9	<i>Um final caótico de guerra</i> .....	185
4.2.10	<i>Considerações</i> .....	188

**5 REALISMO, RELAÇÕES POSSÍVEIS E A RELEVÂNCIA FINAL**  
**193**

5.1	A ÓRBITA LIMITADA E O NÃO OLHAR PARA/DA CIDADE.....	193
5.2	AS ARTICULAÇÕES ENTRE ORDEM E DESORDEM NOS ESPAÇOS NARRATIVOS.....	199
5.3	O REALISMO LITERÁRIO.....	220
5.4	O REALISMO FÍLMICO.....	227
5.5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	231

**REFERÊNCIAS .....240**

<b>ANEXO A – ENTREVISTA REALIZADA COM PAULO LINS EM 08 DE NOVEMBRO DE 2013, EM PORTO ALEGRE, POR OCASIÃO DA 58ª EDIÇÃO DA FEIRA DO LIVRO.....</b>	<b>246</b>
---	------------

## 1 A ARTE DE REPRESENTAR OS DO LADO DE LÁ

*Os escritores sempre tiveram a ambição de fazer cinema sobre a página em branco: de dispor os elementos e deixando que o pensamento circule de um a outro.*

*Jean-Luc Godard*

Parece que, tanto na arte como na realidade, a presença dos *de baixo*, dos pobres, é um tanto incômoda. Presença esta que se expõe como marca das condições e traços de um capitalismo predatório e excludente, das grandes desigualdades sociais, dos que vivem sob o estigma da pobreza e como reflexo das condições subumanas de vida na qual a falta de condições sociais e perspectivas são determinantes. Esta presença está historicamente carregada por uma imagem projetada no imaginário social, segundo a qual os pobres são os *outros*, os *do lado de lá*. Imagem do espelho invertido, ela é, por isto, incômoda e indesejada.

Mas o povo pobre, mesmo expropriado, marginalizado, estigmatizado, ocupa o centro de nossa realidade e não pode ser ignorado. Assim, sabemos que esta realidade, em suas esferas mais díspares, é matéria-prima para a arte. Como nos lembra Antonio Candido (2002, p.80), a arte literária (e amplo para a arte cinematográfica, objetos desta pesquisa) interessa como “síntese e projeção da experiência humana” e seu “texto se forma a partir do contexto”. Portanto, a intrínseca relação entre a arte e a vida, a arte e a realidade, mesmo no senso comum, é chocante e incômoda.

Tanto a literatura como o cinema produziu verdadeiras obras de arte tendo como temática a pobreza. Cito em especial, em termos de arte nacional e regional, *Vidas secas*, um romance do escritor brasileiro Graciliano Ramos, publicado em 1938. Sua adaptação para o cinema é o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, de 1963. Outro exemplo é o poema *Morte e vida Severina*, do escritor João Cabral de Melo Neto, que foi publicado em 1966 e sua respectiva adaptação para a linguagem audiovisual é de Walter Avancini, de 1981. *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, teve sua primeira versão para o cinema em 1969 dirigida por George Jonas com o título de *A compadecida* e posteriormente a versão homônima para a TV, por Guel Arraes (2000). O conto *Campo geral*, de Guimarães Rosa (1956), igualmente tem uma versão: *Mutum* (2007), de Sandra Kogut. Abordando este universo, mas no âmbito urbano, destaca-se *O*

*pagador de promessas*, de Dias Gomes (1959), e sua premiada adaptação em 1962, dirigida por Anselmo Duarte. O filme ítalo-franco-brasileiro, *Orfeu negro*, foi dirigido por Marcel Camus em 1965, a partir da peça teatral: *Orfeu da Conceição* (1954), do poeta Vinícius de Moraes. Há ainda *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1977) e o filme homônimo de Suzana Amaral, de 1985. Recentemente, *Cidade de Deus* (1970), de Paulo Lins, foi adaptada por Fernando Meirelles em 2000 e estes últimos serão os objetos da presente pesquisa.

Roberto Schwarz (1983) procurou demonstrar que a literatura representa, sim, uma realidade social. Procurou também, na sua coletânea *Os pobres na literatura brasileira*, demonstrar como a pobreza se definiria e estaria representada nas letras brasileiras. Na apresentação da obra, ele afirma que “basta não confundir poesia e obra de ciência, e não ser pedante, para dar-se conta do óbvio: que poetas sabem muito sobre muita coisa, inclusive, por exemplo, sobre a pobreza”. (SCHWARZ, 1983, p.7)

Partindo desta premissa, a conexão entre arte e realidade social, temos a definição do *corpus* da presente tese: a representação dos *de baixo* — aqueles que mais diretamente sofrem na sociedade brasileira, favelados, desempregados, crianças, jovens, negros, as vozes da pobreza urbana — na arte literária e cinematográfica; que, de certa maneira, se mostra representacional da sociedade urbana brasileira. Em outras palavras, esta é uma análise materialista que pretende compreender em que medida a arte pode ser representativa do jeito de ser da sociedade brasileira.

Como objetos da pesquisa, selecionamos duas obras, de um projeto literário realista/naturalista, capazes de pensar de forma pungente, crua e mordaz acerca de diversas questões da cena social brasileira, em duas épocas distintas. A primeira pertence ao final do Brasil império, romance de autoria de Aluísio Azevedo, *O cortiço* foi publicado em 1890. A segunda, ao Brasil contemporâneo, *Cidade de Deus* é um romance escrito por Paulo Lins e publicado em 1997. Ambas com fortes traços da estrutura social e representação direta e crua da realidade suscitaram reflexões e conseguiram flagrar momentos agudos da sociedade. *O cortiço* e *Cidade de Deus* apresentam elementos para questionar a constituição e a demarcação da metrópole no seu processo social e cultural, em suas formas complexas e diversificadas, no qual o choque entre as diferenças sociais, e suas consequências, é uma presença constante.

Pretendo investigar, nas obras de Aluísio Azevedo e Paulo Lins, o ponto de vista, os contrastes, os pontos de contato, de suas ficções com a empiria, sem deixar de pensar na dimensão estética. Para tanto, tomo como referenciais teóricos, na área

literária, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Gyorgy Lukács, Theodor Adorno e Franco Moretti e, na área histórica e social, Sidney Chalhoub, Alba Zaluar, Lúcio Kowarick, entre outros.

Com estilo inovador para suas épocas, *Cidade de Deus* e *O cortiço* (este anterior à invenção do cinema) trazem proximidade com a linguagem cinematográfica, em um despojamento de linguagem capaz de atingir um ponto em que há apenas sequências de *tomadas*, em série. Assim, ambas tiveram suas versões adaptadas ao cinema justamente porque a arte cinematográfica é uma espécie de segunda natureza da literatura, pois traz embutido o processo narrativo literário. Embora, numa lógica contrária, aquilo que na literatura é efeito (a imagem) será no cinema elemento da narrativa. O romance, forma literária sempre propensa ao diálogo com outras linguagens, encontra no cinema um parentesco originário, sendo que entre as páginas e as telas há laços estreitos. Nas páginas do romance, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor. A tela do cinema abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras.

Devido ao trânsito evidente das obras entre as duas linguagens — lembrando-se da relevância do cinema, assim como da literatura, como capazes de pensar e estabelecer relações com o social e histórico — abro com a questão recorrente da transposição da obra literária para a linguagem cinematográfica, ratificando assim o parentesco originário: o processo narrativo. Aponto, então, para o diálogo entre essas duas artes, a literatura e o cinema, visto que relações, aproximações e influências são historicamente comprovadas, através da perspectiva dos autores e teóricos André Bazin, Linda Hutcheon, Pier Paolo Pasolini, Gilles Deleuze, entre outros. Para evidenciar a articulação e a interseção dessas duas linguagens, levarei em conta a interpretação dos diferentes sentidos representacionais sobre a pobreza urbana, criada e reprojeta no cinema nos respectivos filmes homônimos — *O cortiço*, lançado em 1978, cuja direção e roteiro são de Francisco Ramalho Jr. e *Cidade de Deus*, lançado em 2002, no Brasil, seu país de origem, e em 2003, no resto do mundo, cujo roteiro é de Bráulio Mantovani, a direção de Fernando Meirelles e a codireção de Katia Lung. Para a fundamentação teórica dessa etapa — que abarca a adaptação, a questão histórica e cultural do cinema brasileiro, a própria significação e estética do texto cinematográfico — pretendo examinar as obras através dos olhares de Linda Hutcheon, além de André Bazin, Serguei Eisenstein, Walter Benjamin, Lúcia Nagib e Ismail Xavier.

A proposta aqui, portanto, é conectar quatro *corpora* entre si, relacionando a obra de Aluísio Azevedo à de Paulo Lins e ambas à de Francisco Ramalho Jr. que, por sua vez, se conecta à de Fernando Meirelles, sob a perspectiva dos seus olhares sobre a pobreza brasileira urbana. É relevante, ainda, considerar que, no processo de transposição fílmica, o diretor também é visto como criador de um universo e notaremos que poucos autores conseguiram, de forma tão singular e crítica, retratar este universo referido.

Embora geograficamente delimitadas à cidade do Rio de Janeiro, correspondentes a seus tempos diversos, as obras nacionalizam as questões sociais. Abarcam, de forma direta e crua, a complexidade deste fenômeno urbano brasileiro, redimensionadas pelo espírito da época em que estão inseridas. A adaptação fílmica de *Cidade de Deus* foi contemporânea à obra literária, mas a de *O cortiço* nos faz repensar no olhar transposto, 88 anos depois, para um contexto totalmente diverso da obra original. Portanto, a escolha não é arbitrária. Ambas apresentam uma mobilidade discursiva capaz de criar condições de trânsito aberto para pensar a respeito de diferentes instâncias históricas, sociais, culturais e ideológicas.

Assim, no ponto de partida, estabeleço o cortiço e a favela como problema, tema de reflexão e objeto de análise. Interessa compreender *O cortiço* e *Cidade de Deus* sob o olhar realista/naturalista, primeiramente, como romances e, depois, como filmes capazes de lerem e traduzirem o fenômeno social da pobreza na urbe; e, portanto, de pensarem e representarem, ao mesmo tempo, entre suas temáticas e estruturas narrativas (literárias e fílmicas), um sistema de relações concretas da configuração social do próprio Brasil. Busco, deste modo, abordar a relevância estética, social e histórica da arte e a herança do realismo e do naturalismo, com profunda dimensão e consciência social.

## 1.1 CORPUS DE PESQUISA

Pela sua importância política e cultural, capital do país durante 250 anos, o Rio de Janeiro sempre representou uma “ponta estratégica” no processo de modernização. No entanto, a cidade maravilhosa é marcada pelo paradoxo. Historicamente, desde a virada do século passado, de uma cidade republicana a uma metrópole contemporânea, ela tem sido entrecortada por conflitos. Ao lembrar a destruição do cortiço Cabeça de

Porco<sup>1</sup>, tido pelas autoridades da época como um “valhacouto de desordeiros”, Chalhoub (2006, p. 17) comenta: “nem bem se anunciava o fim da era dos cortiços, e a cidade do Rio já entrava no século das favelas”. Assim, ele destaca o episódio como um marco no processo de erradicação das “classes perigosas”<sup>2</sup> que ocupavam o centro urbano carioca, conduzido pelo poder público<sup>3</sup>. Era a expressão do desejo de eliminação de um *outro* tão unanimemente indesejado. Chalhoub (2006) assinala sobre o episódio a impressionante e torturante contemporaneidade. Precusores das favelas, os cortiços eram a única opção de moradia dos mais pobres, especialmente de escravos recém-libertos, num Brasil que dava os primeiros passos rumo à industrialização. Expulsos dos cortiços, e sem ter para onde ir, os pobres subiram os morros da cidade para construir suas casas. Contraditoriamente, nascia a favela com o apoio do poder público. Assim, temos a trajetória do cortiço à favela.

---

<sup>1</sup> Maior cortiço do centro do Rio de Janeiro, situado na Rua Barão de São Félix, nº 154, com quase quatro mil moradores. O Cabeça de Porco foi posto abaixo em 26 de janeiro de 1893, por determinação do então prefeito Barata Ribeiro. (CHALHOUB, 2006)

<sup>2</sup> A expressão foi criada por Mary Carpenter (século XIX) no seu estudo sobre criminalidade, especificamente sobre “infância culpada”, de um grupo social formado à margem da sociedade civil. A ideia reformulada por Frègier (1840) alia, de forma indissociável, a pobreza ao vício e ao crime, consequentemente, associando o pobre a um justo motivo de terror à sociedade, sem distinção alguma. Tais ideias foram encampadas pelos políticos brasileiros na repressão à ociosidade, em 1888. (CHALHOUB, 2006)

<sup>3</sup> Em 1903, o decreto municipal nº 391 proibia terminantemente os cortiços, mas tolerava a construção de barracões toscos nos morros que ainda não tivessem habitações. De lá pra cá, as favelas se multiplicaram no país e o problema habitacional só vem se agravando. Segundo dados do Ministério das Cidades, 85% dos 5.560 municípios brasileiros já têm favelas. O déficit habitacional brasileiro é hoje de 6,6 milhões de moradias. Todos os anos são construídos no país cerca de um milhão de domicílios, dos quais 700 mil estão em áreas informais. Ao todo, são 7,2 milhões de pessoas morando em condições precárias, sem condições básicas de saúde e saneamento. Estima-se que 60% da população urbana vivem em áreas ilegais.

## 2 A NARRATIVA NA LITERATURA E NO CINEMA

*Le roman est un récit qui s'organise en monde,  
Le film un monde qui s'organise en récit.  
(O romance é uma história que se organiza em  
um mundo, o filme é um mundo que se organiza  
em uma história.)  
Jean Mitry, Esthétique Et Psychologie Du  
Cinéma*

Uma das questões da presente tese é a interseção literatura e cinema. Traçarei, inicialmente, um breve olhar sobre seus processos de criação e de significação, considerando suas especificidades. Mesmo quando parte de um texto literário, o cinema diverge, ultrapassa e atravessa a linha de partida, apresentando diferentes dimensões e processos. Procuraremos, portanto, fazer um mapeamento e obter um olhar histórico a partir do diálogo entre as duas linguagens.

A literatura, em especial o romance, sempre foi uma forma artística propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, pois há entre ambas um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Ambas propiciam indagações e reflexões sobre esses diálogos nos mais diversos âmbitos, entre elas destacam-se as observações de Godard:

Os escritores sempre tiveram a ambição de fazer cinema sobre a página em branco: de dispor os elementos e deixando que o pensamento circule de um a outro. (GODARD, *Cahiers du Cinema*, 1965).

A arte cinematográfica tem como segunda natureza a vertente literária. Traz embutido, em princípio, o processo narrativo da literatura, mesmo que, numa lógica contrária, aquilo que na literatura é visado como efeito (a imagem) no cinema será dado como matéria narrativa. Ambas, independentes e autônomas em suas naturezas e histórias, com reconhecimentos e trajetórias específicos, recebem influxo da evolução das demais artes e incorporam algumas influências que receberam de outras manifestações artísticas. Conseqüentemente, literatura e cinema acabam se encontrando e, de alguma maneira, modificando-se mutuamente.



## 2.1 UM DIÁLOGO POSSÍVEL

O cinema dominou e potencializou os efeitos da literatura na construção do imaginário coletivo do século XX, com recursos tecnológicos que cativaram massas de espectadores transpondo tempos e espaços, alcançando uma dimensão além do até então possível pela literatura. Segundo Bazin (1991) o cinema teria realizado, no século XX, o que nenhuma atividade artística conseguiria ao longo da história moderna, que foi “reacender a popularidade da arte”, pois o “boom” do romance nos séculos XVIII e XIX ficou praticamente restrito à classe burguesa, ao passo que o cinema atingiria todas as camadas sociais. “No século XX, nem todos podem ter acesso aos grandes escritores, porém quem é que deixa de ver Carlitos?” (BRITO, 2006, p.148).

Ao contrário do que geralmente se pensa, o filme não matou a literatura, mas a transformou em aliada, fazendo dela sua principal fonte de inspiração. Assim, de forma inexorável, construiu um devir entre essas duas linguagens, em que transformações e construções estruturais têm sido mútuas e, desde então, provocadas justamente por esta dialética.

Assim, foi necessário buscar, e é possível percebê-las, profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema, que alteraram, antes de tudo, a maneira de olhar o mundo e que hoje se apresentam impressas também no texto literário.

## 2.2 ULTRAPASSANDO O DIÁLOGO E INFLUENCIANDO-SE MUTUAMENTE

É inquestionável a dívida histórica do cinema com a literatura, pois, na verdade, foi com ela que o cinema aprendeu a falar. O pai do cinema clássico, o americano D.W. Griffith, no início do século XX, foi buscar nos processos narrativos do romancista inglês Charles Dickens a inspiração para construir uma nova linguagem. Griffith admitiu ter se inspirado na obra *Grandes Esperanças* (1861) para conceber e consumir na tela os recursos de linguagem elementares para sua produção cinematográfica. Griffith ansiava por avançar sobre a pobreza da câmera fixa, que mantinha o cinema num patamar precário de “teatro filmado” (BRITO, 2006, p.137).

Não se pode esquecer que o cinema nasceu destinado a um público iletrado, na emergência de um discurso para as massas, associado ao mundo da diversão popular. Nesse momento o cinema era visto como “atração, isto é, como uma técnica que encantava as plateias pelo seu poder fotográfico de copiar o movimento das coisas”

(BRITO, 2006, p.138). No entanto, na primeira década do século XX, essa visão se apresentava desgastada junto ao público que, já acostumado com a novidade, não via mais o cinema com fascinação. Nesse período surgiram os efeitos especiais *mágicos* de Méliès que, unidos ao cinema ficcional e narrativo dos jovens cineastas como Griffith, deram os primeiros passos para interpretação do cinema como linguagem artística, com importância no plano da comunicação social. É evidente que a influência da literatura sobre o cinema tinha seus limites, porque, além dos recursos alcançados somente na narrativa literária, existiam impossibilidades técnicas: como conseguir, por exemplo, a variação de angulação existente na narração de Dickens. No entanto, como a câmera cinematográfica era móvel essa questão estava resolvida. Assim que essa mobilidade, todo um leque de possibilidades semióticas — propriamente fílmicas e não só técnicas — se abria. A imaginação do cineasta se estendia agora não só com capacidade de narrar com a desenvoltura e a fluidez do escritor, mas também, de fazê-lo diferentemente dele, criando efeitos que a literatura jamais sonhara, com especificidades próprias. Consolidou-se então a filmografia Griffith via Dickens.

Benjamin (1992) apresenta a invenção da fotografia como um processo de extrema importância por alterar a própria natureza da arte. Através da reprodução técnica o *status* da arte como única, sua *aura*, o culto a essa *aura* e suas representações, foi desmistificado. Depois, e através, da fotografia veio o cinema, trazendo agregado a si as outras artes: a imagem da pintura, o realismo visual da fotografia, o som da música, o movimento da dança, a suposta tridimensionalidade (ainda que virtual) da escultura e a narrativa apoiada na ação da literatura. Um público até antes não alcançado fora atingido, estendendo as diversas manifestações artísticas às massas.

A natureza da literatura não passou incólume às gradativas e profundas transformações que se efetivaram como resultado das técnicas introduzidas pelos novos modos de produção e reprodução da cultura, baseados, sobretudo, na imagem. É consenso histórico que a invenção do cinema teria provocado no romance do século XX o mesmo impacto e transformação estrutural que o surgimento da fotografia desencadeou na pintura.

Tanto a literatura provocou, inspirou e transformou a linguagem cinematográfica quanto o cinema transformou e influenciou a literatura, através de suas novas formas de percepção e representação, principalmente nas suas categorias narrativas. Essas mudanças efetivadas no modo de produção e reprodução cultural, desde a invenção da

fotografia e do cinema, alteraram a maneira como se olha e percebe o mundo, imprimindo marcas no texto literário.

Portanto, a invenção da imagem mecânica mostrou-se um processo crucial e decisivo, pois, antes de sua invenção, a noção de perspectiva que vinha do século XVI e organizava o campo visual a partir do olho humano, como único centro do mundo, foi desmontada. Desta forma a literatura nunca mais foi a mesma: “desde que o cinema surgiu não sonhamos mais da mesma maneira” afirma Jean Duvignaud, pois “esta mudança na paisagem psíquica da humanidade tinha de ter suas consequências no fenômeno literário” (*apud* BRITO, 2006, p.143).

Os americanos da primeira metade do século XX, como Hemingway e Faulkner, passaram a recusar a onisciência na narração herdada do romance clássico. Privilegiaram o diálogo e o centramento do foco narrativo no protagonista de visão limitada, aproximando seus textos dos roteiros de cinema. Borges, no prólogo da *História Universal da Infâmia* (1935), reconhece que seus primeiros exercícios de ficção derivam do cinema de Von Sterberg; em *Antologia da Literatura Fantástica* (1940), uma das sete linhas informativas sobre Borges anunciava: “Escreve em vão argumentos para o cinematógrafo” (COZARISNKY, 2000, p.11). No Brasil essa influência aconteceu um tanto atrasada, mas hoje em dia ninguém nega que ela se apresenta em ficcionistas como Raduam Nassar, Ignácio de Loyola Brandão, entre outros. Em certos casos como Rubem Fonseca e Patrícia Mello o despojamento da linguagem atinge um ponto em que temos apenas uma sequência de *tomadas* em séries. Podemos, ainda, encontrar autores como Guimarães Rosa, que ousou passear e brincar, escrevendo determinados textos como *roteiros cinematográficos*, especialmente o conto *Cara de Bronze* na obra *Corpo de Baile* (1956). Na Europa, é possível citar Camus, Gide e Virginia Woolf. Agora que o cinema de Hollywood descobriu Jane Austen, percebemos os verdadeiros roteiros de filmes que constituem seus romances.

### 2.3 ENFRENTANDO A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

Histórica e sociologicamente falando, e como já foi dito, o cinema representou para o século XX o que a ficção literária representara para o século XIX, justamente por terem afinidades estruturais inegáveis. Romance e filme são “ambas grandes narrativas, que dentro de um dado momento, conquistaram o público e o fizeram cativo” (BRITO, 2006, p.158), a do discurso “literário detendo o estatuto do documento escrito, cartorial”

(BRITO, 2006, p.163) e a do cinematográfico, ao contrário, não para ser lido, mas visto e presenciado. As duas linguagens são embasadas na narrativa ficcional, mas têm especificidades diferentes e inerentes a suas próprias naturezas.

Cabe falar na “crise da representação” (BRITO, 2006, p.165) que as artes sofreram no final do século XIX e início do século XX. Tradicionalmente, pintura, teatro, dança, escultura, literatura foram sempre *representacionais*, ou seja, mostravam da realidade uma imagem *tal qual*, imitativa, copiadora, mimética, simulacro da sociedade. Os movimentos modernistas, que aconteciam nesse determinado momento, começaram a questionar essa representação e investir no sentido oposto, na impossibilidade de representar de forma mimética, alterando o conteúdo da obra. Exemplos disso são os movimentos mais radicalmente conhecidos como abstracionistas, de Malevith e Mondrian, e os dadaístas com Marcel Duchamp e Tzara. No romance, o grande exemplo está em James Joyce com *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake/ Finnicus Revém* (1939). Todos apresentavam a desconstrução narrativa como proposta.

No entanto, o cinema ainda era uma arte nova, engatinhando, construindo e consolidando sua linguagem e assim preferiu ficar com o modelo narrativo literário tradicional do século XIX (com começo, meio e fim) como base geral de sua representação. “A arte do movimento que imita a vida, representacionista, é sua essência semiótica” (BRITO, 2006, p.166). Evidentemente que alguns cineastas mais ousados criaram obras com teor experimental. Luis Buñuel, por exemplo, e hoje em dia Alejandro González Iñárritu e Gaspar Noé, mas são casos relativamente isolados. A rigor, seguindo contra a corrente das vanguardas modernistas, o filme se consagrou e consolidou com uma estrutura mimética, porém não somente como cópia das aparências, no sentido grego. O cinema é uma representação fictícia de situações humanas, o que significa não servir como cópia fiel da realidade, e sim usá-la como código estrutural de sua linguagem, como representação da existência humana. O filme encontrou, assim, um caminho narrativo todo seu, próprio de sua especificidade semiótica.

## 2.4 ABORDANDO AS QUESTÕES DA ADAPTAÇÃO

Sobre o processo da adaptação, uma vez que este é um fenômeno onipresente, Linda Hutcheon comenta: “As adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o *insight* de Walter Benjamin segundo o qual ‘contar histórias é

sempre repetir histórias”. (HUTCHEON, 2011, p.22). Podemos dizer que o princípio da adaptação não está somente em adaptar a linguagem literária à cinematográfica, mas em conhecer a influência das artes na adaptação em geral, pois as diversas artes não teriam sido só influenciadoras, mas intrinsecamente transformadoras de outras linguagens<sup>4</sup>, nos remetendo, assim, às questões da procedência artística. Essas relações se davam entre literatura e artes plásticas, literatura e música, mas a partir das conquistas técnicas da fotografia, que afetou praticamente todas as artes, mesmo que historicamente recente, o cinema passou a ser bastante considerado na evolução das relações e no modo de produção das artes. Se o cinema apresentasse já uma história secular, veríamos mais claramente que ele não escaparia das leis comuns das artes, pois, como alerta André Bazin, ele é jovem, é a mais nova das artes. “Talvez os últimos vinte anos do cinematógrafo contenha em sua história algo como cinco séculos em literatura: é pouco para uma arte, muito para nosso senso crítico.” (BAZIN, 1991, p. 84)

A adaptação se apresenta, portanto, como uma constante na história da arte e podemos pensá-la como lugar comum na história literária até o século XVIII, quando a noção de plágio começa a aparecer. O conceito de arte pura, propriamente dita, não existe, já que as diversas artes não evoluíram hermeticamente, nem fechadas no seu processo, mas como forma de reagirem umas sobre as outras.

Teoricamente e historicamente, a questão da adaptação teve seu momento de polêmica e isso sempre esteve ligado à questão da fidelidade. O controverso em relação à adaptação no cinema é que — diferentemente do usual e recorrente no ciclo evolutivo das artes — a adaptação, o empréstimo, a influência não se situam na origem. As adaptações não só se transformam em linguagem, mas, muito frequentemente, literalmente, pretendiam o simulacro da outra linguagem. Neste sentido, a adaptação era vista como um problema (diga-se de passagem, tal questão eventualmente ainda perpassa o imaginário do expectador comum), o que torna pertinentes as considerações de Bazin sobre o assunto. O crítico não a vê como problema, mas parte do princípio, segundo o qual, o “estilo se define pela fusão de forma” (BAZIN, 1991, p.148).

Portanto, há a necessidade da busca da transmutação semiótica de uma linguagem para a outra, ou seja, de encontrar elementos cinematográficos equivalentes

---

<sup>4</sup> Mario Praz, no livro *Literatura e artes visuais* traz uma extensa e detalhada pesquisa, delineando um vasto painel das escolas de literatura, pintura e arquitetura e das semelhanças estruturais entre e dentre estes sistemas artísticos, estabelecendo ainda relações nas diversas épocas e contextos socioculturais, chegando, de certo modo, a uma tipologia de temas.

aos literários, fazer do filme uma “tradução estética do romance para outra linguagem” (BAZIN, 1991, p.148). Na década de 50, Bazin fez a perspicaz constatação de que as adaptações eram uma tendência inexaurível do cinema contemporâneo e, no momento em que esta era ainda considerada como o quebra-galho mais vergonhoso, sua defesa em relação à adaptação veio de encontro à crítica moderna. Ao referir-se às adaptações cinematográficas, Bazin afirma que para passar das páginas para as telas, “o romance requeria certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (p. 83).

Em momento posterior, e com posicionamento semelhante ao pensamento de Bazin, Robert Stam (2008) esclarece que, nas adaptações cinematográficas, acontece um processo de transformação e transmutação de sucessivas referências intertextuais, sem que exista um ponto de origem visível. A criação torna-se inevitável também devido à mudança da linguagem. Para ele, esta busca pelas diferenças e semelhanças entre as artes existentes estabelece uma forma de legitimar uma linguagem considerada ainda relativamente nova. Assim, o intuito de alcançar uma especificidade do cinema se apresentava como “um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto às outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética” (STAM, 2003, p. 49-50).

Deste modo, a adaptação torna-se inexoravelmente diferente e ao mesmo tempo original da obra na qual se baseia, continua Stam, devido à alteração do meio de comunicação, pois a passagem de um meio unicamente verbal, como o romance, para um meio multifacetado, como o filme, joga não somente com palavras (escritas e faladas), mas com os outros diversos elementos ainda, como a música, os efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica, havendo assim pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que segundo ele, se existisse, seria até mesmo indesejável.

Ismail Xavier (2003) aponta que as questões relacionadas à adaptação, às diferenças das duas formas de expressão e à transmutação da obra literária para a linguagem cinematográfica, são complexas e questionáveis. Devem ser discutidas, porém, já que o catalisador dessa discussão é a mesma questão da fidelidade, do momento em que essas duas artes se tocariam ou se repeliriam. Ser fiel à forma do romance é provavelmente ficar aquém dele, por não alcançar a abstração da literatura, ou tentar ser fiel ao seu espírito e utilizar transposições e transformações adequadas à especificidade do cinema, como a mobilidade plástica que o livro não atinge e, novamente, traí-lo. Alain Garcia se manifesta sobre esta fidelidade, propondo um equilíbrio entre o romance adaptado e o filme que adapta:

A adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a 'transposição' não trai nem um nem outro, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística. (GARCIA *apud* BRITO, 1990, p. 155).

Questiona, assim, não só a concepção de fidelidade, mas o termo, já que etimologicamente a origem do termo adaptação parece remeter a ou sugerir acomodação, adequação, o que de certa forma implica uma situação hierarquizante. Mas a redução desse assunto não é só semântica. Cinema e literatura correm em direções opostas justamente por suas diferenças e especificidades. O óbvio é a distância semiótica entre essas duas linguagens, conseqüentemente, quem adapta só pode utilizar a obra literária como matéria-prima, considerando a natureza de cada arte. Neste sentido cabem, ainda, as observações de Jean Mitry, para quem na adaptação o importante é partir do princípio de que os “valores significados existem independentemente da expressão que os dá a ver entender” (*apud* BRITO, 2006, p.145). Objetivando exprimir exatamente a mesma coisa que o romancista, o adaptador deturpa a forma romanesca e, na tentativa de respeitá-la, se contenta em pôr em imagens um mundo já significado, ao invés de criar suas próprias significações — a saída, segundo ele, seria a criação de uma obra fílmica pessoal, afastando-se da original para impor seu próprio sentido.

Alguns escritores se colocam em posições radicais. Entre eles está Virginia Woolf que se posicionou publicamente contra, criticando enfaticamente, a adaptação dirigida por Clarence Brown (1935) do romance *Anna Karenina* de Tolstoi (1877). Para ela, o cinema é incapaz de fazer uma transposição à altura, já que é inevitável uma grande perda do próprio sentido do texto, incapaz de ser compensada. Segundo o depoimento da escritora, parece que “o signo icônico do cinema nunca estará à altura da riqueza de significação do signo verbal” (WOOLF *apud* BRITO, 2006, pg. 144). Na perspectiva da escritora o cinema está condenado a ser defeituoso por sua natureza. Cabe lembrar que a linguagem cinematográfica é completamente diversa da literária e, como afirma Bazin, é errôneo apresentar a pretensa fidelidade da adaptação como uma sujeição, necessariamente negativa às leis estéticas alheias.

Não é porque a fotografia é sua matéria prima que a sétima arte está fadada a dialética das aparências e à psicologia do comportamento. Se é verdade que ela só pode apreender seu objeto exterior, há mil maneiras de agir sobre sua aparência para eliminar equívoco e fazer dela o signo de uma, e apenas uma, realidade exterior. (BAZIN, 1991, p. 90)

Precisamente nas diferenças estruturais estéticas é que repousa a procura e a riqueza das equivalências entre as duas linguagens, ou na tradução de uma para a outra, por requerer uma maior invenção e imaginação no domínio da linguagem e do estilo da criação cinematográfica, por parte do cineasta. Em estudos mais recentes Hutcheon (2011) aborda a questão das adaptações, inicialmente, como *adaptações* (como se esta expressão trouxesse agregada uma carga significativa) e as entende como obras inerentemente “palimpsestuosas”<sup>5</sup> — sempre como assombradas pelos textos adaptados que, se os conhecêssemos os teríamos como uma presença, pairando constante e diretamente sobre a relação entre as obras, a comparação. A escritora assinala como sendo isso o que Gerard Genette compreende como “texto em segundo grau” (*apud* HUTCHEON, 2011, p.27), o que não significaria que a adaptação não pudesse ser autônoma, pois a adaptação tem sua própria aura, diz Hutcheon, reportando-se a Benjamin e a “aura benjamineana” e finaliza: “uma adaptação tem presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN *apud* HUTCHEON, 2011, p.27)

Embora as adaptações sejam objetos estéticos em seu próprio direito, Hutcheon lembra que são obras inerentemente duplas e só podem ser teorizadas quando vistas justamente como adaptações. Esta natureza não significa, entretanto, a proximidade ou a fidelidade ao texto adaptado como critério de julgamento ou foco de análise e, embora esta questão tenha sido bastante polêmica anteriormente, ela ainda gera debate sobre o “grau” de proximidade sobre o original, pela fidelidade. A autora cita, como ilustração, as várias tipologias cunhadas em torno desse processo: empréstimo *versus* intersecção *versus* transformação (ANDREW, 1980); analogia *versus* comentário *versus* transposição (WAGNER, 1975); uso da fonte como material cru *versus* reinterpretação da estrutura narrativa central *versus* tradução literal (KLEIN; PARKER, 1981, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 28). Para Hutcheon, o discurso da fidelidade, moralmente carregado, baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado, assim, não deve nortear mais nenhuma teoria.

Hutcheon, então, propõe a adaptação a partir de dois prismas fundamentais (a serem analisados nesta tese) — produto e processo. Em referência a eles, a autora apresenta três visões: primeira, como uma entidade ou produto formal; segunda, como

---

<sup>5</sup> Importante termo utilizado do crítico escocês Michael Alexander (ERMARTH, 2001, *apud* HUTCHEON, 2011, p.27)



um processo de criação, envolvendo tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação, ou dependendo da perspectiva, apropriação ou recuperação; terceira, vista a partir do seu processo de recepção. É, portanto, para Hutcheon, “a adaptação uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é a sua própria coisa palimpséstica.” (2011, p. 30)

A intelectual canadense traz ainda algumas considerações de ordem teórica, não exatamente específicas da adaptação, mas que remetem e fazem refletir acerca do visível apelo exercido em torno do fenômeno. O destaque refere-se primeiramente a questão da tradução, “assim como não há tradução literal, não poderá haver um adaptação literal” (HUTCHEON, 2011, p. 39), visto que frequentemente as adaptações são pensadas a partir deste princípio, o que normalmente supõe certa primazia do texto ou obra original sobre a adaptada. Neste sentido em especial, ela destaca o argumento de Benjamin, que alterou esta ótica, para quem “a tradução não é uma versão de algum significado não textual fixo que deva ser copiado, parafraseado ou reproduzido; na realidade é um engajamento com o texto original que nos permite vê-lo de diferentes formas” (BENJAMIN, 1992, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 40).

A seguir, destaco suas considerações a respeito da repetição, começando a partir de George Kluber, que argumenta sobre os desejos humanos, dividindo-os “entre a réplica e a invenção, entre a vontade de retornar ao padrão conhecido e a tentativa de escapar dele por meio de uma nova variação” (KLUBER, 1962, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 230), referindo-se o teórico sobre um dispositivo: “transmite um sinal composto, formado apenas em parte da mensagem conforme recebida e, em parte, de impulsos enviados pelo próprio dispositivo” (p. 230). É por isso que as réplicas, assim como as adaptações, sempre apresentam variações.

Baseado num ensaio de Benjamin sobre a questão mimética, Michael Taussig (1993) faz um estudo sobre o poder da réplica, focado em como uma sociedade pode manter o mesmo através da alteridade, ou seja, na compulsão humana para se comportar como algo ou outra pessoa, há uma marca da capacidade paradoxal de ser outro. Ele define a faculdade mimética como “a faculdade de copiar, imitar, criar modelos, explorar diferenças, render-se ao Outro, tornar-se Outro” (TAUSSIG, 1993, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 230). Dessa maneira, o que, por analogia, pode-se chamar faculdade adaptativa é a faculdade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e o outro. Neste sentido, os adaptadores decidem lançar mão dessa habilidade, por diversas razões, e definem como

incorporar/explorar este processo adaptativo e qual/como será o produto/obra final almejada. Em alguns casos, criam verdadeiras obras autorais, em outros, buscam simplesmente uma repetição, reproduzindo assim o texto adaptado. Para Hutcheon, a adaptação é repetição, sim, porém sem replicação envolvendo intencionalidades diversas por trás do ato, desde esgotar e extinguir a lembrança do texto originário, até questioná-lo, ou homenageá-lo — o que pode ocasionar justamente a cópia. Ressalto, aqui, o papel fundamental do diretor quanto à forma e ao impacto do todo, já que seus gostos e sua marca estilística têm maior destaque e visibilidade e, deste modo, o torna responsável pela adaptação como adaptação. Para Wollen, o diretor é como um auteur, nunca somente outro adaptador, pois não está subordinado a nenhum outro autor, “sua fonte é apenas um pretexto que fornece catalisadores que usam suas próprias preocupações para produzir uma obra radicalmente nova” (WOLLEN, 1969, p. 113 *apud* HUTCHEON, 2011, p.121)

## 2.5 UMA NOVA LINGUAGEM NARRATIVA?

A arte de narrar, configurada pela palavra, pelo registro verbal da literatura, e que narra para mostrar, se vincula ao cinema, registro verbal e visual, que mostra para narrar. Ambos os registros estão estruturados sob a forma de narrativa, que tem a representação das ações humanas como essência e finalidade de sua expressão, tais quais todas as linguagens artísticas. Para Saraiva, a arte de narrar busca:

projetar-se para além de si mesma ao conceder um mundo fictício que permite ao homem compreender a si e as suas circunstâncias.[...] Ambas extraem da vida os elementos necessários para construir a ficção e, num jogo de espelhos, frequentemente deformador, ao mobilizar a sensibilidade humana, desvelam a própria vida, enquanto iluminam os recursos da linguagem. (SARAIVA, 2003, p.16 – 26).

O cinema precisou percorrer um trajeto de legitimação, passando do estatuto de diversão para o de arte, a *sétima arte*, segundo Canudo. Assim, foi reconhecido como linguagem artística, linguagem universal, calcada na imagem, no movimento, na narração. Cabe, no entanto, considerar o que pode ser, ou foi, entendido como a linguagem cinematográfica, ou a relação cinema – linguagem. Metz (1972) levantou algumas questões, neste aspecto, perguntando de que modo o cinema seria uma língua, a famosa língua universal da humanidade, e em que condições o cinema poderia ser

considerado uma linguagem. A isto, ele mesmo respondeu, invocando dois aspectos: um fato e uma aproximação. Primeiro, o fato histórico, de que o cinema, rechaçando todas as experimentações e direções possíveis, estabeleceu-se e constituiu-se como uma narrativa. A partir dessa narratividade que se constrói pela sucessão de imagens, ou planos, são assimiladas proposições ou enunciados e, assim, a linguagem cinematográfica é aproximada especificamente da linguística, de seus códigos e de suas regras.

Para Barthes, o cinema é uma arte metonímica, sua natureza linguística não é sígnica, mas figurativa, pois a estilização que leva à escritura como alfabeto não é a dos signos, mas dos sintagmas, ou seja, da montagem. Assim, ele define o cinema como arte, obra de arte e, no caso, arte narrativa, pois segundo Barthes “no cinema acontece sempre alguma coisa, há sempre uma história, aplicando assim a definição de um ‘cinema de prosa narrativa’” (*apud* DUFLOT, 1983, p. 143).

Já Pasolini, ao refletir sobre o surgimento da industrialização do cinema e especificamente do cinema falado, legitimou-o como essencialmente uma língua de prosa narrativa, definindo então o cinema como “língua escrita da ação” (*apud* DUFLOT, 1983, p. 137). Pasolini propõe um cinema *in natura* que por sua vez irá constituir uma linguagem, uma linguagem parecida, de certa maneira, com a linguagem falada pelos homens, mas que se dá pela reprodução da realidade, como o momento escrito da realidade.

Se o cinema não é, pois, mais do que a língua escrita da realidade (que se exprime sempre através da ação), isto significa que ele não é nem arbitrário nem simbólico: ele representa, portanto, a realidade através da realidade, quer dizer, concretamente, através dos objetos da realidade que uma câmera reproduz, momento a momento (daí, minha definição linguística do ‘cinema’). (DUFLOT, 1983, p. 173).

Pasolini propõe uma teoria independente da linguística, o cinema como portador de linguagem própria, como uma língua, a língua escrita da realidade. Ele sugere também uma semiótica própria ao cinema, como ciência descritiva da realidade, ou seja, a ciência que estuda as imagens e os signos cinematográficos como língua da realidade, o que leva à impossibilidade de confundi-la com a linguística. O cinema estaria fundado, diz Pasolini, em um sistema de signos diferente do sistema de línguas escritas e faladas, assim, a imagem cinematográfica não remeteria nem à impressão de realidade nem ao enunciado, mas sim à pura realidade:

O cinema é uma língua, uma língua que nos leva a alargar a noção de língua, não é um sistema arbitrário ou convencional [...] O cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não imita a realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagens e sons! ao reproduzir a realidade, o que faz então o cinema? o cinema exprime a realidade com ela mesma. (*apud* PEREIRA, 2004, p. 16).

Ele vai além e relaciona o cinema com a escritura, tão revolucionário quanto a própria invenção da escrita, por expandir o grau de consciência já que, ao reproduzir a realidade, o cinema acaba por reconduzir o estudo dessa realidade de uma forma como se:

a realidade tivesse sido descoberta através de sua reprodução, como se certos mecanismos seus de expressão só tivessem aparecido em vista desta nova situação de 'reflexão' [...] o cinema reproduzindo a realidade, põe em evidência uma 'expressividade' que poderia nos escapar. Ele faz disso, finalmente, uma semiologia natural. (DUFLOT, 1983, p. 142).

O que Pasolini alude nas suas proposições e na sua maneira de entender o cinema é o que se convencionou chamar de reprodução social da realidade, segundo Robert Stam, que acredita ter sido o teórico-cineasta uma mente profética, antecipando o papel do cinema na produção da realidade social. A realidade é o discurso das coisas que o cinema traduz em um discurso de imagens, o qual Pasolini designou como a "língua escrita da realidade" (STAM, 2004, p.133). No entanto essas ideias nem sempre foram compreendidas ou levadas a sério, Umberto Eco censurou sua "ingenuidade semiológica [...] é o destino da astúcia parecer ingênuo demais a ingênuos sábios demais" (*apud* DELEUZE, 2005, p. 41).

Mas, partindo da tese de Pasolini, o que ela nos faz pensar sobre cinema, sobre linguagem, sobre arte, é que nela repousa a produção artística concreta do cineasta, na qual está também o trânsito entre literatura e cinema. Para Pasolini, a experiência da arte é uma experiência filosófica, "é a experiência da própria existência humana, pois traz a relação direta do eu com os outros, e a presença imediata do mundo para a consciência" (*apud* LAHUD, 1993, p. 41).

Me foi preciso o cinema para compreender uma coisa extremamente simples, mas que nenhum literato sabe. Que a realidade se expressa por si mesma; e que a literatura nada mais é do que um meio de colocar a realidade em condições de se expressar por si mesma quando não se encontra fisicamente presente. Quer dizer, a poesia não passa de uma evocação, e o que conta é a realidade evocada que fala por si mesma ao leitor, tal qual como falou por si mesma ao autor. (LAHUD, 1993, p. 47).

Portanto, o cinema como arte, não somente pela expressão visual e imediata de todos os sentimentos humanos, traz a experiência da escrita, da narrativa e, ao fazê-lo, se aproxima da literatura, ambos são linguagens universais da expressividade, criação poética e imagética do homem.

## 2.6 DEFININDO O TEMPO NA NARRATIVA

A imagem é, para o cinema, um ponto de partida, enquanto para a literatura ela é um ponto de chegada, justamente porque cada linguagem tem recursos de expressão específicos. Assim, a narrativa fílmica que, como já dissemos, mostra para narrar, recorre necessariamente à decodificação de imagem em palavras. Já a narrativa literária, que narra para mostrar, mesmo não tendo como suporte a imagem visual, é produtora de representações que o leitor vê com os olhos da mente. São duas linguagens afins, porém, com processos opostos e na aproximação delas, pela intencionalidade da adaptação, as diferenças serão evidentes e deverão ser trabalhadas pelo adaptador.

Normalmente um romance é quantitativamente maior que um filme, não apenas porque se gasta mais do que duas horas, média de tempo de uma projeção cinematográfica, para ler um livro, mas, principalmente porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica. O aspecto dissertativo, que desempenha o aprofundamento específico da linguagem literária, não é equivalente à linguagem cinematográfica, icônica, imediata, na qual o espectador apreende mais pelos sentidos.

Toda narrativa está embasada na representação da ação. Envolve um enredo, ao longo de um tempo e, portanto, o tempo é a condição da narrativa que se confirma através da linearidade do discurso que compõe seu tempo com fatos (normalmente, mas não necessariamente) em sequências. É essa matéria de fatos que constitui o movimento da ação em todas as formas narrativas, sejam as literárias ou as visuais.

É consenso geral que o movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revela de forma concreta a impossibilidade de separar tempo e espaço. Institui uma existência na qual as estruturas narrativas e visuais relacionadas com o espaço e o tempo se articulam e lidam com o real, ou a ilusão e a representação do real. De fato, no cinema o tempo é invisível. É preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis, misturando o visível e o invisível, sintetizando o espaço percebido imagético com o tempo sentido ou imaginado. O visível e o invisível não se distinguem mais. Mostram que a noção de tempo apresentada no cinema é uma

experiência perceptiva visual embasada na montagem da imagem-movimento que constitui a narrativa. Para Deleuze<sup>6</sup>, a própria montagem constituída como o todo é o ato principal do cinema, pois o tempo é uma representação indireta, resultante da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. O cinema mostra que a noção de tempo, diferentemente da literatura, é inseparável da experiência visual. Como um “olho mecânico”, com mobilidade quase ilimitada, alcançada por técnicas de montagem, colagem, justaposição, ela não está mais presa a um ponto de vista único.

Essa fundamental conquista do cinema — deslocar mecanicamente, através da câmera cinematográfica a percepção e o ponto vista não mais único, mas irrestrito, capaz de convergir de diversos focos — refletiu na narrativa moderna, que já se deparava com um momento de transformação e amadurecimento, no final do século XIX. Até então, as narrativas realista e naturalista eram baseadas nos efeitos corrosivos do tempo, ancoradas numa linguagem referencial, minuciosa, detalhista, justamente para perpetuar aquele momento único, irrepitível, imprimindo e se referindo “à temporalidade, como que acompanhando o ritmo dos ponteiros do relógio” (PELLEGRINI, 2003, p.20).

A narrativa moderna se transforma, no início do século XX. Não importa mais a somatória dos momentos individuais da vida de cada um, mas o resultado da constante transformação que se pode sofrer a qualquer instante. Percebemos na escrita moderna as influências desses conceitos, principalmente em Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce. Essas novas concepções de tempo, não por acaso, têm grandes afinidades com a linguagem cinematográfica. Na literatura, assim como no cinema, as noções de tempo adquirem uma nova formatação. Não é mais linear, contínua e irreversível; pode-se jogar, inverter, repetir, avançar ou retroceder na narrativa.

Deleuze defende uma ideia bastante clássica de montagem, precisamente porque seleciona e coordena os *momentos significativos*, a montagem tem a propriedade de “tornar o presente passado”, de transformar nosso presente instável e incerto em ‘um passado claro, estável e descritível’, em suma, de realizar o tempo” (DELEUZE, 2005, p. 49). O filósofo acredita na montagem, através da síntese e seleção de imagens que são sempre presentes, em virtude da natureza da imagem, mas representacionais de outros tempos, já que o tempo é dado como percepção.

---

<sup>6</sup> O tema tempo foi amplamente desenvolvido por Deleuze nos seus estudos sobre cinema, a partir da filosofia de Bergson que propôs que o tempo passa a se apresentar como uma coexistência, não mais uma sucessão (1983; 2005).

Portanto, a presença de um antes e de um depois não poderá ser reduzida à representação. Passado e futuro precedem e são subsequentes à narrativa, pertencem a ela própria, ocupam um lugar no tempo mais que no espaço, que se traz exposto como representação desse tempo proposto na linguagem cinematográfica e refletido na linguagem literária. Assim, as artes se reportam. Até o século XIX, a narrativa literária tinha uma proximidade com a pintura e a fotografia, imagem fixa, detalhista, minuciosa, um tempo longo de fruição, já no século XX, a concepção e apreensão da arte é outra. É o tempo do movimento, um outro tempo, que pode ser construído, manipulado e desenvolvido a partir das leis não mais estabelecidas pelo senso comum, mas pelo criador da obra de arte.

## 2.7 PENSANDO NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA NARRATIVA

Já que o cinema traz uma nova concepção de tempo, traz conseqüentemente uma mudança em relação ao espaço. Este perde sua condição estática, fixa, tornando-se dinâmico, pois se funde com a temporalidade. A autonomia que procede dessa relação de coerção espaço-temporal é produto de uma transformação gerada pelo cinema, a imagem-movimento e a própria concepção do homem a partir dessa nova postura que se apresenta.

Espaço e tempo estão indissociáveis e se pode perceber que o novo pensamento constituído a partir da técnica cinematográfica, no qual existe a possibilidade da subversão da ordem linear e cronológica da narrativa construída pela montagem, produziu transformações na forma de perceber o espaço representado.

A dinâmica do movimento das imagens, constituída na narrativa fílmica essencialmente pelo processo de montagem que determinou a articulação do todo, permite que se ganhe sentido a partir do tensionamento das imagens para ter acesso direto ao tempo, construindo a representação do espaço, de forma indissociável.

Historicamente a narrativa literária está fundada na linearidade do discurso, no estilo contínuo da linguagem verbal, com a influência significativa que a literatura sofreu a partir das novas concepções da narrativa cinematográfica, foi preciso criar estratégias e artifícios como recursos de composição e modos narrativos para dar conta dessa nova forma de ser literária. Buscando a ilusão do simultâneo, a literatura tentou fazer com palavras o que o cinema faz com a imagem, numa tentativa de capturar e

corporificar o tempo e o espaço, direcionar a representação desse tempo-espaço que se apresenta na literatura moderna, um vínculo inquestionável com o cinema.

Deleuze nos fala das novas concepções que devem ser encontradas pelo espaço e pelo tempo, na forma de configuração da mudança e do movimento que repercute em todas narrativas modernas. Na verdade agora se busca uma nova espacialização do tempo, em que o seu principal elemento é a simultaneidade, quase uma bidimensionalidade, tornada possível pelos recursos da montagem cinematográfica. Essa relação tempo-espaço definida a partir da câmera cinematográfica foi que possibilitou nas narrativas contemporâneas, inclusive nas literárias, realidades ficcionais plurais, de representações múltiplas. Incluem-se aí os fantásticos mundos possíveis, em tempo e espaço, dos escritores Jorge Luiz Borges e Ítalo Calvino que romperam com antigas convenções realistas da literatura e circundaram novos universos e realidades espaço-temporais. Notamos, então, a caracterização de uma suposta “bidimensionalidade” (PELEGRINI, 2003, p.24), na qual esses mundos possíveis nos são colocados revertendo todas as ordens, numa transposição literária de colagens e montagens, num novo tipo de espaço presentificado.

Nos textos realistas e modernos, o espaço se organiza em torno de um sujeito que o percebe. Nos textos contemporâneos, isso não acontece necessariamente, pois o espaço pode ser construído e reconstruído simultaneamente. Esses textos envolvem diferentes possibilidades, como deslocamentos e justaposição geográficos ou territórios fantásticos. Além da integração ao tempo, o espaço pode ser associado aos personagens, do narrador com seus pontos de vista e seus olhares que recortam a realidade.

Nas narrativas realistas do século XIX, a obsessão pelas minúcias era fruto ou influência das técnicas fotográficas ou pictóricas. A verossimilhança servia para enfatizar esse estado de representação artística estática, fixa, sujeita a um tempo possível para a total observação detalhista, minuciosa. A narrativa moderna rompe com essa imobilidade trazendo a impressão de movimento e descontinuidade, reflexo das novas técnicas cinematográficas. Até então, a forma para dar vida ao espaço era a descrição, já utilizada para mimetizar a pintura e a fotografia. A narrativa literária moderna e contemporânea, muitas vezes, assume outra dimensão, utilizando recursos quase cinematográficos. Pode ser dispersa em fragmentos descritivos, descartando totalmente a representação detalhada e podendo atingir o plano muitas vezes de panorama interior. O narrador pode assumir o “olho da câmera” (PELEGRINI, 2003, p.



28), realizando *travelings*, aprofundamentos de luzes, campos e planos, num fluxo de ação que envolve tempo e espaço característicos da linguagem fílmica.

Podemos pensar que essa nova dimensão espacial e temporal na narrativa moderna e contemporânea está também envolta numa espacialidade e temporalidade que Deleuze define como exterior e interior, justamente porque suas formas de representação estão tencionadas nesse plano. Essa exterioridade e interioridade, nas quais as relações espaço-temporais estão relativizadas por Deleuze, oferecem pela narrativa cinematográfica — e, conseqüentemente, esta oferece à literatura — uma suposta imparcialidade ou neutralidade no processo fisiológico da visão. A câmera cinematográfica, a princípio, pode captar realidades com a liberdade de interpretação da mente humana, ou seja, com uma perspectiva bem mais objetiva e livre da emoção humana. No entanto, sabemos que a câmera não é neutra nem imparcial, pois está a serviço daquele que a conduz:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1992, p. 94).

Essa suposta imparcialidade do olhar que é vista pelo cinema é equivocada, pois sempre há, atrás desse olhar cinematográfico, uma autoria que monta, recorta, extrai, direciona com a perícia técnica da lente. Ela organiza sua narrativa e influencia também a mesma postura na narrativa literária. Por meio da montagem, em ambas as narrativas, a orientação espaço-temporal é problematizada e também o que é exterior e interior, aquilo que é visto e ao mesmo tempo dito, tanto pelo olho da lente do cineasta, quanto pela mente do escritor e, por conseguinte, do leitor.

## 2.8 PROCESSANDO NOVAS REPRESENTAÇÕES

Observamos que as mudanças na narrativa literária se deram a partir da incorporação de técnicas visuais e tecnológicas. Podemos dizer, então, que houve a construção de uma nova e crescente sofisticação nas técnicas de representações: monólogo interior, desarticulação do enredo, desaparecimento do narrador, fragmentação e descontinuidade que, paradoxalmente, repercutem numa simplificação da linguagem, aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual. Muitas vezes na literatura, o olho por traz da câmera é o do narrador e a

mudança no estatuto deste, a partir da narrativa realista, é indicativa das mudanças que ocorreram em todos os níveis com o advento das técnicas de representação.

As transformações na narrativa literária, influenciadas pelas linguagens visuais, principalmente, a cinematográfica, têm uma dimensão maior do que as até aqui citadas. É possível, por exemplo, também pensar sobre a objetividade da narrativa que sem a intervenção de um narrador caracteriza o realismo. Posteriormente, houve o emprego da fragmentação, novo traço expressivo da modernidade. A quebra da cronologia, a união do tempo e dos planos de consciência e os deslocamentos do espaço baseados nas interpretações do real e do onírico constituíram novas estruturas narrativas.

Segundo Pellegrini, a câmera, primeiro a fotográfica e depois a cinematográfica, desempenhou papel decisivo na ação do homem sobre a realidade, repercutindo em suas produções. A câmera fotográfica retirou o homem do centro focal, e a câmera cinematográfica demonstrou que esse centro não existia mais. Esse aspecto técnico foi determinante para o “subjetivismo impessoal” que era a base do narrador onisciente do século XIX e que deu lugar a um “subjetivismo pluripessoal” (PELLEGRINI, 2003, p. 30), propiciando o surgimento de uma voz ou diversas vozes envolvidas diretamente na narração. Uma nova noção de personagem, não mais como o pólo centralizador que resumia elementos característicos de um determinado grupo foi apresentada. Também há a ruptura do “herói problemático” que se transforma em um novo “anti-herói” (2003, p. 31), passível de imperfeições, que percebe o mundo de outra forma, na sua complexidade, canalizando transformações desse mundo.

## 2.9 CONSIDERAÇÕES

Se por um lado, segundo Palma (2004), pesa sobre o leitor de hoje séculos de cultura literária, num legado de construção cultural sólida, rica, como um saber acumulado das experiências humanas; por outro lado, não se pode negar a existência de pouco mais de 100 anos de arte cinematográfica, nem deixar de pensar em ambas como “patrimônios culturais” (DUFLOT, 1983, p. 49) como diz Pasolini, uma referência essencial para quem estuda este diálogo, pois o traz embutido em sua arte, refletindo e passeando constantemente entre o literato e o cineasta.

A literatura está legitimada e consolidada, enquanto arte, como esteio secular da cultura universal. O cinema, uma das mais jovens das artes, constrói e reformula seu caminho em pouco mais de cem anos, mas é uma arte não menos importante. As duas,

autônomas em suas especificidades e trajetórias históricas, na sua evolução receberam o influxo e incorporam influências de outras artes. Por conseguinte ambas acabaram por encontrar-se e de alguma forma transformar-se reciprocamente.

A questão da narratividade é o principal elo de ligação entre literatura e cinema. A arte cinematográfica tem como segunda natureza a literatura. Tem encravada em si o processo narrativo literário, mesmo que no sentido contrário, numa lógica oposta, visto que na literatura a imagem é decorrência, e no cinema é matéria narrativa. O romance é uma forma literária propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, já que há entre eles um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Ambas propiciam indagações e reflexões sobre estes diálogos nos mais diversos âmbitos, como todas as linguagens artísticas.

Literatura é arte, cinema é arte, independentemente de suas trajetórias históricas e sociais, independentemente de suas naturezas e especificidades, sem questionamentos ou juízo de valor. Em ambas há mediocridades e verdadeiras obras primas, por isso são expressões concretas da condição humana. É importante pensar a partir desse complexo jogo de relações entre essas formas representativas do sentir, criar e fazer do homem. Não importa se uma está consagrada e legitimada e outra ainda está se constituindo e tendo que provar seu valor como arte; ou se uma está à altura da outra ou vai substituí-la. O que importa saber é que “marcas deixarão entre si, na película viva das linguagens dos quadros, dos filmes, dos textos; mas sim saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal continuarão a ter o mesmo sentido” (PELLEGRINI, 2003, p. 34).

### 3 O CORTIÇO

*Neste sentido ela (a pobreza) tem sim uma finalidade,  
qual seja, a de reproduzir a ordem social que é sua  
desgraça. Como ficamos?  
Roberto Schwarz*

#### 3.1 A NARRATIVA LITERÁRIA DE ALUÍSIO AZEVEDO

Para pensar e analisar *O cortiço* (1890), marco do naturalismo brasileiro, vamos primeiramente destacar o assunto da influência na arte, abordado pelo crítico literário Antonio Candido, no seu ensaio *De cortiço a cortiço*. Esse ensaio foi escrito nos anos 70, publicado inicialmente em duas versões, na íntegra em 1991, que nos serve de base teórica, considerada principal, aqui. De maneira perspicaz, quase irônica, o crítico introduz sua análise, questionando uma obra literária como constituída a partir de outras obras que a precederam. Porém, logo interpõe a afirmação: “Mas sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo e convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal” e completa: “rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula, segundo a qual é transformado no mundo novo” (CANDIDO, 1993, p.124). É claro que a questão abordada por Candido é sobre o Realismo/Naturalismo, mas neste seu ensaio analítico, o crítico se volta para o problema da filiação e fidelidade de textos, que se conecta com a adaptação (da linguagem literária à fílmica, o mote desta pesquisa). Esta traz em si a influência de outro texto na recriação de uma nova obra, configurada num novo mundo. Assim, trazer esta relação como ponto inicial aqui, justamente, faz todo o sentido. Nesse contexto, pois, ao analisar um texto precursor e a validação da sua derivação — a partir da comparação de suas singularidades, contextos sociais e estruturas formais — buscar as similitudes e diferenças nos parece adequado, visto que no ensaio de Candido, em relação à obra *O cortiço*, o que resulta é a possibilidade de outra obra, autônoma, muitas vezes capaz de ir além, ou até de suplantar a original que a precede, em alguns aspectos.

Olharemos, pois, para Azevedo e sua escritura de *O cortiço* — cujo plano de escrita circunscreve-se à estética e aos princípios da Escola Naturalista — como uma obra sob a influência de outro texto, precursor e de enorme repercussão, *L’Assommoir* (1881), que consagrou Émile Zola como principal representante dessa escola. Chamado

de “primeiro romancista de massas”<sup>7</sup> da literatura brasileira, pode-se dizer que Azevedo pretendeu ser para o Rio de Janeiro da época o que Zola fora para Paris: um narrador do cotidiano da cidade que crescia e se configurava, incumbido de produzir e retratar num grande painel — a cópia fiel dos fatos políticos e sociais, representados na multidão indiferenciada que se multiplicava no substrato urbano; marcada pelo aumento crescente da desigualdade social (ou de classe), da violência, da deterioração; pela densidade das edificações, da degradação, da banalização do corpo, dentro do olhar filtrado pelos preceitos naturalistas.

Zola, que não se contentava apenas com a pesquisa bibliográfica, sendo o impacto de sua obra devido, em parte, ao seu método<sup>8</sup>, conviveu no mesmo meio que era objeto de seu estudo, passando parte do tempo com os mineiros em suas moradias insalubres, em suas tavernas, no calor e na umidade interior às minas, inclusive acompanhando de perto a greve. Então, assim o fez Azevedo. O “romancista da vida”, como se intitulava, buscou o substrato para sua narrativa na observação viva, nas andanças pela cidade, na busca do “documento humano”, frequentando estalagens, visitando pedreiras, comendo em casas de pasto junto a trabalhadores, conversando com estudantes. Seu amigo Coelho Neto relembra suas palavras: “Eis o meu dia. Tenho ahi material para dous ou três capítulos.” (NETO, 1925, p.118)

Assim, no plano da literatura brasileira, Azevedo — ao assimilar a concepção artística de Zola e, consecutivamente, adequar-se aos princípios da estética da Escola Naturalista — parece tomar para si o papel de cronista da matéria brasileira e seu contexto social. Deste modo, como salienta Candido (1993), por evidentes diferenças e inúmeras semelhanças, Azevedo acaba por ir além do texto de Zola.

Ainda segundo Candido (1993), em relação à obra *L'Assommoir*, *O cortiço* difere no foco da trama, ampliando-o. Para o crítico, enquanto Zola focaliza no conflito de uma classe apenas, Azevedo reúne diversos conflitos na narrativa, tocando em

---

<sup>7</sup> Tal afirmação, assim como as ideias desenvolvidas neste parágrafo, provém de textos sobre os dados biográficos inseridos na edição do livro *O cortiço* (2006) e da *Revista da Academia Brasileira de Letras* (1925).

<sup>8</sup> Baseando-se no método desenvolvido pelo médico Claude Bernard, exposto na obra *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, Zola faz uma transposição dessa teoria científica para a literatura, comparando o escritor a um médico, e diz que o trabalho daquele é tão científico e preciso quanto o deste. Tal método consiste em conhecer o determinismo dos fenômenos para poder dirigi-los. A experiência torna-se o único critério válido para a busca da verdade, devendo o cientista abster-se de qualquer capricho pessoal ou crenças, sejam religiosas, filosóficas ou mesmo científicas. Prevalece apenas a autoridade dos fatos observados. A palavra-chave desse estudo é a *observação*, pois através deste ato é possível entender e determinar as grandes questões humanas. (ZOLA, 1979, p. 17).

questões polêmicas da época, como a abolição, as classes, a exploração capitalista do trabalho operário, a mestiçagem, o convívio entre raças e apresentando um tratamento literário ousado, por isso, mais abrangente. Especialmente, a partir de *Candido* ainda, a obra brasileira traz como mote a “originalidade” da coexistência íntima “entre explorado e explorador” — intimidade possibilitada pela natureza elementar do acúmulo num país economicamente ainda semicolonial, pelo regime da escravidão e pela vivência direta desta exploração predatória a partir do trabalho brutal e servil — que diferia do contexto de Zola na França, no qual os capitalistas e trabalhadores estavam distanciados. Desse modo, a obra revela um período marcado por contradições ideológicas das elites brasileiras, que ansiavam fazer parte da vida culta e do progresso europeu, porém, sem abdicar dos privilégios obtidos com o sistema colonial escravocrata. Entre os aspectos que *Candido* ressalta está, também, traduzida no romance, a “mistura de raças”, sua coexistência na promiscuidade da habitação coletiva, na qual brancos, negros e mulatos eram, igualmente, dominados e abusados pelo explorador português que ascendia econômica e socialmente nas cidades. O romance seria, assim, uma representação de como era o povo brasileiro na época; e, portanto, como solução literária, uma alegoria do próprio país — o que *Candido* aponta como força narrativa —, isto é, uma contaminação desde o plano real para o plano alegórico.

Assim, entendo que *O cortiço* desenha um grande painel da sociedade brasileira do segundo império ao situar sua trama no Rio de Janeiro do final do século XIX, o momento inicial da modernização urbana. Estamos, porém, diante de uma representação da realidade social, cujos traços ainda são marcantes da estrutura colonial e têm já indícios de uma nova realidade que se estabeleceu. É um período de transição e de indefinição entre uma mentalidade colonial e uma capital. Neste contexto, a trama da narrativa — estabelecida em um processo histórico de reordenamento estrutural, o da constituição das classes dominantes do Brasil — engendra, portanto, novas relações e significados sociais norteadores de conflitos.

O argumento principal do romance parece ser justamente a ascensão econômica e social (ilícita) deste imigrante e comerciante português, através da exploração do cortiço que é de sua propriedade, no retrato da miséria social a que estava exposta a maior parte da população daquele período. Então, a pirâmide social e econômica é a questão, aqui, no contexto do processo de acumulação semiprimitiva de capital, uma demarcação de poder via exploração de classes (mesmo quando estas não são conscientes disto). Poderia dizer, junto com *Candido*, que Aluísio Azevedo arquitetou

sua obra máxima nessa conjuntura histórica, marcado pela ambiguidade e pretensões intelectuais do seu tempo, o período de transição entre as mentalidades colonial e capitalista, bem como pela dissonância quanto às propostas europeias, a partir das quais o país buscava a maturação da nacionalidade e, consecutivamente, o afinamento com as tendências literárias da época, ou seja, com o modelo ficcional francês, seguido como universal.

### 3.1.1 A engrenagem social e a submissão do meio

O cortiço São Romão, espaço em que transcorre a história, compõe o próprio cerne da narrativa, sendo tratado como um personagem que é, ao mesmo tempo, um organismo, “um mundo, uma coisa viva” (AZEVEDO, 2006, p. 26). Logo nas primeiras páginas do romance, o processo de construção do cortiço é descrito juntamente com a trajetória desmedida do enriquecimento de João Romão, vendeiro e proprietário, que iniciou com “três casinhas de porta e janela” construídas pelos seus “milagres de esperteza”. É fato que a partir daquelas casinhas, tão engenhosamente construídas à imensa estalagem, comportando noventa e cinco casas, o cortiço se desenvolverá e crescerá como uma força viva, uma “serpente de pedra e cal”.

A construção se revela como um corpo, seu cotidiano e natureza são descritos de forma integrada; e, portanto, capaz de influir no corpo social que o habita. “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinitude de portas e janelas alinhadas. [...] um zumzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas” (AZEVEDO, 2006, p. 35-36). Esse fragmento lembra a definição de cortiço: uma caixa cilíndrica na qual as abelhas criam e produzem mel e cera, segundo o Dicionário Aurélio, ou seja, uma construção viva e, por analogia, uma habitação de classes populares, um ninho de abelhas, no qual “os casulos subdividiam-se em cubículos” (AZEVEDO, 2006, p. 131). Configura-se, assim, o cortiço como um espaço que pressupõe transformação, vida, movimento.

Aparecem, a seguir, descrições precisas de cenas coletivas nas quais os tipos são psicologicamente primários e, no coletivo, acabam por fazer com que o cortiço pareça um *espaço/personagem*. Desse modo, trata-se de um espaço narrativo que é um ambiente vivo, orgânico, capaz de moldar e influenciar ações individuais, portador de uma identidade coletiva, tudo de acordo com a concepção determinista do projeto Naturalista. É, enfim, uma força capaz de subjugar a si e a diversidade de grupos de

pauperizados que nele habita. São personagens, sem muita relevância, que na coletividade só comprovam a potencialidade do meio ou *habitat*. Entre os vários fragmentos que reforçam essa imagem do cortiço enquanto espaço constituidor de sentidos está o seguinte trecho, que se refere ao espaço das lavadeiras:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (AZEVEDO, 2006, p. 26)

O cortiço é um núcleo, um ambiente e um meio (físico, social e simbólico) de convergência, o “lugar por excelência”, para usar as palavras de Candido, do modo de ser e da dinâmica das relações do coletivo que nele habita. Para além da semelhante condição empobrecida, a coexistência — entre classes populares bastantes complexas e heterogêneas, suas diferentes origens, hábitos e valores — configura aquelas habitações populares como espaços por onde as relações brotam justamente como fruto da experiência da vida em coletividade, do compartilhamento de lugares, conflitos e laços de solidariedade. Na dimensão do cortiço como espaço relacional, inúmeras são as ocasiões descritas de integração e conflitos da coletividade. Entre elas, as refeições agregando amigos “numa algazarra infernal” que acontecia aos domingos, quando “falavam e riam todos ao mesmo tempo” e quando aconteciam as trocas e/ou as rivalidades musicais, evidenciando, ao mesmo tempo, as diferenças existentes.

Havia também picuinhas, coisas pequenas e medíocres, mobilizando todos, como o caso do tumulto gerado pelo marido traído a partir da descoberta da infidelidade da lavadeira que se deitou com um hóspede do sobrado em troca de um coelho, gerando um escândalo medonho. “O escândalo assanhou a estalagem inteira, como um jato de água quente sobre um formigueiro.” (AZEVEDO, 2006, p. 81). Assim, a coletividade está sempre presente, evidenciada em ocasiões burlescas como essa, mas também em momentos significativos. Um exemplo disso é quando, à menor iminência externa, o sentido de coletivo prevalece e une os habitantes, como no caso da rivalidade agravada em relação ao outro cortiço, após o assassinato de Firmo. Na iminência de um combate com os “Cabeças-de-Gato”, que se acercavam em busca de vingança, a competitividade com os de fora anulou as disputas internas e “Um só impulso os impelia a todos; já não havia ali brasileiros e portugueses, havia um só partido que ia ser atacado pelo partido contrário”. (AZEVEDO, 2006, p.163)



Outra ocasião que trouxe envolvimento para a coletividade foi a partir da briga entre o português Jerônimo e o mulato capoeirista Firmo. Descontrolou-se todo o cortiço e a debandada foi geral em volta dos dois adversários, virou um tumulto só, mas quando a polícia bateu nos portões, o povo, imediatamente unido, impediu-a no acesso à comunidade, com um empenho coletivo, “como se fossem desonrados para sempre se a polícia entrasse ali pela primeira vez. [...] mas agora tratava-se de defender a estalagem, a comuna, onde cada um tinha a zelar por alguém ou alguma coisa querida. A polícia era o grande terror daquela gente.” (AZEVEDO, 2006, p. 113). Na sequência, na delegacia, haverá outra alusão ao espírito de coletividade que une aquela gente em “círculo de ferro”, impedindo a menor possibilidade de denúncia. Esses são exemplos de como, à menor ameaça externa, o sentido de coletividade fala mais alto no cortiço, em especial quando da relação entre seus habitantes e as instituições do Estado.

Chalhoub (1996) comenta a ação disciplinar da polícia nas últimas décadas do século XIX, que esteve vinculada à ideologia das “classes perigosas”, segundo a qual a proximidade com a pobreza era fato suficiente para tornar o indivíduo um malfeitor em potencial. As ações se davam a partir da premissa da suspeição generalizada, isto é, todo cidadão é suspeito e “alguns” são mais suspeitos que outros. Esse foi um estigma que norteou a ação da polícia carioca no final do Império, traçada sobre a política de combate à ociosidade, supostamente cultivada pelas “classes pobres e viciosas”, sendo, dessa maneira, uma forma do aparato estatal e das classes dominantes perpetrarem o controle que se dissolveu após a abolição. A força policial — vista como marca repressora do Estado, sempre fiscalizando e pretendendo enquadrar as condutas da população pobre moradora dos cortiços — teve papel fundamental no processo que se instaurou para a erradicação dos pobres da capital. A seguinte correspondência endereçada aos vereadores da Câmara Municipal do Rio de Janeiro pode ser elucidativa do quanto a autoridade policial daquele período reforça o estigma sobre as habitações populares, reforçando consequentemente a resistência surda, uma verdadeira ojeriza à força policial nos moradores do cortiço:

Secretaria de Polícia da Corte, 19 de março de 1860.

Illmos. Snrs.

Existe nesta cidade um grande número de casas alugadas diretamente a escravos, ou a pessoas livres, que parcialmente as sublocam a escravos.

Os males resultantes de uma tal prática são notórios, ninguém ignorando que essas casas, além de serem o valhacouto de escravos fugidos e malfeitores, e mesmo de ratoneiros livres, tornam-se verdadeiras espeluncas, onde predominam o vício, e a imoralidade baixo [sic] de mil formas diferentes.

Urgente seria, pois, reprimir severamente semelhante abuso, proibindo-se alugar, ou sublocar qualquer casa, ou parte dela a escravos, ainda mesmo munidos de autorização dos senhores para esse fim... (CHALHOUB, 1996, p. 26 – 27)

Assim, esse microcosmo é facilmente transposto e entendido como macrocosmo, capaz de impor hábitos e comportamentos e determinar processos de transformação nos que nele habitam. Pode, portanto, ser entendido como um espaço social capaz de criar redes de relacionamento e de conferir sentido à diversidade de experiências vivenciadas na urbe. É como um pequeno sistema capaz de espelhar os vários graus de desigualdade presente nos estratos de sedimentação social. Dessa maneira, o micro representa o macro.

Surgidos no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, os cortiços foram construídos e se consolidaram como a forma mais antiga e preponderante de moradia dos grupos pauperizados. Esses conjuntos de pequenas e precárias casas coletivas foram fruto da necessidade de abrigar a crescente população da corte, em face ao aumento do fluxo daqueles que chegavam à cidade em busca de trabalho. Nestes cortiços, portanto, passaram a viver, conjuntamente, brasileiros brancos e livres, negros e mulatos libertos e ex-cativos, imigrantes europeus, principalmente portugueses e italianos, assim como um grande contingente de escravos “vivendo sobre si” (CHALHOUB, 2006, p.18) na capital do Império. Os cortiços ganharam destaque na paisagem da metrópole brasileira no final do império, refletindo o processo desordenado de crescimento urbano responsável pelo surgimento de modalidades diversas de sub-habitação, destinadas a abrigar uma crescente população, ou seja, as camadas trabalhadoras empobrecidas. Dessa maneira, revela o constructo de extrema desigualdade que marca o cenário da urbe. A lei municipal urbana, dada pela cidade de São Paulo — pode ser resgatada aqui, mesmo durante a análise de uma obra que se refere à cidade do Rio de Janeiro, pois o fenômeno urbano do cortiço é um fenômeno da metrópole brasileira — apresenta a seguinte definição oficial de cortiço:

unidade usada como moradia coletiva multifamiliar, apresentando, total ou parcialmente, as seguintes características: (a) constituída por uma ou mais edificações; (b) subdividida em vários cômodos, subalugados ou cedidos; (c) várias funções exercidas no mesmo cômodo; (d) acesso e uso comum dos espaços não edificados e instalações sanitárias; (e) circulação e infraestrutura, no geral precários; (f) superlotação de pessoas (Lei Moura, 1991, *apud* KOWARICK, 2009, p. 115).

Em alguns trechos do romance está evidenciada a “disputa” por uma vaga no cortiço: “E mal vagava uma das casinhas, ou um quarto, um canto onde coubesse um colchão, surgia uma nuvem de pretendentes a disputá-los” (AZEVEDO, 2006, p. 26)

À proporção que alguns locatários abandonavam a estalagem, muitos pretendentes surgiam disputando os cômodos desalugados... O número dos hóspedes crescia; os casulos subdividiam-se em cubículos do tamanho de sepulturas; e as mulheres iam despejando crianças com a regularidade de gado procriador. Uma família composta de mãe viúva e cinco filhas solteiras, das quais a mais velha tinha trinta anos e a mais moça quinze, veio ocupar a casa que Dona Isabel esvaziou poucos dias depois do casamento de Pombinha. (AZEVEDO, 2006, p. 131)

E no trecho a seguir, observamos o relato do momento mais próspero do cortiço São Romão, que foi após um incêndio e, portanto, já no processo de renovação do lugar e de prática de melhorias, inclusive sobre as estruturas de uso comum: “Fizeram-se seis latrinas, seis torneiras de água e três banheiros.” (AZEVEDO, 2006, p. 181)

Em especial, esse fragmento evidencia um fato conhecido: a precariedade da infraestrutura e das condições higiênicas daquelas habitações coletivas. Ainda, são evidentes as condições subumanas de seus moradores e a privacidade impossível, sendo, portanto, um ambiente propício à promiscuidade, ao desenvolvimento de vícios e à desordem, segundo o senso comum. Este será o motivo histórico para o processo de erradicação<sup>9</sup> das “classes pobres e perigosas” do centro urbano carioca, na virada do século XIX, encobrendo assim a causa, isto é, os problemas para a organização do trabalho pós-escravista e para a manutenção da ordem pública.

Verificamos, então, um ponto de convergência entre *O cortiço* de Azevedo e a representação social de uma era no espaço real da urbe carioca, visto que este organismo vivo, este *espaço/personagem*, reforça o argumento do adensamento populacional e do quanto essas condições precárias nos cortiços eram a configuração de um processo de urbanização social segregacionista e excludente.

---

<sup>9</sup> A Ideologia da Higiene, que permeou intensamente os debates na Câmara de Deputados do Império nos meses que se seguiram à abolição da escravidão em maio de 1888, foi criada a partir do diagnóstico de que os moradores pobres eram nocivos à sociedade, pois as habitações coletivas seriam focos de irradiação de epidemias; elencando ainda as condições de higiene pública como definidor de “grau de civilidade”. (CHALHOUB, 2006, p. 29 e 44)

### 3.1.2 O onisciente ponto de vista narrativo

Para analisar o ponto de vista narrativo em *O cortiço* é pertinente fazê-lo a partir da reflexão de Georg Lukács no seu ensaio *Narrar ou descrever?*, publicado em 1936, no qual ele compara romances realistas, em particular os de Tolstói com aqueles dos primeiros naturalistas, Zola entre eles, evidenciando o caráter do narrador.

Para Lukács (1965)<sup>10</sup>, existiriam duas posições a serem assumidas socialmente pelos escritores frente ao momento histórico, de transição entre dois períodos do capitalismo e consolidação da sociedade burguesa, que vigorava entre os séculos dezoito e dezenove: a alternativa entre participar e observar. Estas corresponderiam aos dois métodos fundamentais de representação da sociedade dentro da composição literária, respectivamente, narrar ou descrever. “O contraste entre o participar e o observar não é casual” (LUKÁCS, 1965, p.50). A expressão dos atos, das ações, enfim, é para Lukács a evidência que confirmaria tanto o caráter quanto o fracasso do homem enquanto participante ativo da sociedade, seja a real, seja a contextualizada na obra artística. Escolher o narrar significaria “optar por colocar no centro da representação exatamente o fato fundamental da vida humana” (p.58), isto é, a práxis. Enquanto isso, escolher o descrever seria eliminar “sempre, e em medida crescente, o intercâmbio entre a práxis e a vida interior” (p.59). Assim, Lukács explicita o caráter dos narradores: enquanto em Tolstói, o foco estaria em narrar acontecimentos humanos, definindo o personagem pela sua participação no contexto ficcional, em Zola, e no Naturalismo, a preocupação seria apenas ordenar os fatos do mundo lógico, valendo-se mais da observação e menos da participação. Salienta, assim, o fato de esses estilos apontarem para narradores radicalmente diversos nas suas formas de encarar a realidade.

A partir dessa verificação, o teórico ressalta os pontos de divergência nas estruturas narrativas que podem ser tomados como parâmetros ao narrador de *O cortiço*. Tomemos os dois exemplos que Lukács comenta em sua análise. Em Tolstói, segundo o teórico, a revolução aparece como algo flagelante, algo a ser vencido, interrompendo o andamento dito normal da vida. Por conseguinte, na obra são revelados traços essenciais da vida humana, narrados a partir dos homens que vivenciam crises e lutas, traços que mostram as relações inter-humanas, enfim, as experiências e ações autênticas dos homens. Já em Zola, sendo um não defensor do capitalismo, sofrendo o influxo das

---

<sup>10</sup> Nesta tese, uso a edição de “Narrar ou descrever?” inserida na obra *Ensaio sobre literatura* coordenada e prefaciada por Leandro Konder, publicada pela Civilização Brasileira, em 1965.

ideias do seu tempo e, conseqüentemente, ressentindo-se dos preconceitos da sociologia burguesa, a obra revela uma vida sem saltos, na qual todos os homens aparecem como produtos normais do meio social.

Indica o filósofo que, a partir dessa postura, o escritor absorve o momento histórico, constitui novas formas ideológicas, prevalecendo o princípio da ação e reação. Assim, o predomínio da descrição não seria um efeito, mas a causa do enfrentamento da literatura junto à crueldade da vida social, do rebaixamento da humanidade, diante da qual, somente a objetividade do método descritivo seria capaz de acompanhar o desenvolvimento do capitalismo. Lukács sublinha, em escritores notáveis e coerentes “a seu modo”, portanto, a ligação da forma descritiva ao reflexo literário da realidade.

Sabendo que *O cortiço* foi escrito espelhado no romance *L'Assommoir* (1881) e que Azevedo procurou assimilar o processo criativo de Zola, como já disse anteriormente, perceberemos que será o estilo descritivo que prevalecerá no romance do brasileiro. Porém, como nos lembra Lukács em relação a Zola e a outros escritores desse período, além do caráter de um inventário — no qual a descrição acaba por mostrar o exato “quadro” da representação de uma fenômeno social — aparece o influxo das forças motrizes deste processo social, em suas obras. O narrador de *O cortiço*, dentro da corrente Naturalista, também acaba por apresentar esta postura inserida na narrativa.

Assim, o romance *O cortiço* apresenta um narrador em terceira pessoa, onisciente e com um ponto de vista pretensamente imparcial, que se manteria sempre à distância adequada de seu objeto. Conforme os princípios do projeto realista/naturalista, Azevedo quer apresentar uma visão fatalista do homem destituído de livre-arbítrio, totalmente submisso ao meio e às forças hereditárias que influenciam seu caráter, suas ações e seu destino. Na descrição das camadas sociais mais baixas, os pobres são fadados a um destino determinado pelo seu *habitat* (o cortiço), são entregues a instintos animalescos e são condenados a viverem como animais selvagens:

À proporção que o São Romão engrandecia, mais e mais ia-se rebaixando, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava, como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo de estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a policia descobrir assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão. (AZEVEDO, 2006, p. 202)

Além da visão fatalista sobre o povo do cortiço, seguidora do projeto naturalista, o narrador reforça outra questão latente à época, ou seja, o estigma que se construía, naquele momento, sobre as habitações coletivas e os pobres como um grande problema urbano. Além disso, pobres eram vistos como integrantes de classes perigosas, que potencialmente traziam hábitos e vícios nocivos à sociedade e, conseqüentemente, representavam no imaginário político e elitista brasileiro, uma preocupação, uma ameaça e um incômodo. Assim, o narrador não esconde a náusea diante da crua realidade que revela, ratificando essa figura e esse juízo do cortiço como antro de desordem, promiscuidade, violência e devassidões. Perceberemos isso no seguinte fragmento: “Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta.” (AZEVEDO, 2006, p. 36).

O narrador demonstra seu asco até mesmo diante do trabalho na pedreira, considerando o trabalhador braçal como inferior, moralmente menor, ao compará-lo com demônios, como se lê no trecho abaixo:

Aqueles homens gotejantes de suor, bêbados de calor, desvairados de insolação, a quebrarem, a espicaçarem, a torturarem a pedra, pareciam um punhado de demônios revoltados na impotência contra o impassível gigante que os contemplava com o desprezo. (AZEVEDO, 2006, p. 48)

Assim, o posicionamento do narrador de *O cortiço* acaba por remeter a questões prementes da época, como a desvalorização do trabalho, considerado ainda como degradante, não digno, pois ainda está vinculado à escravidão. Adalberto Cardoso (2008) evidencia esta atitude em relação à conservação de traços estruturais do passado escravista no processo de constituição da sociabilidade capitalista no país. Segundo o sociólogo, esta é uma herança que abarcaria uma percepção rebaixada do trabalho braçal como imagem depreciativa do negro, igualando-o ao trabalhador, o elemento nacional, dessa maneira revelando a total indiferença das elites quanto às maiorias pobres, na constituição de uma hierarquia social que se apresentou como extremamente rígida. Para Cardoso, ainda, esse quadro de inércia estrutural ditou os parâmetros causais em relação ao que concerne ao trabalho livre nos primórdios da ordem capitalista no Brasil.

A demonstração de um juízo de valor por parte do narrador também aparece em casos específicos, por exemplo, em relação às mulheres, em vários trechos do romance, dos quais cito alguns: ao se referir à personagem Rita como “volúvel como toda mestiça” (AZEVEDO, 2006, p.63), e “maldita mulata dos diabos” (p. 126) ou, um

pouco antes ainda, em relação à Pombinha, quando se refere à sua escolha pela prostituição, diz que a “infeliz inteligência, nascida e criada no modesto lodo da estalagem, medrou logo admiravelmente na lama forte dos vícios de largo fôlego” (p. 201) e, na mesma página, quando se refere à sua amizade com Leónie, “que fazia delas uma só cobra de duas cabeças” (p. 201).

A abordagem da questão racial no romance expõe o narrador abertamente à fratura corrente no seu tempo, isto é, à ambiguidade dos intelectuais convivendo com os novos ideais abolicionistas, tendo, porém, que lidar ainda com o preconceito enraizado. Alguns fragmentos do romance permitem evidenciar esse preconceito em vários personagens: quando Miranda pontua a visão do país como colônia, referindo-se ao Brasil como “esta Costa d’África” (p.28); quando João Romão, já buscando certo “refinamento”, diz que “já não se prestava muito a servir pessoalmente à negralhada da vizinhança” (p. 133); ainda, quando o mesmo personagem alude a Bertoleza:

E tinha de estirar-se ali, ao lado daquela preta fedorenta a cozinha e bodum de peixe! Pois, tão cheiroso e radiante como se sentia, havia de pôr a cabeça naquele mesmo travesseiro sujo em que se enterrava a hedionda carapinha da crioula? (AZEVEDO, 2006, p. 138)

Além da repugnância de João Romão em relação à negra, há também na postura da própria Bertoleza a evidência de uma posição de inferioridade, visto que quando o estrangeiro lhe propõe morarem juntos, “ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se com um português, porque como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua.” (p. 16). O mesmo acontece com a personagem da mulata Rita que, entre o mulato Firmo e o português Jerônimo, “o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior.” (p.151).

Este posicionamento do narrador desmascara sua pretensão de pseudocientificidade quanto às teorias raciais<sup>11</sup> na época, devido a fatores ideológicos

---

<sup>11</sup> Os anos que se seguiram a 1870 foram marcados pela entrada, no país, de uma enxurrada de ‘ismos’. Evolucionismo, abolicionismo, positivismo, anarquismo, liberalismo, determinismo (geográfico), republicanismo eram ideias emergentes em meio a um país sem universidades, cuja tarefa de entendê-las e adequá-las foi delegada à classe intelectual que, no impasse de aceitá-las ou refutá-las, optou, em boa parte, pela ‘resignificação’. Pairava sobre essas teorias uma ideia teleológica, no sentido de uma marcha linear em direção à civilização. Intimamente imbricadas entre si, era difícil se querer liberal e continuar escravista, assim como instalar a República sem o pensamento positivista, aceitar o evolucionismo e creditar as afirmações de que éramos atrasados e inferiores, por fim, ainda crer que os trópicos inibem o desenvolvimento nacional.

ligados, sobretudo, ao colonialismo europeu e à presença ainda marcante da escravatura, que angustiava a intelectualidade brasileira. Antonio Candido, no ensaio sobre *O cortiço*, aponta como, na narrativa, Azevedo traz a mentalidade da superioridade do branco, sobretudo do português, dando “uma impressão geral de ser legítima a oposição *branco = europeu x mestiço = brasileiro*”, ou seja, uma simplificação identificava a “raça superior ao invasor econômico e a raça inferior ao natural explorado por ele” (CANDIDO, 1993, p.144).

Mas, ao mesmo tempo em que demonstra de forma aberta os preconceitos vigentes na época, o narrador também se posiciona de maneira solidária junto às personagens. Dois trechos do romance ilustram isso, no caso da expulsão de um inquilino por João Romão que “tinha gestos inflexíveis de déspota” (AZEVEDO, 2006, p.107) ou mesmo sobre um personagem secundário, “outro que também, coitado! Arrastava a vida muito triste, era o Bruno” (p.126). Portanto, temos um narrador ambíguo que, ao mesmo tempo, julga, cedendo aos valores da cultura burguesa e distancia-se deles, ao solidarizar-se com aquela gente. Ele tece considerações, por exemplo, “como de costume, o espírito de coletividade, que unia aquela gente em círculo de ferro” (p.116), manifestando-se assim, como um narrador com ponto de vista matizado, que não demonstra perfil definido ou posição forte.

Entretanto, mesmo que oscile nos pontos de vista e pretenda manter distância e imparcialidade quanto à matéria narrada, percebemos uma posição: a de não pertencer à classe retratada. Esse ponto de vista externo, o evidenciamos através da linguagem atribuída aos pobres: surpreendentemente uma fala extremamente correta, com o uso de um vocabulário considerado padrão culto da época. Verificamos, então, a representação de uma oralidade que não beneficia a correspondência entre meio e cenário retratado, que deveria ser o dos *de baixo*. A linguagem dos naturalistas é a linguagem simples, coloquial, numa tentativa de fotografar a realidade, o que não acontece na narrativa. Um exemplo desta desconexão pode se percebida na “discussão” entre uma lavadeira e um ferreiro, logo após o flagrante de um ato de infidelidade, em que os ânimos estariam exaltados e, conseqüentemente, a fala provavelmente fugiria do controle. O diálogo é o seguinte:

- Com quem te esfregavas tu, sua vaca?![...]
- Agora eu vi! Sabes! Nega se fores capaz!
- Vá à pata que o pôs! Exclamou ela, com a cara que era um tomate. Já lhe disse que não quero saber de você pra nada seu bêbado!
- Chega-te pra cá e verás se te abro aqui mesmo ou não o casco!
- Arme a trouxa e rua!



— Olha a desgraçada! Tinha de muito assentado de ir! Queria era uma ocasião! Nem preciso de você pra nada fique sabendo!  
 — Já cá está dentro com que hei de ganhar a vida! Alugo-me de ama! Ou pensará que todos são como você, que nem pra fazer um filho serve, diabo sem-préstimo? (AZEVEDO, 2006, p.81)

Segundo Candido (1993), essa imprecisão do narrador — que, como vimos, julga, mas também se solidariza com o povo e nos traz a visão dos intelectuais brasileiros do século XIX — era bastante ambígua e esboçava uma posição um tanto colonial e pitoresca de ver o país. Essa atitude do narrador revela para o crítico o ponto de vista do brasileiro da época, endividado com o português e com sua geração de fortunas e, portanto, ressentido com ele. Assim, para Candido, esse ponto de vista que não tem posição forte, que oscila sem perfil definido, como foi discutido anteriormente, em relação ao português explorador, porém, deixará muito claro sua posição nacionalista e xenofóbica.

Voltando a Lukács (1965), o certo é que não existe escritor que renuncie totalmente a descrever assim como não existe o que renuncie totalmente a narrar, ou seja, não existe uma obra literária em que o princípio “narrar” ou “descrever” constitua um “fenômeno puro” (p. 54). Da mesma maneira, em *O cortiço* não poderia ser diferente, embora a tendência e a força narrativa sejam descritivas, em determinados momentos, o narrador assume a posição de “narrar” para revelar, de modo mais subjetivo, os significativos conflitos por que uma única personagem passa. É o caso de Jerônimo, o trabalhador português, que, ao conhecer a baiana Rita, abandona mulher e trabalho, “abrasileirando-se” e, por isso se desestabiliza, revelando ambiguidades e conflitos inexistentes em quaisquer outras personagens. Jerônimo se entrega à paixão, ao prazer e aos mistérios que a mulata oferece, mas sofre moralmente com isso: tem consciência da sua fraqueza e falta de caráter, vive num estado de sofrimento em relação a estas contradições. Em relação a Jerônimo, o narrador, em sua onisciência, conduz o curso do romance revelando um conflito íntimo e subjetivo, por exemplo, no fragmento:

A lembrança constante da filha e da mulher apoquentava-o com pontas de remorso, que dia a dia alastravam na sua consciência, à proporção que esta ia acordando daquela cegueira. O desgraçado sentia e compreendia perfeitamente todo o mal da sua conduta; mas só a ideia de separar-se da amante punha-lhe logo o sangue doido e apagava-se-lhe de novo a luz dos raciocínios. (AZEVEDO, 2006, 178)

No plano da obra *O cortiço* de Azevedo, é o narrador que decide qual o alcance do espaço ficcional em relação à representação do real urbano. Assim, o discurso do narrador, aqui, parece possuir o papel de revelar não só uma crônica da matéria brasileira e seu contexto social dentro da estética e princípios da Escola Naturalista, mas também as próprias ideias da intelectualidade da época.

### 3.1.3 A narrativa pautada por tensões

A estrutura do romance é constituída por estratos separados, convivendo e se alimentado mutuamente, em uma tensão binária. O personagem João Romão representa o poder e a classe dominante (mesmo que em instauração) *versus* o cortiço, que representa a classe dominada e é constituído dos *de baixo*, tomados como uma legião mal definida de imigrantes, de negros escravos (ou não escravos), de mulatos e de brancos. Todos esses, em pleno processo de caldeamento e formação do escalão inferior da sociedade do final do século XIX, numa representação da pobreza urbana. Estão expostas as castas da estrutura colonial e pós-colonial brasileira, daquele período.

Esta estrutura binária do romance irá se diluir, ou desdobrar, em outras tensões, também determinantes na narrativa: a tensão entre o cortiço *versus* o sobrado; entre seus proprietários João Romão (o imigrante e comerciante em ascensão) *versus* Miranda (o imigrante burguês já aristocrata); entre o cortiço de João Romão o “São Romão” *versus* o outro vizinho “Cabeça de Gato”; entre os personagens João Romão *versus* Jerônimo (o imigrante pobre e ingênuo *abrasileirado*); entre Jerônimo *versus* Firmo (o brasileiro mulato malandro); entre Rita (a baiana sensual) *versus* Piedade (a portuguesa tradicional e recatada); e, finalmente, entre João Romão *versus* Bertoleza (a escrava explorada crendo ter sido liberta). Sendo sempre mediadas por outros fatores determinantes, todas estas tensões binárias, como comenta Candido (1993), são, portanto, representações significativas de tensões da natureza e da estrutura social brasileira. Algumas tensões são daquele determinado período e outras são atemporais, como o sistema escravista, a luta de classes, o nacionalismo e a xenofobia, as estigmatizações históricas e sociais. Essas tensões estão todas restritas ao espaço ficcional do Cortiço São Romão, delimitando, assim, o espaço narrativo da história do romance.

### 3.1.3.1 *O processo de acumulação no emergente imigrante*

João Romão, figura central na narrativa, é um taverneiro português proprietário do cortiço, que — ascendendo econômica e socialmente à custa da exploração brutal do trabalho subserviente, da renda imobiliária arrebatada do pobre, de atitudes ilícitas e torpes — vence o meio. Deste modo, a história que descreve o mecanismo da formação de sua fortuna, que é a acumulação semiprimária de capital em *O cortiço*, acaba por se constituir o eixo da composição ficcional no romance.

O perfil desse personagem é descrito a partir da nacionalidade e estende-se ao caráter. O português é um homem que trabalhou arduamente como empregado de um vendeiro de uma suja e obscura taverna, nos refolhos do bairro Botafogo, a qual herdou e, desde então, é, como diz o trecho a seguir:

Proprietário estabelecido por sua conta, atirou-se à labutação ainda com mais energia, possuindo-se de tal delírio de enriquecer, que afrontava resignado às mais duras privações. [...] Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima da esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha. (AZEVEDO, 2006, p. 15)

Neste ínterim, ele conheceu e acabou por se aproximar de Bertoleza, uma escrava trintona, quitandeira (sua vizinha), cuja confiança tratou de ganhar, logo após ela lhe ter revelado a posse de uma quantia suficiente para sua alforria. Além disso, ela conseguia, revelou-lhe, arrecadar todo mês, a custa de muito trabalho, o valor necessário para o pagamento *de jornal*. O astuto:

João Romão tornou-se o caixa, o procurador e o conselheiro da crioula. No fim de pouco tempo era ele quem tomava conta de tudo que ela produzia e era também quem punha e dispunha dos seus pecúlios, e quem se encarregava de remeter ao senhor os vinte mil-réis mensais. (AZEVEDO, 2006, p. 16)

Dá-se, então, neste momento da narrativa, o início do processo de enriquecimento de João Romão, pautado na exploração, no qual justamente Bertoleza será o ponto de partida, a base. Ela, à medida que ele lhe ganha confiança, aceitará tudo cegamente. Amigados, João Romão comprará, com “as economias da amiga”, palmos do terreno ao lado da venda e levantará a quitanda. Ainda, num perverso engodo, iludirá Bertoleza, falsificando sua carta de alforria. Ao agir assim, além de apropriar-se das economias de Bertoleza e dar um investimento inicial em seu negócio, João Romão também conseguirá reter para si toda a renda provinda da labuta da negra, que mesmo

desconhecendo o fato de ainda ser, na verdade, uma escrava, trabalharia, de fato, *como escrava* ao se amasiar com o comerciante português.

Assim, conhecemos a figura do português amoral que, ancorado nos resquícios da estrutura colonial, explora a força de trabalho da escrava para enriquecer, mostrando que a Abolição da Escravatura não livraria o negro da exploração. O mais desconcertante e perverso é a inserção afetiva, pois Bertoleza “mourejava a valer, mas de cara alegre”. Além disso, vale lembrar o que já mencionamos, ela estava metida com um português porque “como toda cafuza, não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 2006, p. 16). Esse paralelismo entre as posturas dos dois — um que explora o trabalho servil escravo e a outra que a ele se submete, acreditando-se inferior — ratifica no romance a representação do cenário controverso da época: de um lado a abolição da escravidão e, de outro, a discussão sobre superioridade (introjetada no imaginário) e diferença racial.

Ao mesclar escravidão com relações afetivas — na personagem de “Bertoleza que representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante” (AZEVEDO, 2006, p. 17) — o romance expõe uma engrenagem social mais cruel, que vai além da questão de classes e da exploração, e atinge a barbárie maior: o escravo não seria humano e, portanto, nem sequer uma classe.

No entanto, o taverneiro, na sua ânsia de enriquecimento, tinha um verdadeiro projeto ao qual se entregava disciplinadamente, sem lazer, sem descanso: “tudo que rendia a sua venda e mais a quitanda seguia direitinho para a caixa econômica e daí então para o banco.” (AZEVEDO, 2006, p. 17). Para concretizar seu projeto, o português não se esquivava da labuta: “Servia de pedreiro, amassava e carregava barro, quebrava pedra”, mas mesclava-a com “milagres de esperteza e economia”, pequenos furtos de materiais de obras por perto, “sempre coroados do melhor sucesso” (p. 17). Na sequência, João Romão e Bertoleza passam a construir pequenas casas e a alugá-las. O cortiço começa a se formar e a dar lucros ao seu proprietário. No fragmento abaixo, observamos a dimensão do quanto a personagem, neste momento da narrativa, trabalhava arduamente, para, no momento seguinte, dar início à sua ascensão econômica:

Sempre em mangas de camisa, sem domingo nem dia santo, não perdendo nunca a ocasião de assenhorear-se do alheio, deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber, enganando os fregueses, roubando nos pesos e medidas, comprando por dez réis de mel coado o que os escravos furtavam da casa dos seus senhores, apertando cada vez mais as

próprias despesas, empilhando privações sobre privações, trabalhando e mais a amiga como uma junta de bois, João Romão, veio afinal a comprar uma boa parte da pedreira, que ele, todos os dias, ao cair da tarde, assentado um instante à porta da venda, contemplava de longe com um resignado olhar de cobiça. [...] e então principiou a ganhar em grosso, tão em grosso [...] (AZEVEDO, 2006, p. 18)

A partir de um raciocínio sobre o dito popular dos três pês, Candido (1993) comenta: “para o escravo são necessários três P. P. P., a saber, Pau, Pão e Pano”, indicando, assim, três categorias de personagens presentes em *O cortiço*. A primeira é a do português (na qual inclui João Romão, Miranda e Jerônimo), composta por “variedades do branco europeu, desprezado de maneira ambivalente pelo nativo, mas pronto para suplantá-lo e tornar-se o verdadeiro senhor” (CANDIDO, 1993, p.133) e, portanto, a categoria correspondente ao explorador capitalista. A segunda seria a do negro, na qual inclui também o mestiço, essa “arraia miúda dos cortiços, que mesmo quando etnicamente branca é socialmente negra” (p.134). Na terceira categoria, temos uma redução biológica que, segundo o crítico, transcende o crivo naturalista e aproxima-se a do animal, em suas palavras: “a própria redução do homem à condição de besta de carga, explorada para formar o capital dos outros” (p.134). Interessa apontar que, apesar de todos os abusos que cometeu, João Romão trabalhou muito e sofreu muitas privações para acumular suas riquezas. Nesse sentido, e de acordo com Candido (1993), ele se nivela ao escravo (e, portanto, ao animal), visto que também “trabalhava como um burro”. A diferença entre ambos está justamente no fato de que o português tem a possibilidade de juntar dinheiro e ascender socialmente, inserindo-se até nas mais altas camadas sociais (CANDIDO, 1993, p. 129).

Desse modo, a ascensão econômica do português, ainda tosco, começa a se consolidar e temos na personagem João Romão um novo representante do sistema capitalista. Ele, escalando na sua ânsia pelo poder, estipula para si um grandioso projeto: “a criação de uma estalagem em ponto enorme, uma estalagem monstro, sem exemplo, destinada a matar toda aquela miuçalha de cortiços que alastravam por Botafogo” (AZEVEDO, 2006, p. 23). Na expectativa de realizar esse projeto, João Romão é tomado por uma ambição desenfreada: “Desde que a febre de possuir se apoderou dele totalmente, todos seus atos, todos, fosse o mais simples, visavam um interesse pecuniário. Só tinha uma preocupação: aumentar os bens.” (p. 24). A partir daí, o narrador segue descrevendo como João Romão construirá sua fortuna, como

pertencerá à classe dominante e como será o processo de espoliação, mentira, roubo, fraude, agiotagem e a absurda e desmedida exploração dos miseráveis de seu cortiço.

No entanto, o português, antes pobre e agora pertencente à classe economicamente dominante, percebe-se ainda tosco. Ao mesmo tempo, ele almeja ainda mais. Abalado de inveja pela notícia do título de baronato recebido pelo vizinho e patrício Miranda, João Romão tem consciência de sua insignificância e quer ascender socialmente, quer também status e participar da elite burguesa. No trecho abaixo podemos ler a descrição do desejo de grandeza que se apodera de João Romão:

E uma vida inteira, completa, real, descortinou-se amplamente defronte dos seus olhos fascinados: uma vida fidalga, de muito luxo, de muito dinheiro; uma vida de palácio, entre mobílias preciosas e objetos esplêndidos, onde ele se via cercado de titulares milionários, e homens de farda bordada, a quem tratava por tu, de igual para igual, pondo-lhes a mão no ombro. E ali ele não era, nunca fora, o dono de um cortiço, de tamancos e em mangas de camisa; ali era o Sr. Barão! O Barão do ouro! O Barão das grandezas! O Barão dos milhões! Vendeiro! Qual! Era o famoso, o enorme capitalista! (AZEVEDO, 2006, p. 104)

A partir deste sonho, o português com os objetivos bem claros se transforma “por dentro e por fora”, nos diz o narrador, se refina nos modos, nas vestimentas; passa a frequentar clubes de dança, o Passeio Público, o Theatro São Pedro de Alcântara; passa a assinar o Jornal do Comércio e a ler romances franceses traduzidos. Enquanto isso, seus negócios vão para outro patamar de expansão, pois “contratou três caixeiros” e “Principiava a meter-se em altas especulações, aceitava ações de companhias de títulos ingleses e só emprestava dinheiro com garantia de boas hipotecas.” (AZEVEDO, 2006, p. 133). Assim, João Romão galgava sua posição social, sendo já tratado pelo vizinho Miranda, o “Barão” que tanto invejava, como igual. Nesta aproximação, recebe seu primeiro convite para jantar no sobrado. Este encontro, pré-arranjado através de conchavos de João Romão e Botelho, hóspede parasita do sobrado, vem ao encontro da intenção dos dois num regateio de um casamento por conveniência, entre o taverneiro e a filha de seu patrício Miranda. Essa seria, naquele momento, a forma de João Romão efetivamente ser reconhecido como um grande capitalista, de ser recebido e fazer parte da elite burguesa, de ser membro de uma família “aristocrática” carioca.

Já frequentador assíduo do sobrado, João Romão sente-se superior. Do alto, ele passa a mirar os *de baixo*, como a projetar sua autoimagem, atitude que fica evidente na descrição dada pelo narrador:

E lá em cima, numa das janelas do Miranda [...] o vendeiro lançava para baixo olhares de desprezo sobre aquela gentilha sensual, que o enriquecera e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar. (AZEVEDO, 2006, p. 144).

Neste ponto da narrativa, o português já está acostumado com a sociedade capitalista e iniciado na “arte da exploração”. Sua ascensão social seguirá como um trator passando por cima de tudo e todos. Ele conquistará seus objetivos financeiros e sociais através dos atos mais torpes possíveis, o incêndio do cortiço, o furto do dinheiro do moribundo velho Libório, sem demonstrar o menor resquício de moral ou ética, pois, na sua visão, todos a sua volta são instrumentos para a sua própria ascensão.

Então, o jantar foi, para João Romão, um sucesso. No entanto, a dura realidade, ao voltar do sobrado e encontrar Bertoleza, o engelhou, despertando asco, e “a compreensão do estorvo que o diabo daquela negra seria para o seu casamento.” (AZEVEDO, 2006, p. 137) A percepção do quanto ela poderia ser um empecilho para concretizar os seus planos o alarmou e ele passou a tecer confabulações como esta: “Mas, afinal, de que modo se veria livre daquele trambolho?” (p. 137). Para que a sua nova meta fosse alcançada, seria necessário que o português se livrasse de sua amante.

Ambicioso e sem dilemas morais nesse momento da narrativa, João Romão já estava familiarizado com os benefícios que uma tragédia poderia lhe oferecer. O incêndio fora uma tragédia para os moradores, para o ganancioso João Romão, no entanto, resultara numa benção geradora de ganhos. A primeira tentativa de incêndio lhe rendera a esperteza de segurar todas as suas propriedades. Visava concretizar seu projeto de construir o “novo cortiço”, Estalagem de São Romão, organizado, limpo, ordenado, planejado e modernizado, conseqüentemente seletivo, nas palavras do narrador: “A feroz engrenagem daquela máquina terrível, que nunca parava, ia já lançando os dentes a uma nova camada social que, pouco a pouco, se deixaria arrastar inteira lá para dentro.” (AZEVEDO, 2006, P. 182)

Este novo projeto, o novo cortiço, acabaria por aproximar os portugueses capitalistas. Assim, foram feitos todos os acertos para o casamento de João Romão com Zulmira, filha de Miranda. Cabe comentar agora, de acordo com Candido (1993), sobre um índice de uma questão presente à época: a cumplicidade dos patrícios na narrativa pode revelar a possível postura do brasileiro ressentido frente ao capital nacional explorado pelo estrangeiro, especificamente, o português “que vem tirar nosso sangue” (CANDIDO, 1993, p.131).

Entretanto, a questão principal para João Romão, agora, é resolver sua situação com a escrava, seu único obstáculo para casar com a brasileirinha, antítese de Bertoleza, branca, virgem, bem educada, obediente, rica e agora nobre. Ele pretende dar seguimento ao seu plano de embolsar todas as vantagens agregadas a esta união e, conseqüentemente, “aumentar os seus bens com o dote da noiva”, podendo, ainda, “caber-lhe mais tarde tudo o que o Miranda possuía”. A cumplicidade entre os patrícios não o impede, porém de seguir, maquiavelicamente, como se lê no trecho:

uma vez de dentro [...] como quem não quer a coisa, o empurrando de lado, até empolgar-lhe o lugar e fazer e si um verdadeiro chefe da colônia portuguesa no Brasil [...] e passe-me para cá o título de Visconde! (AZEVEDO, 2006, p. 189)

O único obstáculo para o seu sonho e felicidade era “aquela miserável preta”. A dimensão de sua ira em relação à escrava é descrita a seguir:

E a Bertoleza? Gritava-lhe do interior uma voz impertinente.  
— É exato! E a Bertoleza? [...]  
Diabo! E não poder arredar logo da vida aquele ponto negro; apagá-lo rapidamente [...]  
E não podia deixar de pensar no demônio da negra, porque a maldita ali estava perto, a rondá-lo ameaçadora e sombria; estava ali como documento vivo das suas misérias, já passadas mas ainda palpitantes. Bertoleza devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mau na vida dele! [...] era a sua cúmplice e era todo o seu mal – devia, pois, extinguir-se! (AZEVEDO, 2006, p. 189)

No entanto, em seus conchavos com Botelho para buscar uma solução de como se livrar dela, Bertoleza percebe a movimentação dos dois e, pela primeira vez, enfrenta João Romão, trazendo o problema às claras. Após escutar a conversa daquele que ainda considerava seu homem, a negra, ciente das intenções do português, brada indignada: “Você está muito enganado, Seu João, se cuida que se casa e me atira à toa! Exclamou ela. Sou negra, sim, mas tenho sentimento! Quem me comeu a carne tem de roer-me os ossos!” (AZEVEDO, 1993, p 195). Explicitamente, ela exige o que já considerava seu como direito: “Quero ficar a seu lado! Quero desfrutar o que nós dois ganhamos juntos! Quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho! Quero o meu regalo, como você quer o seu!” (p. 195). E com a coragem de externar e dar visibilidade ao problema, Bertoleza deixa evidente que depois desses anos todos de labuta, ela quer desfrutar do que *ambos* ganharam e, enraivecida, consegue sintetizar em poucas palavras todo seu pesar:



Ah! Agora eu não me enxergo! Agora eu não presto para nada! Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e aguentar a sua casa com o meu trabalho! Então a negra servia para um tudo; agora não presta para mais nada, e atira-se com ela no monturo do cisco! Não! Assim também Deus não manda! Pois se aos cães velhos não se enxotam, por que me hão de pôr fora desta casa, em que meti muito suor do meu rosto?... Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato! (AZEVEDO, 2006, P. 196)

A situação chegaria ao limite e João Romão precisaria tomar uma decisão. Já tinha pensado nas diversas formas de matá-la, “como um criminoso que leva uma ideia homicida” (AZEVEDO, 2006, p. 190), e as fantasias se delineavam em sua mente: “como poderia despachá-la, sem deixar sinais comprometedores do crime? Envenenando-a? [...] Matá-la a tiro? [...] atirá-la ao mar ou por um despenhadeiro” (p. 190). Mas a solução seria dada pelo parasita Botelho: ela seria entregue de volta ao seu senhor e restituída, legalmente, à escravidão.

O ato sórdido foi tramado e, então, consolidado, acompanhado das descrições do narrador, ratificando a prosperidade de João Romão, o capitalista de sucesso: “tudo ali prosperava forte em grosso, aos contos de réis” e “os vinténs choviam dentro da gaveta da venda”, assim, “fizera-se o fornecedor de todas as tabernas e armarinhos de Botafogo”, por fim, segue com descrições de mais atividades econômicas:

E ali ia de tudo: o alto e o baixo negociante; capitalistas adulados e mercadores falidos, corretores de praças, zangões, cambistas; empregados públicos, que passavam procuração contra seu ordenado; empresários de teatro e fundadores de jornais, em apuros de dinheiro; viúvas que negociavam seu montepio; estudantes, que iam receber a sua mesada [...] (AZEVEDO, 2006, p. 198)

Esta prosperidade econômica traz embutida a ideia de um cortiço igualmente com este perfil, mais aristocratizado, selecionando seus moradores, pois “Já lá não se admitia assim qualquer pé-rapado: para entrar era preciso carta de fiança e uma recomendação especial.” (AZEVEDO, 2006, p. 198) Concluímos que, conseqüentemente, o convívio com os *de baixo*, não fazia mais parte do horizonte do português. Assim, para João Romão, livrar-se de seu passado era urgente, assim como desfazer-se, de fato, da negra.

A descrição do encadeamento final é seca, cortante, tal o destino de Bertoleza. O “ex-taverneiro e futuro visconde” jantava, levemente incomodado pelo constrangimento da situação que se daria. A cena já armada se apresenta: o filho do antigo senhor da escrava chegou com dois urbanos. Bertoleza percebeu a traição,

“adivinhou tudo com lucidez de quem se vê perdido para sempre: adivinhou que tinha sido enganada; que sua carta de alforria era uma mentira, e que seu amante, não tendo coragem para matá-la, restituiu-lhe o cativo.” (AZEVEDO, 2006, p. 207)

A reação da negra foi imediata: “antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado.” (AZEVEDO, 2006, p. 207). Podemos pensar que Bertoleza, ao preferir a morte ao cativo, não se entregaria mais à subserviência e, assim, subverte a perversidade daquele a quem ela se entregara servil e fielmente. Dessa maneira, ela negaria a ordem “natural”, das coisas como a sociedade escravista lhe ditava como “normal”, e se revoltaria, recusando-se a aceitar o que o ex-companheiro e o destino lhe tramou. Ainda nessa linha de pensamento, Bertoleza não se resignaria frente aos poderes que o inexorável lhe apresentava e, em sua morte, buscaria um ato de liberdade, numa manobra de enfrentamento e embate, talvez até como um exercício de poder e de resistência, diante de uma situação de vida que seria inaceitável para ela.

Imediatamente após o suicídio de Bertoleza, parava à porta de João Romão uma carruagem: “Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito.” (AZEVEDO, 2006, p. 207) Esta situação, ironicamente encerra a história, a ascensão social pela acumulação tosca à custa da exploração do trabalhador, culminando no engodo final. Além disso, o suicídio da escrava Bertoleza é, afinal, provocado pelo mesmo sócio benemérito que faz acordos com uma sociedade em marcha para a modernidade e, portanto, que se diz abolicionista. Desse modo, o ato sinistro e hipócrita é maquiado. Revela-se assim, no romance, uma denúncia acerca das bases ilusórias da emancipação dos negros frente às classes vigentes.

### 3.1.3.2 *A pretensiosa burguesia*

Outra polaridade e conflito são revelados no sobrado. Fora do cortiço, porém não isolado dele, mas em constante tensão, compõe-se este outro núcleo. Ele representa a classe dominante na narrativa. Os proprietários, Miranda e sua família, são burgueses com pretensões aristocráticas. Estrato social da Corte carioca, em fins do século XIX, a burguesia que se fez elite, uma vez que a manutenção do poder imbricava a necessidade de elevação social, entendia o *status* como legitimidade.

Sempre a partir da perspectiva de Candido (1993), vemos que o Comendador Miranda é, na trama, o outro representante do explorador capitalista estrangeiro, o português que vem para o Brasil para se “dar bem” e, portanto, que “chega e vence o meio”. No entanto, diferentemente de seu patrício João Romão que conseguiu acumular sua fortuna individualmente, Miranda traz seu patrimônio atrelado a um casamento de conveniências com uma brasileira, personagem descrita como quem tem índole duvidosa, “senhora pretensiosa e com fumaças de nobreza”, “uma mulherzinha levada da breca”, que “já dera ao marido toda sorte de desgostos” (AZEVEDO, 2006, p. 19), enfim, uma adúltera. Miranda, porém, se submete a ela devido à relativa fortuna, na qual “a sua casa comercial garantia-se com o dote que ela trouxera uns oitenta contos em prédios e ações da dívida pública, de que se utilizava o desgraçado tanto quanto lhe permitia o regime dotal.” (p. 19). Este casamento falido e decadente mantém-se em pé, por uma questão de conformidade e hipocrisia. “Além de que, um rompimento brusco seria obra para escândalo, e, segundo sua opinião, qualquer escândalo doméstico ficava muito mal a um negociante de certa ordem.” (p. 19). Segundo Moisés (1998, p.25), “o romance realista focaliza a situação criada pelo casamento, não a feliz, supostas pelas veleidades burguesas, senão a degenerescente, encoberta pelo ‘manto diáfano’ que a classe média jogava sobre suas instituições”. A narrativa enfatiza, assim, o costume do dote como uma prática tradicional e conveniente ainda, naquele jogo de constituição das elites da sociedade capitalista no final do império. A personagem representa, no entanto, a decadente burguesia, cuja riqueza e prestígio se mantêm a custa de uma instituição arruinada, de aparência.

A rivalidade e a tensão entre os lusitanos é uma constante na narrativa, como percebemos em vários trechos: “Travou-se uma luta renhida e surda entre o português negociante de fazendas por atacado e o português negociante de secos e molhados” (AZEVEDO, 2006, p. 22); os diálogos são muitas vezes pronunciados com rancor, especialmente por Miranda: “— Um cortiço! Maldito seja aquele vendeiro de todos os diabos! Fazer-me um cortiço debaixo das janelas!... Estragou-me a casa, o malvado!” (p. 25); e, finalmente, neste: “Tinha inveja do outro, daquele outro português que fizera fortuna, sem precisar roer nenhum chifre; daquele outro que para ser mais rico três vezes do que ele, não teve que casar com a filha do patrão ou com a bastarda de algum fazendeiro freguês da casa!” (p. 27).

Perceptível, nesses fragmentos, está o ressentimento em relação ao capitalista que conquistou sua fortuna por meio pouco “nobre”, digamos assim, em relação ao

outro que a construiu individualmente (mesmo que pela exploração torpe). Tal é o grau de competitividade no jogo entre cortiço e sobrado e, também, entre os portugueses, que se faz necessário construir um muro, como demarcação de espaço de poder entre eles e suas propriedades, uma espécie de trincheira, dada a insuperabilidade do impasse.

Candido aponta como a presença do português é decisiva na narrativa enquanto “alternativa ou antagonismo do brasileiro”, de tal modo que os seus comportamentos condicionam a ação; “o comportamento de um ou outro em face do Brasil, tomado essencialmente como natureza, como disponibilidade que condiciona a ação e, portanto, o destino de cada um.” (CANDIDO, 1993, p. 131). Para nós, é interessante saber que esse jogo existe, primeiramente, entre dois capitalistas estrangeiros. Eles são exploradores que aqui vieram e venceram o meio, cada um à sua maneira (ambas amorais, segundo a narrativa). O jogo, porém, os coloca *um* em relação ao *outro*. São diversos pela constituição de suas fortunas, assim como de suas procedências, pois um é burguês e aristocrata, enquanto o outro é um toско igualado a um burro de carga, que enriqueceu pautado na baixeza. No início, ambos são antagônicos e se repelem, mas em face aos seus objetivos comuns, percebem-se iguais e acabam por se unirem.

Quando Miranda torna-se Barão, esta competitividade se encerra para virar uma aliança, dando espaço para o novo sonho do ainda toско João Romão — há também pretensão ao *status* legitimado de elite, visto que a única possibilidade é agregar-se ao núcleo do sobrado. O desenlace desta convivência e aproximação conveniente entre os capitalistas vizinhos é uma situação muito presente na estrutura social do período: os acordos baseados na acomodação cordial; resultando, na narrativa, em um casamento que beneficiará ambas as partes. Para o êxito desta empreitada, João Romão terá um forte aliado do núcleo do sobrado, revelando na narrativa outro índice constituidor das relações sociais e de poder da época: o favor e o apadrinhamento. O hóspede rancoroso e fracassado, também português, Botelho, que “na qualidade de parasita”, “vegetava à sombra de Miranda” (AZEVEDO, 2006, p. 30-31), aparentemente sem muita importância, será um importante aliado de João Romão na sua ascensão social, como astucioso mediador do acordo de casamento e fomentador do sórdido ato final do ex-taverneiro.

Evidenciamos, então, a partir do núcleo do sobrado, um lugar de domínio. O explorador, o português (representado em Miranda e posteriormente em João Romão) veio e venceu o meio, sem se submeter às forças dele, mesmo que isso se constitua a partir de uma falácia, pois essa é já uma elite decadente. Percebemos nesta oposição

sobrado/elite *versus* cortiço/povo uma representação das diferenças de classe e do mecanismo de exploração do estrangeiro, em relação ao que Candido explica como “Aquilo que seria condição de esmagamento para o brasileiro seria a condição de realização para o explorador de fora, pois sempre a pobreza e a privação foram as melhores as mais seguras fontes de riqueza” (CANDIDO, 1993, p. 140).

### 3.1.3.3 *O imigrante pobre e ingênuo abraileirado*

O cavouqueiro português apresenta mais uma polaridade em relação a João Romão. Jerônimo caminha em direção oposta ao *progresso* do estrangeiro, que vem para vencer no meio. Representa, portanto, um estrato outro na engrenagem social: o imigrante/trabalhador que não dá certo e é engolido pelo meio/sistema, pois “cedeu à atração da terra, dissolveu-se nela e com isso perdeu a possibilidade de dominá-la, como João Romão, porque deixou quebrar a relação de possuidor e coisa possuída.” (CANDIDO, 1993, p.141). Como um trabalhador humilde, viera de sua terra “tentar a vida” como colono, mas imediatamente percebe a dinâmica da exploração e o patamar em que ele se encaixa: “na roça tinha que sujeitar-se a emparelhar com os negros e viver com eles no mesmo meio degradante, encurralado como besta, sem aspirações, nem futuro, trabalhando eternamente para o outro.” (AZEVEDO, 2006, p. 53). Estão presentes neste trecho, como em muitos outros do romance, dimensões de relações sociais e poder, relativas à época retratada, que repercutem como uma denúncia da forma de organização do trabalho existente no Brasil escravocrata. Naquele contexto, imigrantes buscam trabalho e, conseqüentemente, aflora um ressentimento no brasileiro em relação à nova mão de obra.

Indicado com um perfil de excelência: “perseverante observador [...] a força de um touro que o tornava respeitado [...] a grande seriedade do seu caráter e a pureza austera dos seus costumes [...] de uma honestidade a toda prova e de uma primitiva simplicidade no seu modo de viver.” (AZEVEDO, 2006, p. 53), Jerônimo foi tentar vida melhor na Corte. No cortiço São Romão, irá ser o mestre de obras da pedreira e imediatamente torna-se um modelo, como trabalhador: “Tomou conta da direção de todo o serviço [...] Com o seu exemplo os companheiros tornaram-se igualmente sérios e zelosos.” (p. 54). Era visto, também, como um empregado gerador de lucros para João Romão e, conseqüentemente, com possibilidades de ascensão, como podemos ler no seguinte fragmento:

No fim de dois meses já o vendeiro esfregava as mãos de contente e via, radiante, quanto lucrara com a aquisição de Jerônimo; tanto assim que estava disposto a aumentar-lhe o ordenado para conserva-lhe em sua companhia. “Valia a pena! Aquele homem era um achado precioso! Abençoado o Machucas que lho enviara!” E começou a distingui-lo e respeitá-lo como não fazia a ninguém. (AZEVEDO, 2006, p. 54)

Este *status* de autoridade e seriedade alcançado no trabalho estende-se ao cortiço, em que Jerônimo vai sendo reconhecido, aos poucos, como um “homem sério e destemido”. Introduzido como um autêntico lusitano, fiel a suas origens além-mar, e isolado com sua família, cultivada, de dentro da coletividade, o comportamento saudosista do imigrante, a busca de fidelidade às origens, que se revela por meio do hábito de sentar-se à porta, dedilhando em sua guitarra os melancólicos fados de sua terra natal, num “lamentoso choro e dolorido”, próprio dos desterrados.

Sabemos que a música e os instrumentos musicais vieram na bagagem desses imigrantes que, trazendo consigo essa representação cultural e simbólica, resgatavam a tradição do fado daquela terra deixada para trás, despertando, por conseguinte, um sentimento saudoso de nacionalidade. Neste sentido, a música pode ser considerada como elemento marcante de resistência à aculturação absoluta, ou assimilação, operando como forma de expressão privilegiada de uma vida entre os dois mundos. Jerônimo, que no início se mantém à distância, caminhará no sentido da mais absoluta identificação com o cortiço e sua coletividade, já que passa por uma transformação profunda, *abrasileirando-se* ao apaixonar-se por Rita Baiana. Seu primeiro contato com a terra, com a alegria dela, e com a sedutora mulata será justamente através da música; ou seja, o símbolo de resistência que, na verdade, constituirá a ponte entre os mundos. Este andamento acontece na narrativa num final de domingo — ocasião de ruidosa alegria e bom humor, de convivência em toda a república do cortiço; na qual começou a gemer a guitarra de Jerônimo: “mais triste e saudosa do que nunca” (AZEVEDO, 2006, p. 71), despertando outras e, por fim, a: “monótona cantiga dos portugueses enchia de uma alma desconsolada o vasto arraial da estalagem” (p. 71); repercutindo no todo: “Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza” (p. 71), até que a natureza brasileira, no impulso, reage: “de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo” (p. 71). Assim, em todo o cortiço, a força da natureza sensual, instintiva,

representada através da música brasileira — viva e orgânica, o choro, acaba por suplantar a nostálgica cantiga da terra deixada para trás, o fado dos portugueses: “E aquela música de fogo doidejava no ar como aroma quente de plantas brasileiras, em torno das quais se nutrem, girando, moscardos sensuais e besouros venenosos, freneticamente, bêbedos do delicioso perfume que os mata de volúpia.” (AZEVEDO, 2006, p. 71). Inicia-se então, de forma incondicional, o processo de sedução de Jerônimo por Rita Baiana e pela terra, atento àquela “música estranha música”, ou seja, a partir dela:

[...] aproximou-se da grande roda que se formara em torno dos dois mulatos. Aí, de queixo grudado às costas das mãos contra uma cerca de jardim, permaneceu, sem tugar nem mugir, entregue de corpo e alma àquela cantiga sedutora e voluptuosa que o enleava e tolhia [...] (AZEVEDO, 2006, p. 72)

Diversos são os fragmentos que evidenciam este desencadeamento, a partir do instante em que ele vê a baiana rebolar no centro da roda, “de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, como muito de serpente e muito de mulher.” (AZEVEDO, 2006, p. 72) É assim que o português, arrastado pelo chorado, inebriado, “entorpecido de uma desconhecida embriaguez” (p. 73), é seduzido pela figura sensual mulata. Ela dança

numa sofreguidão de gozo carnal, num requebro luxurioso que a punha ofegante [...] a tremer toda, como se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite [...] Naquela mulher estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando ali: ela era a luz ardente do meio-dia [...]. Mas Jerônimo nada mais sentia, nem ouvia, do que aquela música embalsamada de baunilha, que lhe entontecera a alma; e compreendeu perfeitamente que dentro dele aqueles cabelos crespos, brilhantes e cheirosos, da mulata, principiavam a formar um ninho de cobras negras e venenosas, que lhe iam devorar o coração. (AZEVEDO, 2006, p. 72-74)

São perceptíveis nesses trechos como fica evidente a sedução e o poder da natureza, representada na figura da mestiça Rita Baiana, agindo sobre o ingênuo imigrante e dominando-o, assim como ele, por sua vez, tem a antevisão do quanto esta é uma força perigosa que irá sobrepujá-lo, arrastando-o inevitavelmente para o fundo do poço. E a transformação do português se faz notar logo no dia seguinte em que conheceu Rita Baiana — uma mudança comportamental, segundo Candido, “A seriedade paquidérmica cede lugar à alegria” numa “certa aceitação triunfal da natureza” (1993, p. 141). Jerônimo começa a absorver um novo estilo de vida imediatamente depois da festa, resolve interromper pelo meio o dia na pedreira, por não

estar sentindo-se bem, num súbito mal estar — uma mudança de postura já de malevolência e indisposição para o trabalho (reforçando o estigma dos *de baixo* como uma classe preguiçosa). Repleto de pequenos gozos, de apelos brasileiros: troca, por exemplo, o chá preto, a “água morna”, que Piedade fazia pelo café bem forte com um gole de parati preparado por Rita; passa ainda a rejeitar a culinária de sua terra, sugerindo à mulher fazer “uns pitéus à moda de cá” (AZEVEDO, 2006, p. 87), e deixa a guitarra de lado, exceto para tentar tocar as modinhas que Rita Baiana cantava. A transformação do português vai se intensificando e é descrita no seguinte fragmento:

Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição; para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor... E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abrazeirou-se. (AZEVEDO, 2006, p. 85-86)

E assim o imigrante português antes trabalhador honesto, honrado, modelo de virtude, que tinha tudo para acender e vencer o meio, a princípio de forma digna (diferente dos outros dois exploradores capitalistas – João Romão e Miranda), sucumbe à terra e ao meio, a partir da equação formulada por Candido (1993). Jerônimo, ao entregar-se ao amor da mulata e seguir seus impulsos, acaba por nivelar-se *aos da terra*, perde a vez como capaz de progredir e passar para a classe dominante, vira, portanto, um figurante nesta engrenagem como afirma Candido. Ao *abrazeirar-se*, Jerônimo alçou a posição de pertencente *aos da terra*, à subclasse dominada, aos estigmatizados como *os de baixo*.

Sua trajetória então é pura decadência. Para obter amor da mulata o português precisa jogar sujo, e muito – e encomenda a morte do mulato rival, amante atual de Rita. A partir deste movimento seu caráter e modo de ser se transforma:

O português abrazeirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, a felicidade de possuir a mulata e ser possuído por ela, só ela, e mais ninguém. (AZEVEDO, 2006, p. 175)



O misto de remorso e desejo incontrolável empurra Jerônimo para a bebida e, ao cair nos encantos da mulata, perde qualquer resquício de moral, sugado completamente pelo desejo, como o seria, da mesma forma, pela coletividade brasileira. Ele faz parte agora desta *massa*, da classe dos dominados, totalmente engolido pela natureza, pelo meio. Jerônimo, ao cometer o mais torpe dos atos, o assassinato, declina ao patamar mais baixo na escala social, passando assim a existir uma aproximação entre Jerônimo e João Romão, antes polarizados, visto que este não irá se valer literalmente do homicídio, mas será deflagrador de um suicídio. Portanto, para ambos, a morte se faz solução na eliminação de obstáculos maiores. Da parte de Jerônimo por amor, e de João Romão por ambição.

### 3.1.3.4 *A malandragem da brasilidade*

Rita, personagem responsável pelo *abrasileiramento* de Jerônimo, deflagradora da felicidade e da desgraça dele, o é justamente por representar a natureza brasileira – *a terra*, fonte de volúpia, de prazeres, até então inimagináveis, que irrompe na vida do imigrante de forma arrebatadora:

Naquela mulher estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando ali: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que atordoava nas matas brasileiras; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embamecidas pela saudade da terra, picando-lhes as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca. (AZEVEDO, 2006, p. 73)

Mesmo para o universo diverso e desordenado do cortiço, ela é mostrada como uma mulher diferente para padrões femininos da época – independente, voluntariosa, ousada, mas principalmente, carregada de rotulações interligadas ao campo de sensualidade. Depois de uma ausência de meses fora do cortiço, ela volta orgulhosa, *sexy* e é recebida com alegria pela comunidade, mas com as seguintes palavras:

- E não é que o demo da mulata está cada vez mais sacudida?...
- Então, coisa-ruim! por onde andastes atirando esses quartos?
- Dessa vez a coisa foi de esticar, hein?! (AZEVEDO, 2006, p. 57-58)

Ressoa na narrativa o estereótipo da mestiça volúvel, inclusive tem-se relacionado o dado da regionalidade à lascívia, fazendo questão em frisá-la em suas características de manhosa baiana “Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano” (AZEVEDO, 2006, p. 58). E na sequência do diálogo, ao revelar onde e com quem estava, e por que não casa logo, tem-se outro dado revelador da postura livre da mulata frente à sociedade da época:

— Casar? Protestou a Rita. Nessa não cai a filha de meu pai! Casar? Livra! Para quê? Para arranjar cativo? Um marido é pior que o diabo, pensa logo que agente é escrava! Nada! qual! Deus te livre! Não há como viver cada um senhor e dono do que é seu! (AZEVEDO, 2006, 58).

Deste modo, definimos uma personagem atípica naquela massa bruta do cortiço. Em Rita Baiana são revelados como suas escolhas enquanto mulher não eram aquelas ditadas pela sociedade. Uma mulher independente, lavadeira como as outras mulheres do cortiço, mas de forma relativamente descompromissada, até inconsequente, pois se dá ao direito de sumir meses por amor; ao mesmo tempo, não visa o casamento como meta tal como todas as mulheres na sociedade patriarcal da época. Além disso, ela nem sequer aceita o papel de esposa, vendo-o como total submissão ao homem, algo que, no seu desempenho de fêmea poderosa, acha intolerável. Além disso, é descrita como alguém “que enchia de alegria a estalagem toda” (AZEVEDO, 2006, p. 60), mas que de maneira insolente seduz o português dentro da casa dele, em frente à esposa dele, ou seja, uma mulher com um jeito de ser e viver fora dos padrões, podendo ser considerada no cortiço uma *malandra* à brasileira, em oposição justamente ao caráter bem-comportado de Piedade.

Segundo Pivetta (2010), Rita representa uma versão feminina da figura emblemática do malandro carioca, visto que parece levar a vida de forma fácil, ou seja, trabalha apenas para obter o mínimo necessário à própria manutenção e rejeita o trabalho porque tem consciência de que a sociedade capitalista brasileira raramente permite o deslocamento do negro dentro da sua hierarquia econômica e social. Sabe o jogo do corpo e da sedução, não hesita entregar-se ao prazer, despreza o papel de esposa e parte em busca de liberdade, procurando satisfação para seu desejo. Rita é admirada e respeitada pelos colegas.

Afora a mestiça Rita Baiana, explicitando o sincretismo das culturas do cortiço, nesta postura de *malandragem*, temos o carioca Firmo:

um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadório de marca, pernóstico só de maçadas, e todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeirista [...] ganhava uma semana para gastar num dia; às vezes, porém, os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro [...] militara dos doze aos vinte anos em diversas maltas de capoeiras; chegara a decidir eleições nos tempos de voto indireto. [...] mas desgostou-se com o sistema de governo e renunciou às lutas eleitorais, pois não conseguira nunca o lugar de contínuo numa repartição pública — o sei ideal! Setenta mil-réis mensais: trabalho das nove às três. (AZEVEDO, 2006, p.62).

A relação entre Rita e Firmo era tumultuada e apaixonada e reforça a imagem dos amantes como figurantes que se encaixam neste perfil da *malandragem*:

Ele tinha paixão pela Rita, e ela, apesar de volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez; meti-se com outros, [...] enchia-a de bofetadas [...] e ferravam-se de novo, cada vez mais ardentes, como se aquelas turras constantes reforçassem o combustíveis dos seus amores. (AZEVEDO, 2006, p. 63)

Sobre o mito do malandro, Gomes<sup>12</sup> (2008) remonta como sua história teria começado, na década de 1880, quando um imenso contingente de ex-escravos alcançou sua liberdade. Traumatizados por anos de trabalho compulsório, tais indivíduos teriam, ao se verem livres, abdicado do trabalho regular, identificado à escravidão. Surgido nas comunidades pobres e proletárias, sobrevivendo de pequenos golpes, numa espécie de arma de defesa da classe proletária num Brasil de diferenças gritante, o malandro representou, por certo tempo, o elemento catalisador de resistência de sua comunidade, consolidando-se como figura emblemática, quase romântica, no imaginário social. Da Matta (1980, p. 263-4) os define como indivíduos de certa forma deslocados do mundo do trabalho e das regras formais; individualizados pelo modo de falar, andar e vestir-se. São percebidos, no universo hierarquizante na sociedade, como muito mais inventivos e livres; marcados normalmente pela criatividade musical e gestual. No mundo da malandragem contam com a voz, a improvisação, o sentimento, a emoção, a sagacidade, sem regras ou ordens pré-estabelecidas. Cantar e dançar, fazer samba, buscar uma vida

---

<sup>12</sup> Oliven (1986) registrou que o tema da malandragem se desenvolveu mais intensamente na música popular brasileira nas décadas de 1920, 30 e 40. A relação samba e malandro surge precisamente neste momento, e nem um nem outro jamais se livrariam desta ligação. Neste aspecto, também Gomes (2008) mostra como esta relação traz a questão da construção da ideia de que o vigor da nação brasileira estava na chamada “alma popular”, na qual o samba e a malandragem ocupavam um lugar especial. A malandragem seria reconhecida como fenômeno típico do pitoresco ambiente, enquanto o samba viria a ser visto como a sua mais pura expressão cultural. E pode-se notar que o processo de valorização dos morros como espaços onde a alma popular se manifestaria livremente surge com mais força exatamente no período em que o samba malandro chega ao sucesso: a virada da década de 1920 para 30.

de “sombra e água fresca” são seus parâmetros. Rita e Firmo marcadamente se encaixam neste jeito de ser e viver: a presença da dança, da música, do viver com gozo, da paixão. Sem seguirem regras, eles representam a *malandragem da brasilidade*, segundo a qual, vivem o hoje, sem preocupações e sem se submeterem a ninguém.

Na verdade, no andamento da narrativa, a mulata opta em se submeter ao imigrante Jerônimo, por um tempo, fascinada “com a sua tranquila seriedade de animal bom e forte, o sangue da mestiça reclamou os direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior.” (AZEVEDO, 2006, p. 151), tal qual a escrava Bertoleza. Assim, novamente evidencia-se no romance não só a polaridade das classes, mas também as das raças. Entrega-se a ele luxuriosamente após o vil assassinato do capoeirista. Rita é volúvel, instável e, no final, parte para outra sem grandes conflitos, a *malandra*.

Referindo-se à figura do malandro, Oliven (1986) comenta que no Brasil prevaleceu a lógica da continuidade do clientelismo nas áreas urbano-industriais. Nesse processo de aclimação do favor ao contexto urbano-industrial, o jeitinho, o galho quebrado, o pistolão, a panelinha e a malandragem são práticas fundamentais, que exigem, de diferentes formas, a burla da perspectiva universalista contida na ideologia burguesa. Dentro dessa perspectiva, trata a malandragem como rejeição ao trabalho e como estratégia de sobrevivência. Diz ele:

Como se sabe, o fim da escravidão no Brasil não significou o surgimento de uma sociedade mais aberta, mas a continuidade do padrão de dominação oligárquica. Mesmo com a intensificação da industrialização, o trabalho assalariado não se tornou uma forma de qualificação, pois a ordem social continua sendo fortemente excludente. Assim, a malandragem, ao recusar o trabalho assalariado, se configura numa alternativa — transformada em estratégia de sobrevivência — numa sociedade que marginaliza o trabalhador, não lhe assegurando condições de viver decentemente do fruto do seu labor (OLIVEN, 1986, p. 31)

Ambos, Rita e Firmo, também são na narrativa o que Candido aponta como “a arraia miúda dos cortiços, que mesmo quando etnicamente branca é socialmente negra” (CANDIDO, 1993, p. 134). As personalidades vistas no cortiço são como um contraponto ao mundo burguês capitalista — mais soltas, mais impositivas na sua maneira de ser dentro daquela massa subjugada, de dominados e explorados — como opositoras ao trabalho, orgulhosas da sua postura de malandragem frente à sociedade e às regras da época.

### 3.1.3.5 O estigma dos de baixo – a coletividade explorada

Quanto ao mundo do cortiço, temos uma enormidade e diversidade de outros personagens formando um coletivo dos *de baixo* — os despojados, os excluídos, os pobres explorados, pertencentes às camadas sociais inferiorizadas — lavadeiras, escravos e recém-libertos, trabalhadores livres, operários de fábricas e da pedreira, imigrantes, soldados, vagabundos, prostitutas. Todos são mostrados com uma vida social intensa e vibrante feita de encontros e desencontros, de solidariedade e disputas, de diferenças e convergências, esperanças e desencantos. São personagens retratados como indivíduos marginalizados e desconhecidos da engrenagem social, num constante esforço pela sobrevivência, suporte e sustento das elites opressoras. Há no cortiço um painel de figurantes, no qual alguns adquirem relevância, vez ou outra, mas, de resto, são personagens anônimos. Esta gama de indivíduos vai dando prosseguimento à existência na cadeia de exploração e às suas misérias, relacionando-se entre si; mas, antes de tudo, com o cortiço. Este é narrado em toda a sua imundície, devassidão e promiscuidade como um *habitat* que seleciona os mais fortes. Seus moradores, retratados brutalmente, sempre terminam arrastados pelo determinismo do meio e dos instintos animais, no qual as degradações são também ocasionadas por fatores inerentes às cidades, como a violência, as mesquinhas, as mentiras, o sexo, os desejos ilícitos, a bebida e muita promiscuidade.

Portanto, além de subjugados e economicamente explorados, este grupo também acaba sendo dominado pela própria força centrípeta do meio. De uma forma ou outra, não existe como ficar impune a este meio retratado como *amoral*, uma espécie de *antro* a que todos grotescamente se entregam. Vale ressaltar, por exemplo, a portuguesa Piedade que, de esposa pudica, caprichosa e trabalhadora, chega aos “extremos dos extremos”: “Coitada! Já não causava dó, causava repugnância e nojo. [...] vivia andrajosa, sem nenhum trato e sempre ébria, dessa embriaguez sombria e mórbida que não se dissipa nunca. (AZEVEDO, 2006, p. 201). Pombinha, a moça pura, e alfabetizada, com “modos de menina de boa família” é a flor do cortiço. Sua relação homossexual é descrita de forma animalizada, “ao passo que a outra, por cima, doida em luxúria, irracional, feroz, revolteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando.” (p. 120), e ela, depois, torna-se uma prostituta de relativo sucesso. No seu enalço, já vai custeando uma protegida, Marianita, filha de Piedade e Jerônimo: “A cadeia

continuava e continuava interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostitutazinha naquela pobre menina desamparada [...] (AZEVEDO, 2006, p. 201).

Assim, neste cenário de movimentação social coletiva e quase anônima do cortiço, insignificantes tramas e personagens ganham certo relevo e vão incorporando e compondo a história, na qual as camadas e as relações sociais e de poder do período são representadas. Via de regra, são vários extratos ratificando este anonimato coletivo, animalizado e subjugado: “o grosseiro rumor que vinha da estalagem numa exalação forte de animais cansados.”, segue: “aquele bafo, quente e sensual... com seu fartum de bestas no coito.” (AZEVEDO, 2006, p. 27), “uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas.” (p. 35) e, ainda, nos hábitos brutos do início do dia a dia, quando:

O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pêlo, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra as palmas da mão. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de ir lá, despachavam ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas. (AZEVEDO, 2006, p. 36)

A narrativa apresenta deste modo, a descrição do coletivo do cortiço como torpe, vicioso (reforçando o estigma historicamente criado) e animalizado. Entretanto, ao reforçar as características da degradação dos indivíduos ao meio, o que seria natural no projeto naturalista, a tendência na narrativa de *O cortiço* é ao grotesco e ao caricatural, trazendo nesta disposição uma espécie de forma “desnatural”, nas palavras de Candido (1993, p. 149). E ainda de acordo com Candido, que cita Padre Vieira, tudo vira “a pensão do sexo” (CANDIDO, 1993, p. 148) provavelmente por conter o provincianismo de uma sociedade com uma mentalidade ainda colonial, incapaz de encarar com naturalidade e objetividade as questões desta ordem, e, portanto imaturos para aceitar o Naturalismo como se propõe.

Portanto, é inegável a construção histórica dos pobres como uma subclasse, estigma constantemente ratificado no cortiço — de pessoas incapazes de gerir suas próprias vidas, de gente que vive na indolência, na ociosidade, nas situações de desorganização familiar, entregues ao álcool, às drogas e à criminalidade. Está construída uma cidadania truncada, na qual as habitações coletivas sempre foram locais de degradação e ambiente propício, pelas condições físico-ambientais e pela

promiscuidade, como local de vagabundagem e desordem, antro de vício e criminalidade. Segundo Kowarick:

Sobre esta modalidade de moradia, o imaginário social constrói um discurso que esquadriha a mistura de sexos e idades, a desorganização familiar, a moralidade duvidosa, os hábitos perniciosos, olhando estes locais como focos que fermentam os germes da degenerescência e da vadiagem... (KOWARICK, 2009, p. 85)

Confirma Kowarick como tudo é questão de uma visão histórica pós-colonial e escravista, balizada pelo preconceito dos mais pobres como uma *ralé* inútil, imprestável para o trabalho disciplinado e regular.

Na visão dos potentados da época, essa massa de desclassificados constituía “*uma outra humanidade*”, expressão aplicada à pobreza mineira do século XVIII e, como assinalado, diz respeito ao processo de exclusão na acepção plena do termo: o não reconhecimento do outro, tido como subalterno e inferior, diverso e adverso. (MELLO e SOUZA, 1983, *apud* KOWARICK, 2009, p. 97)

Seguindo ainda este caminho, podemos fazer uma reflexão a partir do cortiço e da questão da “desfaçatez de classe”, segundo o texto canônico de Roberto Schwarz (1985) sobre a condição social vivenciada entre grupos hierarquicamente desiguais, uma aguda pirâmide social, na qual os *de cima* muito se beneficiam e conseguem conviver sem remorsos da sua condição de superioridade e exploração.

### 3.1.4 Considerações

Constitui-se, assim, o romance *O cortiço* como um marco em nossa história literária. Com seu projeto de escritura dentro da estética e dos princípios da Escola Naturalista, e inspiração em *L'Assommoir* (1881) de Zola, Azevedo acabou em muitos sentidos por ir além. Arquitetou no novo texto num mundo novo, visto que faz uma relação peculiar com o texto de Zola, “cria um texto primeiro a medida que filtra o meio” e “texto segundo na medida em que vê o meio com lentes tomadas de empréstimo”, como apontado por Candido (1993, p. 125). A singularidade da fórmula define-se a partir do tratamento literário mais ousado e original — apesar das inúmeras semelhanças apontadas, os arrojados estão evidenciados nas distinções — delineando uma crônica da matéria brasileira e seu contexto social. Traz como mote, a coexistência íntima de explorador e do explorado, possível somente num país economicamente ainda semicolonial, a começar pelo regime da escravidão com vivência ainda direta da

exploração predatória da acumulação de capital a partir do trabalho brutal e servil. Incorpora, ainda, diversos conflitos na narrativa, tocando em questões polêmicas para a época, como a abolição, as classes, a exploração capitalista do trabalho operário, a mestiçagem, revelando o convívio entre raças. Compõe, de tal modo e em coexistência de todos os tipos raciais, uma representação de como era o povo brasileiro na época e, portanto, como solução literária, representa a generalidade do todo. Temos, deste modo, uma alegoria do próprio país — o que Candido (1993) aponta como força narrativa — a contaminação do plano real para o plano alegórico. Candido ainda sugere que o cortiço ficcional de Azevedo, assim como o cortiço real de Botafogo que inspirou Azevedo, está encravado na mente do leitor, justamente por mesclar ficção com esta imagem poderosa e direta da realidade.

O romance *O cortiço* é, por isso, uma estrutura cujos componentes formais acabam por adquirir grande valor ficcional e literário, primeiramente, pelo ponto de vista do narrador que, como explica Lukács (1965), observa a matéria narrada, mantendo a perspectiva da corrente Naturalista e a de Zola (grande influência de Azevedo). Além disso, o caráter quase de um inventário da narrativa descritiva mostra o “quadro” da representação do fenômeno social. Dessa maneira, esse romance traz a apreensão do influxo de forças motrizes deste processo social, acabando por revelar preconceitos sobre a concepção do mundo. Neste sentido, Azevedo e o narrador de *O cortiço* exibem esta postura inserida na narrativa. O narrador em terceira pessoa, onisciente e com um ponto de vista pretensamente imparcial se mantém sempre à distância adequada de seu objeto. Conforme os princípios do projeto realista/naturalista apresenta uma visão fatalista do homem destituído de livre-arbítrio, totalmente submisso ao meio e às forças hereditárias que influenciam seu caráter. Além disso, assinala questões preconceituosas e elitistas da época, aponta para o estigma que se construía, naquele momento, sobre o fato de as habitações coletivas e os pobres serem entendidos como um grande problema urbano — além de serem vistos como classes perigosas, que potencialmente traziam hábitos e vícios nocivos à sociedade, conseqüentemente, representando no imaginário político e elitista brasileiro, uma preocupação, uma ameaça e um incômodo.

O narrador não esconde a náusea diante da crua realidade que revela, do juízo do cortiço como antro de desordem, promiscuidade, violência e devassidões. Ao mesmo tempo, porém, o narrador demonstra de forma aberta os preconceitos vigentes na época e se posiciona de maneira solidária junto às personagens. Temos, portanto, um narrador



ambíguo que, ao mesmo tempo, julga, cedendo aos valores da cultura burguesa, e distancia-se deles, ao solidarizar-se com aquela gente. Manifesta-se assim, um narrador com ponto de vista matizado, que não demonstra perfil definido ou posição forte. Entretanto, mesmo que oscile nos pontos de vista e pretenda manter distância e imparcialidade quanto à matéria narrada, nos permite reconhecer uma posição bem definida: a de não pertencer à classe retratada.

Podemos evidenciar esse ponto de vista externo através da linguagem atribuída aos pobres: uma fala extremamente correta, com o uso de um vocabulário considerado padrão culto da época. Notamos, então, a representação de uma oralidade que não preza pela correspondência entre meio e cenário retratado, relativos aos *de baixo*. Além disso, outra alteração que notamos é a mudança da forma de condução da narrativa em relação a uma personagem. Quando se trata de Jerônimo, o narrador, em sua onisciência, conduz o curso do romance narrando e não mais descrevendo, traz então fragmentos em que revela um conflito íntimo e subjetivo, ratificando sua postura volátil.

No que se refere ao espaço narrativo, a história é delimitada quase que totalmente ao cortiço São Romão, compondo ele próprio o cerne da narrativa. O cortiço é, de fato, tratado como uma personagem, um organismo, uma estrutura viva, sendo entendido como um núcleo, um ambiente e um meio (físico, social e simbólico) de convergência, definido por Candido como o “lugar por excelência” (1993, p. 138) do modo de ser e da dinâmica das relações do coletivo que nele habita.

Quanto à determinação temporal, o romance esboça um grande painel da sociedade brasileira do segundo império, trazendo a representação fictícia da realidade social, num processo histórico de reordenamento estrutural: o da constituição das classes dominantes do Brasil. Neste processo, as tensões e as personagens são definidas. Reconhecemos, em especial, a presença do português como elemento decisivo na narrativa, enquanto “alternativa ou antagonismo ao brasileiro”, conforme Candido (1993). Então, João Romão é a figura central, o taverneiro proprietário que ascende economicamente e socialmente à custa da exploração brutal do trabalho subserviente (em especial de Bertoleza, a escrava-amante que ele fingiu alforriar) e da renda imobiliária arrebatada do pobre, além de atitudes ilícitas e torpes. Ele é responsável, portanto, por permitir descrever o mecanismo da formação e acumulação semiprimária de capital na obra *O cortiço* e, assim, por constituir o eixo da composição ficcional no romance.

Como “variedades do branco europeu” (CANDIDO, 1993, p.133), na categoria correspondente ao explorador capitalista, aparecem ainda Miranda e Jerônimo. A diferença entre ambos está no fato de que o segundo é totalmente engolido pelo meio ao *abrasileirar-se*, entregando-se ao amor da mestiça brasileira. Numa relação de oposição aos portugueses, e pensando a partir de um raciocínio sobre o dito popular dos três pês formulado por Candido, Rita Baiana e Firmo seriam como “a arraia miúda dos cortiços, que mesmo quando etnicamente branca é socialmente negra” (CANDIDO, 1993, p.134). Todos os outros personagens se encaixariam na terceira categoria de Candido, como “a própria redução do homem à condição de besta de carga, explorada para formar o capital dos outros” (CANDIDO, 1993, 134) e, por conseguinte, “classes perigosas”.

É um mundo, no qual conhecemos uma diversidade de outros personagens formando um coletivo, anônimos ou quase, os *de baixo* — os despojados, pertencentes às camadas sociais inferiorizadas, retratando o quadro de miséria social a que estava exposta a maior parte da população daquele período. A pirâmide social e econômica é, então, a questão, o processo de acumulação semiprimitiva de capital, como demarcação de poder e exploração de classes. A narrativa revela, portanto, a partir dos estreitos vínculos com o contexto exterior, uma representação da realidade de um mundo dentro de um mundo. Assim, o romance de Azevedo é construído dentro da perspectiva histórica realista de um estrato particular da metrópole carioca e conseguiu flagrar um momento histórico agudo da sociedade brasileira, questionando a constituição e a demarcação das diferenças no processo social e cultural.

### 3.2 A NARRATIVA FÍLMICA DE FRANCISCO RAMALHO JR

*Para que o povo esteja presente nas telas não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes.*  
Jean-Claude Bernardet

#### 3.2.1 Do romance ao filme

Pensar sobre o modo como a obra, *O cortiço*, foi adaptada para a grande tela nos anos 70 corresponde a investigar não apenas a forma como se tem dado esse processo de transposição entre a linguagem literária e cinematográfica no Brasil, mas, principalmente, os contextos culturais — e até mesmo políticos/ ideológicos — que nortearam o pensamento naquela década, hoje indelevelmente inscrita na história

brasileira. Revelando uma trama textual de extrema contundência estética, podemos dizer que *O cortiço* é, por isso, uma das obras da literatura brasileira com grande potencial para uma adaptação, tal a presença de elementos que o tornam eminentemente “cinematográfico”, com acentuado apelo imagético. O processo narrativo intensamente visual, dessa escritura de Azevedo (1890), é evidenciado através de descrições minuciosas do dinamismo que impregna a vida da habitação coletiva, de todo o contexto, desde o cenário aos personagens tipicamente prototípicos.

Esta vitalidade em mostrar um quadro social de contrastes, no qual o olhar naturalista de Azevedo seleciona, como uma lente, cenas daquele momento histórico brasileiro, propiciou a escolha de Ramalho Jr para sua adaptação para a linguagem cinematográfica. Na verdade, *O cortiço*, foi duas vezes adaptado, tendo sido inspirador para as lentes do cinema. A primeira versão, em 1945, foi dirigida por Luiz de Barros (versão esta não encontrada, mas que recebe uma dedicatória na segunda) e a de 1978 foi dirigida por Francisco Ramalho Jr. (objeto de análise aqui). Assim, nos parece que a inspiração no nosso passado, numa obra representativa e contundente como a de Azevedo, surge na produção cinematográfica brasileira como uma forma de procurar um retrato histórico do próprio país. Um retrato fílmico, no entanto, filtrado pelas respectivas visões estéticas, determinadas dentro dos seus respectivos momentos históricos.

A narrativa fílmica de Ramalho Jr.<sup>13</sup> é uma tradução representativa da obra de Azevedo, pretendendo captar no seu registro cinematográfico, sob a mesma ótica naturalista, a escritura do autor e o universo retratado: o cortiço abrigando as camadas sociais empobrecidas e aquele cenário de extrema desigualdade. Entretanto, cada texto apresenta um modo próprio de realismo, trabalhado em épocas históricas distintas. Ainda que o segundo (o fílmico) pretenda a representação do anterior (o literário), uma transformação é inevitável, pois se tem outro olhar histórico, dentro de outro contexto e dimensões (estética, política, ideológica). E, diga-se de passagem, um momento histórico dentro de uma ditadura militar.

---

<sup>13</sup> Sabe-se que a obra cinematográfica é/faz-se como uma construção coletiva (roteirista/diretor de fotografia/arte...), segundo Hutcheon (2011) o diretor é considerado o responsável pela forma e impacto do todo, seus gostos e sua marca estilística tem maior destaque e visibilidade; portanto a opção em definir o diretor como autor da obra faz-se justamente por ser este o definidor do fio condutor, a ótica a qual a narrativa será conduzida é deliberada por este e, podendo-se dizer que esta é de sua autoria.

Para Ramalho Jr, cineasta declaradamente de orientação política de esquerda<sup>14</sup>, a adaptação cinematográfica da obra *O cortiço* apresenta-se como possibilidade de estabelecer uma analogia entre a realidade histórico-social brasileira do final do século XIX e a da década de 70. Ambas estruturadas numa nítida e perversa divisão de classes, sustentadas na desumana exploração do trabalhador; evidenciando assim que, nos quase cem anos que distanciavam a escritura e publicação do romance de Azevedo do momento de produção do filme, praticamente nada havia mudado. Com a ingerência incisiva do Estado em todas as atividades da nação, inclusive no cinema, a decisão de pensar e mostrar o Brasil artisticamente só podia realizar-se de duas formas – ou em concordância com a ideologia do regime militar, ou lançando-se mão de artifícios capazes de dissimular mensagens de protesto e burlar a atenção permanente da censura.

Sendo assim, Ramalho Jr faz a sua opção estética, com declarada preocupação em representar o cenário vivo<sup>15</sup> do quadro social de época; mas, também, adotando a inclusão estilística do pitoresco nacional como forma de comunicação, apresentando uma narrativa fílmica impregnada de um humor caricato, ingênuo, quase infantil e, ao mesmo tempo, repleta de elementos eróticos, trazendo abertamente o referencial estilístico da chanchada, ou da pornochanchada. Esse tipo de produção cinematográfica, predominante no Brasil na década de 70, surgiu, ou era adotado por alguns cineastas, como uma forma de escapar à própria conjuntura política daquele momento marcado pela repressão do regime militar à produção cultural; e, assim, burlavam a censura. Além disso, enquanto o erotismo sério e as abordagens políticas e sociais ousadas sofriam as perseguições costumeiras, mutilações, interdições provisórias e proibições definitivas, a pornochanchada era vista pelos censores como inofensiva. Nesse contexto, um fator extremamente importante a ser ressaltado, visto que o cinema é uma indústria, é o fato de ter havido um apelo popular às "comédias picantes" que eram a preferência nacional e, portanto, a garantia de sucesso de bilheteria.

---

<sup>14</sup> Seu primeiro projeto pessoal como diretor foi um documentário em 16 mm, financiado pelo CPC – Centro Popular de Cultura – uma entidade política ligada às Uniões Nacionais e Estaduais de Estudantes. Era um filme sobre as pessoas que vivem no lixo, em São Paulo. Ele estava em produção quando ocorreu o golpe de 1964, nunca foi finalizado e os negativos estão perdidos. Em 1972 filma *Paula – A História de uma Subversiva* sobre um estudante da FAU, que se tornou terrorista nos anos de chumbo e foi morto, segundo testemunhas, no DOI-CODI de São Paulo. Como consequência, Ramalho Jr foi preso pela ditadura. (SABADIN, 2009)

<sup>15</sup> A produção mostrou-se extremamente cara e minuciosa por envolver a construção de um cortiço cinematográfico, pois os cortiços no Rio de Janeiro não tinham mais aquela cenografia e uma pedreira abandonada com sua base grande o suficiente para construir o cortiço. (SABADIN, 2009)

Segundo Sabadin (2009), as implicações de fazer cinema no contexto dos anos 70 envolviam variantes que significavam punições, inclusive com o fechamento das salas, caso não fossem cumpridas — o Concine<sup>16</sup>, com a ditadura, passa a determinar cotas mínimas de exibição de filmes brasileiros, o que de certa forma era um incentivo — tornando a questão em caso de polícia literalmente (as Delegacias de Polícia de cada cidade eram responsáveis pelo cumprimento da lei). No entanto, os critérios para a liberação, exibição e distribuição das produções brasileiras eram determinadas pela censura. Dentre os filmes que faziam enorme sucesso — e sem qualquer problema com a censura — estavam as comédias ingênuas e populares estreladas por Mazzaropi, então, a ideia era trabalhar nesta linha. Para completar o quadro, e entender a escolha estética de Ramalho Jr, surgiu um conjunto de produtores coligados e a serviço dos grupos de distribuição e da exibição, que passaram a produzir comédias inocentes que acabam gerando a chamada pornochanchada, indevidamente rotulada, porque na verdade de pornô tinha muito pouco — provocavam a libido, somente. Assim, era importante pensar no tripé completo da indústria: Produção/Distribuição/Exibição.

Neste contexto, conforme declaração do próprio Ramalho Jr., é interessante perceber que a adaptação de *O cortiço*, apesar de ter sido lançada em plena ditadura, com toda a intensa carga social que revelava, não teve problemas com a censura, acreditando que isso tenha acontecido porque se tratava de um clássico da literatura brasileira, o que fez com que os censores o engolissem.

### 3.2.2 Os portões se abrem e o universo de *O cortiço* filmico é delineado

Compete a nós, então, olharmos para a adaptação de *O cortiço* e observar o que acontece na passagem da estrutura e linguagem literária de Azevedo para a cinematográfica de Ramalho Jr. Como se dá esta transposição? Declaradamente, reconhecemos que exista a intenção da *fidelidade*, mas há, também, a incorporação de uma marca estilística, portanto, trata-se de uma obra derivativa, mas transformada, lembrando as proposições de Hutcheon sobre a adaptação (2011), que vê as adaptações

---

<sup>16</sup> Conselho Nacional de Cinema – órgão gestor que tinha como objetivo assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país, mais tarde discriminadas como produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação das obras cinematográficas.

como obras inerentemente palimpsésticas, como já dissemos, devendo, portanto, serem analisadas como produto e como processo.

A passagem inicial merece destaque pela montagem de cenas, pelo impacto visual e pela reconstituição com precisão descritiva do universo literário de Azevedo. No primeiro momento, aparecem definidos localização e época da história, em uma tomada de uma rua central da metrópole: “Rio de Janeiro 1880”, sobreposto ao cenário urbano da corte com a movimentação dos ricos com um chorinho ao fundo, imprimindo assim a marca do tempo. A cena é mostrada em cores apagadas, com tom granulado, um recurso de iluminação com uso de lente amarelada que confere, não somente a esta cena, mas a toda a película, uma aparência de envelhecimento, remetendo-nos à época pretendida. Temos, então, um corte e a mudança de cenário. Ainda com o chorinho ao fundo, agora vemos o subúrbio, a imagem de uma casa relativamente humilde, com a inscrição na parede: “Venda São Romão”. Ao som das aves soltas no chão batido, ficamos com a sensação de ser esse o início de um dia qualquer. Um homem abre a venda, de avental; um trabalhador com enxada passa a frente; alguns fregueses de aparência humilde entram; a câmera segue para a direita, vai passando em um plano-sequência, mostrando a frente da venda com sacas e barris amontoados; um mulato dorme em um carrinho e um negro dorme atirado de bruços nas sacas.

Aqui se pode dizer que a narrativa fílmica consegue uma equivalência em seu processo de transposição entre as linguagens e, de forma icônica, imprime visualmente o caráter de denúncia social. Ao mesmo tempo, representa o juízo de valor do narrador do romance, traduzido aqui pelo olhar do diretor. Já temos um assunto pautado ao notarmos estes homens (negro e mulato) dormindo na rua, atirados sobre os entulhos da venda. A questão das classes e das raças e sua relação com a indolência aparecem na movimentação do dia-a-dia. Enquanto a maioria trabalha, alguns optam pela vagabundagem. Chalhoub explica que no contexto histórico em que se deu a adoção do conceito de *classes perigosas* e a repressão à ociosidade em 1888, “todo cidadão de cor” representava um “malandro” e, no Brasil, desde o início, os negros eram os “suspeitos preferenciais” (CHALHOUB, 2006, p.23).

A cena continua, vai mostrando a movimentação através do olhar da lente. Aparece o grande portão de madeira sendo aberto, arrastado por uma negra aparentemente já cansada enquanto temos uma breve vista do lugar, chão batido e árido, pessoas circulando, na sua maioria, negras, mulatas e mestiças; galinhas soltas no chão, casinhas conjugadas e, no fundo, a alta parede branca da pedreira. O título aparece: *O*

*cortiço* e a referência “da obra de Aluísio Azevedo”. Corte. Ainda com o chorinho como fundo a câmera continua se movimentando. Aparece uma fila de pessoas, homens, mulheres, crianças paradas ao fundo, que esperam frente ao banheiro coletivo. Uma moça loira (apesar de mostrar uma diversidade de tipos, esta parece ser exceção neste ambiente) sai enxugando as mãos na saia e caminha. A câmera a segue, mostrando um entrevero de pessoas, objetos, animais domésticos, o dia-a-dia de um lugar funcional, no qual, neste período do dia, aparecem trabalhadores em seus ofícios. Vemos o marceneiro, o ferreiro, o soldado que sai ajeitando a farda, um homem trabalhando em tachos, mulheres varrendo o chão batido, uma negra que atira a água suja no meio da movimentação do pátio. Isso evidencia a falta de cuidados com a higiene (uma característica física das habitações coletivas sem nenhuma infraestrutura). Outra fila é mostrada, na qual mulheres de todas as idades seguram tachos para água. A câmera segue a fila até a bica. Em uma tomada mais aproximada, uma mulata jovem e sedutora brinca de forma voluptuosa com um rapaz que continua cochichando no ouvido de outra. Essa é uma referência a um lugar indiscreto, um espaço de privacidade impossível, logo, de fuxicos.

O romance, alerta Mitry, “é uma narrativa que se organiza em mundo, o filme, um mundo que se organiza em narrativa” (MITRY *apud* BRITO, 2006, p.146) cujas diferenças estruturais óbvias dificultam, porém, não impossibilitam sua interseção. Isso porque a literatura é resultado da construção mental a partir da decodificação do discurso verbal e, no cinema, a imagem concreta é um ponto de partida. Um exemplo de oposição básica é o uso do espaço e do tempo nas duas formas de arte, sendo que, no “romance conceitual e mediatizado e no filme espetáculo presentificado, o espaço aparece sempre no primeiro como temporalizado e o tempo, no cinema, sempre como espacializado” (BRITO, 2006, p.146). O tempo é a condição da narrativa, pois esta repousa justamente na representação da ação. Advém de um discurso construído num movimento sequencial, no qual os fatos e elementos estão articulados, de forma linear ou não, através da montagem. A diferença da literatura para o cinema é que na primeira as sequências se fazem com palavras e no segundo, com imagens.

A necessidade, então, é de busca da transmutação semiótica de uma linguagem para a outra, ou seja, de encontrar elementos cinematográficos equivalentes aos literários, que faz com que este processo se consolide. O olhar contemporâneo de Hutcheon (2011) nos lembra que o cinema é considerado uma “linguagem compósita” por agregar os diversos meios de expressão “fotografia sequencial, música, ruído e som

fonético, pois ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios [...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura e a *performance* do teatro” (STAM, 2000, p. 61).

Levanto essas questões porque, inicialmente, Ramalho Jr parece ter ido ao ponto certo. Unindo vários dos elementos mencionados, articulando num plano-sequência bem elaborado, no qual traz um engajamento com a narrativa original, ele consegue tanto transpor seu contexto social, como incorporar/explorar neste processo adaptativo à procura da riqueza das equivalências entre as duas linguagens, na tradução de uma para a outra. Traz, portanto, um engajamento com o texto original sem repetição, sem reproduzi-lo literalmente, nos permitindo vê-lo pela realidade fílmica, como uma obra dupla, sim, mas sem a concorrência, como apontado por Hutcheon (2011).

E segue a narrativa. Mais um corte. A seguir uma vista do sobrado aparece ao fundo (a empregada negra bate o tapete na janela) e as lavadeiras estão no primeiro plano. Há convivência entre contrastes, dois ambientes opostos extremamente próximos, suas rotinas se misturam com a dos habitantes do cortiço em toda sua diversidade. Após outro corte, a cena volta para o interior da estalagem, continua no mesmo ritmo, dando uma visão panorâmica de todo o cortiço e seu universo. A parede branca da imponente pedreira ao fundo, as casinhas desconstruídas, um emaranhado de pessoas, objetos cotidianos, animais domésticos, uma mescla desorganizada — tudo em tons sépia, meio sujo. A câmera mostra o movimento das trocas cotidianas: o peixeiro vendendo seu peixe, uma mulher escolhendo verduras, outra na janela ao fundo separa algo, feijão talvez, o padeiro distribui pães, apanha um pedaço, morde e depois o joga ao chão, sobre o qual uma criança atira-se esfomeada. Uma mulher velha aparece na disputa do pedaço de pão com a criança e o arranca de suas mãos, deixando a criança “dramaticamente” com o pó do chão nas mãos. Novamente, um equivalente icônico traz a especificidade da passagem de uma linguagem para a outra. Evidencia-se para nós a miséria presente no cortiço, não só como espaço de trabalhadores, mas de gente paupérrima vivendo em condições sub-humanas. Corte.

Em meio ao entrevero do lugar, um homem afeminado caminha até um ajuntamento de lavadeiras centro do cenário. Elas estão sentadas, voluptuosas com as tinas entre as pernas, expondo muitas partes do corpo, enquanto falam escandalosamente. Segundo Azevedo “As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco [...]” (2006, p. 35). Os



primeiros diálogos são inseridos no filme, uma discussão meio burlesca sobre ter filhos para ganhar dinheiro como ama, enquanto a outra fala sobre a dificuldade em mantê-los e, finalmente, sobre Rita Baiana: “Feliz é Rita Baiana, há oito dias que não aparece.”, já trazendo indícios do perfil volúvel, irresponsável e folgado do personagem: “Para Rita Baiana todo o dia é dia Santo” e “Fora a vadiagem, não é má criatura”.

A cena que introduz João Romão traz uma primeira impressão, um tanto inversa, daquele trabalhador obsessivo mostrada no romance. Ele aparece, caminha com ar meio folgado, cheio de si, o dono do pedaço, no dizer popular, passa por uma lavadeira de costas no quarador. Ele belisca a bunda dela. Ao mesmo tempo, ouve-se um mugido com sino e, ao fundo, aparece uma junta de bois passando. João Romão, zombeteiro, sai rindo da reação da moça que reclama da atitude do proprietário, uma mescla de promiscuidade e animalidade. A negra velha, mãe da moça, reage de forma grotesca, tentando atirar uma tábua de lavar por cima do estalajadeiro, ao mesmo tempo, grita com a filha por ter “fogo no rabo”, representação bem caricatural. Observamos uma cena reveladora do caráter de João Romão, como o proprietário que abusa da sua condição de proprietário, caçoando dos *de baixo* que ali estão e precisam submeter-se a ele. No entanto, aqui parece haver uma sutil diferença quanto ao romance, onde a atitude do português é de abuso, de exploração perversa em todos os aspectos, e a reação da mãe e da filha é de indignação. Na narrativa fílmica, onde a representação parece ser de outra ordem, a situação é mostrada de forma lasciva, vulgar e a postura de João Romão é de escárnio, enquanto a da mãe é hilária, grotesca.

A partir desta cena, a postura tomada pelo diretor no todo da transposição fílmica de *O cortiço* pode ser deliberada, pois há certa ambivalência em sua estética, sendo que ora pretende imprimir o perfil da denúncia social, ora apresenta características de picardia, ao mesmo tempo em que insere elementos eróticos. Mesmo que seja para revelar os costumes daquele universo representativo dos *de baixo* na sociedade brasileira, Azevedo, em seus princípios naturalistas, retrata um povo para o qual a promiscuidade é condição de vida. São totalmente entregues ao sexo, a desejos ilícitos e à violência, retratando homens e animais como idênticos diante de situações deploráveis. Apesar de a matéria ter sido tratada de forma caricata por Azevedo, aqui visualmente esta caricatura da obra e da época assume outra conotação, a de uma mescla entre eroticidade e a tentativa de comicidade, mas num tom de vulgaridade, que parece buscar o apelo popular.

Assim, notamos a delimitação tanto da opção estética do filme — mesmo que ambígua — como da estrutura formal em que irá se pautar. *O cortiço* é um romance baseado num mosaico de personagens e suas histórias. O diretor opta, portanto, por fazer uso da montagem de pequenas cenas, como a compor o todo, o coletivo no qual a força da visualidade descritiva do romance serve à intenção do autor, a de sugerir a supremacia do meio sobre o indivíduo. A escrita do texto fílmico também parte desse pressuposto e estrutura, a partir do olho da câmera e da articulação de pequenas cenas, tentará transpor as diferenças semióticas e compor o todo literário.

Já comentamos que a identidade do cinema está justamente entre a narração e a imagem. Na adaptação, a linguagem fílmica depara-se com o aspecto dissertativo e abstrato da linguagem literária. Além da dificuldade em mostrar a subjetividade e a profundidade de uma obra literária, um romance normalmente tem uma duração objetiva, não só diagética, maior que o filme. Assim, o processo concreto da transposição constrói-se a partir das escolhas do diretor, de redução, ou de adição, coordenadas através da estruturação da montagem, em busca da equivalência das linguagens. Neste sentido, estamos literalmente diante de uma estrutura fílmica arranjada a partir da colagem de cenas, compondo um todo em que se poderá perceber o processo de Ramalho Jr, e suas escolhas. Esse ponto de vista composto de inúmeras sequências de cenas, fragmentadas às vezes, é o que se verá até o final da narrativa.

### **3.2.3 A ambiguidade na narrativa: da caricatura à promiscuidade como mote geral**

Após a apresentação do protagonista João Romão, aparece o sobrado e o muro sendo construído. De tamancos, João Romão mede, passo a passo, o pequeno vão entre as propriedades e discute com Miranda. Os dois param frente a frente, exatamente no limite das propriedades. Nesse posicionamento dos personagens está representado o confronto: cortiço *versus* sobrado. Os dois discutem, então, sobre as braças que ambos querem. Enquanto o burguês chama a propriedade de “maldito cortiço”, o outro se ofende e o corrige gritando “estalagem”. O bate-boca termina no momento em que Miranda dá as costas; João Romão permanece e fala: “Vai-te a merda, galego d’uma figa!”, para logo depois sair, indignado. Bertoleza, que durante todo o tempo esteve parada apática e obediente ao lado de João Romão, vai atrás dele, parecendo uma sombra.

Corte. Dentro do sobrado, acompanhamos uma imagem cômica de uma moça que canta desafinadamente, ao piano. Miranda entra em cena dizendo: “odeio Romão, odeio Romão”. A moça, filha de Miranda, continua cantando com acordes altos e mais desafinados ainda. Assim, um dos conflitos mais importantes do romance, a disputa entre os dois representantes da classe dominante é simplificada e representada de forma caricatural.

Corte. Em uma tomada ampla, Bertoleza carrega uma saca nas costas — essa é uma das várias e constantes referências ao trabalho pesado que acompanha a sua figura — e caminha na rua, em frente ao cortiço. Ela passa por seus portões abertos, dá uma espiada para dentro, onde a movimentação do dia-a-dia é visível. Ela continua, demonstrando cansaço, caminhando em direção à venda. Neste pequeno percurso, podemos perceber detalhes significativos da situação ali retratada: crianças brincam, uma mulher amamenta, homens estão sentados em círculo, conversando. Essa imagem pode ser indício tanto da falta de trabalho quanto da opção pela desocupação, em alguns. A negra entra. No interior da venda, logo perceberemos o perfil de João Romão como o explorador dos miseráveis que viviam sob seu jugo. Quando um negro humildemente oferece algo à venda, um João Romão implacável responde: “Pensa que não sei que é roubado?”. Sentindo-se visivelmente ameaçado, o negro vai embora e deixa a mercadoria. João Romão ri cinicamente com a falcatura cometida, mínima, mas definidora dos seus atos pequenos e diários de explorar a miséria dos que ali vivem e sobrevivem com nada. Completa com a frase: “São mesmo uns idiotas.” Enquanto isso, Bertoleza é mostrada sempre trabalhando com ar abatido. Nesta mesma cena, ela bate o pilão e ouvimos o som monótono estas batidas, remetendo à árdua rotina do seu dia-a-dia. Bertoleza questiona João Romão sobre sua situação de escrava fugida, se o dinheiro que ela entregou a ele já seria suficiente para a carta de alforria. João Romão, enquanto parece registrar em livro-caixa seus lucros, responde: “Não. O teu dono está longe, esquece. Depois estás tão velha que ele nem vai te querer mais.” A cena encerra com ela cabisbaixa, continuando a socar o pilão, ou seja, sempre submissa, entregue à sua sina.

Assim delineado, conhecemos o caráter maquiavélico de João Romão, com características bem peculiares e sutis toques de vulgaridade, pelo que vimos na “beliscada” que deu na mulata. Amante de João Romão, Bertoleza também tem seu caráter exposto à análise. Ela, na narrativa de Azevedo, é descrita como mulher que trabalhava duro, sim, que “mourejava a valer, mas de cara alegre” (AZEVEDO, 2006, p. 17), e que, apesar de praticamente muda, mostra-se consciente de seus direitos e até

ameaçadora, quando reage ao casamento de João Romão e ao seu plano de fazê-la voltar ao cativo, como estudamos aqui no capítulo primeiro. Seu perfil é transfigurado, na narrativa fílmica, como um traste velho quase imprestável, que não anda, se arrasta; que não fala, murmura; que não protesta, cala-se, acomodando-se à própria sorte.

Na cena seguinte, a personagem Rita Baiana é inserida na narrativa do filme. Ela aparece tendo no fundo a música “Olha meu negro”, o mesmo choro da abertura, composto por João Neschling e Geraldo Carneiro e agora interpretado por Zezé Motta, para o filme. Imprime-se à personagem, através da letra da música e pelos seus trejeitos e atitude nesta entrada ao cortiço, certo ar de malandragem. Ela chega toda faceira e sorridente, conversa na janela com alguém, caminha em outro sentido e abaixa-se provocativa arregaçando a saia próxima a um homem que tenta levantá-la ainda mais. Ela bate levemente na mão dele e em seu chapéu, fazendo pilhéria. Caminha de forma despreocupada, interagindo sorridente com os que encontra, dá uns passos de dança com um rapaz que abraça e bate safadamente no seu traseiro. Continua caminhando, levanta a saia inúmeras vezes e chega para junto das lavadeiras. A recepção é entusiástica e trava-se o mesmo diálogo do romance, representativo de sua personalidade independente, mas petulante sobre amores e casamento.

Como comenta Oliveira (2004), concebida pelo escritor Aluísio Azevedo, antes de tudo, como uma mulata, a personagem que representa na narrativa literária o símbolo dos perigos que vitimam os europeus em sua convivência com o meio tropical (vide Jerônimo) e que fez jus a uma descrição lida, durante décadas, como representativa da sensualidade natural da mulher brasileira, tentadora e voluptuosa, capaz de levar o homem à ruína, é encenada na transposição fílmica, porém, de maneira que revela um verdadeiro processo de branqueamento. Na pele da atriz Beth Faria, a Rita Baiana do filme pode ser considerada, no máximo, uma mestiça, e os atributos de sensualidade acabam perdendo um pouco a intensidade, transferindo-se para uma figura com características mais de malandragem. A escolha pode trazer interpretações significativas, como ter sido este um subterfúgio de que se valeu Ramalho Jr para se abster de adentrar o polêmico território da questão racial. O mais provável, porém, e o que não se pode desconsiderar, é o fato de que, como Beth Faria já desfrutava de enorme simpatia junto ao grande público, sua eleição para viver o papel de Rita Baiana pode muito bem ter correspondido ao interesse dos produtores em garantir o sucesso comercial do empreendimento.

Seguindo a dinâmica estrutural da montagem de pequenas cenas articuladas e, até, fragmentadas, cito algumas delas que podemos considerar um tanto inexpressivas. Inicialmente, está a cena de Pombinha recebendo benzedura, na cama, com um crucifixo na parede, evento que Rita acompanha, pedindo um feitiço para prender seu homem. É uma cena significativa, porém, como referência ao sincretismo brasileiro. Encerra-se com o diálogo da mãe sobre a expectativa da possível mudança de sair do “inferno desta estalagem” assim que Pombinha virar mulher e casar, numa referência ao matrimônio como arranjo para galgar posições, até nos meios mais pobres. Posteriormente, está a cena tosca, pretensamente sensual, em que um rapaz assedia a mulata e lhe oferece um coelho em troca do possível sexo. Depois desta, ainda, está Rita comprando na venda e, desafortada, ela brinca com João Romão, chamando-o de “galego de uma figa”, enquanto ele responde “peste assanhada” e lhe cobra o aluguel e a conta da venda, ao que ela ri provocativa, reforçando o perfil da malandra.

A seguir, algumas cenas dizem respeito à introdução do contexto histórico. Uma delas é o encontro entre João Romão que contrata Jerônimo para trabalhar e diz: “É este gigante que vais ter que enfrentar”. Enquanto isso, a imagem da pedreira ao fundo, ele negocia o salário do trabalhador que é português como ele. Neste encontro ambos acabam por contar rapidamente suas respectivas histórias. Neste momento, uma cena inexistente no romance aparece no filme. Na rua surge uma passeata com um cartaz que enche a tela: “Viva a República!”, “Viva a Liberdade!”. Seus participantes são homens engravatados, possivelmente uma referência a intelectuais engajados, enquanto os observadores passivos, entre eles a burguesia do sobrado, alguns dos moradores do cortiço e o povo, em geral, não parecem estar mobilizados. A caminhada passa e a vida segue indiferente aquele ato. Provavelmente, a adição dessa cena é, também, uma forma do filme introduzir o contexto histórico daquele período.

Na sequência, uma carroça entra no portão, ao som de um fado. É a chegada de Jerônimo com a sua mulher, no cortiço. Rita aparece na janela e já os olhares entre ela e Jerônimo se entrecruzam, anunciando uma trama romântica da narrativa. Seguem-se algumas imagens de encontros de olhares entre Rita e Jerônimo no cotidiano do cortiço. O som da batucada antecede a cena da festa no interior do cortiço. A batucada do samba entra contundente. Diferente do romance, em que há uma descrição de quase um ritual a partir das toadas saudosas dos portugueses e da resposta dos choros brasileiros, na qual as rodas de samba vão se formando, aqui o tempo é outro, marcando a diferença semiótica do cinema. Rita e Firmo já aparecem dançando no centro da roda. Ela rebola,

ergue a saia provocativa, de acordo com a narrativa do romance ela estaria “numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra tilintando” (AZEVEDO, 2006, p.72), enquanto todos são só alegria. Abaixo, uma ilustração da cena.



**Figura 1- Rita e Firmo**

Na figuração desta movimentação está a dança central e sedutora que desviará o percurso e o destino de Jerônimo. Há, ainda, em meio aos que observam o casal, uma mulata que também rebola faceira, com os seios quase à mostra e que é apalpada por um homem, o mesmo que lhe ofereceu um coelho na cena anterior, que receberá da mulata, mais tarde na narrativa, a troca pela oferta. Corte. Rita dança ao som do batuque do pandeiro de Firmo que a acompanha, gira ao seu redor e a apalpa, atrevido. Rita tem cores quentes em suas vestes, usa uma flor vermelha no cabelo (cores do desejo), contrastando com as cores apagadas do figurino dos outros.



**Figura 2 - A redução da sensualidade literária de Rita ao vulgar no filme.**

Nesse ínterim, aquela situação da mulata continua em ação, análoga. A mulata está sendo acochada, saracoteando-se descaradamente e voluptuosamente, enquanto o homem a está convocando para o sexo. Rita ainda dança, gira, levanta a saia, sendo cada vez mais freneticamente, o centro das atenções. O povo a observa, acompanhando

animado seu ritmo libidinoso e batendo palmas. Paralelamente à dança de Rita, a mulata corre para o fundo do cortiço. A partir daí será mostrada uma cena de sexo, grotesca, em troca do coelho. Corte. Rita continua a dançar. Corte. O sexo fortuito da mulata no fundo do capinzal. Corte. A festa novamente. A dança de Rita continua e vai acelerando o ritmo, enquanto Jerônimo se aproxima e a observa desejoso. A festa é interrompida pelo grito orgástico da mulata coincidente ao clímax da dança de Rita. Todos escutam e correm – vira um escândalo geral. João Romão encerra o tumulto gritando: “Eu quero ordem na minha propriedade!”. Os diálogos que se seguem são exaltados com uso de palavrões, o marido traído a chama de “vaca”, e seguem-se brigas e escândalos.

Esta mescla, ou inserção, na narrativa fílmica de uma cena com o recurso da montagem em que as duas situações acontecem paralelas e sobrepostas — a de Rita que é pura luxúria na dança e a da mulata que se vende por um coelho — são embasadas na erotização. As cenas não nos convencem totalmente, pois o exagero imprime na narrativa, em um primeiro olhar, certo ar canastrão. No entanto, também podemos interpretar tal sobreposição como um recurso para despertar a atenção sobre a diferença entre um erotismo legítimo naquela sociedade em oposição à submissão indigna e animalésca dada pela prostituição por um coelho. Assim, seria uma forma de mostrar que há uma diferença moral, sim, quando aquela sexualidade é rebaixada ao nível de moeda de troca por comida.

Este é o momento de lembrar a estética do cinema brasileiro dos anos 70, pois ao analisar uma de suas produções é impossível não relacioná-la com seus ciclos que correspondem a características concretas de formas de produção e de consumo e, conseqüentemente, de estética (de qualidade artística ou não). Sobre a estética e produção dos anos 70, Xavier (1986)<sup>17</sup> em uma entrevista faz um diagnóstico geral da dicotomia de linhas e comenta:

De um lado o cinemão, empenhado na reconciliação com o público, após a impopularidade das experiências autorais (Cinema Novo), mais reconhecidas que conhecidas. De outro, os marginais e independentes, radicalizando a autoralidade, não sem alto grau de ironia e esculhambação. (*apud* EDUARDO, 2010)

Assim, definia-se o gênero da pornochanchada. Rotulada como despolitizada, o meio acadêmico em geral sustenta que este gênero foi incentivado pelo governo, tendo

<sup>17</sup> Esta entrevista encontra-se na íntegra no livro *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário* (organizado por Malu MORAES) e resumidamente em *Os anos 60/70 de Ismail e o cinema brasileiro hoje* (de Cleber EDUARDO).

recebido subvenção da Embrafilme<sup>18</sup>, porque desviava a atenção da sociedade dos desmandos e das perseguições políticas, mostradas pelos grandes diretores do *autêntico* cinema brasileiro. Por outro lado, as pornochanchadas também não deixaram de fazer uma crônica de costumes tendo como temas recorrentes a malandragem, o adultério, o travestismo, a homossexualidade, a bissexualidade feminina, o cinema pré-erótico nacional, sendo ao mesmo tempo uma forma de burlar a censura. Podemos dizer que, em conjunto, estes filmes formaram um corpo estético pária, tanto intelectual quanto politicamente, desencantados tanto com a esquerda sectária quanto com a direita opressora. Devido a isso, realizam uma negação dupla: a da estética burguesa e a do engajamento político. “Sendo um cinema mal comportado, mal-educado, ‘bizarro’, malfeito’, instaura uma autêntica não estética na cinematografia brasileira.” (FERREIRA, 2004, p. 24).

A rigor não havia erotismo ou pornografia nestas produções e sim uma grosseria resultante de uma proposta vinculada à estrutura rudimentar da técnica do cinema brasileiro. Assim, a escolha estética do filme *O cortiço*, sua síntese e montagem de cenas não parecem, propriamente, interessados na questão ideológica, apesar de trazerem indícios dela em algumas cenas. Pretendem, sim, de alguma forma, um diálogo com a obra literária de Azevedo e sua abordagem naturalista da temática, mas, também, sugerem, de forma geral, a inserção à estética da pornochanchada e talvez acabem na maior parte, reduzindo a riqueza da obra de Azevedo à mera montagem de cenas caricatas e eróticas. Entretanto, de forma ambígua, e talvez também equivocada — pois nestes momentos acaba sendo um tanto dramática — a narrativa fílmica em algumas cenas consegue imprimir na sua tradução o tom de denúncia social, reportando nesta transposição a crítica do autor naturalista ao contexto e ao aspecto social de exclusão e exploração.

Isso pode ser percebido na cena seguinte entre João Romão e Bertoleza. Escuta-se trovoadas de chuva. Pela luminosidade aplicada à cena sabemos que é noite. Impera o negro contrastado pela luz do lampião, sob a qual João Romão conta as moedas e compra uma carta de alforria de uma negra trazida de forma intimidadora por um

---

<sup>18</sup> Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME (1969 -1990) foi a maior companhia distribuidora do cinema brasileiro de toda a sua história, empresa pública criada pela ditadura militar para fomentar o cinema, deu centralidade à atividade cinematográfica nas políticas públicas de cultura do Brasil, com forte intervenção e regulação estatal para disciplinar e tentar harmonizar interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros.



personagem ironicamente também negro. João Romão falsifica cuidadosamente a carta em nome de Bertoleza, enquanto escutamos novamente os trovões ao fundo, imprimindo à cena um ar tenebroso. Ele sorri maldosamente e manda chamar Bertoleza a quem entrega a carta. Ela chora de emoção, beijando a mão dele, agradecida. Comovida, comenta: “Pode deixar, vou continuar te dando tudo o que eu ganhar”. João Romão é focado através da luz do lampião cuja claridade destaca uma expressão perversa e gananciosa enquanto a negra se encontra submissa, a seus pés, no escuro que demarca tanto a cegueira dela, como seu futuro.



**Figura 3- Crueldade e ingenuidade na relação de João Romão e Bertoleza**

Esta cena, repleta de iconicidade, consegue uma imagem em movimento capaz de trazer à tona o tão bem retratado universo da perversidade e barbárie da época da abolição da escravidão. Ao mostrar a mescla da escravidão com relações afetivas, Azevedo expõe a engrenagem social perversa na qual uma escrava é entregue, iludida, por livre e espontânea vontade ao seu algoz.

A pequena cena seguinte apresenta de forma extremamente simplificada o sentimento de desterro do personagem Jerônimo, cantando cantigas lusitanas cujo “canto daquela guitarra era um lamento choroso e dolorido” e a suposta sedução da terra se configura através de Rita lhe oferecendo um café da terra com parati. E, em cena posterior, ele está dentro de sua casa, no jantar, quando Rita entra com um prato de camarão. Esta é uma forma extremamente simplificada de representar a sedução do português pelo Brasil através da baiana.

Em cena subsequente, um pequeno acréscimo, vemos Miranda no sobrado, *close* em um folhetim com uma caricatura zombando do imperador, representando o momento histórico de mudanças e de queda de prestígio da família real. O burguês se compadece com o imperador e comenta: “Coitadinho, este povo não sabe o que é ter sangue nobre nas veias”. E revela o desejo de ser barão, com um título de nobreza. A mulher ri dele e

ele a chama de brasileirinha mimada. Podemos entender o comentário como uma crítica ao sentimento mostrado no romance, a partir do qual o narrador criou um contexto em que imigrantes progridem enquanto os brasileiros acomodam-se ou, simplesmente, ao descaso de Miranda em relação a uma esposa que no contexto fílmico é mostrada como tola.

Seguem-se, novamente, pequenas cenas trazendo tramas secundárias do romance, até o momento em que será apresentada uma sobreposição significativa de cenas. As cenas sobrepostas revelam ações que acontecem simultaneamente e contrastes existentes entre as camadas sociais. Algumas são adições fílmicas à narrativa, em especial a festa que acontece no sobrado, colocada em substituição ao jantar do romance. Ela foi provavelmente uma opção de Ramalho Jr. para compor a mesma dinâmica da primeira festa no cortiço, assim trabalhando com paralelos e oposições. Então, inicia a cena no sobrado. Acontecem preparativos para uma festa, enquanto os empregados se encarregam de organizar tudo, a fartura é mostrada em todos os seus detalhes: garrafas de espumantes, vinhos, queijos, iguarias, aves sendo depenadas, empregados indo e vindo preocupados com tudo. Na sala ao lado, Botelho lê a notícia oficial do título do baronato concedido à Miranda e da comemoração para festejá-lo. Miranda e a mulher admiram-se no espelho. Aqui conhecemos sua ostentação do luxo e sua vaidade exacerbada. Corte. No cortiço, o convite é entregue a João Romão que se mostra ciumento e irritado diante do conhecimento do baronato do vizinho. Mira-se num espelho rachado, limpando o dente com a unha. Está aqui o espelho inverso, sujo, tosco que revela a inveja no seu olhar. Corte. O parto do recém-nascido é mostrado no interior de uma habitação do cortiço, em condições extremamente precárias, tendo uma esteira como cama. Diferentemente do romance, Marciana aceita a gravidez da filha. No momento do nascimento, quando da revelação do sexo, ela grita: “É homi, é homi, é mais uma boca pra comer, é mais uma boca pra beber, é mais uma boca pra eu sustentar”. Na sua fala lemos a explicitação do determinismo que subjuga essas vidas a um destino sem perspectivas.

Corte. A festa sofisticada no sobrado é introduzida imediatamente: a música erudita, uma valsa, a dança contida, uma champanhe francesa oferecida ao convidado João Romão. Lemos, aqui, os opostos: a carência e a fartura, a burguesia esbanjando e o proletariado preocupado com a sobrevivência. Corte. Inicia a festa, a segunda do romance, no espaço coletivo do cortiço. As duas festas serão mostradas paralelamente, ratificando não só o jogo de contrastes sociais, mas também a tensão entre os elementos

fílmicos. Ouvimos a batucada, enquanto aparece o cortiço e os negros batucando numa roda de samba. Firmo e Rita Baiana escutam essa música, empolgados pelo ritmo. Há uma mesa coletiva relativamente humilde. Um morador parabeniza Firmo pelo novo cargo: “É, tu agora tá numa de repartição pública, hein, nego”, ao que Firmo responde: “Funcionário público, funcionário público, das nove as três, rapaz, tudo à custa do governo. Amizade, amigo, amizade, 70 mil réis todo fim do mês”. Assim, estão representados, aqui, os apadrinhamentos e, portanto, a noção de um trabalho sem compromisso com a ética. Notemos uma diferença, enquanto no romance esse emprego é a aspiração desse personagem, no filme isso está concretizado.

Na sequência, Rita entra em uma moradia, onde aparece outra mesa com pratos bem simples e as personagens comem em pé, com colher. Uma delas se serve “esganadamente” e começa a comer com as mãos. Corte. Voltamos à festa no sobrado. A primeira imagem é a mesa farta com iguarias e os convidados servindo-se com moderação. Dessa maneira, percebemos que os opostos são sempre bem marcados. João Romão é recebido por Miranda com zombaria, medido dos pés à cabeça. Oferece-lhe *champagne* francesa e escarnece dizendo saber que ele gosta mesmo é de cerveja. O ambiente é enfadonho. João Romão está deslocado, mas fascinado com aquele universo, da pretensa aristocracia. Observa tudo, os detalhes, os cavalheiros, e tenta imitar seus gestos, suas maneiras de ser. A negra que serve espia na janela.

Corte. Na festa do cortiço a batucada prossegue. Firmo está na roda junto com alguns capoeiristas. Rita chega e começa sua dança sensual, toda de branco, exuberante, rodando diante de todos. Corte. A valsa e a dança, no sobrado, seguem num ritmo tedioso. Os músicos são focados, vemos um grupo de violonistas e um pianista. Corte. Cenas concomitantes mostram as oposições, as diferenças de classes. A pomposa e aborrecida festa do sobrado, onde nada acontece, contrasta com o desenrolar da festa do cortiço, desembocando num clímax de suspense que chegará à tragédia. A dança de Rita vai acendendo, rodando e rodando, de forma libidinosa. Jerônimo parece fascinado. Enquanto isso, um grande círculo bate palmas em seu entorno e vemos os pés descalços da baiana no chão. Corte. Novamente, há destaque para a valsa maçante e interminável no sobrado. Corte. A cadência da batucada se intensifica e Rita vai rodando em frenesi. Os olhares se cruzam. Piedade olha desconfiada para a cena. Firmo espreita indignado. Rita ainda dança sedutora em meio aos dois. Firmo para em frente a Jerônimo. Eles se encaram e a mulata ainda rebola. Uma observação de Jerônimo para Rita é o estopim. De repente, dá-se a investida. Ali estão as pernas, os pés, o giro, a arremetida de Firmo

sobre Jerônimo com passos de capoeirista, o contra-ataque de Jerônimo, a briga entre eles. Firmo grita: “Vem, vem galego”. Todos observam em volta sem nenhuma reação. Inclusive Rita, o pivô da disputa, é de total passividade. Um silêncio impera ao redor. A navalhada sucede. Ouve-se um grito e Jerônimo cai no chão ferido. Firmo foge. Corte. O desfecho da festa no sobrado apresenta-se ao som de alguns acordes do pianista caído sobre o piano.



**Figura 4 - Os opostos evidenciando a opulência na festa do sobrado (cena 1)**



**Figura 5 - Os opostos evidenciando a opulência na festa do sobrado (cena 2)**



**Figura 6 - a precariedade da festa no cortiço, repleta de espontaneidade dos *de baixo* (cena 1)**



**Figuras 7 - a precariedade da festa no cortiço, repleta de espontaneidade dos *de baixo* (cena 2)**

Uma cena posterior bastante explorada, expressiva da estética questionável adotada pelo filme, é a que mostra a carruagem chegando a uma casa sofisticada em uma zona nobre da cidade, que, no entanto, deixa dúvidas quanto a ser ou não um bordel. Leocádia recebe Pombinha e Dona Isabel para a sedução e o sexo lésbico que, no romance, é descrito de forma crua, moralista e chocante para os padrões da época, mas no filme assume um perfil rebuscado, de luxúria e romântico, totalmente *kitsch*. Assim, neste ponto, percebemos outra oposição assumida, agora, pela opção estética da adaptação, segundo a qual aquilo que no romance de Azevedo é mostrado como uma situação pervertida, animalesca, que choca o leitor, será explorada sensualmente na narrativa de Ramalho Jr e mostrada para o deleite visual do espectador desse tipo de estilo cinematográfico, ou seja, os padrões históricos mudaram.

Seguindo o mesmo padrão estético, a cena retrata a personagem Pombinha que, ao escrever uma carta mostra-se dispersa, como em delírio, e, afogueada, começa a se tocar. A cena que no romance foge da crua descrição naturalista, sendo narrada de forma simbólica, no filme chega ao extremo do bizarro. A cena é desenrolada com música romântica e enquanto Pombinha corre nua no campo, o sol é sobreposto a seu corpo nu que gira com braços abertos, supostamente revelando desejo e libertação. Depois, ela aparece deitada com o reflexo do sol no seu púbis.

Em outra cena — uma adição fílmica — Rita e Jerônimo, em primeiro plano com parede da pedreira ao fundo, dialogam sobre o término do namoro com Firmo. A mulher dele aparece desconfiada. Jerônimo diz precisar falar com ela e Rita diz: “Mas aqui não”. Corte. Cena de sexo nas pedras da praia com fado no fundo. Com relação a essas três cenas, observamos que a primeira delas pode contextualizar mudanças ocorridas em relação ao lesbianismo dos anos 70 em comparação ao século XIX. Já a segunda parece, simplesmente, tentar reproduzir a única inserção simbólica da narrativa de Azevedo. A terceira, por fim, nos parece completamente sem sentido, nada além de pura apologia ao sexo. Contudo, todas evidenciam a estética da narrativa fílmica, ou seja, o estilo dominante do cinema brasileiro nos anos 70, a pornochanchada.

Outras duas cenas são adicionadas neste momento, fazendo as amarrações entre as relações estreitas entre os patrícios capitalistas: a primeira é no interior da Caixa Federal quando João Romão deposita somas altas de dinheiro e faz o seguro do cortiço. Miranda ao tomar conhecimento disso o convida para o sobrado. Em cena posterior,

caricata, devido ao canto “desafinadíssimo e ridículo” da filha de Miranda, os dois fazem tratativas com Botelho, renunciando, assim, os acordos sórdidos que virão.

A cena que se segue é a da morte de Firmo. É uma cena de bastante importância por ser deflagradora da guerra entre os cortiços, mas não apresenta muitas inovações. Está Jerônimo de espreita à porta do bar, em conchavos com seu comparsa, enquanto Firmo, embriagado, é enganado e convencido a segui-los. Caminham pelas ruas desertas, escuras. Na praia, ele é levado até em meio a estruturas de madeira de um píer. Jerônimo aparece sorrateiro. Firmo, bêbado, não consegue reagir e é espancado até a morte. Os comparsas de Firmo logo aparecem e Jerônimo corre com os outros. É uma cena sombria, silenciosa, violenta, o que supostamente condiz com a atitude traiçoeira que assume Jerônimo. No entanto, em termos fílmicos, não é muito convincente, pois é rápida e um pouco confusa.

Na cena subsequente, Jerônimo está no cortiço com Rita, na rua, a movimentação começa. A multidão do outro cortiço (no filme isto não é definido) aparece revoltada. As batidas e os gritos são escutados do quarto em que estão Jerônimo e Rita. Eles ficam assustados. A multidão invade o cortiço lentamente. O corpo de Firmo é levado ao alto, os braços abertos, em cortejo. O sangue marcado na roupa branca imprime dramaticidade. As pessoas gritam segurando velas e pedaços de pau. Um grupo vai chegando e batendo de encontro ao portão: “Queremos justiça!” Em silêncio, o corpo é cuidadosamente colocado no chão. Este momento revela a reverência à figura do malandro carioca como uma entidade. Os moradores aparecem querendo saber o que se passa, acontece intimidação, ofensas, empurra-empurra. Uma briga entre todos se deflagra. Jerônimo e Rita aparecem fugindo sorrateiros. E João Romão novamente surge gritando “Ordem, ordem!”, seu imperativo mais frequente junto aos moradores do cortiço. Da janela do sobrado, Miranda e sua família olham a cena, como se fosse um espetáculo bizarro daquele mundinho vizinho e medonho que tanto os incomoda — os pequenos detalhes estão sempre evidenciando os contrastes sociais.

A cena que se segue traz outro ritmo. A polícia aparece atirando para o alto, tentando se impor. Contra a polícia, uma espécie de barreira se forma, mas a briga coletiva continua, agregando a polícia agora, ainda mais violenta. Um morto é mostrado no chão – com velas (naquele tumulto?). O fogo é um acidente de um anônimo em meio à desordem. Todos lutam contra o fogo, exceto João Romão, que opta por não fazer nada. É uma cena bem explorada visualmente, com o contraste do vermelho do fogo sobre o negro da noite e os moradores como silhuetas atônitas. Há o efeito do reflexo da

água sendo jogada, os gritos, os estalos, as construções caindo, as fagulhas, as pessoas apavoradas, os moradores tentando salvar seus pertences, uma mulher numa janela em meio às chamas, que a seguir corre com o corpo em labaredas, os olhos atônitos dos vizinhos desesperados, mas impossibilitados de ajudar. Piedade passa gritando por Jerônimo. A cena do roubo de João Romão é subtraída da narrativa. Na janela do sobrado Miranda, indiferente, observa. Rapidamente, as chamas engolem tudo diante dos olhos atônitos de João Romão e de todos. Corte.

Em fundo negro lê-se: “Epílogo”.

No recomeço, ao fundo, o mesmo chorinho do início do filme. Em plano médio, a câmera movimenta-se de dentro para fora mostrando as inovações; vemos uma parte do cortiço já reconstruído: limpo, pintado, organizado, com plantas, flores, bancos, luminárias, o soldado com farda nova, o figurino antes em cores sépia agora limpo, nos tons de branco. Bertoleza caminha entre moradores satisfeitos. Na sequência, em vista panorâmica, são mostrados o portão grandioso e, em *close*, “Avenida São Romão” e o sobrado imponente de João Romão. O novo cortiço, agora, não lembra nada às condições de sub-habitação de antes, é o cortiço, ou estalagem, idealizado, modernizado. João Romão está satisfeito com Botelho e o funcionário da Caixa Federal (a acomodação cordial), diante do portão. Vemos a janela do sobrado, ao alto, com a filha de Miranda, que sorri, flertando com João Romão. Do outro lado, é focada Bertoleza, ajoelhada no chão, suja, trabalhando, ralando algo. João Romão, assim, tem os dois olhares: para baixo, a escrava, negra, velha, feia, menor, subalterna, imunda; para cima, a mocinha sorridente, rica, virgem, branca. Uma solução fílmica novamente reveladora dos opostos. Para ele, a decisão é evidente. O conchavo do casamento com a burguesa surge ao mesmo tempo em que ambos olham para Bertoleza, ao fundo, sugerindo as atitudes perversas que virão.

Em cena posterior, aparecem negros presos e Alexandre, o soldado também negro, morador do cortiço, os intimidando. É o interior da delegacia e João Romão está na sala ao lado – achou a solução de seu problema – convocando ao funcionário que busque o antigo dono de Bertoleza. O funcionário comenta o preço “alto” desta busca e, com isso podemos ler uma representação da corrupção nas instituições brasileiras. Alexandre entra, dando a entender que está com ele, de novo, pois era ele na cena da falsificação da carta de alforria (quase um contrassenso), o que endossa a figura do negro, principalmente aquele que trabalha para a polícia, como vil, não confiável e, portanto, um traidor dos seus.

Na próxima cena, com o fado como fundo musical, vemos Jerônimo consertando a casinha em outro cortiço. Piedade aparece e é muito bem recebida por Jerônimo, que lhe pede perdão. Rita aparece e ele propõe um abraço, como reconciliação entre as mulheres. Elas apertam as mãos. Rita faz um olhar um tanto *blasé*. A sequência desta cena será posterior, quando simplesmente Jerônimo aparecerá com Piedade, numa carroça, levando seus pertences, agradecerá a João Romão por tudo e comunicará que ambos estariam juntos novamente e partindo – esse é o final feliz para o casal de imigrantes portugueses.

Note-se que praticamente toda a trajetória da família de Jerônimo é modificada. A filha de ambos — que no romance é uma personagem de relativa importância, um dos motivos dos seus conflitos e sentimentos de culpa, no final, protegida de Pombinha e provável futura prostituta do cortiço — não existe aqui. A decadência de Piedade também não. Arrasada pelo abandono, na narrativa literária, ela tem um destino repugnante: torna-se uma bêbada, andrajosa, usada e abusada pelos mais sórdidos moradores. Aqui, ela é mantida como uma esposa recatada que enfrenta e supera a infidelidade do marido com dignidade. Assim, de todas as personagens concebidas por Azevedo, ela é a que tem seu perfil mais profundamente alterado no filme. Além disso, como lembra Oliveira (2004), ela traz um olhar enviesado e censor, destacado inúmeras vezes pela câmera, sem nunca permitir-se misturar-se ou contaminar-se pelo meio tropical, justamente o oposto do que acontece na narrativa literária.

Entretanto, em momento algum, o significativo *abrasileiramento* de Jerônimo será representado na trama. A força da sedução de Rita, através das minúcias representativas da terra, da natureza luxuriosa brasileira, ficou reduzida aos olhares, ao café com parati, a uma porção de camarão oferecido por ela e a muito rebolado nas duas festas. A transformação de Jerônimo não será explorada no filme. O trabalhador que se fez preguiçoso, a energia perdida e o enfraquecimento físico e moral, pelos quais passou no romance, não serão delineados. Aparecerá o homem que se entregou à volúpia da baiana, sim, mas Rita não estará na narrativa fílmica como uma força representativa da natureza da terra. A degradação de Jerônimo tampouco será revelada, sendo que continuará, no filme, como um homem íntegro (apesar da infidelidade, da qual ele se arrepende – um índice da falsa postura moral dada claramente à estética da pornochanchada) e, nem sequer, será punido pelo assassinato. Ele vai sair bem e vai buscar vida nova em São Paulo. Assim, sua relação com Rita não foi além de uma



aventura passageira e ele tornou-se, portanto, alguém capaz de recuperar a dignidade, no final.

Ao optar por suprimir o *abrasileiramento*, um dos elementos mais significativos e de maior força na narrativa literária, a fílmica simplesmente ignora um dos eixos centrais da trama. Devido à riqueza de detalhes no romance, sabemos que a transformação profunda do personagem poderia facilmente ser transposta e materializada de uma linguagem para a outra. Portanto, não foi só uma transformação, visando à adequação das especificidades das linguagens, por exemplo, a redução e adaptação temporal, mas, sim, uma escolha estrutural da própria significação da história.

### **3.2.4 Da tragédia à comédia – engajamento, zombaria ou ingenuidade no desfecho**

Outra cena de importância fundamental no romance é a revelação do engodo e da perversidade de João Romão (e do contexto bárbaro da escravidão) em relação à personagem Bertoleza. Nessa cena, João Romão janta, calmamente, quando é avisado da chegada da polícia. A sala de jantar, agora, é ricamente decorada, sóbria, ampla. Bertoleza está no canto, obediente, sempre trabalhando. Cruelmente, ele saboreia ainda seu conhaque. A polícia chega acompanhada pelo antigo proprietário da escrava. O proprietário reclama seus direitos. Bertoleza se esconde ingenuamente, como uma criança, quase uma débil, atrás da cristaleira e lá derruba algo, dando um soluço, aflita.

É uma cena desconcertante. João Romão simplesmente levanta as mãos num gesto de quem autoriza. Os policiais vão ao encontro dela e param à sua frente, com as espadas erguidas. Bertoleza, parada, grita: “João!”. Dá um passo à frente e parece acidentalmente ir de encontro à espada de um dos soldados, “erguida” em sua direção. Cai morta. João Romão e o antigo proprietário se entreolham resignados com o ocorrido, quase indiferentes. Ouvimos um acorde, finalizando tragicamente sua história. João enxuga o rosto com o lenço e sai. Essa cena, crucial no romance, reveladora da hipocrisia existente naquele contexto histórico brasileiro, aqui, é de fraqueza absoluta. Podemos dizer que é quase insignificante, tamanha a bizarrice do final.

Na narrativa de Azevedo, a negra, em um gesto extremo, em desespero, porém ativa, subverte a expectativa e prefere matar-se diante dos policiais e de seu antigo senhor, a submeter-se novamente à escravidão. O romance tem suspense, horror e muita hipocrisia revelada. Já a morte acidental que Ramalho Jr reserva à personagem em seu

filme — no qual ela tem o abdômen perfurado pela espada que um dos soldados aponta-lhe, no momento exato em que ela dá um passo à frente na intenção de implorar a clemência ou a ajuda de João Romão — subtrai à escrava qualquer dignidade. A cena choca pela sua simplicidade e objetividade. Assim, o que observamos aqui é uma transposição fílmica extremamente aquém da riqueza da cena original densa e incisiva. Hutchoen (2011) enfatiza o caráter palimpséstico da experiência adaptativa, que seria sempre assombrada pelo texto original, mas nesta sequência em especial, a do desfecho, tão fundamental à obra, podemos dizer que a comparação foi inevitável.

Além disso, na sequência da cena final, vemos os abolicionistas entregando o diploma de reconhecimento de “sócio benemérito do abolicionismo no Brasil” a João Romão, que o recebe com ar inicialmente atônito e depois vaidoso, triunfante, de capitalista vencedor. Esse andamento, que no romance se revela como ironia final, foi estendido aqui. Foi, possivelmente, uma adição fílmica cujo intuito seria concluir os destinos das diversas tramas e de personagens para o expectador, provavelmente, acostumado com finais felizes. Ao final da cena, sinos tocam ao fundo. João Romão acena como um cidadão proeminente, já respeitado e em evidência social, à qual poderíamos chamar evidência política.

Corte. Negros estão atrás de uma grade e surge o subtítulo: “1888 Abolição dos Escravos no Brasil”. A narrativa fílmica tomou uma direção completamente diversa à narrativa literária e, num processo de recriação, acrescentou um novo final. Na cena, batem os sinos da igreja concomitantemente à vista panorâmica da praia de Botafogo, enquanto segue o casamento pomposo de João Romão. Pombinha e Léoni, vestidas e pintadas como prostitutas, abraçadas, passeiam numa carruagem em frente ao lugar da cerimônia. Na leitura da cena, nos parece que fica uma sugestão de que sempre haverá a mescla dos mundos e a hipocrisia entre eles.

Corte. Temos uma visão interna do portão do cortiço e, novamente, no fundo a música “Olha meu negro” acompanha Rita entrando faceira, tal sua entrada inicial. No entanto, percebemos que Rita está de branco, condizente com o ambiente do novo cortiço. Mas, ela dança, rebola, abraça o amigo, recebe flores, provocativa como sempre. Nas sacadas estão João Romão, com esposa e filho, Botelho e Henrique. Miranda acena do sobrado. Ouvimos foguetes ao fundo. Um menino irrompe através do portão gritando “A república, a república...” e o rapaz que dança com Rita diz “Foi proclamada a República”. Rita para a dança e pergunta “E o que é esta república?”, ao que alguém responde “A república deve ser o futuro”. Dona Isabel, que agora é louca,

aproxima-se e diz “O futuro a Deus pertence.”. Rita grita “Viva a república” e todos no cortiço repetem, gritando, “Viva a república”, e a festa recomeça.

A respeito desta cena inexistente no romance, podemos fazer mais de uma leitura. A provável intenção do diretor em mostrar uma narrativa um tanto ingênua, que termina bem, sem os conflitos reais dos contrastes das camadas sociais revelados no final, indica que um convívio amigável é possível. No entanto, este fragmento final também acaba por revelar um juízo de valor sobre o povo, que, além da ignorância política, estaria marcado pela atitude inconsequente de ver, em tudo, um motivo para fazer festa.

### 3.2.5 Considerações

Refletir sobre os resultados da adaptação da narrativa literária de Azevedo para a fílmica de Ramalho Jr não prescinde de questionamentos quanto à complexidade da tarefa. Há que se pensar além das diferentes linguagens, na questão histórica, no olhar transposto, oitenta e oito anos depois, para contextos completamente diversos. Teoricamente, *O cortiço* tem grande potencial cinematográfico, visto a trama textual de extrema contundência estética. O romance traz descrições minuciosas e personagens prototípicos, tem vitalidade em mostrar um quadro social de contrastes, de desigualdades e miséria social a que estava exposta a maior parte da população daquele período, no qual o olhar naturalista de Azevedo seleciona, como uma lente, cenas daquele momento histórico brasileiro. Assim, além das potencialidades estéticas do romance, para um cineasta como Ramalho Jr, — declaradamente de esquerda, num período histórico também agudo, em plena repressão de uma ditadura militar — realizar o filme seria uma oportunidade de estabelecer uma relação entre os períodos evidenciando o quão pouco se evoluiu na realidade brasileira, ainda estruturada numa perversa divisão de classes, ainda sustentada na exploração do trabalhador.

No entanto, como já comentei anteriormente, as implicações em fazer cinema engajado, no contexto da ditadura militar, tornavam a tarefa praticamente impossível e Ramalho Jr já amargava problemas nesta ordem, além de alguns anos de ostracismo. Consequentemente, havia a necessidade de adequar-se tanto quanto possível, dentro do contexto político, quanto ao mercado cinematográfico, visto que o cinema responde, também, a este apelo. Além disso, a ideia de fazer a adaptação não partiu de Ramalho Jr, foi uma proposta do produtor Edgar Castro, em acordo com uma tendência atuante

na época, cuja ênfase estava em buscar nos romances, fossem antigos ou fossem modernos, o mote para representar uma espécie de tentativa positiva de recuperação e consolidação da nacionalidade. Isto, através de leis de política de incentivo, em especial do Instituto Nacional do Livro. Desse modo, Ramalho Jr assume o desafio — e o resultado é um tremendo sucesso para a época — claramente alavancado por um grande investimento na distribuição, através da Embrafilme, e por um elenco de peso enorme, de atores globais, sendo, portanto, um filme com intenção de atingir o grande público e de ocupar boa parte do mercado brasileiro. Essa meta foi realmente alcançada, pois o filme teve 2,132 milhões de espectadores.

Segundo Oliveira (2004), no *Press book* do filme *O cortiço*, Ramalho Jr realizou uma obra prima adaptando *fielmente* para o cinema o livro clássico de Aluísio Azevedo. E três anos após a adaptação do romance para a tela, ele faz uma declaração ressentida da maneira como seu filme foi recebido pela crítica: “quanto ao *O cortiço* creio que foi desprezado, até mesmo com preconceitos, por certo setor da intelectualidade. Eu lhe digo que o filme é uma bela ‘ópera’ popular sobre a acumulação primitiva do capital.” (OLIVEIRA, 2004, p. 134). Certamente, após sabermos desta declaração existirão algumas questões a refletir, como: quais foram realmente os fatores deste sucesso da adaptação e, ao mesmo tempo, o porquê de críticas veementes, a ponto de levarem o cineasta a respondê-las de maneira tão ressentida. Cabe então pensar sobre as intenções, escolhas estéticas e como se deu o processo de transposição conduzido por Ramalho Jr na sua adaptação da obra *O cortiço*.

Primeiramente, podemos questionar sobre a tentativa em ser fiel, ou sobre a fidelidade à forma do romance, como declarada no *Press book* da produtora Argos Filmes do Brasil. Esse questionamento é legítimo nesse caso, mesmo que, atualmente, o critério de julgamento ou foco de análise não seja mais a fidelidade, como explicou Hutcheon (2011), principalmente, quanto ao processo de transposição feito pelo cineasta, ao se considerar uma obra adaptada. Evidentemente, na época da realização da adaptação, a questão da fidelidade estava pautada e fazia parte da intenção do diretor. Cabe-nos, então, lembrar as observações de Xavier (2003) sobre ser fiel à forma do romance e ficar provavelmente aquém dele, ou tentar ser fiel ao seu espírito e utilizar transposições e transformações adequadas à especificidade do cinema, como a mobilidade plástica que o livro não atinge, traindo-o, novamente. Dessa maneira haveríamos de buscar a “transposição”, pois, segundo esse autor, somente ela não trairia nem um nem outro, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística.

Neste sentido, o ato de Ramalho Jr em buscar proximidade e engajamento com relação ao texto original, nos termos de uma provável intenção de fidelidade, traz para sua narrativa fílmica um registro realmente muito preciso da matéria retratada, ou seja, do cortiço que abriga as camadas sociais empobrecidas e daquele cenário extremamente desigual em inúmeros aspectos. A antológica cena do despertar do cortiço, na sequência inicial de Ramalho Jr não deixa nada a desejar em relação à obra de Azevedo, pois consegue a equivalência em seu processo de transposição entre as linguagens e, de forma icônica, imprimiu visualmente o mesmo caráter, inclusive o mesmo juízo de valor, do narrador de Azevedo. Aqui, ele é traduzido pelo olhar do diretor. Ao longo da narrativa fílmica, o perfil dos personagens foi sendo revelado em meio à confusão do cenário complexo, aliás, uma reconstituição precisa, dentro do imaginário possível, das edificações e da pedreira (ao fundo, imponente). Nesse cenário construído, os animais passeavam pelo espaço da estalagem, em pé de igualdade com as pessoas que ali viviam, nos permitindo identificar, no filme, uma clara referência às questões do naturalismo discutidas no romance. Ramalho Jr privilegiou a grande mescla das camadas dos *de baixo*, retratando a maioria de negros e mulatos, reforçando estigmas presentes no romance, como a indolência atribuída aos negros, seus destinos vinculados ao trabalho braçal, enfim, a mentalidade escravista de boa parte da sociedade, apontando, portanto, a intensa carga social.

Devo ainda destacar o trabalho de Ramalho Jr em algumas cenas, por exemplo, as que envolvem a personagem Bertoleza e a do incêndio, nas quais ele busca ressaltar a carga social que se propôs a retratar a partir do romance, trazendo alguns elementos icônicos e, principalmente, trabalhando com os contrastes de luz, valendo-se de um jogo de sombras, fixando marcas dramáticas à narrativa fílmica, embora o poder de convencimento delas produza somente teatralidade na situação. No entanto, ficou impressa outra marca estética na narrativa fílmica. Com a inserção de um humor caricato, ingênuo, aliado à erotização, o diretor trouxe, abertamente, o referencial estilístico da chanchada, ou da pornochanchada. A opção em seguir esse caminho, provavelmente empurrado pelas circunstâncias atenuantes que ela implica, deve ser pensada, mas não nos cabe avaliar.

Ramalho Jr apresenta certa ambivalência na proposta da transposição. Se ele pretendeu fazer uma obra *fielmente* adaptada, segundo ele mesmo, poderemos dizer que o êxito foi menor do que o esperado. Sabemos que, para Azevedo, entre os costumes daqueles personagens representativos dos *de baixo* na sociedade brasileira, a

promiscuidade era condição de vida. Já na narrativa fílmica, a partir da cena em que João Romão belisca a bunda da mulata, seguem-se inúmeras outras condizentes com a estética predominante da época — energia vulgar, baixo padrão técnico, pitadas caricatas — sinais da inadequação do cinema dos anos 70 brasileiros, segundo Xavier (1986), mas de grande apelo popular. As cenas equivalentes àquela estética vão num crescente, no filme, e incluem como exemplo: a das lavadeiras mulatas mostrando seus corpos voluptuosos; a de Rita levando tapinhas e levantando a saia, inúmeras vezes durante a narrativa, até as suas cenas de sexo com Jerônimo serem realmente representadas; a da mulata Leocádia mostrando os seios fartos e correndo para o mato em uma patética cena de sexo quase pública; a de Dona Estela tomando banho e depois Miranda a apalpando; e a cena do sexo lésbico entre Pombinha e Leónie. Entre todas essas, notamos que houve um procedimento diferenciado para as mulatas, que aparecem em público nas cenas e são apresentadas pela câmera como se fossem naturalmente erotizadas ou lascivas por natureza, enquanto as brancas estão “entre quatro paredes”, protegidas pelos falsos padrões morais.

Nesta mesma linha, podemos analisar a representação fílmica conferida ao todo dos moradores do cortiço, sejam negros, sejam mulatos e mestiços. Há três cenas, além daquela inicial, em que se vê a movimentação de trabalhadores. Em duas delas eles estão festejando e na outra, brigando (aquela anterior ao incêndio), reforçando o fato de que estes personagens são representados sempre como um grupo espontâneo, instintivo, portanto, entregues somente aos gozos dos sentidos, revigorando, deste modo, o estereótipo, segundo o qual a condição de miséria, em que boa parte dos pobres e negros do país se encontra, procede de seu próprio caráter lascivo. Estas festas, em termos de linguagem fílmica, exibem soluções bem elaboradas, trazendo situações que vão sendo armadas aos poucos, de maneira consecutiva, evidenciando, conseqüentemente, um clímax crescente e um bom jogo de contrastes.

Quanto aos personagens-chave, no que diz respeito ao negro, a representação dada à escrava Bertoleza foi de uma passividade total, como a sombra de João Romão. Seu final indigno e grotesco, oposto ao romance, novamente contribui para marcar o negro como conformado, desqualificado, alienado de sua condição de opressão. A opção em caricaturar “o negro” talvez tenha a ver com estereótipos incorporados culturalmente, sedimentados inclusive como artifício cômico<sup>19</sup>, atitude que colabora

---

<sup>19</sup> Vide Grande Otelo apreciado nacionalmente no cenário cinematográfico brasileiro, começou participando de várias chanchadas nas décadas de 1940 e 1950, foi o ator principal da versão para o

para diluir-lhes a gravidade e fazer o estereótipo passar despercebido a muitos espectadores.

Quanto à representação de João Romão, não há muitas inovações. Ele é vil, é explorador, é traiçoeiro, tal qual a personagem literária de Azevedo. A tensão, porém, entre ele e Miranda, seu patrício que se faz aristocrata, é bem simplificada e caricata, sendo, entretanto, opções de ordem diagética que não comprometem o todo.

Quanto à personagem Rita Baiana — com direito até à trilha sonora específica, tal a importância da figura dramática — a escolha de uma atriz conhecida, com certeza foi decisiva no sucesso de bilheteria, mas, na transposição dos fortes atributos da “mulata, ardente, perigosa, símbolo da terra e capaz levar o homem à ruína” ela não foi suficiente para imprimir a força sugerida pelo romance. Aliás, a atriz sequer era mulata, conferindo à personagem apenas o caráter de uma mulher despudorada que requebra. Dessa maneira, a sedução de Rita ficou restrita a pequenos gestos, café com parati e sexo, enquanto o grande conflito que ela causaria, isto é, o *abrasileiramento* de Jerônimo, sequer existiu na narrativa fílmica.

Outra mudança na trama é o fato de o romance do casal não ter passado de uma aventura e a mulata volúvel como foi apresentada, no final até fez as pazes com a esposa traída. Aliás, toda a trajetória de Jerônimo e sua família são transformadas: não existe a filha, que seria a futura prostituta do cortiço; Piedade, a andrajosa, bêbada decadente do romance, ainda foi mantida como a fiel esposa e ambos partem para uma nova vida, mesmo ele tendo sido mantido impune do assassinato. Sendo o epílogo uma adição fílmica agregada à narrativa, esse final, de certa maneira corrobora ao grande público a impressão própria das amarrações finais e felizes, esta em especial, na qual os brancos, invariavelmente se dão bem, como vimos no casamento de João Romão, sua família, as coquetes passeando.

Assim, temos um cortiço novo e o imperativo “ordem”, que João Romão primou tantas vezes no filme, se materializa finalmente, numa reconstituição excelente do contexto descrito por Azevedo. Aquela festa no final, com alguns elementos do início, a música de entrada, o retorno de Rita Baiana, constituem uma inversão, a partir da qual tudo passou a ser limpo, organizado, em felicidade geral, com uma terceira festa, o povo todo na folia e a burguesia observando de cima.

---

cinema da obra *Macunaíma* (1969), de Mario de Andrade e seguiu a carreira, sempre, como um ator cômico.

Irrefutável neste final, porém, é a retomada do estereótipo. Provavelmente, esse foi um dos motivos da crítica acirrada. Para os olhos mais atentos, a narrativa corrobora com a crítica, pois a representação do povo, dos *de baixo*, na sua maioria composto de negros, mulatos e mestiços, foi enfatizada com personagens completamente alheios à sua condição de miséria e opressão, que viviam em meio a um cotidiano regado a samba, aguardente e sexo, e eram apenas movidos por uma alegria instintiva, ratificando, assim, o estereótipo da acomodação. Ao contrário, seria simplesmente zombaria, chacota no espírito típico e ingênuo das chanchadas? Parece difícil de acreditar, mas existiam sólidas condições de mercado para isso. Não esqueçamos, ainda, que o filme teve 2,132 milhões de espectadores, o que em termos de bilheteria foi um sucesso.

Podemos dizer, portanto, que a adaptação da narrativa literária para a fílmica se mostrou bastante ambígua. Em alguns momentos, ela consegue revelar, de fato, o mundo retratado na obra *O cortiço*, de Azevedo, principalmente nos termos em que materializou as descrições visuais do cortiço. Isso, com certa sensibilidade, competência e uma produção de peso, não é tarefa difícil, visto que, no romance, Azevedo constrói um meticuloso trabalho de montagem, armando, aos poucos, diante do leitor, o cenário vivo do quadro social de época. Quanto à espessura social, no entanto, existem cenas em que Ramalho Jr busca compor este aspecto e, de certa forma, apesar da dramaticidade, dá conta. Mas, no conjunto, a inserção da estética da pornochanchada e uma estrutura fílmica reduzida à articulação, numa colagem de muitas pequenas cenas, em sua maioria, pouco exploradas, revelam as limitações dessa narrativa fílmica em transpor para sua linguagem a espessura da narrativa literária.

Assim o filme, como um todo, deixa a desejar em sua realização ficcional. A lente da câmera perde a profundidade do narrador onisciente do texto de Aluísio, do qual toda riqueza e espessura social não foram captadas com intensidade. Cabe indagar qual seria o estatuto de seriedade e a intenção real desta proposta de adaptação cinematográfica de *O cortiço* a partir da obra literária. Seria representar uma obra de arte com caráter representativo do Brasil? Seria “um cinemão”, como apontou Xavier (1986) referindo-se ao cinema brasileiro dos anos 70? Seria garantir a audiência nas adaptações de livros consagrados, revelando uma forma de driblar a censura e, ao mesmo tempo, faturar em cima da aceitação dos brasileiros pelos padrões estéticos já reconhecidos da época, adotando a pornochanchada?



Certamente uma adaptação é outra obra, mesmo que haja a intenção da *fidelidade*, pois transformações são inevitáveis, pela transposição da linguagem, pela marca do diretor, pelo contexto histórico diverso. Olha-se para a obra original, mas também para obra adaptada por si só. A questão é, então, nos termos da autonomia cinematográfica de que é capaz uma obra ao ser formada a partir de outra. Por sua vez, essa é a questão sobre a narrativa fílmica de Ramalho Jr: sustentar-se ficcionalmente e cinematograficamente, mostrar-se autônoma. Para o público da época pareceu que sim, para a crítica, não.

## 4 CIDADE DE DEUS

*Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de quase tudo de que o humano carece? Talvez nunca tenha buscado nada, nem nunca pensara em buscar, tinha só de viver aquela vida que viveu sem nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão malditas.*  
Paulo Lins

### 4.1 A NARRATIVA LITERÁRIA DA PRIMEIRA À SEGUNDA EDIÇÃO (1997/2002)

Ao pensar historicamente a arte brasileira (literária e fílmica) e sua relação com a sociedade na contemporaneidade, nos deparamos com este fenômeno que é *Cidade de Deus*. O impacto causado, devido ao grau de realismo presente na narrativa de Lins, faz refletir a respeito da fala de Antonio Candido (1972) sobre função humanizadora da literatura e da capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem. Aqui, pode-se dizer que a literatura expõe justamente o oposto, estamos diante de uma representação desumanizadora dos *de baixo*, do grau de barbaridade a que podem chegar aqueles que mais diretamente sofrem no âmbito social: os favelados, desempregados, crianças, jovens, negros, os moradores de periferia, as vozes da pobreza. Nesse âmbito, a brutalidade da violência da sociedade brasileira contemporânea parece ser a protagonista, a causa e o efeito.

A esfera a que o romance *Cidade de Deus* remete, da exclusão social, da violência exacerbada, da marginalidade, da pobreza, não é fato recente da literatura brasileira, e a discussão acerca de um discurso oriundo de grupos excluídos esteve presente durante vários momentos desde a formação do nosso sistema literário. O impacto, no caso de Lins, inicialmente junto à crítica e no âmbito dos intelectualizados (e posteriormente em escala ampliada devido popularidade literária alcançada a partir da adaptação cinematográfica) deve-se, não somente à sua temática, mas também à impiedosa forma dada a esta matéria, calcada na etnografia, unindo fato e ficção, tratada de forma jornalística, pautada na rotina cruel veiculada nas mídias.

Por sua vez, Paulo Lins, enquanto sujeito de obra também é parte integrante do evento/romance *Cidade de Deus* justamente por ter percorrido um caminho tradicionalmente ocupado por sujeitos da escrita pertencentes à elite branca, escolarizada e burguesa do país. Ex-morador da favela Cidade de Deus e, deste modo,

constituído como indivíduo convivendo com este submundo marginal de periferia, impregnado pelo olhar a partir deste universo, no entanto, Lins também traz o olhar analítico. Lins — por ter sido integrante do grupo de pesquisa etnográfico realizado por ocasião dos projetos Crime e Criminalidade nas Classes Populares e Justiça e Classes Populares, entre os anos de 1986 e 1993, com objetivos de investigar o envolvimento de jovens favelados no circuito do narcotráfico e o processo de criminalidade no Rio de Janeiro, sob a coordenação da antropóloga Alba Zaluar — ficcionalizou com o ponto de vista de quem estudou e foi objeto de estudo, portanto, com o ponto de vista interno e completamente embutido na matéria tratada.

O romance foi justamente escrito a partir do conteúdo das entrevistas feitas para estes projetos sobre criminalidade e, como declarou Lins, também utilizou como fonte de sua produção literária, matérias referentes ao tráfico, retiradas da mídia impressa carioca, como *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*. O romance foi lançado em sua primeira versão em 1997 e teve uma segunda versão, em edição revista pelo autor, em 2002 (ambas pela editora Companhia das Letras). Tal versão apresenta-se mais reduzida e atraente, ágil e direta (a primeira com 550 páginas e a segunda com 403 páginas), traz uma série de modificações de conteúdo e aparece, não coincidentemente, após o percurso do sucesso de bilheteria da adaptação cinematográfica homônima, em 2002, sob a direção de Fernando Meirelles.

É pertinente comentar o quanto a incrível repercussão nacional e internacional do filme *Cidade de Deus* foi decisiva para esta reedição revista por Lins<sup>20</sup>. A evidência mais palpável de como algumas das várias modificações da nova versão tem relação direta ao filme é o uso de um fotograma na capa — a imagem de coloração esmaecida remete a um tempo não atual, em que os três adolescentes enquadrados de frente apontam seus revólveres no sentido obra/leitor, filme/espectador, tendo ao fundo, à esquerda, a placa de identificação do complexo habitacional BNH (um pequeno índice da situação política/social desse âmbito). Essa modificação pode ter sido feita com vistas a atrair um público leitor maior, não só no Brasil como no exterior.

Cabe ainda enfatizar que a relação entre a linguagem literária e a cinematográfica, em *Cidade de Deus*, se encontra já na própria narrativa do romance (tanto da primeira quanto da segunda edição), não só no plano da movimentação, de forma dinâmica, repleta de cenas de ação, ágeis, enérgicas, de extrema objetividade e

---

<sup>20</sup> Em anexo na entrevista com Paulo Lins temos mais informações sobre o romance, seu processo de criação, a adaptação e a própria realidade a qual ele se reporta em sua obra.

representatividade visual, dignas de clássicos filmes hollywoodianos, mas como em inúmeros momentos, em que as personagens fazem alusões diretas à linguagem fílmica. Por exemplo, no segmento em que Pelé e Pará são perseguidos por policiais, eles “pulam por uma janela [...] quebram por uma viela [...] com os tiros comendo as suas costas [...] soando aos seus ouvidos.”, o narrador segue assim: “Lembravam de Bonanza, Bufallo Bill, Zorro. De quando em vez ziguezagueavam como os heróis nos filmes.” (LINS, 2003, p. 71); ou, ainda, no fragmento em que Inho “atirou na fechadura, como faziam os mocinhos dos filmes americanos.” (LINS, 2003, p. 168), notamos que a referência cinematográfica ao gênero *western* não é aleatória, o modelo é o herói que faz uso indiscriminado da arma de fogo e a lei que prevalece é matar ou morrer.

Nessa segunda versão, outra relevante mudança por nós observada se refere à alteração no nome das personagens que introduzem as três partes do livro. Na versão literária de 1997, o título do primeiro capítulo era “A História de Cabeleira”, do segundo capítulo: “A História de Bené” e do terceiro: “A História de Zé Pequeno”. Com a reedição do livro, em 2002, após o filme, a primeira parte aparece como “A História de Inferninho”, a segunda como “A História de Pardalzinho” e a terceira: “A História de Zé Miúdo”. Acompanhando esta linha, os nomes de alguns personagens, de relevância ou não, também são modificados: Mané Galinha vira Zé Bonito, Marreco muda para Tutuca, Alicate para Martelo, Salgueirinho transforma-se em Passistinha, detetive Touro vira Belzebu, Cabeção muda para Cabeça de Nós Todo, Marimbondo vira Ferroada, e assim segue uma enormidade de nomes dos personagens. Note que as mudanças dos nomes, que não são nomes próprios, mas apelidos, dizem respeito a palavras que definem características. Sabemos que essa alteração foi uma estratégia usada por Lins para evitar o crescente número de aborrecimentos, decorridos desde a primeira edição de seu romance (ratificada com grande eloquência a partir do sucesso do filme), com relação à polêmica causada pelo uso dos nomes *verdadeiros* dos moradores da favela nos seus personagens — motivo de uma série de críticas negativas com relação à matéria narrativa que incorporou dados reais aos fictícios. De fato, uma das vozes mais acentuadas que repercutiram na imprensa foi a de alguns moradores da própria comunidade do conjunto habitacional Cidade de Deus, que se viram retratados no romance justamente através do nome das personagens e que, entretanto, não reconheceram na realidade contemporânea da comunidade a conjuntura da criminalidade, do tráfico e da violência abordada no texto.

Junto a essas modificações, ainda em decorrência à controvérsia descrita anteriormente, outra se apresenta em forma de nota, no verso da folha de rosto do livro. Lins alerta aos leitores sobre o teor ficcional de seu romance, evidenciando a existência das personagens, assim como das situações narradas em *Cidade de Deus* apenas e somente no mundo ficcional do romance: “Os personagens e situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos e sobre eles não emitem opinião” (LINS, 2003).

Mais sutil e de extrema importância foi o enxugamento do próprio texto narrativo, que no original era um “catatau de quinhentas e cinquenta páginas” e que “merece ser saudado como um acontecimento” como apontou Roberto Schwarz (1999, p. 163). Essa redução da escrita, na segunda versão, encontra-se diluída quase imperceptivelmente no decorrer da leitura. Apenas através da observação e do confronto entre alguns fragmentos da narrativa na versão original e da reeditada, pode-se exemplificar o quanto foi sutil este processo de redução do texto na versão revista pelo escritor. Abaixo, alguns desses contrastes, iniciando pelo extrato da primeira edição:

Segundos depois de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca-Pé fumavam um baseado à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos. Completamente calados, entreolhavam-se apenas quando um passava a bagana para o outro. Barbantinho imaginava-se em braçadas por detrás da arrebentação. Poderia parar agora, ficar boiando com as retinas lançadas no azul, sentindo a água brincar em seu corpo. Espumas dissolveram-se no rosto, as mãos de Iemanjá sob sua cabeça e o olhar nos trajetos dos pássaros, enquanto se recuperava para voltar. Evitaria as valas para não ser arrastado pela correnteza, nem ficaria por muito tempo naquela água gelada para não arrumar uma cãibra. Sentia-se um salva-vidas. Salvaria quantas vidas fosse necessário naquele dia de praia lotada e, depois do expediente, voltaria para casa correndo, não seria como esses salva-vidas que não fazem exercícios físicos e acabam por deixar o mar levar as pessoas. O certo era malhar sempre, alimentar-se bem, nadar o máximo possível. (LINS, 1997, p. 11, **grifo meu**)

Esse é o primeiro parágrafo do romance *Cidade de Deus*, na sua edição de 1997, a primeira. Ali estão grifadas as modificações, tanto as que alteram algum fragmento ou palavra do texto, quanto as que foram excluídas na edição posterior. “A bagana” será modificada e os outros fragmentos grifados desaparecerão da edição revista. Abaixo, segue um extrato da edição de 2003, a mesma que consultamos para esta análise.

Segundos depois de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca-Pé fumavam um baseado à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos. Completamente calados, entreolhavam-se apenas quando um passava o baseado para o outro. Barbantinho imaginava-se em braçadas por detrás da arrebentação. Poderia parar agora, ficar boiando,

sentindo a água brincar em seu corpo. Espumas dissolveram-se no rosto, e o olhar nos trajetos dos pássaros, enquanto se recuperava para voltar. Evitaria as valas para não ser arrastado pela correnteza, nem ficaria por muito tempo naquela água gelada para não arrumar uma cãibra. Sentia-se um salva-vidas. Salvaria quantas vidas fosse necessário naquele dia de praia lotada e, depois do expediente, voltaria para casa correndo, não seria como esses salva-vidas que não fazem exercícios físicos e acabam por deixar o mar levar as pessoas. O certo era malhar sempre, alimentar-se bem, nadar o máximo possível. (LINS, 2003, p. 11, **grifo meu**)

Esse é o primeiro parágrafo da versão revista do romance onde há uma expressão modificada e um pequeno fragmento suprimido. Note que a expressão “o baseado” é nova nesse texto de 2003 e substitui a “bagana” da primeira edição. Observe que os dois fragmentos sublinhados anteriormente “ficar boiando com as retinas lançadas no azul”, e “as mãos de Iemanjá sob sua cabeça” não aparecem nessa edição de 2003. Abaixo, vejamos mais um extrato, do corpo do romance, da versão original:

Se por um lado os trabalhadores tinham que acordar de madrugada e andar três quilômetros para pegar o ônibus no largo da Freguesia, por outro lado cada criança que chegava era uma paixão garantida pelo lugar: quando não era o goiabal, eram os abacateiros; quando não era o bosque, eram os casarões mal assombrados; quando não era o laguinho, era o lago; quando não era o charco, era o mar; quando dormiam sonhavam com a manhã seguinte.

Lá na Frente, as pessoas tomavam banho em banheiros públicos e faziam suas necessidades fisiológicas. Somente os adultos tinham o trabalho de enfrentar a fila para se aliviar. As crianças faziam “pombo sem asa”: defecavam numa folha de jornal e varejavam longe, ou, então, embalavam numa lata de leite e largavam na rua. Dois anos depois da inauguração do conjunto a rede sanitária ficou pronta.

Quem conhece bem o conjunto poderia andar de uma extremidade a outra sem passar pelas ruas principais. Marreco e Cabeleira gostavam de mostrar os revolveres para os policiais de ronda [...] (LINS, 1997, p. 33, **grifo meu**)

Como já mencionei anteriormente, vemos ali grifados os nomes dos personagens, uma frase e todo um parágrafo que fazem parte da primeira edição. Eles serão suprimidos na versão revista do romance, como se lê abaixo:

Se por um lado os trabalhadores tinham que acordar de madrugada e andar três quilômetros para pegar o ônibus no largo da Freguesia, por outro cada criança que chegava era uma paixão garantida pelo lugar: quando não era o goiabal, eram os abacateiros; quando não era o bosque, eram os casarões mal assombrados; quando não era o laguinho, era o lago; quando não era o charco, era o mar da Barra da Tijuca.

Quem conhece bem o conjunto poderia andar de uma extremidade a outra sem passar pelas ruas principais. Tutuca e Inferninho gostavam de mostrar os revólveres para os policiais de ronda [...] (LINS, 2003, p. 29, **grifo meu**)

Percebemos que as alterações são mínimas quando aplicadas nos extratos-chave, relevantes, por exemplo, em situações de clímax, início ou final de capítulos, prólogo e epílogo do romance, enquanto que no corpo do romance as alterações são mais encorpadas.

#### 4.1.1 A *Neofavela* de Lins

O romance inicia com cena bucólica, plácida, quase lírica em que meninos conversam sobre o futuro, na beira do rio. Mescla o ameno momento de curtir a natureza na beira do rio, de fumar um baseado, de recuperar memórias afetivas, com as alegrias pueris pelas quais já passaram e os possíveis sonhos do futuro, “as pautas clássicas da vida popular brasileira, em toda a sua graça” (SCHWARZ, 1999, p. 163).

Barbantino<sup>21</sup> pensa em ser salva-vidas, salvar pessoas e sentir a espuma das ondas dissolvendo em seu rosto. Busca-pé sonha fazer um curso fotografia, arranjar um emprego, comprar uma “porrada” de lentes, fotografar tudo que lhe interessa e, um dia, ganhar um prêmio, “bem que as coisas poderiam ser assim”. O bosque e o campo estão no horizonte dos jovens, à direita os prédios da barra da Tijuca vistos de longe, gigantescos ao olhar, à esquerda, mudos, os blocos do condomínio. O leito do rio, outrora limpo, traz recordações do entorno perdido, extraviado no tempo e sobrepujado pelo condomínio, entre elas: a dos “pés de Jamelão assassinados”, do goiabal que cedera espaço aos novos blocos de apartamentos, dos campos em que jogara bola e deram lugar às fábricas. O jovem rememorou a festa junina, “a pêra-uva-maçã, o pique-esconde, o pega-varetas”, as atividades do grupo de jovens na igreja aos domingos e depois o cinema, o parque de diversões, os ensaios do orfeão Santa Cecília, as professoras do curso primário apostando num bom futuro para eles caso estudassem... E, ainda, o tempo que ele vendia “pão, picolé, catava garrafas, descascava fio de cobre para vender no ferro velho”, lembrou “do chão de valas abertas em que se arrastava a bunda na primeira e segunda infância” e “a mosquitada que sugava seu sangue”... (LINS, 2003, p. 11-12).

---

<sup>21</sup> Apesar da escolha como referencial de citação ter sido a edição revista do romance *Cidade de Deus* de 2003, foi optado pelo uso na tese, do nome das personagens da edição original de 1997 devido à necessidade da comparação do texto literário ao fílmico, visto que no filme *Cidade de Deus* as personagens são identificadas com os nomes da primeira edição.

Percebemos que o ressentimento e a desilusão são decorrências da vida desses personagens que, mesmo jovens, nos permitem uma percepção das demarcações e diferenças de classe, das quais eles são conscientes: “Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio com o fato de o rico ir para o exterior tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que pariu.” (LINS, 2003, p. 12). Indignados mas conformados com o que a vida lhes apresenta, os jovens fumam mais um baseado, falam sobre Jimmy Hendrix, Tim Maia, Caetano, Gil, Raul Seixas e sobre as horas que passam despercebidas, revelando um atitude fatalista e cordata, como lembra Schwarz, “Em boa paz e sem susto para a consciência, o pé na irregularidade convive com a disposição prestativa, a ambição modesta [...]” (1999, p. 163)

O momento contemplativo à beira do rio tranquilo, na qual as personagens relembram um passado esvanecido sob a irrupção de uma nova favela, se transtorna bruscamente. Então, a realidade invade a narrativa, assim como a narrativa cinematográfica invade a literária visto que, explicitamente, as imagens adentram o imaginário do leitor com muita materialidade – com a crua descrição de cadáveres que passam boiando diante dos jovens:

[...] quando notou que a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou da curva do rio. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado e ainda quente. (LINS, 2003, p.13-14)

Assim, primeiramente, o enunciado da trama é posto: a trágica e famosa história da guerra do tráfico em Cidade de Deus, “Era a guerra que navegava em sua premissa.” (LINS, 2003, p. 14), inserindo certo caráter documental ao literário esboçando assim uma perspectiva histórica. Num segundo momento, temos uma mescla entre descrições físicas e poéticas da construção e das primeiras transformações do Conjunto Habitacional Cidade de Deus. Localizado em Jacarepaguá, na zona Oeste, Cidade de Deus foi construído com o dinheiro da Aliança para o Progresso num projeto de Carlos Lacerda<sup>22</sup>, no Governo Federal nos anos 60. O texto narra desde a primeira promessa

---

<sup>22</sup> O seu governo do antigo estado da Guanabara destacou-se pela construção de grandes obras que mostraram suas habilidades de administrador e consolidaram a simpatia da classe média. Removeu favelas de bairros da Zona Sul e Maracanã, instalando seus antigos habitantes em conjuntos habitacionais afastados como Cidade de Deus e Vila Kennedy. Lacerda, antijanguista, praticamente desligou-se do



política, “Na terra dos senhores, edificaremos um novo lugar.” (LINS, 2003, p. 15) até os mapeamentos do zoneamento, “Lá em Cima, Lá em Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e os Apês” (LINS, 2003, p. 16).

Claramente, uma nova comunidade surge, efusivamente, os grupos, reunidos pelo destino, vindos de diversas outras favelas, integrarão uma nova rede social forçosamente estabelecida, “por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes.” (LINS, 2003, p. 17). Nas páginas seguintes, esta “constelação cordata e otimista” (SCHWARZ, 1999) vai ser examinada. O narrador introduz então a expressão “neofavela” e o seu conceito, no sentido de uma nova configuração da favela reformulada pela invasão do tráfico de drogas e da corrupção da polícia, como define Schwarz (1999) e que é assim descrita em Lins: “de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas” (2003, p. 16). Numa descrição lírica, teremos a noção de como é constituído aquele sujeito que chega, carregando na bagagem os parques pertences, as desgraças e os sonhos de uma vida:

os moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites de velar cadáveres, resquícios de enchentes, birosas [...] vermes velhos em barrigas infantis, revolveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bixo, fome, traição, mortes, Jesus cristos em cordões arrebrandos [...] olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer guerra e para ser tatuado [...] revistas *Sétimo Céu* [...] ventres abertos, dentes cariados [...] cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia [...] a percepção do fato antes do ato, gonorreias mal curadas, as pernas para esperar ônibus, as mãos de trabalhador pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para a polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas. (LINS, 2003, p. 16-17)

Assim, conferimos a delimitação do espaço narrativo da história do romance, restrita ao espaço Conjunto Habitacional Cidade de Deus, no qual a órbita limitada funcionará como força (SCHWARZ, 1999) e ao espaço dos seus moradores, organizados por conta da política de remoção da zona central da cidade e provenientes,

---

poder federal recebendo aportes financeiros dos EUA, por meio da política da ajuda em projetos inovadores e de alcance social norte-americano de combate ao comunismo após a revolução cubana de 1959, que já estavam elaborados e com recursos assegurados pela Aliança para o Progresso como era então conhecida a ofensiva.

na maioria, de outras favelas, principalmente da Baixada Fluminense. Esses moradores, ingenuamente, vinham cantando em caminhões a conhecida melodia: “Cidade maravilhosa cheia de encantos mil...” (LINS, 2003, p. 17), revelando a intenção, da cidade do Rio de Janeiro naquela configuração social específica, de isolar os pobres como moradores de periferia, uma espécie de *apartheid* social. Ainda neste segmento, são narradas façanhas de meninos, brincadeiras de crianças, aventuras, diálogos esparsos dos primeiros moradores, até que, em determinado momento, percebendo que cede às próprias divagações, o narrador move novamente o caráter narrativo e define de forma incisiva a que veio: falar sobre o crime. Neste instante, novamente alterando a linha narrativa e confirmando assim seu caráter de mobilidade, o narrador faz uma parada seca para inserir uma intervenção em primeira pessoa (a única do romance) e introduz um texto poético: “É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas... Falha a fala. Fala a bala.” (LINS, 2003, p. 21). Esta postura de mobilidade de ponto de vista do narrador, ao longo da narrativa, se revelará de maneira potente, como força estrutural.

#### **4.1.2 O ponto de vista narrativo**

Para introduzir a questão do ponto de vista, me refiro ao teórico Theodor Adorno em seu ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo” (1973) no qual ele discute os contornos do romancista e sua obra, remetendo sua análise ao curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX até chegar ao século XX. O filósofo formula uma espécie de tipologia sobre o romance e seus processos narrativos procurando explicitar o percurso e as transformações gradativas articuladas com seus processos históricos evidenciando o caráter do narrador. Essa discussão toma como base o gênero romance e será apresentada a seguir, antes de retomarmos a análise de *Cidade de Deus*.

Ao vincular o romance, uma representação da natureza, como uma forma literária específica da burguesia, Adorno situa o início do gênero “na experiência do mundo desencantado do *Dom Quixote*, pois até mesmo nos romances considerados fantásticos, o realismo era-lhe imanente”. (ADORNO, 2003, p.55) Portanto, o romance teria o realismo na sua origem e a sugestão do real como sua essência, o que, inevitavelmente, nos desdobramentos históricos e sociais em suas formas narrativas, será questionado e transformado. A partir dessa verificação, Adorno apresenta um

traçado e uma reflexão sobre as mudanças nas formas e nas práticas narrativas, acompanhadas das experiências humanas, assim, propõe dois modelos narrativos e sugere um terceiro, a partir de seus sucessivos momentos históricos. Quando ele situa o romance na sua forma inicial como tradicional, realista e objetivo, ele o compara ao caráter narrativo ilusório do “palco italiano”, da “irrealidade da ilusão”, que trazem a aparência como verdade, rigorosamente. O romance para Adorno (2003) seria perfeitamente reconhecido, em sua forma mais legítima, nas obras de Flaubert. Nelas, o narrador, ao “erguer a cortina”, enfoca a persuasão e com isso pretendia o envolvimento e a crença total do leitor, nesse caso também do espectador, na veracidade daquela narrativa que seria representada tal qual a realidade, imitativa e simulacro da sociedade.

Nessa discussão, o momento seguinte é de impasse e crise em relação à objetividade literária e sua forma externa, trazendo rompimento com o realismo e a criação de novas formas de linguagem. Então, para Adorno, “Joyce foi um autor coerente ao vincular rebelião do romance contra o realismo à revolta contra a linguagem discursiva” (2003 p. 56). Da mesma forma, em Proust e Kafka — casos extremamente representativos do momento antirrealista do romance e autores capazes de, em suas obras, suprimir a categoria épica fundamental da objetividade e ao mesmo tempo compor obras sempre críticas da essência e reveladoras do real da sociedade — haveria uma nova proposta de representação da realidade, sem a sugestão mimética do real. Portanto, para Adorno, a narrativa moderna se transforma, no início do século XX, e a concepção e apreensão da arte é outra. Não importa mais a somatória dos momentos individuais da vida de cada um, e sim o resultado da constante transformação que se pode sofrer a qualquer instante.

Ao contrário do que ocorria no romance tradicional — quando o leitor era passivo diante da pretensa veracidade do “palco italiano” e se mantinha a uma distância fixa e contemplativa da matéria narrada — a partir das obras de Joyce, Proust e Kafka, a relação entre narrador e leitor se transforma. Quando Proust constrói, na narrativa, novas técnicas de representação — admitindo a subjetividade, o monólogo interior, o fluxo de consciência, nos quais o comentário e a ação estão entrelaçados — a “distância estética” é rompida: “Agora ela varia como as posições até da câmara do cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.” (ADORNO, 2003, p. 61) Além disso, quando Kafka cria um novo padrão de representação estética de realidade e de sua inversão — assim

como a oposição dos planos de consciência, ora objetivos, ora subjetivos e, por meio de choques, destrói a tranquilidade do leitor, assim encolhendo a distância — então, novas estruturas narrativas se configuram. Em outras palavras, Adorno aponta transformações na narrativa literária a partir da influência e incorporação de técnicas das novas linguagens, principalmente, a cinematográfica. Demonstra, portanto, que tanto Proust quanto Kafka seriam modernos e contemporâneos justamente por superarem a representação realista do esquema "palco italiano" de Flaubert e incorporarem uma nova dimensão, a da representação visual, aproximando a linguagem literária da objetividade própria do cinema. Indica o filósofo que, a partir desse momento histórico, a narrativa moderna se tornará exemplar do que virá posteriormente. O momento, ao qual se refere Adorno, é quando o fator subjetivismo abalou as bases do preceito épico da objetividade; daí o encolhimento da distância estética e a procedente rendição do romance diante de uma matéria, sem transformá-la, como um processo intrínseco aos caminhos que a própria forma literária deve seguir.

Assim, na sequência do que nos mostra Adorno, para quem Proust e Kafka eram o que havia de mais moderno e forte, podemos postular o terceiro modelo para o nosso tempo. Ao observar que as mudanças na narrativa literária se deram a partir da incorporação de técnicas da indústria cultural, percebemos uma crescente sofisticação nas técnicas de representação, além das já citadas, como traços expressivos e consequentes da modernidade: desarticulação do enredo, desaparecimento do narrador, fragmentação e descontinuidade que, paradoxalmente, repercutem numa simplificação da linguagem, aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual. Muitas vezes, na literatura, o narrador é o olho por traz da câmera e a mudança do seu estatuto, a partir da narrativa realista, é indicativa das mudanças que ocorreram em todos os níveis. Com o emprego da fragmentação, a quebra da cronologia, a união do tempo e dos planos de consciência e os deslocamentos no espaço, baseados nas interpretações do real e do onírico, constituíram novas estruturas narrativas.

É possível, também, pensar sobre como a objetividade aparece na narrativa contemporânea. Haveria algo de retomada, em relação ao modelo tradicional, quando da intervenção de um narrador clássico, o que caracterizaria no realismo uma provável influência da mídia impressa. Assim, na contemporaneidade, há o romance válido, que vingou e que não apresenta um modelo específico, mas haveria também uma total abertura à diversidade de estruturas e formas narrativas, ora buscando inovar e romper, ora fazendo uso de formas tradicionais na sua estrutura.

Cabe ainda relacionar essa discussão sobre a configuração da forma artística do contexto moderno com aquela proposta por Adorno na *Teoria Estética* (1982), justamente sobre a emergência de novos modelos narrativos. Ele assinala que as artes modernas, entre elas a literária, assimilam na própria estrutura uma forma de representação da realidade histórico-cultural de seu tempo. Na perspectiva do filósofo, não só as tendências temáticas como também o tratamento estético da obra de arte constituem fonte de significação. Sublinha, portanto, a ligação da obra de arte com a realidade exterior, sendo que “A ponta que a arte volta para a sociedade é, por seu, algo de social” (ADORNO, 1982, p. 46) e a relação da obra com o dado social é mediada pela realização formal, uma vez que fatores externos são invariavelmente incorporados ao plano estético. Então, a partir do “conteúdo estético” as obras de arte representariam a realidade socio-histórica, visto que “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte” (ADORNO, 1982, p. 207). Dessa maneira, ele afirma a relação da arte com a realidade empírica, e a forma estética como um conteúdo sedimentado.

Portanto, ao discorrermos sobre o narrador de *Cidade de Deus*, não podemos deixar de pensar na relação entre configuração formal e o conteúdo histórico e social como definidores da obra. Segundo a afirmação de Adorno (2003), o narrador contemporâneo é uma figura mediadora por excelência que, por meio do encurtamento da distância estética, é capaz de retirar o leitor de um estado meramente contemplativo perante uma narrativa e uma realidade “demasiado poderosa”. Nesse sentido, ao considerarmos a relação entre narrador e feição social, nos será válido remontar à formação da cultura urbana e capitalista, naquilo que nos interessa: a sua extrema desigualdade e conseqüente exclusão e discriminação para com as camadas mais baixas, cuja representação é decantada de experiências vivas neste específico extrato social que, neste caso, irão desembocar numa situação histórica de violência extremada.

Para Adorno, no romance contemporâneo não haveria mais espaço para o narrador épico que, distanciado do seu objeto, é capaz de testemunhar suas vivências. Além disso, bastaria “perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (ADORNO, 2003, p.56). Assim, em *Cidade de Deus*, o narrador (e, nesse caso, o autor) encontra-se inserido no contexto histórico e agudo de sua narrativa. Dessa maneira, como no antigo Naturalismo, de acordo com Schwarz (1999), ele deve parte da sua envergadura à parceria com a enquete social, por isso ficcionaliza do ponto

de vista de quem era o objeto de estudo. Impossível, portanto, desvincular a matéria bruta, narrada, do ponto de vista do narrador.

Então, veremos que em *Cidade de Deus* o narrador terá esse ponto de vista interno, embutido na matéria retratada. Porém, sem adesão a ela, isto é, não será panfletário, tampouco apresentará juízo de valor. Ao mesmo tempo, ele será capaz de movimentar-se constantemente, apresentando instabilidade no seu ponto de vista, em decorrência de diferenças que surgem a todo instante na própria condução da narrativa. Segundo Schwarz (1999), apresenta-se em *Cidade de Deus* um “*mix* narrativo poderoso”, em uma “mistura muito moderna e esteticamente desconfortável” capaz de desmanchar, ou impedir, completamente a distância estética, não só entre narrador e matéria narrada como entre o leitor e a crua realidade da sociedade urbana atual posta no romance.

Esse “*mix* narrativo” repleto de diferenças, revelado a partir do ponto de vista de um narrador volátil, focado em promover incômodos no leitor pela matéria tratada, pode ser percebido desde os primeiros segmentos do romance, na passagem (já comentada) da narração da cena bucólica e idílica rompida bruscamente, explicitamente, pela bruta realidade. O choque inicial, primeiro de muitos que virão no decorrer da narrativa, é composto de imagens de extrema densidade corpórea, quase cinematográficas: “Vermelhidão, outro presunto brotou da curva do rio. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto.” (LINS, 2003, p.13-14). Percebemos, aqui, o olho de um narrador que olha por traz de uma câmera. Além disso, as diferenças que causam a mudança do ponto de vista ressurgem a todo o momento. Por exemplo, naquela sequência em que o narrador recapitula o passado, ele mescla descrições físicas e poéticas, narra feitos, apresenta fragmentos de diálogos, faz digressões e se interpõe, misturando o seu discurso ao do personagem, e pontua seu objetivo: “Mas o assunto aqui é crime, eu vim aqui por isso...” (LINS, 2003, p. 20).

No entanto, apesar dessa fusão entre discurso do narrador e dos personagens, as diferenças entre eles são claras, o narrador não se põe à parte da violência exposta no romance, mas também não é conivente a ela. Por exemplo, no instante seguinte ao qual introduz um texto poético, ele diz:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado [...] Massacrada no estômago com arroz e feijão a

quase-palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 2003, p. 21).

Essa interessante efusão lírica é um traço insolente e inconformado “frente ao peso esmagador dos condicionamentos pela miséria” (SCHWARZ, 1999, p. 169), além de marcar outra das diversas facetas dessa mobilidade, ratificando um narrador que explora fronteiras discursivas. Ao terminar esta primeira parte do romance, uma espécie de minicapítulo de configuração narrativa inteiramente poética e contemplativa, o narrador abandona o lírico e anuncia o caráter bruto e violento da prosa que se seguirá, conduzida pela onomatopeia, a síntese e a agressão. Outra evidência dessa visão interna do narrador é o uso surpreendente da linguagem, que parece concretizar em sua própria estrutura o universo limitado representado. Percebemos isso no uso inventivo da gíria, rapá, bicho-solto, cumpádi, pichulé, oitão, homi, e do apelido reduzindo o indivíduo ao estado de coisa: Acerola, Cabeção, Mosca, Pequeno, Cenoura, Galinha.

As diferenças não param aí. Como já comentado, no plano da movimentação há a influência explícita do estilo cinematográfico aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual do cinema. A cena do assalto ao caminhão de gás do Trio Ternura no primeiro capítulo lembra um filme da Metro-Goldwyn-Mayer (a MGM), um verdadeiro *western* americano, com cenas coletivas de coreografia apurada do tipo superprodução hollywoodiana: “Marreco, Cabeleira e Alicate passaram correndo pelo Lazer, entraram na Praça da Loura, saíram em frente ao bar do Pinguim, onde estava parado o caminhão de gás. Todo mundo quietinho, senão leva tiro! – ordenou Marreco com dois revólveres na mão.” (LINS, 2003, p. 22). Outro exemplo é a cena do ritual de passagem de Mané Galinha. Ele vai de um trabalhador honrado e ético para a criminalidade e a narração dedicada a ele não deixa por menos em termos de montagem cinematográfica. Narrada de forma extremamente dinâmica, temos o efeito de uma sequência fílmica, na qual Galinha usa uma pistola 45, livra-se da mãe que tentava impedi-lo, e obstinado atravessa vielas, troca tiros, acerta um dos bandidos, aproxima-se do cadáver e dá “mais três tiros no peito; em seguida colocou o pé esquerdo em cima da cabeça, o direito em cima da barriga e gritou: Esse é o meu primeiro!” (LINS, 2003, p. 314-315)

Ainda no plano da relação entre configuração formal e conteúdo histórico-social da obra, no qual a violência, o horror e a morte são fatos corriqueiros, a objetividade também aparece na narrativa e, com isso, a necessidade de encará-la com distanciamento. Então, no decorrer do romance, vão sendo lançados registros tenebrosos

de barbaridades cometidas aleatoriamente, de episódios brutais de sensacionalismo jornalístico, em ritmo monótono, mas de veracidade representacional deste estrato social, imerso na atmosfera banalizada pela brutalidade do crime e que recebe influência da mídia. Acompanhamos o choque trazido pela narrativa em várias situações: um tiro de escopeta estraçalha a cabeça de um bebê; um recém-nascido é desmembrado e entregue à mãe em uma caixa; quadrilheiros dão chutes e coronhadas em um menino de nove anos até ele perder os sentidos e depois o executam; uma mãe desnorteada agarra-se ao cadáver do filho; um marido traído decepa a cabeça de seu rival e a joga no colo da adúltera. Deste modo, a promoção do choque, despertaria o leitor da mesma maneira brutal para o que está sendo narrado e para a própria matéria social. A ambivalência e mobilidade de ponto de vista do narrador em relação ao material tratado atingiria, aqui, o “dinamismo poderoso” e se revelaria de maneira potente, como força estrutural, de acordo com Schwarz:

colado à ação o ponto de vista narrativo lhe capta as alternativas próximas, a lógica e os impasses. O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que os personagens estão submetidos. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento que deixa o juízo moral no chão. (SCHWARZ, 1999, p.167)

Nesse sentido, a todo instante, o narrador procura quebrar a tranquilidade do leitor e impossibilitar qualquer posicionamento contemplativo, pois “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61). Teríamos, assim, em *Cidade de Deus*, um narrador como esse, um mediador frente à realidade “demasiado poderosa” (ADORNO, 2003, p. 63). Portanto, ao contrário do que ocorria no romance tradicional, onde essa distância era fixa, aqui a narrativa teria condições de quebrar brutalmente a distância estética do leitor diante da coisa lida, chocando-o, oferecendo-lhe uma forma narrativa tão bruta e explícita quanto a realidade reportada. Talvez o leitor, no íntimo, sinta-se em casa diante da matéria tratada, como aponta Schwarz (1999), e justamente isso é que o choca mais.

#### **4.1.3 Na palavra a voz da favela**

Uma das forças da visão interna do narrador decorre particularmente do uso extraordinário da linguagem, que por meio do discurso direto é responsável pelo registro integral da fala das personagens, no qual parece concretizar em sua própria



estrutura o universo limitado representado. A opção por parte de Lins em literalmente transcrever a fala popular na linguagem de seus personagens, e assim marcar a forma da representação linguística do discurso dos marginalizados da favela, encaminha-se para ratificar o universo circunscrito às populações excluídas, sem acesso à educação formal pelo português letrado das camadas cultas e dominante que, logicamente, por isso, lhe seria desconhecido. Os exemplos disso são inúmeros e cito alguns fragmentos: “Tá bão, tá bão... vou trabalhar de engraxate porque dá grana agora esse negócio aí de voltar prender ler, num vô não!” (LINS, 2003, p.156); “Tá vendo só! Esses cara só vive de piração, fica sempre com essa de mandar letra invocada na hora da endolação. Tu acha que eles vai comprar dez dola assim de uma vez?... são tudo final de comédia, morou!” (p.103); “O caso é o seguinte, morou? Nós tamo de bobó com esse tal de Chinelo Virado, aí, sabe qualé?”; “que ele fica doído de goró e fica esculachando freguês, as trouxa de bagulhos dele vêm malhadinha, fica prendendo mulher na marra aí, tá ligado?” (p.182); “Se me der ferro formo o bonde pra passar ele!” (p.318); “Filha-da-puta, vai ganhar chumbo na bunda, viado safado!” (p.351); “Tem que passar, tem que passar! – Eu sei cumpádi! – Tu vai também? – Craro!” (p.393).

Ao afastar a considerada norma do discurso dos personagens com sua linguagem coloquial — que nos sucessivos diálogos, na maioria de curta duração, quase minimalistas e que aparecem ao longo de toda a narrativa — o narrador acaba por imprimir nos personagens de ficção o “sentimento de verdade, verossimilhança” a que Candido se refere. Candido (2004) ao indicar a necessidade de verossimilhança (inclusive linguística) lembra igualmente a impossibilidade de simplesmente transpor um personagem da realidade, essencialmente, a partir de três situações: em primeiro, captar a totalidade do modo de ser de alguém é impraticável; em segundo, objetivando a busca da fidelidade total ao real do personagem (o que o crítico considera impossível) a criação artística seria dispensada; e, terceiro, porque “mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção” (CANDIDO, 2004, p. 65). Sendo assim, Candido salienta o quão importante é recriar na literatura, isto é, criar e recriar o discurso do personagem.

Importante ressaltar que, em *Cidade de Deus*, a representação da linguagem falada “errada” das personagens, sempre nos diálogos próprios da linguagem coloquial daquele mundo de “desqualificados sociais”, do *lado de lá*, é uma representação completamente diversa da que é feita no discurso culto do narrador. O narrador, em sua

mobilidade discursiva e de ponto de vista, mostra-se erudito e do lado de cá, principalmente ao fazer uso de palavras de rara oralidade, como “entreolharam-se”, “crânios párvulos”, ou ao se referir a um personagem como “o parnasiano Inferninho”. Esta distinção parece ainda mais contrastante na medida em que o narrador, eventualmente, retoma e insiste na nota lírica, trazendo um toque de requintado lirismo ao todo da narrativa, que podemos notar no seguinte extrato: “A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora salta à boca porque engolida a seco.” (LINS, 2003, p. 21); e, da mesma maneira, aqui: “Matar, matar, matar... Verbo transitivo exigindo objeto direto ensanguentado.” (p. 217). Isso delimita as evidentes diferenças.

Lúcia Nagib aponta o quanto o nome das personagens traz embutido, na questão da língua, “o caráter preconceituoso de uma cultura sem tempo ou espaço para reflexão” (NAGIB, 2006, p. 145), visto que todos são representados por “apelidos” que deliberam suas histórias e os aprisionam em determinadas particularidades. Segundo a estudiosa, codinomes como Cabeça de Nós Todo, Belzebu, Verdes Olhos, Inferninho, referem-se a pré-determinações culturais. Por exemplo, o violento e odiado policial de nome Cabeção/Cabeça de Nós Todo (1997/2002) tem o apelido que reporta à “cabeça chata” da origem nordestina, já que o que vem de fora sofre preconceito e, ressentido, se torna vingativo. O mesmo caso ocorre com Mané Galinha/Zé Bonito (1997/2002), em que “Mané” é uma redução de “Manuel”, nome corriqueiro entre os portugueses e alcunha pejorativa no Brasil referindo-se ao “otário”, “pouco esperto” enquanto “Galinha/Bonito” refere-se ao conquistador. Outros nomes/apelidos exemplificam a redução do indivíduo daquele extrato social ao estado de coisa: Cabeleira, Alicate, Acerola, Mosca, Cenoura; sendo a síntese total, que beira o dialeto, uma expressão de grande parte do Brasil pobre contemporâneo.

Como resultado, lemos uma narrativa impregnada da linguagem coloquial, representativa do “mundo real” da favela, da “voz” do brasileiro desprovido, excluído, favelado e isso acaba por corroborar no romance *Cidade de Deus* a percepção da “sensação de realidade” e o “sentimento de verossimilhança” a que se refere Candido. Uma das falas finais de Zé Pequeno exemplifica bem esta impressão do personagem ser definidora do seu âmbito restrito: “A gente resolvemos que a boca vai ficar com nós mermo, tá me entendendo? Não tem nada que a boca era tua não, tá ligado? A gente não tomamos boca de você, tomamos dos caras que tomou de você, tá me entendendo?” (LINS, 2002, p. 400)

Não estando restrita à palavra, mas bastante ancorada nela e pensando na amplitude gerada a partir da matéria narrativa, cabe também comentar as observações de Tânia Pellegrini sobre *Cidade de Deus*. Ela adverte que:

A literatura, como sabemos, ao imobilizar ou fixar a vida por meio do discurso, transforma-a em representação. Nesse sentido, como ela permite fazer também uma espécie de teste dos limites da palavra enquanto possibilidade de expressão de uma dada realidade, em se tratando de uma matéria como essa, a exploração das possibilidades de transgressão ditada pelas situações mais extremas – o sexo, a violência, a morte – cria temas “necessários” para o escritor (não mais para o etnógrafo) que, por meio deles, garante um interesse narrativo (para o leitor) escorado na antiquíssima catarse aristotélica, em que o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa são movimentos inerentes à sedução atávica atraindo para o indizível, o interdito, para as regiões desconhecidas da alma e da vida humanas. (PELLEGRINI, 200, p. 142)

É pertinente ainda ressaltar como este uso inventivo da língua coloquial iletrada, dos “erros” e da gíria, acaba por conseguir com que a linguagem adquira mais velocidade e dinamismo, típicos das narrativas cinematográficas.

#### **4.1.4 O peso da história dos rapazes**

A trama que se segue na narrativa revela o desenvolvimento do tráfico de drogas e da violência dentro da favela Cidade de Deus que, com o aumento do crescimento desordenado, tornou-se uma das favelas mais violentas da cidade do Rio de Janeiro, reiterando a imagem consolidada pela sociedade sobre a relação entre *classes pobres* e *classes perigosas*, estigma que acompanha historicamente o pobre, preferencialmente o negro brasileiro, desde o final do Brasil Império. Baseado em fatos reais, retrata de forma ficcional a guerra que ocorreu no final dos anos setenta entre duas quadrilhas, e foi transformada num *show* de violência, tal o sensacionalismo, rotulado pela imprensa local e nacional da época como guerra civil.

A narrativa está estruturalmente dividida em três eixos dramáticos e capítulos, atrelada cronologicamente ao desenvolvimento da criminalidade do tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Sucessivamente, são mostrados: o final dos anos sessenta, os anos setenta e o início dos anos oitenta, caracterizando, em cada período, a história dos protagonistas e o caráter viril da narrativa, as histórias desses jovens rapazes, negros, pobres e marginalizados: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno. Segundo Zaluar (2000), o destaque no termo *história* evidencia a importância do elo com o real e a intenção de narrar o que está por trás dos crimes conhecidos via mídia: a história dos criminosos.

#### 4.1.4.1 *O tempo dos bons bandidos*

O capítulo “A história de Cabeleira” inicia de maneira quase banal, porém de apurada coreografia na narração do primeiro assalto ao caminhão de gás pelos amigos Marreco, Cabeleira e Alicate, o chamado Trio Ternura. Com os revólveres na mão eles passam correndo pelo Lazer, entram na Praça da Loura, e em frente ao bar do Batmam e posicionados de forma estratégica (Cabeleira do lado esquerdo, Marreco no lado oposto e Alicate à esquina na espreita) rendem o motorista do caminhão. Os transeuntes saem de fininho, exceto duas velhas que permanecem paradas “tremendo, rezando o credo”. Eles ameaçam, tiram o dinheiro, chutam o rosto do motorista, um “trabalhador” metido a esperto. Anunciam que o gás é por sua conta, para quem o quiser, e o povo assustado, mas sem pudor, rapidamente esvazia o caminhão. Procedimento não muito incomum numa sociedade capitalista em que as camadas pobres sentem-se exploradas, ressentidas e revoltadas, os saques acontecem, quando há oportunidade. Mesmo sem a consciência do conceito de classe nessas camadas populares urbanas, temos, nesse momento da narrativa, um indício de agregação. O contexto em que ela ocorre é aquele do povo empobrecido, cujo único compromisso é com a sobrevivência. Determinado, então, nesta pequena cena está o matiz que irá seguir este primeiro capítulo, conhecemos uma violência ainda um tanto ingênua para o padrão do que virá no decorrer da narrativa e na linha evolutiva da história. Aqui ela ainda é circunscrita a adultos, restrita a pequenos assaltos e a um *inofensivo* tráfico de maconha.

Temos um vislumbre do contexto familiar das personagens, que parece diluir-se pela falta de estrutura, como a demarcar uma das raízes causais do crime. Cabeleira lembra:

o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona, e o irmão, viado. A mãe piranha até que passava... o pai também não era o maior problema [...] apesar de tudo, ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão [...] era muita sacanagem [...] ter um irmão viado foi a grande desgraça em sua vida. (LINS, 2003, p. 22-23)

Este trecho traz uma situação relativamente comum entre os que vivem sob o estigma da pobreza. A desestrutura familiar é marca e reflexo das condições suburbanas e sub-humanas dessas vidas, em que a falta de condições sociais e de perspectiva são determinantes. Um índice de possíveis valores morais dentro desse panorama se evidenciaria pela aceitação de um pai bêbado, ridicularizado pelas crianças, e de uma

mãe puta, comum, banal, já introjetados neste contexto, mas de um irmão “viado”, nem pensar. Isso ultrapassaria a linha de moralidade possível naqueles anos (década de sessenta), numa sociedade em que o *macho*, o bandido, ainda tinha traços do bom malandro e de um modelo a ser admirado. Alba Zaluar (2000) aponta para o narcisismo, o *ethos* masculino segundo o qual, ainda hoje, a dignidade masculina é indicativo moral. A reflexão sobre determinações morais e sociais fechadas neste universo restrito, no qual questões como a honra masculina, a moral de um bandido ou de um trabalhador se configuram de forma própria e singular.

Na definição do perfil de Cabeleira, e do homem comum (marginal) da favela, temos uma das poucas saídas do espaço do conjunto habitacional Cidade de Deus no romance. Quando criança, após o incêndio provocado por “aqueles homens” para dispersar os barracos, sua avó morreu e ele foi levado por um tempo para a casa da patroa de sua tia. Neste trecho, podemos observar o indício narrativo da consciência da exclusão social, do preconceito e da diferença de classe: “ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu, pela porta entreaberta, o homem do televisor dizer que o incêndio fora acidental.” (LINS, 2003, p. 23). Então, a revolta se desenha no olhar do menino: “Senti vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada.” (LINS, 2003, p. 23). A morte da avó foi determinante na decisão em nunca se submeter à “normalidade” da vida de um trabalhador submisso ao homem branco: “Trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmitta, receber ordem de branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida... e ganhar merreca.” (LINS, 2003, p. 43). Esta forma de pensar mostra a identificação do trabalhador pobre como subalterno, como pessoas que sofrem experiências de humilhação e submissão para garantir a sobrevivência. Como consequência, temos aqui um sujeito ressentido e no jovem personagem este estado de ser aflora a todo instante e reverbera junto a todos. Na sequência seguinte, Cabeleira interrompe uma pelada, toma posse da bola e faz embaixadas, controla a bola com os dois pés, faz ela ir do peito para a coxa, para a cabeça, e com habilidade chuta-a para o alto. Tudo isso, ele faz segurando um revólver que usou para ameaçar as pessoas, então, furiosamente aperta o gatilho e estoura a bola que jogou para o ar. Com olhar irado, “Impôs silêncio atirando suas retinas no rosto de cada um num lance rápido, como se fossem todos culpados da desgraça de sua vida.” (LINS, 2003, p. 24).

Mas, apesar da marginalidade e do bandidismo, temos uma personagem com uma índole boa, o *bom bandido* que pode ser pensado como o *bom malandro*, espelho e criação da desigualdade e da pobreza. Cabe apontar as observações de Pellegrini (2005) sobre a existência de uma espécie de valorização do *ethos* da malandragem como possibilidade de representação de certo “caráter nacional”, baseado num suposto charme com aspectos de irreverência, ironia, simpatia, desafio meio irresponsável a qualquer autoridade, aversão ao mundo do trabalho e mesmo uma violência “inofensiva” nos pequenos delitos que demarcam a transgressão e a ilegalidade de algumas práticas quotidianas. Esta elevação do *malandro* além de confirmar uma condição ingênua de percepção da realidade nacional, fatalmente acaba envolvendo a marginalidade, a contravenção, o desafio à lei, a desordem e o crime.

A expressão *bom malandro*, enquanto referência ao texto “Dialética da malandragem” de Candido (1993), aqui, tem outra configuração. O malandro de antigamente — aquele que, tradicionalmente no imaginário popular, com sua elegância no vestir, tinha aversão ao trabalho e às obrigações familiares e sociais; usava de várias habilidades pessoais e *levemente* desonestas para sobreviver; e, quando necessário, usava a navalha como arma — tornou-se bandido. Ele trocou “a arma branca” por um revólver, “a máquina, o ferro”. Portanto, sua fonte de poder agora é outra. Zaluar (2000) explica que o malandro e o bandido podem ter em comum o horror ao trabalho, mas diferentemente do malandro, “a imagem do bandido constrói-se com a posse de arma e a opção pelo tráfico, ou pelo assalto como meio de vida [...] a introdução da arma de fogo entre eles marca uma descontinuidade na história da criminalidade” (ZALUAR, 2000, p. 149). Podemos notar nesta situação as importantes transformações no quadro atual da violência urbana, como o crescimento recente da indústria de armamentos leves no Brasil e conseqüentemente a sua fácil comercialização interna, assim como a expansão do tráfico de drogas.

Na esteira da malandragem, em *Cidade de Deus*, cabe ainda mencionar outra personagem como mais um exemplo do malandro que talvez seja adequado, devido às suas particularidades, ao modelo representacional criado no imaginário coletivo do que seja o último e legítimo *bom malandro*. Charmoso, sedutor, excelente esportista, a personagem de Salgueirinho estampa seus troféus ganhos no samba e no futebol, encanta a todos com respeito e bom humor. Zaluar (1996, p.100) o aponta como o “malandro real”, aquele que, até o final dos anos sessenta, participava ativamente da vida cultural da cidade, da boêmia, da música popular. Roberto DaMatta (1984, p. 103)

refere-se ao prazer e à sensualidade como áreas de competência nas quais a malandragem seria privilegiada. Dessa maneira, esse tipo de malandro seria visto como o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. Todas essas características estão presentes na personagem Salgueirinho, que é passista do Salgueiro, da Unidos do São Carlos e do bloco carnavalesco Bafo da Onça. Sua morte, no romance, representará a morte de uma era, de um sistema que se esvai e é tratada como um acontecimento, um luto geral: “Mais de duas mil pessoas no enterro! Todas as mulheres do homem tava lá, cada uma mais gostosa do que a outra” (LINS, 2003, p.92)

Em oposição a essa personagem querida por todos, que é figura representativa de um dos últimos *bons malandros* é interessante contrastar a tristeza e o luto no enterro dele com a morte do detestado policial Cabeção. O que notamos, aqui, é uma atroz reversão na escala de valores. Agora a favela vibra, mas de deleite. O corpo do policial, jogado numa carroça, saiu em cortejo, “era uma bica aberta para sempre. O cavalo volta e meia parava, porém sempre havia um para açoitá-lo, dando continuidade ao espetáculo” (LINS, 2003, p.146), quando “A mãe de um maconheiro assassinado por Cabeção cuspiu no seu corpo”, ela foi “ovacionada.” (p.146). Essa reação à morte do policial nos dá a dimensão do ódio do povo em relação a ele, como notamos neste trecho: “A festa tomou nova proporção. Atiraram pedras, despejaram latas de lixo, deram pauladas.” (p.147). Além disso, Cabeção condensa em si atitudes em que a fronteira entre a atividade policial e a criminosa parece ter desaparecido, logo, a população da favela já não saberia mais em quem confiar. Ainda, são inúmeras as referências, na narrativa, aos abusos cometidos pelo policial, entre as quais há constantemente extorsões, agressões, invasões, humilhações, por exemplo, percebidas quando ele diz: “-Vou te matar não, rapá. Tu é meu amigo. Trouxe um berro e essa graninha todinha pra mim.” (p.98) e quando o narrador explica que ele e outros policiais “se preocupavam em assaltar os maconheiros caso dessem fragrante, roubar o roubo dos ladrões, exigir propina das mulheres traficantes” (p.77). Além disso, não só os marginais, mas o povo em geral também era alvo dele: “resolveu dar um flagrante forjado [...] depois de saber que o detido tinha pai e mãe, em vez de encaminhá-lo a um posto policial, obrigou-o a levá-lo para casa, mirando extorquir dinheiro da família. E foi o que fez”. (p.85). Ainda, destacamos nesta fala do narrador, a constante atitude violenta e abusiva: “dava tapa na boca de qualquer um, forjava flagrante, passava mão nas mulheres com desculpa de estar dando geral” (p.99).

Ao pensarmos, então, a respeito da formação histórica brasileira e na relação entre as esferas representativas da ordem e da desordem, acreditamos que o papel da polícia, *a priori* seja zelar pela ordem. Entretanto, nos surpreendemos ao saber que o seu papel na sociedade é outro. Para Jaqueline Muniz (1999), a ação policial tem sido lançada à vala comum da “brutalidade policial” e erigida em símbolo de uma mítica banalização da violência, que explicaria o atual estado da criminalidade em nossas cidades. Assim, erigem-se falsas contradições, como as que polarizam “operacionalidade versus direitos humanos”, perdendo-se de vista a especificidade originária das polícias como organizações de força comedida. Neste momento, podemos analisar, partindo do romance para a realidade, uma ideia segundo a qual estaríamos diante de uma sociedade em que parte da polícia é apontada como corrupta, arbitrária e preconceituosa, bem como de um Sistema Judiciário que trabalha com a impunidade e a impotência (apesar de recentemente mostrar algum avanço) e de um Sistema Penal, tomando como base as condições atuais, que pode ser considerado a pós-graduação do crime.

Embora esta primeira parte do livro se chame “A história de Cabeleira”, essa indicação não encontra respaldo imediato na narrativa de fluxo difícil e truncado. Nas páginas seguintes o que se tem é um emaranhado de personagens, tramas e sequências, na maioria sinistras e brutais remetendo estrutura e realidade literárias à fratura social circunscrita. A narrativa vai gradativamente revelando uma brutal linha progressiva, sem o prejuízo da repetição, de quase padronização dos fatos e destinos das personagens entre o uso de drogas, as festas, os assaltos para comprar mais drogas, as traições, as parcerias desfeitas de forma fatal, as eliminações, os crimes, tudo sempre em direção ao desfecho fatal. Na medida em que o ritmo da narrativa prossegue e ela vai se tornando sinistra, a cadência de atrocidades vai exacerbando.

Nessa linha, três episódios grotescos são narrados consecutivamente e colocam Cidade de Deus em evidência na mídia, revelando o submundo marginal da periferia ligado à violência que ocorre nos grandes centros. Amparado na matéria bruta, real, o romance ficcionaliza os crimes de forma sombria. São eles: o bárbaro assassinato por desmembramento de um recém-nascido que lemos no trecho “As lágrimas da criança saíam como se quisessem levar as retinas, num choro sobre-humano.” (LINS, 2003, p.68); a emboscada de um marido traído que decepa a cabeça de seu rival com golpes de facão e depois “Tirou um saco plástico de dentro do bolso da calça, colocou a cabeça ensanguentada com os olhos esbugalhados no saco, foi para casa e jogou-a no colo da



adúltera.” (p.71); e, finalmente, o assalto ao motel, cometido pelos jovens criminosos, que resulta em chacina, quando eles “partiram para os narizes, deram várias coronhadas. Mancharam de sangue o lençol de esperma. Duas mortes espalhadas pelo quarto.” (p.66). Como resultado, a favela sai do anonimato. A violência assume papel de relevo e ares de *espetáculo*, seus protagonistas sentem-se orgulhosos, pois agregam o *status* de “corajosos e destemidos” e, portanto, esperam serem considerados com “respeito” pelos outros bandidos do conjunto, das outras favelas e até da cadeia, caso sejam presos. Isso fica evidente na fala de Cabeleira: “Todo bandido tem que ser famoso pra pegar respeito legal!” (LINS, 2003, p. 76) e segue: “pois não é para qualquer bandidinho ter seus feitos estampados na primeira página dum jornal” (p. 76), concluindo assim: “Pena não saírem os nomes na matéria, mas pelo menos, disseram que só podia ter sido obra dos bandidos de Cidade de Deus.” (p. 76). O que observamos aqui é uma inversão moral, segundo a qual a barbárie torna-se positiva, constituindo o que Schwarz (1999) se refere como “um novo mecanismo de integração perversa” visto que ao sair na mídia e ser nomeado e conhecido fora do seu universo, o marginalizado rompe a fronteira da exclusão social.

Na sequência do capítulo, a progressão rumo à trivialização da violência, da morte e da intimidade com o horror, formaliza na realidade literária a realidade urbana contemporânea. O repertório que segue tem foco na ação e narra o cotidiano da criminalidade destes jovens que barbarizam a favela numa obtusa forma de viver, “bichos soltos”, para usar as palavras do narrador, e que estariam dispostos a tudo. Paradoxalmente, essa disposição para o crime, de “macho”, de “sujeito homem”, revela a intenção da normalidade, de desejos e sonhos comuns a todos, como arquiteta Cabeleira no fragmento seguinte:

olhar assim para a preta mais bonita e chamar pra beber uísque, mandar descer uma porção de batatas fritas, jogar um cigarro de filtro branco na mesa, ficar brincando com a chave do pé de borracha para a cabrocha sentir que não vai ficar no sereno esperando condução, comprar um apartamento em Copacabana, comer filha de doutor, ter telefone, televisão, dar um pulinho nos States de vez em quando, que nem o patrão de sua tia. Um dia acharia a boa. (LINS, 2003, p. 42)

Novamente, aqui, percebemos que existe uma inversão, ou seja, no confinamento do mundo cingido da favela, repleto de determinações sociais, torna-se praticamente impossível a ascensão (em todos seus aspectos) pelo trabalho honesto e o jovem marginalizado vê no crime a melhor possibilidade de ser e de ter algo na vida. A

escolha pela contravenção acaba por ser uma forma de recusa às condições adversas do trabalho destinado à população pobre.

O desfecho do capítulo é marcado pela melancólica morte de Cabeleira. Começa com “era personagem de um filme mudo” (LINS, 2003, p. 169) e reitera, dessa maneira, a referência à linguagem cinematográfica. É encenada a morte da figura dramática solitária, quase romântica, deslocada em meio à violenta realidade. Novamente, temos uma deliberada e insolente nota lírica que teima em atravessar a brutalidade de *Cidade de Deus*, como as balas atravessam seus personagens. O capítulo conclui-se assim:

– Deita no chão, vagabundo!

Cabeleira não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Touro, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira, uma paz que sempre buscou naquilo que o dinheiro pode oferecer, pois na verdade, não percebera as coisas normais da vida. E o que é o normal nessa vida? [...] Talvez fora muito longe para buscar algo que sempre estivera ao seu lado. Mas pode realmente haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria? [...] mas pode alguém enxergar o belo pela falta de quase tudo de que o humano carece? [...] deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, tinha uma prolixa certeza que não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança de a morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado da paz das coisas um sistemático anúncio de guerra. Aquela mudez diante das perguntas de Touro e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. (LINS, 2003, p. 170-171)

Este momento da narrativa encerra também o banditismo romântico dos tempos antigos, uma era relativamente ingênua na criminalidade. A passagem de uma história para outra, de “A história de Cabeleira”, relativa ao final dos anos sessenta, para “A história de Bené”, correspondendo aos anos setenta, coincide com um novo período de dinâmica mais perversa na favela. Esse período será marcado pela chegada e organização do tráfico de cocaína. A narrativa baliza, desse modo, a transição para a escala industrial do crime, quando o aumento da violência começa a deteriorar a imagem e sentido social que se tinha dos marginais, os *bons malandros*. O novo tempo representa o novo paradigma na já reformada “neofavela”.

#### 4.1.4.2 *A quebra da ingenuidade e a linha divisória*

O andamento mais linear e compreensível da “A história de Bené” corresponde ao segundo capítulo da narrativa. A trama principal é a estreita relação, desde a infância até sua ascensão, entre Bené e Zé Pequeno em direção ao comando do tráfico na favela. Os dois são aliados e amigos, mas um é o herdeiro do banditismo romântico dos tempos

antigos e o outro representa o novo paradigma da “neofavela”. Inicialmente são traçadas as linhas do andar do tempo (anos setenta) e as do tráfico, na órbita limitada de *Cidade de Deus* dentro do panorama da nova movimentação dos Apês, dos poucos assaltos, do outro que fugiu dos blocos Velhos, do que traficou por mais seis anos, daqueles que morreram. É uma época em que o número dos bandidos foi resumido e o tráfico ainda não é uma atividade concorrida. Mas iniciam-se as brigas, as rivalidades entre Blocos Novos e Velhos, outras entre os jovens e ainda entre os moradores. Os bandidos recém-chegados começam colocando boca de fumo e a dimensão dessa dinâmica começa a mudar, a violência passa a outro patamar com a chegada de Sergio Dezenove e sua metralhadora, conseguida “na marra, de um fuzileiro naval”. O Grande, como era chamado, famoso bandido pela sua periculosidade em todo Rio de Janeiro, coragem e pelo seu prazer de matar policiais a quem “achava a raça mais filha da puta” (LINS, 2003, p. 175) instala a Boca Sete. Rapidamente é traçado o perfil amargo e revoltado da personagem e sua consciência em relação às diferenças sociais, como no trecho abaixo:

[...] essa raça que serve aos brancos, essa raça de pobre que defende os direitos dos ricos. Tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro, tudo, tudo que era bom era dos brancos. O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, o vovô-viu-a-uva do livro de leitura da escola eram brancos, as bonecas eram brancas e a porra desses crioulos que viraram polícia ou que iam para o exército tinha mais que morrer igual a todos os brancos do mundo. (LINS, 2003, p. 176)

A personagem condensa, dessa maneira, uma versão da equação crime/revolta *versus* injustiça moral/social/histórica. Esse é o resquício mais contundente da herança colonial e escravista legada do homem negro, estigmatizado, pobre, marginalizado, analfabeto, ressentido do branco. Aqui, em especial, Grande é uma personagem que, sendo bandido e traficante, dirige sua fúria em direção à polícia, pois ele é antes de tudo favelado e, portanto, um excluído da sociedade, um dos que habita o *lado de lá*, um dos *de baixo*, que se torna alvo constante da “longa tradição de abusos e violências praticados pela polícia brasileira contra as classes inferiores em geral e contra moradores negros de favelas e conjuntos em particular.” (Zaluar, 1999, p.244).

Na dinâmica que a narrativa estabelece são apontadas outras bocas e suas parcerias, enfim, o movimento da organização do tráfico que se constitui no conjunto habitacional. Percebemos, então, demarcado neste início de capítulo ainda alguns

pontos de comedimento, uma linha de criminalidade regida inicialmente por, digamos assim, certos *códigos éticos* como expressa o narrador no trecho “poucos bandidos assaltavam ali” (LINS, 2003, p. 175) referindo-se ao conjunto habitacional nesse momento de transição. Além disso, enquanto Grande é extremamente violento, entre os donos de boca aparece Chinelo Virado, que é “discreto, bem educado, não tinha a necessidade dos bandidos de fazer ruindade.” (LINS, 2003, p.176) e que “Além de doces, dava roupas, livros infantis, brinquedos e material escolar... Com isso ganhou a simpatia dos moradores.” (p.176), sendo um traficante que agradava a todos porque “Vivia sem inimigos. Estava sempre mandando umas trouxinhas de maconha para os assaltantes da área e para a rapaziada do conceito. Era considerado.” (LINS, 2003, p.176). Paralelamente à essa representação do bandido camarada, bem-humorado e algo romântico, trazendo resquícios dos “últimos malandros” do sistema anterior, surge Bené. Já transformado por uma nova lógica social e com sua atroz noção de justiça, Bené ascende em sua parceria com Zé Pequeno na organização do tráfico de cocaína. É deste entrelaçamento Bené/Zé Pequeno que o capítulo se compõe em *Cidade de Deus*.

A história de Bené é comum entre a legião de desprovidos sociais em que o negro está sempre marginalizado. Quando era ainda menor de idade, ele havia sido preso acusado injustamente de roubo na padaria em que trabalhava: “jurara por todos os santos não ser o ladrão e mesmo assim apanhou durante os três dias passados ali” (LINS, 2003, p. 277). Decidiu naquele momento seu futuro. “Foi nessa época que prometeu para si mesmo ser bandido quando crescesse e ter motivos verdadeiros para levar porrada da polícia.” (LINS, 2003, p.277) Vale ressaltar, que nesses trechos podemos ler, mais uma vez, a ratificação da postura policial com torturas, atrocidades, extorsões e corrupção, não só em relação ao bandido mas também ao cidadão comum, como desencadeadora de mais violência e frequentemente representativa da realidade a qual está submetido o extrato social retratado aqui. Não podemos deixar de notar que ao trabalhador jovem, negro, morador da favela, resta pouco sonho de futuro, depois de sua incursão a uma delegacia, além de ser bandido! Dentro de seu horizonte reduzido, Bené cumpre seu sonho, torna-se bandido e parceiro de Zé Pequeno no crime, no tráfico, nos assaltos, e como quadrilheiro torna-se chefe do crime organizado com seu sócio. Paradoxalmente, apesar dos motivos cruéis e das vivências duríssimas que resultaram, ele traz em si, de forma reversa, um bom caráter, resquícios do *bom malandro*, sem ressentimentos com o acossamento que a vida lhe reservou. Isso é retratado num diálogo entre dois inimigos de Bené, em que Cenoura diz: “Se tu matar ele, tu vai matar o cara

mais maneira de toda malandragem da favela.” (LINS, 2003, p. 280) Além disso, seu papel na narrativa parece ser o de conciliador. Ele é aquele capaz de manter certo equilíbrio neste universo que se encaminha direto à barbárie, desencadeada pela natureza desumana de Zé Pequeno. Alusões ao *bom bandido* aparecem amiúde, no fragmento em que o bando vai atrás de Chinelo Virado para tomar sua boca. Ali, Bené é o único que não estava com revólver em punho e, no decorrer da narrativa, mostra-se responsável em dissuadir Pequeno a não executar alguns inimigos. Ainda, ele era capaz de breves momentos de vida “normal” com interação com a cultura local, como o *malandro* dos velhos tempos que podemos ler abaixo:

Pedi uma cerveja, sentou perto do homem que tocava cavaquinho, ajeitou-se de modo que visse o desdobrar dos dedos do homem no instrumento. Ganhou intimidade. Depois de um tempo, ele mesmo puxava os samba, cantava em voz alta [...] Sua expressão de alegria por estar naquele ambiente se multiplicava a cada instante. Tudo ia bem até chegarem dois homens [...] (LINS, 2003, p. 190)

Na sequência, o fugaz momento de normalidade e romantismo do bandido é rompido com duas facadas no abdômen, numa oscilação vertiginosa da narrativa que formaliza a todo instante, o quão atroz e enredado no crime está o universo tratado. Em subsequência, segue-se o deslanchar do processo de vinganças cruéis e barbáries gratuitas do parceiro Zé Pequeno, as tomadas de bocas e a ascensão da dupla no tráfico de drogas. No fragmento em que os quadrilheiros espancam um menino de nove anos até a inconsciência e Zé Pequeno, às gargalhadas, descarrega sua pistola nove milímetros no corpo dele, Bené o chama de “maluco com os olhos cheios d’água!” (LINS, 2003, p. 245). Ainda sobre Bené, é oportuno dizer que sua força maior era a capacidade de trazer traços de humanidade à personagem de Zé Pequeno. Eram amigos desde a infância quando chegaram na Cidade de Deus. Zé Pequeno relembra Bené com “aquele sorriso permanente, cantando, sempre aqueles sambas-enredos antigos, andando pro seu lado e dando-lhe aquela confiança que só ele sabia dar” (LINS, 2003, p.207) e o narrador acrescenta que “era o único que tinha como amigo, o único que merecia aquela confiança, mesmo não sabendo explicar para si mesmo o porquê de tanta amizade, tanto carinho por ele” (LINS, 2003, p.207).

Bené é a personagem que, ingenuamente, tenta atravessar a fronteira do mundo do crime e acaba por aproximar, por algum tempo, dois mundos, o dos “cocotas” e o dos bandidos. A percepção da existência e da possibilidade de pertencer ao grupo dos aceitos na sociedade, se expressa pelo desejo de “usar roupas de garotão da Zona Sul”,

“calça Saint-Tropez”, ter bicicleta “Caloi 10”, ir à praia do “Pepino” todas as manhãs, ir ao cinema em Copacabana e ao restaurante “na Gávea”, enfim, ser “playboy!” (LINS, 2003, p. 237). Depois, o sonho virou ser o garoto “alternativo” que Raul Seixas pregava. Mas, numa lógica inversa, decidiu investir com seu parceiro no domínio do narcotráfico em Cidade de Deus, pois o consumo de cocaína não parava de crescer.

É significativo o fato de que esse domínio da dupla traz benfeitorias para os moradores do entorno: “acabaram com os roubos, os assaltos, os estupros na favela, e agora davam doces” (LINS, 2003, p. 272). Houve inclusive um apadrinhamento da dupla (frustrado, porém) ao carnavalesco Voz Poderosa, um sambista da Portela, papel antes desempenhado pelos bicheiros. Zaluar (1994, p.165) comenta sobre a marca da ambivalência que muitas vezes rege as relações entre os bandidos e as comunidades locais, por deterem meios poderosos de coerção física, as armas de fogo, e como não gozam da legitimidade do Estado, muitas vezes ganham a aceitação dos moradores como protetores e justiceiros.

A morte de Bené foi um festejo à vida, como se lê no trecho:

“Viva a sociedade alternativa!”

[...] a noite foi ficando boa, a cada momento chegavam mulheres [...] caixas de cervejas, enquanto os familiares recebiam apertos de mão, mãos nos ombros e mais ombros para repousar a cabeça, orações, benzedura e palavras em verso e em prosa, recitadas e cantadas. Surgiram pandeiros, tamborins, agogôs e cavaquinhos. Cocaína rolava e baseados passavam de boca em boca. Somente o corpo de Bené no centro da capela atrapalhava o culto. Resolveram empurrar o caixão para o canto e, de quando em quando, homenageavam o defunto cantando o samba que ele mais gostava: *Moro onde não mora ninguém, onde não vive ninguém* [...] E uma lua redonda, claríssima, encantou ainda mais o eterno mistério que a noite sempre traz, e o enterro foi o maior que já se viu. (LINS, 2003, p.296)

Bené, se não na vida, na morte, derrubou uma barreira que permitiu unir toda a favela. Encerra-se assim, na narrativa, o tempo dos *bons bandidos* no qual a ingenuidade, a camaradagem, a malandragem pertencentes ao passado é substituída pela figura do marginal que no transcorrer da narrativa irá revelar justamente a passagem para uma nova ordem, pautada na desordem dentro do horror.

#### 4.1.4.3 *Um senhor empreendedor*

Ao contrário do que é descrito na narrativa acerca de Bené, o *bom bandido*, a personagem Zé Pequeno revelará, no decorrer, o lado em que a maldade humana é banalizada, e portanto quase *natural*. Traz como lastro a questão da exclusão, à qual foi

exposto desde sua infância. Sua marca é a revolta frente ao mundo e às diferenças de classes. Apesar de a narrativa não seguir na linha moralista de apontar as causas disso, há alguns poucos indícios que são revelados na sua história. Zé Pequeno é órfão de pai e, obrigada a trabalhar fora, a mãe o deixou aos cuidados da madrinha que trabalhava em uma casa no Jardim Botânico e que não teve pulso. Na narrativa, uma visão assistencialista é introduzida pelo olhar da mãe: “Os ricos nunca dão a ajuda completa.” (LINS, 2003, p. 155) Mas, diferentemente de Cabeleira ou Bené, os *bons malandros*, para Zé Pequeno a crueldade parece revelar-se como algo banal e *natural*. Percebemos isso quando ele é descrito desde os seis anos fazendo parte da logística do crime, como neste trecho: “gostava de levar armas até perto do local a ser assaltado e entregá-las aos bandidos... Sabia que era errado, mas ter sempre um trocado no bolso para as guloseimas... valia a pena” (LINS, 2003, p. 155) que também nos lembra da parcela da criminalidade infantil na urbe contemporânea, uma dimensão estruturante e perversa da história atual. A introjeção do pobre como não sujeito, da pobreza e da violência, é, conseqüentemente, como que naturalizada no imaginário social. É o que percebemos quando, resumidamente, temos a infância de Zé Pequeno, assim delineada:

Perambulava pelas ruas da Zona Sul quando começou a assaltar. Já que se aventurava levando armas para malandro meter bronca, então o melhor seria arriscar o flagrante inteiro [...] com o dinheiro dos primeiros assaltos comprou um revólver calibre 22 na mão de um amigo da favela [...] No terceiro assalto com revólver, fez questão de matar a vítima, não porque ela tivesse esboçado reação, mas para sentir como é que era aquela emoção tão forte: e riu a sua risada fina, estridente e rápida por muito mais tempo do que em outras ocasiões. (LINS, 2003, p. 155)

Depois da primeira morte e conforme ia crescendo, intensificava sua vida criminoso e “trabalhava” para “ascender” na vadiagem da favela Macedo Sobrinho, investindo nesta vida como uma carreira de futuro promissor, a única possível dentro do seu restrito ponto de vista, segundo o qual o trabalho normal seria coisa para otário. Percebemos isso como uma atroz reversão de valores apresentada na narrativa.

No contexto da história de Zé Pequeno, sua mãe tem uma atitude desesperada, de total vulnerabilidade, e abandona a favela Macedo Sobrinho que para ela é um “lugar que desgraçara sua vida, lugar de bandidos desalmados que dão armas para as crianças saírem por aí fazendo besteiras. Confiava em Deus que Dadinho iria aquietar o facho longe dali, daquele inferno.” (LINS, 2003, p. 156) Da mesma maneira que tantos outros pobres, ela foi buscar na Cidade de Deus a vida digna com a qual sonhava: “ter água

encanada para fazer comida e tomar banho e ter luz em casa facilitaria sua vida, mesmo tendo de acordar de madrugada para trabalhar” (LINS, 2003, p. 156). Essa descrição nos permite refletir sobre o estado em que se encontra grande parte dos cidadãos brasileiros da periferia, privados de seus direitos básicos<sup>23</sup>, que, assim como a personagem, julgam que o direito mínimo, ingenuamente, já seria digno o suficiente para quem nada tem. Esse foi o caso da metrópole carioca nas décadas de cinquenta e sessenta, momento em que pretendeu firmar-se como um projeto símbolo e cartão postal do país, promovendo por isso o que podemos chamar de *apartheid social*.

Para falar em *apartheid*, apartação social ou exclusão, que será uma questão certamente mais complexa comparada à abordagem breve que lhe oferece esta pesquisa, tomamos como referência Kowarick (2009), a partir de quem, pensaremos numa sociedade na defensiva, alicerçada na insegurança e no medo, e, portanto, na desqualificação ou destituição do *outro*, tido como adverso e visto potencialmente como ameaçador. Um dos passos dentro dessa condição seria a segregação socioespacial de uma parte da sociedade em recintos fechados e protegidos, organizados na “segurança total” (p.90), com novos conceitos de moradia, evitando a desarmonia ou desordem, numa busca de autodefesa, em que evitar o diferente seria a ordem. A relação que se estabeleceria com o resto da cidade seria a de “evitação”, nas palavras de Caldeira (*apud* KOWARICK, 2009, p.90). Já Nascimento (2009) fala sobre a anulação dos percebidos diferentes e inferiores como uma questão que atravessa nossa história, elemento fortemente hierarquizante e de estigmatização (NASCIMENTO *apud* KOWARICK, 2009, p.90). Ainda sobre esta questão Oliveira comenta:

[...] o que mais imprime força e sentido à própria ideia de exclusão tem a ver com o fato de sobre eles (os outros, diferentes, subalternos, ameaçadores, perigosos,) se abater um estigma, cuja consequência mais drástica seria a sua expulsão da própria ‘órbita de humanidade’, isso na medida em que os excluídos [...] levam muitas vezes uma vida considerada subumana em relação aos padrões normais de sociabilidade (*apud* KOWARICK, 2009, p.90-91)

Dessa maneira, acentua-se um imaginário social em que a favelização, a falta de estrutura das camadas pobres, estaria profundamente ligada à crise de violência que

<sup>23</sup>A condição de subcidadania urbana é a realidade do cidadão da periferia, esta não somente pela situação irregular quanto à propriedade, mas pelas condições físico-ambientais nas quais para a grande maioria habitar as favelas representa viver em um meio ambiente sujeito a altos índices de degradação e contaminação, tendo em conta o destino dos dejetos, a baixa proporção de unidades habitacionais ligadas a redes de esgoto, ao grande número de aglomerados à margem de córregos sujeitos a inundações e à erosão ou em áreas de acentuada declividade. (KOWARICK, 2009, p. 84-85)



assola o cenário urbano brasileiro. Essa associação entre pobreza e periculosidade é uma marca das representações criadas justamente diante do acelerado aumento da criminalidade. Na paisagem sociocultural da narrativa, com diferenças de classes tão evidentes e perversas, temos em Zé Pequeno uma representação dessa *falta de humanidade* como uma decorrência e fator estruturante de seu ser, diferentemente do que já observamos em outras personagens.

Na narrativa de *Cidade de Deus* Dadinho, como era conhecido Zé Pequeno ainda menino, conhece Bené e Cabelo Calmo e formam uma parceria. Por insistência da mãe, a tentativa de um trabalho, de engraxate, virá somente ratificar as diferenças de classe e intensificar o ódio e a revolta:

“O primeiro freguês foi olhado duramente pelo menino durante o tempo que ficou na cadeira. O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando [...] O quarto foi subitamente puxado da cadeira, levou um soco na nuca e teve sapato, dinheiro, cordão, pulseira e relógio roubados.” (LINS, 2003, p.158)

A partir daí, Zé Pequeno nunca mais volta à casa da mãe e investe com Bené numa vida de bandido. Sua maneira de ser e ver o mundo simplificada pauta-se então numa única ótica resumida nas suas falas: “matar e ser respeitado!” (LINS, 2003, p. 159), e “–Porra! Você só pensa em matar, matar, matar, matar, matar, nunca opita por outra solução! – Tem uma solução melhor?” (p. 183). Seu ritmo é acelerado, como se nota no trecho: “só andava, comia, falava, assaltava e matava apressadamente, só diminuía o compasso de tudo o que fazia quando estava com dinheiro” (p. 161) e os dois começam um império, de tráfico, num verdadeiro projeto empresarial, pois não pretendia mais dar participação nos lucros a ninguém a não ser Bené.

Nesse ritmo, eles vão assumindo bocas-de-fumo, primeiro os Blocos Novos, os Apês (local estratégico para consumidores de fora da favela) e depois a de Chinelo Velho, o Bloco Velho, porque ele queria ter controle total daquela região da favela. Quando Bené é esfaqueado, Zé Pequeno fica enfurecido e busca vingança. Com seus quadrilheiros, numa manhã sinistra, seguem todos armados: “Ia para mostrar aos inimigos os quatro cantos da morte” (LINS, 2003, p.192). Novamente, aqui, notamos aquela eventual nota lírica que frequentemente atravessa o horror das palavras. Entretanto, sua desforra é pura barbárie, nas palavras do narrador: “Pequeno riu sua risada fina, estridente e rápida; desfechou três tiros na cabeça do infeliz.” (p.193) Notamos, também, que ele age indiscriminadamente, às vezes, “dando tiros em

fechaduras, vasculhando todas as moradias, e prenderam, igual polícia, dois traficantes.” (LINS, 2003, p.192). Outras vezes, parece ter uma estratégia lógica para dominar o tráfico na cidade, como percebemos no fragmento a seguir, um tanto longo, mas bastante elucidador desse aspecto e da perversidade que move a personagem:

Dirigiram-se para a quadra Quinze com os presos sob a mira de revólveres [...] Tiraram-no da cama debaixo de coronhadas e levaram-no com os outros dois para a beira do rio.

- Deita aí, deita aí...

- Qualé, Pequeno?... não faz isso, não... Que que a gente fizemo? Pelo amor de Deus! – disse um dos traficantes já defecando, sentido o corpo todo apertar no desespero de quem caminha para a morte.

Os outros dois se desfaziam em choro calado entre os quadrilheiros que também não entendiam bem a situação. Sabiam que Bené fora esfaqueado, mas pensaram que só iriam buscar forra no esfaqueador.[...]

O primeiro dos três deitou-se debaixo de porrada e tiros. Diversos tiros explodiram sua cabeça. Pequeno empurrou com os pés o corpo, que ainda estrebuchou dentro do rio. O primeiro assassinato emudeceu os outros dois prisioneiros da quadrilha de Pequeno. O homem que esfaqueou Bené desfaleceu antes de levar tiro por todo o corpo. Foi empurrado para dentro do rio também estrebuchando. Subitamente o último pulou dentro do rio, ficou embaixo d’água procurando se agarrar em alguma coisa. Quando voltou à tona para buscar ar recebeu um tiro da pistola de Pequeno na parte esquerda do crânio. Antes mesmo de desengatilhar a arma, surgiram, de um beco, dois amigos dos traficantes executados, vinham pedir que os poupassem. Ao verem os corpos boiando, perguntaram a Pequeno o que estava acontecendo.

– Veio fazer pedido, veio fazer pedido? Não tem pedido, não! Não tem pedido não! Tá de ferro aí? – perguntou Pequeno.

- Tamo, mas vinemos numa de paz.

- Paz é caralho, rapá! Ma dá os ferro aí! Me dá os ferro aí!

Os dois entreolharam-se, colocaram a mão direita na parte de trás da cintura, olharam firme nos olhos de Pequeno, que ao escutar o engatilhar de uma das armas passou fogo nos dois e berrou para Camundongo Russo:

- Joga lá no rio, joga lá no rio! (LINS, 2003, 194)

O que se segue é Zé Pequeno caminhando prepotente Lá em Cima, dando tiros para o alto, mandando fechar birosas, dando tapas no rosto de quem “não ia com a cara”, avisando que era “dono do pedaço”, que qualquer um que “botasse boca ali iria cair fedendo”, pois “O caso é o seguinte: matei todo mundo Lá em Cima, tá ligado?” (LINS, 2003, p.192). A pretexto da vingança, Zé Pequeno metodicamente direciona sua fúria aos donos das bocas-de-fumo e, deste modo, acaba por deslanchar o processo de unificação de poder local a seu favor. Assim percebemos em Zé Pequeno o uso deliberado do estratagema da vingança, do ódio de forma pragmática como um meio para potencializar e agregar valor ao seu empreendimento.

Apontamos nessa passagem o deslocamento narrativo, que parte do horror, referente a aqueles jovens executados e seus corpos jogados ao rio, e segue em referência às primeiras páginas do romance, inicialmente plácidas e tranquilas: “as

águas desceram para chorar por Busca-Pé e Barbantinho nesse dia em que [...] fumavam um baseado na beira do rio” (LINS, 2003, p.11). Há, portanto, uma alteração no fluxo da narrativa que até então vinha sendo desenvolvida de maneira linear, o primeiro capítulo passa-se no final dos anos sessenta, o segundo nos setenta e o terceiro no início dos oitenta. Agora, porém, ao acompanharmos a narrativa referente aos anos setenta, descobrimos que os homens executados por Zé Pequeno, neste segundo capítulo, são aqueles mesmos corpos que aparecem boiando no rio e que chocam Busca-Pé e Barbantinho, nas páginas iniciais do romance. Essa nos parece ser uma espécie de prólogo, incluído pelo autor, que só encontra sua inserção no enredo quando o leitor decodifica essa retomada. A narrativa, assim construída, dentro de uma estrutura cronologicamente linear, apresenta nesta passagem um único e enfático deslocamento temporal desta ordem.

Voltando a Zé Pequeno, agora o chefe local do tráfico, que logo se mostra interessado em estabelecer um clima de ordem dentro do terror, temos uma representação do processo racional de acumulação de capital, que demanda a busca do arranjo organizacional do crime e do tráfico de drogas, visto que a desigualdade econômica e social é espaço extremamente adequado para a penetração do crime organizado via tráfico de drogas. O representante de uma nova categoria, ou classe, se configura. O poder toma lugar de destaque na ação desse personagem dentro do caos estratificado em que se encontra a Cidade de Deus e ele pretende o estatuto de empresa à sua atividade, de um empreendimento econômico claramente regido por suas próprias leis, o que, aliás, corresponde ao que convém a todo grande capitalista visando lucros exorbitantes e poder irrestrito. Isso não é muito diferente, enfim, do conceito de máfia, sem nenhuma censura moral, com práticas que invariavelmente apelam para os meios violentos na negociação (ameaças, coações, chantagens, extorsões) ou na resolução (agressões, assassinatos, terrorismo) dos conflitos comerciais, por sua vez estendidos aos pessoais. (ZALUAR, 1999)

Zé Pequeno, já no início do domínio do tráfico, induz seus parceiros a fazerem aquilo que ele quer e, por estar sempre à frente de tudo, “comandava os assaltos, os roubos, a divisão de ganhos, e até mesmo nas horas de lazer era ele quem tomava as diretrizes.” (LINS, 2003, p. 182). Isso, ele conseguia com a ampliação de seu “negócio” pela ocupação de várias “bocas” e, principalmente, pela localização estratégica, na qual vemos outro indício do elo com o real, como no trecho abaixo:

A boca do Apês é a melhor de todas, tanto que vinha playboy até da Zona Sul comprar drogas nela, por ser à beira da estrada e no início da Via Onze, estrada que ligava a favela a Barra da Tijuca. Talvez sua boca fosse a mais bem localizada de toda a cidade por atender não só a Zona Sul, mas também a Zona Oeste, a Zona Norte e os subúrbios da Central. (LINS, 2003, p. 210)

Em outros trechos, há, também, referências à intenção de busca da *ordem* por Zé Pequeno: “O dinheiro entrava fácil... precisava arrumar uma pessoa que soubesse ler e escrever para administrar o entra-e-sai de dinheiro.” (LINS, 2003, p. 186), “correu ao encontro de Carlos Roberto, fez-lhe uma proposta de trabalho... a gerência das bocas de fumo...” (p. 187). Os dias nos Apês corriam como Zé Pequeno queria, “as bocas vendendo, o ouro se amontoando” e ele segue dando ordens: “Proibiu os assaltos nos Apês, quem assaltasse algum morador na sua boca-de-fumo morreria. Para dar o exemplo matou um ladrão sem o menor motivo” (p. 187), no entanto, aparece claramente na narrativa que esta execução foi por motivo pessoal e como um bom estrategista Zé Pequeno “se vingara e ainda amedontrara os ladrões: dois coelhos com uma cajadada” (p. 187).

Dessa maneira, Zé Pequeno ficou absoluto na área. “Seu sonho de ser dono de Cidade de Deus estava ali, vivo, realizado...” (LINS, 2003, p. 208). A questão agora, para ele, era lidar com o poder e modernizar a dinâmica do tráfico; introduzir além do fumo a cocaína, que apesar de cara, rendia um dinheiro bom; fazer as tratativas e negociações com a polícia, com os bicheiros e, quando necessário, ampliar os negócios e ficar rico, ter ouro, muito ouro para garantir seu bem estar pelo resto da vida. Agora ele era o dono da rua, o rei da rua, do jogo, das armas, do conjunto Cidade de Deus, mas tinha a consciência da real conjuntura do seu poder: “Conjunto o quê? Favela! Isso mesmo, isso aqui é favela, favelão brabo mesmo.” (p. 209). Nesse contexto, a percepção de que a esperada mudança dos moradores que vieram para cá foi ilusória é enunciada:

Só o que mudou foi os barraco, que não tinha luz, nem água na bica, e aqui é tudo casa e apê, mas o pessoal é quem nem na Macedo Sobrinho... Se é na favela que tem boca-de-fumo, bandido para caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela, favela do Zé Pequeno. (LINS, 2003, p. 209)

Portanto, na narrativa de *Cidade de Deus* a personagem de Zé Pequeno dá ênfase ao que Lins (2003, p. 16) denomina “neofavela”, isto é, uma reformulação da favela sob a invasão do tráfico de drogas e da corrupção da polícia segundo Schwarz (1999). Ali, há uma espécie de *modernização* daquela estrutura caótica que a sociedade considerava como um lugar de *desordem*:

A favela, vista pelos olhos das instituições e da classe média, é por excelência o lugar da desordem, território urbano dos pobres, tradução urbana da exclusão social. O próprio termo *favelado* [...] frequentemente é usado para designar uma pessoa que ocupa determinado lugar na sociedade, tornando-se pessoa de baixa renda, com ocupação precária. Em nível da representação social, o residente em favela pertence não apenas ao mundo dos pobres, mas ao mundo dos problemas sociais. (PASTERNAK *apud* KOWARICK, 2009, p. 268)

Ressaltamos o caráter do espelho invertido, de que nos fala Zaluar (1999), na construção de uma identidade urbana civilizada, visto que Zé Pequeno, de uma forma paradoxal, visa à ordenação deste caos através da brutalidade, numa subversão total de valores. Então, faz sentido referenciar este jogo entre ordem e desordem, centrado na busca de Zé Pequeno, com a obra *Dialética entre ordem e desordem* de Antonio Candido (1993), segundo a qual haveria equilíbrio e articulação sólida entre os dois fatores. Entendemos que a busca de Zé Pequeno estabelece um jogo sem nexos, desprovido totalmente de juízo moral e lógica, sendo a ordem que ele pleiteia uma direta imposição a partir da violência e da brutalidade, ou seja, pelos “seus padrões”, o que inviabilizaria a construção e manutenção da ordem, pelo simples fato de não haver consistência ou validação na sua percepção de ordem. Nesse caso, restaria apenas o imperativo cruel da desordem. De fato, Zé Pequeno parece ter a selvageria intrínseca:

A maioria chegava com dez assassinatos, experiência de cinquenta assaltos, trinta revólveres dos mais diversos calibres e respeito de todos os bandidos do local. Seu poder de liderança não vinha somente de sua periculosidade, vinha de suas entranhas, de sua vontade de ser o maior... (LINS, 2003, p. 177)

Assim, nos é narrada a história de Zé Pequeno, em que o horror parece formalizar na realidade literária uma realidade urbana contemporânea.

#### 4.1.4.4 *O bandido social de moral duvidosa*

“A história de Zé Pequeno”, terceira parte da narrativa, traz o que poderemos reconhecer hoje no quadro geral das favelas urbanas: a guerra pelo controle do tráfico de cocaína, travada por quadrilhas de jovens e até crianças<sup>24</sup>, representando a violência articulada a uma realidade social cujo princípio que vigora é a lei do que se “dá bem” (normalmente pelo poder da arma de fogo e da quadrilha) marcada pela “convivência

<sup>24</sup> De acordo com a crítica de Rodrigo Lacerda. Disponível em <<http://www.rodrigolacerda.com.br/sobre-cidade-de-deus-de-paulo-lins>>. Acesso em 28 fev 2013.

agônica entre civilização e barbárie” (PELLEGRINI, 2005), enfim, a exacerbação final da violência, que passa a ameaçar a todos indiscriminadamente.

Neste momento da narrativa (início dos anos oitenta) Zé Pequeno já tem o controle do tráfico em Cidade de Deus, e depois da morte do parceiro Bené, o descontrole sobre sua índole cruel é total: “Porra, cumpádi, ele tá foda... Foi ele que matou aqueles cara Lá em Cima ontem, ele e Biscoitinho... eles tão matando pra caralho...” (LINS, 2003, p.300). Zé Pequeno organiza um “quadrilhão” e, num furor pessoal, sem medo de nada nem ninguém, pega pesado com tudo e todos, dá geral quando e em quem quer, “Dizia-se bárbaro” (p.306) e “Sempre que podia esculachava alguém de Lá de Cima para desforra a morte do amigo” (p.306). As degradações que infringe são perversas:

Se soubesse que alguém dali roubara na favela, prendia o ladrão e obrigava-o a lavar louça, roupas, e a arrumar a sua casa ou a de algum amigo seu; às vezes matava, ou dava surras de corrente. (LINS, 2003, p.306)

Notamos, aqui, novamente, a total inversão em ações de Zé Pequeno que busca “ordenação” num universo caótico, mas é, por sua vez, pautado totalmente na desordem. Ele propõe a “correção” às contravenções criando uma situação tão humilhante e criminosa como aquelas que pretende punir. Na postura de senhor da Cidade de Deus, Zé Pequeno agora é a espiral ascendente da barbárie, anda com carro novo, cordões de ouro e roupas da moda. Até ensaiara um namoro com uma moça séria, parece-nos uma última tentativa de contato com um ser humano sensível depois de Bené, mas o relacionamento foi frustrado pela família amedrontada. Depois disto, rancoroso e com mais fúria ainda, passou a estuprar as mulheres que o interessavam. Nesta nova modalidade de barbáries, estupra a “loura” diante do namorado, após breve fantasia romântica com ela, desfeita rapidamente pela figura do belo negro alto e atlético, namorado da moça que surge para despertar sua ira — “a ira dos feios” (LINS, 2003, p. 307). É neste momento que surge Mané Galinha, o noivo humilhado da moça que Zé Pequeno havia estuprado, um cidadão convertido em assassino e deflagrador da guerra que acontece em Cidade de Deus. Porém, foi ele o único que se mostrou com capacidade de questionar a hegemonia de Zé Pequeno.

Mané Galinha tem o perfil de cidadão esforçado, trabalhador honesto, pessoa do bem e parece ser delineado “para ajudar em casa, tirou areia no rio, vendeu pão e picolé. Foi o melhor aluno no curso primário e ginásial...” (LINS, 2003, p.310). O narrador o

caracteriza como “trocador de ônibus, professor de karatê no Oitavo Batalhão da Polícia Militar, terminava o segundo grau à noite... jogava bola sábado à tarde” (p.308) e “incapaz da mínima crueldade, que nunca fora de briga e nunca fizera mal a ninguém” (p.309). Além disso, há algumas referências à sua simpatia e beleza, que lhe dão o apelido “Por ser considerado um rapaz muito bonito na favela, vivia cercado de garotas, até ganhara o apelido de Mané Galinha” (p. 309), e “sempre foi o mais bonito em qualquer lugar onde estivesse, todas as mulheres desejavam seus olhos azuis, seu cabelo encaracolado e sua pele negra”. (p. 310), notamos que este dado da beleza é um índice que parece trazer ao personagem uma carga maior de empatia.

No entanto, é encurralado pela barbárie a que se vê enredado, primeiro pela vergonha em relação ao estupro, mas, depois, tem a casa esburacada por balas, o avô assassinado, a família amedrontada e ele próprio alvo de ameaças de Zé Pequeno que prometia matá-lo. Mané Galinha sucumbe e se transforma como percebemos no diálogo: “–Ai, me empresta tua pistola? – Que é isso rapá? Tu é um garoto de família, é um cara simpático... Esse tal de Pequeno daqui um dia morre aí ou então entra em cana.” (LINS, 2003, p. 313). No entanto, diante das ameaças de Zé Pequeno, ele se sente acuado e não vê outra alternativa: “Esse cara é maluco! Ele tá de marcação comigo... Eu não fiz nada e o cara tá a fim de me matar. Eu tenho que me defender...” (p. 314). Entretanto, mesmo tendo sido alertado pelos amigos por conselhos do tipo “Meu irmão, tu não pode ir lá sozinho não rapá! O cara é matador!... Tu é um cara pintoso, tem tudo pra se dar bem, não entra numa de bandidagem, não...” (p. 314), Mané Galinha se mantém irredutível e se transforma num vingador: “Vou matar aquele desgraçado!” (p. 314)

A cena do ritual de passagem de um trabalhador honrado e ético para a criminalidade é significativa. Acossado pelo medo e raiva, movido pela sede de justiça e pelo futuro destroçado, devido ao perfil de periculosidade de Zé Pequeno, Mané Galinha não deixa por menos:

[...] manuseou a pistola 45 com a agilidade que adquirira no tempo em que servira na brigada de pára-quedista do Exército... as imagens do estupro, do avô ensanguentado e da casa cheia de tiros pulularam em sua mente enquanto seguia pela rua do meio... obstinado... entrou por duas vielas a passos largos, na terceira diminuiu as passadas, tirou a arma da cintura, engatilhou-a e entrou na viela de frente... avistou seu inimigo e mais três quadrilheiros, apontou a arma e atirou seguidamente. Pequeno riu fino, estridente e rápido e devolveu os tiros e procurou abrigo, os outros dois também atiraram e acompanharam o esturpador, o terceiro tentou trocar tiros francamente com o vingador e foi atingido fatalmente na testa. Galinha aproximou-se do cadáver,

deu mais três tiros no peito; em seguida colocou o pé esquerdo em cima da cabeça, o direito em cima da barriga e gritou: - Esse é o meu primeiro! Quem seguir esse desgraçado vai ter o mesmo fim desse aqui! ... recarregou a arma. Agora corria. Avistou um quadrilheiro atrás do poste, foi em sua direção e sem nenhuma piedade estoporou seu crânio. (LINS, 2003, p. 314-315)

Esta passagem mostra o estado em que se encontra o morador da favela comum, açoitado neste cenário opressor de abuso e degradação social. Expõe as polaridades e a linha tênue entre vítima e algoz, o bem e o mal, nas condições limítrofes e sub-humanas da brutalidade como elementos estruturadores da pobreza. Ao insurgir-se contra o poder de Zé Pequeno e, assim, deflagrar o grande conflito final, Mané Galinha se coloca no patamar de justiceiro e é aclamado pela população local: “Muitas pessoas o saudavam, a mulherada que não o conhecia, ouvindo falar de sua beleza e valentia, montava guarda na esquina, na esperança de vê-lo.” (LINS, 2003, p. 316). O modelo de trabalhador, de bom filho, próximo ao modelo de dignidade social transfigurado em ficção, confere ao bandido uma significativa importância social, como um “bom bandido” (a Praça Matusalém, cenário da morte de Mané Galinha é cultuada pelos moradores de Cidade de Deus até hoje)<sup>25</sup>. O *ethos* da honra masculina em nome da *justiça* é julgado *a priori*, não como um crime, dentro da avaliação moral do quadro vigente neste universo: a *ética* do bandido social. Ainda, neste caso, pode-se pensar em Mané Galinha como o “bandido protetor” que, dentro das determinações sociais, leva as pessoas comuns — sem a ousadia para combater o crime com o crime e disposição para matar — a se identificarem com ele, a cultuarem-no. Zaluar (2000) refere-se à falta de modelos e heróis a seguir; e à representação positiva do bandido que é visto como o vingador e defensor de seu povo. Pelegrini (2005) comenta sobre o “bom bandido” ser como um herói popular, espécie de vingador de sua classe e de sua gente, que enfrenta o sistema, nesse caso, o sistema do crime. Já vimos como o bom bandido apareceu com destaque, por exemplo, na filmografia do Cinema Novo nos anos 60, cuja posição simpática e idealizada, mesmo quando diretamente ligada à criminalidade, recebe um tratamento carinhoso e dignificante, principalmente no imaginário social do Rio de Janeiro, berço e referência da figura do *bom malandro*. A autora lembra como é fácil perceber que a valorização desses tipos, além de evidenciar um nível ingênuo de percepção da

<sup>25</sup> Quando chegou a Cidade de Deus, Zaluar conta que a Praça Matusalém, campo de batalha da guerra travada entre os quadrilheiros, era conhecida como a “área do Mané Galinha”, e Manoel referido, lamentado e lembrado como “falecido”. Nesta os moradores fundaram o Bloco Luar de Prata com samba e várias histórias sobre sua valentia, beleza e simpatia, sendo evidente a negação (em especial por parte de seus familiares) quanto ao seu envolvimento com o tráfico. Para estes, Manoel, inscreve-se no modelo que insurge no meio: o injustiçado, o revoltado, com uma morte trágica e sem sentido. (2000, p.135-136)



realidade nacional, inevitavelmente acaba esbarrando nas prementes questões que envolvem a marginalidade, a transgressão. Sabemos, portanto, a partir da leitura de Pellegrini (2005), que é muito difícil estabelecer uma linha clara que separe a ordem, legitimamente constituída, da desordem e da ilegalidade, com gradações e aspectos diferentes, o desafio à lei e à ordem e o crime.

A ambiguidade é a marca da figura da personagem: “Mané Galinha plantou o terror lá, né?” (LINS, 2003, p.315), comentam. Mané Galinha irrompe como um verdadeiro bandido, mas a partir de “trágicos motivos” que o levaram à revolta e a criminalidade. O antes trabalhador digno e agora um perseguidor obstinado surpreende a quadrilha por vielas e telhados, matando mais comparsas de Zé Pequeno, que: “Pela primeira vez soube o que era medo. O bruto atirava sem se esquivar, tinha pontaria e o pior: não o temia. Era preciso acabar logo com ele”. (p.318) Mané Galinha, para enfrentar o quadrilheiro, une-se a Cenoura, que lhe oferece armamento, munição e propõe parceria no enfretamento a Zé Pequeno; mas deixa claro sua postura e sua intenção moral de vingador: “Não sou bandido não! Não vou roubar nada não!”. A isso, porém, o traficante oferece uma resposta convincente: “Meu irmão, tu não era, agora tu é e teu inimigo só vai ficar tranquilo quando matar você. Ele estuprou tua mina, matou teu avô, metralhou tua casa e tu já passou quatro, morou?” (p.317).

A associação entre o traficante e Mané Galinha se efetiva, agregando ao bando um elevado número de ressentidos em busca de desforra das brutalidades de Zé Pequeno: os esculachados, os desfalcados, os parentes de assassinados. Assim se ampliam os prováveis motivos de uma guerra a ser deflagrada, além da disputa pelo controle do tráfico. Entre eles, aparece a personagem Filé com Fritas, um dos esculachados, de apenas oito anos de idade, que desconsiderando o fato de ter menos de uma década de vida, está disposto a “passar” Zé Pequeno: “Se me der um ferro, eu formo o bonde pra passar ele!” (LINS, 2003, p.318) e completa:

— Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenezinho que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem. (LINS, 2003, p.318)

Com esta fala temos uma noção da idade dos bandidos, que são crianças acoissadas, sem o real alcance de seus atos, revelando de tal modo o processo de infantilização da violência para a qual não existem mais limites. Novamente, pensamos

a realidade literária remetendo à fratura social. A morte trágica de Filé com Fritas pelo bando de Pequeno é brutal:

Fritas caiu desmaiado, Biscoitinho pediu o fuzil a Pequeno, colocou dentro da boca do menino e disparou oito vezes, movimentando em círculos... Depois Pinha esfaqueou se corpo para ele nunca mais deixar de obedecer a ordem sua. O corpo do menino era somente um amontoado de sangue. (LINS, 2003, p.324)

A execução do menino é fator de transformação, de mais revolta ainda para Mané Galinha e o bandido vingador, com alguns traços de moral, vai ficando igual aos seus inimigos, numa progressiva dissolução do sentido, como vemos no trecho:

Aprendera a matar a até achava fácil. Além do mais, matar bandido não era pecado, muito pelo contrário, estava fazendo um favor à população ao mandar aqueles estrupícios para junto do Diabo. (LINS, 2003, p.327)

#### 4.1.4.5 *A trajetória final e derradeira da barbárie*

E a guerra é deflagrada. Recebe destaque e divulgação em todos os jornais e até na televisão, segundo a qual diziam ser disputa por boca-de-fumo. Zé Pequeno se envaidece, Mané Galinha fica ofendido. As quadrilhas vão se fortificando, de aliados jovens e crianças, e armamentos. Pequeno tem poder de fogo, e financeiro, tenta inclusive negociar fuzis usados da Guerra das Malvinas através de um policial civil, e saiu com metralhadora e escopetas. Cenoura e Mané Galinha, desaparelhados, apelam inicialmente para assaltos em busca de aparelhamentos, mas depois de matar o primeiro inocente, Mané Galinha desiste, por princípios, e adere ao negócio do parceiro focando-se no lucro do tráfico, afinal, compra quem quer, pensa ele e justifica seu resquício de moral. Com a adesão ao tráfico, o vingador também adquire sua escopeta.

A narrativa segue focada na ação. Não há alívio, em nenhum momento, é a representação implacável da bandidagem cega e do nível caótico da barbárie. Acompanhamos os embates dos quadrilheiros: por dias, por semanas, por ruas e ruelas, demarcando territórios — duas regiões foram separadas e o “trânsito livre” negado — “quem nunca se envolvera com a criminalidade estava sujeito a morrer sem saber, de uma hora para outra, só por morar nessa ou naquela região” (LINS, 2003, p.332). Zé Pequeno liberou os assaltos, os roubos, estupros e pagamentos de pedágio na zona do inimigo — a desordem total. As quadrilhas foram crescendo, por vários e significantes motivos. Primeiro, há uma espécie de obrigação do engajamento familiar:

Irmãos, primos, tios e toda sorte de parentes, e também os amigos dos quadrilheiros, entravam para essa ou aquela quadrilha porque sentiam na obrigação de vingar o estupro, o assalto, o roubo ou qualquer outra ofensa a para isso tornava-se soldados. (LINS, 2003. p.350)

Um segundo motivo é a cultura de “ser” bandido, agregando *status*, jovens sem nenhum comprometimento com a criminalidade, insuspeitos, que caíram no “fascínio da guerra” porque coragem e disposição para matar lhes conferia certo charme, “se sentiam poderosos e enfim compreendidos” (LINS, 2003, p. 350). Nesta categoria entram alguns, simplesmente pelo prazer e pela sensação de guerrear. Revelam um enredamento inconsequente, ou seja, a disposição para o que der e vier de quem não tem nada a perder. Em suas fantasias, “encarnavam os heróis da televisão” (p. 352) e, novamente, aqui temos a inserção da referência fílmica na narrativa literária. Além disso, essa é uma guerra movida por propósitos individualistas diversos, de enriquecimento rápido dentro do tráfico, de vingança pessoal e interpessoal que seguem um código de vingança de sangue ou honra de família, de vaidades, de inconseqüências; independe de regras, o que dá um caráter ainda mais feroz a ela. Talvez como mais uma referência fílmica, neste momento da narrativa literária entra em jogo o armamento pesado que, por sua vez, adentrou a paisagem cotidiana de Cidade de Deus. Mané Galinha agora porta uma metralhadora INA e uma pistola 765, escopetas, granadas, coquetéis Molotov também já faziam parte do arsenal de sua quadrilha. Uma nota interessante é o “boato” lançado sobre um suposto empresário que teria doado parte deste armamento, em conluio com o governo, com interesses de promover uma guerra para assim remover a favela, visando uma especulação imobiliária futura.

As áreas dominadas viraram quartéis gerais dos soldados-quadrilheiros e os moradores ficaram expostos a tudo: execuções, balas perdidas, humilhações públicas, esculachos. A guerra tomou proporções maiores e as atrocidades imperaram sem fronteiras entre quem antes defendia algum valor moral e o vingador, como parecia prometer, agora era matador:

Galinha penetrou nos labirintos da Treze, sozinho metia o pé nas frágeis portas de madeira. O menino Othon, de nove anos, atirou com uma 32 debaixo da mesa assim que a porta de sua casa foi abaixo, acertando de raspão o braço esquerdo de Galinha, que pulou para o lado e, só com uma mão, retalhou o corpo de Othon com tiros de escopeta (LINS, 2003, p.352)

Cidade de Deus, portanto, passa a povoar as páginas policiais, em todos os jornais da mídia, como o lugar mais violento do Rio de Janeiro. “Depois de um mês,

diziam que o número de mortes em Cidade de Deus era maior do que o da Guerra das Malvinas no mesmo espaço de tempo.” (LINS, 2003, p. 356). Nesses termos, uma guerra, de fato, continua por dois anos e o que se segue é a trivialização do horror incorporado ao cotidiano da favela. O romance segue numa narrativa acelerada, segundo Schwarz, relacionando o romance ao Naturalismo, de envergadura e disposição ousada quanto à enquete social, na qual tem:

o foco na ação, que a todo momento se precipita para soluções fatais, imprime ao livro o ritmo sem trégua. Ligada a essa rotina da tensão máxima, a trivialidade da morte empurra para um ponto de vista desabusado e abrangente, a um passo da estatística, ou ainda, voltado para coordenadas supra individuais, de classe, as quais no caso são decisivas. A intimidade com o horror, bem como a necessidade de encará-lo com distancia, se possível esclarecida, é uma situação moderna. (SCHWARZ, 1999, p. 167)

Nessa narrativa, os senhores da guerra são poderosos, mas, como não poderia deixar de ser, não passam de estatística. Logo, o irmão do vingador é assassinado, desencadeando a ira e uma série de combates sem tréguas, com consecutivas mortes. O caos é total, as aulas são canceladas e Zé Pequeno “obrigava até mesmo trabalhadores a guerrear” (LINS, 2003, p. 369). Mané Galinha, atordoado, não é mais senhor de si, está perturbado pelo andamento de tudo, pelo descontrole absurdo, e pela inversão de seus propósitos inicialmente “nobres”. Ele é baleado e, finalmente, é executado:

E veio o vento para fazer pequenos redemoinhos na terra seca, levar o som dos estampidos a lugares mais longínquos, destruir ninhos malfeitos, balançar as pipas presas aos fios, quebrar pelas vielas, entrar por debaixo das telhas, fazer uma espécie de inspeção nas mínimas brechas daquela hora, movimentar de leve o sangue que escorria da boca de Mané Galinha, e veio uma chuva de pingos grossos, ricocheteando nos telhados, alagando as ruas, aumentando o volume da água do rio e de seus dois braços. Para alguns, parecia querer, daquela hora em diante, encharcar o percurso do tempo para sempre, de tão forte que era. (LINS, 2003, p. 37)

Temos, nesse trecho, o relato da morte da personagem Mané Galinha relacionado com elementos da natureza. Isso acrescenta alguns dados de pureza e singeleza, mas também da força da natureza que é capaz de tudo transformar, inclusive esse universo caótico em que se encontra Cidade de Deus e no caos em que o próprio Mané Galinha se transfigurou. O narrador introduz, novamente, o lirismo que demarca poeticamente a morte da personagem, dentro da narrativa e, com este toque lírico, nos permite uma distinção entre possíveis *bons bandidos*, aqueles com características de humanidade, e os bandidos cruéis *ao natural*, de acordo com o que lemos nos

comentários de alguns teóricos já referidos. Os primeiros, então, seriam aqueles que, embora cometam atrocidades, parecem chegar a esse extremo mais por consequência do meio do que por caráter inclinado naturalmente para o mal, cujos exemplos são Cabeleira e Bené. Os segundos, ou seja, os bandidos cruéis por natureza, nem sequer oscilariam entre o que a sociedade propõe como o bem e o mal, cujos exemplos são Zé Pequeno e Grande. Além disso, essa foi a última inserção poética, justamente na descrição da morte da última personagem que carregava traços de um caráter sensível e humano, dentro do contexto marcado pela crueza e atrocidade. Reiteramos, portanto, o que Schwarz aponta sobre a insistência deliberada e insolente da nota lírica como traço distintivo de recusa e inconformismo “frente ao peso esmagador dos condicionamentos pela miséria” (SCHWARZ, 1999, p. 169).

O luto pela morte do bandido social, do vingador, foi absoluto. O corpo de Mané Galinha foi velado pela família com discrição, supostamente sem a presença de nenhum bandido, como se ele não tivesse nunca feito parte daquele universo. Ao contrário, nos Apês, os festejos atravessaram três dias porque o inimigo estava morto. Então, com a guerra finalizada, o contexto em *Cidade de Deus* é focado na manutenção do empreendimento do tráfico e dos poderes instituídos a partir de seus recentes senhores, Zé Pequeno e Calmo.

É, agora, outro momento da narrativa. Por um lado, há desconfianças, insatisfações, disputas internas e um novo inimigo aparece, de dentro da própria quadrilha, os vapores. Eles são garotos, talvez não mais “tão garotos”, que se rebelam e formam outro bando. De outro lado, a polícia — que durante a guerra que durou dois anos e devastou Cidade de Deus, não interferiu, mantendo-se à parte da caótica situação — finalmente, age num plano de ação intenso, com inúmeras estratégias, com policiais disfarçados, com flagrantes, batidas, com policiamento constante, e fecha o cerco em cima dos bandidos e do narcotráfico na favela.<sup>26</sup> O resultado é o clima aberto de tensão e de terror entre os traficantes, conseqüentemente, tornando-os mais violentos. Portanto, a palavra de ordem agora é insegurança. Isso, é percebido pelo narrador, como vemos no trecho: “Para o morador comum da favela este era um medo a mais com o qual tinha que conviver. A polícia de um lado, o bandido do outro, ambos causando temor e pondo

---

<sup>26</sup> Esse dado tem relação com a realidade da ação policial. De acordo com a Agência Brasil, hoje temos as UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora), cuja ação nos parece semelhante à descrita na narrativa. A notícia pode ser acessada no site da Agência Brasil. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2011-11-14/ocupacoes-de-favelas-no-rio-sao-avanco-mas-tem-limitacoes-segundo-especialistas>>. Acesso em: 28 fev 2013.

em risco a vida” (LINS, 2003, p. 379). Novamente, ele faz uma referência ao cidadão da periferia urbana, acossado em meio à brutalidade dos conflitos entre polícia e bandido, nos quais as ocupações ou intervenções, quando acontecem, desconsideram o entorno e inevitavelmente atingem e matam pessoas inocentes.

A sequência da narrativa exhibe a inexorável decadência do que pode ser considerado como o império do mal de Zé Pequeno, como seria lógico acontecer a um filho autêntico da neofavela, e exhibe a sucessão pelos novos filhos da neofavela. O declínio começa a partir de perseguições a policiais corruptos. Neste momento da narrativa a polícia cruza a linha que a separa dos bandidos, pois os princípios de justiça e ordem sequer fazem sentido e sua postura é tão criminosa quanto à deles. Dessa maneira, uma nova espécie de guerra se configura, em uma série de investidas entre a força policial e as quadrilhas, e entre os próprios quadrilheiros. Os lados não mais estão delimitados, nem claros.

Num primeiro instante, a Treze rendeu os Caixas-baixas. Enquanto a quadrilha de Cenoura trocava tiros entre si, a quadrilha do tenente Cabra também entrou nesta guerra e o narrador comenta o resultado: “Os policiais recolhiam os corpos nos camburões para desovar em locais diferentes.” (LINS, 2009, p. 388). No momento seguinte, acontece uma denúncia da boca de Zé Pequeno, na qual a polícia invade, agindo tal qual bandido: “Depois que revistaram todo o apartamento, mandaram os cinco virarem de frente para a parede, apontaram as armas e dispararam.” (p. 390) Mesmo com os moradores mobilizados, pedindo clemência pela vida dos jovens, isto é o que acontece:

Sargento Linvaldo chegou ao local junto com a ambulância. Deu ordem aos policiais de não deixar ninguém da ambulância entrar no prédio e galopou pelas escadas [...] sacou o revólver, deu mais quatro tiros em Buzininha e mais seis em Marcelinho Baião. (LINS, 2003, p. 390)

A indefinição entre bandido e polícia pode ser marcada na fala de Sargento Linvaldo que, para garantir seus resultados, ainda ordena: “Dá mais dois tiros em cada em pela frente, pra gente poder dizer que teve reação – disse a Roberval Moraes, que cumpriu a ordem imediatamente.” (LINS, 2003, p. 391). Reiteramos, com isso, o fato de a narrativa não permitir clareza entre linhas divisórias do tipo *do bem* e *do mal*, nos deixando entre a dissolução geral desses significados e a inversão total de valores sociais naquele universo retratado. Não existe sequer um lado correto, pois todos fazem parte deste desequilíbrio.

Zé Pequeno sofre seguidas extorsões nas mãos destes policiais corruptos, da Polícia Civil e Militar, procedências bem especificadas na narrativa, caracterizando, ao todo, mais de seis abordagens em que perde todos os bens adquiridos com o negócio do narcotráfico. Inesperadamente, é novamente abordado, mas desta vez não tem corrupção, ele vai cumprir pena no presídio. Paga semanalmente aos líderes do presídio carioca Milton Dias Moreira<sup>27</sup> para manter-se vivo. Depois de um tempo e de “dez mil dólar” ele “aperta a mão dos guardas” e sai do presídio junto com os visitantes num domingo. Na saída, recolhe-se fora de Cidade de Deus, pois precisa se fortalecer. Durante esse período, seu sócio, o Calmo, decide mudar de vida, se entrega e é assassinado. Israel, irmão de Zé Pequeno e administrador das bocas-de-fumo, perde a freguesia e a área dos Apês, rendosa à época de Zé Pequeno, que enfraquece justamente pela falta de gerenciamento.

Assim, com os poderosos fora do jogo, a Caixa Baixa ataca e mata Toco Preto (o último grande soldado de Zé Pequeno) e se estabelece como dono da área, implantando um domínio tão cruel quanto o do antecessor. A quadrilha de Cenoura também é constantemente atacada pela de Messias, da Treze e pela polícia, por isso ele acaba por passar adiante o comando da boca e ir embora para a Baixada Fluminense. Logo em seguida, a Caixa Baixa fraciona-se e também entra em guerra. Com tantos conflitos, há muitas prisões, fugas, mortes, a guerra finaliza. “A paz era novamente soberana” (LINS, 2003, p.397). É este o momento propício para a volta de Zé Pequeno e a retomada do controle das bocas-de-fumo na favela: “O bandido tinha sua prepotência renovada e planos para ser novamente o dono da Cidade de Deus” (p. 399).

Esta “prepotência renovada” tem sua força no caráter desumano da personagem, que, neste final da narrativa, é reiterada de forma a explicitar Zé Pequeno como a figura da mais pura maldade: “Acreditava que todos ali tinham medo dele, porque sempre fora ruim, e ruindade é a melhor coisa que se pode estabelecer num bandido para ser respeitado. Para ele não existia paz...” (LINS, 2003, p. 399). Sua natureza maligna nos parece reforçada repetidamente, pelo narrador que diz: “Tinha o poder de trazer à tona a violência do fundo dos homens e multiplicá-la a seu bel-prazer” (p. 399) e sua índole é mostrada como fruto da revolta e de uma realidade incorrigível:

---

<sup>27</sup> Temos, aqui, uma provável referência ao Comando Vermelho, facção dominante nos presídios do Rio de Janeiro, nos anos 80.

[...] qualquer coisa que ele como agressão a sua pessoa era devolvida em forma de morte. Era ele senhor de seu desengano, dono da ruindade de nunca perdoar, de aniquilar o que não coubesse nos liames de sua compreensão bandida, de inventar coisas que o outro não tinha feito para ter motivos para exercer a sua crueldade. Era um verme sob o signo de gêmeos. (LINS, 2003, p. 399)

Demasiado à vontade com o barbarismo, um bandido cruel por natureza, é a forma de representação de Zé Pequeno. O poderoso de Cidade de Deus, violento senhor do narcotráfico, volta e sumariamente é baleado com um tiro na barriga: “Pequeno sentou-se no sofá, revisou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo.” (LINS, 2003, p. 401). Morre o pior facínora de Cidade de Deus e nada acontece, não se restabelece a justiça nem se reequilibra o mundo, tampouco os senhores do crime e do narcotráfico deixam de serem potências que, ao mesmo tempo, não passam de estatísticas e de pobres-diabos. Como aponta Schwarz, “o senhor violento e astuto da vida e morte dos outros é um menino desdentado, desnutrido e analfabeto, muitas vezes descalço e de bermuda, de cor sempre escura, o ponto de acumulação de nossa sociedade” (SCHWARZ, 1999, p. 167). Ao mesmo tempo em que são pequenos poderes, também são invisíveis diante da sociedade e podem ser simplesmente dizimados na engrenagem gigantesca que sustenta esta rede.

#### 4.1.4.6 Considerações

Por ocasião do seu lançamento, o romance *Cidade de Deus* teve um momento de significativo questionamento vindo de parte da crítica. A discussão veio pautada em inúmeros senões. Primeiramente, teria o aval do renomado crítico literário Roberto Schwarz. A polêmica foi referente à questão do “estatuto literário” em relação ao “caráter documental”, visto que o romance originou-se de uma pesquisa etnográfica, com direito à orelha assinada pela antropóloga Alba Zaluar, do projeto sobre “Crime e Criminalidade nas Classes Populares e Justiça e Classes Populares no Rio de Janeiro”, do qual o escritor participou, fundamentando seu caráter factual. Sujeito da obra e parte integrante do evento, Lins carrega consigo a perspectiva interna, ficcionalizada a partir de quem era objeto de estudo, convivia e estudava com o universo retratado.

No entanto, como apontou Nagib (2006), sabemos que a origem do autor em sua condição de ex-morador da favela, que cruzou o abismo das classes sociais, fugindo à determinação das origens, assim como sua pesquisa, não são por si só suficientes para explicar o realismo da narrativa. Este é o segundo ponto de discussão, nesta tese



considerado, que diz respeito ao grau de realismo, à forma e ao tratamento ficcional bruto, cru, em que Lins problematiza e expõe a fronteira entre as desumanidades, a “neofavela” e suas representações. Isso causou polêmicas, chocou e desagradou alguns padrões estéticos. Nesse contexto, o romance de matéria bruta com este caráter factual faz vizinhança com o científico e parceria com a enquête social. Dessa maneira, lembra, também, a declarada influência do recorte jornalístico, fonte amplamente utilizada por Lins, que surge, como comenta Schwarz (1999) com envergadura, peso especial e traços do antigo Naturalismo, trazendo, além do aspecto estrutural e formal, um atrelamento ao contexto histórico pelo qual passa o país e apontado amiúde, na crítica intelectualizada e na mídia, como um “neonaturalismo” da violência e da pobreza.

Essa discussão sobre a configuração da forma artística ser definida pelo contexto histórico e social remonta à proposta de Theodor Adorno em *Teoria Estética* (1982) que explica a emergência de novos modelos narrativos, por assinalarem e assimilam na própria estrutura uma forma de representação da realidade histórico-cultural de seu tempo. Na perspectiva do filósofo, não só as tendências temáticas como também o tratamento estético da obra de arte constituem fonte de significação.

Da mesma maneira, o ponto de vista do narrador de *Cidade de Deus*, considerado como um dos pontos fortes da obra, remonta ao estudo de Adorno, no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo” (1974), para quem o narrador contemporâneo é uma figura mediadora por excelência que, por meio do encurtamento da distância estética, é capaz de retirar o leitor de um estado meramente contemplativo perante uma narrativa e uma realidade “demasiado poderosa” do contexto moderno. Portanto, o ponto de vista do narrador tem caráter potente em *Cidade de Deus* e aparece como força estrutural, embutido na matéria retratada, porém sem adesão a ela, isto é, não é panfletário, tampouco apresenta juízo de valor, como já foi comentado. Volátil, o seu ponto de vista movimenta-se constantemente, assim como a própria narrativa e o universo retratado, favorecendo o surgimento de diferenças, a todo instante. Isto seria equivalente ao “mix narrativo” de que nos fala Schwarz (1999), focado em promover incômodos no leitor. Segundo o crítico, o narrador passeia com a maior desenvoltura entre registros tenebrosos de barbaridades alternados com toques de pura poesia. Outra característica seria a inclusão de cenas de ação de apurada movimentação e a influência explícita do cinema, bem como do uso da inventiva linguagem coloquial da favela. O narrador apresenta, assim, inovações estilísticas, numa “mistura muito moderna e esteticamente desconfortável” capaz de desmanchar, ou

impedir completamente, a distância estética, não só entre narrador e matéria narrada, mas também entre o leitor e a crua realidade da sociedade urbana posta no romance.

Ainda na linha da configuração da forma, *Cidade de Deus* traz uma estrutura, através da qual seus componentes formais adquirem valor ficcional e literário. No espaço narrativo, a órbita circunscrita funciona como força da obra. A paisagem com traços inicialmente bucólicos logo vai se deteriorando, se tornando urbana e violenta, e a neofavela é finalmente delimitada. Então, assume a forma do que será até o final, o caótico, claustrofóbico, extremado e desordenado espaço de uma guerra. Esta guerra é o conflito e nexos principais e, além disso, faz referência a fatos reais ocorridos no final dos anos setenta, entre duas quadrilhas. Fundada sobre as disputas de poder entre os líderes do narcotráfico e rotulada pela imprensa local e nacional da época como guerra civil, a guerra que assolou Cidade de Deus por dois anos serviu de mote para ficcionalizar a trama do romance *Cidade de Deus*, pautado na dissolução de qualquer sentido possível e no desequilíbrio total.

Quanto às personagens da narrativa, parece haver duas linhagens que representam o convívio e o conflito entre o *bom bandido* e *mau bandido*. O banditismo romântico dos tempos antigos pertence a uma era relativamente ingênua da criminalidade, que permite ao personagem Cabeleira manter alguns valores morais dentro daquele contexto. Gradativamente, numa nova lógica social permite o surgimento de Bené, como o herdeiro daquele banditismo romântico dos tempos antigos, mas, de alguma forma, já transformado. Nessa ordem do *bom bandido*, Mané Galinha é convertido de trabalhador honrado e ético para assassino, encurralado pela barbárie, enredado pela criminalidade e levado por circunstâncias adversas a lutar pela vida e pela honra. Ele representa o bandido vingador que é aclamado pela população como o bandido social. O novo paradigma é representado por Zé Pequeno, o personagem da “neofavela” sobre quem a injustiça social só irá revelar o lado da maldade humana quase como *natural*, banalizada. No jogo entre ordem e desordem, Zé Pequeno busca paradoxalmente a ordem através da brutalidade.

Quanto à determinação temporal, estruturalmente dividida em três eixos dramáticos correspondentes a três capítulos, *Cidade de Deus* está atrelada cronologicamente aos fatos do desenvolvimento da criminalidade associada ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Sucessivamente, são representadas três décadas, desde o início da construção do condomínio Cidade de Deus, correspondentes ao final dos anos

sessenta, aos anos setenta, até o início dos anos oitenta. Cada período caracteriza a história dos respectivos protagonistas, em sua ascensão e queda.

Todavia, apesar desta estrutura corroborada, ela não aparece assim de forma simples e clara. No todo, a narrativa do romance *Cidade de Deus* é apresentada com muita tensão e traz um ritmo fragmentado, frenético, de brutalidade chocante e descontínua, como a própria realidade do universo da favela, onde o andamento da vida não está sujeito à segurança e à continuidade. Há um mosaico de personagens e situações. De forma esteticamente desconfortável, várias histórias são contadas paralelamente e cronologicamente de acordo com a evolução da favela. Algumas começam e terminam em umas poucas linhas, revelando uma montagem meio crua de sensacionalismo jornalístico, como as do primeiro capítulo, outras se conectam e acabam por constituir uma grande trama com um clímax eletrizante no qual estão envolvidos alguns dos protagonistas, tanto da trama ficcional como do real conflito ocorrido.

Assim como em *O cortiço*, podemos dizer que, no cerne da narrativa de Lins, o personagem principal é a própria Cidade de Deus, a “neofavela”, que estrutura a periferia da sociedade urbana brasileira. Deste modo, o romance apresenta, como nos fala Candido, um texto que se forma a partir do contexto, com estatuto de revelação da realidade histórica e social, mas, também, e principalmente, como obra de arte autônoma, pois, embora tenha estreitos vínculos com a realidade exterior, o romance adquire valor como obra ficcional devido a seus componentes formais: o elaborado ponto de vista do narrador; a configuração do seu espaço narrativo; a influência da abordagem jornalística e etnográfica e presença da linguagem popular. Assim, *Cidade de Deus* (1997) se configura em romance e passa a possuir verdades peculiares que possibilitam perceber melhor a realidade externa que a originou.

Portanto, o romance — construído dentro da perspectiva histórica realista de um estrato específico da cidade do Rio de Janeiro — pode ser pensado como parte do Brasil e, por sua vez, do mundo contemporâneo, com todos os problemas reais das grandes metrópoles, dos países emergentes ainda com carências, deformados por um sistema de urbanização acelerada e desestruturados socialmente.

#### 4.2 A NARRATIVA FÍLMICA DE FERNANDO MEIRELLES (2002)

*Um filme não é apenas um testemunho da época, mas é capaz de nos transmitir sua imagem real.*  
Marc Ferro

*Cidade de Deus* é um verdadeiro acontecimento no cinema brasileiro contemporâneo. Primeiramente, *Cidade de Deus* é um filme no nível dos prestigiados eventos internacionais, com premiação pelo roteiro adaptado antes mesmo da produção do filme no Writers Guild of America de 1999<sup>28</sup>, sem enumerar os diversos prêmios no cinema brasileiro e latino-americano. Entre eles estão os prêmios de brasileiros como o Grande Prêmio Cinema Brasil e a Associação Paulista de Críticos de Arte, de britânicos como o BAFTA e o British Independent Film Awards, do colombiano Festival de Cartagena e o cubano Festival de Havana (que lhe conferiu premiação em nove quesitos) e de americanos como o New York Film Critics Circle e o Las Vegas Film Critics Society<sup>29</sup>.

Além de ter ganhado esses prêmios, *Cidade de Deus* ainda foi nominado para concorrer ao Independent Spirit Awards, por melhor filme estrangeiro de 2004, ao Globo de Ouro, por melhor filme em língua estrangeira de 2003 e obteve quatro indicações pela Academy Awards, nos Estados Unidos, para concorrer ao Oscar<sup>30</sup> de melhor cinematografia, melhor diretor, melhor edição e melhor roteiro adaptado de 2004. Ainda, foi condecorado com a exibição *hors concours* no Festival de Cannes, em 2002. O filme é literalmente um estouro nas bilheterias brasileiras, com um total de mais de 3,3 milhões de espectadores<sup>31</sup> só em 2002, sendo um dos filmes mais vistos no país, em 30 anos, e o de maior sucesso alcançado em âmbito internacional, com 15 meses seguidos de exibição nos EUA e a segunda maior bilheteria em filme de língua estrangeira na Inglaterra<sup>32</sup>, lançado ainda em 56 países.

<sup>28</sup> Tal informação encontra-se em MANTOVANI (2003, p. 11)

<sup>29</sup> Os dados aqui citados, relativos às premiações recebidas e às indicações feitas ao filme *Cidade de Deus* estão de acordo com o site *The Internet Movie Database* (IMDb). Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0317248/awards?ref=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0317248/awards?ref=tt_awd)>. Acesso em: 13 mar. 2013.

<sup>30</sup> Antes foram indicados ao Oscar – prêmio máximo da indústria cinematográfica: *Orfeu Negro* (1956), *O pagador de Promessas* (1962), *O beijo da mulher aranha* (1982), *O quatrilho* (1995), *O que é isso, Companheiro?* (1997) e *Central do Brasil* (1998).

<sup>31</sup> Segundo tabela da Revista *Filmecultura*.CTAV – Centro Técnico Áudio Visual e Instituto Herbert Levy – IHL. RJ. N. 52. Outubro 2010

<sup>32</sup> Perdendo para *O tigre e o dragão* de Ang Lee (2000) e o *Fabuloso destino de Amelie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet (2001)

O fato é que, com todas estas conquistas, a obra repercutiu em vários aspectos, sendo considerado por muitos como um marco, um divisor de águas, no ciclo de vida do cinema brasileiro, no que se convencionou chamar de Cinema da Retomada, isto é, a fase de impulsão de um cinema praticamente pós-crise, resultado da extinção da Embrafilme<sup>33</sup>. Certamente o panorama do cinema nacional depois de *Cidade de Deus* mudou, pois são colocados em cena os excluídos da sociedade de consumo, e o Brasil, inserindo-os na realidade global. Além da visibilidade em termos mercadológicos, o cinema brasileiro atinge outro patamar no nível internacional e desponta ainda como uma retomada em termos de público e de crítica, como há muito tempo não se via. Para isso, a parceria com o maior grupo de mídia do país, a Rede Globo, e com grupos de mídia internacional, foi decisiva.

Mas além da repercussão positiva, o filme trouxe grande polêmica e um debate bem acirrado. Rotulado na época do lançamento de forma extremamente simplificada, *Cidade de Deus* teve a comparação com a estética publicitária (certamente por Meirelles ser oriundo deste meio) e a de videoclipe, ou o que se convencionou chamar de “estética MTV”, com uma linguagem ágil, pautada na fragmentação e na repetição. Depois, teve uma crítica bem mais contundente e intransigente por parte da intelectualidade que o entendeu como uma elegia à violência. “Cosmética da Fome”<sup>34</sup> foi a expressão usada no sentido de “glamorização” da violência e da pobreza, que rendeu muita controvérsia. Algumas foram observações pejorativas, sugerindo a intenção de Meirelles em maquiagem o tratamento formal das imagens, usando *cosmética*, no sentido de estar maquiando a fome, a pobreza e a violência e assumindo assim tendências estéticas internacionais, publicitárias, videoclípticas ou Hollywoodianas (*à la* Tarantino).

O filme de Meirelles também foi severamente criticado pela antropóloga Alba Zaluar, incentivadora e responsável pelo primeiro contato de Paulo Lins com a pesquisa que viria a gerar o material do romance. Além de publicamente contrária às imprecisões e descontextualizações contidas na adaptação, também foi refratária à estética “hip hop”

---

<sup>33</sup> Logo no início da década de 1990, governo Fernando Collor de Melo, extingue a Embrafilme, gerando quase uma parada completa na produção de filmes. Em 1992, somente dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil (NAGIB, 2002)

<sup>34</sup> Em 2001 após a repercussão do filme *Cidade de Deus* no Festival de Cannes, a pesquisadora Ivana Bentes (UFRJ) publica no *Jornal do Brasil* o texto-manifesto “Da estética à cosmética da fome” onde busca uma ligação da estrutura narrativa do com os pressupostos políticos e estéticos modernos do Cinema Novo, em especial o manifesto “Eztétyka da Fome” de Glauber Rocha, denunciando a representação estilizada da violência do tráfico nas favelas cariocas. Em uma segunda investida, em 2002, após a estreia do filme nas telas brasileiras, publica no jornal *O Estado de São Paulo* o editorial “Cidade de Deus promove um turismo no inferno”, obtendo com a repercussão midiática do texto a condição de referencial teórico na polêmica que deflagrou.

na qual a favela carioca foi representada. Em seguida, a polêmica teria subido de tom, e várias frentes de discussão foram abertas, o que levou Zaluar ao confronto com as posições de Meirelles e do próprio Lins<sup>35</sup>.

Celeumas à parte, o que se tem na adaptação de Meirelles é uma obra tremendamente inovadora e original, buscando uma gramática fílmica capaz de fazer uma transposição semiótica entre as linguagens e narrativas como um espaço verdadeiramente novo — uma derivação sem ser derivativa, ou como comenta Hutcheon como “a própria coisa palimpséstica” (2011, p. 30). Podemos dizer que tal intenção se deu a partir do processo inicial já com características peculiares, desafios novos e inusitados. A opção em investir em uma temática até então delicada — o universo da favela, do narcotráfico e da violência na contemporaneidade não tinha garantias de agradar ao público — e em parcerias não necessariamente da área, além de trabalhar com atores desconhecidos, amadores, era uma tarefa difícil. Bráulio Mantovani não tinha até então escrito roteiros para cinema (doze versões foram escritas ao longo de quatro anos do catatau de mais de quinhentas páginas e 252 personagens de Lins) e cumpriu a tarefa com maestria.

Ao assumir uma parceria com Katia Lund, que havia codirigido o documentário sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), ambos decidem por investir numa oficina de jovens atores oriundos das diversas favelas da Zona Sul carioca (Rocinha, Cantagalo, Chapéu Mangueira, Santa Marta, Vidigal e da própria Cidade de Deus) para buscar aqueles que interpretariam a maior parte dos personagens do filme, iniciativa batizada de *Nós do Cinema*. Tanto para Meirelles quanto para Mantovani, teriam sido estes jovens atores os responsáveis por contribuições que acabaram dando um tom quase documental ao filme, sendo, de certa forma, coautores da versão final roteiro. Portanto, a lógica em usar esses jovens atores no elenco fica por conta do aspecto de realismo conferido aos personagens, dando um caráter de autenticidade à obra. Além disso, segundo afirmado por Meirelles em entrevistas veiculadas na mídia, não existiam jovens atores negros em número suficiente no Brasil para interpretarem todos os personagens necessários ao filme.

---

<sup>35</sup> Além de artigos e reportagens que se sucederam nos meios de comunicação, a controvérsia tomou conta do site *Viva Favela*, pertencente à ONG Viva Rio. Durante meses, vários personagens se digladiaram – com direito a réplicas e trélicas – a respeito do filme, seus efeitos e imprecisões. A presença no debate de Alba Zaluar, Paulo Lins, Fernando Meirelles, Kátia Lund, Luiz Eduardo Soares, MV Bill, entre vários outros moradores e personalidades, fez com que o próprio site intitulasse a discussão de “Polêmica *Cidade de Deus*”. (Ribeiro, 2006)

Sabemos que a partir das oficinas de preparo para este elenco, buscando acentuar a veracidade, ou o “real escondido”, nas palavras de Nagib (2006), resultou a confecção de um curta-metragem, *Palace II*, que funcionou como um balizador não apenas de interpretação, mas de direção, cenografia, câmera e montagem para o longa *Cidade de Deus*. A partir disso, estava definido o matiz a seguir, a busca de uma gramática fílmica com vistas a “naturalizar” a representação da “realidade” da favela, mas com um apuro técnico inovador, compondo e transpondo também o ritmo literário alucinante, e chocante, retratado por Lins — sempre com uma preocupação com a forma do filme. Cabe então observarmos como se configura esta transposição.

#### 4.2.1 O novo Neorrealismo

A gramática fílmica de Meirelles baseia-se numa linguagem contemporânea, calcada na exploração do respaldo das tecnologias digitais. Porém, nos é conveniente relacionar a presença de certas características que se afinam esteticamente, ou seja, por princípio, com o cinema Neorrealista, em especial o italiano.

Nos anos cinquenta, sob o impacto do Neorrealismo, buscou-se um cinema mais investigativo, em contato com o mundo. O cineasta priorizaria o corpo a corpo com o mundo, sem delimitações nítidas entre ficção e documentário, por exemplo, com filmagem em locação real, com a incorporação de atores amadores, pessoas que pertenciam a determinado contexto social em que a história se passava. A ótica seria focar os desprivilegiados, os desempregados, os criminosos, os desprovidos socialmente, os excluídos da sociedade. A intenção seria revelar a “realidade” vivida naquele momento de crise. Neste sentido, os diretores acreditavam que a poética do filme estava no cotidiano e devia ser traduzida na linguagem fílmica, sem o “espetáculo”. Portanto, seus filmes apresentavam o mínimo possível de interferências técnicas. Sobre esta postura, contrapõe-se posteriormente Stefania Parigi, em *Le carte d'identità del neorealismo*, segundo quem, isso seria uma “ingenuidade teórica”, pois entende que “a realidade no cinema é sempre um efeito da representação da realidade, a consequência de uma estratégia de *mise en scène*, o resultado de um aparato de mediações e ficções”. (TORRI, *apud* AUGUSTO, 2005, p. 144)

Podemos perceber que *Cidade de Deus* evidencia muitas destas características do Neorrealismo, por um lado. Entre elas estão: a filmagem na própria favela, no

cenário real dos acontecimentos vivenciados<sup>36</sup>; a incorporação de jovens não atores ao grupo do elenco, em que os legítimos rostos da favela trariam um notável caráter de autenticidade à trama; o uso de recursos técnicos próprios de documentários ou imagens de cinejornalismo, por exemplo, tremores de câmera, imagens com perda do foco, ajustes de *zoom*, isto é, aproximações e afastamentos mecânicos irregulares ou instáveis, movimentos bruscos e enquadramentos precários intencionais, usados como estratégias de simulação, trazendo o “efeito” documental; a incorporação de um fragmento de um telejornal de época, impingindo algo de factual à trama. Além disso, o próprio uso da linguagem coloquial, já presente no romance, com transformações acrescidas pelo roteiro, como diálogos e interpretações com vistas a “naturalizar” a representação daquilo que se julga a “realidade” da favela, pois provavelmente a linguagem original utilizada por Lins soaria distante demais ao espectador. Por outro lado, em termos de estrutura formal, a obra não traz muitas afinidades com o cinema Neorrealista, pois o tratamento que Meirelles dá à forma pressupõe o investimento na competência técnica de extrema sofisticação.

Cabe ainda lembrar que o Neorrealismo exerceu sua influência efetiva no cinema brasileiro e sua entrada deu-se através do ideário do Cinema Novo, justamente os excluídos<sup>37</sup> da Vera Cruz, segundo Xavier (2009, p. 69). Tinha a convicção de que o melhor cinema seria o de autor, com o controle da filmagem e montagem e com imperativos estéticos como a busca por uma luz brasileira, a filmagem na localidade, os temas ligados à pobreza, à desigualdade, a personagens tipicamente representativas da inadequação das estruturas sociais do país à demanda da superação do subdesenvolvimento, tema fundamental da época. Naquele momento foram criadas as obras primas *Rio 40 graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha.

Por sua vez, a obra *Cidade de Deus* foi, por ocasião da polêmica da “Estética da Violência” relacionada ao “Manifesto Estética da Fome” de Glauber, uma espécie de súplica dos pressupostos cinemanovistas sobre como deveria ser a representação da realidade social brasileira nas telas e na arte em geral. O Cinema Novo pressupunha um alto nível de compromisso com a verdade, uma estética revolucionária tanto na forma como no conteúdo e propunha uma estética violenta e um cinema violento,

---

<sup>36</sup> A maioria das tomadas externas foram filmadas no Conjunto Habitacional de Sepetiba. As seqüências de guerra entre gangues e das perseguições foram rodadas nos becos do Morro Santa Marta.

<sup>37</sup> Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Alex Vianny e Glauber Rocha.



principalmente no aspecto formal. A estética seria violenta no sentido de revelar filmes “feios” justamente por poetizar o tema da fome, da miséria tão indigesta frente ao governo que, segundo Glauber, tinha interesses antinacionais, um público com um olhar eminentemente elitizado. Com a violência das imagens, afirmava ele, há a compreensão da violência do conteúdo pelo espectador.

Já Meirelles enfaticamente nega<sup>38</sup> qualquer afinidade à referência, inclusive julgando severamente a fatura glauberiana que aponta “Sem densidade psicológica, humana, os personagens são autofalantes de uma ideia.” (PIERRY, 2006, p. 5), alegando ter em *Cidade de Deus* driblado todas as oportunidades que teve de fazer show de violência, diferente da proposta de Glauber. Certamente tal postura (defensiva provavelmente) é resultado da controvérsia acirrada e de ter sido tão rigorosamente julgado, especialmente pelo meio intelectual.

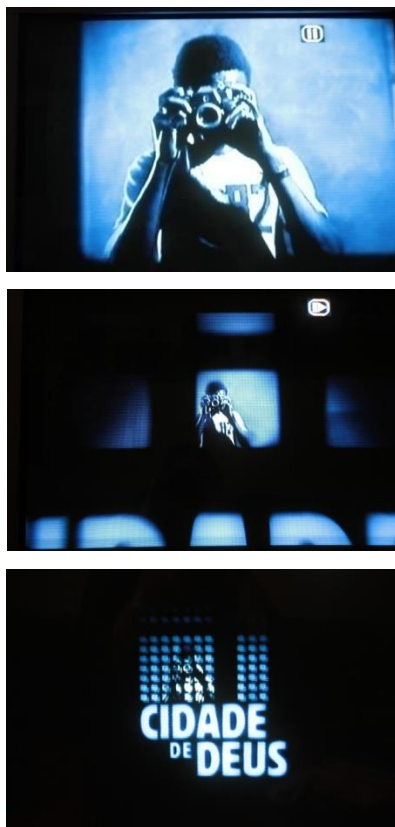
Assim, há controvérsias, especialmente nesta busca de relações levantada entre *Cidade de Deus* e Glauber Rocha, mas, no que diz respeito ao Neorealismo e às características comentadas, conseqüentemente, a uma parcela do Cinema Novo (*Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo), podemos considerar *Cidade de Deus* como uma espécie de herdeiro, sim, de algumas de suas propostas.

#### 4.2.2 O caráter viril no prólogo

A cena inicial de *Cidade de Deus* é introduzida de forma emblemática: fundo negro. A lâmina de um facão é afiada numa pedra. Há destaque para o brilho da lâmina em três movimentos bruscos e secos. Ouve-se apenas o som do atrito. Um samba começa, dando agilidade e ritmo ao movimento que continua. O sambista ao violão é focado de baixo. Um adolescente está fotografando. A câmera fotográfica cobre o rosto dele que é focado de frente, em *close*, através do recorte de um fotograma de um filme. O *flash* dispara em direção ao espectador. A câmera afasta-se através de uma grade, ou parede vazada (neste momento não fica claro). O título do filme, “Cidade de Deus”, aparece bruscamente. Abaixo, uma pequena amostra da sequência superdinâmica que já define de quem será o olhar:

---

<sup>38</sup> O crítico Luiz Carlos Merten, do jornal O Estado de S. Paulo, organiza o ciclo *Cosmética versus Estética*, no Espaço Unibanco em SP, onde cineastas e pesquisadores debateram o tema a partir do filme de Meirelles e Lund. Além do diretor e cabeças de equipe do filme, compareceram a própria Ivana, o crítico Ismail Xavier, o diretor de fotografia Walter Carvalho, os cineastas Fábio Barreto e Hector Babenco, entre outros. (PIERRY, 2006)



**Figura 8 - sequência inicial de Cidade de Deus**

Na sequência, há uma alternância de imagens, intercalando a lâmina do facão, o detalhe das mãos negras do sambista ao violão; o fotógrafo e a lâmina novamente; o pandeiro sendo tocado por mãos negras e, ao fundo, uns pés de galinha sobre um pedra, e outra vez a lâmina do facão. A cabeça de uma galinha vivaz espreita curiosa.

O ritmo acelera. Na tela, mãos negras raspam cenouras. Mãos negras picam cenouras. A galinha olha ao redor. O ritmo é o samba. Uma imagem nos é apresentada, de um velho negro que toca cuíca, focado de baixo. Ouve-se um murmúrio de vozes alegres, vozes cantando, sugerindo uma festa. Segue a alternância entre imagens que sugerem um almoço preparado, sempre por mãos negras. Em *close*, novamente, os pés de galinha, um pescoço de galinha raspado e cortado, cabeças de galinha são largadas num prato, a galinha olha ao redor e um jovem negro sorri. Pés negros dançam. Aquela galinha que espiava está amarrada no chão, em meio as penas arrancadas de outras. Outro pescoço é raspado e cortado. A galinha observa tudo agitada. A boca do fogão está sendo acesa. Na sequência, há a brasa da grelha; vozes que cantam, acompanhando o samba; galinhas depenadas sendo colocadas na panela; detalhes do grupo de sambistas tocando; espetos de churrasco; tripas sendo arrancadas; a galinha com as patas amarradas se agita, parece reagir à imagem anterior; a mão negra percute o couro do

pandeiro; vozes seguem cantando; a galinha reage e se desprende e salta escapando. Um prato com sangue está no chão. O samba termina. O rosto de um jovem negro olha e diz: “Ih, a galinha fugiu. O rapá! Você aí, meu irmão! Pega a galinha, meu rapá, vam’bora, porra!”. Ele sorri com imensos dentes acavalados, em *close*. O samba reinicia mais ritmado. Crianças negras correm através de vielas sujas, atrás do galo.

A seguir, vemos dois adolescentes: um negro com uma máquina fotográfica pendurada e, o outro, um branco. Ambos descem a escadaria conversando:

- Se esta foto ficar boa, vou conseguir emprego no jornal.
- Tu acha mesmo, Busca-Pé?
- Ah, tem que arriscar, cara.
- Tu tá arriscando a tua vida por causa de foto? Sai dessa!
- Tu acha que eu gosto realmente de ficar cara a cara com aquele bandido filho da puta? (MEIRELLES, *Cidade de Deus*, 2002)

O samba recomeça e surge, de frente dobrando a esquina, o líder negro seguido de crianças. Ele grita: “Pega a galinha aí, rapá!” A câmera anda, vista de baixo. Um vendedor de panelas tenta, inutilmente, segurar a galinha. O jovem negro o empurra contra o muro e grita com ele: “Ô, filho da puta! Não mandei você segurar a galinha?” Ele saca o revólver apontando para o alto: “Senta o dedo na galinha!” diz e sorri abertamente. As crianças sacam seus revólveres e continuam correndo. Segue o ritmo agitado do samba. Revólveres são disparados contra a galinha que é perseguida pelas vielas, salta, voa e vai parar no meio da rua. O samba para. Um camburão quase atropela a galinha. Os dois jovens vêm conversando: “Se Pequeno te pegar, ele vai te matar, hein!” e o outro responde: “Pra ele me matar, vai ter que me achar primeiro.” O camburão passa buzinando por eles e, de uma viela, surge um grupo de jovens e crianças, cujo líder empunha uma arma para o alto com um grande e perverso sorriso. A música adquire tensão de suspense. Ele, sorrindo, caminha em câmara lenta, o rosto do adolescente em *close* gira cento e oitenta graus de frente, e o líder grita: “Aí, moleque, segura a galinha aí pra mim. Pega a galinha aí.” Os jovens, agora, são focados de frente, a galinha em frente a eles e o camburão, ao fundo, que para. Policiais saem. O foco está nos marginais que se agilizam, sacando suas armas. O adolescente, sem perceber o que se passa, se agacha como um goleiro para pegar a galinha. O líder fala: “Não corre, não, porra!” passando o revólver para o outro, ao seu lado. E recebe uma metralhadora.

O adolescente segue tentando cercar a galinha e os policiais se aproximando, armados, ao fundo. O líder negro grita: “Aí, cabeção, seu veado!” O adolescente se vira, num giro de cento e oitenta graus, em direção dos policiais, e ouve-se sua voz em *over*:

“Minha fotografia podia mudar minha vida.” Novo giro de câmera, cento e oitenta graus, em direção dos bandidos, e Busca-Pé narra em *over*, enquanto ouve-se o som de seu coração pulsando: “Mas, na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come.” Ao fundo, o líder negro continua gritando para os policiais; a câmera girando trezentos e sessenta graus, lenta, focaliza diversas vezes o adolescente e seu entorno. Vemos o confronto entre o grupo de policiais armados e os jovens bandidos armados, em imagens congeladas. Ouvimos sua voz, ainda em *over*: “E sempre foi assim, desde que eu era criança.”



**Figura 9 - O personagem narrador no meio do fogo cruzado entre a polícia**



**Figura 10- a quadrilha (no final da cena inicial)**

Esta cena, extensa na descrição narrativa, aqui é superágil, vistosa e potente na linguagem fílmica, devido a sua construção alucinante, na qual são mesclados cortes rápidos, secos e agressivos (lembrando realmente um estilo digital de videoclipe) com imagens representativas da história que irá se apresentar. Podemos desmembrá-la e pensá-la sob diversos aspectos, quanto à análise da obra fílmica e sua adaptação a partir da literária.

Inicialmente, vamos ponderar a questão da redução estrutural própria da diferença entre as linguagens, ou seja, aquele processo de subtração de elementos, através do roteiro, que visa adequar o conteúdo da obra literária à duração temporal da obra fílmica. Este é um procedimento usual e necessário, devido à diferença na leitura e

apreensão entre as duas linguagens, visto que a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica. O aspecto dissertativo desempenha o aprofundamento específico da linguagem literária, não sendo equivalente à linguagem cinematográfica, icônica, imediata, no qual o espectador apreende mais pelos sentidos. A linguagem, em *Cidade de Deus* (2002), consiste então em enormes e significativos cortes no texto literário. E esta cena em especial reduz e traspõe de forma extremamente concisa as transformações do romance para o filme, concretizando a possibilidade da diferença semiótica que separa a *verbalidade* e abstração da literatura da *iconicidade* e mobilidade plástica do cinema ser superada com o toque autoral.

No prólogo desta cena, segundo Nagib (2006, p. 148), “configura-se o caráter viril da história, centrada em personagens masculinos (uma história de rapazes), e convenientemente recheada de imagens fálicas: o frango, a faca, a cenoura sendo raspada, o próprio revólver.”. Ela enfatiza, ainda, a alusão icônica da cenoura e da galinha, assim como a faca e os dentes de Zé Pequeno expostos em *close*, como rima visual, uma sugestão aos inimigos que ele pretende devorar, trazendo assim em si um potencial simbólico da trama a se desenvolver, seria um trocadilho literário-linguístico-visual. Em poucos segundos, define-se o perfil de Zé Pequeno e sua relação com os demais habitantes da favela, o espaço e o tempo presente são cadenciados pelo ritmo da batucada, essa é a potencialidade da síntese que o cinema é capaz de alcançar.

O alto grau de tensão e o teor visual nesta primeira cena, o conseqüente ritmo frenético, o fracionamento da linguagem, os vários ângulos das situações em que recai o ponto de vista da câmera — com correspondência entre a velocidade das ações narradas e referenciais icônicos do literário para o cinematográfico — apresentam-se como um estilo, uma gramática fílmica, capaz de captar processos e impasses também sociais, definindo, então, a estética a ser seguida, ou a forma do filme de Meirelles. É uma cena de ação, mostrando um espaço onde jovens armados e agressivos transitam, e a brutalidade se precipita a cada esquina, acoçando o entorno. Mas a violência nesta cena é conformada mais pela linguagem das ações fotografadas, cadenciadas por uma montagem ágil, dinâmica e contundente. O ritmo alucinante traduzido no corte rápido da montagem digital é o responsável pelo impacto e pela tensão que sugere.

É oportuno referenciar o papel atribuído à montagem no cinema do cineasta Serguei Eisenstein (1990), conhecido também por suas teorizações, que acredita na forma como produto da força dinâmica que resulta das relações e, em especial, na ruptura entre os fatores, ou seja, na montagem de conflito. Cinedialética é um dos seus

conceitos e, também, um dos mais conhecidos do cinema, segundo o qual a criação artística é construída na colisão entre planos independentes, até opostos, girando em torno da *justaposição* como princípio dramático, portanto, como a fonte do sentido que o filme produz no público. Para Eisenstein, arte é sempre conflito, e tal princípio deve estar incorporado na narrativa fílmica para atingir o máximo de emoção e vigor. A montagem de conflitos, que propugna a tensão através da ruptura, do corte, da irregularidade, da colisão, do choque, da desproporção, define-se como poderoso recurso promotor do grau de agressividade sugerido nas imagens e capaz de emocionar. Segundo o cineasta, tal critério de montagem cria e faz surgir uma qualidade geral, em que cada detalhe tem participação e que reúne todos os detalhes num todo para ser apreendido pelo espectador, numa espécie de condensação instantânea entre o mostrado e o percebido. Além disso, apesar da percepção da agregação do todo, cada detalhe é preservado como parte, produzindo uma impressão verdadeiramente viva no curso da ação. Assim, *Cidade de Deus* apresenta exata sintonia com esses preceitos de montagem de Eisenstein, pois o ritmo alucinante e tenso do romance de Lins se traduz no corte rápido da montagem digital repleta de signos no filme de Meirelles, uma tradução semiótica de uma adaptação com o prazer da surpresa e da novidade como indicaria Hutcheon (2011).

Como lembra Nagib (2006), a narrativa fílmica de Meirelles também está afinada com os princípios da montagem clássica, cujo objetivo não é o efeito realista, mas a “impressão de realidade”, amparada no plano-sequência e na profundidade de campo, recursos também explorados por Meirelles e que André Bazin (1991) defende como responsáveis pela composição do realismo cinematográfico (tradicionalmente oposto à proposta da montagem de conflito de Eisenstein).

#### **4.2.3 Agora um pragmático narrador onisciente**

Voltemos à primeira imagem do filme, a vinheta de abertura com aquela sequência de imagens com o jovem negro fotografando através de uma parede vazada com o título *Cidade de Deus* sobreposto. Já está, assim, enunciado o olhar de quem conduzirá a narrativa. A seguir, com outro salto, voltemos para a cena congelada em que esse mesmo jovem está parado, agachado entre dois grupos armados, jovens bandidos e policiais. É esse jovem que os encara, num giro de 360 graus da câmera, como num efeito de computador. Ele fica congelado na mesma posição, a de um

goleiro, enquanto a cena retrocede no tempo e o truque nos indica o início de um longo *flashback*. O cenário muda, o chão agora é batido, o espaço é amplo, as casas do conjunto habitacional estão ao fundo. O mesmo jovem é menino agora e está esperando a bola no jogo de futebol, parado efetivamente debaixo das traves, resumindo sua posição na metáfora do jogo da vida e da morte. Um menino negro chega intimidador e o encara. O jovem vira-se para a câmera e ouve-se a voz em *over*: “Desculpa aí. Esqueci de me apresentar. Meu nome é Busca-Pé.” Nisto chega um adolescente chutando a bola para o alto e atirando nela. A voz continua: “Este cara ai é o Cabeleira. Pra eu contar a história de Cidade de Deus, eu preciso começar por ele.” Assim, está definida uma voz que diz “eu” vou contar a história e, nesta, também a sua própria. Portanto, diferente do romance de Lins no qual as histórias são contadas por um narrador em terceira pessoa, no filme temos um narrador em primeira pessoa, Busca-Pé, e a opção do uso da voz em *over*, por Meirelles.

Aqui, em relação à questão estrutural, há um processo inverso ao da redução: o da adição. Agora, o narrador é um personagem em primeira pessoa, originalmente inexpressivo no romance, que testemunha e amarra as histórias e, conseqüentemente, cenas adicionais são incluídas, vinculando sua história à dos protagonistas e às tramas principais. Segundo Xavier (2006), Busca-Pé é “o dono da voz, mas não o protagonista” e no plano do espetáculo é a personagem que consegue se manter fora da engrenagem. Seria como o discurso de um sujeito “em situação”, isto é, em relação ao seu contexto social, apontando o personagem narrador como “não ressentido no território do ressentimento, no qual ele teve a prerrogativa da suspensão do fluxo de violência” (XAVIER, 2006, p.142). Traz ainda, segundo Xavier, uma espécie de “manual de sobrevivência” em meio à guerra, pois é o único personagem que busca saídas, canais de ação positiva e de recuperação da autoestima, cumprindo um trajeto de exceção no terreno minado em que se move. Sua voz *over* é um ponto de amenização, fazendo um nítido contraponto com a avalanche de choques presente nas cenas e é uma ocasião de respiro, balanço e organização dos dados, dos aspectos mais brutais da experiência em foco, “é preciso aparar as farpas do trágico”, comenta Xavier (2006, p.140). Assim sua força retórica é esta sintonia mediadora entre o espectador e a tragédia de desforra e guerra pelo poder. Ainda, de acordo com Xavier, sua voz ocuparia um espaço de proscênio, ou seja, entre a plateia e o filme, e sua voz nos chega a partir daquele que vivencia as situações, mas é capaz de recapitular e organizar, mesmo pressionado pelo fluxo das ações. “Há os soldados, há a polícia e há Busca-Pé. Todos exibem, desde a

abertura, os traços de comportamento que vão selar os seus destinos como resultado de sua índole pessoal. Eles são o que são.” (XAVIER, 2006, p, 142)

Como aponta Schwarz (1999), assim como o narrador da narrativa de Lins tem um ponto de vista interno, ou seja, com distanciamento necessário para narrar a trama, também Busca-Pé no filme acaba por adequar-se neste perfil. Segundo Meirelles (2003), este seria uma espécie de *alter ego* do Lins, o observador-narrador não participante da ação, mas sujeito a ela.

Ainda acerca da questão estrutural, os adaptadores da obra necessitam tanto reduzir quanto agregar elementos que realizem a tradução não literal dos aspectos do romance, já que se trata de linguagens diversas em sua narratividade, a literária e a fílmica. Esses aspectos não podem ser transpostos de outra forma, pois necessitam de tempo ou espaço diferentes. Um acréscimo de elementos tais como personagens, imagens, diálogos, ações, cenários, ou a dilatação destes, um pequeno detalhe físico ou psíquico, acaba por ser um deflagrador semântico importante no desenrolar da trama. Do mesmo modo, o próprio tratamento do destino dos protagonistas ou personagens secundários pode receber um desenvolvimento maior no cinema com o equivalente adequado para que produza o resultado desejado, próximo ou igual ao literário, visto que o cinema tem seus próprios códigos, suas convenções e métodos de estabelecer significado.

De tal modo, como já dito, este personagem sem importância no romance ganha força e torna-se a *voz* na adaptação fílmica justamente para fazer as amarrações necessárias e contar as três histórias dos personagens principais, observando que o filme mantém a estrutura linear do romance, contando a história na mesma ordem cronológica, mantendo inclusive o formato em capítulos e introduzindo enunciados. O que muda, porém, são os títulos e subtítulos, entre os quais são inseridas várias histórias justapostas e cenas adicionais, que justificam a história do personagem narrador Busca-Pé.

No entanto, mesmo mantendo cronologicamente a estrutura linear, o filme introduz também uma visão estrutural circular, pois inicia com a espetacular cena que irá também finalizá-lo, isto é, o momento extremamente tenso, mas de muita competência técnica cinematográfica, em que o jovem adolescente negro se vê cara a cara com o confronto dos dois grupos armados (os traficantes e a polícia) e a possibilidade de morrer neste fogo cruzado. Este momento traz uma gramática fílmica capaz de buscar as equivalências entre as linguagens, alcançando, dessa forma, mais



potência como forma cinematográfica. Além disso, delimita de maneira sintética o universo retratado na história, qual seja, a parcela estratificada da sociedade pobre contemporânea, composta por crianças e jovens envolvidos na criminalidade, direta ou indiretamente, além de circunscrita ao espaço específico da favela Cidade de Deus, uma vida sem muito horizonte. A narrativa fílmica, portanto, sinaliza e referencia o aspecto realista da obra literária. Ele corresponde ao caótico estado contemporâneo do morador da favela comum que, frequentemente, vive nesta corda bamba. Corresponde, também, ao embate entre traficantes ou contra a polícia, no qual a vida e a morte estão em qualquer lugar, ou momento banal do seu cotidiano, quando não mais existe o dilema de estar ao lado do bem ou do mal, nem da ordem ou desordem. Nesse aspecto realista, as várias formas de violência perpetradas por bandidos e pela polícia consolidam cada vez mais a inexistência dos seus direitos civis básicos. Por outro lado, temos possíveis evidências da forma estrutural circular também pela recorrência ao fluxo do tempo, um ir e vir de cenas que se repetem sob diferentes pontos de vista, no qual os personagens, histórias e situações vão e voltam durante a narrativa fílmica, justificando ou contextualizando suas condutas ao longo do filme.

#### **4.2.4 Mulher de bandido**

Embora seja uma narrativa masculina, como entendido por Nagib, três personagens femininos ganham relativo destaque em cada uma das três histórias. Na primeira fase aparece Berenice, negra pela qual Cabeleira se apaixona revelando assim o caráter romântico do malandro dos anos cinquenta. Ela condensa em si inúmeras falas, clichês sobre a postura do malandro, ditas ao longo do romance por diversos personagens: “Malandro não ama. Malandro sente desejo.”, “Malandro não fala. Malandro manda uma letra.”, e “Malandro não para. Malandro dá um tempo.” Por ela Cabeleira decide fugir de Cidade de Deus e morre nesta tentativa frustrada. Na segunda fase aparece Angélica, “cocota” responsável por Busca-Pé frequentar a Boca dos Apês e, portanto, pela sua aproximação com os poderosos do narcotráfico (em busca dum baseado para impressionar a “mina”). No entanto, no decorrer da narrativa acaba tendo uma relação apaixonada com Bené e a partir deste namoro ele decide mudar de vida, largar a vida do crime e, justamente, na sua festa de despedida é assassinado. Na última fase da narrativa temos Marina, uma jornalista que encaminha “por engano” as fotos que Busca-Pé tirou da quadrilha de Zé Pequeno para publicação em primeira página,

colocado-o em perigo e, posteriormente, ainda o pressiona por mais fotos. Sendo assim, estas três personagens femininas acabam por modificar o destino dos dois primeiros protagonistas, pois suas mortes ocorrem de maneiras bem diversas e bem menos “espetaculares”; e, no caso de Busca-Pé, alavancam sua possível carreira de fotógrafo jornalístico. Exercem, portanto, papéis-chave como deflagradoras ou amenizadoras de tragédias na trama.

Configura-se, ainda com relação a essas personagens, um processo de adição, visto que no romance as mulheres não tem nenhuma importância, sendo uma das personagens inexistente, como no caso de Marina. Segundo Zaluar, ao se abordar a criminalidade violenta, onde imperam os bandidos, as mulheres são irrelevantes: “Armas, símbolos fálicos por excelência, são assuntos de homem e marcam a passagem de uma criminalidade eventual e periférica, para uma carreira neste mundo empresarial violento.” (ZALUAR, 1994, p. 224).

E assim, as histórias dos *rapazes* são contadas pelo narrador em primeira pessoa, Busca-Pé, o futuro fotógrafo que observa com relativa distância a todos e o único que não se deixa envolver no mundo da criminalidade representada; ele é apresentado como uma espécie de autoconsciência.

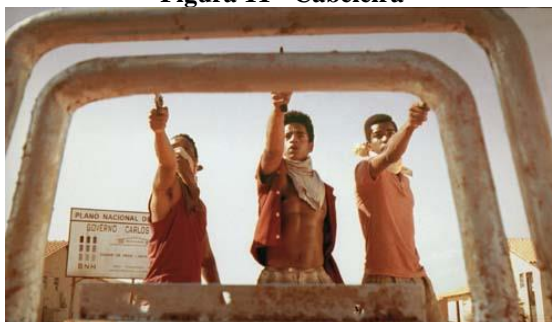
#### 4.2.5 Matizes hollywoodianos em Jacarepaguá

“A história do Trio Ternura”, que é no romance a “A história de Cabeleira”, inicia a cena do jogo de futebol de rua, no qual o adolescente chuta a bola para o alto, saca o revólver e atira nela. Há um corte. A cena congela com o título. A bola cai e o adolescente sorrindo gira o revólver, estilo *western*. Temos a relação da ingenuidade infantil com a bandidagem, assim como um referencial a um estilo cinematográfico em voga naquela época: o *western* americano. A cena do assalto ao caminhão de gás, como no romance, traz o indício de uma época de certa ingenuidade, sendo um trio nomeado com a palavra *ternura*, novamente, os três bandidos armados lembram um filme *western*. Cada um dos três tem um lenço triangular no rosto. Abordam o caminhão correndo a pé ao lado, enquanto um alegre samba antigo toca ao fundo. Cabeleira está parado de frente, apontando a arma como num duelo. Os jovens malandros, sem *muita* violência, não só roubam o dinheiro, mas parecem prestar um serviço comunitário (estilo *Robin Hood*), já que as pessoas comuns acabam por aproveitar aquele momento e pilhar o caminhão. A sobrevivência sobrepuja o convívio com a violência.

Neste momento do filme, o menino Dadinho, ali presente, mostra sua natureza perversa ao chutar o motorista caído, rindo de prazer e antecipando, dessa maneira, a nova configuração e o alto teor de violência dos tempos que virão no decorrer da narrativa, entrelaçando a caótica e explosiva onda de violência urbana que se perpetuará na favela contemporânea.



**Figura 11 - Cabeleira**



**Figura 12 - “Trio Ternura” ao estilo western no assalto do caminhão de gás e estrategicamente a placa do BNH atrás**

De Dadinho também virá a ideia do assalto ao motel. Ele, apesar de “mentor”, é impedido de participar pelo grupo devido à idade (regras éticas ainda procedem neste momento). O assalto é mostrado inicialmente de forma meio amadora, com samba ao fundo, a sensação é de dinamismo, mas não de tensão e peso. O Trio Ternura não é violento com as vítimas e a fuga é desarvorada, com o carro desgovernado e eles se escondendo no matagal. Imediatamente são mostradas cenas do motel com imagens, quadro a quadro, de todas as vítimas executadas.

Na sequência vemos os policiais chegando num bar pressionando os frequentadores por informações. O Paraíba denuncia os rapazes após uma busca frustrada no matagal. Aqui salientamos a cena de ação com direito a altos momentos de tensão e ampliados por efeitos digitais extremamente inovadores. Depois disso, acontece a decisão de Alicate em abandonar o crime e entregar-se à religião. Vemos a cena da “milagrosa” situação em que ele caminha em direção aos policiais que passam correndo ao seu lado e atiram num outro rapaz inocente. Destacamos um detalhe da

cena, quando os policiais colocam uma arma na mão do morto, como uma referência à inescrupulosa instituição policial, aqui exposta. Para completar e ratificar o “prodígio”, há uma imagem surpreendente em que a bala rápida, seca e certa ricocheteia e Alicate sai ileso para entregar-se à vida dos devotos. Essa seria outra saída possível e comum naquele universo. Como retaliação, são mostradas batidas policiais com inocentes, em casas de famílias, e a voz em *over*: “Todo dia alguém apanhava, alguém ia preso, alguém se dava mal. Mas ninguém nunca via nada, nunca sabia nada. Ninguém nunca contava pros samangos onde é que os bandido tava entocado.” Essa é a síntese da posição do cidadão comum da favela açoitado entre polícia e bandido.

Entre as soluções visuais de representação para esta época inicial do conjunto habitacional Cidade de Deus nos anos sessenta, uma consiste em apresentar o conjunto em planos gerais e a câmera permanece estática. Prevalece a tonalidade em cores quentes, avermelhadas e pastéis, incluindo o céu, o chão batido, as casas em construção, com tijolos, materiais, telas para cercas, empilhados. Trabalhadores levantam postes de luz. Famílias chegam, descendo dos caminhões, carregando malas e trouxas nas cabeças. O figurino é com roupas claras, parecendo humildemente feitas em casa. Tomadas panorâmicas mostram a amplitude do condomínio, casas nuas, alinhadas e organizadas, as ruas largas e retas. A estruturação espacial é como uma mensagem ideológica de disciplina e domesticação provenientes da proposta política da época. O condomínio mostrado em perspectiva e com horizonte, paisagem de mescla do rural com o urbano, é visto ao fundo. A vista da cidade maravilhosa, o Rio de Janeiro do cartão postal, é vislumbrada de longe numa perspectiva reveladora da exclusão social da favela e seus moradores. Sambas e chorinhos de época embalam a trilha sonora.

Nesta amplitude avermelhada e seca do condomínio, temos a melancólica cena final. Um enunciado aparece delimitando o curto espaço de passagem do tempo depois do assalto: “Três meses”. Cabeleira está preparando sua fuga com Berenice. Marreco é o peixeiro com quem a mulher do Paraíba o traiu (numa condensação de personagens e situações do romance) e temos o flagrante e a sombria cena de enterrar a infiel viva. Neste ínterim, Cabeleira e Berenice abordam um carro para a fuga. O carro falha e ele começa a empurrá-lo. É mostrada já a movimentação dos vizinhos e da polícia em frente à casa do Paraíba, com o cadáver sendo retirado. Em paralelo, Cabeleira pateticamente ainda empurra. Novamente vemos os policiais e Paraíba, que avista o jovem e percebe a oportunidade de se safar. Sorrindo, aponta e comenta: “Tu não quer prender bandido? Pois olhe lá.” Os policiais saem em perseguição, atiram e acertam

Cabeleira. Tudo é mostrado em diversos tomadas longas: as pessoas assustadas já se escondendo, antevendo o embate armado; policiais correndo em perseguição entre as casas e os varais de roupas; o carro pegando e ele correndo atrás; policiais disparando ao longe; Cabeleira ferido; o carro que seguindo em frente com a namorada gritando. Cabeleira, agora, corre. Essa é uma tomada panorâmica em câmera lenta (*slow motion*) num plano-sequência, acompanhado pelo olhar da câmera de dentro do carro: o condomínio, o chão batido, as casas amareladas alinhadas ordenadamente, vistas ao fundo. Acompanhamento musical pela melodia melancólica do samba “Preciso me encontrar”, de Candeia, interpretado por Cartola. Outro corte. Neste momento, a cena é uma panorâmica vista de cima: a rua e a viatura que chega. O ritmo do samba acelera e começa a ser cantado “Preciso me encontrar”. O corpo ensanguentado de Cabeleira está jogado ao meio fio. A polícia retira seus pertences. As pessoas se aproximam. A mãe desesperada está gritando. Essa é uma cena similar a tantas veiculadas pela mídia, tão comum, hoje, aos nossos olhos, tal é o mecanismo de repressão e violência da polícia civil, na maioria das vezes agindo indiscriminadamente. Ela grita: “Filho da puta!”. O narrador se aproxima, entre os outros tantos, e encerra o capítulo “A história de Cabeleira” com os olhos desejosos voltados para a máquina fotográfica do repórter policial. A voz em *over* comenta: “Tudo o que me lembro do dia da morte de Cabeleira é de uma confusão de gente e de uma máquina fotográfica. Eu cresci parado na ideia de ter uma máquina fotográfica”, amarrando assim a próxima fase e a história da narrativa.

#### **4.2.6 O paradoxo: o bom e o mau bandido**

Busca-Pé e o amigo saem da cena do crime e dos anos sessenta caminhando, acompanhados em *traveling* pela câmera, e entram na nova fase. Temos a sugestão da passagem do tempo no mesmo plano-sequência com o subtítulo enunciado: “Anos 70”. As cores são evidentemente mais vivas, a favela agora tem outra configuração, casas cercadas, pequenos apartamentos, conjunto mais sujo e desorganizado, grafismos nas paredes, estampas nas roupas. O discurso da ordem e da disciplina, ainda inscrito, foi reinterpretado e enriquecido com o signos da cultura modificada. O ambiente está mais fechado, com uma leve sensação de confinamento, com vielas que terminam em muros, não há mais perspectivas. A trilha sonora mantém a percussão brasileira, mas é *funkeada*, incluindo, em algumas cenas, hits da MPB e do rock internacional.

Uma rápida cena na praia, mostra o mundo dos “cocotas”, e já está Busca-Pé percorrendo as vielas, escadas estreitas e escuras acompanhadas debaixo pelo ângulo da câmera, ou contrastando com tomadas de luz estourada, muito iluminadas, vistas de cima, mostrando a geografia e arquitetura das ruelas e esquinas e, novamente, corredores sombrios, sujos e deteriorados, meio labirínticos, fazendo o caminho para pegar um “baseado” no “cafofo”. Ele chega em um apartamento. Um segundo subtítulo é enunciado: “A história da Boca dos Apês”. Uma interessante narrativa vai ser mostrada, tanto em termos de gramática fílmica como reveladora de como se constituem e legitimam os domínios de território e o poder entre quadrilhas no qual prevalece a lei do mais forte, ou mais armado. A posse das bocas-de-fumo é base do rendoso comércio e um demarcador das fronteiras entre as áreas controladas. O narrador vai contando, didaticamente, a evolução e passagem das *bocas-de-fumo* a partir da visão fixa e interna de um apartamento e uma *boca* (a dos Apês). Esta narração acontece em cenas com ritmo extremamente ágil. Na medida em que passa de um traficante para outro, vai visualmente se desgastando e desorganizando, numa degradação do espaço da favela. O primeiro dono é Dona Zélia que vende para sobreviver na viuvez e criar as três filhas. Depois é o moleque Grande, que no início trocava drogas com ela a custo de sexo, mas cresceu e tomou dela a boca. As cores são esmaecidas evidenciando outros tempos. O apartamento ainda parece uma casa relativamente normal, com os móveis usuais, além da balancinha na mesa, marcando um esquema ainda amador. Entre os *vapores* que moleque Grande usa, está o Cenoura, o mais esperto, que irá galgando a hierarquia, até virar gerente. Um ir e vir de figurantes e negociações acontece durante as situações contadas. Cenoura apesar de pretender matar Grande para ficar com a boca, nem precisou e acabou herdando ela depois da prisão de Grande. Isso lembra um possível sistema de meritocracia dentro de uma empresa. Após, achando esta boca amaldiçoada, a transfere para Neguinho. Agora as paredes estão completamente degradadas, o chão destruído, não existem mais móveis só caixotes, jornais e uns colchões sujos, além da mesa com o fumo. Neguinho está atendendo Busca-Pé. A imagem ainda está fixa no interior, do mesmo ângulo que mostrou toda a história do Apê, no momento em que o negro da cena inicial invade o apartamento agressivamente, seguido por seus quadrilheiros. Neguinho questiona: “Orra Dadinho, como é que tu chega assim na minha boca. Qual é Dadinho?” e o negro fala intimidador: “Dadinho é o caralho! Meu nome é Zé Pequeno, porra! E quem falou que a boca é tua?” *Close* no rosto do Zé Pequeno que é fundido com do menino Dadinho e o título “A história de Zé Pequeno”.

Na sequência, cenas representativas do caráter racional, empreendedor e perverso do protagonista que, no plano do espetáculo, se imporá pela violência. Voz em *over* de Busca-Pé: “Zé Pequeno sempre quis ser o dono de Cidade de Deus, desde os tempos de moleque quando se chamava Dadinho.” São mostradas, então, em *flashback* as cenas das execuções do assalto no motel, feitas por ele, ainda criança. Ele entra em todos os ambientes depois do Trio Ternura ter saído e, cruelmente, atira em todas as vítimas e ri, sadicamente. A voz em *over*: “Naquela noite, Dadinho matou sua vontade de matar.” E segue narrando a trajetória de roubos e iniquidades de Zé Pequeno, acompanhado de Bené, seu amigo inseparável. A cena final desta trajetória se apoia na imagem da execução do irmão de Busca-Pé por Dadinho, que ri perversamente. São mostradas ainda, rapidamente, inúmeras cenas de assassinatos vistas pelo ângulo das vítimas, sempre o menino negro com seu imenso sorriso de dentes muito brancos, mostrando seu puro deleite diante do ato de matar. As cenas consecutivas mostram a passagem do tempo, iniciam com ele menino com a paisagem ainda bucólica do condomínio. Na última, aparece o subtítulo “Anos 70”, ao fundo um apartamento, o muro pichado. Cidade de Deus não é mais um lugar idílico, mas um espaço periférico urbano. Bené está a seu lado, atirando para cima (não mais crianças, mas jovens bandidos), revelando seu perfil não tão violento, não o executor, mas tal como um companheiro de crime. Este perfil, no decorrer da narrativa, irá se consolidar como o “bom bandido”, aquele capaz de mediar e apaziguar a personalidade bárbara de Dadinho/ Zé Pequeno.



**Figura 13 - O sorriso perverso diante da barbárie de Dadinho (Zé Pequeno)**



**Figura 14 - Zé Pequeno e Bené agora parceiros no crime**

Novamente, a voz em *over* de Busca-Pé diz: “Entre um tiro e outro, Dadinho cresceu. Quando fez dezoito anos, era um dos assaltantes mais procurados do Rio de Janeiro”. Esses são os dados biográficos da história contemporânea do crime no Rio de Janeiro. Na continuação, acompanhamos a racional decisão de Zé Pequeno sobre parar de roubar e começar a vender cocaína. Ela se dá em uma festa de rua, ao observar os donos das bocas, Neguinho e Cenoura, com seus comparsas, e em imagens em *close*, vemos seus ouros, seus carros, suas mulheres. Este é o diálogo em que Bené diz: “O negócio é tráfico de drogas. [...] Mas aí, tem que ter dinheiro, Zé.” Ao que ele responde: “Que nada, a gente mata esses otários!”.

Na próxima cena, os dois estão com um Pai de Santo, em meio a gavetas mortuárias. É uma cena sombria, de detalhes e ângulos diversos: as gavetas, a risada da incorporação, os olhos do negro velho, o charutos na mão negra, os túmulos, oferendas no chão. Pequeno aparece sério pela primeira vez. As silhuetas dos três, velas iluminam a cena, mesclando o negro e o vermelho, uma referência à escuridão e ao derramamento de sangue que se anuncia. O Pai de Santo *fecha o corpo* de Dadinho, dizendo: “Xê menino não xê chama mais Dadinho. Xê menino vai crexê. Xê menino xê chama Zé Pequeno. Xê menino vai com eu que eu vai com vos xuncê” e ri em meio a bafurada do charuto. Zé Pequeno sai.

#### **4.2.7 A didática no capitalismo do narcotráfico**

Assim, com a força renovada após o “corpo fechado”, temos um verdadeiro massacre promovido por Zé Pequeno. O narrador em *over* diz: “Dadinho virou Zé Pequeno e acabou matando. Acordou cedo e tomou a Boca do Jerry Adriane no 13”, enquanto imagens de execuções do grupo liberado por Zé Pequeno são repetidas com diferentes vítimas e espaços, eram os donos das inúmeras bocas da favela. São cenas vistas de uma altura absoluta, em cortes bruscos, rápidos e violentos e em espaços fechados em que os quadrilheiros cercam as vítimas, dando a sensação de total acossamento e vertigem. De acordo com o comentário de Schwarz (1999) sobre o romance, aqui materializado visualmente, “não falta método a sua fúria” (p.165). Ainda o narrador em *over*: “Antes de anoitecer, ele já era dono de quase todas as bocas da favela. Só não tomou a Boca do 15 porque o dono era o Cenoura, amigo do Bené. Então só ficou faltando a Boca dos Apês, mas esta não iria dar trabalho.” Enquanto isso, vão sendo mostrados: as execuções, as tomadas das bocas, os mapas, em fotogramas



respectivos da favela Cidade de Deus, demarcando seu avanço no domínio, marcados com vermelho e a trilha de sangue de Zé Pequeno.



**Figura 15 - A delimitação cartográfica das bocas já tomadas**



**Figura 16 - Boca do 15, do Cenoura**



**Figura 17 - Boca dos Apês**

Nesta cena, temos o foco do alto do grupo armado, subindo os degraus, após uma visão de baixo, claustrofóbica e circular dos prédios. Ouve-se batidas fortes à porta. Voltamos para a mesma cena com Busca-Pé e Neguinho dentro do Apê, em que Zé Pequeno irrompe agressivamente dizendo: “Dadinho é o caralho. Meu nome é Zé Pequeno, porra! Nós viemos aqui pra tomar a boca e tu vai cair, filha da puta!” Corte. A cena imediatamente se repete, porém agora com visão externa da porta, que o olhar de quem chega e espera para entrar. Zé Pequeno está na frente, de costas. A porta é aberta e

a câmera acompanha sua entrada. Corte. A visão muda de lado, novamente ele está a frente intimidador. Assume assim a boca, sorrindo, ao som da batucada do samba.

Neste instante, Busca-Pé torna-se visível para Zé Pequeno. Queria sair despercebido, mas é chamado: “Ô, ô psiú, vai pra onde moleque? Como é que é seu nome moleque? [...] Ai, moleque, diz pra todo mundo agora que a Boca dos Apê pertence ao Zé Pequeno. E a gente vai começa a vende pó, tá escutando?”. Assim, Zé Pequeno transforma, a seu modo, Busca-Pé no emissor das novidades, ratificando o papel dele na narrativa. Uma questão interessante é a implícita relação do narrador Busca-Pé com a montagem do filme, que se dá ao comando de sua narrativa, inclusive repetindo cenas sob diferentes ângulos e pontos de vista, de forma circular, justificando as histórias pessoais e contextos. Cabe enfatizar novamente o papel da forma do filme, segundo Eisenstein (1990), o caráter representativo de realidade como produto de força dinâmica de suas relações, daí a importância da montagem (um dos pontos altos do filme *Cidade de Deus* que foge da concepção tradicional), das irregularidades, das desproporções, colisões, choques, sínopes, intervalos, que são capazes de criar o ritmo, a dinâmica. Eisenstein (1990) propõe a dinâmica da ruptura, da tensão, da luta e a montagem como uma propriedade orgânica capaz de imputar vigor à narrativa fílmica. O que se tem em *Cidade de Deus* é justamente isto: cada fragmento da montagem, não como algo não relacionado, mas como uma representação particular, extremamente potente, do tema geral. Eisenstein (1990) acreditava que cada detalhe tem participação e reúne todos os detalhes num todo que emerge como uma terceira coisa, para produzir uma impressão verdadeiramente viva.

Nas cenas seguintes, quando que Zé Pequeno já assumiu o poder, temos a movimentação impessoal da engrenagem do narcotráfico. Novamente, uma lição didática pelo narrador sobre todos os personagens. Sobre os passos do tráfico da cocaína, o narrador em *over* comenta: “Vender droga é um negócio como qualquer outro: o fornecedor, a indolação, a embalagem, o plano de carreira, o olheiro, vapor, o soldado, o gerente, o viciado, o aviãozinho”. A dependência vital entre os elos da hierarquia, como um negócio, tem a conivência da polícia e a proteção da comunidade ao entorno do sistema empresarial do narcotráfico. Estes processos são materializados em imagens em *close*: as mãos trabalhando, drogas sendo pesadas e empacotadas, mãos contando dinheiro, intercaladas com imagens externas de crianças percorrendo vielas e levando o produto, as pipas no céu sinalizando o perigo, crianças de uniforme escolar fazendo entregas, policiais recebendo propinas, *playboys* comprando, viciados fazendo

negociações, pessoas trazendo eletrodomésticos para troca; Zé Pequeno com Bené, separando joias, relógios, notas de dinheiro, e sorrindo satisfeitos, consumindo a droga. O narrador em *over*: “Se tráfico fosse legal o Pequeno era chamado Homem do Ano.” Segundo Zaluar:

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

Sabemos, assim, que o narcotráfico é apenas um dos meios atuais mais rápidos e eficazes para chegar ao enriquecimento, portanto, um *negócio* atrativo para todos, e talvez o único possível para as classes pobres alcançarem a acumulação de riqueza tão desejada. Impossível ao trabalhador comum, ao pobre operário, ultrapassar para outro nível digno de vida, pois o trabalho é uma luta pela sobrevivência, haja vista a política salarial e os números do desemprego. Dessa forma, atrativo, esse é um ramo extremamente lucrativo no qual a ilegalidade é vantagem comercial. Mesmo agregado à revolta refletida por uma sociedade brutal e excludente com imensas desigualdades, o narcotráfico acaba sendo a opção mais óbvia ao pobre, especialmente jovem e violento, da periferia urbana.

Neste momento, começa a ter relevância a personagem Filé com Fritas, o menino que apareceu de uniforme escolar numa das cenas anteriores, agora é aviãozinho e faz entregas para a quadrilha. Há também destaque para a transformação de Bené, o bandido simpático que vira *playboy* e se aproxima do mundo dos “cocotas”, vai à praia, vai à festa *funk*, onde conhece Angélica e começa a curtir a “normalidade” da vida. Segundo a narrativa em *over* de busca Pé: “Bené era o bandido mais responsa da favela, enquanto Zé Pequeno só ‘trabalhava’, só pensava em ser o dono da favela.” Em cena paralela, Zé Pequeno começa uma discussão com Cenoura sobre os moleques da Caixa Baixa. O bandido quer ordem na sua área, quer repressão em cima destes que roubam sem controle. A voz em *over* explica, prenunciando tragédias: “Os moleques do Caixa Baixa não respeitavam muito as leis da favela, eles não sabiam, mas iam saber que a Cidade de Deus tinha dono. Era o lugar mais seguro para os moradores”. Vemos os moleques vandalizando e saqueando uma padaria, logo a seguir o dono da padaria queixando-se para Zé Pequeno. A retaliação vem a seguir.

Zé Pequeno segue com seu bando por ruelas focadas de cima. A dimensão da pobreza é enorme, pois agora aparece uma parte até então não vista, não mais o conjunto habitacional, mas construções paupérrimas, um amontoado de barracos cinza, miseráveis — a favela na sua concepção mais literal. Filé Com Fritas é convocado para acompanhar o bando. Os moleques estão sentados devorando os frangos roubados e falando de sua última “façanha” e sua “carreira” no crime. O mais velho, que anuncia pretender seguir os passos de Zé Pequeno e “Passar geral todos” recebe inesperadamente um tapa violento na cabeça. Estão cercados. A maioria consegue fugir, exceto o menor que se vê encurralado no canto por Zé Pequeno, que ri sinistramente. Logo um comparsa traz outro. Agora estão os dois meninos contra a parede, imobilizados de pânico.

Aqui há uma alternância tanto no ritmo — com cortes bruscos, secos e contundentes no início e mais lentos no final — como no ângulo da câmera, que ora registra a movimentação como se estivesse entre os meninos, na altura da maioria deles, mas em determinados momentos o assustador Zé Pequeno “se agiganta” diante da câmera e ora é visto da altura dos bandidos, intimidando as crianças. Os bandidos apontam as armas em frente, contra as crianças. A imagem é aterradora. “Agora cês vão pagar pelos que fugiram. Escolhe moleque, quer tomar um tiro aonde, no pé ou na mão.” O mais velho mostra a mão. O menor chora assustado. Filé com Fritas se vira desconfortável, chocado. Zé Pequeno olha os dois nos olhos, furioso “Embora moleque, escolhe.” O menor em prantos mostra a mão. “Na mãozinha é.” E, rindo, sarcasticamente atira nos pés dos moleques. Vira-se para Filé com Fritas e num macabro ritual de iniciação, o convoca para matar: “Aí Filé com Fritas, quero ver se tu é do conceito agora. Escolhe um dos dois e senta o dedo nele.” Filé com Fritas se vira, precisa agir, fica frente a frente com os dois meninos, a decisão leva segundos, hesita, mira no menor que chora de dor e rapidamente atira no mais velho. Vemos pelo ângulo dele: antes de atirar, no momento da decisão, e depois do tiro, então, vemos ele e sua expressão de dor (e não de alívio) pelo ritual cumprido. A partir deste incidente, outro tempo se prenuncia. A barbárie torna-se cada vez mais incisiva, e temos certeza de que tudo pode advir então.

Segue-se uma sequência de cenas relativamente leves, “legais”, intitulada “Vida de otário”, mudando o tom cruel e amenizando o peso da cena anterior. Busca-Pé está determinado a não virar bicho solto, porque depois de um tempo trabalhando em um mercado com o objetivo de comprar uma máquina fotográfica tem seus planos

estragados pela turma da Caixa Baixa, que efetivamente se fazem presentes na narrativa agora. Despedido e levando a culpa por “conhecer” os moleques, decide que vida honesta não tem sentido, resolve “cair no crime”. Armado com o revólver do falecido irmão ele e o amigo tentam inúmeros assaltos, todos frustrados. Desistem porque os prováveis assaltados eram “legais para caramba” e acabam desistindo do crime. Este “respiro” comparado ao peso que a narrativa encaminhou até então, não dura muito. Imediatamente há uma cena com um cadáver brutalmente assassinado encontrado. Cerco policial em Cidade de Deus e Zé Pequeno castigando e esculachando violentamente o culpado, Neguinho, o antigo dono da boca dos Apês, que consegue sair vivo graças a Bené, o bandido maneiro.

Imediatamente, uma grande festa é mostrada com o enunciado: “A despedida de Bené”. Seu destino, então, é encaminhado de forma diferente ao do romance, no qual é morto numa emboscada e festejado no seu funeral como aquele que une as diversas tribos da favela. Na adaptação fílmica ele decide largar tudo por amor e tudo acontece em sua festa. Busca-Pé está no som. Todos dançam *black music*. A luz estroboscópica dá uma sensação de frenesi, agitação. A voz *over*: “Bené era tão gente fina pra continuar naquela vida de bandido... era tão gente fina que conseguiu reunir na festa de despedida... os bandidos” e vemos um grupo de jovens bebendo; “a rapaziada black...” e vemos uns grupos que dançam coreografados, “a galera do samba..., a comunidade crente..., os cocotas...” e os grupos vão sendo mostrados consecutivamente na cena. Finalmente, diz: “E Zé Pequeno que nunca tinha dançado.”

Neste instante, Zé Pequeno olha para uma mulata (a loira do romance). O som ao fundo é *soul music*. Ensaia um momento quase romântico em que o bandido a convida para dançar. Três vezes ele repete, bem educadamente, até inseguro parece. A mulata recusa simplesmente. Irritado pela rejeição, Zé pequeno procura Bené, pede para o amigo desistir de ir embora e de jogar fora tudo o que conquistaram. Promete a boca do Cenoura e o poder total em Cidade de Deus. Os amigos se olham. Bené fala: “Eu gosto de tu pra caralho, mas não dá mais pra mim não.” Uma imagem em *flashback* deles crianças, abraçados sorrindo aparece. Temos aqui, consecutivamente, a memória afetiva e a despedida. “Bota na cabeça que to indo embora.” Bené sai abraçado na namorada. Zé Pequeno fica parado perplexo no centro do salão. Visivelmente perturbado, olha para os lados, perdido pelo abandono do fiel amigo. As imagens, as pessoas, as luzes giram em torno dele. A música é contagiante, todos dançam. Bené dança, Busca-Pé acena para Bené.

Vemos Zé Pequeno de novo, seu olhar agora vai de encontro à mulata que o recusou. Ela dança empolgada com um negro. Ele segue resoluto abrindo caminho. Todos no salão estão entusiasmados. Chega e grita “Filha da puta.” E vai empurrando o negro. Aponta a arma para a cabeça deste. “O que é isso rapaz?” Ele responde: “Isto é o caralho! Quer morrer rapaz? Sai daqui sua piranha! Tira a roupa negão, quero ver sua bundinha.” A cena é frenética, com cortes bruscos intensificados pela luz estroboscópica, a imagem é descontrolada, mostrada em ângulos diversos. O rosto da mulata. Zé Pequeno. A arma. O negro tirando a roupa humilhado e no entorno as pessoas olhando chocadas. A batida da música. Zé Pequeno humilhando, dando um tapa violento.

Numa quebrada próximo dali, aparece Neguinho que caminha sombrio, revoltado. Do outro lado do salão, Bené dança com Angélica. Um “cocota” lhe oferece uma máquina fotográfica por uma “cheirada”. Foco está em Busca-Pé no som. Bené lhe acena e lhe entrega a tã “sonhada”. “Presente pra tu. Não queria ser fotógrafo?”. Do outro lado do salão o negro nu, humilhado e Zé Pequeno rindo perverso. Na espreita, Neguinho caminha em direção a ele. Tudo acontece com um ritmo muito tenso, agitado. As imagens se misturam confundindo o olhar. Zé Pequeno avista Bené entregando a câmera para Busca-Pé. Fica indignado, vai na sua direção e começam a discutir. Os movimentos são confusos, a luz pisca alucinante, o ritmo da música se intensifica, todos pulam. Ouve-se um tiro. Zé Pequeno grita: “Caralho, mataram Bené.” Tudo fica escuro, obscuro, as imagens ficam desconexas. Aparece Bené estirado ao chão. Zé Pequeno está desesperado e ajoelhado ao lado do corpo. Sua fúria é tremenda. A imagem é desconcertante. O salão fica deserto. A escuridão, a silhueta dos dois e os tiros ao alto reverenciam a morte e antecipam a violência e época de trevas que está por vir.

#### **4.2.8 O espetáculo de brutalidade da guerra**

A sequência seguinte é uma imagem vista de cima, com Zé Pequeno caminhando com seu bando, as esquinas, as escadas, os espaços geográficos de Cidade de Deus são mostrados numa noite escura. Numa ruela molhada, com tábuas demarcando uma passagem central e fogueiras nas laterais há um território desordenado, poluído, soturno. O bando cruza com a mulata da festa. Zé Pequeno a segue, espreita quando ela encontra o namorado e o beija apaixonadamente. Ele porta uma metralhadora nesta cena e seu olhar é irado. Aproxima-se do casal, encara o casal. O

narrador em *over*: “O problema de Zé Pequeno com Mané Galinha era que Pequeno era feio, Galinha, bonitão. Galinha conquistava qualquer uma. Pequeno só pagando ou a força. A parada era então entre o bonitão do bem e o feioso do mal.” Delimita, assim, o conflito.

A sugestão do estupro é através de um grito. O *close* em detalhes como: os colares de Zé Pequeno, o rosto de Mané Galinha prensado com um pé contra o chão. Do ponto de vista de Mané Galinha vemos Zé Pequeno fechando a bermuda e disparando rente ao seu rosto, diz: “Muito gostosa sua mulher.” Silhuetas da garota chorando, de Mané Galinha em choque chorando sentado com sua família. Zé Pequeno caminha nas ruelas e de repente se vira: “Calma aí. Por que eu não matei aquele filha da puta?” A narrativa tem um jogo intrigante de ir e vir, tanto nas imagens, como no roteiro. Resoluto, Zé Pequeno retorna. O resultado é o assassinato do irmão mais jovem e do avô de Mané Galinha, a casa completamente metralhada e a família desesperada. E Mané Galinha atônito, aceitando a arma oferecida por Cenoura.

Inicia a última fase e “A história de Mané Galinha”, na qual aparece explicitada visualmente a expressão *neofavela* e o caótico universo contemporâneo da favela, calcado na violência, corrupção policial e narcotráfico. Cidade de Deus não tem mais geografia, ela é só degradação, poluição, onde se vê muito lixo largado. Os espaços são cada vez mais caóticos e labirínticos, sem perspectiva nem horizontes. A sensação é de urgência. O predomínio é de cenas noturnas. As cores são monocromáticas: cinza, preto e cores frias. O figurino perde cores e estampas. Não existe mais música na trilha sonora, somente instrumentos brasileiros soando ao fundo das cenas frenéticas, urgentes, fragmentadas, imperativas, quase sempre em *close-ups* grotescos insinuando o descontrole geral. Assim é apresentada a tradução fílmica e estética do romance, num projeto realista/naturalista dentro do código específico da linguagem cinematográfica, em uma proposta de evidente contundência social em consonância com as mais inovadoras e ousadas técnicas representacionais de audiovisual.

Significativa agora é a cena em que Mané Galinha se estabelece como vingador das atrocidades cometidas por Zé Pequeno. Ele aparece na escuridão de uma viela. Caminha certo enquanto a câmera segue seu movimento e vai disparando. Zé Pequeno está sentado no chão. Os tiros o pegam de surpresa. A batucada do samba, ao fundo, dá o ritmo para a cena. Os bandidos fogem correndo e tentam revidar. Implacável. Por sua vez, Mané Galinha segue atirando e executa um do bando. Aproxima-se da vítima impiedoso. Busca-Pé aparece em uma janela e fotografa a cena.

Sua voz em *over*: “Parecia que a Cidade de Deus tinha encontrado um herói.” Vemos Mané Galinha, ao lado do corpo. Matador e vítima estão conectados visualmente: o corpo como a sombra, o reflexo num espelho invertido.



**Figura 18 - Mané Galinha e sua primeira vítima**

Mulheres o abençoam pela justiça feita. Ele é, para elas agora, o bandido protetor e justiceiro, que pode garantir a ordem social e a justiça. Consideremos que, aos olhos desse povo, a polícia é o *inimigo* de fora, treinado para reprimir e extorquir violentamente as classes previamente definidas como *perigosas*, reforçando o espelho negativo a partir dos estereótipos sociais. Continua o narrador em *over*: “Eu achava que Galinha ia fazer a revolução na Cidade de Deus. Mas Deus tinha outros planos para ele.” A partir daí, o que prevalece é a descontinuidade, a fragmentação, o caos, as sombras. Nesse ínterim, o conflito entre Zé Pequeno e Cenoura se intensifica, pois Galinha se alia ao bando, porque quer vingança. “Este negócio de fumo não é comigo, eu tô nessa parada porque é pessoal! Eu não sou bandido!”, reitera inúmeras vezes parecendo tentar convencer Cenoura e a si mesmo. São mostrados os bandidos nas bocas sempre em imagens claustrofóbicas, nervosas, tensas. A tela é dividida com imagens dos dois bandos simultaneamente, dos moleques da rua e do interior. A sensação é sempre de urgência, a partir de agora.

E iniciam as atividades da “A história de Mané Galinha” em imagens que sugerem o ponto de vista da janela de um carro, a passagem pela Zona Sul, o bairro da Urca e o Morro do Pão de Açúcar ao fundo, a vista estilo cartão postal do Rio de Janeiro. Sequências de assaltos, gritos, vidros quebrados, sons agudos, ângulos diferentes das vítimas e dos assaltantes. No primeiro deles, Mané Galinha até protege as vítimas, no último, chega como um bandido já atirando e impiedoso mata um segurança que parece proteger alguém. Na volta, vemos novamente a imagem de cartão postal da cidade maravilhosa no caminho do crime. O retorno ao cenário caótico e destruído de



Cidade de Deus em guerra. Zuenir Ventura (1994) se refere à cidade do Rio de Janeiro como uma cidade partida, uma cidade com *duas cidades*: uma visível, a cidade maravilhosa do cartão postal e de visibilidade internacional, e outra que até os anos cinquenta era invisível, resultado da opção política de segregação, do *apartheid* social, na qual as *classes dirigentes* empurraram as *classes perigosas* para a periferia. Questão esta que pode ser pensada também a partir da dialética da (suposta) ordem e da desordem.

#### 4.2.9 Um final caótico de guerra

Novamente, o narrador diz, em *over*: “A vida na favela era um purgatório, virou um inferno. Pra polícia, morador de favela virou sinônimo de bandido.” Busca-Pé é revistado pela polícia. Podemos lembrar, segundo Caldeira, que “Um dos efeitos mais paradoxais da arbitrariedade e injustiça constantemente sofridas pelas classes proletárias é que o império da lei passa a ser visto como mais uma forma de injustiça” (CALDEIRA *apud* ZALUAR, 1999, p. 268). Assim, diante da polícia não há pessoas, há apenas indivíduos ou elementos *perigosos*, sem direitos civis. O pobre se vê paralisado entre o medo da polícia e o do bandido. Nessa próxima cena, há imagens das ruas, dos becos destruídos, carros queimados, cadáveres no chão, moradores correndo assustados em meio aos bandidos armados, lixo, entulhos, canos quebrados, as pessoas caminhando tranquilamente em meio a confusão, já habituados. O narrador em *over*: “E a gente se acostumou a viver no Vietnã.” Aparece então uma sequência de imagens bem significativa da banalidade da situação: crianças sendo armadas e falando os motivos banais para isto; repetição desta cena com personagens diferentes, dos dois lados; o som vai se tornando um murmúrio, uma repetição sem clareza e com eco; e os corpos ensanguentados atirados ao chão vão sendo focados.

A partir de agora, com o dinheiro dos assaltos as negociações de armamentos pesados acontecem com frequência e o confronto assume proporções épicas, tiroteios, cortes bruscos, mortes, caos total. Numa dessas imagens assustadoras o corpo de Filé com Fritas está estirado ao chão, Mané Galinha o encontra e em *flashback* ouve-se sua fala: “Eu fumo, eu bebo, já matei, já roubei, sou sujeito homi.” O inevitável se apresenta. Mané Galinha fecha seus olhos, por alguns segundos de silêncio. Neste momento de suspensão e desolação Mané Galinha é atingido. Com o bandido preso, a guerra tem uma trégua. Ele aparece na televisão e jornais e a vaidade de Zé Pequeno é

abalada. Chama então Busca-Pé para fotografar o bando que pouso armado. As fotos vão parar “por engano” na primeira página do jornal em que Busca-Pé está trabalhando de entregador, colocando o bando de Zé Pequeno em evidência.

Zé Pequeno chama a turma da Caixa Baixo para sua festa na laje, dá armas para eles: “Então molecada, vocês não gostam de comer galinha? Então vamos comer galinha no almoço e jantar cenoura no jantar.” Enuncia-se: “O começo do fim”. Entra a imagem da lâmina do facão sendo afiado na pedra. O ponto de vista de cima mostra a mesma festa do início. Aqui, novamente evidencia-se a circularidade da trama. É uma visão panorâmica em que podemos ter a vista geral do grupo dançando e, a seguir, os mesmos *closes*: as mãos negras cortando cenoura, limpando galinhas, cortando o pescoço, pessoas sambando, o batuque do samba, a galinha que foge; e a sequência da corrida pelas ruelas atrás dela, o bando de crianças armadas atirando, o camburão outra vez chegando e Busca-Pé e o amigo caminhando. Repete-se a mesma fala anterior. Agora vemos a placa com BNH ao fundo. A cena inicial se repete. Busca-Pé frente a frente com o bando de Zé Pequeno e a polícia. Ele na linha de fogo. A lente da câmera girando, agora, tem uma variação: está na altura de sua máquina fotográfica. Na continuação da cena, Zé Pequeno grita empunhando a metralhadora: “Cai fora Cabeção, seu viado.” E os policiais realmente retrocedem. Vaidoso, o bandido pouso com seu bando para uma fotografia, documentando o momento em que desprevenido Mané Galinha aparece atirando com sua quadrilha. O confronto final então começa.

Com esta entrada a guerra é retomada, bem como o ritmo frenético da narrativa, pressa, tiros, mortes. Assim, a narrativa fílmica finaliza neste cenário de brutalidade espantosa um épico de *guerra civil*, ou *western*, onde todos os protagonistas, ou quase todos, acabam inevitavelmente mortos. Crianças escapam, metralhadoras rugem, o caminhão do gás é abordado por Zé Pequeno e seu comparsa, cena que nos remete ao assalto inicial na narrativa. A morte de Mané Galinha é repetida três vezes para dar dramaticidade, executado pelas costas por uma criança justiceira do seu pai. Esse desfecho só é compreendido através de cenas em *flashback*: o segurança do assalto ao banco era o pai e ele o protegido, viu o pai morrer. Entre sons abafados, os corpos dos dois estão estirados ao chão ensanguentados. Silêncio total. Luto. O som volta com sirenes atordoantes. Zé Pequeno é recolhido pelos policiais, depois de um acidente violento. A fala do policial, o mesmo de uma transação de armas anterior, diz: “Vamos embora Pequeno. Vamos acertar nossas contas.” Vemos um camburão parado com os policiais rendendo e recolhendo violentamente vários bandidos. A câmera trepida, é

instável, brusca, assim como são os gestos praticados. O foco é difícil, mas percebemos ao fundo, bem desgastada pelo tempo, a mesma placa de identificação do conjunto: BNH – Plano Nacional de Habitação. A degradação total é evidente em todos os aspectos. Busca-Pé percebe que o outro camburão some com Zé Pequeno e, com um olhar investigativo, corre através das ruelas, das escadas, vai ao encaixe da situação. Chega a um beco, a parede vazada. Até então a câmera o acompanhava, agora ele é visto através do vão da parede. Novamente a lente da câmera para o seu olhar. Vemos do outro lado, quando ele presencia a extorsão da polícia e a execução de Zé Pequeno pelas crianças que ele mesmo armou. Elas chegam e simplesmente o executam: “Ataque soviético nele. A boca é nossa!” Instaura-se, desta maneira, o poder nas mãos dos Moleques da Caixa Baixa, revelando que o crime, a violência, a desgraça e o caos continuam em mãos cada vez mais jovens, infantis na verdade, um mecanismo de integração perversa.

Durante todas estas sequências atroz, da extorsão e das execuções dos protagonistas, Busca-Pé fotografa os momentos-chave. Isso nos permite interpretar um movimento circular na narrativa fílmica na qual se reúnem o início e o final da história. O olho da câmera agora está sobre Busca-Pé, procurando o melhor ângulo. O olho de Busca-Pé está atrás da lente, através daquela parede vazada inicial. São feitos cortes significativos, ao som alucinante de batuque do samba: os *clicks* da extorsão policial, da execução de Zé Pequeno e, em silêncio brutal, o *click* em *close* do corpo perfurado por inúmeras balas. Deste modo, vemos Busca-Pé como testemunha, através do foco da lente fotográfica. Ele é o narrador presente, mas capaz do distanciamento consciente da história. O filme termina com conflito (e o medo) do narrador em relação à retaliação possível da polícia. Ele quer revelar suas fotos e sair do anonimato. Ao fundo, a música “O caminho do bem”, de Tim Maia. A foto escolhida aparece na primeira página do jornal. É também a mesma que aparece como cartaz do filme.

A narrativa fílmica encerra com final diferente daquele da literária, imprimindo um toque de esperança: a possibilidade de alguém sair deste universo estigmatizado e sem horizonte. Busca-Pé se apresenta com seu nome completo, abandonando a estratégia estrutural da linguagem literária de reduzir os personagens a apelidos “que, em uma ou duas palavras, contam a história de seus donos, aprisionando-os a determinadas características” (NAGIB, 2006, p. 145). Somente duas vezes os nomes verdadeiros são enunciados: dos dois personagens *do bem*. Uma, quando Busca-Pé é apresentado por ele mesmo: “Agora eu sou Wilson Rodrigues, fotógrafo” e outra

quando Mané Galinha está na prisão, uma reapresentação original inserida no filme do arquivo do noticiário do Jornal Nacional, por Sérgio Chapelin: “Foi preso o chefe de umas das quadrilhas que estão brigando na Cidade de Deus: Manuel Machado.” É como se, ao nomear estes personagens (um fictício e o outro real), os elevasse a um patamar outro, acima da impessoalidade e do anonimato do estigma da bandidagem.



**Figura 79 - O timing de Busca-Pé e a oportunidade aproveitada**



**Figura 20- A fotografia como estratégia de fuga do círculo perverso do tráfico**

#### **4.2.10 Considerações**

Parece que as obras *Cidade de Deus*, tanto a literária quanto a fílmica, foram criadas para impressionar e polemizar. Paulo Lins, primeiramente, impactou a crítica intelectual especialmente, chocou e desagradou os defensores de alguns padrões estéticos. Devido ao grau de realismo, a forma e o tratamento ficcional bruto, cru, de carácter factual, ele problematiza e expõe a fronteira entre as desumanidades, a “neofavela” e suas representações, com envergadura, peso especial e traços do antigo Naturalismo, portanto, como um “neonaturalismo” (SCHWARZ, 1999). Meirelles, por sua vez, não deixou por menos em sua adaptação fílmica, tratando com o mesmo vigor, aquele contexto retratado, a partir da sua representação da “realidade”. Podemos dizer que tanto a visibilidade quanto a controvérsia foram ainda maiores devido ao alcance

imediate e popular da imagem cinematográfica. As polêmicas geradas foram muitas, em debates, comparações, surgiram as simplificações: cinema com estética publicitária, estilo MTV, “mascaramento” do inferno da favela, do tráfico, da violência e miséria, “espetacularização” da violência e elegia ao cinema hollywoodiano – *à la* Tarantino. No entanto, o que Meirelles apresenta em sua obra é extremo investimento quanto à forma de sua narrativa. Há grande preocupação em dar autenticidade, enfim com o aspecto realista, mas com competência de um cinema que faz uso das possibilidades técnicas e tecnológicas de seu tempo. Assim, num processo de recriação e reinterpretação da obra de Lins, respeitando o espírito e a estrutura literários, a adaptação de Meirelles apresenta-se como uma obra inovadora e original, que busca uma gramática fílmica capaz de trazer e fazer uma transposição semiótica entre as linguagens e narrativas como um espaço verdadeiramente autoral.

Tal apuro e ousadia estão presentes desde o início do projeto, em parceria com Katia Lund e sua experiência recente em um documentário sobre este universo, com Mantovani, encarando um roteiro pela primeira vez, ambos imprescindíveis num projeto de revelar a representação da realidade da neofavela. No que diz respeito, especificamente, a buscar a autenticidade, compor o aspecto realista, há no elenco uma das características mais notáveis. Os jovens preparados pela oficina de atores criada especialmente para o filme revelou os legítimos rostos da favela, acentuando a veracidade da narrativa e lançando a história fictícia às bases reais, como outrora distinguiu os filmes do Neorealismo e os do Cinema Novo (NAGIB, 2006). A observação de Nagib (2006) evidencia que *Cidade de Deus* traz de fato em sua narrativa uma espécie de herança de certos princípios do Neorealismo, que por sua vez o Cinema Novo também trouxe. O “real escondido” de que nos fala Nagib (2006, p. 147), é marcado pela presença de elementos como: os atores amadores, pertencentes aos contextos sociais; as locações no ambiente vivo, real dos acontecimentos; as delimitações não muito nítidas entre ficção e documentário, com marcas enunciativas próprias das duas linguagens; e a temática com o foco nos excluídos da sociedade. Paradoxalmente, vai ao sentido contrário à construção formal daquela proposta cinematográfica, o investimento na sofisticação estética da narrativa, fazendo uso dos recursos da tecnologia digital e de princípios de alto grau de tensão e de teor visual, principalmente, no nível da montagem.

Nesse sentido, se afina com a proposta do cinema de Eisenstein que acreditava na centralidade da forma no discurso cinematográfico, a partir da força da montagem de

conflito, a fonte do sentido que o filme produz no público. Assim, o encadeamento da narrativa alucinante de Lins, na qual a brutalidade da realidade é cruamente narrada, é definida e produzida através desta dinâmica na adaptação de Meirelles, a dinâmica da ruptura e da tensão da montagem. Dessa maneira, o grau de agressividade contido do filme não é explicitado exatamente nas imagens, mas sim um resultado dessa proposta. O impacto, então, está contido na forma fílmica, extremamente sofisticada, com uso de inúmeros efeitos, repleta de alternâncias entre cortes secos e bruscos, curtos e rápidos, ângulos inusitados, *closes*, perda do foco, ajustes de *zoom*, aproximações e afastamentos, instabilidades, movimentos bruscos, enquadramentos precários, saturamento de luz e cor; e também por ângulos e panorâmicas dentro dos padrões clássicos, pois na sua estrutura diagética mostra-se uma narrativa conservadora. Enfim, no plano formal, através da exploração destes elementos, explicita-se visualmente o vigor dramático da narrativa.

Quanto à estrutura narrativa, a adaptação fílmica mantém a mesma construção linear do romance, a história da tragédia da guerra deflagrada em Cidade de Deus, inclusive mantendo a divisão em três épocas — dando um perfil de saga e mantendo uma linha dramática com começo, meio e fim — portanto, uma narrativa em termos cinematográficos bem conservadora. Nessa estruturação básica estão os mesmos protagonistas: os *bons bandidos*, Cabeleira e Bené, malandros e românticos que são mortos. Na narrativa literária, Cabeleira é executado pelo policial, tendo uma morte solitária, sem testemunhas, como “a personagem de um filme mudo” (LINS, 2003, p. 169), já na adaptação ele é perseguido e morre em frente a todos numa melancólica cena. Bené é assassinado numa emboscada numa esquina qualquer da favela, mas aqui na adaptação tem uma morte vertiginosa em meio a sua festa de despedida, numa verdadeira “opulência” visual.

São mortes romantizadas, eles tentaram uma saída das fronteiras desta engrenagem perversa, algo improvável para os senhores do crime. Mas são também mortes ritualísticas, pois demarcadoras das passagens para outros tempos, finalizam as histórias e prenunciam a linha evolutiva da violência. Aparece ainda o *bandido vingador* Mané Galinha, o trabalhador acochado convertido em assassino em oposição ao Zé Pequeno, o tipo social de maior vigor, o *bandido cruel*, supostamente o *dono* de Cidade de Deus e da imagem de potência máxima no filme, que se impõe pela violência e pela conformação das cenas, as mais dinâmicas, frenéticas, pungentes e ousadas que são centradas nele. Há entre eles, então, a fórmula: protagonista, antagonista,

ressentimento, cadeia de vingança, isto mais uma vez enfatiza os elementos clássicos na narrativa em que todos invariavelmente acabam mortos. Bené, a energia conciliatória entre os mundos, é capaz de conter por algum tempo o terror de Zé Pequeno, mas morre no lugar dele. Mané Galinha, o polo trágico, é assassinado pelo menino que vinga a morte do pai. Zé Pequeno, o senhor do crime, termina executado pela retaliação dos seus sucessores. A trivialização da morte neste universo é reiterada.

Para fazer as amarrações destas histórias e se equiparar à envergadura do narrador da narrativa literária é criado Busca-Pé, a voz, a testemunha, aquele que atravessa o campo de tensões e consegue escapar ao destino trágico. Do *click* inicial ao *click* final de sua câmera fotográfica, ele está presente, atento, o sujeito “em situação”, registrando, organizando dados e inclusive comandando o olho da lente, que segue seu comando num ir e vir, ou ora congelando, ou acompanhando gestos explicativos com uso de *flashbacks*, ou repetições em diferentes perspectivas, evidenciando assim não só uma posição autorreflexiva, mas também o próprio mecanismo de edição digital, assim sendo o *alter ego* do cineasta. Busca-Pé está presente desde a vinheta de abertura, numa cena inicial bastante icônica, em que se define o protagonista, seu perfil e sua relação com os demais, isto é, com o universo retratado, com o tempo, a estética fílmica e a ótica do narrador, enfim, a síntese da linguagem cinematográfica. Será o único personagem a se manter fora da engrenagem perversa do crime e a cruzar a fronteira da favela, mas isto ainda a custo de tensões, sem ilusões.

Segundo Xavier (2006), a opção pela fotografia como forma de inclusão social significa um salto, mas nem por isso ele se depara com um mundo mais ético e solidário, pois a sua primeira lição no jornal é enfrentar o oportunismo e a deslealdade que lhe poderiam ter custado a vida, não fosse a vaidade de Zé Pequeno, feliz com a publicação da foto. Sua segunda foto, a derradeira, a da morte do bandido, dependia da escolha, do pragmatismo em se ajustar aos imperativos e “regras” de sobrevivência, ou seja, denunciar a corrupção policial (e se arriscar agora com estes) ou a trivialização da morte entre os próprios criminosos. Racional, ele aposta na segurança.

Assim, também, o faz Meirelles, aposta na ousadia, inovação e extrema sofisticação na forma, com a carpintaria dramática bem clássica de Mantovani (XAVIER, 2009). Como resultado, temos a expressão máxima do cinema brasileiro e uma adaptação à altura da literária. Ambas são capazes de questionar e romper com princípios estéticos estabelecidos, ambas instauram um olhar desconcertante e chocante

sobre a crise de valores contemporânea da experiência social urbana, dentro de um projeto realista/naturalista nas suas especificidades.



## 5 REALISMO, RELAÇÕES POSSÍVEIS E A RELEVÂNCIA FINAL

Partindo da premissa de que haja conexão entre a realidade social e a representação dos *de baixo* nas obras *O cortiço* e *Cidade de Deus*, literárias e fílmicas, buscamos, em um primeiro momento, compreendê-las e analisá-las quanto ao aspecto literário por si só e, depois, a partir de suas adaptações para a linguagem fílmica. Assim, nosso olhar voltou-se para *O cortiço* como romance e, depois, para *O cortiço* como adaptação. O mesmo foi feito a partir de *Cidade de Deus* como romance e, depois, também *Cidade de Deus* como adaptação. As obras foram estudadas sempre a partir de suas capacidades de ler e traduzir o fenômeno social da pobreza na urbe e, portanto, de pensar e representar um sistema de relações concretas entre suas temáticas, suas estruturas narrativas e a configuração social do próprio Brasil. Agora, vamos privilegiar alguns dos pontos de contato entre as obras, em busca de conexões ou divergências que possam aflorar dessa relação possível entre as obras.

### 5.1 A ÓRBITA LIMITADA E O NÃO OLHAR PARA/DA CIDADE

Rio de Janeiro, a cidade maravilhosa, sempre foi a “ponta estratégica” (CHALHOUB, 2006) no processo de modernização do país, pela sua importância política e cultural, que, desde o início, tem sido marcada pelo paradoxo. Historicamente, desde a virada do século passado, da cidade republicana à metrópole contemporânea, ela tem sido entrecortada por conflitos. Esse é o cenário urbano dos romances *O cortiço* e *Cidade de Deus* ou, a princípio, essas são as configurações geográficas das narrativas, que se desenrolam nessa metrópole.

Em *O cortiço* as evidentes alusões a Botafogo e ao Cortiço Cabeça de Porco trazem a imagem direta da realidade da urbe carioca, como fonte de inspiração de Azevedo. Por sua vez, no romance de Lins, as referências à verdadeira história da guerra, ao próprio bairro Cidade de Deus enunciado como título, ao repertório de indicação de suas ruas, assim como à procedência de seus moradores, nos coloca diante do factual da metrópole carioca.

No entanto, a cidade *maravilhosa* praticamente nunca transparece nas obras. Seus espaços narrativos são circunscritos, fechados em seus pequenos universos dentro da estrutura maior desta metrópole. Em *O cortiço* de Azevedo, o espaço narrativo é tratado como o cerne da narrativa, uma estrutura quase orgânica, é entendido como um núcleo, um ambiente e um meio (físico, social e simbólico) de convergência, definido

por Candido como o “lugar por excelência” (1993, p. 138) do modo de ser e da dinâmica das relações do coletivo que nele habita. Seria, então, uma espécie de força centrípeta à qual todos se submetem. O espaço é engendrado dentro da concepção determinista do projeto Naturalista da época. Há “o sobrado”, que seria um contraponto nessa narrativa, isto é, um polo fora do espaço do cortiço, mas ainda restrito a este mundo fechado da narrativa. Na adaptação fílmica de Ramalho Jr, inicialmente aparece uma rápida tomada da rua central da metrópole, mas esta é imediatamente atravessada pelo subúrbio e o Cortiço São Romão, indicando e demarcando justamente a separação dos mundos. No final, temos uma panorâmica da praia de Botafogo, ainda despovoada, evidenciando a movimentação de algumas personagens como capazes de eventualmente cruzar as fronteiras daquela microestrutura, obviamente não são os *de baixo*, pois se trata do casamento de João Romão, portanto, uma situação especial.

Em *Cidade de Deus* a órbita limitada pela sucessão de muros precários, quintais e becos, dramatiza e mostra a segmentação e os limites fechados da *neofavela* na contemporaneidade. Mesmo que inicialmente apresente uma paisagem ampla com traços ainda bucólicos referentes aos primeiros anos do condomínio, logo ela vai se deteriorando, se tornando urbana e violenta e a neofavela é delimitada assim: “de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas” (LINS, 2003, p.16). O espaço assume, então, a forma com a qual se apresenta no começo e que só se intensifica até o final: um caótico, claustrofóbico, extremado e desordenado espaço de uma favela em estado de guerra. As poucas “saídas” para fora do espaço fechado da favela estão associadas a experiências negativas e ressentimento para as poucas personagens que cruzam estas fronteiras. Afinal, as personagens saem dali e vão para a cadeia, ou para o presídio, ou acompanhar alguém ao trabalho de doméstica, ou para cometer assaltos e roubos em outra vizinhança. Já no caso da adaptação de Meirelles, há várias saídas do espaço circunscrito da favela em cenas que foram acrescentadas à narrativa, visto que Busca-Pé é “exceção à regra” (XAVIER, 2006) e consegue movimentar-se entre o mundo fechado de Cidade de Deus e a cidade lá fora, ou seja, o Rio de Janeiro que só ele alcança na narrativa.

Significativas também são as cenas dos assaltos, no ir e vir da quadrilha de Sandro Cenoura e de Mané Galinha, que nos permitem vê-los na sua passagem pela Zona Sul, com o bairro da Urca e o Morro do Pão de Açúcar ao fundo. As cenas panorâmicas sobre os primeiros anos de existência do conjunto habitacional nos

permitem vislumbrar a paisagem *maravilhosa* ao longe e as imagem do Rio que têm inspirado cartões postais aparecem como algo distante, do outro lado, ou momentaneamente ou apenas como um atalho pra trilhar o caminho da criminalidade.

Desse modo, os espaços narrativos estão entre os elementos formais mais potentes das narrativas e são capazes de condensar, dentro de suas próprias fronteiras, parte do valor ficcional e literário das obras. Isto, justamente, por tornarem legível outra importante questão: a que diz respeito ao seu teor social implícito, pois, a partir desta órbita completamente cerrada, percebemos a constituição e a demarcação da metrópole cindida em sua lógica. Esta é uma divisão eloquente sobre a configuração e a urbanização social segregacionista e excludente em que os *outros*, os *de baixo*, ou seja, os pobres estariam onde devem estar: do *lado de lá*.

Ventura (1994) fala da cidade do Rio de Janeiro como duas. É, para ele, uma cidade partida, de convivência entre contrários, uma terra com fronteiras tênues, imperceptíveis para quem vê com olhos de *cá*, mas concretas e cruéis para os *do lado de lá*, na qual a opção sempre foi pela separação. À medida que crescia, a cidade se civilizava, se modernizava e expulsava para os morros e periferias, seus cidadãos de segunda classe. Assim, a segregação dos indesejados seria seu principal produto (VENTURA, 1994).

Pesavento (1999) fala numa cidade no espelho, na metrópole carioca pensada e formulada como um reflexo de modernidade a partir do seu espelhamento na cidade mais moderna e cosmopolita, o mito parisiense, como padrão identitário idealizado que atrelaria o Brasil no caminho da civilização e, para isto, buscaria sua imagem como potencial metafórico, efetivamente, por seus traçados urbanos e elementos arquitetônicos. Suas reflexões se dão a partir da ótica do entrelaçamento da história com a literatura e sobre o espelhamento da cidade num pretense modelo de civilidade buscado lá fora. No entanto, comenta ela, esta imagem no espelho sempre é uma ilusão, mas não sempre mentirosa. “Entre o cá e o lá, o dentro e o fora, o eu e o nós, a aparência e a essência, o ser e seu duplo, cabe ao escritor – espectador privilegiado da urbe – unir as duas partes do espelho.” (PESAVENTO, 1999, p. 163). Seguindo este pensamento, a historiadora refere-se à polifonia de vozes que a cidade suscita, como algo a “denominar as ‘rachas do espelho’, nas quais se inserem outras imagens de uma mesma cidade e que desvendam um país nem tão maravilhoso...” (1999, p. 210) e que, ao mesmo tempo, expressariam o papel da literatura como capaz de expor as verdadeiras leituras do real. Neste sentido, podemos pensar no desejo de olhar para o

*ideal* e espelhar-se nele, e no quanto a representação criada a partir dele, como efeito de verdade, se sobreporia à cidade real. Dessa maneira, olha-se para o de *fora* e nega-se ou esconde-se o que (ou os que) incomoda(m) de fato.

Neste ponto se configuram os espaços de *O cortiço* e de *Cidade de Deus* nos quais o espelho invertido da cidade maravilhosa é refletido, ou melhor, nos quais a cidade nem sequer aparece, pois ela inexistente para estes universos; nem o trânsito entre seus espaços há, nem sequer o olhar entre estes mundos transparece, nem para fora e nem de fora para dentro. Isto nem sequer parece incomodar, sendo que puramente expõe uma realidade, sem cair em generalizações morais ou buscar explicações.

Em *O cortiço*, há o conflito entre o imigrante representante do capitalista, que explora o cortiço de sua propriedade, e a parcela da população de pobres miseráveis, ou seja, os *de baixo*, uma legião mal definida de imigrantes, negros escravos (ou não escravos), mulatos e brancos, em pleno processo de caldeamento e formação do escalão inferior da sociedade do final do século XIX, que configura a representação da pobreza urbana. Estes em nenhum momento demonstram qualquer percepção de consciência de classe e parecem estar acomodados neste espaço restrito em que se encontram, sem noção de serem *os outros*.

Cabe retomar a noção trazida por Chalhoub (2006) sobre como o processo histórico de destruição do principal cortiço carioca, o Cabeça de Porco, em 1893, marcou o início do fim de uma era. Segundo o historiador, o fim do cortiço dramatizou, como nenhum outro evento, o processo de erradicação dos pobres, varrendo do mapa central da cidade aquela “sujeira” (CHALHOUB, 2006, p. 17) e, deste modo, iniciou o processo de segregação dos indesejáveis na metrópole. Tal episódio transformou-se num dos mitos fundantes de toda forma de conceber a gestão das diferenças sociais na cidade e lidar com a diversidade humana: primeiro, e em especial, com a construção da noção de *classes pobres* e *classes perigosas*, um estigma que acompanha as classes empobrecidas até a contemporaneidade; segundo, a crença de que haveria uma racionalidade na gestão administrativa “eficiente” capaz de nortear extrinsecamente as desigualdades sociais (CHALHOUB, 2006, p. 20). São duas crenças que, combinadas historicamente, só têm inibido os direitos do exercício da cidadania, no mínimo.

Esse evento acontece posteriormente à escritura da narrativa de Azevedo, por isso não aparece no horizonte de suas personagens que, como já comentado, não se percebem como excluídos, ou *os outros* – estão lutando para sobreviver. Já em *Cidade de Deus* o contexto fechado do universo da favela revela resquício deste processo.

Historicamente, também geradas a partir da destruição do Cabeça do Porco<sup>39</sup>, a conformação excludente de *Cidade de Deus* é enunciada já nas suas primeiras páginas. A órbita limitada só ratifica esta segregação providencial da cidade que busca “organizar”, segundo Chalhoub, suas desigualdades. À medida em que a sensação de acossamento e confinamento vai se corroborando e a neofavela vai se configurando (diferentemente da inconsciência das personagens de *O cortiço*), as personagens de *Cidade de Deus* validam o reflexo e o resultado do estigma criado no passado. A violência e o ressentimento puro, então, se apresentam, pois eles são os do *lado de lá* já percebidos como *os outros* e, portanto, como *inadequados*. Entender desta maneira o tempo presente, em *Cidade de Deus*, é ter em mira seu passado e as diferenças abismais como princípio estruturador, em especial sendo seus personagens o equivalente a *os outros*, e além de tudo negros<sup>40</sup>, portanto, vistos historicamente como *suspeitos* e *perigosos*. Neste sentido, o legado da herança colonial escravista persistiu na mentalidade e o estigma se sedimentou, desde o final do Brasil Império. No caso de *Cidade de Deus*, se concretizou<sup>41</sup>.

Deste modo, a neofavela representa não só uma comunidade fechada, à margem da grande metrópole, mas um poder paralelo em ascensão, um novo mecanismo de integração perversa, desafiador ou, talvez, completamente integrado à ordem vigente da metrópole. Exclusão social, periferia e violência urbana, aqui, caminham juntas e uma é o reflexo da outra. As rachas do espelho finalmente se revelam e as fronteiras “tênuas” das quais Ventura fala, já deixaram de sê-lo, estando explicitamente impostas e expostas impetuosamente.

---

<sup>39</sup> Segundo hipótese do estudo de Fessler Vaz em seu estudo sobre os cortiços do Rio de Janeiro, o prefeito Barata Ribeiro teria “generosamente” doado as madeiras aos habitantes despejados do Cabeça de Porco que, de posse do material teriam subido e se instalado no morro nas proximidades. O mesmo em que 1897 os soldados egressos de Canudos vieram a se estabelecer. O local passou a ser chamado de “morro da Favela”. (CHALHOUB, 2006, p. 17)

<sup>40</sup> Hoje, a Cidade de Deus tem 65 mil habitantes, 62% dos quais são negros, 23,5% são pobres e 5% são indigentes, de acordo com O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/dados-do-rio-como-vamos-mostram-que-cidade-de-deus-ainda-tem-problemas-na-area-social-2803628> Acesso: 03 mar 2013.

<sup>41</sup> Segundo os registros do Sistema de Informações de Mortalidade, entre 2002 e 2010, morreram assassinados no país 272.422 cidadãos negros, na sua maioria jovens, com uma média de 30.269 assassinatos ao ano. De acordo com o estudo, seria uma mortalidade seletiva, considerando que no conjunto da população, entre 2002 e 2010, as taxas de homicídios brancos caíram de 20,6 para 15,5 homicídios (queda de 24,8%), enquanto as de homicídios negros cresceram de 34,1 para 36,0 (aumento de 5,6%) (WASELFIZ, 2012, p. 38)

Microcosmos que espelham os graus de desigualdades presentes nos estratos baixos da sociedade, estes espaços de certa forma se constituem guetos<sup>42</sup>, os espaços das diferenças. Dentro desta lógica, o sociólogo Zygmunt Bauman (1997; 2001) tratará os estranhos, os refugos da sociedade e em que dinâmica ela produz estes guetos. Segundo Bauman, a sociedade moderna, notoriamente instável e constante apenas em sua hostilidade, sempre buscou a ordem segura contra todos os desafios futuros, mesmo que artificialmente. Tal ordem atrelada ao conceito de civilização traz valores agregados como, beleza, harmonia, limpeza, coerência, segurança e perfeição, isto é, uma sociedade que por excelência busca uma ordem pura e inquestionável. Mas, salienta que “Cada ordem tem suas próprias desordens; cada modelo de pureza tem sua própria sujeira que precisa ser varrida.” (BAUMAN, 1997, p. 20).

Tal “sujeira” é uma questão social, ou uma questão de “poluição” (BAUMAN, 1997, p. 13) da presença de pessoas que não se ajustam no quadro dito harmônico da ordem esperada numa sociedade e, portanto, estão “fora do lugar” (BAUMAN, 1997, p. 13). Estas pessoas são os *outros*, os “estranhos”, o “refugo” como nomina Bauman e observa:

Se os estranhos são pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia [...]; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de ser sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos. Ao mesmo tempo que traça suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo assim acusadas de causar a experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável. (BAUMAN, 1997, p. 27)

Assim, o estado moderno, que legislou a ordem para a existência, para justamente lidar com estes inconvenientes estranhos, definiu a ordem como a nitidez de aglutinar divisões, categorizações e fronteiras. Pois é dentro de uma visão de ordem que estes “estranhos”, vistos como “diferentes”, para usar as palavras de Bauman, não se ajustam, pois exalam incerteza, insegurança e, portanto, precisam não estar presentes. Sob esta perspectiva define-se então como uma estratégia a exclusão, ou *antropoêmica*, conceito que Bauman toma emprestado de Lévi-Strauss. A estratégia consistiria em

<sup>42</sup> Parto de tal expressão justamente por ser usada também por Paulo Lins (ver entrevista em anexo).

bani-los dos limites do mundo ordeiro, impedindo toda e qualquer comunicação com os do lado de dentro, através de paredes visíveis de guetos, ou de invisíveis, mas não menos tangíveis, “purificar” (BAUMAN, 1997, p. 29) então, expulsar os estranhos para além das fronteiras do território.

Apesar de seus estudos se referirem aos espaços de confinamento dos judeus na época nazista e a um antigo sonho de pureza, tal conceito pode ser aplicável a outros espaços de segregação e exclusão, como os guetos negros norte-americanos, segundo Bauman. Aqui, porém, é na favela periférica dos grandes centros urbanos que vai parar o pobre, o negro, o nordestino, aquele *estranho*, tanto no perfil, na cor, especialmente, quanto no que diz respeito a sua “inadequação” dentro da sociedade pós-moderna, onde estes espaços resultariam na “sedimentação de uma dupla rejeição, combinando classe e raça – e a cor da pele mantém os moradores do gueto em sua prisão com mais firmeza do que um exército de carcereiros.” (BAUMAN, 2001, p. 108). Logo, é um espaço que porta em si um estigma territorial publicamente reconhecido como uma arma final de exclusão e degradação das classes baixas, e dos pobres numa subclasse, como estratégia de confinamento e imobilização, para “prender os indesejáveis ao chão”, segundo Bauman (1997, p. 109).

Suas considerações, voltando à questão dos campos de concentração, seriam de que a segregação e exclusão da presença dos refugos da sociedade eram justificadas, pois “ofendiam o senso esteticamente agradável e moralmente tranquilizador da harmonia.” (BAUMAN, 1997, p. 13) como, portanto, pessoas que estragavam a representação da ordem dentro dos padrões vigentes. Seguindo tal reflexão e transferindo-a para o universo periférico da favela, entendemos que se aos indesejáveis foram destinados somente espaços em guetos, existe conseqüentemente a percepção de que no mundo da ordem, isto é, dentro dos seus padrões de beleza e harmonia, não há lugar para eles. Derivando, assim, dessa lógica: a violência, a brutalidade, o extermínio, enfim, o quadro da realidade contemporânea que está em *Cidade de Deus*.

## 5.2 AS ARTICULAÇÕES ENTRE ORDEM E DESORDEM NOS ESPAÇOS NARRATIVOS

Tanto em *O cortiço* como em *Cidade de Deus*, os espaços são mostrados como sistemas ou subsistemas urbanos capazes de definir a tessitura social. Justamente por serem guetos e, portanto, confinados em suas fronteiras, não só demarcariam o processo de segregação como a metrópole o definiu, isto é, em termos de exclusão, mas também

reverberariam nos seus moradores essa situação, que definiria assim suas posturas. Dessa maneira, o cortiço da narrativa é descrito como um espaço constituidor de sentidos, como força viva que seria capaz de subjugar a diversidade de grupos de pauperizados que nele habita e os personagens que na coletividade só comprovariam a potencialidade do meio ou *habitat*. Em *Cidade de Deus* há uma favela (e um estrato desta) onde a lógica do crime e da violência seria a única resposta possível para aquela configuração perversa e as piores desumanidades, perpetradas ali, seriam exatamente o reflexo disso. Estar ali seria naturalmente seguir esta lógica.

Assim, todas as personagens em ambas as narrativas são enredadas pelas circunstâncias e se submentem aos seus espaços narrativos, visto que estes são representações geográficas de um produto histórico. No entanto, a partir das personagens-chave das narrativas, tais espaços começam a sofrer modificações, ou seja, a força do meio (que até então subjugava a todos) acaba por se conformar aos protagonistas e, diga-se de passagem, também às figuras que representam as potências negativas nas narrativas. Deste modo, verificamos uma subversão no sentido da ordem para a desordem, e vice versa.

O cortiço de Azevedo inicialmente constituído arquitetonicamente como uma “serpente de pedra e cal” (AZEVEDO, 2006, p. 25), comportando as noventa e cinco casinhas “engenhosamente” construídas pelo próprio João Romão é horizontal como uma senzala (demarcando a época e o perfil dos seus moradores) e desorganizado em sua estrutura. Descrito como um ambiente promíscuo, onde o coletivo que nele habita convive numa “algazarra infernal” (p. 64), o cortiço mescla todo tipo de atividades na precariedade de suas dependências e áreas comuns, animais domésticos, hortas, enfim, não tem limites físicos definidos e vai invadindo terrenos até chegar à pedreira.

Para Candido (1993), o cortiço na sua fase inicial seria regido por uma lei biológica e, portanto, ligado à natureza. A partir disso, a força que atua naquele meio seria espontânea e, conseqüentemente, tratada pelo romancista como uma realidade orgânica. No entanto, à medida que João Romão vai se configurando um capitalista com um projeto econômico, ele também vai dirigindo o cortiço para outro sentido, buscando outro perfil para a sua propriedade. Isso se consolida no seu novo empreendimento que será o novo cortiço depois do incêndio. A Estalagem São Romão traz um aspecto renovado, ordenado dentro de uma nova arquitetura, agora vertical, arquitetonicamente bem construído, apurando o contorno; com regras para os moradores, expulsando os inaptos. Segundo Candido (1995, p. 135), se estabelece agora a passagem do espontâneo



para o dirigido, um momento descrito como “de cunho mecânico”, que manifesta justamente a busca da urbanidade.

Para João Romão, a representação da ordem é relacionada tanto à questão das diferenças de classes como à mentalidade ideológica e política da época. De acordo com Chalhoub (2006, p. 35), na política do governo nas últimas décadas do século XIX estaria presente a ideia do “caminho da civilização” como um modelo de aperfeiçoamento moral e material para que a nação atingisse a mesma “prosperidade” dos países mais cultos. Dentro dessa política, a “modernização”, emprestando as palavras de Chalhoub, pode ser correlata de conceitos como “civilização”, “progresso”, “limpeza”, “controle” e “poder”, em oposição ao proletariado do cortiço São Romão, que seriam os “invertidos”, uma “subclasse”, ou classes dominadas, “pobres e viciosas” e, dessa maneira, representativos da “desordem”, justificando, portanto, a ideia de *classes perigosas*. Sendo assim, *O cortiço* iniciaria na desordem e finalizaria na ordem.

Franco Moretti propõe uma leitura das representações de mundos e fenômenos culturais, através do mapeamento geográfico racional, como uma ferramenta analítica capaz de entrecruzar o universo real e o fictício. Assim, ensina a mapear o espaço da narrativa, uma espécie de geografia literária, pois os mapas “mudam o modo de ler o romance” (MORETTI, 2003, p. 15), sendo, portanto, instrumentos que “dissecam o texto de uma maneira incomum, trazendo à luz relações que de outro modo ficariam ocultas” (p. 13). Ele acrescenta:

Em primeiro lugar, realçam o *ortgebunden* [vinculação ao lugar], a natureza espacial das formas literárias: cada uma delas com sua geometria peculiar, suas fronteiras, seus tabus espaciais e rotas favoritas. Em seguida, os mapas trazem à luz a lógica *interna* da narrativa: o domínio semiótico em torno do qual o enredo se aglutina e se organiza (MORETTI, 2003, p. 15).

Considerando esta premissa do mapa fictício imbricado ao real, como capaz de analisar a tessitura social, o sistema e a organização estrutural narrativa literária, percebemos o quão explicitamente estão expostos na narrativa os indícios desta construção: de um cortiço inicialmente desordenado e orgânico para outro posteriormente ordenado e modernizado. A partir disso, propomos localizar esses indícios dentro da cartografia da época e, depois, criar uma representação visual, buscando tornar legível esta representação.

Podemos iniciar com a localização do Cortiço São Romão no mapa da metrópole oitocentista de Azevedo, partindo de dois indícios internos e um externo ao texto. Como

base, destacamos dois fragmentos: no primeiro, “João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo” (AZEVEDO, 2006, p. 15); e, no segundo, “O Roberto Papa-Defuntos dissera-lhe que o encontrara às duas da tarde ali perto, ao dobrar da Rua Bambina” (AZEVEDO, 2006, p. 160). Antonio Candido explicita o ponto de contato da literatura com a empiria e a possibilidade de uma construção mental a partir da decodificação do discurso verbal, como lemos no trecho abaixo:

O cortiço de Botafogo, estendendo-se rumo à pedreira (que ainda lá está, no fundo da rua Marechal Niemeyer, explorada a dinamite como no tempo de Jerônimo), é uma habitação coletiva que penetrou em todas as imaginações e sempre tirou o seu prestígio do fato de parecer uma imagem poderosa e direta da realidade. (CANDIDO, 1993, p. 137)

Assim, a partir destes indicadores, temos uma visão panorâmica da delimitação geográfica do Cortiço São Romão dentro do Mapa do Rio de Janeiro em 1870, como verificamos nas Figuras 21 e 22, a seguir:



Figura 21. Visão total da cidade do Rio de Janeiro na época



**Figura 22** Possível localização do cortiço no bairro Botafogo

Propomos, ainda, uma possível representação visual do espaço ficcional do cortiço ainda espontâneo, desorganizado em sua estrutura inicial, que seria apontada pelos olhos do narrador e que foi elaborada através de alguns fragmentos descritivos lançados na narrativa. Assim, encontram-se elementos, equivalentes imagéticos aos

literários, capazes de demarcar e organizar visualmente este universo literário, como observamos na Figura 23, abaixo:

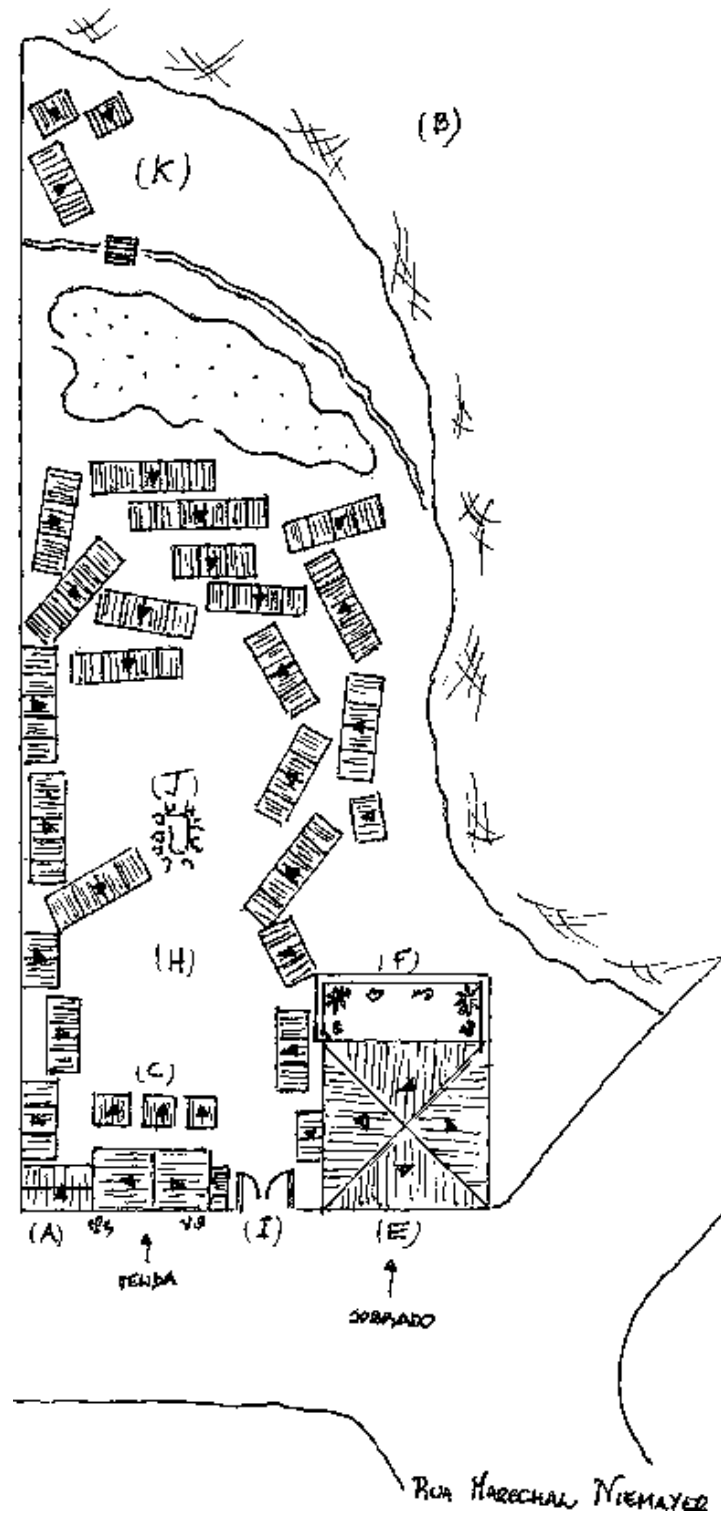


Figura 23 O cortiço espontâneo e desorganizado

Tais segmentos compõem e estruturam a espacialidade visual que pode dar indícios da tessitura social e espacial do cortiço. A construção e visualização dos indícios podem ser acompanhadas a seguir, mas note-se que estes são um tanto abstratos e, portanto, sujeitos a uma interpretação possivelmente imprecisa.

**Fragmento A:** “João Romão comprou então, com as economias da amiga, alguns palmos de terreno ao lado esquerdo da venda, e levantou uma casinha de duas portas, dividida ao meio paralelamente à rua” (AZEVEDO, 2006, p.16);

**Fragmento B:** “uma pedreira que havia para além de um capinzal aos fundos da venda” (AZEVEDO, 2006, p. 17);

**Fragmento C:** “um ano depois da aquisição da crioula, indo em hasta pública algumas braças de terra situadas ao fundo da taverna, arrematou-as logo e tratou, sem perda de tempo, de construir três casinhas de porta e janela.” (AZEVEDO, 2006, p. 17);

**Fragmento D:** “dentro de um ano e meio, arrematava já todo o espaço compreendido entre suas casinhas e a pedreira, isto é, umas oitenta braças de fundo sobre vinte de frente em plano enxuto e magnífico para construir.” (AZEVEDO, 2006, p. 18);

**Fragmento E:**

Justamente por esta ocasião, vendeu-se um sobrado que ficava à direita da venda, separado desta apenas por aquelas vinte braças; de sorte que todo flanco esquerdo do prédio, coisa de uns vinte e tantos metros, despejava para o terreno do vendeiro as suas nove janelas de peitoril. (AZEVEDO, 2006, p. 18)

**Fragmentos F:**

A casa era boa; seu único defeito estava na escassez do quintal; mas para isso havia remédio: com muito pouco comprava-se umas dez braças daquele terreno do fundo que ia até a pedreira, e mais uns dez ou quinze palmos do lado em que ficava a venda. (AZEVEDO, 2006, p. 21)

**E:** “Ora qual! Que diabo pode lá você fazer ali? Uma porcaria de um pedaço de terreno quase grudado ao morro e aos fundos de minha casa!” (AZEVEDO, 2006, 2006, p. 22);

**Fragmento G:**

O que alias não impediu que as casinhas continuassem a surgir, uma após outra, e fossem logo se enchendo, a estenderem-se unidas por ali a fora, desde a venda até quase ao morro, e depois dobrassem para o lado do

Miranda e avançassem sobre o quintal deste, que parecia ameaçado por aquela serpente de pedra e cal. (AZEVEDO, 2006, p. 25)

**Fragmento H:** “E os quartos do cortiço pararam enfim de encontro ao muro do negociante, formando com a continuação da casa deste um grande quadrilongo, espécie de quartel, onde podia formar um batalhão.” (AZEVEDO, 2006, p. 25)

**Fragmentos I:**

Noventa e cinco casinhas comportou esta estalagem. Prontas, João Romão mandou levantar na frente, nas vinte braças que separavam a venda do sobrado do Miranda, um grosso muro de dez palmos de altura, coroado de cacos de vidro e fundos de garrafa, e com um grande portão no centro (AZEVEDO, 2006, p.27)

**Fragmento J:** “[...] por cima uma tabuleta amarela, em que se lia o seguinte, escrito a tinta encarnada e sem ortografia: ‘Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e tinhas para lavadeiras.’ (AZEVEDO, 2006, p. 27);

**Fragmento K:**

À proporção que os dois se aproximavam da imponente pedreira [B] À esquerda, por cima de um vestígio de rio, que parecia ter sido bebido de um trago por aquele sol sedento, havia uma ponte de tábuas [...] Para adiante, na mesma direção, corria um vasto telheiro, velho e sujo, firmado sobre colunas de pedra tosca [...] Logo em seguida surgia uma oficina de ferreiro [...] em seguida via-se uma miserável estrebaria. (AZEVEDO, 2006, p. 47-48)

Ao observarmos esta possível representação visual criada a partir destes fragmentos, percebemos o tecido social no espaço ficcional e existencial do cortiço. Azevedo mostra este microcosmo como capaz de criar redes de relacionamento e demarcar claramente a diversidade de experiências ali vivenciadas. É notável como o espaço visualizado de *O cortiço*, transcrito à história, revela claramente o retrato da separação das camadas sociais.

Em frente ao cortiço São Romão, estão as edificações da classe dominante, a taverna de João Romão e o seu portão, separando o externo do interno, filtrando tudo e todos que ali entram e habitam. O proprietário é dono de um universo de miseráveis, de pobres incapazes de autonomia social e principalmente econômica.

É notória a concepção historicamente preconceituosa criada dos pobres como uma subclasse, conseqüentemente, composta de pessoas que viveriam na indolência, na ociosidade, em situações de desorganização familiar, no vício e na criminalidade. Reflete a ideia de uma cidadania truncada, cujas habitações coletivas são vistas como

locais por excelência da desordem, pelas condições físico-ambientais, da degradação e da promiscuidade. Segundo Kowarick:

Sobre esta modalidade de moradia, o imaginário social constrói um discurso que esquadriha a mistura de sexos e idades, a desorganização familiar, a moralidade duvidosa, os hábitos perniciosos, olhando estes locais como focos que fermentam os germes da degenerescência e da vadiagem (KOWARICK, 2009, p. 85)

Outra edificação ostentando poder é mostrada no sobrado (fragmento E). Fora do cortiço, mas não isolado e em constante tensão com ele, está o sobrado, compondo o outro núcleo representativo do eixo da classe dominante e da suposta ordem, como vemos na narrativa. A rivalidade e tensão entre João Romão e Miranda acontecem na fase do cortiço desordenado, por isso se faz necessário construir um muro demarcador do espaço de poder entre eles e suas propriedades. Seria uma espécie de trincheira, dada a insuperabilidade do impasse. Depois da construção do novo cortiço veremos uma perfeita harmonia entre os rivais.

Percebemos, então, o cortiço mostrado por trás da estalagem e indo de encontro ao sobrado, como um amontoado de casinhas minúsculas e subdivididas, um ajuntamento de pessoas e famílias, uma composição espacial desorganizada, sem condições de infraestrutura, enfim, um afunilamento de encontro à pedreira. Está, dessa maneira, submetido a um estado espacial que reflete o próprio jogo da sua falta de perspectiva. Esta é uma imagem carregada de estigmas sociais, “as figurações de uma insegurança projetada no ‘lado de lá’, cortiços e favelas, vistos como sina dos que não conseguem garantir um lugar no mundo” (KOWARICK, 2009, p. 11)

Após o incêndio, o cortiço mudou. É o momento mais próspero do cortiço São Romão e, portanto, em processo de renovação e implementação de melhorias. O desejo de ascensão social de João Romão, com pretensões de aristocracia, se reflete na sua propriedade e no entorno. Podemos percebê-la e visualizá-la no seguinte trecho:

Mas o cortiço já não era o mesmo, estava muito diferente, mal dava ideia do que fora. O pátio estreitara-se com as edificações novas; agora parecia uma rua, todo calçado por igual e iluminado por três lampiões grandes, simetricamente dispostos. [A] Fizeram-se seis latrinas, seis torneiras de água e três banheiros. Desapareceram as pequenas hortas, os jardins de quatro a oito palmos e os imensos depósitos de garrafas vazias. À esquerda, até onde acabava o prédio do Miranda, estendia-se um novo corredor de casinhas de porta e janela, e daí por diante, acompanhando todo o fundo e dobrando depois para a direita até esbarrar no sobrado de João Romão, erguia-se um segundo andar, fechado em cima do primeiro por uma estreita e extensa varanda de grades de madeira, para qual se subia por duas escadas, uma em



cada extremidade [B]. De cento e tantos, a numeração dos cômodos elevou-se a mais de quatrocentos. (AZEVEDO, 2006, p. 181)

A partir da descrição acima, podemos pensar sobre esta mudança e criar uma imagem do novo cortiço. Existe a tentativa de ordenação do espaço, antes definido como local de desordem, não só física, mas também decorrente de um estigma histórico dos cortiços e dos pobres como ralé. Ao reconstruir e reformular o espaço físico do cortiço, João Romão, em um momento de ascensão, aponta para a representação da *ordem* relacionando-a com a tentativa de modernizar e depurar o ambiente e, assim, alcançar dentro dos seus novos padrões outro perfil, não só físico, mas social, e outro patamar neste mundo de habitações coletivas dentro do universo urbano carioca, que tentava se modernizar. (Figura 24- página seguinte)

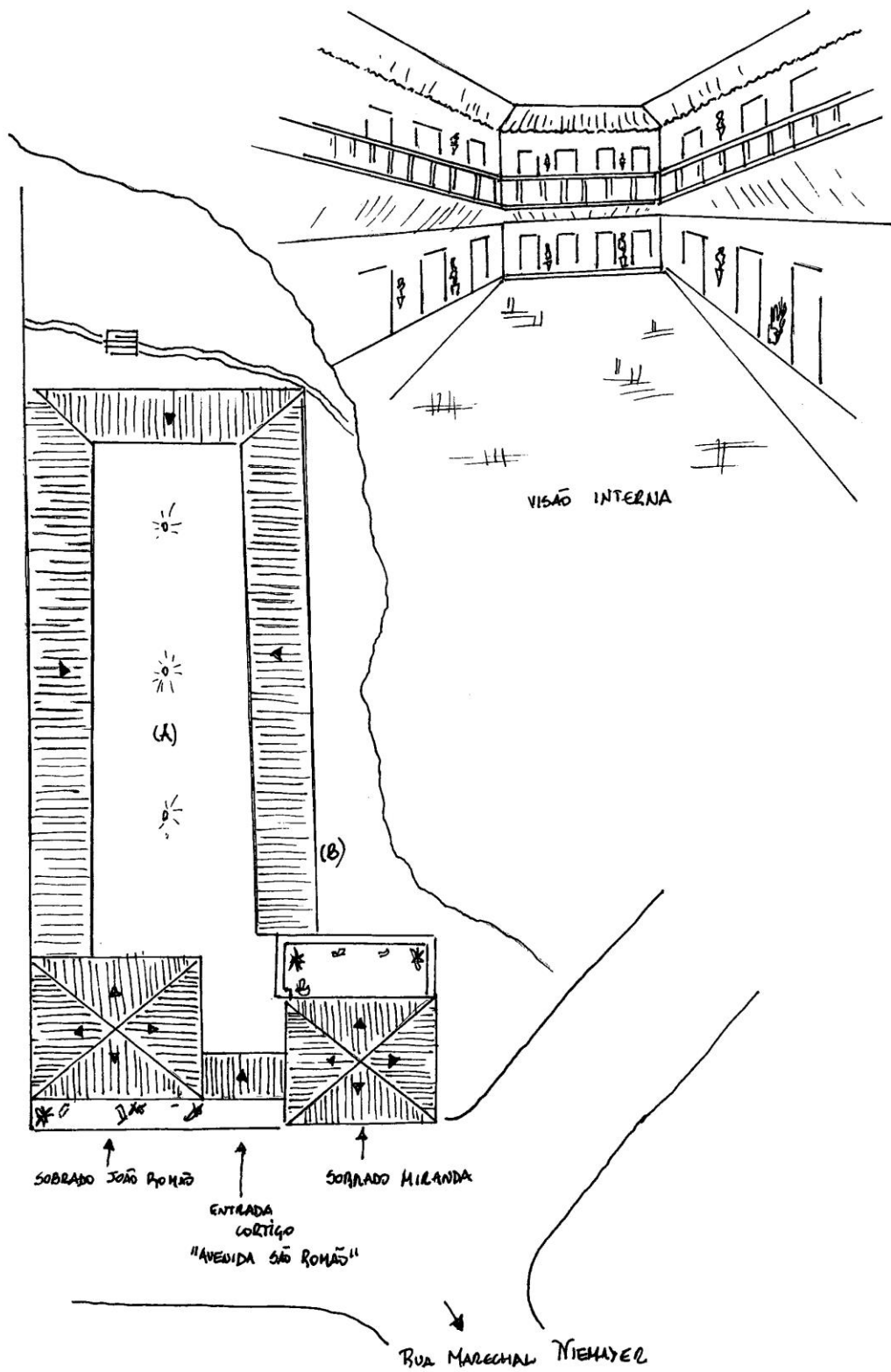


Figura 24 O cortiço reconstruído agora organizado

Pois o cortiço mudou seu, “alguns moradores puseram plantas à porta e à janela, em meias tinas serradas ou em vasos de barro.” (p. 181), também passou a ser habitado por outra classe de pessoas, não mais tão miserável:

[...] notavam-se por ultimo na estalagem muitos inquilinos novos, que já não eram sem gravata e sem meias. A feroz engrenagem daquela máquina terrível, que nunca parava, ia lançando os dentes a uma nova camada social que, pouco a pouco, se deixaria arrastar inteira lá para dentro. (AZEVEDO, 2006, p. 182-183)

Nesta análise sobre a espacialização de *O cortiço* há um detalhe no mínimo curioso sobre o romance, que é narrado em terceira pessoa, com um narrador onisciente. Sabemos que este narrador mostra-se ambíguo, com um ponto de vista matizado, que não demonstra um perfil definido ou com uma posição forte, inclusive deslocando o foco narrativo. Esta oscilação nos pontos de vista está clara nos fragmentos aqui evidenciados. Percebemos através deles que no início o sobrado (em relação ao cortiço) era descrito ao lado direito, portanto, visto de frente, da rua, deixando o narrador numa posição bem clara: a de não pertencente à classe retratada do cortiço. No final, na descrição do novo cortiço, o sobrado é colocado no lado esquerdo, ou seja, do ponto de vista interno. Poderíamos perguntar, então: será que com a nova estruturação mais ordenada do cortiço, o narrador se sentiria à vontade para estar naquele espaço?

Voltando à questão da desordem à ordem e às comparações das narrativas, quanto à adaptação de Ramalho Jr. Nessa obra, tal indício é cunhado evidentemente pela síntese da linguagem, que condensa principalmente nas primeiras imagens, todo o universo do coletivo da narrativa de Azevedo. A visão panorâmica do todo, com a parede branca da imponente pedreira ao fundo, mostra as casinhas desencontradas, o emaranhado de pessoas, os objetos cotidianos, os animais domésticos, o movimento das trocas cotidianas, a mescla desorganizada num entrevero geral. Trata-se de uma equivalência no processo de transposição entre as linguagens, capaz de revelar de forma icônica e imprimir visualmente o caráter desordenado deste pequeno universo.

Quanto às intenções de João Romão na organização do lugar, podemos dizer que elas estão claramente enunciadas em pelo menos três episódios acontecidos na narrativa fílmica. São confusões em que João Romão precisa intervir na baderna de seus inquilinos e durante as quais sua voz sempre ressoa com o imperativo “quero ordem aqui”. Visualmente, então, percebemos os dois momentos expostos nas cenas iniciais e nas finais:



**Figura 25 - O antigo cortiço desorganizado**



**Figura 26 - O novo cortiço renovado e ordenado**

Trazendo a análise para o contexto contemporâneo de *Cidade de Deus*, percebemos que o espaço narrativo do conjunto habitacional é apontado somente através de pontos cardeais, portanto, são indícios que não explicitam, apenas sugerem. Inicialmente, o conjunto é assinalado como um local com uma geografia ampla, ainda bucólica, na qual as casas construídas nos vários loteamentos (nomeados Lá em Cima, Lá em Frente, lá Embaixo, Lá no Mundo Novo) ainda convivem nos arredores com o charco, o bosque, o laguinho, o mar da Barra da Tijuca, “paixão garantida para toda criança” (LINS, 2003, p.29), que alimentavam a esperança dos novos habitantes, pois encontravam ali estruturas básicas que nas suas favelas de procedência não existiam: rede de esgoto, água encanada, luz elétrica.

Apesar de o condomínio Cidade de Deus mostrar uma configuração de segregação, ele é, no entanto, um lugar ordenado em termos espaciais. Se, por um lado, ele é marcado pela revolta de alguns, “A senhora não vê o que fizeram com a gente? Colocaram nós aqui nesse fim de mundo, nessas casinhas de cachorro... Essa rede de esgoto malfeita que já tá dando entupimento, não tem ônibus, não tem hospital, não tem nada..nada.” (LINS, 2003, p.157), por outro lado, ele não deixa de ser um novo bairro

“formado por casinhas fileiradas brancas, rosa e azuis.” (LINS, 2003, 17). Segundo “os homens daquele carro de chapa branca” a intenção era edificarem um “novo lugar” e uma “nova era” (p.15), do que podemos deduzir a existência de uma estruturação espacial bem organizada, de uma mensagem ideológica de disciplina e domesticação provenientes da proposta política da época. Além disto, é um lugar relativamente tranquilo, onde uma nova comunidade surgiu efusivamente e os grupos de cada favela integraram uma nova rede social (mesmo que forçosamente estabelecida). E ali nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos. Era também onde a malandragem fumava os baseados, ou seja, no próprio Loteamento, ou no mato, ou até pelas ruas, sem muitos problemas com a polícia. Isto é, existe certo equilíbrio tosco, mas de convivência possível.

Neste momento, nos cabe pensar sobre a palavra ordem. Sua etimologia vem do latim — fileira, alinhamento, ordem, arranjo, disposição, classe social, o que provavelmente em termos de configuração espacial do conjunto habitacional neste início pode ser identificado. Podemos levar em conta também outras acepções que a palavra ordem possa assumir como: conjunto de princípios que harmonizam as funções internas e externas (ordem política) e complexo de normas objetivas e dos princípios de direito disciplinadores dos interesses dos cidadãos entre si e em relação à sociedade em que pertencem (ordem jurídica)<sup>43</sup>. Apesar de serem direcionadas a categorias específicas e trazerem em si alguns valores agregados, tais locuções podem ser reportadas para o contexto inicial da obra *Cidade de Deus*, no qual existe, de fato, certa ordenação e harmonia social, certos códigos éticos e seus princípios norteadores. Percebemos na narrativa que as transformações são graduais, acompanham e também definem o estado das relações, assim, com o andar do tempo os Apês foram construídos, porém, no início, o conjunto ainda era “uma região tranquila [...] o número de bandidos era resumido e poucos assaltavam ali” (LINS, 2003, p.175).

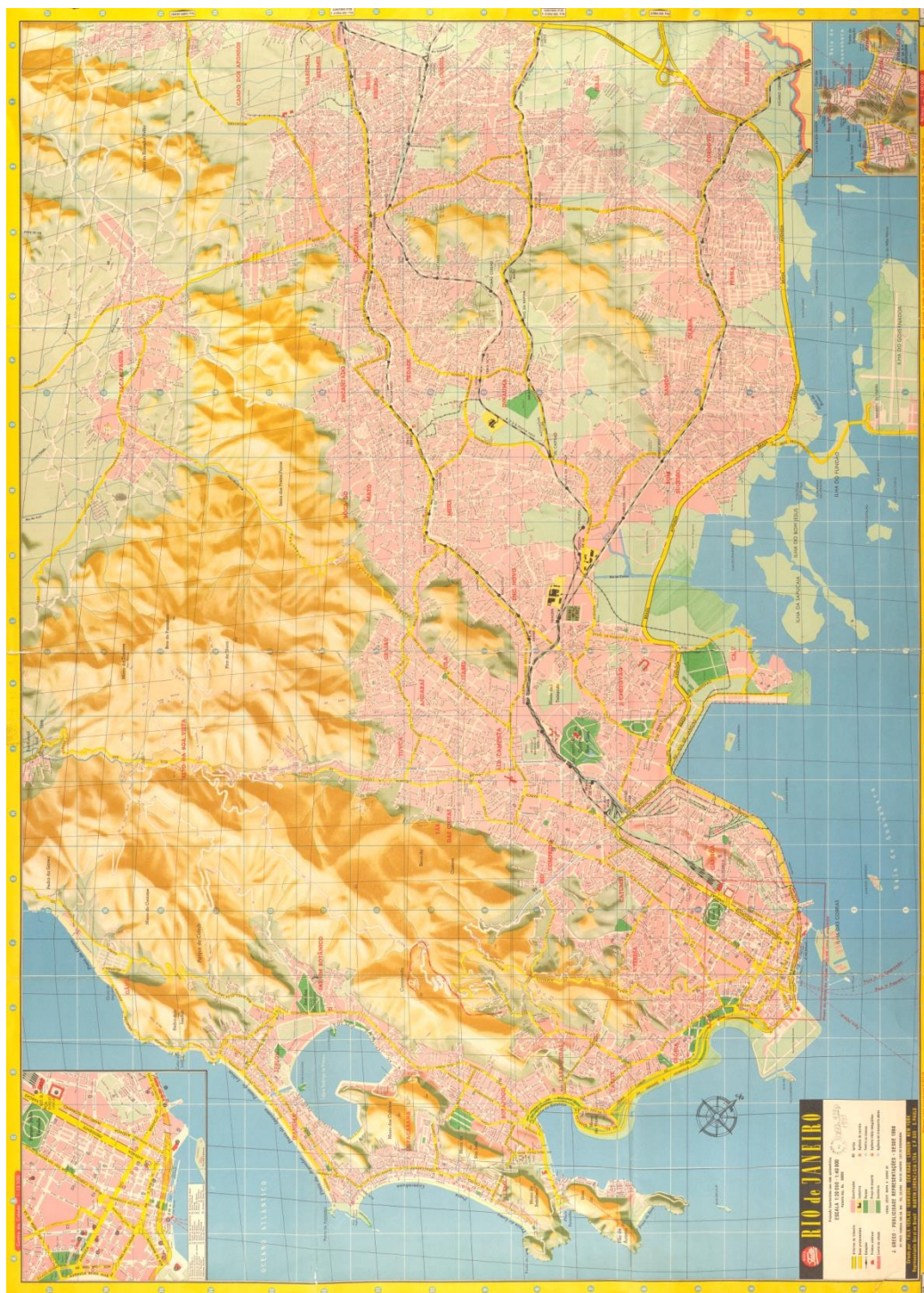
À medida que Zé Pequeno ascende, no entanto, o conjunto o acompanha, como percebemos no trecho: “Corria forte pelas ruas do Loteamento, agora pavimentado e ocupado por casas de classe média baixa, mas conservando ainda um grande número de árvores e lugares ermos para fumar um baseado tranquilo” (LINS, 2003, p. 198). Além disso, esta passagem mostra justamente a relação entre o espaço da favela e a personagem chave, sendo esse o momento em que tanto *Cidade de Deus* como *Pequeno*

---

<sup>43</sup> Segundo Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3. ed. revista e atualizada, 2004.

começam a se transformar. É nesse instante da narrativa, também, que o bandido se intitula o dono do conjunto e o enuncia, abertamente, não mais como um conjunto habitacional, mas uma favela, “favelão brabo mermo” (LINS, 2003, p. 209). A partir desse momento, a linha das mudanças tanto da narrativa quanto em Cidade de Deus, será traçada no sentido da desordem, pois é o momento em que Zé Pequeno toma as bocas de fumo, seja por ira, vingança seja por sede de poder, e o conjunto, então, se transfigura na neofavela — onde só a barbárie impera. No próximo momento, através de uma das suas atitudes selvagens, será deflagrada a guerra contra Mané Galinha, que vai transformar Cidade de Deus em uma geografia completamente caótica. Seus espaços finais revelam-se, então, com uma demarcação territorial de batalha. Tudo é mostrado como um labirinto, entre ruelas sinistras, becos armados, vielas precárias e encruzilhadas com gritos desesperados. Essa é a representação de um cenário que se manteve por dois anos e que tornou Cidade de Deus um dos mais violentos lugares do mundo, na época.

Quanto a indicações cartográficas, buscando comparações às criadas em relação à narrativa de *O cortiço*, podemos também inserir um mapa da época inicial da construção do conjunto habitacional de Cidade de Deus localizando-o na configuração segregacionista da metrópole carioca.



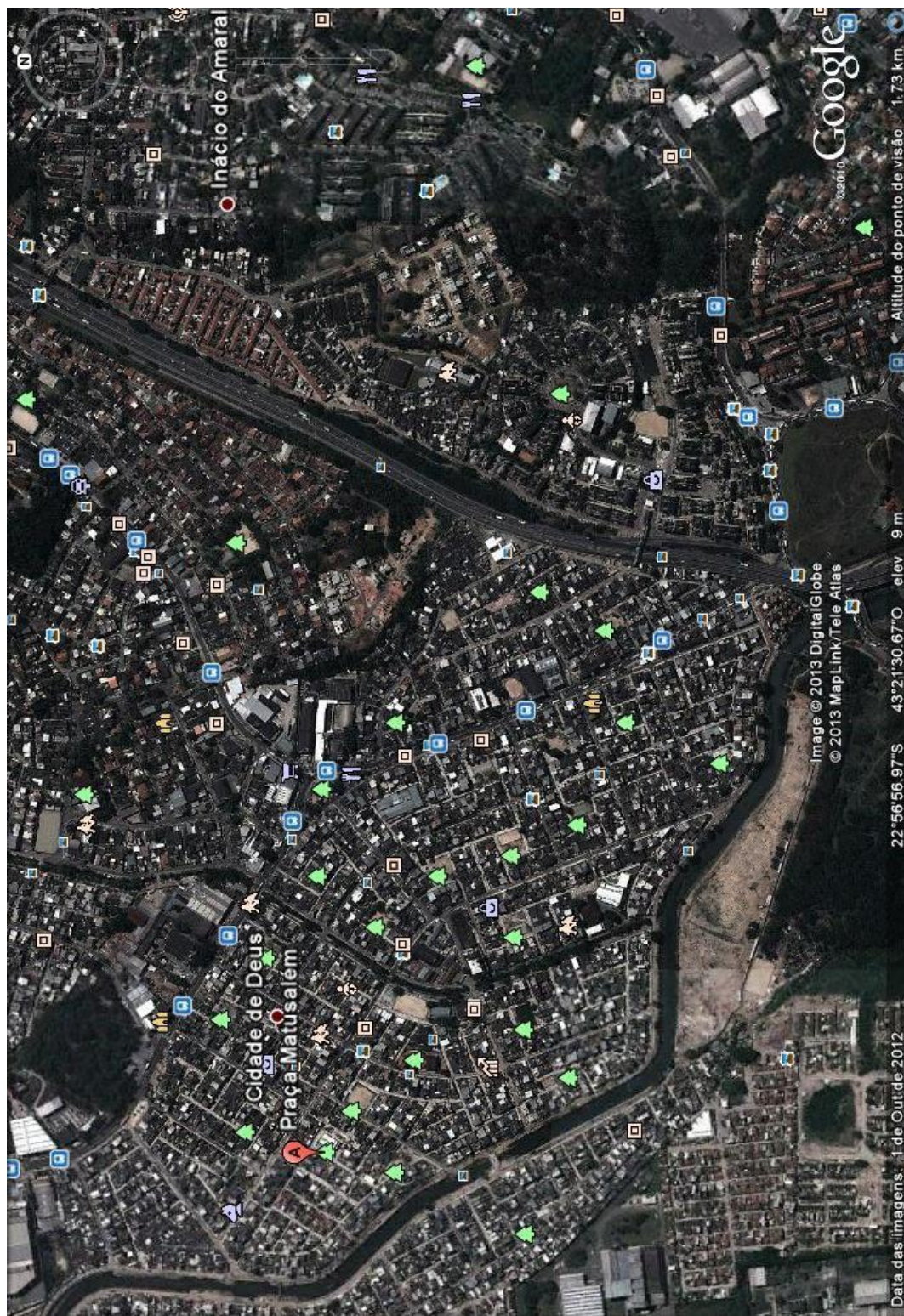
**Figura 27- Mapa do Rio de Janeiro (1970 aproximadamente) com Cidade de Deus demarcado bem à margem do centro da metrópole**

A partir de algumas indicações (não muito explícitas) dentro do mapa, podemos localizar onde estavam os “Apês, conjunto de prédios de apartamentos de um e dois quartos, alguns com vinte e outros com quarenta apartamentos.” (LINS, 2003, p. 17) e a

principal boca de fumo e território de Zé Pequeno. A narrativa nos dá uma indicação no trecho: “A boca dos Apês é que era a melhor de todas, tanto que vinha playboy até da Zona Sul comprar drogas nela, por ser quase à beira da estrada e no início da Via Onze, estrada que ligava a favela à Barra da Tijuca.” (LINS, 2003, p. 210)

Além disso, levando em conta o fato de a narrativa de Lins trazer dados de uma história recente, com uma geografia ainda presente, não podemos ignorar as ferramentas capazes de apontar estas informações. Podemos encontrar não só a localização dos Apês, mas também a praça da Quadra Quinze que, de acordo com o Google Earth, aparece como Praça Matusalém, onde ocorrerem os principais confrontos e a morte de Mané Galinha, apontada inúmeras vezes na narrativa: “Armou-se e precipitou-se, junto com seus parceiros, para a praça da Quadra Quinze, onde seus amigos costumavam ficar. Galinha ficou nas extremidades da praça [...] (LINS, 2003, p. 373).

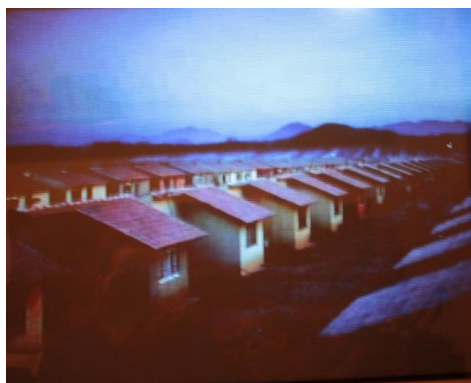




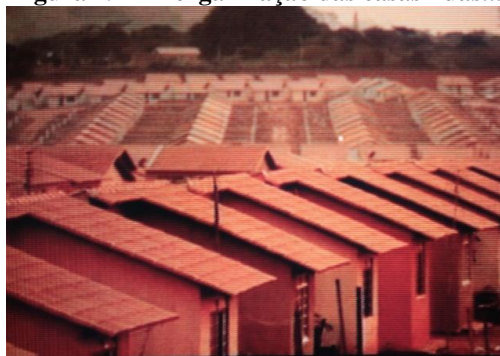
**Figura 28 - Mapa de Cidade de Deus (2013) com o cenário demarcado – a praça quinze e os Apês**

Quanto às representações fílmicas do espaço narrativo e geográfico de Cidade de Deus, que também se transfigura de uma configuração inicial de certa ordem para uma desordem total, temos como soluções visuais de representação para a época inicial do

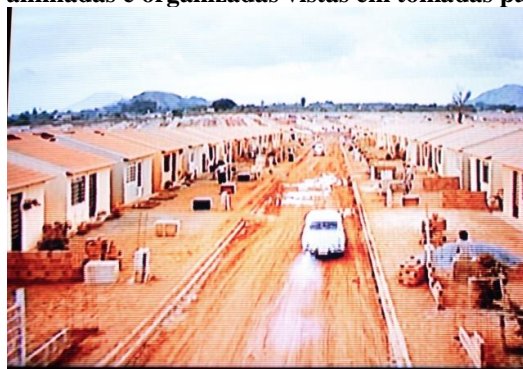
conjunto habitacional, equivalente aos anos sessenta, uma montagem mais clássica, amparada no plano-sequência e na profundidade de campo justamente por dar aquela “impressão de realidade”. As tomadas panorâmicas mostram a amplitude do condomínio, com casas nuas, alinhadas e organizadas, as ruas largas e retas.



**Figura 29 – A organização das casas nuas...**



**Figura 30 – alinhadas e organizadas vistas em tomadas panorâmicas...**



**Figura 31 – ruas largas mostrando a configuração organizada e ampla do condomínio**

Para a representação de Cidade de Deus em seu momento final, de guerra e, portanto, totalmente desordenado, caótico, as soluções fílmicas tomam como base a imagem de conflitos, propondo a tensão, a ruptura, a irregularidade, a perda de foco, os choques, os enquadramentos precários, aproximações e afastamentos irregulares ou instáveis para, dessa maneira, mostrar as esquinas, as escadas, a degradação, a poluição

de uma Cidade de Deus sem mais geografia. Os espaços são cada vez mais caóticos e labirínticos, sem perspectiva nem horizontes. A sensação é de acossamento e urgência. O predomínio é de cenas noturnas e as cenas finais são frenéticas, urgentes, fragmentadas, imperativas, mesclando muitos *close-ups* grotescos, insinuando o descontrole geral. Abaixo, três exemplos dessa representação em imagens:



**Figura 32 – Enquadramentos precários mostram a degradação das ruas...**



**Figura 33 – no qual o povo vive em meio à desordem**



**Figura 34 – Cena em que Busca-Pé corre na geografia precária, depredada, em uma tomada instável, com cores saturadas e desenquadrada, evidenciando o caos da situação.**

Assim, podemos concluir que Cidade de Deus inicia com uma configuração de ordem razoável, mas finaliza em total desordem.

### 5.3 O REALISMO LITERÁRIO

Neste momento de comparação do *corpus* é interessante refletir brevemente acerca do projeto literário realista/naturalista em relação aos contextos em que as obras foram concebidas. Cabe antes, porém, discorrer acerca do conceito realismo e o quanto ele sempre foi fundamental aos estudos literários. O conceito de *mimesis* remonta à Poética de Aristóteles que indicava: “imitar é congênito no homem” (*Poética*, 1966, p. 71) e o modo de copiar por meio de atores já é basal e particularmente significativo para o entendimento do fenômeno artístico.

Arnold Hauser em sua obra *Historia Social da Literatura e Arte* (1972) discute o quanto o realismo é um movimento artístico literário fortemente ligado ao contexto histórico, ao perfil e à disposição social do início do século XIX. O que ele chama de “moderno capitalismo, moderna sociedade burguesa, moderna arte e literatura naturalista” (1995, p. 727) sintetiza e define justamente este período, marcado pela materialização do capitalismo e pelos avanços das ciências exatas e históricas. Assim, assinala o historiador, o realismo literário aparece como desdobramento dos acontecimentos em que a mudança social engendra justamente a estética. Segundo Hauser:

O racionalismo econômico que acompanha a par e passo a industrialização progressiva e a absoluta vitória do capitalismo, o progresso das ciências exatas e históricas e o cientismo filosófico que com ele se relacionava, a experiência repetida de uma experiência falhada e o realismo político que daí resulta – tudo isto prepara o caminho para a grande batalha contra o romantismo, que permeia a história dos cem anos seguintes. (HAUSER, 1995, p. 729)

Deste modo, segundo o autor, há forte influência do âmbito histórico sobre o realismo. Importante apontarmos, acerca do âmbito estético, como esta exterioridade da realidade se manifesta. Erich Auerbach aponta essa ligação com a realidade externa, ao estudar o realismo em seu livro *Mimesis*, no qual faz uma análise aprofundada, plural e histórica do realismo na literatura e refere-se a um “realismo sério” (AUERBACH, 2002, p. 500) e sua presença em obras escritas durante a Idade Média e no Renascimento, quando “tinha sido possível representar os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo, tanto na poesia quanto nas artes plásticas” (p.500). Reitera tal relação quando explica que o realismo moderno se desenvolveu “em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida.” (p. 500). Importante ressaltar ainda que a proposta

de Auerbach em *Mimesis* é a “interpretação da realidade através da representação literária ou ‘imitação’[...]” (p. 499). Na referida obra, Auerbach comenta textos como os do Antigo Testamento, de Homero, de James Joyce, de Virginia Wolf e dos Irmãos Goncourt, entre outros, buscando elucidar o tratamento dado à realidade. O estudioso considera esse tratamento como um fenômeno estético que sempre esteve presente na literatura, mas somente vem a se consolidar no século XIX. Antes disso, a regra estilística clássica procurava transmitir somente o ponto de vista das classes dominantes. A partir do romance realista introduz-se a vida cotidiana de maneira séria pela primeira vez, então as massas serão tratadas como personagens literários.

Mencionamos em especial sua análise sobre *Germinie Lacerteux*, dos Irmãos Goncourt, por ser uma das primeiras obras a tratar *dos de baixo*. Ali, Auerbach assinala que “O povão, em todas as suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema: os Goncourt tinham e permaneceram com a razão; assim o demonstra a evolução da arte realista.” (AUERBACH, 2002, p. 447). Para Auerbach:

Fundamenta-se, aqui, o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo de forma séria, isto é, a extrema mistura de estilos, simultaneamente com argumentos político-sociais e científicos. A atividade do romancista é comparada com a atividade científica, sendo que, com isto, indubitavelmente se pensa em métodos biológico-experimentais. (AUERBACH, 2002, p. 446)

Auerbach aponta, na sequência da análise, uma relação com Zola. Enquanto na obra dos Irmãos Goncourt havia mais uma questão de impulso estético e um fenômeno isolado, em Zola, predecessor deles, trata-se da estrutura social refletida na arte. De acordo com Auerbach, Zola delatava em cada uma de suas linhas “um retrato verdadeiro da sociedade contemporânea tal como ele, Zola, a via; tal como também o público era intimado, nestas obras, a vê-la.” (2002, p. 458). Existiria, portanto, uma relação de contiguidade entre o Realismo e o Naturalismo.

O Naturalismo seria, dessa maneira, uma exacerbação dos princípios do Realismo do século XIX e sua articulação num sistema teórico, a filosofia do determinismo materialista, estaria perfeitamente ajustada à arte literária daquele momento. A Escola Naturalista assume a existência de uma realidade primeira que precederia o texto e que os escritores buscariam representar de modo fiel, por meio de uma observação detalhista, competente, mas igualmente científica. O escritor deveria operar como um cientista, tendo a vida cotidiana como o seu palco de investigação. Segundo Hauser, este seria um movimento guiado pelo cientificismo, ou seja, a

aplicação dos “princípios das ciências exatas à representação artística dos fatos, o que é uma vitória sobre o espírito do idealismo” (HAUSER, 1995, p. 906). A estrutura dos romances naturalistas, portanto, se apoiaria na observação de uma realidade inquestionável e no seu comprometimento com a verdade. A vida cotidiana deveria ser reproduzida como em um espelho. Dentro desses princípios a obra de Zola, o mais emblemático representante da Escola naturalista, se configuraria uma abordagem marcadamente científica e experimental, tendo ao mesmo tempo uma análise crítica sobre as paixões e comportamentos contextualizados. Tais concepções surgem como reflexo de um momento de grandes transformações sociais, políticas, econômicas e tecnológicas na Europa. Com a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, ocorridas em meados do século XVIII, nasce uma nova ordem econômica, o capitalismo, e uma nova ordem social, dada pela burguesia, pelo proletariado e, conseqüentemente, pelas lutas de classes. O Naturalismo buscava mostrar a realidade e, também, aprofundá-la, expor as mazelas sociais: os vícios, as paixões, os sentimentos humanos mais torpes e animalescos, considerados baixos e sujos, no recorte social que se refere à burguesia e à classe operária. A descrição minuciosa, a busca da veracidade, a influência da genética e do meio social seriam os fatores fundamentais na realização de uma obra naturalista.

No Brasil, porém, o momento era outro. Historicamente foi um tempo decisivo no âmbito nacional, pois, a partir da década de setenta do século XIX, aconteceram fatos que acarretaram mudanças na forma de pensar e inscrever o país na modernidade. Após a Independência, com a monarquia atingida, há a evidente mudança de regime político e as reformas: a eleição direta, a libertação dos escravos, a proclamação da República, a modernização das cidades. Portanto, coexistiam uma mentalidade ainda colonial e um momento de efervescência e transformações políticas e sociais. Tais mudanças delinearam uma transição na intelectualidade da época; e, conseqüentemente, novos horizontes na nossa literatura. Foi nessa conjuntura que Aluísio Azevedo arquitetou sua obra. Segundo Nelson Sodré (1965), justamente porque o país atravessava um período de transformações é que “foi importante a influência dos modelos externos, do ponto de vista formal principalmente, como é natural; mas foi importante, também, a circunstância histórica que nos era própria” (1965, p. 169), referindo-se ao fato de que a burguesia se consolidava naquele período.

Assim, o resultado foi uma est tica Naturalista que quando se incorporou à literatura brasileira foi amplamente criticada como cópia estéril do original francês, por críticos renomados como José Veríssimo e Silvio Romero. No entanto, embora o

Naturalismo brasileiro tenha seguido o modelo francês, percebemos diferenças significativas entre essas literaturas, visto que se referem a momentos históricos distintos, cada um com suas particularidades, como ressalta Sodré. Para ele, o Darwinismo, o evolucionismo, o positivismo, o socialismo que formaram a estrutura do pensamento contemporâneo e que modificaram os conceitos filosóficos, literários e sociais levaram mais de 20 anos para atravessar o atlântico (SODRÉ, 1965, p. 170). Então, o fato de o Naturalismo brasileiro ser influenciado pelo Frances é inegável, o que não é nenhuma novidade na arte, em cujo âmbito a questão da influência artística é uma constante. Consequentemente, o fato de alguns críticos se posicionarem contra o Naturalismo não impediu que a referida estética triunfasse entre os escritores brasileiros; eles abordavam as questões universais (diferenças sociais) sem deixar de abordar questões locais como em especial a escravidão. Entretanto, nos cabe lembrar que, de fato, nem todos os escritores brasileiros ditos naturalistas buscaram este caráter totalizante da estética naturalista em espelhar os problemas sociais e cruciais da época, sendo Aluísio Azevedo sua representação maior.

Entre o final do século XIX e o início do século XXI a literatura certamente atravessou diversos momentos. Na verdade, ao longo desses cem anos, a literatura sempre se caracterizou, em maior ou menor grau, por uma tendência realista. Nas décadas de 1960 e 1970, constatou-se uma retomada da tendência realista. O estilo jornalístico apresentava-se na ficção, influenciando-a e renovando-a “na técnica e na concepção da narrativa”, pois, são os “anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, 1989, p. 209). A temática das metrópoles, representada de forma incisiva e realista, voltada para questionamentos sobre a violência urbana, as feições da miséria, da marginalidade, dos párias da sociedade *underground* mobiliza parcela significativa de escritores brasileiros. Juntamente com os denunciativos sobre a repressão do estado, que incluem as torturas, as prisões, a vida na clandestinidade, também as questões sociais foram atravessadas pela latência do momento sociopolítico da época. Da geração pós 64, a dos escritores que convergiram para a temática urbana, podemos apontar em especial Rubem Fonseca, inaugurando uma nova linha de realismo, que, de acordo com Candido:

Agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (1989, p. 211)

Candido evidencia como o realismo feroz desta nova narrativa, de Fonseca, faz uso dos recursos técnicos com maestria. Isso justamente enfatiza o caráter mediador da linguagem entre ficção e realidade, a de uma violência urbana que se intensificava assustadoramente então. Segundo o crítico, “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.” (CANDIDO, 1989, p. 211) Comparando ao Naturalismo, no qual o escritor pretendia manter uma distância da matéria narrada, no tratamento desta narrativa de Fonseca existe uma estratégia que concorre para intensificar ou até provocar o impacto: “O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor” (CANDIDO, 1989, p. 214). Tal recurso de causar choque no leitor tem relação direta às próprias mudanças que ocorreram no cenário brasileiro.

Segundo Karl Schollhammer, o cenário urbano brasileiro era outro e a literatura anterior ao naturalismo não dava mais conta das modificações relacionadas a este período. Assim uma geração emergente se delineava nas metrópoles:

A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, tornava-se um novo pano de fundo para uma revitalização do realismo literário e a violência, um elemento, aqui presente, cuja extrema irrepresentabilidade convertia-se em desafio para os esforços poéticos dos escritores. A literatura das últimas décadas vem desenhando uma nova imagem da realidade urbana – e da cidade enquanto espaço simbólico e sociocultural, tentando superar as limitações de um realismo – ou memorialista ou documentário – que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica. (SCHOLLHAMMER, 2003, p.37-38)

Para Schollhammer, a forma tão direta da narrativa de Fonseca se reportar ao real inscreve esta, de certa forma a um “neorrealismo” literário:

Enquanto o realismo histórico procurava a ‘ilusão de realidade’ através do mimetismo discreto e distanciado da linguagem convencionalmente comum – um ‘efeito do real’ diria Barthes –, *neorrealismo* de Fonseca está na concretude da sua linguagem que parece conter a vivência direta do fato – um ‘afeto do real’ – em que a representação da violência se converte na violência da representação. (SCHOLLHAMMER, 2003, p. 39)

Assim a violência da representação tornou-se uma tendência na Literatura Brasileira. A partir daí, a violência urbana, a própria cidade como cenário e a informalidade da linguagem tornaram-se características da tendência realista e perduram



desde então. Criou-se uma linha de atuação bem peculiar, na qual a violência do submundo carioca é protagonista. Alguns escritores seguiram com temáticas próximas, naquele momento, por exemplo, Ignácio Loyola de Brandão, Sergio Sant'Anna e João Gilberto Noll, e tiveram o olhar de censores que entenderam que enfocar paixões violentas e a verdade crua da vida urbana denunciava e revelava ao mesmo tempo uma realidade que emergia do regime repressor político. Advindo este período, tornou-se popular ainda uma nova linha literária, com a introdução do realismo documentário, influenciado pelas reportagens publicadas nos jornais diários, revistas, e tabloides de orientações políticas das esquerdas. Mediados pela literatura, o objetivo era denunciar a repressão dos órgãos policiais e ao mesmo tempo evitar a censura nos jornais. Como exemplos mais expressivos apontam-se *Infância dos mortos* (1977) e *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1976), ambos de José Loureiro, e *República dos Assassinos* (1979) de Aguinaldo Silva. Todos foram transformados em filmes, assim como vários de Fonseca. Foram filmes de grande repercussão no cinema nacional. *Infância dos mortos* inspirou Hector Babenco a transformá-lo em *Pixote a lei do mais fraco* (1981), vencedor de vários prêmios e festivais<sup>44</sup>, tratando de questões do universo das crianças de rua. *Lúcio Flávio*, filme homônimo (1977)<sup>45</sup> também foi dirigido por Babenco e *República dos Assassinos* foi adaptado por Miguel Faria Jr em 1979.

Na atualidade, ou mais precisamente a partir dos anos 90, surgiu e se manteve um segmento de escritores que deseja abertamente escrever os aspectos mais relevantes da sociedade, sobretudo aqueles vinculados as classes menos favorecidas, onde os aspectos da violência urbana são mais representativos da exclusão social que existe no país. Alguns destes livros são extremamente pungentes e fornecem farto material para produção de filmes. O novo realismo literário é reconhecido como uma das formas de mostrar as várias faces da sociedade, sobretudo aquela voltada para a violência urbana. O melhor ângulo desta vertente literária situa-se na sua crítica social e temática contemporânea, que aborda as questões da violência nas cidades e o narcotráfico, a incorporação de elementos da cultura de massa e global, como *História em Quadrinhos*,

---

<sup>44</sup> Vencedor do Premio NYFCC – melhor filme estrangeiro; o Leopardo de Prata pela melhor direção no Festival de Locarno (Suíça); o Premio OCIC em San Sebastian (Espanha) e Indicação ao Globo de Ouro (EUA), na categoria de melhor filme estrangeiro.

<sup>45</sup> Vencedor de quatro Kikitos no Festival de Gramado; foi também escolhido o melhor filme pelo júri popular na Mostra Internacional de Cinema São Paulo.

hip hop, elementos da mídia jornalística, da televisão e cinema, e uma narrativa frequentemente estilhaçada com cortes abruptos. Esses são elementos presentes na narrativa e também indicativos da estética escolhida pelos escritores.

Jose Castello (2006) comenta sobre a prosa brasileira deste momento como marcada pelo retorno ao realismo e, em especial, a um novo naturalismo. Segundo ele, seria a velha tradição reformada com novo olhar, que se expressa no apego que jovens escritores nutrem pela realidade imediata e em seu desejo declarado de escrever para transcrevê-la. São escritores prestigiados, como Patrícia Mello, Paulo Lins e Marcel Aquino, Tony Bellotto, entre outros, os que praticam uma literatura que concorre com o cinema, com roteiros audiovisuais e com o mundo frenético das imagens. Segundo Castello, tal literatura “se apoia na estética cinematográfica, na internet e na fotografia, como se para a palavra já não houvesse outro destino senão a imagem. Narradores de nosso frenético mundo urbano e de suas turbulências, que escrevem com uma ideia na cabeça e uma câmera nas mãos.” (CASTELLO, 2006, p. 2) Cabe ainda salientar que tanto Mello, como Lins, Bellotto e Aquino tiveram suas obras adaptadas para o cinema. De Mello foi adaptado *O Matador* (1995), dirigido por José Henrique Fonseca, como o *Homem do Ano* em (2003); *O Invasor* (1997) de Aquino em filme homônimo por Beto Brant em 2001, antes mesmo da publicação do romance; de Bellotto em 2001, o diretor Roberto Santucci Filho adaptou *Bellini e a Esfinge* (1995) e, em 2010, o diretor Marcelo Galvão adaptou o segundo livro, *Bellini e o demônio* (1997); finalmente, evidenciamos a adaptação de *Cidade de Deus* por Meirelles.

Voltando ao enfoque da estética dessa narratividade que Castello enuncia como um novo realismo, salientamos, em especial, a de Paulo Lins. A narrativa de Lins se destacou por produzir e expressar uma imagem extrema da favela e trazer inovações que podem ser entendidas com uma procura estética que busca expressar mais de perto a realidade do momento histórico e cultural da contemporaneidade. Neste sentido, a postura, as técnicas e os recursos literários utilizados por Lins na elaboração do texto apontam para o naturalismo, segundo Schollhammer:

“Com uma técnica naturalista quase pitoresca, o autor a linguagem naturalista dos malandros do fim de século e, pelo prisma da fala “chula”, o leitor percebe a extrema marginalidade desta realidade. A meu ver, o problema dos episódios contados por Lins é que, apesar da experiência bem sucedida de recriação do mundo dos excluídos, dos criminosos e dos favelados, as narrativas não conseguem sair da própria segregação temática numa comunicação ou diálogo com o mundo que os rodeia. Assim com os personagens não conseguem escapar a lógica perversa da violência e do

crime, o leitor, recuperador do primeiro choque, também se sente preso numa linguagem que acaba resultando quase folclórica e sem profundidade. No entanto, é claro que este efeito pode ser o alvo próprio do escritor e nesse caso o livro logra seu objetivo.” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 258)

O pesquisador valida com sua observação não a narrativa de Lins em termos de ousadia e arrebatamento, pois sua crítica é negativa, mas a definição de uma nova forma narrativa, bastante objetiva e com afinidades com o Naturalismo.

Por fim, hoje a realidade urbana é o cenário significativo que o novo realismo elegeu para expressar as fraturas da experiência humana. Nas últimas décadas, bem como no período atual da metrópole, é neste cenário de desordem e caos em que ricos e pobres convivem quase juntos, apenas separados geograficamente por morros e muros, porém, devido à inserção instantânea das novas mídias, estas convivências se agregaram e, desta mescla, o que procede é a violência e a miséria, cujo impacto é percebido, mas não minimizado. O novo realismo procura adequar-se cada vez mais ao mundo em que se apresenta e, assim, fazer uma opção pelo aspecto despojado da linguagem, unindo as situações incômodas e não comunicáveis, permitindo estabelecer elementos literários que abram condições para novas significações no campo.

#### 5.4 O REALISMO FÍLMICO

Faremos algumas considerações no sentido de refletir a respeito do realismo no cinema. Podemos dizer que o cinema tem sido associado ao realismo desde o seu nascimento, através das imagens *realistas* do cinematógrafo dos Irmãos Lumière. Foi com as imagens documentais de *A Chegada do trem na estação de Ciotat* (1895) e pela “impressão de realidade” (AUMONT, 1995, p. 148) que o pavor teria se apoderado dos primeiros espectadores. A “impressão de realidade”, segundo Jacques Aumont (1995), é a impressão sentida pelo espectador quando da visão de um filme. Em primeiro lugar, ela seria baseada na riqueza perceptiva dos materiais fílmicos, em termos de imagem e som, e uma predisposição receptiva do espectador, que seria uma grande aliada na coerência do universo diegético construído pela ficção, fortemente embasado pelo sistema do verossímil, trazendo assim uma suposta relação com a realidade. O autor aponta, assim, o realismo no cinema como uma questão vinculada a dois aspectos: ao aparato cinematográfico com respectivos modos de representação e ao tema com seu tratamento crível, ou seja, seu “efeito de realidade” (AUMONT, 1995, p. 151).

Stam (2008) explica de que modo o realismo no cinema convencionalmente leva em consideração a sua ligação com o grau de conformidade do texto a modelos culturais amplamente disseminados de “histórias críveis” e “personagens coerentes” (STAM, 2008, p, 29), enfatizando dessa maneira sua verossimilhança. Assim, a suposta adequação de uma ficção aos fatos do mundo, compondo uma representação relativamente fiel, dentro de estilos cinematográficos ou dos protocolos de representação precedentes, afinal, são definições que enfatizam as aspirações realistas no cinema. O estudioso reforça o fato de as grandes e diversas tendências do “realismo” sempre terem estado presentes na história do cinema e cita “o surrealismo de Buñel e Dalí, o realismo poético de Carné/Prevert, o neorealismo de Rosselline e De Sica, o realismo subjetivo de Antonioni, o sur-realismo (realismo do sul) de Glauber Rocha, o realismo burguês denunciado pelos críticos do *Cahiers du Cinéma*.” (STAM, 2008, p. 28). Finalmente, aponta como o realismo fílmico é condicionado historicamente e, em dado momento, seria capaz de cristalizar, por intermédio de uma ajustada técnica ilusionista, um forte “sentimento de autenticidade” (STAM, 2004, p. 165). Salienta o autor, ainda, que se trata da evidência de convenções estilísticas, dando como exemplo as gerações de cinéfilos que, *acreditam* serem os filmes em preto e branco mais *realistas*, embora a própria realidade seja em cores. “O ponto chave nesta discussão é que o realismo é, em si, um discurso, uma fabricação astuta que cria e remodela o que diz.” (STAM, 2008, p. 30)

Ao vincularmos o realismo fílmico a um discurso fabricado, podemos voltar ao comentário feito por Stam, segundo o qual, qualquer representação artística pode se fazer passar por “realista” ou abertamente admitir sua condição de representação. Tal nota está conectada a observações referentes ao realismo literário, ao basicamente arraigado conceito clássico grego de *mimesis* (imitação) e, conseqüentemente, ao mundo ficcional cujo foco é a observação social. Neste sentido, atrelando a questão da representação à do realismo, podemos citar o pensamento de Bazin que é a favor de um cinema narrativo cada vez mais realista por sua natureza objetiva e natural, mesmo embasada na ilusão:

Portanto, no cinema, há o ilusionismo legítimo, que constitui base para o verdadeiro realismo, tanto mais verdadeiro quanto mais a realidade vista (ou que se supõe) através da janela cinematográfica permanecer integral, respeitada, intocável, porque a sua simples presença é reveladora – o que legitima, redime a ilusão (pecado) original. (*apud* XAVIER, 2008, p. 83)

Segundo Xavier, o que Bazin nos diz é que a credibilidade, o poder fundamental da imagem cinematográfica, está em projetar um “valor de realidade” (2008, p. 85) sobre a representação, falsidade ou o que supostamente aconteça diante da câmera. Para Bazin, o cinema teria, assim, em sua essência, um realismo intrínseco devido a sua capacidade fotográfica e através dela, a possibilidade de preservar esse real captado pela multiplicidade de sentidos. Bazin desenvolveu sua teoria sobre a “essência” realista do cinema em vários escritos, como *Ontologia da imagem fotográfica*, *Montagem proibida* e *A evolução da linguagem cinematográfica* (1991), tempos ainda em que o cinema era marcado pelo registro fotográfico da realidade. Assim, segundo esta concepção de cinema, há um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo em relação a uma realidade a ser vista, ou que se supõe vista e, por isso, sua representação. Deste modo, mesmo que se pretenda a integridade legítima da imagem, ela sempre será uma questão de verossimilhança. Portanto, a rigor, o cinema é uma representação fictícia de situações humanas que usa a realidade como código estrutural de sua linguagem, para representar a existência humana. O cinema se legitimou e se consolidou com uma estrutura mimética, verossímil, que vai além da mera cópia das aparências. O filme encontrou assim um caminho narrativo próprio de sua especificidade semiótica, em cuja base está o realismo.

É claro que a diversidade representativa dentro da linguagem é imensa e podemos distinguir em alguns movimentos, períodos ou mesmo cineastas, a reverberação desta essência, isto é, do grau de realismo golpeando mais abertamente o espectador. Por exemplo, o Neorealismo italiano é considerado, praticamente por unanimidade, por estudiosos de diferentes tendências como André Bazin e Gilles Deleuze, como a última revolução do cinema mundial, que inaugura a própria modernidade na sétima arte, apesar de ter apresentado vida breve em território nacional italiano, entre 1940 e 1950, de onde frutificou chegando a diversas partes do mundo, inclusive no Brasil. O cinema do neorealismo não foi dominado pelas seduções dramáticas, de espetáculo, que constituíam a essência do cinema feito até aquele momento.

No cinema de Vittorio De Sica, de Roberto Rossellini e de Luchino Visconti<sup>46</sup> vemos exemplos de como a representação da realidade tem primazia sobre as estruturas dramáticas, em oposição ao cinema anterior a este movimento, e assim a possibilidade

---

<sup>46</sup> Destacam-se as obras: de De Sica – *Ladrões de bicicleta* (1948), de Rossellini – *Roma, cidade aberta* (1945) e de Visconti – *Obsessão* (1943).

de preservar esse real captado em sua multiplicidade de sentidos. É a deferência pela realidade que os une. Um realismo intrínseco, pela sua capacidade fotográfica privilegiada de representar o real sem a intervenção humana tomada no sentido da manipulação das atrações do espetáculo dramático. No Brasil, destaca-se o Cinema Novo, que de alguma forma sofreu influxo do Neorealismo Italiano, como já comentamos, apresentando um cinema em que a realidade era o centro. O tom realista dos jovens cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e Glauber Rocha criticava o artificialismo e alienação atribuídos em especial na cinegrafia americana. Eles introduzem uma estética centrada em realizar um cinema de apelo popular, capaz de discutir os problemas e as questões ligadas à realidade nacional, com o uso de uma linguagem inspirada em traços da nossa própria cultura e sem artificialidades. E podemos apontar ainda o Cinema Marginal, do final dos anos 60 até os 80, ou uma parte da sua produção, por exemplo, entre a dos cineastas Julio Bressane e Rogério e Sganzerla<sup>47</sup>, surgindo com uma estética que além de tratar da realidade de forma crua, mordaz, irônica, radicaliza e inova esteticamente (XAVIER, 2009). Assim como o novo realismo na literatura brasileira, o cinema marginal vai buscar elementos nas histórias em quadrinhos, nas propagandas, nos romances, nos meios de comunicação de massa (televisão e rádio), no jornalismo sensacionalista, nos ambientes estéticos urbanos, referências às chanchadas e certa linearidade hollywoodiana em suas obras.

A partir dos anos 90 notamos a contaminação na ficção da narrativa cinematográfica pelo tom documental, numa mescla, potencializando assim a representação do real. Tal mescla autoriza e reveste de credibilidade o discurso construído por trás da história dramatizada na tela. A realidade externa não é apenas uma fonte de inspiração que serve ao ficcional, mas vai ao encontro dele, fundindo-se e completando-o. Assim, o real impulsiona o ficcional e o ficcional impulsiona o real, sofrendo muitas vezes uma hibridização. Um exemplo disso é a obra de José Padilha *Ônibus 174* (2002), que com os recursos técnicos específicos cria efeitos de imagens jornalísticas do sequestro verdadeiro de um ônibus no Rio de Janeiro. Da mesma maneira, na obra de Meirelles, *Cidade de Deus*, o factual é mote e os efeitos intensificam o choque ao real representado. A incorporação dos recursos técnicos da

---

47 Entre suas obras mais relevantes nesta fase, cito: de Bressane, *O anjo nasceu e Matou a família e foi ao cinema* (1969) e de Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* (1968).

atualidade irá alcançar os objetivos da verossimilhança fílmica que ultrapassa os limites da ficcionalização por parecer *real demais*.

Portanto, se o realismo é a base do cinema, ele é também uma presença que se transforma, como a linguagem. É, ainda, resultado de transformações em curso na própria sociedade. Se nos anos cinquenta o realismo era apresentado através da não manipulação do registro da realidade, a partir dos anos noventa ele está conduzido pelos recursos tecnológicos. Segundo Salomão (2007) o realismo atualmente já está completamente desvinculado ao conceito purista do registro intocável. Os cinemas realistas hoje não cultivam mais a representação da realidade como intocada. A experiência contemporânea está fundeada na autonomia propiciada pelos recursos possíveis de sua época, pois acolhe a contexto distinto, sem mais romantismos ou utopias. Pensa-se em mercado, tanto nacional quanto global, pensa-se na natureza técnica e na estética. Descortinar a realidade também implica o todo. “Para ser realista, basta parecer realista, retrabalhando a realidade e produzindo os efeitos de real a partir dos recursos disponíveis” (SALOMÃO, 2007). O importante é que a *performance* seja boa e atinja seus objetivos, independentemente do método. Ainda que a representação da realidade seja profundamente estetizada, ela não perde sua verossimilhança ou mesmo sua capacidade de chocar o público.

## 5.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já dissemos, a literatura está validada e consolidada, enquanto arte, como esteio secular da cultura universal. O cinema, uma das mais jovens das artes, constrói e reformula seu caminho em pouco mais de cem anos, mas é uma arte igualmente importante. Ambas, independentes e autônomas acabaram por se encontrarem e de alguma forma se modificarem mutuamente. Tanto a literatura provocou, inspirou e transformou a linguagem cinematográfica quanto o cinema transformou e influenciou a literatura. Essas mudanças alteraram a maneira como olhamos e percebemos o mundo. O filme não matou a literatura, ao contrário, transformou-a em aliada, fazendo dela sua principal fonte de inspiração e, de forma inexorável, construindo um devir entre essas duas linguagens. Justificamos, portanto, nossa proposta de olhar para a representação da realidade a partir da arte e da intersecção entre as duas linguagens. Ambas as linguagens artísticas de significativa espessura vêm reforçando, através dos tempos, seus inerentes

papéis de testemunhas e representantes de momentos históricos. A realidade histórica sempre foi e sempre será matéria prima para a arte.

Enfim, tanto os romances, *O cortiço* (1890) de Azevedo e *Cidade de Deus* (1997) de Lins, quanto suas respectivas adaptações fílmicas, *O cortiço* (1978) de Ramalho Jr e *Cidade de Deus* (2002) de Meirelles, configuram-se, na Arte Brasileira não só como obras de relevância, mas também representações significativas de momentos da realidade e da história nacionais, na leitura crítica e na estética. A proposta aqui apresentada, portanto, conecta quatro *corpora* entre si, a obra de Aluísio Azevedo à de Paulo Lins à de Francisco Ramalho Jr. à de Fernando Meireles e pensa a partir da perspectiva de seus olhares sobre a pobreza brasileira urbana. Dessa maneira é uma proposta relevante para compreender como as respectivas obras são capazes de ler e traduzir o fenômeno social da pobreza na urbe e, dessa forma, pensar e representar ao mesmo tempo um sistema de relações concretas da configuração social do próprio Brasil entre suas temáticas e estruturas narrativas (literárias e fílmicas).

É importante evidenciar os diferentes contextos históricos, não só aqueles representados nas obras, mas aqueles da sua própria criação, ou seja, o espírito da época em que as obras estão inseridas. Então, verificamos, entre as obras literárias, que uma distância de 107 anos separa *O cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo do romance *Cidade de Deus* (1997) de Lins. Nas adaptações fílmicas para as obras originais tem-se em *Cidade de Deus* a contemporaneidade, mas em *O cortiço* tem-se um olhar transposto 88 anos depois. Deste modo, a análise se mostra mais complexa, pois não é recomendável pensar apenas no processo de transformação da realidade representada, sendo imprescindível refletir também sobre a transformação da própria forma de olhar para as obras quando entre elas há um intervalo de mais de um século.

Por conseguinte, fizemos uma comparação das obras através dos procedimentos narrativos literários e fílmicos e de suas formas de capturar a realidade. Ao pensarmos que a arte realmente traduz a sociedade, nossa constatação é de que, definitivamente, temos em Azevedo e Lins uma contundente representação social, tal a potência das obras. Ambas são universos construídos e representativos da realidade pobre e urbana brasileira. Ambas são retratos das classes oprimidas, das classes marginalizadas, das classes excluídas, sem horizonte nem perspectivas sociais, cerrados em suas fronteiras, em sua órbita limitada, evidenciando um processo de refinamento histórico de divisão da sociedade em classes econômicas e, portanto, de segregação dos *de baixo*.



Em Azevedo, um marco literário do naturalismo brasileiro, a representação fictícia da realidade social tem traços ainda marcantes da estrutura colonial, num processo histórico da constituição das classes dominantes do Brasil. São evidenciadas as castas da estrutura colonial e pós-colonial brasileira daquele período e o quadro de miséria social a que já estava exposta a maior parte da população. A pirâmide social e econômica representada evidencia o processo de acumulação semiprimitiva de capital, como demarcação de poder e exploração de classes. Nesta divisão, os *de baixo* são mostrados como a classe dominada, uma subclasse, representativos da desordem, pobres e viciosas, uma massa de desclassificados completamente inconscientes, ou acomodados em sua situação; conforme a visão elitista da época. Já se enuncia no universo fechado literário do cortiço o olhar externo do narrador, discriminando-o como um lugar a ser excluído, a ser segregado da metrópole, por concentrar em si toda espécie de problemas sociais que estão indissociavelmente ligados às camadas pobres, um estigma que irá persistir até hoje. Assim, podemos dizer que o cortiço de Azevedo é um microcosmo, facilmente transposto e entendido no macrocosmo da realidade brasileira daquele período.

Há, ainda, o projeto realista naturalista sendo assimilado na literatura brasileira, enquanto Azevedo encampa a estética e os preceitos que ele propõe. Mesmo que em consonância com o texto e método criativo de Zola, Azevedo acabou por adequá-lo à realidade nacional, tocando em questões polêmicas para a época, como a abolição, as classes, a exploração capitalista do trabalho operário, a mestiçagem e o convívio tenso entre as etnias. Originou, portanto, uma obra extremamente inovadora e de relevância histórica e literária. Por sua vez, Lins, com alto grau de realismo, retrata a brutalidade da violência da sociedade brasileira contemporânea. Ao representar o famoso conflito, literalmente uma guerra, que ocorreu no final dos anos setenta entre duas quadrilhas e o desenvolvimento do tráfico de drogas e da violência dentro da favela Cidade de Deus, ele expôs a estrutura caótica daquele universo. Com maestria e com um “dinamismo poderoso” (SCHWARZ, 1999, p.167), desenvolve uma narrativa focada na tensão, na ação “que, em todo momento, se precipita para soluções fatais” (SCHWARZ, 1999, p.167) e, portanto, muito próxima da linguagem cinematográfica.

Lins revela a barbaridade a que podem chegar aqueles que mais diretamente sofrem no âmbito social: os moradores de periferia, os favelados, crianças, jovens, e na maioria negros, representantes de um capitalismo predatório e excludente. E não mais acomodados; a constelação de personagens de *Cidade de Deus*, representantes desta

parcela dos moradores da favela brasileira, encontra-se agora ressentida e revoltada diante de um processo de refinamento histórico de segregação em guetos. A favela ou neofavela surge como expressão física das contradições urbanas de uma cidade cindida e, portanto, a lógica da violência ali retratada é justamente reflexo deste processo. O estigma criado sobre os pobres como uma subclasse viciosa e possivelmente perigosa, comum ao tempo de Azevedo no final do Império, está concretizado na atualidade e na neofavela de Lins. A obra flagra, deste modo, os contrassensos da sociedade contemporânea e as desigualdades presentes nela, que mostra cada vez mais injusta, cada vez mais selvagem com seus diferentes, com as camadas desprovidas, com *os de baixo*; cada vez mais empurrados para o lado *de lá*.

Além disso, há em Lins uma narrativa como no antigo naturalismo, ou um novo realismo, que deve parte de sua envergadura e disposição ousada à parceria com a enquete social, calcada na etnografia, unindo fato e ficção, pautada na rotina cruel veiculada nas mídias. Traz, ainda, o impacto não só da forma tratada com crueza impiedosa como o do olhar analítico de dentro da obra. Assim, ambos os escritores representam não só uma crônica da matéria brasileira e seu contexto social, mas uma estética dentro de um projeto realista/naturalista, evidentemente inserida nos princípios de suas épocas. Azevedo, com esta obra canônica, marcou presença na história literária brasileira, e Lins alcançou destaque com uma inovadora realização literária. Além de obras de arte de inegável valor estético, elas contribuem para o melhor entendimento da estrutura e da dinâmica da realidade social e histórica brasileira.

Quanto ao processo das transposições para a linguagem cinematográfica e suas respectivas representações, não só das obras originais como da realidade, verificamos que os filmes *O cortiço* e *Cidade de Deus* apresentaram diferentes propostas. Portanto, diferentes resultados, ainda que olhassem para os mesmos contextos e condições envolvidas. Cabe lembrar que o cinema tem seus próprios códigos, suas convenções e métodos de estabelecer significado; uma especificidade própria e diversa da literatura. É preciso considerar que a questão central no cinema nunca foi o que é real, e sim o que é aceito como real pelo espectador. A preocupação com recepção existirá sempre, o que não necessariamente acontece na literatura. A ideologia de um filme está presente mais na estrutura e estilo visual, na parte estética, do que propriamente nas declarações diretas sobre a sociedade.

Azevedo, no entanto, evidencia todo um processo narrativo intensamente visual, através de descrições minuciosas do contexto, cenário, personagens. É uma trama

textual de extrema contundência estética. A narrativa fílmica de Ramalho Jr. é uma adaptação representativa da obra de Azevedo, pretendendo captar no seu registro cinematográfico a mesma ótica naturalista da escritura do autor e o universo retratado: o cortiço abrigando as camadas sociais empobrecidas e o cenário de extrema desigualdade. No entanto, os textos estão inseridos não só em linguagens distintas, mas em épocas históricas distintas. Na tentativa de ser declaradamente fiel à forma do romance, Ramalho Jr. buscou transpor a estrutura e a linguagem literária de Azevedo para a cinematográfica e, ao mesmo tempo, procurou inseri-la no seu contexto histórico, diga-se de passagem, também agudo — em plena repressão da ditadura militar. Então, poderia ter sido este o momento de estabelecer uma relação entre os períodos apontando o quão pouco se evoluiu na realidade brasileira, ainda estruturada numa perversa divisão de classes. Adequar-se ao contexto político, porém, era necessário, pois, as implicações em fazer cinema engajado naquela conjuntura eram praticamente impossíveis. Não esqueçamos ainda do mercado de consumo, intrínseco à linguagem do cinema, favorecendo a opção de Ramalho Jr pela estética predominante e por trazer impresso abertamente à narrativa fílmica de *O cortiço*, o referencial estilístico da pornochanchada. A proposta fílmica de *O cortiço* apresenta, desse modo, certa ambivalência em sua proposta. A intenção foi a fidelidade ou o apelo do consumo?

É possível citar elementos cinematográficos apresentados na obra fílmica que corroboram para a transposição da essência da narrativa literária e engajamento com o texto original, revelando através da materialidade a tão explícita visualidade do cortiço de Azevedo. Como exemplo, podemos citar a antológica cena inicial na qual se tem uma visão muito bem construída do universo retratado: o cortiço abrigando as camadas sociais empobrecidas e aquele cenário de extrema desigualdade em inúmeros aspectos. Assim como em determinadas cenas, por exemplo, as que envolvem a personagem Bertoleza, e a do incêndio, nas quais a adaptação também tenta trazer esta carga social a que se propõe, com alguns elementos icônicos (em especial o jogo de luz e sombra). Ainda, quando são mostradas cenas trabalhadas em sobreposição, evidenciando jogos de contrastes entre as camadas dominantes e empobrecidas. Temos, então, uma mescla de dramaticidade com as cenas de apelo erótico, que no romance, de fato, estão presentes de forma crua, própria do naturalismo. Na adaptação tendem, porém, para a estética vigente nos anos 70, a da pornochanchada.

Na composição do *O cortiço*, ora *os de baixo* estão/são submissos, explorados, ora são promíscuos e lascivos, pois, são mostrados também como completamente

alheios a sua condição de miséria e opressão, vivendo em meio a um cotidiano movidos por uma alegria instintiva (vide o acréscimo da cena final) ratificando assim o estereótipo da sua acomodação. Por outro lado podemos também enumerar as inconcebíveis supressões capazes de desviar totalmente a profundidade da obra original, em especial a trajetória o *abrasileiramento*, totalmente ignorado, de Jerônimo, essencial no romance. Podemos, deste modo, dizer que a adaptação da narrativa literária para a fílmica se mostrou bastante ambígua. Em determinados andamentos revela, sim, o universo da obra de Azevedo, especialmente em termos de materializar as descrições visuais do cortiço. O que não é exatamente complexo, visto que, no romance, Azevedo constrói um cuidadoso trabalho de montagem, que aos poucos vai se conformando, diante do leitor, como um cenário vivo do quadro social de época. Em relação à espessura social, no entanto, existem cenas em que Ramalho Jr busca compor este aspecto e, de certa forma, apesar da dramaticidade, dá conta. Em geral, a inserção da estética da pornochanchada e de uma estrutura fílmica reduzida à articulação, numa colagem de muitas pequenas cenas, na maior parte pouco exploradas, revelam que essa narrativa fílmica teve menos sucesso do que o esperado em transpor para esta linguagem a espessura da narrativa literária. Por fim, o filme como um todo, como um enorme sucesso de bilheteria, cumpre seu papel em termos de “cinemão”, como indicou Xavier (1986), para as produções do estilo da época. No entanto, não traz a espessura social da obra original e parece não se posicionar claramente, deixando a desejar em termos ficcionais.

Em *Cidade de Deus* o que se vê é um texto fílmico extremamente coerente ao texto literário, em vivo diálogo, explorando ao máximo as diferenças estruturais e estéticas das linguagens entre si. É, provavelmente, o resultado de uma adaptação contemporânea à obra adaptada, e revela-se tão polêmica quanto à original. A narrativa de Meirelles não é construída apenas como uma adaptação, mas sim como uma obra autônoma, com estética própria e específica de sua linguagem, compondo uma obra de extrema singularidade. Notamos que apresenta uma linguagem dentro dos mais atualizados padrões técnicos, com extremo investimento na forma fílmica. Portanto, cada obra é uma obra, independente, singular e única que, de certa forma, se completam em suas narrativas. *Cidade de Deus*, romance e filme, trazem a efetivação da dura realidade que se propõem a representar, com ênfases distintas, próprias de suas especificidades. Enquanto narrativa literária enfatiza o fluxo textual das ações sem perder de vista a imagem concreta da realidade, a fílmica enfatiza as imagens concretas

com as novas técnicas e formas da linguagem audiovisual contemporânea, potencializada por recursos imagéticos, sem perder de vista a essência da linguagem literária para a visual, propiciando uma reflexão sobre o processo social da metrópole, o choque da diferença e de suas consequências, justificando, assim, a riqueza do diálogo entre essas artes.

Para tanto, em busca de uma gramática fílmica própria, capaz de abarcar a empreitada da narrativa original, o novo realismo de Lins, Meirelles traz elementos cinematográficos, revelando uma admirável operação de tradução/transposição de linguagens que se mostra diante dos nossos sentidos. A maestria da construção cinematográfica do projeto de representar a realidade da *neofavela* apresentou-se desde o início do projeto, já na parceria com Katia Lund, trazendo a experiência recente de um documentário sobre este universo. Especificamente, a construção de Meirelles buscou a autenticidade e para compor o aspecto realista, formou um elenco de atores amadores, pertencentes aos contextos sociais, ressaltando a característica mais notável: os legítimos rostos da favela. A presença de outros elementos como: primeiro, as locações no ambiente vivo, real, dos acontecimentos históricos; segundo, as delimitações não muito nítidas entre ficção e documentário, com marcas enunciativas próprias das duas linguagens; e, terceiro, a temática com o foco nos excluídos da sociedade lembram as características do Neorealismo e do Cinema Novo. Podemos dizer assim que traz uma espécie de herança destes.

No entanto, a adaptação *Cidade de Deus* vai no sentido contrário à construção formal da proposta cinematográfica neorrealista, investindo na sofisticação estética da narrativa, fazendo uso dos recursos da tecnologia digital e de princípios de alto grau de tensão e de teor visual principalmente no nível de montagem. Tomando por exemplo a cena inicial (e final, evidenciando a circularidade da narrativa fílmica), super ágil, potente e vistosa devido a construção alucinante em que mescla os vários ângulos das situações em que recai seu olhar, a partir do ponto de vista da câmara, com correspondência entre a velocidade das ações narradas (cortes rápidos, secos, tensos...) e referenciais icônicos do literário para o cinematográfico, numa rima visual. Neste sentido, se afina com a proposta do cinema de Eisenstein, que acreditava na centralidade da forma no discurso cinematográfico a partir da força da montagem de conflito, como a fonte do sentido que o filme produz no público. Assim, o encadeamento da narrativa alucinante de Lins, na qual a brutalidade da realidade é cruamente narrada, na adaptação de Meirelles é definida e produzida através desta dinâmica: da ruptura e da tensão da

montagem. Assim, o grau de violência contido do filme não é explicitado exatamente nas imagens, mas sim resultado desta proposta, diga-se de passagem, de apurada sofisticação.

No decorrer da narrativa fílmica, também se percebe uma afinada relação com os princípios da montagem clássica, cujo objetivo não é o efeito realista, mas a “impressão de realidade” (NAGIB, 2006, p. 150), amparada no plano-sequência e na profundidade de campo, recursos também explorados por Meirelles e que Bazin (1991) defende como responsáveis pela composição do realismo cinematográfico, tradicionalmente oposto à proposta da montagem de conflito de Eisenstein. Estes aparecem no período dos anos sessenta, já que a adaptação mantém na narrativa a mesma estrutura linear do romance, justamente para imprimir esta questão conservadora do tempo. Conservadorismo este que também aparece na própria estrutura do roteiro: a fórmula protagonista(s), antagonista, ressentimento, numa verdadeira saga de vingança. Compõe assim a adaptação *Cidade de Deus* uma narrativa também plural, o que, no entanto, não compromete a fruição do filme, muito pelo contrário estampa o perfil das obras artísticas na contemporaneidade.

Quanto ao universo retratado por Lins, a parcela *dos de baixo*, os jovens negros excluídos, marginalizados, ressentidos e completamente enredados num violento e perverso mecanismo de integração e busca de poder, o narcotráfico, consegue ser transposta para a linguagem fílmica com muita propriedade. Meirelles traz, portanto, a inventividade no domínio de sua linguagem, de seu estilo, de uma criação que mostra intimidade com a narrativa original e ao mesmo tempo com uma excelência própria e específica da inteligência cinematográfica. *Cidade de Deus* consegue, com muita competência, tanto traduzir esteticamente quanto revelar a espessura social da narrativa literária, abarcando assim, o todo do romance.

Por fim, a relação comparativa aqui demonstra como se pode operar o estudo da arte literária e fílmica a partir de um recorte social. Da mesma maneira, conhecemos o como e o quanto a realidade social historicamente contextualizada pode ser fator constituidor da estrutura da obra. A arte é expressão da realidade, mas, ao mesmo tempo, é capaz de criar realidade. Especificamente, estas obras construíram uma paisagem do Brasil que possibilita maior explicitação das contradições que marcam a nossa sociedade regida por uma estrutura que funciona como perversa máquina de exclusão. Devemos pensar, ainda, nos contextos históricos das narrativas e das adaptações, pois se na literatura o instrumento do escritor é a palavra, no cinema é o

aparato técnico. Literatura e cinema, dentro de suas especificidades, são representações de situações humanas, o que significa não servir como cópia fiel da realidade, mas usá-la como código estrutural de suas linguagens, como representação da existência humana.

**REFERÊNCIAS**

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: 34 Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O mal estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1992.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: UNIMARCO, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 1993.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.



\_\_\_\_\_. *Cinéma. L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DUFLOT, Jean; PASOLINI, Píer Paolo. *As últimas palavras do herege*. Tradução de Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

GODARD, Jean Luc. *Cahiers du Cinema*, n.171, out. 1965.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechimel. Editora da UFSC, 2011.

KOWARICK, Lúcio. *Viver em risco sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Editora da Unicamp, Campinas, 1993.

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

\_\_\_\_\_. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LÚCKAS, Gyorgy. Narrar ou descrever? In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios sobre literatura*. Prefácio de Leandro Konder. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MANTOVANI, B.; MEIRELLES, F.; MÜLLER, A. *Cidade de Deus o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. co-direção: Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos, Produção executiva: Walter Salles, Donald Ranvaud. Roteiro: Bráulio Montovani. Edição: Daniel Rezende. Fotografia: César Charlone. Diretor de arte: Tulé Peak. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, e outros. Lançamento: 2002. Duração: 130 min. Trilha sonora: Antonio Pinto, Cartola, Tim Maia, Luiz Melodia, Wilson Simonal, James Brown, e outros. Realização: 02 e vídeo filmes. Co-produção: Globo Filmes, Lumière e Wild Bunch. Distribuição: Miramax

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Realismo*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: \_\_\_\_\_; et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1970.

RAMALHO JR, José. *O cortiço*. Roteiro: José Ramalho Jr., Produção: Castro, Edgard Companhia Produtora: Argos Filmes do Brasil. Distribuição: Embrafilme. Interpretes: Armando Bogus, Mário Gomes, Betty Faria, Mauricio do Vale, Antonio Pompeo, Ítala Nandi, Maria Alves, Lançamento: 1978. Duração: 110 min. Trilha sonora: John Nesling. Direção de fotografia: Zetas Malzoni.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo. Editora UNISINOS. 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *A Literatura através do Cinema Realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2004.

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

VICTORA, Ceres; KNAUTH, Daniela; HASSEN. M. Nazareth. Corpo, saúde e doença na antropologia. In: *Pesquisa Qualitativa em Saúde*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

WELLEK, René. O conceito de realismo na cultura literária. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 75, p. 139-155, jul. 2006.

\_\_\_\_\_. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, in Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro, os anos 70* (painel do dia 27/09/85) in MORAES, Malú. (Coord.) *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Embrafilme, 1986.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

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

\_\_\_\_\_. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan; Ed. UFRJ, 1994.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Italo Caroni e Celia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NETTO, Coelho. In *Revista da Academia de Letras Brasileira*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, n. 46, v. 19, ano XVI, out. 1925.

### Sites acessados

AMARAL, Tata. A construção do filme segundo o diretor Fernando Meirelles. *Trópico*. Dossiê Cidade de Deus. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl> Acesso em: 05 mar. 2013.

AUGUSTO, Isabel Cistina. *Neo-realismo e cinema novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos '60*. 2005. Tese de Doutorado. Departamento de História e Civilização, European University Institute (EUI), Firenze, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1814/5715> Acessado em 05 mar. 2013.

CAETANO, Kati Eliana. *A encenação da violência: um exemplo no filme Cidade de Deus*. XIII Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação). Universidade Metodista de São Paulo, jun. 2004. Disponível em: [www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-KatiCaetano.pdf](http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-KatiCaetano.pdf) Acesso em: 12 fev. 2012.

CARDOSO, Adalberto. *Escravidão e sociabilidade capitalista: um ensaio sobre inércia social*. Novos estudos. CEBRAP, São Paulo, n. 80, mar. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002008000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100006&lng=en&nrm=iso) Acesso em: 05 mar. 2013.

CARNEIRO, Gabriel. Entrevista com Francisco Ramalho Jr. *Revista Zingu*. Dossiê Francisco Ramalho Jr., ed. 40, 22 nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistazingu.net/2010/11/entrevista-com-francisco-ramalho-jr-parte-1> e <http://www.revistazingu.net/2010/11/entrevista-com-francisco-ramalho-jr-parte-2> Acesso em: 26 fev. 2012.

CASTELLO, José. *À espera da peneira do tempo*. 15 mai. 2006. Disponível em: [http://juvenal.multiply.com/journal/item/15/15?&show\\_interstitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem](http://juvenal.multiply.com/journal/item/15/15?&show_interstitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem) Acesso em 12 fev. 2012.

EDUARDO, Cleber. Os anos 60/70 de Ismail e o cinema brasileiro hoje. *Cinética*. Seção Olhares. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/ismail-cleber.htm> Acesso em: 02 fev. 2012.

GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF - (cadernos de pesquisa; v. 6) Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf> Acesso em: 12 dez. 2012.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *Topoi*, n.9, vol.5, jul-dez. Rio de Janeiro: Revista semestral do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ, 2004. Disponível em: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf) Acesso em 5 nov. 2012.

KAZ, Roberto. Metade Jesus Cristo, metade Al Capone. *Revista Piauí*, ed. 39, dezembro. São Paulo: Abril, 2009. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-39/figuras-da-setima-arte/metade-jesus-cristo-metade-al-capone> Acesso em: 5 mar. 2013.

LUSVARGUI, Luiza Cristina. *Cidade de Deus e Cidade dos Homens: pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias na produção áudio visual*. 2007. 201f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Programa de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/2007-do-lusvarghi-luiza-pdf-d357447709> Acesso em: 4 abr. 2012.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura contemporânea. *Revista Crítica Marxista*, n. 21, Campinas: Unicamp, 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica21-A-pelegrini.pdf> Acesso em: abr. 2011.

PIERRY, Marcos. O segredo de Cidade de Deus. *Kinodigital* – Revista Eletrônica de Cinema e Audiovisual, nº 1, dez. 2006. Laboratório de Multimídia da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: [www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/cidadededeus.pdf](http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/cidadededeus.pdf) Acesso em: 05 mai. 2010.

PIVETTA, Luzia Antonelli. Rita Baiana: a malandra no cortiço de Aluísio de Azevedo. *Sarau Eletrônico*. Blumenau: Biblioteca da Universidade Regional de Blumenau, 2013. Disponível em: [http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com\\_content&task=view&id=97&Itemid=34](http://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=97&Itemid=34) . Acesso em: 22 fev. 2010.

SEMINÁRIO SOBRE VIOLÊNCIA URBANA. 10 jul. 2006. Auditório CEBRAP, Centro de Estudos da Metrópole, São Paulo. *Discutindo práticas representacionais com imagens - Cidade de Deus*. Paulo Jorge Ribeiro.

SABADIN, Celso. *Francisco Ramalho Jr.: éramos apenas paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. Coleção Aplauso. Disponível em: <http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.643/12.0.813.643.pdf> Acesso em: 12 dez. 2012.

SANGION, Juliana. Realismo e realidade no cinema brasileiro – de Rio 40 Graus a Cidade de Deus. *Caligrama: Revista de Estudos e Pesquisa em Linguagem e Mídias*, v.1, n.3, set-dez, 2005. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes Departamento de Jornalismo e Editoração USP, 9p. Disponível em: [www.eca.usp.br/caligrama/n\\_3/JulianaSangion.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/JulianaSangion.pdf) Acesso em: 8/2011.

SALOMÃO, Pedro Eduardo. O paradoxo do realismo no cinema contemporâneo. *Revista Digitagrama*. Universidade Estácio de Sá, nº 4, primeiro semestre de 2007. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp> Acesso em: 12 dez. 2012.

WASELFIZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2012*. A cor dos homicídios no Brasil o Jacobo Waiselfisz. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO; Brasília: SEPP/PR, 2012. Disponível em: [http://mapadaviolencia.org.br/pdf2012/mapa2012\\_cor.pdf](http://mapadaviolencia.org.br/pdf2012/mapa2012_cor.pdf) Acesso em: 12 dez 2012.

ANEXO A – Entrevista realizada com Paulo Lins em 08 de novembro de 2013, em Porto Alegre, por ocasião da 58ª edição da Feira do Livro.

**Rosemari Sarmiento** – A sua obra traz a realidade de forma muito crua, sendo literatura pura. Fale sobre esta conexão entre a realidade e a arte.

**Paulo Lins** – Eu queria fazer literatura, a minha referência foi toda literária. O livro do qual eu parti, o primeiro livro que me influenciou, foi *Fogo Morto* de José Lins do Rego. Em *Fogo Morto* são três histórias. Você vê que a história [Cidade de Deus] foi partida, também são três histórias, sendo que o condutor é um cavaleiro andante que é o Busca-Pé. Ele age. Ele que é o narrador da história. Eu procurei fazer literatura. Minha referência é Guimarães Rosa, Dostoievski. Por exemplo, aquela morte da criança. Eu não sabia como matar uma criança, eu não sabia como isto acontece. Você dá uma facada, vai lá e mata... Aí eu peguei e li Dostoievski, *Crime e castigo*, quando Raskólnikov mata. Aí, então, eu só busquei referência à área, com base numa realidade, mas não aquela realidade em si. Muitas coisas aconteceram ali, mas poucas coisas eu presenciei. Eu não via, eu não vi; uma porque na primeira parte eu era pequeno, eu era criança; e a outra, dentro da favela, bandido e trabalhador, vamos dizer assim, não se misturam, não andam juntos; a mãe não deixa andar junto, ninguém deixa ter esta aproximação. Bandido é bandido, ele fica pra lá no canto dele, e as pessoas que não são ficam na delas. Então, eu tive que imaginar tudo. Algumas coisas eu li no jornal. Agora, eu peguei bem o clima. Alguns bandidos eu conheci. Na verdade, eu conheci vários, mas não vi eles atuando. É muito separada a coisa. Num bairro, numa comunidade de 50 mil pessoas, você tem, no máximo, 60 pessoas envolvidas, então dilui, né. Portanto, é toda literária a referência que eu tive.

**Rosemari Sarmiento** – Pois justamente sobre o “ponto de vista interno” que Schwarz comenta, gostaria de saber se você vivenciou algum momento dos acontecimentos.

**Paulo Lins** – Sim, eu vivi, conheci bandido, jogava bola com eles quando criança, mas tem um momento que tem a separação, pois você acaba morrendo.

**Rosemari Sarmiento** – E a expressão *neofavela*?

**Paulo Lins** – É o conjunto habitacional.

**Rosemari Sarmiento** – Mas o seu personagem diz “É favela mesmo”...

**Paulo Lins** – É o clima, né. É o conceito. Porque a favela mudou muito, no Rio é tudo de alvenaria, antes era tudo barraco. É um bairro, mas é também um gueto. A

neofavela é o novo gueto, o gueto oficial. Chamo todos os conjuntos habitacionais de neofavela. Chamo a Cidade de Deus de neofavela. No Rio, mais que abrigar os flagelados de 66, 68, essas áreas foram pensadas para *limpar* a zona sul como se fez em São Paulo, onde os indesejáveis foram levados do centro para a periferia. Construíram e constroem apartamentos horríveis bem longe e largam aquele monte de pobre junto. Aí o Estado — a sociedade também, porque tudo o que o Estado faz é porque a sociedade permite — coloca armas e drogas na neofavela. Some-se a elas a corrupção e dá no que dá: violência.

**Rosemari Sarmiento** – E a adaptação, fale um pouco sobre ela.

**Paulo Lins** – Na literatura, o meio literário é pequenininho, sua obra circula entre alguns — seu professor, seus conhecidos, o povo que vai ler (*Cidade de Deus* foi um livro feito dentro da universidade), mas quando abre para o filme, aí a dimensão do cinema é muito maior, houve então um interesse maior pelo cinema. As portas se abriram por esta dimensão. Eu lancei um Brasil exótico, um Brasil violento, de guerra, de traficante, assustador. Agora este Brasil é visto, é conhecido.

**Rosemari Sarmiento** – E o roteiro, você acha que manteve a essência do seu romance?

**Paulo Lins** – Foi muito difícil, sim. O Bráulio é meu amigo, ele guardou o clima do livro, de violência, de racismo. Só que ele fez uma coisa com Dadinho que não concordei. Sabe aquele filósofo que diz que o marginal nasce pronto, a pessoa que nasce pra ser bandido tem inclusive o crânio diferente. Lombroso<sup>48</sup>. Ele fez de Dadinho um psicopata. Muito lombrosiano. Então ficou muito hollywoodiano, tipo o bem e o mal, o negão do bem contra o do mal, um é o bonito e outro o feio. Ele não é um psicopata. É uma pessoa toda desprovida de bens materiais e culturais, analfabeta. Então está totalmente desconectado da realidade.

**Rosemari Sarmiento** – Falando, então, do personagem Zé Pequeno, me parece que este personagem busca certa ordem.

**Paulo Lins** – A ordem estabelecida por ele. Mas ele teve influência, pois teve muitos bandidos antes dele assim, Mineirinho, Cara de Cavalão, que roubavam para dar para os pobres. E o crime organizado não deixava roubar na favela. Tem um filme com

---

<sup>48</sup> Cesare Lombroso (1835 – 1909) foi um médico italiano, autor da obra sobre criminologia *O homem delinquente* (1876). As ideias defendidas por Lombroso acerca do "criminoso nato" preconizavam que, pela análise de determinadas características somáticas, seria possível antever aqueles indivíduos que se voltariam para o crime. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cesare\\_Lombroso](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cesare_Lombroso). Acesso em: 11 mar. 2013.

roteiro meu que fala sobre isto: *Quase dois irmãos* (2004) que é da Lúcia Murat. Eles tinham uma concepção política de não roubar pobre e de não roubar negro. Certa ética. E bandido agora é assim, agora no morro é assim, não tem mais assalto no morro, não tem mais estuprador. A coisa tem uma certa ordem. Ele ouvia falar isto e ele queria isto. Não podia roubar de trabalhador. Os outros bandidos não tinham. Os outros bandidos da época do Cabeleira, coisa e tal, não tinham isto, assaltavam. Depois que o tráfico de drogas ficou rendoso, eles faturavam 100 mil, 200 mil por dia, uma grana violenta. Por que, então, vai roubar e se arriscar, matar alguém, e se envolver com a polícia? E também, se tivesse queixa de morador, de algum crime, a polícia ia. Era tudo uma estratégia para a polícia não entrar e não interferir no negócio. A ordem é toda pragmática. Ele [Zé Pequeno] é igual a muitos. Todos são assim hoje. Se você vai à favela do Rio, você não vai ser assaltada. Ninguém vai mexer contigo.

**Rosemari Sarmiento** – E Mané Galinha?

**Paulo Lins** – Mané Galinha foi vítima, mas virou assassino. Era um vingador. O ser humano é dado à vingança. Todo mundo quer se vingar, trabalhador, trocador de ônibus. Ele é forçado a entrar no clima, se um ser humano matar uma pessoa, se matar um filho de uma pessoa, matar o pai, estuprar a namorada, e você ver na hora ali, fica te perturbando, aí tem esta coisa da vingança. A ode à vingança, né.

**Rosemari Sarmiento** – No seu livro, o personagem feminino é quase invisível. É “uma história de rapazes”, comenta Lúcia Nagib em um artigo, e Meirelles introduz personagens femininos na adaptação. Como você vê tal situação?

**Paulo Lins** – As feministas dizem que sou machista e por isso não botei. As feministas querem participar de um mundo destes. Mas não tem mulher neste mundo. É uma história de bandidos, mulher não é violenta, a guerra quem faz é o homem. Então, não tem é não tem que ter mulher envolvida nestas coisas. Se tem são pouquíssimas. No mundo da criminalidade não tem mulher. Mulher vai roubar pra viver, vai roubar no mercado para levar comida pros filhos. Mulher só mata por amor. Mas o cinema tem que ter estas coisas.

**Rosemari Sarmiento** – E a personagem da “loura”? No seu romance, apesar das poucas linhas, ela é importante, capaz até de fazer Zé Pequeno pensar em mudar de vida; e na adaptação virou uma negra.

**Paulo Lins** – Era uma loura mesmo, linda. Preconceito. Provavelmente achou que não podia ter loura na favela.

**Rosemari Sarmiento** – E a inserção do narrador em *over*, o Busca-Pé?



**Paulo Lins** – O filme precisava, não sei se você notou, mas a maioria dos filmes adaptados de romance tem narrador *off*. Fui eu que fiz aquela narração. Eu peguei, sentei com Alexandre (o Busca-Pé) e perguntei: “como você faria esta narração?” Então, escrevi do jeito dele e passei para o Fernando. Eu queria que desse a veracidade dele narrando.

**Rosemari Sarmiento** – E esta linguagem tão bruta da narrativa?

**Paulo Lins** – Eu gosto de português claro. Acho que é português que se fala na intimidade. A linguagem bruta eu peguei desta geração do modernismo, Graciliano, Dostoievski e muita poesia. Eu comecei fazendo poesia.