

Trânsitos na produção cultural brasileira: *Cidade de Deus* e suas transposições

Doutorando Cristiano Monteiro Martinez¹ (UFPR)

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo analisar o “conjunto ficcional” *Cidade de Deus*, formado pelas duas versões do romance (1997/2002) de Paulo Lins, pelo filme (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund e pelo roteiro (2003) de Bráulio Mantovani, Anna L. Müller e Fernando Meirelles. Neste caso, tem-se em vista um processo de transposição que acarretou no surgimento de obras e produtos convergentes (a segunda edição do livro; o “pós-roteiro” do filme), estabelecendo novos paradigmas nos modos de produção cultural. Por isso, impõe-se a necessidade de trabalhar com as idéias de “trânsito” (movimentação) e “transação” (negociação) para compreender obras como o corpus de *Cidade de Deus*, em que da primeira edição para a segunda edição (revista pelo autor), ocorre trânsitos/transações entre romance e filme/roteiro.

Palavras-chave: *Cidade de Deus*, Arte, Mercado, Literatura, Cinema.

Introdução

O processo de desenvolvimento das artes nos últimos séculos (em especial, no século XX) desembocou em profundas mudanças nas relações entre produção artística e sociedade. Categorias tradicionalmente reconhecidas e distintas, como autor e valor estético, não são mais suficientes para compreender a fragmentação da fatura artística, dando lugar para séries mais flexíveis e menos ortodoxas, como *mercado*, *público consumidor*, *direitos autorais* e *produção cultural*. Nesse contexto, torna-se necessário o uso de conceitos como “trânsitos” e “transações” para dar conta de um cenário cultural de fusões e combinações.

O conjunto ficcional formado pelas duas versões do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, o filme homônimo de Fernando Meirelles e Kátia Lund, atravessado pelo “pós-roteiro” cinematográfico, de Bráulio Mantovani, Anna L. Müller e Fernando Meirelles, estabelece interessantes trânsitos/transações entre as estruturas artísticas e os modos de produção da indústria cultural.

1 Arte e mercado

Ao longo da história da humanidade, a noção de arte foi se constituindo gradativamente nas relações entre autor e sociedade. Arnold HAUSER, na *História social da literatura e da arte* ([19-]), traça importante panorama social sobre o desenvolvimento das artes ao longo do tempo. Segundo ele, o seu estabelecimento foi possível graças ao surgimento da figura do artista e da função estética, durante a Renascença. Foi nesse período que foram lançadas as bases daquilo que se convencionou chamar de “arte tradicional”.

Durante a era renascentista surgiram importantes categorias do universo artístico que se definiram nos séculos XVII, XVIII e XIX: autor, obra, gosto estético, valor, público. Autor e obra são reconhecidos como grupos sócio e culturalmente importantes, pois ocorreu uma supervalorização de suas imagens, como é o caso do conceito de “gênio” para o artista. Conforme esse pensamento, uma obra de arte não surge do nada, ela é “criada” a partir de uma concepção artística; logo, existe um “autor” intelectual por trás do processo de criação. Nesse sentido, o artista (das artes plásticas ou da literatura) representaria o poder da criação, ou seja, a manipulação da realidade sob o viés do “fazer artístico”. Resgatada no Romantismo oitocentista, a concepção criadora se volta para o *eu* poético a fim de romper com os padrões clássicos da literatura e libertar o poeta das normas, dando vazão para o subjetivismo do poeta na interpretação do real; e as leis de direitos autorais são lançadas no século XVIII - vide países como EUA, cuja lei de *Copyright* existe desde 1790 (GOVIL, 2007) - e atinge seu ápice no século XX, protegendo o autor contra a cópia ilegal de seus originais numa so-

cidade assombrada pela “pirataria” vertiginosa de bens culturais, principalmente de produtos como DVDs e CDs.

No entanto, no decurso dos séculos XIX e XX, os tradicionais valores artísticos são filtrados por outras chaves de leitura, sendo redimensionados para um novo modo de produção cultural, que se estabelece sob a lógica capitalista. Nessa sociedade, os valores estéticos não são mais suficientes para compreender o fenômeno artístico, mesmo ainda existindo categorias como autor, obra, público. Torna-se necessário o uso de valores ligados à indústria cultural para avaliar a obra de arte. Na verdade, ocorre a exploração de um caminho de ruptura com os padrões tradicionais que condicionaram as obras ao longo do tempo: gênero artístico, autenticidade, valor estético e modo de produção. Surgem obras que não se restringem apenas ao seu campo artístico, estabelecendo diálogo com outros universos de sentido; a noção de autoria começa a ser posta em xeque diante de obras que refundem a concepção de experiência; os critérios estéticos não são mais suficientes para compreender a relação entre obra e seu conhecimento; novos suportes técnicos estabelecem outros modos de contato entre as artes, surgindo inclusive o termo “mídia” para dar conta da diversidade de intersecções.

Nesse contexto, torna-se premente redimensionar a discussão para uma concepção *cultural*, em que termos como “trânsitos” e “transações” são importantes para o debate. As obras de arte não podem mais se limitar aos seus gêneros de origem e a critérios estéticos. Abrem-se possibilidades de trânsito entre os mais diversos produtos artísticos, rompendo com as limitações de seus gêneros. Por exemplo, um texto literário pode transitar entre as linguagens do gênero textual e do gênero pictórico, estabelecendo combinações que escapam das características convencionais dos discursos da literatura e da pintura; surge uma obra amalgamada, que não pode ser classificada como “texto literário” e tampouco como “tela de pintura”. Claro que essa configuração flutuante não seria suficiente para a ruptura com os paradigmas conhecidos, pois, desde séculos passados, existiam obras literárias que propunham esse tipo de intersecção. O conceito de novo paradigma começa a se formar melhor quando, além do “trânsito”, inclui-se o termo “transação”. As relações entre as manifestações artísticas não ficam apenas no campo estético, exigem também transações entre os modos de produção. O trânsito estabelecido entre as obras acontece também num universo de combinações de valores, ou seja, de “transações financeiras”. Questões relacionadas a mercado, comércio, estratégias de marketing são importantes para refletir sobre o modo como as obras incorporam interesses típicos da lógica capitalista para a sua produção artística, apagando as fronteiras com os aspectos estéticos.

2 *Cidade de Deus: do livro para o filme e do filme para o livro*

Tomando como base a concepção transitiva das “obras artísticas”, é preciso observar na fatura do romance *Cidade de Deus* e de sua correspondente transposição cinematográfica o deslocamento entre as categorias de **estética** e de **mercado**.

Nesse sentido, o debate em torno da obra literária de Paulo Lins precisa levar em consideração as duas edições publicadas em épocas diferentes. Ao contrário de outros livros do gênero, marcados pelas sucessivas reedições em função das vendagens, a segunda edição é de capital importância para a discussão sobre as relações entre estética e indústria cultural, pois o modo como ocorreu a revisão na segunda edição revela mecanismos de mercado de grande significação para a feitura do livro.

Quando surgiu a primeira edição da obra, em 1997, o impacto causado no meio literário foi, sobretudo, de ordem estética. As reações da crítica da área se limitaram a manifestações negativas e positivas, como ocorre com qualquer tipo de romance. Talvez o maior destaque seja a famosa resenha de Roberto SCHWARZ (1997), “Uma aventura artística incomum”, publicada num jornal de grande circulação. À época causou surpresa um renomado crítico literário brasileiro saudar com tanto entusiasmo uma obra e um autor desconhecidos do grande público e da academia. Entre vários

aspectos, SCHWARZ aponta para o modo como as relações sociais se constroem no interior da narrativa da obra. Segundo ele, o romance imprime um ritmo tenso que acompanha as transformações socioculturais do espaço da comunidade “Cidade de Deus”, onde as personagens transitam. Assim, ainda conforme o autor, a narrativa divide-se em dois grandes momentos que se interseccionam: **favela** e **neofavela**; o primeiro termo remete a um espaço-tempo marcado pela convivência mais humana e civilizada, representado pela organização urbana ordenada, com casas, ruas e avenidas planejadas. O bandido tinha uma existência mais romantizada, pois efetuava roubos simples e havia convivência respeitosa com boa parcela dos membros da comunidade; o segundo termo evoca um ritmo frenético das relações sociais, representado pela deterioração das casas (agora, denominados de “barracos”) e das personagens. O bandido adquire uma imagem extremamente violenta, pois assassina pelo motivo mais banal, tornando a vida na comunidade barbarizada. Por isso, segundo SCHWARZ, o romance narra a derrocada do espaço e do homem numa sociedade violenta e brutalizada, em que o neofavelado usa a violência como única forma de conquistar sua visibilidade.

A avaliação formulada pelo crítico ressalta determinado tipo de valores da obra que nos permite aproximá-la de certa tradição estética da literatura brasileira de enfoque no elemento espacial. A grande personagem de *Cidade de Deus* é o próprio espaço, que concentra os núcleos temáticos e se transubstancia na coletividade de personagens. Na tradição narrativa brasileira temos o caso da obra *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, que, a partir de um viés determinista, desenvolve a caracterização do espaço degenerador do comportamento humano; e a novela neobarroca *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado, que articula o conflito das personagens em sintonia com a construção paradoxal do espaço. Na verdade, Cabeleira, Bené e Zé Pequeno, as personagens que dividem o livro em três grandes partes, funcionam como espécie de papéis “metonímicos”, ou seja, significam três caminhos, entre vários, presentes na realidade da favela e que se transformaram ao longo do processo de degeneração. Cabeleira marca o período de surgimento do conjunto habitacional denominado “Cidade de Deus”; ainda não é uma época de grandes transformações em relação à geografia do local. Contudo, é um momento que se inicia pelo estigma do local, como um “depósito” de vítimas de enchentes e pobreza. A criminalidade começa a tomar corpo de maneira ingênua e sem grandes consequências, constituindo-se numa imagem romantizada da violência, pois não representa grande perigo e tampouco está organizada. Cabeleira é o protótipo de bandido desse período.

Da literatura para o cinema, a obra de Lins passa por um processo de transposição, transformando-se na leitura visual do filme homônimo, de Fernando Meirelles e Kátia Lunda. Nessa passagem, os diretores mantiveram o mesmo enredo do livro e a divisão da narrativa em função das personagens Cabeleira, Bené e Zé Pequeno. Lançado em 2002, apenas cinco anos após a primeira edição do livro, a película se aproxima em muito do teor humanizado da obra literária. Tanto um quanto o outro se esforçam para devolver, por meio da representação artística, o traço humano de uma realidade bestializada na violência sem fim.

Em termos estéticos, o filme constrói uma linguagem visual marcada pelas flutuações do espaço-tempo, em que elementos como montagem, fotografia, cenografia e textura de cor são fundamentais na composição narrativa. Para diferenciar as mudanças ocorridas no ambiente da comunidade na fase **favela**, o romance havia utilizado técnica específica do discurso literário, o tratamento verbal: nas duas primeiras partes, existia um ritmo cadenciado, conseguido por meio do recurso de orações subordinadas e de períodos longos, o que tornava a pontuação mais espaçada, imprimindo maior lentidão ao fluxo dos acontecimentos; nos momentos finais, na fase **neofavela**, havia ritmo rápido e nervoso, obtido por meio de orações coordenadas e de períodos curtos, tornando a pontuação bem menos espaçada e o fluxo da ação mais intenso e rápido. Como a linguagem cinematográfica não se utiliza desse recurso lingüístico, o diretor usa movimentos de câmera, cenografia e fotografia para obter o efeito de intensificação da violência à medida que os anos avançavam na história da comunidade. No período inicial (anos 1960), o filme apresenta fotografia mais suave, com tons

amarelos; as casas da fase **favela** formam um cenário organizado, com divisões em ruas e quintais; os enquadramentos de câmera trazem à tona um tipo de cinema tradicional, pois os cortes nas cenas são poucos, imprimindo ritmo lento à ação. Na narrativa, o crime é marcado pela atuação do chamado “Trio Ternura” (Cabeleira, Alicate e Marreco) no roubo aos caminhões a gás; período de certo romantismo na criminalidade, uma vez que a violência ainda é pequena e interfere pouco na vida dos moradores da comunidade; existe um código de respeito dos bandidos pelo restante da população. A partir dos anos 1970-80, explode a violência de maneira barbarizada. Para significar visualmente essa mudança, a fotografia perde o tom suave do início e passa a usar tons mais sóbrios, evidenciando as cores mais escuras; o cenário marca a desorganização espacial das casas que, agora, estão dispostas de maneira caótica ao longo do morro; o fluxo da câmera é bem mais intenso, com cortes rápidos entre as cenas e certo “nervosismo” no seu movimento, pois se abusa bastante de *travellings* (quando ela é posicionada em trilhos para acompanhar seqüências de perseguição), giros e imagens sem enquadramento. Desse modo, o ritmo rápido dessas décadas marca um tempo diferente na fase **neofavela**: a vida no crime é curta e bárbara; os habitantes de Cidade de Deus transitam na condição de brutalidade.

No conjunto, essa concepção de filme emana certa tradição do cinema brasileiro vinculada à representação de facetas do país. A partir do movimento **Cinema Novo**, nos anos 1960, tem início uma produção audiovisual preocupada em discutir de maneira organizada e sistemática problemas detectados na sociedade brasileira. Cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos usaram, cada qual com sua concepção de arte, as temáticas do sertão, da pobreza e da desigualdade para discutir em seus filmes a realidade do país – vale lembrar que enquanto Glauber Rocha teve uma atuação mais polêmica e engajada, formulando conceitos a partir de sua visão à S. Eisenstein, Nelson Pereira dos Santos nunca se considerou “símbolo” cinemanovista, preferindo uma abordagem neo-realista. Posteriormente, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, marcou duplamente essa continuidade histórica: retorno à tradição de representação do Brasil e marco de sucesso do chamado **Cinema da Retomada** (um tipo de produção, em meados dos anos 1990, que recuperou o prestígio e estabilizou a indústria brasileira). Na narrativa desse filme, a busca empreendida pelas personagens simboliza a busca de sentido para o próprio país, representado em imagens visualmente belas sobre as regiões áridas do Nordeste. Acusado de filme que deturpou o conceito de “estética da fome” (segundo Glauber Rocha, o cinema precisava incorporar as mazelas do Brasil) ao propor uma “cosmética” (tratamento de *merchandising* à pobreza), *Central do Brasil* teve o mérito do sucesso de público e crítica, simbolizando o estabelecimento da produção brasileira após a crise do início dos anos 1990. De certa forma, *Cidade de Deus* funda diálogo com essa tradição ao discutir a maneira como ocorre um processo de desumanização de grande parcela da sociedade, posta à margem do direito à cidadania. Mais do que isso, os realizadores também assumiram um compromisso sociocultural de denunciar o processo de marginalização e barbarização do homem. Nas impressões de leitura do diretor Meirelles no contato com a obra de Lins (MEIRELLES; MANTOVANI e MÜLLER, 2003, p. 9), prevalece implicitamente o desejo de comunicar uma narrativa “verdadeira”, ou seja, expressar a necessidade de criação de um filme “autêntico”, que pudesse dar voz e visibilidade ao universo daqueles seres excluídos do processo de cidadania dos centros urbanos.

Na outra face da continuidade de cinema brasileiro, o filme de Meirelles e Lund também se insere no Cinema da Retomada. Sucesso estrondoso de público (nacional e internacional) e reconhecimento de certa parcela da crítica especializada, *Cidade de Deus*, curiosamente, encampa polêmicas de ordem estética e de mercado. Assim como *Central do Brasil*, também foi classificado negativamente de cinema “cosmético”, ou seja, preocupado em representar a realidade brasileira de maneira “maquiada”, usando recursos visuais para tornar a miséria e a violência esteticamente aceitáveis para um grande público. Para autores como Ivana BENTES (2003), no texto “Estéticas da violência no cinema”, a cosmetização do cinema brasileiro no 3º Milênio é consequência da atividade de profissionais oriundos do meio publicitário, como Walter Salles, Fernando Meirelles e a

produtora Conspiração Filmes; para os epígonos de BENTES, *Cidade de Deus* seria o ápice dessa perigosa tendência.

A despeito dos acertos de juízo de valor da crítica, o mais importante é apontar para o modo como esses aspectos revelam a linha tênue entre estética e mercado. Ao mesmo tempo em que existe preocupação dos realizadores em se alinhar a uma proposta, digamos, humanizada de comunicar e discutir o estado de coisas da sociedade brasileira, existe também vínculo com questões de mercado, percebido pela crítica da área. Na verdade, o próprio Meirelles provocou, em um debate sobre cinema promovido pela Associação Paulista de Críticos de Arte/APCA (apud MERTEN, 2005), reação polêmica ao afirmar que Glauber Rocha era “chato”, aludindo à hermeticidade da obra do diretor baiano. Desse modo, praticamente descartou qualquer tipo de filiação com um tipo de filme caracterizado por ele como “fechado” em termos de sentido ao grande público. Assim, o diretor de *Cidade de Deus* esboça uma necessidade de produzir um cinema que se comunique massivamente com o público, trazendo à luz um tipo de linguagem de cadenciamento ágil e frenético, presente no novo cinema inglês, de películas como *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes* (1998), de Guy Ritchie.

No capítulo “Produção e distribuição do cinema indiano”, da obra *Cinema no mundo: indústria, política e mercado* (2007), Derek BOSE apresenta a situação da indústria cinematográfica na Índia. Em linhas gerais, o que chama mais a sua atenção é o modo como o cinema indiano deixou de ser exclusivamente produtor de filmes e passou à produção de **conteúdo**, ou seja, a indústria doméstica ingressou num momento comum a outros países asiáticos (caso do Japão e da Coreia do Sul): a transformação da indústria cinematográfica em uma indústria de conteúdo. Nesse novo cenário, o filme é um produto com valor agregado de outras mídias, que constituem uma economia do entretenimento.

Inserido nesse contexto do cinema mundial, no qual a Índia é um grande exemplo, o filme de Meirelles e Lund ocupa-se, além dos aspectos puramente estéticos, de questões próprias da indústria do entretenimento. Melhor dizendo, não é possível discutir o objeto filme sem levar em consideração as transações entre estética e mercado. Por esse ângulo, as declarações de Meirelles sobre a obra de Glauber Rocha e, principalmente, a feitura de seu filme revelam a necessidade de alcançar certos mecanismos de mercado para garantir a eficiência da obra. Todo o cuidado com a fotografia, a cenografia, a preparação de atores (oriundos das comunidades marginalizadas), o fluxo temporal, o gênero de ação, busca ao mesmo tempo a identificação do espectador com a problemática das personagens, no âmbito do compromisso social, e a comoção do público, no âmbito do entretenimento.

De um lado, existe um processo de construção da obra que se iniciou muito antes das filmagens propriamente ditas. Conforme informações dos “Extras” do DVD, um ano antes da produção rodar as primeiras cenas, o grupo de teatro “Nós do Morro” começou a oficina de atores com habitantes de várias comunidades, inclusive advindos da Cidade de Deus. Esse projeto teve como base a necessidade de resgatar por meio da arte os moradores das comunidades, livrando-os da violência e da criminalidade, possibilitando a devolução de sua cidadania. A associação da produtora O2 Filmes, de propriedade de Fernando Meirelles, com o “Nós do Morro” para a realização de *Cidade de Deus*, traz à tona uma espécie de pacto social do filme, que não está preocupado apenas com a exploração ficcional dos moradores do morro, mas também tenta resgatá-los tornando parte efetiva da arte do cinema e da profissão de ator. Claro que essa atitude, além do engajamento numa causa, significa uma propaganda positiva do filme, dentro daquilo que as empresas privadas costumam apregoar de “marketing social”.

De outro, assim como os filmes hollywoodianos, a obra apresenta uma conjunção de fatores que a torna um entretenimento interessante para o grande público. A oposição entre Bem (honestidade, trabalho) e Mal (criminalidade, corrupção), as cenas de tiroteio e perseguição entre os barracos, os cortes abruptos de cenas, os saltos frenéticos no espaço-tempo formam uma estrutura narrativa típica de produções de Hollywood dos gêneros ação/policial. A identificação com um tipo de

cinema reconhecível, como é o caso do norte-americano, causou maior aceitação do público à película de Meirelles e Lund, explicando em parte o grande sucesso de bilheteria. Somado a isso, a existência de um narrador-personagem, Busca-pé, conseguiu costurar de maneira coerente a série de sub-histórias da narrativa e também de manter o espectador em suspense quanto às suas ações, pois é uma personagem que representa a linha tênue entre crime e honestidade.

Apesar do vínculo com as fórmulas de cinema hollywoodiano, *Cidade de Deus* não se configura como um mero pastiche. Além do aspecto de entretenimento, o filme se preocupa também com a urgência de alertar a sociedade sobre o processo de desumanização do homem. Nesse sentido, os valores agregados ao filme amplificam ainda mais essa estreita relação entre estética e mercado. De todos os formatos possíveis, vale destacar as mídias do DVD duplo e da série *Cidade dos Homens*. Recurso habitual na dimensão digital, o material adicional a um filme se constitui em informações especiais ao espectador que não pôde assisti-lo no cinema e também àqueles que querem revê-lo agora com um pacote extra. Além de melhorar as vendas de um filme, um DVD torna-se um produto que, ao ser lançado em várias versões diferentes (“duplo” ou “simples com extras”), agrega cada vez mais nichos de consumidores (colecionadores, fãs etc.). Alguns meses após a chegada do DVD simples às lojas e locadoras, foi lançado o material duplo de *Cidade de Deus*, recheado de “extras” sobre o processo de produção. Além de atrair a atenção de um tipo de espectador interessado não apenas em ver/rever a narrativa, mas principalmente em colher informações especializadas, o disco com material complementar também reforçava a concepção social da obra, pois trazia declarações e bastidores de todo o processo de comprometimento da arquitetura cinematográfica com o romance adaptado e a realidade representada.

Em consequência do sucesso do filme, a O2 Filmes firmou na primeira metade dos anos 2000 uma parceria com a rede Globo de televisão para a produção de uma série baseada no livro de Paulo Lins. Protagonizada pelas personagens Laranjinha e Acerola, *Cidade dos Homens* é uma espécie de continuidade do filme, pois o ponto de partida é o mesmo modo de representação, agora atenuado no tom de violência em função do horário de exibição e do público. Aproveitando o êxito de público do filme e a repercussão da crítica (inclusive internacional), a Globo aliou exploração de audiência/*marketing* com a tendência dos últimos anos da própria emissora em valorizar a “cultura da periferia”, dando início a reportagens jornalísticas e programas preocupados em mostrar o lado humano das comunidades brasileiras (vide *Central da Periferia*, apresentado por Regina Casé). Por sua vez, a obra de Meirelles e Lund consegue ainda mais visibilidade ao usar uma emissora de TV de grande importância e um veículo de comunicação de largo alcance para dar continuidade ao universo da comunidade marginalizada.

Simultâneo ao lançamento do filme, em 2002, a editora Companhia das Letras lançou a segunda edição, revista pelo autor. Do cinema para a literatura, a transposição de Meirelles e Lund indica caminho de retorno para o livro a partir de novos significados gerados na leitura do filme.

Primeiramente, é importante frisar que a reedição de uma obra literária pode ser vista no contexto de estratégias comerciais do mercado editorial: relançamentos de obras adaptadas para o cinema no momento em o filme estréia no circuito de salas de exibição. O processo de transposição arquitetado para os formatos de filme e minissérie (ou telenovela) traz luz para a importância da obra adaptada, que, numa estratégia editorial, retorna às livrarias, disponibilizada para o interesse do público. Neste caso, o leitor pode fazer o regresso ou a primeira leitura de determinada obra a partir do impacto do filme, seja pela experiência estética, seja pelo sucesso na mídia. De uma forma ou de outra, ocorre um tipo de relação com o livro que passa pela convergência ou divergência com a interpretação construída pela versão fílmica.

Também pode ocorrer a situação de resgate de autores e obras fora de catálogo, retirando do limbo autores obscuros, como é o caso, por exemplo, da minissérie *Presença de Anita*, produzida pela Rede Globo de Televisão, que “resgatou” Mário Donato, autor que há muito tempo não era

reeditado. Neste exemplo, a edição do livro também fazia referências diretas à minissérie, vinculando-se ao produto audiovisual, como se ambos fossem uma só obra.

No entanto, apesar de usar o mesmo tipo de estratégia, a segunda edição do romance de Lins não era somente um relançamento colado ao filme, como os casos supracitados de Mario Donato e Guimarães Rosa. Dois fatores importantes: primeiro, não apresentava apenas uma revisão de praxe (redação, acabamento gráfico, inclusão de textos de fortuna crítica etc.), mas sim alterações significativas em relação ao livro original; segundo, a circulação da segunda edição não era mais um evento isolado, exclusivo do universo dos livros, mas sim uma construção de sentido diretamente relacionada com a feitura da transposição. Ou seja, a revisão feita para a segunda edição foi influenciada pelo impacto do filme.

Edição mais enxuta em comparação à primeira versão, a revisão feita por Paulo Lins acontece justamente após o seu envolvimento com a produção do filme (foi consultor durante as filmagens). Deste modo, de maneira direta ou indireta, a adaptação feita pelo filme influencia a feitura da segunda edição do romance, provocando trânsito em outro sentido: do cinema para a literatura.

Integrante de um sistema cultural considerado mais refinado e prestigiado pela sociedade letrada (a literatura), a obra de Paulo Lins, a partir do lançamento da segunda edição, também transita com aspectos próprios do sistema de produção da cultura de massa. Entre o impacto da narrativa tensa e problematizada da primeira edição e a projeção na mídia da segunda edição, existe o lançamento do filme e do roteiro adaptados, que dão nova luz e destaque na consolidação da obra de Lins. Da organização da narrativa à confecção da capa, ocorre uma série de caminhos de ida e de volta entre a literatura e o cinema na representação do mundo marginalizado e violento da favela brasileira. O resultando deste entrecruzamento está potencializado na produção de obras híbridas, como a segunda edição do romance e o “pós-roteiro” do filme, que necessitam de uma leitura em conjunto.

De certa maneira, o romance de P. Lins passa, a partir da publicação da segunda edição, a ter vinculação direta com o filme, alcançando, no âmbito da indústria cultural, maior destaque e importância. O exame feito pelo autor resultou numa espécie de “adequação” ao mercado editorial, pois houve significativa redução no número de páginas, tornando o seu preço mais acessível a maior público leitor. Visualmente, a edição também recebeu tratamento diferenciado da primeira, com desaparecimento das orelhas das capas e redução do tamanho das letras e do espaçamento das páginas. O tratamento das cores deu à edição proximidade com as coleções típicas de romance policial, como se fizesse parte de uma série.

A nova versão do livro tenta trabalhar com certos mecanismos de mercado, mas sem perder de vista o aspecto estético. No bojo da narrativa ainda se mantém a necessidade de traçar a história de barbarização do indivíduo em meio à escalada da violência. Todavia, são incorporadas alterações que modificam significativamente o fluxo da narrativa, tornando-a mais ágil e condensada, como ocorre no filme de Meirelles e Lund. Com os cortes feitos pelo autor, perdeu o clima de tensão, de ambigüidade, presentes na primeira edição. Neste momento, o romance, mais uma vez, se liga ao filme, pois apresenta a mesma diluição da tensão entre criminalidade e honestidade. A segunda edição do livro, em algumas passagens, se aproxima mais do teor unívoco do filme do que da ambigüidade da primeira edição. Na versão de 2002 ainda se mantém trechos importantes, como a invocação à musa e a imagem final da pipa, que significam o clima de tensão entre a criminalidade e a dignidade, sem a tendência de escolha entre as duas opções. No entanto, existem outros excertos que resolvem a equação, indicando certa inclinação para o moralismo, ou seja, para a solução da situação de barbarização. Uma dessas possibilidades apresentadas pela edição de 2002 está na educação letrada, que se opõe à pedagogia do crime; esta é caracterizada pela vida perigosa, recheada de sucessos em relação a dinheiro e facilidades quanto ao trabalho, mas efêmera. Ao contrário do filme, que é marcado pelo final redentor da personagem Busca-pé, a segunda versão do livro mantém o forte clima de tensão, porém, em função dos cortes da revisão, perde, pois podemos encarar

como um fator importante na narrativa, força na representação ambígua. Indiretamente, essas características da versão de 2002 podem ser vistas como consequência do trabalho de adaptação para o cinema e também das oscilações do mercado editorial.

Uma das reduções no número de páginas também afetou o fluxo da narrativa, como é o caso do corte de acontecimentos ocorridos de maneira simultânea na primeira edição. Nas páginas 287-300 dessa primeira versão, havia o encadeamento de três histórias sobre a violência na favela: o crime premeditado de uma esposa contra seu marido; o assalto a uma casa; e a ação bárbara de Zé Pequeno contra uma quadrilha rival. De certa maneira, a fragmentação da narrativa em diferentes histórias sobre a violência do homem evocava a inserção do romance na tradição literária brasileira de obras como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. No entanto, a partir da leitura feita pelo filme sobre a primeira edição, em que se privilegiou a ação violenta dos bandidos, a segunda edição escolheu uma visão próxima da obra cinematográfica, tornando a estrutura narrativa mais simplificada e a ação da violência colada a bandidos bárbaros como Zé Pequeno. Desta maneira, a segunda edição se afasta de certa tradição literária e se aproxima mais da proposta do filme.

Outra alteração significativa ocorre em função da mudança do nome das personagens na segunda edição, como é caso de Cabeleira, Bené, Zé Pequeno e Mané Galinha, que passam a ser denominados, respectivamente, de “Inferninho”, “Pardalzinho”, “Zé Miúdo” e “Bonito”. Apesar dessa renomeação das personagens conservar aspectos que possam identificá-los na confrontação com a primeira edição (como, por exemplo, o tipo físico ou o comportamento social), o ato de modificação indica duas hipóteses pertinentes que são efeitos pós-filme: estatuto ficcional e estratégia editorial. Em termos de ficção, a primeira versão do romance estabelecia tensão entre representação e realidade, pois a informação de que as personagens carregam o nome correspondente a personalidades conhecidas da história do local e, principalmente, a proposta da narrativa em figurar um mundo marginal e bárbaro (vide a “Invocação à musa”) articulam um texto que ora se aproxima ora se distancia do universo do real. A segunda versão tenta resolver essa equação, escolhendo de maneira mais nítida o caminho do estatuto ficcional ao se descolar das personalidades que compõem a realidade. Inclusive, existe um elemento paratextual presente na página anterior à epígrafe, que não constava na primeira versão: “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.” Esse dado que, provavelmente, foi uma opção da editora, indica a necessidade da obra de se desvincular do real, produzindo um discurso que possa ser compreendido e interpretado à luz do processo de ficcionalização. Portanto, ao contrário da primeira edição, a segunda tenta se inscrever somente no universo da ficção, diluindo a proximidade com o testemunho; acaba por se afastar também do tom verista do filme, pois o nome das personagens não corresponde ao mesmo do filme. Claro que não podemos nos esquecer de que, como o filme provoca uma releitura do romance, parte significativa dos leitores fará o exame do livro sob o impacto da exibição do filme; neste caso, a tendência será de procurar identificar as personagens da película no livro, desaparecendo em parte o distanciamento.

Além desse aspecto, aquele elemento paratextual também aponta para uma estratégia editorial da Companhia das Letras. O sucesso de público do filme, além de gerar o relançamento da obra literária, trouxe destaque maior do romance, visto que milhões de espectadores tomaram conhecimento de sua existência por meio das salas de cinemas, da compra/aluguel dos DVDs e da difusão pela TV (a Rede Globo exibiu várias vezes o filme dois anos após seu lançamento). Esse público, a partir da ótica do mercado editorial, pode se transformar em leitores curiosos pela leitura do “romance que inspirou o filme”. Temendo possíveis processos jurídicos por direitos autorais das famílias envolvidas na narrativa do filme, a editora tomou o cuidado de inserir uma nota explicativa, reforçando a idéia de que o livro de Lins pertence somente ao universo da ficção. Essa é uma medida muito comum aplicada por essa editora em suas publicações; no entanto, o que se estranha é que a primeira versão do romance, também lançada pela mesma Companhia das Letras, não tinha essa

advertência para o leitor. O que se pode tomar como uma explicação coerente para essa atitude envolve o impacto do lançamento do filme que, à época da chegada dos exemplares da nova edição às livrarias, ainda não havia alcançado os milhões de espectadores, porém a editora provavelmente previa massificação maior da obra literária, uma vez que o cinema, mesmo no caso de fracassos de bilheteria, consegue alcançar público maior de leitores e repercutir na mídia de maneira retumbante. Nesse ponto, a alteração dos nomes das personagens também pode ser vista dentro dessa estratégia editorial de distanciamento da realidade.

Seguindo nessa linha de estratégia de mercado, um ano após o lançamento do filme, a editora Objetiva publicou o roteiro cinematográfico homônimo na forma de livro. Na verdade, esse material não se enquadraria no gênero discursivo do roteiro e tampouco corresponderia à versão final usada durante a produção do filme. O livro em questão foi organizado por Anna L. Müller e contém, além de fotos, prefácio e resenhas sobre o filme, uma versão do roteiro feita a partir do término da película; ao contrário dos textos do gênero, esse “roteiro” segue exatamente cena a cena o desenrolar da narrativa, inclusive o enquadramento dos planos. Nas próprias palavras do roteirista, Bráulio Mantovani, na orelha do livro, o leitor (e o espectador) tem em mãos um texto que não corresponde ao roteiro original escrito por ele (disponível nas bibliotecas da ECA/USP e da Faap). No geral, o livro se configura mais como espécie de “diário de produção” ou “making off”, em que o diretor expõe os bastidores das filmagens, aproximando-se do formato usado pelos “Extras” dos DVDs para comentar sobre o processo de produção de uma película. Portanto, seria mais prudente chamar o material de “pós-roteiro”.

Nos comentários feitos por Meirelles, é importante ressaltar o material que ficou de fora no momento da edição final do filme. Assim como na segunda edição do livro de Lins, o pós-roteiro também apresenta alterações importantes em relação ao filme. Tome-se, como exemplo, o caso do “Vídeo Institucional” sobre o narcotráfico. Segundo o diretor (MANTOVANI; MEIRELLES; MÜLLER, 2003, p. 92), a primeira versão do roteiro continha uma seqüência na boca-de-fumo do Zé Pequeno narrada como se fosse o vídeo institucional de uma empresa, só que numa linguagem próxima da paródia. O intuito dessa inserção seria de traçar paralelo entre o funcionamento do tráfico e a atividade comercial convencional, revelando o regimento da lógica capitalista para ambos. Nesse sentido, Zé Pequeno seria o típico *workaholic*, trabalhador compulsivo, que busca racionalmente expandir seus negócios, mas é claro que de maneira violenta. A supressão das cenas ocorreu porque, com base na opinião do maestro Antonio Pinto, Meirelles e Mantovani se convenceram de que era “engraçadinha demais” (Ibid., p. 92).

Essa informação do pós-roteiro permite enxergar desdobramentos de significado para o filme. Se, por um lado, o diretor e o roteirista tivessem inserido o “Vídeo Institucional” na versão final do roteiro, o filme talvez moldasse uma narrativa mais ambígua, em que as trajetórias de desenvolvimento das personagens (caso de Busca-pé) não fossem mais *paralelas*, mas sim *entrelaçadas*, confundindo as expectativas do público. O tom de deboche da seqüência cortada daria maior complexidade, pois o princípio da sátira se baseia na inversão de sentidos, revirando as convenções mais conhecidas, mas sem afirmar ou negar coisa alguma. Assim, nessa ótica, tanto traficante quanto empresário não seriam herói ou bandido, uma vez que se tornaria difícil estabelecer critérios de valor para julgar suas atividades.

Por outro, no entanto, a manutenção da seqüência sarcástica teria causado certo estranhamento no público, embaralhando suas expectativas. Por isso, a supressão das cenas na versão final do roteiro confirma a estratégia de arquitetura dualista da narrativa. Apesar da existência de passagens cômicas ao longo do filme, o “Vídeo” extrapola muito o seu estilo. O “engraçadinha demais” leva a acreditar que a seqüência havia se tornado muito debochada e provocativa, ousando estabelecer a simbiose entre o fora-da-lei (traficante) e o legalizado (empresário). O receio dos realizadores talvez seja de transformar o filme numa obra inconsequente, que visa somente à provocação e não propõe

nenhum caminho. Assim, o teor de compromisso social (denúncia e resgate do Brasil) seria diluído, apagando qualquer tipo de conscientização do público.

Desse modo, as escolhas reveladas no “pós-roteiro” sobre a produção do filme se assemelham com o mesmo processo em curso na segunda edição do livro. Tanto Paulo Lins quanto Fernando Meirelles e Bráulio Mantovani se preocuparam em arquitetar uma narrativa resolvida em termos de tensão e ambigüidades, suavizando o entrelaçamento das personagens com algumas opções de experiência, como a criminalidade.

Novamente, ocorre uma circulação entre as obras que formam o *corpus* de trabalho: do “pós-roteiro” para o filme e para a segunda edição, que por sua vez indicava o trânsito para o filme. Nessa sucessão de estados, certas alterações revelam a necessidade de algumas transações, negociações, entre as obras e os seus modos de produção, ampliados e redimensionados para outros setores, como, por exemplo, ocorre entre o livro do roteiro e a segunda edição do romance.

Referências Bibliográficas

- [1] BENTES, I. Estéticas da violência no cinema. **Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –UERJ ANO 5 número 1 – 2003 pg. 217-237. Rio de Janeiro. 2003.
- [2] BOSE, D. Produção e distribuição do cinema indiano. In: MELEIRO, A. (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Ásia**. Vários tradutores. São Paulo: Escrituras, 2007. (Coleção Cinema no mundo; v. 3).
- [3] CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. São Paulo: Videofilmes/O2 Filmes, 2002. 2 discos (135 min.): son., cores; 35 mm. DVD.
- [4] GOVIL, N. Os direitos globais de Hollywood. In: MELEIRO, A. (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos**. Vários tradutores. São Paulo: Escrituras, 2007. (Coleção Cinema no mundo; v. 4).
- [5] HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. Tradução de Walter H. Greenen. São Paulo: Mestre Jou, [19-]. 2 tomos.
- [6] LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- [7] _____. **Cidade de Deus**. 2. ed. (revista pelo autor). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- [8] MEIRELLES, F.; MANTOVANI, B; MÜLLER, A. L. **Cidade de Deus: roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- [9] MERTEN, L. C. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. 2. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- [10] SCHWARZ, R. Uma aventura artística incomum. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 07 set. 1997. Caderno Mais!, Livros, p. 12-13.

¹ Cristiano Monteiro MARTINEZ, doutorando
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
martinez9001@yahoo.com.br