



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

DANIELA DA SILVA ARAÚJO

**A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO LIVRO *CIDADE DE DEUS*
PARA O CINEMA: o testemunho da violência**

FORTALEZA – CEARÁ

2011

DANIELA DA SILVA ARAÚJO

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO LIVRO *CIDADE DE DEUS* PARA O CINEMA:
o testemunho da violência

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Linguística Aplicada.

Área de concentração: Estudos da linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dra. Soraya Ferreira Alves.

FORTALEZA – CEARÁ

2011

A663t Araújo, Daniela da Silva.
A tradução intersemiótica do livro Cidade de Deus
para o cinema: o testemunho da violência. / Daniela da
Silva Araújo. — Fortaleza, 2011.

65p. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Soraya Ferreira Alves

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística
Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de
Linguística Aplicada - CMLA. Tradução Intersemiótica;
Literatura; Cinema.

1. Tradução intersemiótica. 2. Literatura. 3. Cinema. I.
Universidade Estadual do Ceará, Centro de Linguística Aplicada –
CMLA.

CDD: 401.81

DANIELA DA SILVA ARAÚJO

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO LIVRO *CIDADE DE DEUS* PARA O CINEMA:
O TESTEMUNHO DA VIOLÊNCIA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Linguística Aplicada.

Área de concentração: Estudos da Linguagem.

Aprovada em: 31/05/2011.

BANCA EXAMINADORA



Prof^a Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo
Presidente



Prof. Dr. Leonardo Damasceno Sá
1º Examinador



Prof^a Dra. Claudiana Nogueira de Alencar
2º Examinador

Dedico este trabalho a todos aqueles que de alguma maneira me incentivaram e apoiaram a realização desta prazerosa pesquisa. A Deus, aos meus pais e familiares, ao meu amado Emanuel, que sempre me incentivou, foi paciente e preocupado em todos os momentos; meus amigos e, especialmente, minha orientadora, que me auxiliou e orientou em todas as etapas deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de força e esperança, que me deu coragem para não desistir.

Aos meus pais e familiares, em especial à minha mãe Rosa Araújo, por todo amor e incentivo.

Ao meu namorado Emanuel Kennedy, uma pessoa especial que amo e que sempre me apoiou e torceu por mim.

Aos meus amigos, em especial Crystianne Calado, Denise Araújo, Ligiane Amaral e Vivian Simão por uma amizade sincera.

À professora Soraya Ferreira Alves pela sinceridade, paciência e dedicação em sua orientação.

Ao CMLA em especial as professoras Claudiana Nogueira e Vera Santiago por todo aprendizado e carinho.

Meus colegas de mestrado, onde destaco Claudia Régia por sua amizade e incentivo.

A Comunidade Recado, por ter sido fonte de coragem e de espiritualidade em momentos difíceis em minha vida.

A secretaria do CMLA Claudia por sua disponibilidade e atenção.

À FUNCAP pelo apoio financeiro necessário para a realização desta pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa objetiva analisar a relação entre a tradução intersemiótica do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e da adaptação cinematográfica homônima, por Fernando Meirelles. Foram observadas as estratégias utilizadas por Meirelles a fim de traduzir o livro *Cidade de Deus*, de Lins, para o cinema, aliada a uma descrição sobre a obra literária e posterior análise fílmica. Foram estudadas práticas analíticas e teorias sobre a tradução intersemiótica, com destaque para a adaptação de obras literárias ao cinema. Para a composição do estudo, em um primeiro momento fez-se a descrição da obra de Paulo Lins e, em seguida, uma análise do filme de Fernando Meirelles. Por fim, analisaram-se os recursos utilizados pelo cinema a fim de explanar a construção da marginalidade na favela *Cidade de Deus*, no Rio de Janeiro, Brasil.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica; Literatura; Cinema.

ABSTRACT

This research aims to examine a relationship between intersemiotic translation of the book *City of God*, by Paulo Lins, and its movie adaptation, with the same name, produced by Fernando Meirelles. We observed strategies used by Meirelles to translate Lins' book *City of God* for the cinema with a literary description and then a film analysis. We studied analytical practices and theories about intersemiotic translation, especially the literary works adaptations into cinema. For this study, at first we made a description of Paulo Lins' work and an analysis of the movie by Fernando Meirelles afterwards. Finally, we analyzed resources used by the film to explain the construction of marginality in *City of God's* slum, Rio de Janeiro, Brazil.

Keywords: Intersemiotic Translation, Literature, Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A briga pelo poder do tráfico de drogas.

Figura 2: A violência marcante na favela com as crianças como pano de fundo.

Figura 3: Adolescentes e crianças contando dinheiro.

Figura 4, 5 e 6: Ritmo de fotografia nas fases distintas no filme.

Figura 7: Imagem-marca do filme.

Figura 8: Buscapé no campo de futebol.

Figura 9: Realidade do movimento.

Figura 10: Recursos de fotografia.

Figura 11: O assalto do Trio Ternura.

Figura 12: Dadinho matando em Plongée.

Figura 13: Dadinho criança brincando com seu amigo.

Figura 14: Dadinho se transforma em Zé Pequeno traficante.

Figura 15: Buscapé com sua câmera de trabalho.

Figura 16: Dadinho e seu amigo dividindo o dinheiro do roubo.

Figura 17: Zé Pequeno conversando com cenoura seu empregado.

Figura 18: Trio Ternura comemorando um assalto.

Figura 19: Trio Ternura fugindo dos policiais.

Figura 20: Cenoura brigando pelas bocas de fumo para ser o chefe do tráfico.

Figura 21: Buscapé registrando a criminalidade na favela.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA.....	14
3 O ROMANCE CIDADE DE DEUS E A OBRA DE PAULO LINS.....	23
3.1 A Abordagem do livro Cidade de Deus, de Paulo Lins.....	23
3.2 Literaturas de testemunho e memória.....	28
3.3 Violência Linguística.....	31
4 A ANÁLISE FÍLMICA DE <i>CIDADE DE DEUS</i>.....	33
4.1 Adaptação fílmica.....	33
4.2 Análise da tradução e comparações entre o livro e o filme.....	50
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	60
7 ANEXOS.....	64

1. INTRODUÇÃO

Com os avanços tecnológicos e a pós-modernidade, pode-se perceber um aumento de obras que passam pelo processo da tradução intersemiótica, ou seja, pela conversão de um meio semiótico a outros meios, como: a televisão, o vídeo game, a literatura, a pintura e o cinema. Eis o que podemos definir de mesmo modo como adaptação.

Esta pesquisa tem por objeto de estudo a tradução intersemiótica de um meio verbal – da literatura - o livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, para um meio não-verbal - o cinema –, sob a direção de Fernando Meirelles.

O interesse pelo tema e pela área de estudo ocorreu em momentos distintos: de início, no primeiro semestre da faculdade, em 2002, quando assistimos no cinema ao filme *Cidade de Deus* para realizar um trabalho. No segundo semestre, as aulas sobre realidade sócio-econômica brasileira instigaram a elaborarmos, desta vez, um trabalho sobre violência e mídia, através de pesquisas na internet em artigos que discutissem os atos violentos da realidade brasileira existentes naquele filme. Posteriormente, no quinto semestre de jornalismo, tivemos aulas de semiótica com a professora Soraya Alves. Tais aulas, por nos trazerem tantos aprendizados novos, despertaram em muito o interesse pela tradução intersemiótica. A princípio, queria-se trabalhar a semiótica do filme, entretanto, após as orientações da professora Soraya, os estudos acerca da tradução intersemiótica do livro para o filme *Cidade de Deus* pareceram mais promissores. Um artigo sobre a tradução da obra literária *As Horas* para o filme homônimo, de sua autoria, também contribuiu para a decisão da feitura deste trabalho. E assim nasceram os estudos através de livros, textos e sites indicados pela professora sobre a temática.

O livro *Cidade de Deus* de Paulo Lins e o filme com direção de Fernando Meireles, em 2001, tiveram uma grande repercussão internacional, pois além de mostrarem a realidade de boa parte da população brasileira, ousaram na narrativa.

A justificativa para a realização desta pesquisa se insere na enorme quantidade de obras e textos que passam constantemente pelo processo de tradução intersemiótica. É interessante estudar e perceber como se dá o processo tradutório e como é apresentada a obra final em relação ao texto adaptado, observando-se o processo de resignificação da escrita em imagens, como também a reconstrução dos personagens.

A tradução intersemiótica é um processo que está inserido no nosso cotidiano e tem papel de grande importância na comunicação, dentro da sociedade. O século XXI estuda com frequência o que podemos chamar de interação entre as linguagens e as suas relações.

Tendo como base os resultados obtidos em trabalhos de conclusão dos cursos de graduação, pesquisas de mestrado e doutorado sobre a tradução de um meio verbal para outro meio, o não-verbal, sente-se ainda a necessidade de abordagens diferenciadas para os estudos da tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema.

O objetivo principal trata da análise das estratégias utilizadas por Fernando Meirelles a fim de traduzir o livro *Cidade de Deus* para o cinema. Já como objetivos específicos, analisar a construção dos personagens e do ambiente em ambos os meios, explicando como a literatura (ou arte) de testemunho está presente na narrativa tanto do livro quanto do filme e examinar como as estruturas narrativas se organizam, estabelecendo relações, revelando significados e ressignificações. Tentaremos responder as seguintes questões:

- 1 - Como acontece e o que é o processo de tradução intersemiótica?
- 2 - Como se dá a relação entre os meios?
- 3 - Como a literatura (ou arte) de testemunho se impõe na estrutura da narrativa do livro e do filme?

A metodologia aplicada para a realização do presente estudo será analítico-descritiva. Esta é uma pesquisa bibliográfica que possui como *corpus* o livro *Cidade de Deus* e o filme homônimo.

Serão feitas pesquisas em publicações de autores na área de tradução, semiótica e cinema, tais como: Lefevere (1992), C.S. Peirce (1974), Carvalhal (2003), Décio Pignatari (2004), Júlio Plaza (1997), Emílio Ribeiro (2007), Roti N. Turin (1989), Ismail Xavier (2003), Paulo Lins (2007), Jakobson (1997), Brilhante (2007), Soraya F. Alves (2004 e 2008), entre outros. Também, artigos publicados em revistas especializadas e fontes eletrônicas.

Os procedimentos utilizados para a realização do trabalho foram, primeiramente, um levantamento bibliográfico sobre tradução intersemiótica, cinema, bem como sobre o livro de Paulo Lins e o filme de Fernando Meirelles. Posteriormente, deram-se a análise do livro e do filme, tecendo uma comparação entre ambas as linguagens.

Espera-se, de alguma forma, contribuir para os estudos tradutórios que se inserem na área da Linguística Aplicada, por assim considerarmos ser relevante esse tipo de pesquisa e discussão, dada a importância de examinarmos e encontrarmos duas obras ligadas, tendo a finalidade de se trabalhar com a tradução.

O presente estudo está dividido em três capítulos: o primeiro trata de questões teóricas sobre tradução e adaptação fílmica; o segundo estabelece uma discussão sobre o romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins e suas implicações na realidade, e o último capítulo desenvolve a análise do processo tradutório do filme *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, levando em consideração a especificidade da linguagem cinematográfica.

O interesse desse estudo vem para problematizar a tradução em dois meios diferentes e fazer uma análise através de autores como Plaza, Carvalhal, Xavier, Alves, entre outros como se deu a tradução, o processo de análises, como é feito um filme e a repercussão dos dois meios na sociedade.

2. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA

O trabalho aqui exposto intenta estudar as adaptações de signos que são observados em diferentes meios. Este procedimento ocorre em diversos âmbitos, como nas telenovelas, na literatura, no cinema, dentre outros.

Foi o teórico Jakobson (1995) quem primeiramente usou o termo “tradução intersemiótica”, quanto à classificação dos tipos de tradução: a intralingual, que seria a “interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (1995, p. 64), a interlingual, que seria a “interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua” (1995, p. 65) e a tradução intersemiótica, vista como “a interpretação de signos verbais por signos não verbais”

A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi definida como aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou pintura (JAKOBSON, 1997, p. 64–65).

Vários teóricos que versam sobre a tradução e abordam a Tradução Intersemiótica, tal como Plaza (1997), têm como base de estudo a definição de Roman Jakobson. Sobre a tradução, Plaza (1997:9) afirma ser esta considerada como uma “história em sincronia, como possibilidade, como mônada, como plástica”. Ele tenta nos explicar que isto é uma forma de representar, ao mesmo tempo, o passado, o presente e o futuro, de acordo com a tradução que será feita.

A tradução é uma forma de resgatar o passado, é uma “recuperação da história”. Na maneira em que a criação “encara a história como linguagem”, quando se trata de tradução, pode ser estabelecido um “paralelo”

[...] entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor (PLAZA, 1997, p. 8).

Plaza (1997) afirma que todo o pensamento que temos é tido como uma tradução do ponto de vista da “transmutação de signo em signo”. Quando existe um pensamento, este é traduzido por aquilo que “temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções”. Vale ressaltar que estamos traduzindo um pensamento que precisa de outro para que funcione como interpretante da

[...] prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como outro nas diferenças, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: o pensamento em signos, como trânsito

de sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2001, p. 209).

Ribeiro (2007) relata sobre como é feita a análise de um meio para o outro e o que deve ser observado:

A análise de uma adaptação sob a perspectiva da tradução intersemiótica deve levar em consideração os signos literários usados na realização do texto, e sua relação com o signo cinematográfico, produto da operação semiótica desempenhada. Na prática da adaptação, os elementos visuais, sonoros e verbais, próprios do filme, referem-se ao verbal da obra literária (RIBEIRO, 2007, p. 46).

Ribeiro ainda comenta sobre a obra literária e o cinema, como é entendido o processo de significação e como é compreendido através da semiótica.

A obra literária e o cinema, no momento em que existem para significar, representam atividades semióticas. Para se compreender o caráter de cada um desses sistemas semióticos, é necessário entender os aspectos a eles inerentes, ou seja, que espécie de signos são empregados e como é a sua organização. As definições e classificações da gramática especulativa de Peirce permitem penetrar no movimento interno das mensagens e analisar as diversas linguagens, códigos sinais, isto é, permitem o estudo do poder representativo de um signo (RIBEIRO, 2007, p. 40).

Turin (1992) complementa as ideias de tradução de Plaza com outras definições, e argumenta sobre as cognições prévias, que são conhecimentos adquiridos ao longo da vida. Assim, cada indivíduo estabelece relações para si. Para algumas pessoas, algo pode não significar nada, mas para outras pode ser o novo, a grande intuição. Temos que seguir nossa intuição sem medo, sabermos articular nossa intelectualidade com ela. Nenhuma intuição é ingênua, primeiramente nasce de um “momento de lucidez”, pois existe uma série de relações que se faz com coisas anteriores que já permeiam o intelecto de cada pessoa. Os indivíduos relacionam signos e geram novos interpretantes, então, quando se possui uma intuição, esta é gerada por conhecimentos obtidos anteriormente.

A tradução é vista por Lefevere (*apud* Alves, 2004), outro teórico da tradução, como recriação ou reescrita de um texto literário, e também abrange a tradução intersemiótica do texto para as telas de cinema, do texto escrito para as gravuras, etc. Percebe-se que a cada dia os leitores não profissionais “lêem” várias obras literárias escritas pelos “reescritores” como, por exemplo, resumos em obras de referência, resenhas em jornais e revistas, artigos, adaptações filmicas, traduções e montagens teatrais. Contextualizando-se aqui, mais propriamente a adaptação ou tradução intersemiótica, pode-se dizer que os novos meios de

comunicação possibilitam novos meios de se processar mensagens e, assim, de traduzir; a tradução do texto literário ou adaptação para o cinema transmite uma ideia de “hipertextualidade” da sociedade chamada pós-moderna e que tem possibilidades de tomar novos rumos, dependendo das exigências, a iniciar com o “paradoxo linearidade x não-linearidade” (ALVES, 2004).

Brilhante (2007), em sua dissertação, trata a questão da tradução como a melhor palavra para explicar todo o processo de adaptação fílmica, visto que “tradução exige transformação”.

Diniz explica em sua análise sobre cinema e literatura, tendo como ponto de partida a Tradução Intersemiótica de textos fílmicos originários da peça King Lear, que

o conjunto dos sistemas de signos cinematográficos pode ser considerado como um construto ao qual damos significado. O mesmo acontece com o conjunto de signos teatrais. Juntos, constituem o conjunto no qual se integram o que chamamos, nesse trabalho, de aspecto intersemiótico da tradução (DINIZ, *apud* ALVES 2004).

Brilhante (2006), no trabalho *Narrativa, Personagens e Músicas, na Adaptação de Amadeus*, presente nos Anais da Associação Brasileira de Literatura Comparada, apresenta duas abordagens presentes no estudo da tradução. A primeira seria dos anos 60, a ideia de Mourin, que coloca o pensamento como a tradução de um “fenômeno linguístico”, ou seja, tal uma operação linguística. E a segunda passou a ser chamada de estudo descritivo nos anos 70. Entre os autores que trabalham com estudos descritivos, estão Toury e Lefevere.

Toury (1980; 85), em seus estudos de traduções “por meio de um *corpus* de traduções autênticas, introduz o conceito de norma nos estudos de tradução” que trabalha na procura de regularidades em traduções, estabelecendo “o que é certo ou errado, adequado ou inadequado em determinadas situações tradutórias sem, no entanto, existir a imposição de lei ou ser totalmente subjetiva.” (ALVES, 2008, p. 6).

Alves ainda comenta sobre outras teorias que apoiam os estudos descritivos:

De acordo com Lefevere (1992:8), “a tradução é, sem dúvida, a reescritura de um texto de partida”. Através de tão importante afirmação, Lefevere aponta a importância da preservação dos valores da cultura de chegada. Vale salientar, a partir da afirmação acima citada, que a escola dos Estudos Descritivos apóia-se na Teoria dos Polissistemas ou escola de Telavive desenvolvida por Even-Zohar (1990) onde o contexto histórico e social no qual o texto de chegada está inserido tem relevante valor em relação ao texto de partida (ALVES, 2008, p.6).

Brilhante, por hora, retrata a questão da fidelidade dos filmes, tema bastante polêmico que será discutido um pouco mais à frente por outros teóricos.

De fato, uma das questões bastante recorrentes na literatura de tradução de um modo geral é a questão das oposições que contrapõem certos tipos de tradução “criativa”, a “literal” em relação à “livre”, “equivalência dinâmica” (RODRIGUES, *apud* BRILHANTE, 2006, p.2).

Ribeiro (2006) aborda em seu trabalho o pensamento de Santaella (1985) sobre a tradução:

A tradução, como atividade semiótica, implica sempre um interpretante, a relação entre signos e objeto, construída dentro de um leque de possibilidades. Podemos dizer que o interpretante resulta do ponto de vista sob o qual o objeto é tratado (RIBEIRO, 2006, p.2).

Alves (2004) também contextualiza os estudos de Carvalhal dentro dos estudos literários comparativos, pois estes tentam aproximar a literatura das outras formas de arte, citando que cabe examinar “como uma determinada forma de expressão, podendo se apropriar de características de outra sem perder a especificidade”.

Segundo Bonetti (2006), existem argumentos que explicam melhor a adaptação de textos literários para o cinema:

Os instrumentos para a transcrição semiótica do signo literário no signo cinematográfico recorrem a sofisticados recursos presentes nos dois códigos. O desafio da grande adaptação será o domínio consciente das características de cada um dos códigos para que se realize muito criteriosamente a tradução de um tipo de signo para outro, dando margem não só à manutenção da qualidade metalingüística presente num original que tenha sua força oriunda justamente dessa característica (fato predominante das estéticas modernista e das vanguardas) como também oferecendo recursos para transcrições originais que problematizem questões relacionadas à linguagem mesmo que não estejam presentes na obra original (BONETTI, *apud* ANGELIM, 2006).

Um ponto bastante discutido e problemático na tradução intersemiótica é a questão da fidelidade que, muitas vezes, é tida como uma condição para se realizar a tradução, pois se não houver essa premissa não existirá uma tradução confiável. Essa é uma questão discutida por vários teóricos, como Avellar, que aponta a polêmica existente sobre a insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética

Kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que freqüentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda (AVELLAR, *apud* JOHNSON, p. 40).

Com relação à adaptação literária de um modo geral, entra em discussão, por vários ângulos, uma questão que tende a ter uma concentração na problemática da “interpretação feita pelo cineasta em sua tradução do livro”. O espectador, muitas vezes, procura ver se o filme se aproxima do livro, se é realmente fiel ao texto do livro. Entretanto, como explica Xavier, estamos lidando com dois meios diferentes e, por isso, cada qual possui as suas particularidades:

O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo. O mais que em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (XAVIER, 2003, p. 61).

O autor ainda fala sobre as diferenças entre livro e filme, pois ambos:

[...] estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p.62).

Stam (2000) comenta que o assunto fidelidade é bastante discutido e complexo quando se trata de adaptação fílmica, porque a análise está em torno de meios diferentes.

Pode-se considerar, então, que a fidelidade em tradução, tanto discutida pelos críticos quanto pela sociedade, não é possível, como provam vários autores em suas reflexões. Como afirma Ribeiro (2007, p. 26), em cada “releitura ou interpretação é inevitável que se mude o texto de partida e que o produto seja uma nova obra”.

Como se pode perceber, a ideia de fidelidade é bastante interessante e difícil de abordar. Vários teóricos acreditam que esse conceito é crucial em relação à tradução intersemiótica, uma vez que quando se escreve um livro e essa obra é adaptada para o cinema, muitas vezes o texto matriz é tão modificado que a tradução passa a ser uma obra “autônoma”, como relata Ribeiro (2007).

Vale ressaltar que aquilo que está sendo colocado em questão não é se o filme é fiel ao livro, até mesmo porque são meios distintos que têm suas

particularidades. Algumas vezes o filme se utiliza de certas modificações para enriquecer o trabalho, mas o que deve ficar claro é como são escolhidas as “estratégias específicas e que o enfoque dado a essas estratégias constrói a ideologia do filme” (MC FARLANE, *apud* RIBEIRO, 2007).

Há também a questão de obras escritas pouco conhecidas que são traduzidas para o cinema, as quais as pessoas passam a conhecer por meio do cinema e não diretamente da fonte, algo que, segundo MC Farlane (1996, p. 3):

[...] tem sido fruto de discussão há mais de sessenta anos. Escritores, por meio de um amplo alcance crítico, têm considerado o assunto fascinante. Jornais e revistas oferecem comparações entre filmes e seu precursor literário; de revistas para fãs a livros escolares, encontramos reflexões sobre a incidência da adaptação. Enfim, trabalhos de todos os tipos encaram de diferentes maneiras esse fenômeno, quase tão antigo quanto à instituição do cinema.

Aguiar (2003) tenta mostrar, como Xavier (2003), que literatura e cinema são meios distintos. Cada um detem suas características específicas e, ao mesmo tempo em que existem semelhanças, existem diferenças que fazem com que cada um tenha sua importância de maneira diversa. Portanto, duas coisas devem ficar claras:

[...] a primeira é que numa obra artística real raramente assistimos a manifestações puras de qualquer dos modos; vêm misturados em combinações inusitadas. A segunda é que são os manejos dos elos da personagem com seu meio e sua origem que definem os significados mais amplos de suas ações, o que se dá, no caso literário, por meio de descrições concomitantes e, no caso das artes visuais dinâmicas, como o cinema e a TV, por meio do manejo dos planos, dos contra planos, das expressões e do focalizar elementos do cenário: uma água escura ou parada, um amanhecer, uma ventania, punhos fechados em revolta, etc. (AGUIAR, 2003, p. 129).

Em sua monografia, Angelim (2006) faz uma colocação interessante sobre o trabalho de Patrícia Cruz, analisando a narrativa:

[...] seu trabalho *A Festa de Babette: A Criação de um Conceito* faz exposição do pensamento de Brian Mc Farlane (1996), que analisa a capacidade da narrativa estar presente em dois formatos: mídia (literatura) como também adaptação cinematográfica. Porém, a idéia que Mc Farlane possui é a de que é possível fazer a transcrição desses textos em alguns momentos da narrativa e em outros é preciso fazer a adaptação de modo que fiquem inteligíveis em relação ao texto inicial que está sendo adaptado.

Segundo Pellegrini (2003), a narrativa se faz presente tanto na literatura como no cinema, embora de maneira distinta. Ele explica, como Cruz, a relação existente entre livro e filme, procurando diferenciar cada um para melhor compreensão:

Como se sabe, toda narrativa repousa na representação da *ação*; esta, organizada num enredo. Melhor dizendo, há uma corrente fluida de fatos lingüisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador: a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso, que por sua vez é uma sucessão de enunciados postos em seqüência... Se a matéria dos fatos, a *ação*, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em seqüências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre literatura e o cinema, *nesse caso*, é que, na primeira, as seqüências se fazem com palavras e, no segundo, com imagens. (PELLEGRINI, 2003, p.17–18).

Pellegrini afirma que os livros estão voltados para as letras, as palavras, enquanto filmes lidam com imagens. Avellar (2003) comenta sobre a ideia que é bastante discutida sobre a dinâmica entre livros e filmes, mostrando que “estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução”. Mais uma vez se retorna à questão da fidelidade entre meios, presente como um forte fator na tradução intersemiótica.

Conforme Avellar (2003, p. 39-40), o que tem levado o cinema à literatura:

[...] não é a impressão de que é possível apanhar certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.

Ribeiro (2007) analisou o signo cinematográfico de uma adaptação, tendo como referente o literário, tendo em vista que o produtor do filme se utiliza deste signo como objeto que pretende ser traduzido, entretanto, discordando do que muitos teóricos pensam, isso não vai refletir em uma superioridade da literatura em relação ao cinema.

Em vez de fazer uma mera representação do signo verbal, o cineasta cria uma realidade cinematográfica fazendo uso dos signos próprios do novo sistema tradutor. Ao ter contato com um determinado filme, o intérprete atualizará as inúmeras possibilidades interpretativas do signo cinematográfico, dando significado à obra (RIBEIRO, 2007, p. 47).

Vários teóricos discutem sobre o termo “adaptação”, compreendido como “referente a um processo de mudanças no qual as diferenças entre a obra escrita e o filme se devem quase totalmente à passagem da obra de um sistema sígnico para outro”. Contextualizando ainda sobre adaptação, Ribeiro (2007:26) afirma que:

[...] todo e qualquer filme é, desde o princípio, uma tradução, mesmo que não se inspire em uma obra literária: tudo começa com a tradução de uma idéia para o roteiro, (usando a noção de interpretante) e então desse roteiro para a produção do filme (RIBEIRO, 2007, p. 26).

Adaptação não deve ser vista somente tal um tipo de “tradução”, mas como “construtora de sentido”, como relata Ribeiro, (2007:40). A adaptação não pode ser pensada só como uma transferência de significados, mas também como construção de novos significados em outro sistema de signos.

Ribeiro (2007) ainda faz uma conclusão bastante profícua em sua análise acerca da “obra literária” e sua respectiva “adaptação cinematográfica”, na qual comenta sobre o processo tradutório e explica como se chega a essa análise, ou seja, aos aspectos intersemióticos para se entender a tradução intersemiótica de dois meios diferentes.

A obra literária e sua adaptação cinematográfica se apresentam como signos indiciais um do outro, visto que um remete ao outro. Cada signo é entendido como uma transformação do outro, uma tradução. A passagem de um sistema verbal para um não-verbal se constitui como um processo tradutório, em que trabalhamos com dois signos: o signo traduzido, que é a obra literária em si, e o signo tradutor, que é a tradução para a tela, quem seja em forma de novela, de documentário ou outros. Estes são os aspectos chamados intersemióticos, aqueles provenientes do fato de que o cinema e a literatura têm propriedades distintas derivadas de meios diferentes, (RIBEIRO, 2007, p.46).

Pode-se ter uma compreensão maior sobre a tradução intersemiótica a partir dos teóricos e das pesquisas realizadas. É óbvio o quanto fica exposto neste trabalho pensamentos divergentes sobre a referida questão, sendo que é de inteira importância estudar as ideias e os pontos de vista de cada autor, a fim de tentar compreender o significado da adaptação e como esta repercute dentro da comunicação.

2. O ROMANCE CIDADE DE DEUS E A OBRA DE PAULO LINS

3.1 A Abordagem do Livro *Cidade de Deus* de Paulo Lins

Cidade de Deus foi escrito por Paulo Lins, em 1997, após oito anos de pesquisas entrevistando a população de favelas e também recolhendo dados sobre a organização do narcotráfico (entre os anos de 1986 e 1993) tendo, além disso, trabalhado como pesquisador-antropólogo sobre a criminalidade e as classes populares em um conjunto habitacional do Rio de Janeiro. Paulo Lins fez parte da equipe de pesquisadores coordenada pela antropóloga Alba Zaluar, coordenadora do Nupevi (Núcleo de Pesquisa das Violências) da UERJ, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, que estudou a violência urbana no conjunto habitacional favelizado Cidade de Deus, situado na zona oeste do Rio de Janeiro. A partir de sua participação durante a pesquisa, Paulo Lins escreveu "Cidade de Deus", origem do filme de mesmo nome.

A obra narra com detalhes a indústria do tráfico de drogas, as técnicas empregadas, o poder adquirido através da violência, o poderio dos bandidos, a corrupção da polícia, a inversão de valores entre bandidos e policiais. Cidade de Deus tem sido considerado um poderoso registro do caos urbano das grandes cidades brasileiras, tendo como cenário de exemplo a cidade do Rio de Janeiro.

No entanto, as condições de produção do livro, que originou o filme homônimo, têm permitido o surgimento de uma grande polêmica em torno tanto do livro, quanto do Filme. A violência exarcebada, retratada em *Cidade Deus*, leva-nos a crer que meninos e meninas que moram nas favelas estão deterministicamente submetidos à criminalidade, candidatos em potencial à matança, ao tráfico, ao banditismo das periferias pobres do Brasil.

A criminalização da infância e da população da favela naturalizadas na obra de Paulo Lins é contestada pela antropóloga que coordenou a pesquisa que originou a obra *Cidade de Deus*. A referida pesquisa dirigida por Zaluar na Cidade de Deus, nos anos de 1980, deu origem ao livro de Alba Zaluar intitulado *A Máquina e a Revolta* (1980), que traz uma visão complexa da temática do crime nas favelas cariocas, totalmente diferente da naturalização da violência presente em *Cidade de Deus*. Em entrevista à Folha de São Paulo, Zaluar (2004) tece uma ferrenha crítica ao livro de Paulo Lins e, conseqüentemente, ao filme *Cidade de Deus*:

“O Zé Pequeno [um dos principais personagens do filme] seria um exemplo dessa hipermasculinidade, mas, na minha opinião, o problema de "Cidade

de Deus" é muito mais sério. Em primeiro lugar, o Paulo Lins fez o livro sem consultar as pessoas envolvidas. A pesquisa acadêmica é uma coisa séria. Eu emprestei a ele toda a pesquisa que fizemos na Cidade de Deus. Esse material tinha o depoimento do único sobrevivente da guerra [entre traficantes] retratada no filme, que é o Ailton Batata, que aparece no romance com o nome de Sandro Cenoura. Além disso, há uma série de impropriedades no romance. Nunca existiu, por exemplo, aquele bando de meninos ainda com dente de leite dando tiro nas pessoas. Isso é mentira, e é muito sério porque cria uma imagem sobre as crianças que vivem nesses locais que não é verdadeira. A própria história do Zé Pequeno é contada como se ele já tivesse nascido ruim. É uma volta à teoria do criminoso nato, que, do ponto de vista da criminologia, já está completamente superada. (Folha de S. Paulo, 2004).

De acordo com os resultados da pesquisa coordenada por Zaluar a desigualdade social não pode ser considerada como um fator determinante para explicar a violência, uma vez que apenas 2% da população de Cidade de Deus está envolvida com o crime e o tráfico de drogas. De qualquer modo, a polêmica em torno da obra *Cidade de Deus* proporciona-nos a oportunidade de tratar de uma temática tão complexa que afeta sobremodo o nosso cotidiano; a questão da violência.

Quanto ao enredo de Cidade de Deus, a primeira parte da obra, "História de Cabeleira", narra a formação das quadrilhas e a ocupação de *Cidade de Deus* por bandidos com ânsia de fazerem grandes assaltos e viverem como elite pelo resto da vida. A polícia entra em ação de forma ostensiva para eliminar todos os criminosos. A trama descreve Cabeleira, Alicate, Pará, Pelé, Marreco e Salgueirinho. Os mesmos protagonizam uma série de crimes e assaltos com a esperança de mudar de vida. O poder divide-se da seguinte maneira: no topo, Cabeleira, Marreco e Alicate; abaixo deles, Salgueirinho, Pará e Pelé. Em seguida, entram na história Dadinho, Cabelinho Calmo, Bené e Sandro Cenourinha que, ainda crianças, já se iniciam no mundo do crime. Cabeleira resolve assaltar um motel e levar Dadinho que, após o roubo, desaparece em fuga e volta à cena mais tarde. Ainda menino executa todas as pessoas que estavam no motel com tiros. Depois de se esconder da polícia por um tempo, ele é preso por Touro, um detetive de polícia. Cabeleira morre.

A segunda parte, "História de Bené", já descreve como a favela é tomada pelos traficantes que comandam o tráfico de drogas e por uma nova geração de criminosos que protege a comunidade da favela, bem como o crescimento de Dadinho no mundo do crime. Fala sobre a corrupção do sistema carcerário, deixando claro que Bené é preso, mas solto através de suborno. Aborda-se também

a temática do homossexualismo, tendo como exemplo o caso de Ari (chamado de Soninha), irmão de Bené, que larga sua mulher para ficar com Guimarães. Depois de várias disputas para tomar “as bocas-de-fumo”, Pequeno e Bené assumem o poder da *Cidade de Deus* e passam a fazer as leis da favela. Após ser golpeado no abdômen, Bené morre e Zé Pequeno é baleado.

A terceira parte, “História de Zé Pequeno”, narra uma guerra violenta e uma sucessiva troca de pessoas no comando do tráfico da favela. Entra em cena Manoel Galinha, que quer se vingar de Zé Pequeno por ter estuprado sua namorada e acaba se tornando um justiceiro que, contudo, não muda a criminalidade nem a marginalidade da favela. Pequeno fica frente a frente com Mané Galinha, Pequeno fere Galinha que consegue escapar, mas os crimes continuam através do poder do narcotráfico. Galinha leva vários tiros de um viciado que fingia ajudar, mas que na verdade queria vingar a morte de um irmão.

A polícia arma um esquema em uma operação grande para reprimir os marginais da favela. Pequeno, depois de ser abordado diversas vezes por policiais e por sempre pagar suborno para se livrar da cadeia, é pego novamente armado, com uma quantia de dinheiro e drogas. Ele é preso e julgado, mas mesmo no presídio Zé Pequeno comanda, por meio do seu irmão Pinha, o tráfico de drogas na favela. Borboletão e Tigrinho são os donos do morro depois de tomarem a boca dos Apês. Pequeno paga um suborno e sai do presídio prometendo se vingar de Borboletão. Porém, Zé Pequeno é morto por Tigrinho (um traficante que queria tomar a “boca de fumo”) com um tiro na barriga.

Segundo observou o crítico Roberto Schwarz, o autor demonstrou a capacidade de transpor para a literatura uma situação delicada, uma situação deteriorada, mesclando em sua narrativa o lirismo da poesia com a agilidade da ação cinematográfica. Conforme Schwarz: “o interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribuiu para a aventura artística fora do comum” (SCHWARZ, 1997). Ainda Schwarz (1997), por sua visão crítica sobre o livro em relação à violência abordada, comenta que, para quem estiver interessado em ingressar no mundo do crime, pode consultar o livro *Cidade de Deus*. Tudo é bem explicado: como e quando se mata e quais são os motivos principais. Como se assalta, pega-se o que de quem, qual a melhor maneira de roubar, os esquemas a serem executados e os possíveis contratempos a serem evitados. Qual a melhor arma, onde adquiri-la e como bem guardá-la.

Cidade de Deus é uma história de sucessivas guerras. Não só na favela, mas na constante disputa por ascensão social, dinheiro e poder.

[...] O romance toma variadas direções e tendências estéticas, ora explícitas na narrativa, ora simplesmente sugeridas no desencadear dos fatos. É o fruto de exaustiva pesquisa na qual Paulo Lins protagoniza uma favela como metáfora da sociedade carioca e da sociedade brasileira¹.

Samuel Jacobson comenta que o romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins faz um painel das transformações sociais pelas quais passou o conjunto habitacional *Cidade de Deus*,

[...] da pequena criminalidade dos anos 60 à situação de violência generalizada e de domínio do tráfico de drogas dos anos 90. Para redefinir a situação do lugar onde cresceu, Lins usa o termo "neofavela", em oposição à favela antiga, aquela das rodas de samba e da malandragem romântica. O livro se baseia em fatos reais².

Danielle Couto afirma que o polêmico livro de Paulo Lins faz parte de uma nova literatura brasileira que preenche as prateleiras das livrarias. O tema mais explorado atualmente é a violência urbana, que no Brasil, e principalmente no Rio de Janeiro, atinge índices alarmantes. O domínio do tráfico de drogas nas favelas da cidade contribui para a manutenção do caos urbano no país. E essa evolução do processo de "favelização nacional" é mais antiga do que se imagina. Se repararmos com atenção o livro de Paulo Lins, de 1997, este nos relata e traz exemplos de que tudo isso ocorre desde a década de 60 (COUTO, 2008).

Para Tânia Pellegrini, o livro é um retrato da violência em nosso país, ou seja, do que acontece todo dia aqui.

Paulo Lins, que no seu caudaloso livro *Cidade de Deus* (1998), esmiuçando a vida de crime e marginalidade na favela de mesmo nome, no Rio de Janeiro, com dicção acentuadamente naturalista, apresenta traços inconfundíveis do feroz realismo fonsequiano (PELLEGRINI, 2002, p.14).

Paulo Jorge Ribeiro trata do livro *Cidade de Deus* em duas vertentes, primeiramente denominando-o por seu "caráter documental", mostrando "a hipótese de que Lins realizara em sua obra volumosa com maestria uma "perspectiva de dentro", "neonaturalística" da violência e da pobreza no Rio de Janeiro contemporâneo", dando assim uma continuidade "a um determinado sistema de

¹(Disponível em: www.algosobre.com.br/resumos-literarios/cidade-de-deus.html - 64k. Acessado em: 07 de agosto de 2007).

²(Disponível em: [pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_\(livro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_(livro)) - 15k. Acessado em 07 de agosto de 2007).

outra Literatura Brasileira”. Por outro lado, num segundo eixo temático, [...] pode-se discutir o papel original de *Cidade de Deus* tal um livro que problematiza as sempre fugidias fronteiras entre as humanidades (RIBEIRO, 2004).

Ribeiro comenta sobre a criminalidade e como o livro *Cidade de Deus* é importante para o cenário político e literário do Brasil.

Por isto que *Cidade de Deus* torna-se um acontecimento discursivo de um novo sujeito – político e literário – de enunciação, tornando seu autor uma figura pública presente nas discussões que envolvem as questões da criminalidade urbana violenta no Rio de Janeiro, e a partir daí sendo ele considerado uma figura-chave de uma intensa rede que procura visibilizar aqueles que estavam no não-lugar destas discussões, aqueles que majoritariamente mais sofrem com as tragédias geradas pela violência urbana: os mesmos outros fantasmagóricos que vivem nas favelas e periferias das grandes cidades brasileiras (RIBEIRO, 2004).

Ribeiro conclui que a obra analisada é uma fonte para aquelas pessoas verem suas histórias narradas, estas que participam da realidade descrita, que sofrem e pensam em um futuro melhor. A autora comenta também como Lins fez seu trabalho e agradeceu pela contribuição de todos que o auxiliaram nesse processo.

Entre os agradecimentos de Lins constam até mesmo o apoio das pessoas que o auxiliaram na pesquisa sobre as gírias correntes no universo das cocotas do período e nas buscas aos jornais que noticiavam a guerra do tráfico de drogas na neofavela carioca, destacada no decorrer do romance, fundamentalmente na parte final da narrativa, “A história de Mané Galinha”. Além do mais, fica flagrante a garantia de um determinado depoimento memorialístico presente em *Cidade de Deus*, pois Lins também contou com sua experiência como morador do conjunto habitacional da zona oeste do Rio de Janeiro como um assegurador da verossimilhança entre a história da *Cidade de Deus* e a estória que estava sendo por ele contada. Pode-se dizer, assim, que se cumpria “aqui” o que emblematicamente Geertz (1984) denominou de “estar lá” etnográfico, já que Lins, melhor do que ninguém, tanto viveu na *Cidade de Deus* quanto estudou a história do tráfico de drogas naquela comunidade a partir dos preceitos – e das ambigüidades – presentes na etnografia e no trabalho de campo, o que poderia situar sua narrativa como uma espécie de automodelagem artística (RIBEIRO, 2000)³.

Desse modo, podemos considerar a obra de Paulo Lins como o resultado da memória de pessoas que vivenciaram experiências de violência, podendo ser considerado, por aproximação teórica, como literatura de testemunho, de acordo com o que Alves (2008) descreve sobre literatura de testemunho:

A literatura e as artes chamadas de testemunho atentam para a história por meio de memórias de pessoas que vivenciaram catástrofes, que foram vítimas de atrocidades políticas e sociais. Pode-se dizer que os povos do chamado “Terceiro” mundo não só recordam, mas ainda vivenciam suas

³ (Disponível em: www.reposcom.intercom.org.br. Acessado em 13 de novembro de 2008).

histórias de desigualdades sociais, miséria e abandono, que já fazem parte de uma memória coletiva que é calcada no passado, se solidifica no presente e se reflete nas previsões sobre o futuro (ALVES, 2008, p. 12).

3.2 *Literatura de Testemunho e Memória*

Tanto na obra escrita quanto no filme *Cidade de Deus*, a memória e o testemunho se mostram de maneira contundente. O livro foi construído por meio de situações e relatos das pessoas que moram na favela há muitos anos e passaram por toda a sorte de violência existente na favela *Cidade de Deus*.

Segundo Winter (2006), quando se fala em representar algo que aconteceu com as pessoas, precisa ficar claro que não há uma tradução total da cena vivenciada, porque quando se tem um testemunho de uma pessoa, nunca há uma opacidade. É importante ressaltar que existem fatos que não conseguem ser descritos. Ainda conclui o autor que a literatura de testemunho não é apenas a escrita de “lembranças traumáticas”, mas também um diálogo com a tradição literária. “O próprio jogo complexo de “eus” e tempos narrativos, o estilo e a “voz” que criam a atmosfera do texto dão prova disso” (WINTER, 2006, p.122).

Para se ter uma noção de memória, trauma e história, pode-se recorrer ao Holocausto, por exemplo. Entretanto, existem outras formas de se observar o fator memória, originados de fatores econômicos, sociais e políticos os quais se correlacionam. No tangente à geração de memória, a distribuição e o nascimento de narrativas sobre o passado vêm surgindo para tratar das políticas de identidade.

Em vários lugares, principalmente na América Latina, a literatura de testemunho veio recuperar histórias que foram atropeladas pelas extintas ditaduras militares. Para exemplificar, podemos citar as histórias de crueldade, uma vez que são recontadas através das pessoas que as narram. As vozes dos mutilados e dos mortos ainda podem ser ouvidas. Contudo, há um ponto importante a se salientar: quando se conta uma história, verdade e ficção se confundem. O ato de narrar é também uma performance. O desenrolar das histórias, aquilo que faz a ligação da narrativa, são as vozes, e algo que as une ao sofrimento é justamente essa vivência (WINTER, 2006).

Sobre a arte de dar forma ao real: “as tumbas de papel, ou seja, as tentativas de dar conta do passado via palavras escritas são suplementadas aqui pela presença de imagens e pelo jogo em um espaço imagético-verbal que tende para a construção de verdadeiros hieróglifos da memória” (SELLIGMAN-SILVA, p. 216).

A recriação é vista como novidade que, segundo Seligmann-Silva, a política de uma tradução antimimética destrói a noção de ter um original “estanque, cristalizado” e imune ao passar do tempo e da interação que pode haver entre as culturas (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 216).

Ainda de acordo com Selligman-Silva (2006), sobre memória pode-se dizer que: a linguagem concebida estando saturada de estilo, cores e vazios é o contra-modelo da língua instrumental, marcada pela possibilidade “metafísica” de separar-se o significado do significante.

Conforme Rocha (2006), a literatura produzida pelos sobreviventes da operação de extermínio dos judeus ocorrida na Segunda Guerra Mundial, dentro do âmbito de estudos da "shoah", vem sendo assim definida como literatura de testemunho, a qual trata de depoimentos e traumas sofridos por essas pessoas. A partir da sua própria construção, a literatura de testemunho coloca em questão a relação que existe entre o real e a literatura. Ela nos chama a repensar sobre como se relacionam o discurso literário e os discursos não-ficcionais e históricos.

Rocha (2006) ainda fala sobre a importância de relatar os fatos como forma de uma sobrevivência: muitos sobreviventes dos campos de concentração, por exemplo, afirmaram que narrar os fatos que aconteceram a eles e a outros próximos era o que lhes dava força de continuar vivendo, o que lhes mantinha vivos ou o que lhes possibilitou sobreviver. O conceito de sobrevivência através do discurso é quase uma constante nos textos elaborados pelas pessoas que viveram nos campos construídos pelos alemães. Esse era o caso de Primo Levi que começa a escrever ainda no campo de concentração onde era prisioneiro, como ele narra no livro *Se questo è un uomo* (Se isto é um homem) (LEVI, 1988, p. 143).

Seligmann-Silva (2005, p. 105), ao explicar a literatura de testemunho, diz que “o conceito de real é alterado”, em razão da “impossibilidade de uma tradução da cena vivenciada”, vivência essa que teria sido apanhada em uma “teia simbólica”. Ainda para o autor, o texto então produzido seria como uma fenda entre o original e a leitura, pois a leitura da realidade a desmonta e reconstrói, ressignifica, “reinscreve outras leituras”, promove intertextualidades.

O filme *Cidade de Deus* foi filmado na própria favela, onde os atores principais: meninos e meninas, adolescentes, moradores do local, foram ensaiados por uma equipe durante meses, mas que não decoraram um *script* sequer ou a ele obedeceram, pois foram estimulados a se expressar com seus próprios termos usuais, a expor suas experiências diárias (ALVES, 2008).

Como diz Meirelles em entrevista concedida ao site Nova Cultura:

Decidi fazer um filme que fosse fiel ao partido do livro: filmado de dentro para fora da favela. Um filme sem cenários e sem técnicas de interpretação, aliás sem atores profissionais, mas com garotos que vivem aquela realidade, e que podem nos trazer ao menos a sensação do que é viver à margem. Mas Cidade de Deus não fala apenas de uma questão brasileira e sim de uma questão global. De sociedades que se desenvolvam na periferia do mundo civilizado. Da riqueza opulenta do primeiro mundo, que não consegue mais enxergar o terceiro ou quarto mundo, do outro lado ou no fundo do abismo (MEIRELES, 2008) ⁴.

E continua Alves comentando sobre a vivência de Meirelles para produzir o filme Cidade de Deus e suas estratégias:

Assim, Meirelles vive de perto as carências daquela comunidade, participa dos reais problemas enfrentados por ela, como o tráfico de drogas e a violência exacerbada e banal. Apesar de não ter “sofrido” as mesmas privações dos moradores, sua observação dos acontecimentos locais e mesmo nacionais, além de sua experiência como “brasileiro”, valida o caráter testemunhal de sua prática. Percebe-se, então, que ao retratar culturas periféricas, Meirelles as transforma em agentes, pois seus personagens/ atores são extraídos da vida real, contracenam com atores reais, mas improvisam, inserem falas espontâneas, que são incorporadas ao script (ALVES, 2007).

Apesar de sua carga ficcional, os filmes de Meirelles dão voz, corpo ao periférico e criam uma “ética da representação” (SELLIGMANN-SILVA, 2005, p. 106).

O livro pode ser considerado como um exemplo de literatura de testemunho, pois conta a história de pessoas reais, moradoras de uma favela que vivenciaram problemas com a marginalidade, o tráfico de drogas. Esses problemas são documentados nesse romance escrito por Paulo Lins sobre a favela Cidade de Deus. Apesar da polêmica em torno da obra, o autor a elaborou inspirado na história dessas pessoas. Foi um livro elaborado através de relatos dos moradores da favela, de suas angústias, privações e medos.

3.3 Violência Linguística

Segundo Silva (2010) a violência é um aspecto constituinte da relação que estabelecemos com o mundo – “um mundo”, como enfaticamente afirma Talal Asad (2008:596), “em que violência verbal e física são variavelmente constitutivas”. A violência é vista, pois como parte de uma condição humana e não como alguma coisa que lhe seja externa ou é estranho e, como tal é constitutiva de nossa

⁴ (Disponível em: www.novacultura.de/0305paulolins.html. Acessado em 10 de agosto de 2008).

experiência social. Baseada na obra do filósofo J. Austin, Judith Butler (1997) trabalha a violência das palavras. Para a autora, a fala do ódio é uma forma de violência como a violência física que ameaça o corpo, nesse caso o corpo moral, a partir da ideia de que a linguagem é uma ação.

O filme *Cidade de Deus* traz exemplos da violência linguística, uma vez que a linguagem da narrativa retrata as falas do crime, construindo subjetividade violentas na utilização de palavras usadas forma de imposição e poder pelos traficantes que dominam a favela. Em *Cidade de Deus*, observa-se que a língua serve para impor medo na comunidade, e ofender os mais fracos em meio ao tráfico de drogas. Na briga entre gangues, a lei do mais forte através da imposição da voz, o chamado “moral” que o traficante tem perante a comunidade da favela.

Podemos perceber em diversas cenas do filme a constituição de representações da favela como *locus* da violência a partir de expressões grosseiras conferidas às personagens, cenas em que através do verbal e do não-verbal, a favela é naturalizada como essencialmente violenta.

Percebemos em *Cidade de Deus* um tipo de narrativa cujo objetivo é reestruturar experiências de vida afetadas por um tipo de violência: a fala do crime (Caldeira, 2000 apud Silva, 2010). Para Caldeira, a fala do crime é uma fala “simplística e essencializada (...) que engendra um sistema de oposições entre bem e mal, cidadãos e criminosos, segurança pública e privada”.

Segunda Silva (idem) usamos nossa linguagem sobre o crime para organizar aquilo que para nós é uma desordem: o mundo tomado pela violência. Como no nosso caso em estudo, a fala performática no livro e no filme *Cidade de Deus* pode ser considerada como o tipo de fala que Caldeira considera “fala do crime”. Assim, as narrativas que tematizam o crime, narrativas que trazem falas sobre violência, sobre crime, e sobre a descrença em instituições democráticas, como a polícia, são a nossa forma de ordenar a violência em nossa volta. Assim, as narrativas sobre crime como as narrativas da *Cidade de Deus* são consideradas como artifícios que “tanto agem contrariamente como reproduzem a violência” (2000, p.38).

Desse modo, a relação entre significação, violência e ordem estudadas por Caldeira mostram como as narrativas sobre o crime podem servir como forma de discriminação de alguns grupos vulneráveis, promovendo a criminalização dos pobres. Nesse sentido, tanto o livro, quanto o filme *Cidade de Deus* promovem a

circulação do medo, através da repetição de histórias, legitimando os modos de vida violentos.

No capítulo a seguir será feita uma análise da adaptação fílmica, assim como a descrição de alguns trechos do filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles.

4 A ANÁLISE FÍLMICA DE CIDADE DE DEUS

4.1 *Adaptação Fílmica*

Do romance para o filme, o hipotexto de origem pode ser tomado por uma complexa série de operações, como: reculturalização, analogia, amplificação, concretização, seleção, popularização, crítica, atualização, extrapolação (STAM, 2000, p. 68).

O texto-fonte promove sugestões verbais e as informações que o texto alvo pode utilizar, amplificar, ignorar, transformar ou subverter. A adaptação fílmica realiza as transformações de acordo com suas regras de cinema, alterando e absorvendo os intertextos e gêneros disponíveis, através de ideologias e discursos, levando em conta uma série de filtros, como: as restrições políticas, ideologia, estilo do estúdio, os atores, a tecnologia, a preferência do autor, os aspectos financeiros, etc. (STAM, 2000, p. 68-69). Logo, o local onde a história se passa pode ser modificada na adaptação, algo que não acontece na adaptação do romance *Cidade de Deus*, como veremos nesse capítulo.

O enredo pode ser alterado e alguns personagens podem ser eliminados ou condensados no romance, como no caso de *Zé Muído*, que passa a se chamar *Zé Pequeno* no filme. Algum evento pode ser simplificado ou ampliado, querendo, por exemplo, tornar a trama mais acessível e popular.

A análise da tradução do ponto de vista da tradução intersemiótica primeiramente deve levar em conta os signos literários utilizados para a realização do texto do livro e a relação existente com o signo cinematográfico, resultante da operação semiótica realizada. Na realização da adaptação, o verbal/ sonoro/ visual que se materializa no filme tem por referência o verbal do romance. O livro é um campo de disputa. Nesse processo, várias operações semióticas são realizadas sobre o signo do romance. Dependendo das escolhas feitas, o texto-alvo está no sistema de signos do cinema, apresenta caracteres indiciais, icônicos e simbólicos. A análise pode concluir que o filme apresenta possibilidade e qualidade (icônico), caracterizando o embate com o romance e outros textos (indicial), assim como as convenções estabelecidas e ideias que são defendidas dentro da obra (simbólico).

Ao se analisar uma adaptação, pode-se considerar os três tipos de tradução sugeridos por Plaza (1997): indicial, icônica e simbólica. Por isso, toda adaptação envolve uma transcrição, uma vez que promove a geração de signos estéticos, o que nos remete imediatamente ao meio fílmico. Assim, com o embate entre os dois meios, é solucionado o problema para cada um dos objetos: o literário e o cinematográfico, podendo ser chamado de transposição de um elemento do meio para o outro. Por último, vamos tratar das transcódificações, que podem ser identificadas e são as que mais se afastam do estético e mais se aproximam de uma “lógica mais racional”.

É fundamental observar que o processo de adaptação, visto pelo ângulo da tradução intersemiótica, é feito de acordo com escolhas. Como mostra Plaza:

Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento [...]. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como “afinidade eletiva” (PLAZA, 2001, p. 34).

É interessante perceber que essa tipologia não é fixa, mas teoricamente boa para se compreender melhor a realização da adaptação de uma maneira mais clara, contudo isso não explica todo o fenômeno.

Tendo como base esse raciocínio, deve-se esclarecer que a relação exposta neste trabalho entre os tipos definidos de tradução intersemiótica e a adaptação é uma relação principalmente de analogia. Como explica Santana (2009):

Como diversos aspectos da adaptação poderão ser referidos, uma vantagem significativa em estabelecer tal analogia é a possibilidade de desenvolver um estudo que possa mover-se em diversas áreas da teoria, sem o compromisso de filiar-se a algum campo. Por meio dessa abordagem, será evitado um desvio das questões e dos textos que nos interessam aqui, uma vez que não há necessidade de fidelidade a alguma linha teórica. A atenção assim estará concentrada nas produções culturais, o romance, o filme, e não em alguma teoria particular (SANTANA, 2009, p. 33).

Vanoye explica essa questão do trabalho da análise:

Contudo, também existe um trabalho de análise, por pelo menos dois motivos. Primeiro, porque a análise trabalha o filme, no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto. Em segundo lugar, porque a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las (VANOYE, 1994, p. 13).

Vanoye (1994) também afirma sobre a adaptação fílmica, que é preciso existir uma reconstrução da película ou do seu fragmento. Então, para se fazer uma análise da adaptação fílmica, é necessário passar pelo processo de desconstruir o filme como uma forma de estudar melhor seus diferentes elementos. Sobre reconstrução, o autor acrescenta: “como se deve ter compreendido, a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com freqüência a “interpretação” (VANOYE, 1994, p. 16).

Quando se analisa filmes semioticamente, por exemplo, ou mesmo a adaptação de um livro como *Cidade de Deus* de Paulo Lins para o cinema, essa análise precisa de bases teóricas específicas de cinema e literatura. Se o repertório de informações do receptor é muito baixo acerca de determinados assuntos, a semiótica não realiza para o receptor o milagre de fazer e produzir interpretantes que vão além do senso comum. Deve haver conhecimentos avançados sobre vários

assuntos para se compreender mensagens e informações que estão nos signos, ali representados com algum propósito.

Analisar uma imagem, saber o que ela quer transmitir, é muito complexo, pois dependendo da interpretação de quem a vê, pode-se constituir de uma mensagem realmente ligada às intenções do autor ou de um entendimento distorcido da verdadeira mensagem.

É precisamente essa capacidade das imagens de comunicar uma mensagem que constitui o aspecto principal de sua análise. Em outras palavras, interessa à análise da imagem compreender as mensagens visuais como produtos comunicacionais, especificamente aquelas inseridas em meios de comunicação de massas: fotografias impressas em jornais, anúncios publicitários, filmes, imagens difundidas pela televisão ou ainda disponíveis na internet (COUTINHO, 2006, p. 331).

Na linguagem do cinema, o tempo e o espaço estão interagindo constantemente. Quando a “montagem expressiva” dá mais importância para o espaço, a “montagem narrativa” prefere o tempo; o espaço do filme é constituído de fragmentos, existindo em razão de uma justaposição que gera uma sucessão que estabelece a criação de um espaço virtual, uma “ideia de espaço único”.

A montagem “é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2003, p. 132). A montagem narrativa é o aspecto imediato e mais simples da montagem, na qual se reúnem fatos numa sequência cronológica ou lógica, com a intenção de contar uma história:

[...] planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador)” (MARTIN, 2003, p. 133).

Coutinho analisa o cinema da seguinte forma:

A análise da imagem cinética, para além da aparente naturalidade propiciada pelo movimento, deve levar em conta especialmente os aspectos temporais desse registro visual, o desenrolar da cena, e a forma pela qual se mostram esses movimentos. Assim, além dos elementos visuais já destacados, o tempo de duração, ou seja, por quanto se exhibe determinada imagem, o ritmo de montagem ou edição das cenas, a forma de encadeamento dos registros visuais e os chamados movimentos de câmera são aspectos a observar na análise da mensagem cinematográfica, televisiva ou videográfica (COUTINHO 2006, p. 341).

A configuração cinematográfica tem os códigos chamados de não-específicos e específicos. Esses códigos variam de acordo com o ângulo em

análise, por exemplo: códigos da decupagem clássica e movimentos de câmera; cada um tem o seu significado (STAM, 2003). O autor ainda comenta sobre os códigos cinematográficos fazendo a seguinte observação:

Em cada código cinematográfico individual, os subcódigos cinematográficos representam usos específicos do código geral. A iluminação expressionista, por exemplo, é um subcódigo da iluminação, assim como a iluminação naturalista (STAM, 2003, p. 141).

O livro *Cidade de Deus* é baseado em histórias reais da favela Cidade de Deus no Rio de Janeiro, mas por mais que sejam fatos verídicos, são contados de maneira ficcional. O filme também é uma sequência contada com narrativas. “As relações entre literatura e cinema são múltiplas, complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade” (JOHNSON, 2003).

Os diretores do filme, Fernando Meirelles e Kátia Lund, falam que decidiram não usar atores famosos, mas em pesquisar e preparar um elenco de jovens não-profissionais, vindo das comunidades pobres. O prazo para o trabalho foi de um ano, quando foram feitas 2000 entrevistas gravadas com candidatos de vários bairros do Rio. Foram selecionadas 200 crianças para participar de oficinas de interpretação, chamadas de oficina “Nós do Cinema”. As abordagens das interpretações eram feitas no improviso, para evitar as técnicas profissionais, a fim de que fosse algo espontâneo (MEIRELES, 2008)⁵.

Para o filme, precisou-se de mais ou menos 110 garotos, treinados através dessas oficinas durante oito meses antes do início das filmagens. Segundo Katia Lund, existia um clima bastante familiar nas gravações e ela relata como tudo começou:

Na pré-produção, Fernando testou um estilo de direção fazendo um curta-metragem intitulado *Palace II*. Queríamos ver como todos os elementos diferentes do filme iriam se juntar: interpretação, câmera, fotografia, edição, música, etc. Com nossa experiência nas oficinas de interpretação e as filmagens de *Palace II*, Fernando e eu tínhamos nos tornado muito próximos ao elenco e a equipe técnica. Havíamos nos tornado uma família unida pelos laços do filme que estávamos fazendo juntos e com espontaneidade, também, o luxo de poder contar com a proximidade de Paulo Lins durante o processo. Ele até interpretou o padre católico que presidia os encontros bíblicos que Buscapé freqüentava; uma cena que foi criada durante a filmagem. Contávamos com o luxo de poder criar esta cena com Paulo Lins, como também, criar outras cenas durante o processo, pois estávamos uma semana e meio adiantados no cronograma, resultado de ensaios e de uma equipe bem formada. Nosso editor, Daniel, trabalhava no apartamento de Fernando durante o dia, enquanto nós filmávamos. À noite, Fernando e eu podíamos ver a cenas se juntando, e no nosso caminho de ida e volta da locação, muitas vezes falávamos sobre como o filme estava indo, e como

⁵ (Disponível em: www.micropic.com.br/noronha/resumos.htm. Acessado em 10 de agosto de 2008).

poderia ser melhorado, quais cenas ou tomadas poderiam enriquecer um personagem ou passagens do filme (LUND, 2008) ⁶.

Fernando Meirelles iniciou sua carreira em “filmes experimentais”, com isso, fundou com os amigos uma produtora independente chamada “Olhar Eletrônico”. Em 1982 esta produtora trouxe ao ar o programa infantil *Castelo Rá-Tim-Bum*, com 180 episódios. E a partir daí se tornou um cineasta respeitado, passando a ser indicado a vários prêmios, inclusive pela grande produção de *Cidade de Deus*.

A análise do livro *Cidade de Deus* será feita a seguir, a fim de tecermos, mais à frente, comparações entre o livro e o filme, observando a contribuição que ambos trazem para o problema descrito nos dois meios e como o filme ressignifica o livro.

Por estar escrito em terceira pessoa, Noronha relata que *Cidade de Deus* é uma narrativa que pode ser vista como um romance naturalista, quando se faz uma descrição do modo de vida dos personagens. A infância dos criminosos, os jogos de futebol, brincadeiras de pipa, banhos de rio e o contato com a natureza, passando à violência, que então se torna dona desses destinos, ditando a lei do mais forte, como se pessoas fossem animais e tivessem de sobreviver nessa selva urbana e dita civilizada. O livro é real, o autor conta fatos verdadeiros para estruturar o romance e adapta sua linguagem através de minuciosa pesquisa linguística com gírias, palavrões, termos e diálogos, na realidade dos fatos ocorridos. Ainda pode-se citar o caráter de transformação, por exemplo, no conjunto habitacional onde as crianças se transformam em bandidos, a polícia se corrompe, os valores sociais se modificam, a natureza é poluída, etc (NORONHA, 2008).

Thiago Corrêa tem uma visão crítica sobre o livro, entretanto, faz suas análises dando créditos quando merecidos.

Outro fator que contribui para isto é o número elevado de histórias e personagens que formam um emaranhado, deixando o romance confuso. Especialmente no início da leitura, quando os leitores estão numa fase de apresentação, receosos, acostumando-se com a técnica narrativa, inseguros com as palavras. Baseadas na realidade, as histórias são criadas a partir de entrevistas e reportagens de jornais. Às vezes parece até que estamos lendo um selecionado de notícias dos cadernos policiais. E é justamente nestas histórias, que se encontra o grande mérito do livro. Ao contrário do filme, *Cidade de Deus* não é a história de uma só pessoa, é a história de um lugar, que não se resume à violência e ao tráfico de drogas. Paulo Lins consegue construir o impressionante mosaico que é a Cidade de Deus, recriar seu dia-a-dia, sua atmosfera, dar vida àquilo que repudiamos por medo e ignorância (CORREIA, 2008).

⁶ (Disponível em: www.micropic.com.br/noronha/resumos.htm. Acessado em 10 de agosto de 2008).

Cidade de Deus é uma narrativa não-linear que se utiliza de flashbacks e cortes em sua composição. Percebe-se no filme que a construção da marginalidade vai ocorrendo de acordo com a formação de Cidade de Deus, no decorrer dos anos.

Observa-se como a situação do local vai se degradando e a criminalidade vai se institucionalizando, até se tornar ponto do tráfico de drogas. Como mostram as figuras abaixo:



Figura 1: A briga pelo poder do tráfico.



Figura 2: A violência marcante na favela com crianças como plano de fundo presenciando a guerra.



Figura 3: Adolescentes e crianças contando dinheiro e embalando drogas para serem distribuídas.

Russo faz uma análise do filme e explica sobre a violência na favela, no trecho em que Buscapé serve como testemunha da história do bairro.

Cidade de Deus tem por objetivo mostrar não apenas a história da favela que dá nome ao filme, mas também debater o porquê da escalada da violência no local. O filme possui uma clara divisão em três fases, todas interligadas através dos olhos de Buscapé, morador local que relata em seguir a vida criminosa⁷ (RUSSO, 2007).

As três fases do filme supracitadas são diferenciadas pelo ritmo dado pelo diretor à fotografia. Na primeira fase, por exemplo, as cenas são melhor enquadradas e mais conservadoras, mudando para um estilo cada vez mais rápido e ágil no ritmo em que o caos vai tomando conta da história.



Figuras 4,5 e 6: Ritmo de fotografia nas fases distintas no filme.

⁷RUSSO, Francisco. *Cidade de Deus: entretenimento e realidade*, 2007. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/colunas/cidade-de-deus-18/>>. Acesso em 20.022008.

Na terceira fase, praticamente todas as cenas, como relata Russo (2007), foram rodadas com a câmera na mão dos cinegrafistas, em cenas tensas e tremidas, a transmitir uma sensação de quem realmente está no fogo cruzado. Meirelles não poupa o espectador de cenas chocantes e, muitas vezes, extremamente violentas para realmente mostrar como funciona o tráfico de drogas na favela. No livro existem cenas bem mais impactantes que no filme, por exemplo: a narração passo a passo do marido traído que esquarteja sua mulher.

O filme *Cidade de Deus* reúne a maioria dos elementos para se fazer uma produção do cinema comercial atual. Além de seus recursos narrativos como roteiro, flashbacks, ironia e violência, *Cidade de Deus* possui um “discurso imagético que poderia ser analisado dentro de um tripé: montagem, fotografia e direção, em que encontraríamos a linguagem videográfica e cinematográfica juntas” (CARVALHO, 2003).⁸ O cinema tradicional encontrava na montagem um meio de tornar o roteiro mais interessante para o espectador. O cinema comercial pós-moderno ultrapassou esse ponto de vista, segundo Carvalho (2003):

Ele agora se utiliza da montagem como forma de reestruturar o material captado para trabalhar cada momento do roteiro à sua maneira. Então, aquele momento que na escrita não parecia tão importante, na sala de montagem pode se transformar na cena clássica de um filme. Para se tornar clássica, ela necessita ficar gravada na mente do espectador e isso é o que o montador irá fazer. Cada vez mais, o processo de criação de um filme passa a ser posterior ao momento de captação.

Em *Cidade de Deus*, uma sequência de cenas que pode servir como exemplo a essa discussão, conforme Carvalho (2003), é a “imagem-marca do filme em que o narrador é mostrado no momento ápice do roteiro: tirar a foto da gangue”. Esta cena é tanto o início da narração como o seu fim. Desde o primeiro instante, o espectador já imagina o que virá pela frente.

⁸CARVALHO, Layo Fernando Barros de. **Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de cidade de Deus**. Número 12, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>> Acesso em 20.11.2008.



Figura 7: Imagem-marca do filme.

Outro ponto importante do filme é como a câmera se movimenta nas sequências e como ela aparece em duas fases do filme com o mesmo posicionamento, como o autor também observa:

A câmera, no início, gira até levar a narrativa para o passado através de outra imagem do personagem que parece ser a mesma. O mesmo posicionamento da câmera e a fusão das imagens apresentam Buscapé, o narrador, enquanto criança em um campo de futebol (fig. 1). Inicia-se assim o discurso da montagem que logo é assimilado pelo espectador: o vai e vem das estórias que nada mais é que reflexo da montagem. Notando-se ainda que a mesma montagem apresenta-se de forma clássica nesta cena reapresentada no fim. O campo da gangue e o contracampo do menino, sequenciados em contraposição é um recurso definidor do pensamento griffithiano assim como de todo duelo dos *bang-bangs* clássicos (CARVALHO, 2003).

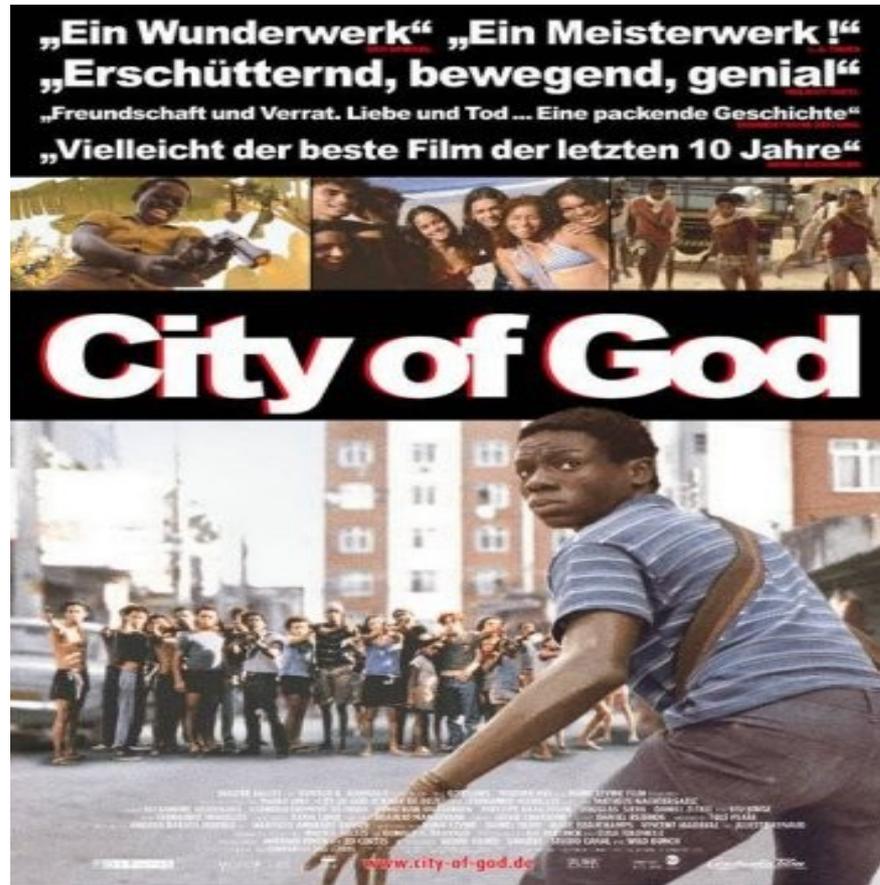


Figura 8: Buscapé no campo de futebol

Outra cena caracterizada como montagem nervosa (montagem seguindo uma determinada ordem estipulada pelo cineasta em que as cenas aparecem tremidas):

Durante as primeiras imagens e letreiros, enquanto uma galinha corre desenfreadamente pela favela, uma faca é amolada. O som da mesma é elevado nos momentos em que ocorre o corte das imagens que opõem perseguidores e galinha. Em um ritmo cada vez mais rápido. Como se a própria faca cortasse o filme. Metáfora da própria obra que é resultado de uma montagem nervosa (CARVALHO, 2003).

Outro recurso utilizado que mostra a preocupação em fazer com que apareça o pensamento criador por trás das imagens são as cenas em que mostram os momentos em que Buscapé começa a fazer uma descrição das pessoas e a situação delas através de sua câmera fotográfica.

Em um primeiro momento – anos 60 – como o personagem ainda é uma criança, a própria câmera fotografa (paralisa) os personagens que serão descritos na estória do Trio Ternura. Esta etapa termina na paralisação da imagem da bola sendo furada por um tiro da arma de Cabeleira durante o jogo. No segundo momento – anos 70 – Buscapé, usando uma máquina de baixa qualidade (que dá para se notar pela imagem granulada), fotografa seus amigos na praia. Sendo que a câmera cinematográfica paralisa da mesma forma fazendo o movimento de aproximação da pessoa como se estivesse captando a imagem da mesma. Metz já analisava a possibilidade de: "... injetar na 'irrealidade' da imagem a realidade do movimento e, assim,

atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado” (METZ, *apud* CARVALHO, 2003).



Figura 9: Realidade do movimento.

Também dentro da concepção de vai-e-vem da narrativa e da montagem, o filme apresenta uma estrutura de sinais que explicam a narração, como exemplo a frase: “Calma... aí é outra estória”.

Podemos ver três sinais: o primeiro é *A história da Boca dos Apês* em que uma câmera foca um mesmo enquadramento do apartamento em que várias imagens de pessoas que dominaram a boca vão sendo passadas, fundindo-se umas às outras (recurso que também desperta o espectador para uma nova realidade imagética – a idéia de movimento com a ausência da movimentação da câmera); o segundo, logo depois, é um flashback rápido com cortes temporais grandes, que mostra a estória da mudança de Dadinho para Zé Pequeno; o terceiro, mais à frente, apresenta uma breve descrição de como ocorre o tráfico dentro da favela, através dos aviõezinhos, soldados, etc (CARVALHO, 2003).

Essa observação descreve como o lugar foi se deteriorando e sendo construído o ponto do tráfico e de violência na favela.

A quebra temporal, como mencionada anteriormente, segundo Carvalho, é uma das características de obras da vanguarda francesa. Há vários outros momentos de recursos que são exclusivamente cinematográficos usados nessa nova estética:

A duplicação da tela em cenas como Zé Pequeno procurando Bené no baile funk ou o menino-informante fugindo da boca do Cenoura. Além da linguagem paralela: cena em que enquanto Buscapé briga no jornal por causa da publicação das fotos da gangue sem sua permissão, é apresentada paralelamente a cena de Zé Pequeno comprando vários exemplares na banca (CARVALHO, 2003).

Tanto a linguagem paralela como a duplicação da tela são conceitos primordiais do cinema clássico. Abel Gance e Dziga Vertov são apenas dois exemplos de cineastas que utilizaram estes recursos. Carvalho explica que: “o uso da montagem, dentro da própria divisão da tela dá uma continuidade de ritmo da narrativa que não estava presente no passado”. Podemos presenciar este conceito

na cena do baile funk, na qual os cortes trabalham com a música de fundo. Já na fuga do menino, temos uma câmera focada do alto e agitada, que nos remete ao intertexto de fugas policiais e de matérias jornalísticas. A linguagem paralela, ao mesmo tempo, brinca com o universo narrado em que uma cena traz a resposta para a outra. O medo de Buscapé no jornal e a satisfação de Zé Pequeno nas bancas de jornal.

Carvalho (2003) explica que foi Jean Mitry a apresentar uma síntese mais completa, entre os teóricos, para os primeiros exemplos destes processos de linguagem fílmica no cinema primitivo. Porém, Christian Metz resumiria em sua obra sobre a semiótica na sétima arte (1973) que, apesar de toda a história e aplicação destes recursos, nada poderia ainda firmar o cinema como língua, senão como linguagem. Afinal, o cinema é a sétima arte.

As cenas filmadas na praia, principalmente a do encontro de Buscapé, Angélica e a turma da Caixa Alta, representam a ordem do cinema moderno de criar imagens apuradas que, utilizando mesmos enquadramentos e luz, ficam marcadas no imaginário do espectador. Ou mesmo cenas que apresentam certo hiper-realismo através de uma grande definição de imagem como a iluminação das cenas à noite (o Trio Ternura atacando o motel e depois os seus componentes se escondendo nas árvores da mata – cena da imagem altamente definida da gota caindo) e o super *close-up* na cena em que Buscapé enrola um baseado no banco de trás do carro do paulista que lhe dá carona. A cena de Zé Pequeno no candomblé apresenta-se totalmente diferente do restante. Filmada à base de inúmeras velas e com uma imagem desfocada, a cena quebra com as outras exatamente para transpor a irrealidade e o misticismo da seita, marcando mais uma vez o imaginário receptor. “Com a síntese das imagens, os modelos podem engendrar imagens. Com o tratamento das imagens, é possível *tratar* imagens já existentes para analisá-las, e extrair delas características operatórias” (QUEÁU *apud*, CARVALHO, 2003).

Em *Cidade de Deus*, a transferência do material para HD (High Definition, processo digital de Alta Definição) se mostra e depois retorna ao formato de cinema, possibilitando que a fotografia fosse trabalhada de uma maneira a criar o seu próprio discurso imagético do filme. Mas sobre a invenção técnica, Carvalho discute o que E. Souriau já falava: que esta não podia solucionar um problema de arte.

Por isso, muitas vezes assistimos a filmes que tentam se engendrar na imagem pós-moderna, mas acabam caindo no ridículo cinematográfico: a pretensão de ser *artístico*. Até mesmo porque a Pós Modernidade não é um selo de qualidade para as obras no cinema, mas uma evolução histórica da representação cinematográfica da arte (CARVALHO, 2003).

A fotografia se utiliza desses elementos exatamente na intenção de criar sua própria identidade para o discurso fílmico. Vale ressaltar que o filme não ocorre em função da fotografia, mas sim o inverso.

Podemos dividir perfeitamente a fotografia da infância como mais amarelada, assim como os planos são mais clássicos e lentos, enquanto a da *maturidade* torna-se cinzenta e azulada dentro do contexto da guerra do tráfico (ver imagens a e b) de acordo com o autor, são imagens aceleradas e montagem *metralhadora*, como apelidada pela crítica em Cannes. ■



Figura 10: Recursos de fotografia

A junção da montagem com a fotografia, ambas pensadas previamente é o que cria um universo imagético pós-moderno de *Cidade de Deus* perante o espectador (o universo real). Ora buscando um ilusionismo (ilusão), ora o hiper-realismo (realismo de fortes cenas), esta estética vem trabalhando continuamente com o espectador. Isso faz a união da imagem com o movimento, criando uma semiótica própria para a película. “As intervenções humanas, com as quais despontam alguns elementos de uma semiótica própria, só intervêm ao nível da conotação – *sic* – (iluminação, incidência angular, efeitos de fotógrafos). No cinema, em contrapartida, toda uma semiologia da denotação é possível e necessária, pois um filme é feito com *várias* fotografias.” (MERQUIOR, *apud* CARVALHO, 2003).

Arlindo Machado, em sua análise da *quarta dimensão da imagem* em *Pré-cinemas e Pós-cinemas*, (2003), já vinha propondo uma definição pós-moderna

das “imagens videográficas não mais como geometria, mas como geologia devido à inscrição do tempo no espaço característica da captação da imagem através do vídeo”. Essa mesma inscrição será cada vez mais transparente e visível no cinema através das influências das imagens pós-produzidas.

Uma cena de *Cidade de Deus* que ficou marcada e pode representar a ideia de movimento é o momento em que a câmera dá vários giros em torno do narrador (Buscapé). Para Carvalho (2003):

O dispositivo cinematográfico não é capaz de captar a imagem de forma centrípeta sem que ocorra perda de qualidade. No filme, esta dificuldade é solucionada através de uma alteração na velocidade da imagem, durante a montagem digital, que não deixa transfigurar a falha como um erro. Mostrando que o cinema busca se inscrever também na imagem videográfica para conseguir o efeito de rapidez temporal de edição derivada do vídeo. Essa aproximação do vídeo não será vista apenas na rapidez da montagem, mas também na constante alteração lógica da direção na hora de captar as imagens que a configura dentro de uma modernidade visual.

Como esclarece Carvalho (2003), o uso de imagens “pulverizadas e granuladas” em certas cenas (vide a cena do candomblé) demonstra uma constante série de efeitos que traduzem o aspecto que está sendo retratado. Arlindo Machado já constatara que: “... os sistemas de baixa definição aguçam a imaginação e exigem maior grau de participação do público.” (CARVALHO, 2003).

Existem outros aspectos que demonstram essa interferência videográfica no filme. Muitos enquadramentos são fechados e até cortam alguns participantes da cena. Mas nada de forma ingênua, senão para ressaltar algum sintagma. Na cena em que a mulher do Paraíba conversa sobre o uso da banana durante o ato sexual com uma lavadeira diante de um tanque, a câmera foca primeiramente na roupa ensaboadada, depois nas mãos da lavadeira, enquanto escutamos a conversa, até abrir no plano da cena. Uma crescente que tenta se integrar a narrativa à realidade do ambiente retratado. Leví-Strauss refletia esse poder da câmera como analisa Merquior: “O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada a ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade... A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos” (CARVALHO, 2003).

A direção de todo o filme é voltada para uma tentativa considerada pós-moderna de criar fragmentos originais que demonstrem realismo nas cenas mostradas.

Na cena em que o Trio Ternura assalta o caminhão (ver figura 2), a câmera fica posicionada de forma inusitada, pois, como analisa Carvalho (2003),

Vários momentos retratam claramente essa criação da câmera buscando a diferenciação da leitura clássica. Uma delas é a tentativa de sempre posicionar a câmera de modos que diversificam a imagem, gravando-a na em um universo original. Na cena em que o Trio Ternura assalta um caminhão de gás, a imagem é captada na carroceria do automóvel criando

uma marca para a cena. Tanto que esta imagem foi bastante divulgada nas resenhas do filme ao redor do mundo.



Figura 11: O assalto do Trio Ternura a um caminhão de gás.

Outros efeitos que podem ser discutidos são dois modos de se filmar cenas de morte no filme. A primeira mostra Dadinho matando em um plongée (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar), representando sua ascensão à vida do crime (ver figura 3). Logo depois, desta vez com sua gangue, são apresentadas as mortes de várias pessoas com a “câmera focando do alto verticalmente. Sempre com o dispositivo em uma mesma posição e enquadramento” (CARVALHO, 2003).



Figura 12: Dadinho matando em um Plongée

O cinema de *Cidade de Deus* mistura a narrativa clássica através de planos comuns, com a câmera na mão e “quebra temporal característica do cinema de vanguarda. Fundindo o que a análise estética do cinema busca, certas vezes, dividir”. Ou seja, “Usam frequentemente o plano-sequência lá onde (sic) os partidários da montagem teriam desmembrado e reconstruído; recorrem ao que se

chama, por falta de melhor expressão, a câmera na mão lá onde (sic) as sintaxes tradicionais distinguem o *travelling* para frente, para trás, a panorâmica horizontal, a vertical, etc” (CARVALHO, 2003).

No filme, a cena em que Zé Pequeno chega com sua gangue ao apartamento da *boca de fumo* onde se encontra Buscapé (narrador) é um exemplo do uso da câmera na mão. A cena anterior à sua entrada nos mostra o mesmo recurso da faca sendo amolada no começo do filme. “Quando Zé Pequeno bate à porta, o som da batida aumenta e a câmera balança freneticamente filmando as janelas dos apartamentos.” É a câmera na mão nos remetendo à pós-modernidade: “a câmera na mão em função do ritmo narrativo” (CARVALHO, 2003).

A direção de *Cidade de Deus* é característica de um cinema moderno cada vez mais “videográfico em que a imagem é manipulada e revisada antes de sua exibição. Antecedendo à captação, a direção já elabora um *storyboard* da imagem pós-moderna que o filme pode ter”. Havendo assim uma comunicação com o espectador na pós-modernidade, busca-se um cinema que retrate a ele mesmo e ao universo que o forma de maneira real e completa. Porque,

[...] é no cinema moderno e na era do vídeo que o vínculo se estreita, explode e se acelera, com pontos de cruzamento de uma extrema violência – o vídeo que estende o cinema com risco de dissolvê-lo em uma generalidade que não possui número nem nome na classificação das artes (CARVALHO, 2003).

Cidade de Deus (Meireles, 2002), por exemplo, obteve reconhecimento por escancarar na tela uma parte da realidade atual brasileira de uma maneira bem diferente. O filme de Meireles se tornou o paradigma de representação da favela e da marginalidade.

A realidade de *Cidade de Deus* aparece "nua e crua", de maneira realista, diante dos olhos dos espectadores? Parece-nos que o tratamento dado às imagens e à montagem afasta o real do neo-realismo no cinema. A partir de uma fórmula que inclui a estrutura narrativa não-linear, muitos cortes e linguagem de videoclipe, num verdadeiro turbilhão imagético, *Cidade de Deus* se distancia da abordagem realista. Num primeiro momento, por trazer no elenco atores não-profissionais que, inclusive, são moradores da favela e, por abordar um tema tão próximo da realidade de muitos brasileiros - o tráfico de drogas e a marginalidade –, o filme nos remete ao real.

O filme de Fernando Meirelles mostra a evolução da violência na favela carioca de *Cidade de Deus* por meio do tráfico de drogas. A narrativa é em primeira pessoa, a partir da estória de Buscapé, um garoto que decide não seguir o caminho

da criminalidade, que acabou tirando a vida de seu irmão mais velho. A História de Buscapé é o fio condutor de outras biografias, diferentes da sua: a de colegas que se tornam jovens traficantes.

Uma das críticas mais contundentes ao filme *Cidade de Deus*: em nenhum momento ele contextualiza o problema do tráfico de drogas ou mostra suas origens nos problemas sociais pelos quais passa o Brasil. A maior parte das críticas feitas ao filme de Fernando Meirelles na época do lançamento referia-se aos reflexos negativos da "forma" sobre o conteúdo, com pouco ou nenhum apelo reflexivo. Para muitos críticos de cinema, *Cidade de Deus* é um filme puramente descritivo, quando por abordar um tema de grande relevância social para o país, deveria induzir o espectador à reflexão. Se partirmos do pressuposto que, enquanto espectadores, aceitamos como real o que é esteticamente próximo da nossa cultura e realidade, *Cidade de Deus*, com seus cortes frenéticos e imagens de videoclipes vai de encontro a isso.

Já *Cidade de Deus* teve por trás a estrutura de grandes empresas, como a Globo Filmes, o *glamour* de ter sido indicado em quatro categorias ao Oscar de 2004; foi sucesso de público, mas amplamente criticado pelo excesso de violência - não apenas de conteúdo, mas violência das imagens também. Porém, essa é a linguagem audiovisual atual, com ritmo frenético, esse é o realismo, um novo realismo, um ultra-realismo. Os códigos e signos da linguagem cinematográfica hoje são esses ou serão esses.

O principal personagem do filme *Cidade de Deus* não é uma pessoa. O verdadeiro protagonista é o lugar. *Cidade de Deus* é uma favela que surgiu nos anos 60, e se tornou um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro, no começo dos anos 80. Para contar a estória deste lugar, o filme narra as vidas de diversos personagens, todos vistos sob o ponto de vista do narrador, Buscapé. Este, um menino pobre, negro, muito sensível e bastante amedrontado com a ideia de se tornar um bandido; mas também, inteligente suficientemente para se resignar com trabalhos quase escravos aos quais era submetido. Buscapé cresceu num ambiente bastante violento. Apesar de sentir que todas as chances estavam contra ele, descobre que pode ver a vida com outros olhos: os de um artista. Acidentalmente, torna-se fotógrafo profissional, para sua libertação.

Buscapé não é o verdadeiro protagonista do filme, pois não é o único que faz a história acontecer; nem é ele apenas quem determina os fatos principais. Não somente sua vida está ligada com os acontecimentos da estória, contudo é através

da sua perspectiva que entendemos a humanidade existente em um mundo aparentemente condenado por uma violência infinita.

4.2 Análise da tradução e comparações entre o livro e o filme

O filme ressignifica o livro a partir da história do modo como é contada, mostrando como é a vida na favela *Cidade de Deus*, com as classes menos favorecidas e o poder, ao pertencerem a essa hierarquia dentro do tráfico de drogas: o “avião”, o “dono da boca de fumo” e o chefe do tráfico. Percebemos de forma clara que as narrativas são diferentes, até porque os meios também são desiguais, e aqui se trata cada uma como produções autônomas, com valores a serem definidos em seus próprios campos.

Zé Pequeno, no filme, que recebe o nome de Zé Muído no livro, tem uma visão distorcida, piedosa de si, atribuindo às circunstâncias toda a responsabilidade de seu erro. Não consegue perceber que é um criminoso e não um empresário que quer ser aceito pela sociedade. Zé Pequeno é bem mais violento no livro. No filme ele quer a namorada de Zé Galinha, e quando este é dispensado, fica com ódio, acontecendo o ato de estupro. Porém, o livro faz uma descrição detalhada da violência sexual praticada por Zé Pequeno contra a namorada de Zé Galinha, enquanto este, preso, assiste a tudo.

Na película, as cenas aparentam ser mais pesadas em razão dos impactos visuais, em nada se comparando com a descrição do livro. Na obra escrita, a cena da mulher que trai o marido, com todos os detalhes, é de cunho cruel, pois quando o marido descobre a traição, mata a esposa.

A linguagem fílmica está cheia de gírias, aspecto também presente no livro, porém neste o teor é bem mais carregado. Os diálogos no livro são extensos e com uma linguagem coloquial excessiva, enquanto no filme os diálogos são curtos e de linguajar menos carregado.

Analisemos um diálogo do livro, para ilustrar essa constatação:

Já panhei manga, jabuticaba, agora vou panhar cana lá do outro lado do rio!

As crianças descobriram e se descobriram na bola de gude:

- Marraio, feridor sou rei!

- Tudo!

- Em cima dos quatro!

- Alti!

- Limpa aí!

- Buliu, morreu!
 - Cai de palmo no tri!
 - Bate corra aí!
 - O jogo é duro!
- No vôo da pipa:
- Não vai não, que tá com menos.
 - Vou tentar embolar.
 - Que nada! Pega rabiola e linha.
 - Não dá, meu cerol tá grosso.
 - Você tem que arrastar.
 - Vou sair suspendendo.
 - Ele vai te levantar.
 - Foi!
- No jogo de carniça:
- Simples que a carniça é nova!
 - Simples!
 - Eu dou e todo mundo dá!
 - Eu dou e ninguém dá!
 - Pular muro do cemitério!
 - Cemitério pegou fogo!
 - Cada macaco no seu galho!
 - Mandar carta pra namorada.
 - Acabou a tinta!
 - Fique onde está!
 - Simples que a carniça é nova.
 - Simples! (Lins, 2007, p. 17).

O diálogo no livro é longo, com muitas gírias, pontos de exclamação, pontos finais e ditos populares. Linguagem esta bastante pobre em relação à norma culta, revelando o nível de escolaridade dos habitantes da favela. Vale ressaltar que o fator da classe menos favorecida fica explícito tanto no livro quanto no filme.

Percebemos também que no livro a história é bem dividida em três partes, como já citado na descrição, enquanto no filme há uma história ocorrendo sem cortes, direta e clara, com alguns flashbacks, sem ser dividida. As figuras abaixo esclarecem essa noção:



Figura 13: Dadinho criança brincando com o amigo.



Figura 14: Dadinho se transforma em Zé Pequeno traficante.

Buscapé no filme é o personagem-narrador que mora na favela Cidade de Deus, mas não está no mundo do tráfico. Com uma crítica construtiva, o diretor tenta mostrar que é possível morar em um lugar cheio de criminosos, sendo este um ambiente propício para o mal, mas é escolha do indivíduo seguir por esse caminho ou não. Foi o que aconteceu com Buscapé, que optou por trabalhar honestamente, sem ter se corrompido ao mundo do crime. Lembrando que no filme que consiste numa narração ficcional, pois de acordo com pesquisas de Zaluar só 2 % dos jovens eram bandidos e não a maioria dos adolescentes como é retratado no filme.



Figura 15: Buscapé com sua câmera de trabalho.

No livro, a cena da invasão ao motel mostra que os assaltantes matam e roubam os clientes nos quartos do motel, já no filme a cena acontece, mas procura outra perspectiva, revelando o perfil assassino de Dadinho que, quando maior, se torna Zé Pequeno. Mostra-se um perfil de criminoso que começa desde a infância,

quando os ladrões não matam ninguém, salientando bem a época em que só se roubava, Roubava-se para comer e ajudar os mais necessitados. Já no livro, trata-se de uma descrição de assassinos (vide figuras que mostram o perfil de Zé Pequeno no mundo do crime desde pequeno, ele contando o dinheiro do assalto do motel e já adulto comandando o tráfico).



Figura 16: Dadinho e seu amigo dividindo o dinheiro do roubo.



Figura 17: Zé Pequeno conversando com Cenoura, seu empregado.

No livro, a dupla Zé Muído e Pardalzinho conquista a admiração dos moradores. Por protegerem a favela, não havia mais roubos ou assaltos, nem mesmo estupros e eles passam então a distribuir doces pela comunidade, que se sentia segura com os dois. Perspectiva que não ocorre no filme. O livro tenta mostrar a realidade das favelas onde, muitas vezes, os traficantes dão proteção aos seus.

O filme mostra outra realidade das favelas, a de que o povo vive apavorado, com o constante medo de serem mortos. A construção da marginalidade

e da violência inicia-se com o trio ternura: três criminosos que roubam para comer e depois passam a roubar e a matar pelo poder.

A imagem de Buscapé registrando tudo em sua máquina fotográfica para divulgar à sociedade revela que no mundo do crime os homens morrem cedo e acabam não sendo registros vivos que possam contar a história:



Figura 18: Trio Ternura comemorando um assalto



Figura 19: Trio Ternura fugindo dos policiais.



Figura 20: Cenoura brigando pelas bocas de fumo (brigando pelo poder).

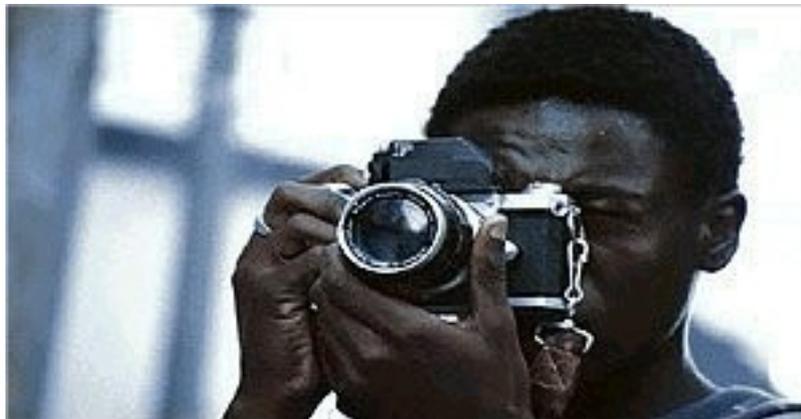


Figura 21: Buscapé registrando a criminalidade na favela Cidade de Deus.

No livro, há um capítulo destinado a Pardalzinho, melhor amigo de Zé Muído, que relata toda a sua história de vida até o momento de sua morte. Já no filme, Bené se apaixona por uma patricinha e surge outra crítica social, a qual mostra Bené querendo ser menino rico, “mauricinho”, quando pede a um garoto que compra drogas comprar para ele roupas e calçados de marca.

O filme, portanto, leva-nos a uma conclusão de que, inconscientemente, Zé Pequeno e Bené apenas queriam ser aceitos pela sociedade, reconhecidos como indivíduos, queriam despertar o foco para os tantos outros esquecidos, a classe menos favorecida. Isso fica explícito quando Zé Pequeno autoriza Buscapé a tirar uma foto da quadrilha para sair no jornal, e isso significava muito para Zé Pequeno, que queria ser famoso, chamando dessa forma a atenção.

Na obra escrita, os conflitos pelo poder do tráfico são constantes, mas no que trata da morte de Muído, não passou de mais uma tentativa de tomar as bocas, e no caso o personagem Borboletão, este se tornou o chefe do tráfico. Já na

película, a perspectiva é outra, pois vem construindo o fim de Zé Pequeno desde o início de sua crueldade sem limites, quando só havia sentimento pelo seu então amigo que acabou morrendo, o Bené.

Zé Pequeno quando criança matou pela primeira vez e depois, estando já um tanto crescido, iniciou-se no mundo do crime de verdade, instigando outros menores para que roubassem e entregassem o dinheiro todo para ele. Foi cruel com essas crianças, atirou no pé de uma e bateu em outra, pondo-se a rir em seguida. Ao final, essas crianças se uniram, decidindo que podiam tomar as bocas e se tornarem chefes do tráfico, assim, logo mataram Zé Pequeno. Eis uma crítica embutida a elucidar que cada vez mais cedo se pode ingressar no tráfico, formando criminosos frios que, por terem a vida sofrida, quase sempre apanhando dos mais velhos, vão endurecendo seus sentimentos e acabam se perdendo, por não possuírem oportunidades de vidas melhores.

Alves em seu trabalho faz uma reflexão sobre o ponto de vista de Meirelles para se trabalhar em seus filmes:

Por pertencer a um país do “Terceiro Mundo”, subdesenvolvido, Meirelles coloca em cena suas experiências, seu próprio repertório cultural em relação à realidade que, portanto, é permeada por signos culturais que se tocam profundamente ao serem confrontados com outras culturas, convidando a comunidade internacional a meditar sobre esses mundos desiguais, assimétricos, como no caso do Brasil. Quando se faz uma análise sobre as estratégias de tradução de Meirelles, pode-se também recorrer a Venuti (1995), para quem as estratégias desenvolvidas nas traduções dependem da interpretação que o tradutor irá fazer do texto estrangeiro, algo que não se separa de suas ideologias. Assim, a tradução, vista como prática social assume um importante papel, tanto nas transformações sociais, como nas inovações culturais (ALVES, 2007).

O filme apresenta estrutura narrativa não linear, muitos cortes e linguagem de videoclipe. O realismo estaria presente nas sequências chamadas de “rituais de iniciação à violência e ao ódio”, como as que mostram jovens traficantes matando uns aos outros. O filme *Cidade de Deus* tem uma linguagem documental, portanto.

O livro acompanha as transformações sociais por que passou o bairro carioca *Cidade de Deus*, modelo do que vem acontecendo em todo o país. Quando, nos anos 90, o tráfico de drogas substitui a pequena criminalidade da década de 60, a violência se impõe e a guerra começa. Traçando com detalhes tudo o que vem acontecendo no decorrer desses trinta anos, de forma cronológica, o que não acontece no filme homônimo, onde acontece a visão para alguns problemas que não são tão explanados no livro. Já que se trata de uma adaptação em que o filme

ressignifica o livro em vários momentos, como pudemos explicar em tópicos anteriores, também se explora um ponto de vista social no qual os recursos do cinema fazem com que as pessoas tenham mais acesso a uma realidade brasileira tantas vezes esquecida.

Observou-se que só o fato de existir uma tradução para outro sistema de signos, já mostra a formação de uma nova realidade. Assim, o filme que partiu de uma adaptação de um romance gerou signos que traduzem, cinematograficamente, os signos romanescos, e de forma clara os novos signos gerados são utilizados, sofrendo adição de outras marcas, presentes ou não no romance. Desse modo, podemos perceber que algumas ideias são defendidas no novo texto cinematográfico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução intersemiótica é um estudo fundamental para se tentar compreender a comunicação de uma maneira mais ampla, ainda mais se percebendo que os estudos de adaptação da literatura para o cinema estão cada vez mais frequentes.

Através desses estudos e de uma análise crítica é possível entender os signos e de que forma ocorre a adaptação de um meio para outro distinto.

Fazendo uma análise dos dois meios é possível apreender suas diferenças e semelhanças. Vale ressaltar que, ao observar as duas obras, o livro e o filme, verifica-se que ambos são originais e detêm a sua própria autonomia.

Cidade de Deus é uma obra que retrata com precisão a construção da marginalidade com o transcorrer do tempo. Isso fica explícito para a maioria da sociedade através do filme homônimo, sob a direção de Fernando Meirelles, o qual se utiliza da fotografia e das cores, por exemplo, para mostrar a degradação do ambiente e dos personagens.

O diretor e sua equipe se utilizam de inúmeras técnicas cinematográficas para explicar melhor ao espectador a realidade na favela *Cidade de Deus*.

Ao fazer um estudo do ponto de vista semiótico, a tradução do livro *Cidade de Deus* para o cinema procurou desconsiderar a possibilidade de tradução “completa” do texto-fonte (livro), mas perceber e observar as estratégias que permite a tradução “recriar” componentes do texto, transformá-los, bem como estabelecer novos elementos no texto-alvo (cinema) (RIBEIRO, 2007).

Em *Cidade de Deus* vemos que no processo tradutório houve o deslocamento do foco, pois no livro a história é contada em terceira pessoa e no filme é contada pelo narrador-personagem Buscapé. Mais preocupado em entender as razões do desenvolvimento do tráfico e da criminalidade a partir da lógica do diretor Fernando Meirelles, de acordo com suas experiências anteriores, explora-se e expõe-se a realidade da periferia, que se concretiza com o aumento do tráfico e da marginalidade cada vez mais precoce na favela.

A importância dada às questões ligadas à periferia possui a intenção de mostrar uma sociedade dividida, na qual a diferença entre as classes sociais só tem aumentado. *Cidade de Deus*, da maneira como é representada no filme, revela que quem está economicamente e socialmente excluído, ao perceber que não tem acesso a determinados espaços, pode então decidir adentrar à força esses locais,

com os recursos que tem à disposição, o que nos remete a uma realidade cada vez mais forte na lei do vale-tudo. Por esse motivo, a utilização dos recursos existentes no filme serve para apresentar uma realidade bastante incômoda ao espectador. Nesse sentido, a montagem, a música e a fotografia, do ângulo que a câmera exhibe ao público, ou seja, tudo o que ocorre direcionado a quem assiste, pode causar um grande mal-estar no telespectador.

O ponto de vista da câmera, por sua vez, varia bastante ao longo do filme. Em certos momentos, nós nos situamos como interlocutores, em outros como espectadores da ação e, em alguns mais, no lugar do próprio personagem, em especial de Buscapé e Zé Pequeno (câmera subjetiva).

Concluiu-se que os recursos cinematográficos utilizados pelo diretor Fernando Meirelles no filme *Cidade de Deus* foram importantes e expressivos para a compreendermos como a fala do crime constitui e performatizam uma “representação” sobre a realidade social das favelas, fazendo circular a significação da favela como um lugar de violência, a partir das narrativas que pretendem retratar testemunhos da violência em nosso país. Tais narrativas constroem subjetividades violentas através do verbal e do não-verbal

Apesar das limitações do estudo, almejo que este trabalho tenha auxiliado para uma melhor compreensão dos processos de ressignificação de um meio para outro, com uma reflexão da importância de tal prática nos meios de comunicação, bem como para outros estudos, como os da linguística e da sociologia.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Retrato da juventude brasileira**. In KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma de cultura. São Paulo, Editora Abramo, 2005.

_____. In COSTA, Jurandir Freire. Perspectivas da juventude na sociedade de mercado. São Paulo, Editora Abramo, 2005.

ALVES, S. F. A tradução intersemiótica do romance *The Hours* de Michael Cunningham para o cinema. In CARVALHAL, T. *et al.* Transcriações: teorias e práticas. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

Alves e Freitas. Análise dos elementos icônicos na transmutação da obra “La casa de los espíritus para o cinema” In: Anais do Congresso de Literatura Comparada – Abralic. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

_____. A resignificação do livro *O jardineiro fiel* de John Le Carré no filme de MEIRELLES, Fernando. O cruzamento de olhares do “Primeiro” e do “Terceiro” Mundos. Revista – Abralic – Vol. 13, São Paulo, 2008.

ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. A criação de Orlando e sua Adaptação Fílmica. In Feminismo e poder em Virginia Woof e Sally Potter, Edufba, Salvador, 2006.

ANGELIM, Luíza Helena Ferreira (2006). A Tradução Intersemiótica do Livro *O Código Da Vinci* de Dan Brown para o Cinema. Fortaleza, (Monografia, FANOR).

BRILHANTE, Lucyana do Amaral (2007). *Equus e Amadeus: A tradução dos personagens apolíneos e dionisíacos de Peter Shaffer para o cinema*. Fortaleza, (Dissertação de mestrado, UECE).

_____. Narrativa, Personagens e Música na Adaptação de “Amadeus”. In: Anais do Congresso de Literatura Comparada - Abralic - Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio**. Ensaio de Literatura Comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHO, Layo Fernando Barros de. **Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de cidade de Deus**. Número 12, 2003. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>> Acesso em 20.11.2008.

CATRYSSSE, Patrick. Audiovisual Translation and New Media. In From one medium to another. Basic issues for communicating the scriptures in new media. New York: ABS. 1997. 53-70.

CORREIA, Thiago. Comentário do Livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, 2008. Disponível em <<http://www.vacatussa.com/2008/10/cidade-de-deus-paulo-lins/>> Acessado dia 10 de agosto de 2010.

- C.S.PEIRCE. "Escritos Coligados". In Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica do texto para a tela. In Cadernos de Tradução n.3. Florianópolis: NUT – Núcleo de Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.
- INÁCIO FILHO, Geraldo. A monografia na universidade, Campinas. Papyrus, 2004.
- JOHNSON, Randal. Apud, PELLEGRINI, Tânia. Literatura, Cinema e Televisão, São Paulo, Editora Senac São Paulo. Instituto Itau Cultural, 2003.
- LEFEVERE, André. Translation, rewriting & the manipulation of literary fame. London and New York: Routledge, 1992.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rocco, 1988. Disponível em: http://marciacl.typepad.com/na_linha/2006/01/literatura_de_t.html. Acesso em: 02.02.2011.
- LINS, Paulo. Cidade de Deus. Rio de Janeiro, Companhia das letras, 2007.
- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MELCHIADES, Daniele C. Cidade de Deus: a evolução de *O Cortiço*. Disponível em: http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_746/artigo_sobre_cidade_de_deus:_a_evolucao_de_o_cortico. Acesso em: 13.10.2008.
- NORONHA, P. Cidade de Deus de Paulo Lins, 2008. Disponível em <www.micropic.com.br/noronha/resumos.htm> Acessado em 10 de agosto de 2010).
- PAIS, José Machado (2005). Jovens Europeus: retrato da diversidade. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, 17:109-140.
- PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira de hoje: os caminhos da cidade, 2002. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/flil/0212999x/articulos/RFRM0202110355A.PDF>. Acesso em: 13.11.2008.
- PIGNATARI, Décio. "Semiótica e Literatura". In Semiótica & Literatura, São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Júlio. Tradução Intersemiótica. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.
- RIBEIRO, Emílio Soares (2007). A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra *O Senhor dos Anéis*: uma análise intersemiótica. Fortaleza, (Dissertação de mestrado, UECE).
- _____. Relação Cinema Literatura na Construção da Simbologia do Anel na obra "O Senhor dos Anéis": Uma Análise Semiótica. In: Anais do Congresso de Literatura Comparada - Abralic - Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus na zona de contato, 2002. Disponível em: < <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18095/1/R1987-1.pdf>> Acesso em: 20.12.2010.

RUSSO, Francisco. Cidade de Deus: entretenimento e realidade, 2007. Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/colunas/cidade-de-deus-18/>>. Acesso em 20.02.2008.

SANTANA, S. R. L. As várias faces de Ripley: entre a literatura e as adaptações cinematográficas. Salvador: UFBA, tese de doutoramento não publicada, 2009.

SILVA, Márcio. (Org.) Palavra e imagem, memória e escritura. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2006.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. *In*: NAREMORE, James. Film Adaptation. London: The Athlone Press, 2000.

TURIN, Roti N. A Vivência do Aprendizado – Reflexões Semióticas. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa Semiótica e Comunicação da PUC – São Paulo, 1989.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos da história. *In*: SELIGMANN-VANOYE, F e GOLIOT-LÉTE, A. Ensaio sobre a análise fílmica. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. Apud, PELLEGRINI, Tânia. Literatura, Cinema e Televisão, São Paulo, Editora Senac São Paulo. Instituto Itaú Cultural, 2003.

Sobre SCHWARZ. Disponível em: [pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_\(livro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_(livro)) - 15k). Acessado em 07 de Agosto de 2008.

Sobre LINS. Disponível em: www.algosobre.com.br/resumos-literarios/cidade-de-deus.html-64k. Acessado em 07 de Agosto de 2008.

Sobre COUTO. Disponível em: www.suzano.sp.gov.br/CN03. Acessado em 13 de outubro de 2008.

Sobre PELLEGRINI. Disponível em: <http://www.dartmouth.edu/~rcll53/53pellegrini>. Acessado em 13 de novembro de 2008.

Sobre RIBEIRO. Disponível em: www.reposcom.intercom.org.br. Acessado em 13 de novembro de 2008.

Sobre RATTNER. Disponível em: <http://www.abdl.org.br/article/print/2873>. Acessado em 09 de Agosto de 2008.

Sobre MEIRELLES. Disponível em www.novacultura.de/0305paulolins.html. Acessado em 10 de Agosto de 2008.

_____. Disponível em www.micropic.com.br/noronha/resumos.htm. Acessado em 10 de Agosto de 2008.

Sobre RUSO. Disponível em
<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/colunas/frank-russo/frank003.asp>.
Acessado em 20 de novembro de 2008.

Sobre CARVALHO. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/layo1.htm>. Acessado em 20 de novembro de 2008.

Sobre ROCHA. Disponível em
http://marciacl.typepad.com/na_linha/2006/01/literatura_de_t.html. Acessado em 03 de março de 2010.

SCHWARZ, Roberto. Uma aventura artística incomum. Folha de São Paulo, 1997.
Disponível em: < <http://antivalor.atspace.com/outros/schwarz172.htm>>. Acesso em: 8.10.2010.

ANEXOS

FILMOGRAFIA

Ficha Técnica

Título Original: Cidade de Deus

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 135 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2002

Site Oficial: www.cidadedededeus.com.br

Hot Site: www.adorocinemabrasileiro.com.br

Distribuição: Lumière e Miramax Films

Direção: Fernando Meirelles

Co-direção: Katia Lund

Roteiro: Bráulio Mantovani

Produção: O2 Filmes, VideoFilmes, Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos

Co-Produtores: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval e Juliette Renaud

Produção executiva: Elisa Tolomelli

Co-produção: Globo Filmes, Lumière, Wild Bunch e Bel Berlinck

Música: Antônio Pinto e Ed Côrtes

Fotografia: César Charlone

Direção de Arte: Tulé Peake

Edição: Daniel Rezende

Oficina de atores: Nós do Cinema e Guti Fraga

Preparação de atores: Fátima Toledo