

## **Diálogos e recriações na arquitetura narrativa literária e cinematográfica de *Cidade de Deus***

Márcia Ferreira Jacob<sup>1</sup>  
Poliana Brito Sena<sup>2</sup>  
João Rodrigues Pinto<sup>3</sup>

**Resumo:** Partindo do pressuposto que a relação da literatura e outras artes tem se tornado um campo de intensos estudos, este trabalho analisa alguns aspectos relevantes que se estabelecem no encontro intersemiótico entre literatura e cinema, tendo em vista que, apesar da relação que as obras mantêm, dos possíveis diálogos que se constituem, ambas possuem suas particularidades, pois livro e filme são obras distintas. O *corpus* deste artigo discorre sobre as narrativas literária e fílmica de *Cidade de Deus*, buscando estabelecer pontos de convergência e divergência. A análise pretende demonstrar que o cenário contemporâneo está cada vez mais fundido no campo das artes e que tanto o espaço fílmico quanto o romanesco são suscetíveis ao leitor/espectador para expandir o seu universo imaginário por meio de suas representações.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Transposição. Diálogo.

---

1 Professora na Instituição de Ensino Miguel Afonso, em Teixeira de Freitas, Bahia; Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb); Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade do Sul da Bahia (Fasb).

2 Professora na Instituição Educandário Carlos Drummond de Andrade, Teixeira de Freitas, Bahia, na Prefeitura Municipal de Caravelas, Bahia (Educação Básica); Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade do Sul da Bahia (Fasb).

3 Professor da Faculdade Pitágoras, de Teixeira de Freitas, Bahia; Coordenador do Núcleo de Pesquisa (NUPSET); Graduado em Letras-Português (UFES); Especialista em História do Brasil (UFES); Mestre em Teatro/Educação (Unirio); Doutorando em Linguística e Língua Portuguesa (PUC-Minas).

## **Dialogues in architecture and recreations narrative literary and film *City of God*.**

**Abstract:** Noting that the relationship between literature and other arts has become a field of intense study, this paper analyzes some important aspects that are established in intersemiotic encounter between literature and film, considering that despite the relationship they maintain the works, the possible dialogues that are, both have their particularities, as book and film are different works. The corpus of this article discusses the literary and filmic narratives of *City of God*, seeking to establish points of convergence and divergence. Before the analyzes, the contemporary scene is increasingly cast in the arts and both the filmic space as *romanesco* are susceptible to the reader/viewer to expand the fictional universe through their representations.

**Keywords:** Literature. Cinema. Transposition. Dialogue.

## Introdução

O trabalho comparativo entre a literatura e o cinema tem atingindo um amplo contingente de estudos críticos no país, principalmente, no que tange à tradução do texto literário para o meio cinematográfico. Em virtude disso, este trabalho investiga os processos de transposição que configuram o diálogo entre essas artes por meio de leituras críticas e pesquisas sobre a arquitetura narrativa, as particularidades, interseções e confluências alocadas em ambas as esferas.

Tanto o leitor do romance quanto o espectador do cinema, por vezes, tem curiosidade sobre o fazer literário e cinematográfico e como se processa a transposição de uma obra literária para a tela do cinema. Ao propor estabelecer relações entre cinema e literatura, nos deparamos com algumas questões que nortearão nossas discussões: que semelhanças e diferenças podem ser percebidas na arquitetura narrativa, no jogo intertextual de sua versão literária e cinematográfica? Como se processa o dialogismo existente entre a literatura e o cinema? Como analisar transposições literárias para as telas sem resvalar para o juízo de valor sobre uma ou outra arte? Estes são alguns questionamentos que se fazem pertinentes ao utilizar o método comparativo para estabelecer relações entre a narrativa verbal e visual.

Para uma melhor compreensão desse processo, faz-se mister a escolha de um objeto específico, a fim de tecer ligações entre a obra em si, a literatura e o cinema. Para tanto, o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e sua transposição (2002) para o cinema,

dirigida pelo cineasta Fernando Meireles, foram al-vos de nossos olhares.

## **Literatura e cinema: linguagens que se cruzam**

A arte literária tem estreitado, cada vez mais, sua relação com o homem, mesmo diante das inúmeras mudanças ocorridas no percurso da história. Desde os primórdios, como ciência e representante social, a literatura mantém seu caráter artístico, permite que as palavras assumam vida própria com novas significações e representações, manifestando sua legitimidade enquanto arte por meio da ficção que, segundo Walty (1999, p. 15), é a “criação da imaginação, da fantasia, coisa sem existência real”.

No contexto artístico, em determinados momentos da história, surgem movimentos que tendem a negar o anterior por necessidade de afirmação e aceitação do novo, ou mesmo, numa tentativa de evoluir, ou superar a forma que antecede. Hoje, a arte se manifesta também por meio de outros olhares, podemos falar em hibridismo, que resulta em um mosaico constituído pelos mais discrepantes movimentos, linguagens, temas, manifestações culturais, enfim, uma mesclagem de eventos de infinitas origens.

Sob esse prisma, ao lado do conjunto de obras que compõe a arte literária, outras expressões artísticas também foram desabrochando, caindo ao gosto popular e desempenhando um papel marcante na sociedade atual, como é o caso do cinema

que ao passar os olhos pela literatura, descobriu

que a imagem não é só a flor da pele: é também texto. Ela não ilustra o que pensamos com palavras: ela pensa de outra maneira (AVELLAR, 2007, p. 56).

Aos poucos, a relação entre a literatura e o cinema começa a dar sinais de fecundidade e as narrativas literárias passam a ser, cada vez mais, objeto de transposições para as telas, não como uma cópia ou uma reprodução do já criado, pois “não se trata de transportar as formulações de uma área para outra, mas de reelaborar dialogicamente o pensamento” (BRAIT, 2008, p. 162). Segundo a teórica (2008, p. 154):

Trata-se de um processo, não de substituição de uma forma discursiva por outra e da consequente polaridade, mas de evolução das próprias práticas significantes de sistemas comunicativos que emergem das interações dialógicas, ainda que cada uma delas tenha seu campo de significação muito preciso.

A diversidade de textos narrativos que se tem acesso possibilita um campo fértil para a produção de roteiros cinematográficos e, conseqüentemente, proporciona uma nova maneira de aproximar o leitor/espectador da leitura de obras literárias. A difusão da literatura por outros meios influenciou reciprocamente a produção e o aperfeiçoamento de novos gêneros:

Assim, se as técnicas de representação enriquecem o acervo de produtores de arte, hoje já se poderia falar num hibridismo de formas, que

sem desprezar os meios específicos de cada uma delas, acrescenta novas representações (AVER-BUCK,1984, p. 4).

Outro aspecto que tem servido de base para discussões sobre a relação da literatura com o cinema é a questão de (in)fidelidade ao texto literário e a maioria centra-se na liberdade de resignificação do texto genuíno. Para alguns autores, a fidelidade permanece em segundo plano, pois a própria literatura se caracteriza pela faculdade de não se limitar apenas a uma leitura, pelo contrário, sua essência dá margens para inúmeras interpretações, como destaca Guimarães(2003, p. 95):

A visão de que uma adaptação deve seguir uma fórmula correta – que faça uso do ‘verdadeiro sentido do texto’ objetivando tão só a transferência para uma nova linguagem e um novo veículo –, nega a própria natureza do texto literário, que é a de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias (grifo do autor).

A ideia de fidelidade ao texto-base se configura numa adaptação completa da narrativa verbal para as telas, o que de fato não ocorre, pois o cinema mesmo fazendo uso de elementos como a linguagem verbal utiliza mecanismos próprios, como os “efeitos produzidos por diferentes ângulos e manobras da câmera, truques de montagem e gravação, *close-ups, flash-backs, fade-ins, fade-ups*” (HAUSER, 1998. p. 984), que resulta numa considerável restrição dos signos verbais na produção fílmica.

Os questionamentos em torno da fidelidade à obra literária pela arte cinematográfica leva a crer que suas linguagens se entrecruzam em determinado momento. Para Randal Johnson, sob a perspectiva do crítico Avellar, a fidelidade que se busca no cinema em relação à literatura constitui-se num problema e, ao mesmo tempo, no começo de uma compreensão mais rica dessa relação:

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 frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda (2003, p. 40, grifo do autor).

Essa reflexão mais profunda pode ser entendida como uma possibilidade de ver o cinema não apenas como uma mera adaptação, ou como objeto de juízo de valor de uma sobre a outra, mas, sobretudo, como uma arte que possui características particulares, específicas de seu processo de produção, o que ocasiona para ambas certa individualidade e autonomia, embora estabeleçam determinadas relações em seus contextos. Para Johnson (2003), a insistência a fidelidade é um elemento que ignora suas independências. Qualquer obra artística, seja ela

romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, deve ser julgada em relação ao seu campo de atuação e não em relação aos valores dos outros sistemas semióticos.

Para compreender o processo de transposição, é indispensável uma análise da tradução intersemiótica que, segundo Diniz (1999), consiste na interpretação de um determinado sistema de signo para um sistema semiótico, ou ainda, de um sistema de signo para outro. Assim, o signo linguístico presente na obra literária se transmutará em outros não linguísticos, como as imagens e o som, que são predominantes na linguagem cinematográfica. Nessa mesma linha, Plaza (2003, p. 67) enfatiza que a tradução ocorre

a partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre diversos e diferentes sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, televisivo, gráfico, musical, etc.

A transposição de uma obra literária para a linguagem audiovisual pode ser considerada como uma alternativa de releitura do texto-base, pois o roteiro que, segundo Averbuck (1984, p. 137), “é uma alternativa sistemática e ordenada de prever o futuro do filme em todos os seus pormenores” – se baseia nos fatos, personagens, ideologias que o autor imprime em sua obra:

Entende-se aqui a tradução da significação do objeto como fundamento para uma nova construção, buscando-se nessa ação a re-significação do mesmo objeto: re-ler para aprofundar significados, re-semantizando-os... Dessa forma, con-



sidera-se que toda nova produção oriunda de uma imagem referente é construção de um novo texto, no qual o sujeito produtor elabora uma in-terpretação, podendo, até mesmo partir para a criação (BUORO, 2003, p. 23).

Sendo a literatura base para muitas obras cinematográficas, o cinema encontrou principalmente nos romances, nos quais são abordados os mais variados fatos e momentos da história humana, um campo fértil para sua prosperidade, em contrapartida, a arte literária também faz uso de artifícios da narrativa visual para uma inovação estrutural.

Enquanto a literatura se apoia na expressão verbal, o cinema utiliza-se da imagem visual como matéria básica para a constituição do seu discurso. A linguagem literária, por meio da imaginação, cria constantemente imagens abstratas que estimulam o leitor a inúmeras possibilidades de interpretações. Já o cinema apresenta uma sucessão de imagens acabadas, no entanto não se limita apenas ao que está posto na tela, pois o espectador pode também ir mais além, permear em uma visão particular do que está apresentado, levando em consideração que o cinema é a construção de um discurso com aspectos da realidade, recheado de ilusões representadas por meio das imagens. Mc Farlane (apud DI-NIZ, 2007, p. 11) conclui que

mesmo o cinema apresentando as situações definidas, é possível ao espectador desenvolver outras possibilidades de interpretação da história ou de situações na história, pois a imaginação é ilimitada.

Contudo, apesar de realizarem uma simbiose, estabelecerem pontos em comum e se influenciarem, não se deve reduzir a literatura e o cinema a tais aspectos, é normal nos depararmos com divergências, recursos próprios ou não, pontos de vistas, enfim, uma série de procedimentos necessários para o processo de transposição. Como destaca Bakhtin (1986, p. 319) “todo discurso dialoga com outro discurso e toda palavra é cercada de outras palavras”, sendo assim, ainda que estejam em suportes artísticos distintos, um discurso tende a reportar a outros, mesmo que inconscientemente.

### **Cidade de Deus: livro e filme**

Cidade de Deus é o nome do conjunto habitacional construído na década de 1960 no subúrbio do Rio de Janeiro para alojar os desabrigados das enchentes e servir de moradia para retirantes nordestinos. Erguida num espaço inóspito, sem infraestrutura, sem luz e esgoto “agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios” (LINS, 2007, p. 20) é a esperança de vida melhor para centenas de famílias. Este é o ambiente que dá vida às mais de 500 páginas do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado pela primeira vez em 1997 e lançado em mais de quinze países.

A obra foi adaptada para o cinema em 2002, sob a direção de Fernando Meirelles, codireção de Katia Lund e roteiro de Bráulio Mantovani. O filme teve ampla repercussão de público e crítica no Brasil e no exterior. Recebeu vários prêmios e foi indicado ao Oscar 2004 nas seguintes categorias (melhor diretor, melhor fotografia, melhor montagem e melhor roteiro adaptado) e ao Glo-

bo de Ouro na categoria de melhor filme estrangeiro. Com um roteiro final de 119 páginas, distribuídas em 1h35min de projeção e mais de 2.800 atores – principais e coadjuvantes, secundários e de figuração – *Cidade de Deus* surge nas telas do cinema do mundo inteiro, imprimindo as ressonâncias do livro por meio de novas representações.

Nas duas obras, fica evidente a imagem do crime organizado, do tráfico de drogas e da violência insaciável na comunidade. O filme – uma narrativa significativamente mais curta que o livro – opta por transmitir os fatos através de uma intensa projeção de imagens associada às falas das personagens. O livro, por sua vez, escolhe um caminho extensivo, possui mais personagens, a narrativa é opulenta em detalhes o que leva o leitor a visualizar e refletir melhor sobre as complexidades decorrentes da saga criminoso que norteia a “neofavela” – “por oposição à favela em acepção antiga, que foi reformulada pela guerra entre os traficantes de drogas e pela correspondente violência e corrupção da polícia” (SCHWARZ, 1999, p. 563).

Em meio à pluralidade de estilos e técnicas peculiares à literatura contemporânea, *Cidade de Deus*, além de ter a violência como palco em que move as personagens, aborda outras temáticas, as quais, em sua maioria, são sinônimos de preconceitos, estigmatização social, descasos governamentais, enfim, diversas situações criadas por uma sociedade individualista, presa unicamente pelos seus próprios interesses. Enquanto na literatura a palavra é a principal matéria-prima para sua existência, na linguagem cinematográfica esse fundamento corresponde à imagem, embora existam outros

fatores decisivos de estilização, tanto para uma quanto para outra arte.

Num cenário quase rural, com uma trilha sonora bastante peculiar ao ambiente, as imagens iniciais sobrepostas à narração de *Busca-pé* vão dando formas à *Cidade de Deus*: “E pra contar a história de *Cidade de Deus*... eu preciso começar pela a história do *Trio Ternura*”.

Como no livro, a primeira fase do filme é comandada pelo *Trio Ternura* e suas peripécias, embora, com um menor número de personagens e eventos, o que é natural, pois além de o filme ser apresentado ao espectador em um curto espaço de tempo, muitas das descrições realizadas no texto por meio da palavra são retratadas na película através das imagens montadas por diversos plano, ângulos e movimentos a fim de criar a mesma sensação, ou o efeito próprio que o cineasta queria atribuir à cena.

Na transição que marca o início dos anos 1970, um novo cenário se projeta com um aspecto mais urbano, ruas asfaltadas, prédios e um jogo de iluminação que sai de uma tonalidade meio sépia com uma paisagem rústica, para um ambiente com cores mais vivas demarcando a mudança de tempo e espaço, embora, ainda mantenha o uso da obscuridade para deflagrar locais fechados e momentos violentos, confusos e sofridos. Nessa parte, já se domina o tráfico no morro, e o *Pardalzinho/Bené* é quem comanda a “boca” juntamente com seu parceiro *Zé Miúdo/Zé Pequeno*, que é o protagonista da terceira e última parte, quando a guerra das quadrilhas se generaliza na favela, principalmente, depois que a ira de *Zé Bonito/Mané Galinha* é despertada.

A obra fílmica utiliza estrategicamente uma personagem de dentro da favela para narrar a história, diferen-

temente do livro que é narrado em terceira pessoa. Para Mantovani, uma visão interna representaria de forma crível a transfiguração da cidade, das personagens e da população que vive num estado de impotência diante dos bandidos, do crime e do tráfico que comanda o local.

O personagem *Busca-Pé*, um dos principais da obra literária, tem no filme, o princípio básico de unir cronologicamente, embora com momentos de ruptura, eventos e personagens díspares. Para tanto, o roteirista criou um mecanismo extremamente simbólico, a fim de dar maior coerência à história que se passa em um espaço de tempo relativamente extenso, a câmera fotográfica. Seu registro, ainda que seja um recorte da realidade, representa juntamente com a memória de *Busca-pé* o fio condutor da narrativa.

*Busca-pé* é um narrador que também vive as mazelas que a sociedade lhe impõe, no entanto é uma das personagens que consegue mudar o rumo de seu destino. Ele representa os muitos jovens que vivem ali e que conseguem caminhar em sentido contrário ao já predestinado. Apesar de tantas dificuldades para permanecer longe da vida criminosa, o garoto não desiste de ter uma realidade de vida um tanto diferente daquela presenciada no seu contexto social. Ter nascido numa favela é como ostentar uma tatuagem ou uma marca de ferro no rosto. A respeito de *Busca-Pé*, o roteirista Bráulio Mantovani (2002, p. 2) comenta em um dos seus arquivos de trabalho:

Por que Busca-Pé como narrador? Primeiro porque Busca-Pé é um sobrevivente. Segundo porque ele é um dos poucos personagens que consegue escapar à insânia. Terceiro: ele é fotógrafo.

E isso abre a possibilidade de usarmos um recurso visual que pode dar concisão à narrativa sem mutilar as histórias: o STILL. Se Busca-Pé não é protagonista de nenhuma grande história do livro, ele pode ser no filme testemunha ocular dos fatos. É claro que ele não vai narrar apenas o que viu. Ele não precisa estar presente às ações. Mas ele tem fotos de todos os personagens que entram e saem das histórias. Sua vocação para fotógrafo vem da infância.

Na penúltima página do romance, como também nas últimas cenas do filme, Zé Miúdo/Zé Pequeno, o maior bandido dos últimos tempos, que conhecia todas as regras do mundo do crime, tem sua vida exterminada por uma criança com características bem próximas de Miúdo/Pequeno quando garoto. Após sua morte, a paz aparentemente voltaria a reinar em Cidade de Deus, no entanto a história recomeça com os novos meninos do tráfico andando pelas ruas da favela, cada qual com sua arma, sugerindo ao leitor/espectador o início de um novo ciclo.

A composição das obras apresenta uma forte relação com aspectos da realidade extraficcional, uma vez que se misturam imagens de um quase relato antropológico com a essência da narrativa literária – a ficção. Sua estrutura dinamiza mecanismos históricos, sociais, econômicos e políticos para produzir a complexa arquitetura da vida nacional onde espaços violentos e pobres como *Cidade de Deus* estão reservados para uma significativa parte da população brasileira.

## **Tradução intersemiótica: encontros e desencontros**

Ao estabelecer elos e confrontos entre duas ou mais artes, reportamos ao estudo comparado que trata das diversas contribuições que uma arte traz à outra. A atividade de comparação é um processo que permeia as relações humanas desde os primórdios, estando intrínseco na cultura por meio dos pensamentos e dos mais variados saberes humanos.

Deste modo, ao realizar uma análise comparativa busca-se estabelecer correlações com outras obras, outros autores e, até mesmo, outras categorias, com o objetivo de perceber em quais aspectos estas se completam.

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Segundo Avellar (2007), a possibilidade de narrar histórias é um dos mais importantes pontos de proximidade entre a literatura e o cinema, embora existam outros fatores que justifiquem tal contato, como a utilização da obra literária pelo filme e o uso de elementos estruturais que são necessários para ambas as artes: linguagem verbal, tempo, espaço, personagens, entre outros.

Na técnica de produção do filme e do texto literário percebem-se muitas divergências, no entanto um fator que constitui a base para as duas artes estabelece um constante diálogo é a linguagem verbal. Tanto o

cinema quanto a literatura fazem jus a esse importante instrumento de comunicação, como destaca Randal Johnson(2003, p. 42):

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de músicas), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos, roteiros, e outras escritas)

Um confronto imediato que se estabelece entre filme e livro diz respeito à linguagem: uma visual e outra literária. Enquanto a linguagem literária “parte da palavra para chegar à imagem visiva [a linguagem cinematográfica] parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 1990, p. 98). Sob este aspecto, o fato de uma ser realizada por meio de material linguístico e a outra concretizada em um tipo específico de imagem sugere *a priori* certa disjunção.

Outro elemento que justifica suas divergências é de cunho quantitativo. Geralmente, o que é exposto em muitas palavras no livro pode ser representado de forma reduzida no filme e vice-versa. Tais fatores podem ser identificados em *Cidade de Deus*. O filme, ao se apropriar de certos acontecimentos do texto literário, utiliza a imagem visual dos atores, objetos, cenários para omitir aspectos descritivos do livro. Já o romance, ao empregar palavras abstratas, proporciona certa dificuldade ao filme em representá-las, acarretando um maior



número de imagens para estabelecer tal equivalência. Por se tratar de diferentes sistemas semióticos, ainda que suas linguagens se cruzem, o tratamento dado ao tempo e ao espaço na literatura e no cinema configura situações particulares. Para Bluestone (apud MOISÉS, 1997, p. 209) “o romance dá a ilusão do espaço avançando dum ponto a outro no tempo; o filme dá a impressão do tempo indo de um ponto a outro do espaço”.

Na projeção fílmica, “as fronteiras de espaço e tempo são fluidas – o espaço tem um caráter quase temporal, o tempo, em certa medida, um caráter espacial” (HAUSER, 1998, p. 971). O romance, por sua vez, delimita seus campos de atuação, o tempo amálgama o cenário, as personagens, o enredo, invade o plano da consciência e analisa a construção psicológica, já o espaço constitui o local em que os aspectos temporais se desenvolvem, baseia-se na descrição, às vezes minuciosa, dos objetos, da geografia e das personagens.

O romance *Cidade de Deus* inicia-se com a utilização do conceito de tempo que, segundo Hauser (1998), recai na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo e na relatividade de espaço e tempo. Introduzida pela mais nova das artes, esse elemento possibilita o retorno ao passado no presente, marcando de imediato a descontinuidade, a não-linearidade que predomina a obra. O “vermelhidão esparramando-se na correnteza” (LINS, 2007, p. 14) tem seu desfecho em mais de cento e cinquenta páginas seguintes, “cadáveres boiando no rio” (LINS, 2007, p. 178).

Na narrativa fílmica, esse mesmo recurso, o *flash-back*, que tanto pode ser utilizado para retornar ao tempo

ou avançar no futuro, é empregado com frequência. Um dos episódios em que ocorre essa mudança de tempo/ espaço resgatada pela memória do narrador é na segunda fase, quando Busca-Pé narra, em voz *over*, o sucedido no assalto do motel, a morte de Marreco, seu irmão, e a ascensão e apogeu de Dadinho que se apresentara ainda na primeira fase:

Em consequência da descontinuidade do tempo, o desenvolvimento retrospectivo do enredo, combina-se com o progressivo em completa liberdade, sem qualquer espécie de vínculo cronológico, e através das repetidas voltas e revira-voltas na sequência temporal a mobilidade, que constitui a própria essência da experiência cine-matográfica, é levada a limites extremos (HAU-SER, 1998, p. 974).

A estrutura narrativa do filme é constituída por períodos demarcados tanto pelos letreiros superpostos às imagens que identificam cada época, como também pelas mudanças de atores, cenário, iluminação e cor. Esses períodos vão e vêm no tempo, pois passado e presente se encontram a fim de situar melhor o espectador. Afinal, são décadas que se passa em 1h35min de projeção.

No romance não é muito diferente. As três partes que compõem a obra culminam na morte de seus protagonistas, na evolução e inserção de novos personagens, na intensificação dos eventos e na descrição das transformações ocorridas no cenário que projeta a ação, demarcando, assim, mudanças temporais de ordem cronológica e psicológica. Ao utilizar a sucessão de tempo por meio das décadas e o espaço da favela para ambientar as

cenas, o filme *Cidade de Deus* possibilita certa conjunção à obra adaptada. Nesse sentido, tais aspectos foram pre-ponderantes para a relação dialógica entre as artes.

O exercício da tradução envolve uma diversidade de questões que trabalham em conjunto, desde o autor do texto de origem, perpassando pelo tradutor/adaptador até a chegada ao receptor. Para Diniz (1995), a tradução é um signo que compreende não só a linguagem, mas também as culturas, os artistas, as ideologias, os leitores/espectadores, enfim, os contextos histórico-sociais daqueles que estão envolvidos no processo.

Nessa perspectiva, o leitor/cineasta ao se apropriar de um texto para a produção de outro texto, ainda que queira ser o mais fiel possível, imprimir suas marcas pessoais que, de imediato, o transforma. Esse novo texto, apesar de modificado, possui características inerentes ao texto-base que, por sua vez, relaciona-se com outros textos. De acordo com Diniz (1995), esse processo de transformação construído através de um determinado sistema semiótico para outro implica que, ao decodificar uma informação de um sistema e codificá-la em outro, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora.

Essa ideia de mudança é algo inevitável numa transposição literária, pois a palavra está carregada de recursos imaginários que possibilitam ao leitor um campo vasto para novas leituras:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de

comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra (BAKHTIN, 2000, p. 203).

Com base no conceito de Jean Mitry (apud DINIZ, 1999) um cineasta ao adaptar um romance tem duas alternativas: ou ele segue a história passo a passo e, neste caso, o filme deixa de ser uma expressão autônoma e passa a ser somente uma ilustração do romance, ou ele tenta recriá-lo, dando novos sentidos ao texto. Como exemplo dessa última opção, podemos destacar a obra em análise, *Cidade de Deus*, que, apesar de não transpor os muitos episódios marcantes, ou não transmitir *ipsis verbis*<sup>4</sup> as informações contidas no livro, sua essência está calcada na ideia central do livro, ou seja, no discurso sobre a violência, o tráfico de drogas, os preconceitos, a corrupção na polícia, a criminalidade que está inserida na vida das personagens desde suas infâncias. Nesse sentido, pode-se constatar que o diretor do filme não cumpre somente a tarefa de tradutor intersemiótico, mas, sobretudo, de leitor que, subordinado a sua bagagem cultural e a um diferente suporte artístico, constrói novos significados:

O texto é um estímulo para a imaginação e não para uma reconstituição de imagens verbais tal e qual em imagens visuais. Não se trata de ilustrar o que está escrito, nem de ilustrar o modo de escrever, mas de voltar ao que o escritor viu,

---

4 Expressão latina que significa exatamente igual; com as mesmas palavras.

ao processo que o levou a escrever seu texto (AVELLAR, 2007, p. 46).

Apesar de existir um grande desafio para o diretor/roteirista em apurar subtramas, descrições detalhadas, pensamentos interiores e centenas de personagens até ter em mãos uma história enxuta. O livro *Cidade de Deus* é constituído de imagens, acontecimentos e ações, o que torna sua adaptação relativamente mais simples. De acordo com Walter Benjamin (1980, p. 193), a “traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras”. Nessa perspectiva, o tradutor consegue apreender com mais facilidade não só as imagens do texto, mas também o espírito, os valores subjetivos, culturais e políticos. Segundo o diretor Fernando Meirelles (2008, p. 16),

o filme mantém a questão de colocar o ponto de vista da favela, nos colocar na pele do morador, que o Lins mostrou. O foco da adaptação foi a fidelidade ‘ao espírito do livro’, não à sua estrutura narrativa.

O diálogo intersemiótico entre o livro e o filme não está apenas no fato de um sistema semiótico apropriar-se de outro, mas também na utilização de um determinado signo dentro de outro, como é caso do signo verbal que aparece sobreposto às imagens em alguns momentos do filme, a fim de estabelecer ligações, inserir espaços cenográficos e apresentar novos perfis. A título de exemplo, destacamos os textos: “Cabeleira”, “História do Trio Ternura”, “História dos Apês”, “Caindo no crime”, “História de Mané Galinha”.

Na tradução de *Cidade de Deus*, a atuação da personagem Busca-pé ganha destaque como fotógrafo. A fotografia no contexto da metaficção adquiriu um papel de diário da personagem, relatando de forma icônica o cotidiano de sua comunidade. No momento em que Busca-pé fotografa Zé Pequeno sendo extorquido pelos policiais para não ser preso e, na sequência, consegue capturar o traficante sendo morto pelos bandidos mirins, percebe-se que as qualidades icônicas adquiridas por meio da fotografia revelam, de modo simbólico, seu ato narrativo de documentar e recriar a história da favela:

Na transmissão do livro ao filme, os meios estéticos alteram suas relações próprias, reformulam conceitos mediante o inter-relacionamento de novas linguagens, porém, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas, ambas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 1986, p. 7).

A tradução intersemiótica age por excelência como uma espécie de vínculo entre sistemas semióticos distintos e como dispositivo auxiliar na compreensão de suas normas e formas, ícones e símbolos que estão diretamente associados ao mundo real por meio do caráter representacional sugerido pela ficção. Nesse contexto, apesar dos diálogos irrefutáveis, o elemento sógnico traduzido corresponde a uma recriação pautada na interpretação realizada pelo leitor/roteirista no processo de metamorfose desses sistemas semióticos.

## Conclusão

Ao propormos esta investigação acerca da adaptação fílmica da obra literária *Cidade de Deus*, almejamos conhecer melhor os elos e confrontos que promovem diálogos e recriações no caminho trilhado pela arquitetura narrativa literária e cinematográfica, estabelecendo entre o texto *princeps* e sua tradução uma relação de troca, um contato entre as duas linguagens.

As transformações que concernem a este estudo estão inseridas no campo das ressignificações, ou seja, no discurso intertextual que envolve a literatura e o cinema. Este processo não se restringe simplesmente em ilustrar o texto literário por meio de um novo suporte. Ele envolve procedimentos interpretativos que sugere novas possibilidades de (re)criação com base nas escolhas do tradutor/leitor/cineasta. Desse modo, consideramos que essa tradução resulta em duas obras autônomas com características peculiares ainda que, em determinados momentos, por meio de técnicas específicas, temas abordados, ou pelos enredos, suas linguagens se cruzem.

É possível observar que nos discursos literários e o fílmico de *Cidade de Deus* inúmeras divergências são visíveis no âmbito estrutural das narrativas, corroborando para uma eventual infidelidade ao texto-base. Tais questões não tendem a desmerecer o filme em detrimento do livro, ou vice-versa. Pelo contrário, suas amplas dimensões contribuem para o aprimoramento e enriquecimento de ambas as artes e, muitas vezes, como elemento alavancador de obras que ainda estão silenciadas, desconhecidas do grande público.

Os paradigmas contemporâneos propõem vários desafios no sentido de manter um diálogo constante e interdisciplinar entre os movimentos artísticos sem resvalar ao pensamento unificado de equivalência, muitas vezes, fundados em visões redutoras. Sendo assim, diante das considerações feitas durante esta pesquisa, observa-se que o estudo comparativo entre literatura e cinema permite confrontar ambos os discursos de forma a perceber com maior criticidade as particularidades de cada meio específico.



## Referências

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra** – Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AVERBUCK, L. **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9. ed. São Paulo: HUCITEC, 2000.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRUNEWALD, J. (org.). **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. **A tarefa do tradutor**. Lisboa: Universidade Nova Lisboa, 1980.

BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chaves**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BUORO, A. B. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: Educ: Fapesp: Cortez, 2003.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Lumière e Miramax Films, 2002. 1 DVD (135'), son. color.

CIDADE de Deus. O Filme. Informações técnicas, depoimentos e declarações. Copyright, 2002.  
Disponível em: <<http://cidadedededeus.globo.com/>>.  
Acesso em: 14 jul. 2010.

DINIZ, L. de M. O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, ano 3, n. 3, p. 1-22, 2007.  
Disponível em: <<http://www.prppg.ufes.br/reel>>. Acesso em: 5 jul. 2010.

DINIZ, T. F. N. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 4., 1995, São Paulo. [**Anais...?**] São Paulo: Bartira Editora Gráfica, 1994. Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF>>. Acesso em: 1º set. 2010.

\_\_\_\_\_. Tradução: da semiótica à cultura. **Com Textos**, Ouro Preto, v. 6, p. 76-83, 1995. Disponível em: <[http://www.thais-flores.pro.br/pesq\\_lit.htm](http://www.thais-flores.pro.br/pesq_lit.htm)>. Acesso em: 1º set. 2010.

\_\_\_\_\_. Literatura Comparada e estudos culturais: pontos de convergência; pontos de divergência. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 6., 1999, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: [s. n.], 1998. Disponível em: <[http://www.thais-flores.pro.br/pub\\_avul.htm](http://www.thais-flores.pro.br/pub_avul.htm)>. Acesso em: 1º set. 2010

\_\_\_\_\_. **Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 3, p. 313-338, 1999. Disponível em: <[http://www.thais-flores.pro.br/pesq\\_lit.htm](http://www.thais-flores.pro.br/pesq_lit.htm)>. Acesso em: 1º set. 2010.

GUIMARÃES, H. O romance do século XIX na televisão. In: PELLEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogos e recriações: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

LINS, P. **Cidade de Deus**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MANTOVANI, Bráulio. **Cidade de Deus** – baseado no romance de Paulo Lins – 12º tratamento [roteiro]. 2001. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/livros/cidadededeus.htm>>. Acesso em: 10 maio 2010.

MEIRELLES, Fernando. O adaptador. **Revista Língua Portuguesa**, São Paulo, ano 3, n. 38, p. 16, dez. 2008.

MOISÉS, M. **A criação literária: prosa**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHWARZ, R. Cidade de Deus. In: \_\_\_\_\_. **Sequências brasileiras** – Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WALTY, I. L. C. **O que é ficção**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.



**IMPrensa UNIVERSITÁRIA**

---

Impresso na gráfica da **UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ** - Ilhéus-BA