

ANÁLISE NARRATOLÓGICA DE “CIDADE DE DEUS” EM SUAS VERSÕES ROMANESCA E CINEMATOGRAFICA¹

OLIVEIRA, Lucas Pinto de.²

Resumo: Este estudo tem como foco a análise do narrador da obra literária “Cidade de Deus” (1997), de Paulo Lins, bem como a sua adaptação cinematográfica (2002) homônima. A análise se dá a partir dos estudos narratológicos, sob a perspectiva de Genette (1972), e o enfoque recaiu na figura do narrador, a partir do qual foram verificados os efeitos produzidos pelas diferentes utilizações do foco narrativo. Observou-se que a obra fílmica que se diferencia na obra literária, já que a primeira usou narrador intradieético e a segunda, extradieético, o que provocou mudanças significativas na diegese.

Palavras-chave: “Cidade de Deus”. Narrador. Foco narrativo.

Abstract: This study has as focus the analysis of the narrator of the literary work “Cidade de Deus” (1997), of Paulo Lins, as well as its homonymous cinematographic adaptation (2002). The analysis is done from the narratological studies, on the perspective of Genette (1972), and the focus was done in the figure of the narrator, from whom the effects produced by the use of different points of view were verified. We observed that the filmic work differs from the literary work, since the first one used an intradiegetic narrator, and the second one, extradiegetic, what caused significative changes in the diegesis.

Key-words: “Cidade de Deus”. Narrator. Point of view.

INTRODUÇÃO

É comum a adaptação de obras literárias para o cinema, e uma das características que essas adaptações acabam conciliando com a obra a qual se basearam é o seu teor dramático, pois, no momento da adaptação, vários recursos narrativos são modificados para se adequarem ao âmbito cinematográfico.

Partindo para os âmbitos da literatura no momento em que se faz uma leitura, criam-se imagens que nos remetem a imaginar toda a cena narrada. Entretanto, muitas obras fílmicas, que são frutos de adaptações das obras literárias, não correspondem à expectativa que se cria após a leitura da obra impressa. A forma de se empregar alguns elementos narrativos nessas adaptações acaba tornando-as diferenciadas da versão original. Estas diferenças são facilmente perceptíveis entre a versão do romance “Cidade de Deus” (1997) e sua adaptação para o cinema (2002).

Tendo em vista que não se pode analisar uma obra cinematográfica apenas por sua fidelidade ou infidelidade com relação ao texto de origem, podemos considerar outras formas de análise, pois, quando analisamos uma adaptação, nos deparamos com outra obra. Mesmo que seja uma transladação, a obra pode sugerir outra forma de

¹ Trabalho realizado como requisito para obtenção do grau de Licenciado em Letras, pelo Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente, da Universidade Federal do Amazonas.

² Acadêmico finalista do curso de Letras, pelo Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente, da Universidade Federal do Amazonas.

desenvolvimento da diegese, observando que, ao refletirmos as diferenças encontradas, teremos um grande universo de estudos teóricos para obtermos os mais variados significados, e um deles é a narratologia, que vem a ser um dos vieses da semiótica.

O objetivo dessa pesquisa é analisar o narrador do romance “Cidade de Deus” (1997), juntamente com sua obra cinematográfica (2002) homônima, através dos estudos semióticos, com o enfoque na narratologia, buscando destacar o foco narrativo existente em ambas as narrativas – escrita e fílmica –, através de uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo, comparando ambas as obras, embasado no teórico Genette (1972), que conceitua o narrador e seu foco narrativo.

2. “CIDADE DE DEUS”: UMA HISTÓRIA NARRADA SOB VÁRIOS FOCOS

Para entender a obra em estudo neste trabalho de pesquisa, iremos recorrer a vários estudos preliminares sobre os pontos que são comuns entre a versão original de uma obra literária e sua adaptação para o mundo cinematográfico. Com o enfoque centrado no narrador, iniciaremos esta abordagem nas concepções teóricas da narratologia e do foco narrativo para, em seguida, adentrarmos na análise das duas narrativas – romanesca e fílmica –, para que possamos compreender os diferentes pontos de vista que ambos os narradores, tanto da obra literária, quanto da cinematográfica, apresentam em sua narrativa.

2.1 Narratologia e Foco Narrativo

Normalmente analisa-se uma obra partindo de seu conceito literário ou de sua propriedade lingüística, destacando as características dos elementos narrativos presentes em sua diegese. O presente trabalho procura distinguir a narrativa literária e seus elementos narrativos de uma adaptação fílmica, não por seus traços de igualdade, e sim pelas mudanças que ocorreram na transformação de uma obra romanesca para o cinema. Nesses termos, a narratologia estuda os elementos estruturais que vem compor ambas as narrativas – literária e cinematográfica – evidenciando as diferentes formas de se analisar a literatura e o cinema. Verifica também, como acontece o processo de adaptação da obra literária para a versão cinematográfica. A narratologia é muito mais que um estudo comparativo da fidelidade ou infidelidade entre uma obra e outra, é a ferramenta que analisa o processo de transformação de uma obra literária para uma obra fílmica.

Na análise da obra literária “Cidade de Deus” (1997) e sua adaptação fílmica (2002) homônima, valemo-nos de recursos que são próprios da narratologia, que vem a ser o estudo da narrativa. “A narratologia examina o que as narrativas têm de comum entre si e aquilo que as distingue enquanto narrativas” (CEIA, online, 2010).

A narratologia procura evidenciar como os elementos narrativos são trabalhados, descrevendo especificadamente seu sistema narrativo através de regras que regem a produção e o processo dos textos narrativos – escritos e falados – e suas características, tendo base no estruturalismo do formalismo russo, que criou elementos e mecanismos para analisar tais características, destacando o estudo do caráter verbal dos textos literários.

Com o intuito de estabelecer a similaridade e as diferenças entre a literatura e o cinema, a narratologia busca exemplificar como certas mudanças no contexto da *diegese* original podem ser descartadas em uma adaptação, observando que alguns elementos da narrativa jamais deixaram de se fazer presentes, tais como: o tempo, o enredo, o narrador, o ponto de vista ou, como destaca Genette (1972), o focalizador e o focalizado. Além disso, a narratologia contribui para estudos que levam em conta os aspectos formais e estéticos de um filme e suas relações com elementos socioculturais.

Segundo Franco Júnior (2003), utilizando os princípios do formalismo russo e associando-os a outros teóricos, podemos analisar a narrativa descritivamente usando os seguintes conceitos: fábula, trama, intriga, estória e enredo. Franco Junior (op. Cit.) lança mão dos estudos narratológicos empreendidos por Genette e desenvolve o campo nos termos dos conceitos apresentados.

Na narratologia, no entanto, outros termos são usados para rotular estes mesmos conceitos, tais como: história construída, trama, enredo e discurso narrativo ou narração. Este trabalho volta seu olhar para a análise da narrativa da maneira como ela se dá sob a gestão e/ou interferência do narrador. Segundo Aguiar e Silva:

[...] o texto narrativo implica a mediação de um narrador: a voz do narrador fala sempre no texto narrativo, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto literário narrativo, as outras vozes existentes no texto (1988, p. 759, *apud* FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 40).

É através do narrador que temos contato com todo o teor dramático da narrativa, pois ele tem o papel de enunciar o discurso atuando como intermediário ou protagonista da ação. A princípio pode manter-se fora da narrativa, narrando de um ângulo externo à

diegese, comentando as ações que ocorrem ou assumir o lugar de uma personagem, narrando os fatos em 1ª ou 3ª pessoa do discurso.

Observa-se que a análise do narrador de uma obra literária é, em sua maioria, sob a concepção da 1ª e 3ª pessoa do discurso, entretanto os estudos fomentados por Genette (1972) apresentam uma nova nomenclatura, o que acaba enriquecendo ainda mais o âmbito da análise. Ele classifica o narrador como: heterodiegético e homodiegético e especifica ainda, o narrador com relação ao nível da diegese construída pelo seu discurso, classificando-o em: extradiegético e intradiegético.

O narrador extradiegético narra de fora da diegese, não tendo nenhum contato com as personagens da narrativa, deste modo, esta característica pode ser comparada à 3ª pessoa do discurso. Sendo assim, o narrador em questão, ainda pode ser classificado com relação ao seu grau de participação como heterodiegético ou homodiegético.

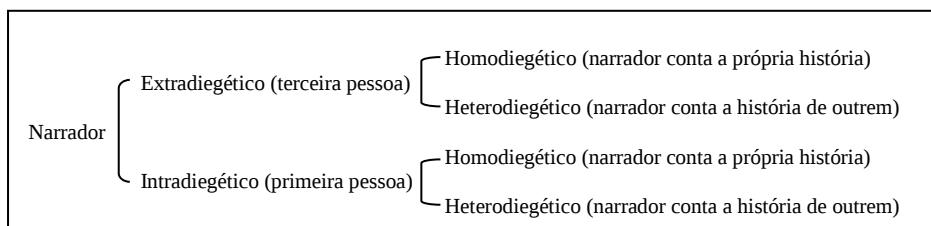
Partindo da idéia que foi exposta acima, quando o narrador extradiegético vier a contar a história de outra personagem, não se apresentando na diegese, classificamos este narrador como heterodiegético, como ocorre no romance “A letra escarlata” (1850) de Nathaniel Hawthorne, onde a narrativa é feita por um narrador externo aos fatos e em nenhum momento o narrador é apresentado.

O narrador extradiegético será também homodiegético na seguinte situação: quando narrar sua própria história vista com um olhar distanciado, como se este narrador estivesse contando a história de outra pessoa, já que a distância temporal faz com que este narrador não se enxergue no personagem narrador, ou seja, o “eu” que narra não é mais o mesmo eu narrado. Assim ocorre no romance “Grandes esperanças”, de Charles Dickens, em que Pip narra a história de sua juventude, porém seu olhar é o de um narrador extradiegético, como se aquele Pip do passado e o Pip do presente não fossem a mesma pessoa.

O narrador intradiegético por outro lado, narra de dentro da diegese, sendo uma personagem da narrativa. É classificado de acordo com seu grau de participação como homodiegético, também pode ser comparado à 1ª pessoa do discurso. Com isso, podemos dizer que quando o narrador intradiegético narra sua própria história, mas não se destaca como protagonista e sim como um personagem secundário, é classificado como homodiegético. Um bom exemplo da presença desse narrador é no conto “A queda da casa de Usher” (1839) de Edgar Allan Poe, onde o narrador relata sua própria história de um ponto fixo, sendo um personagem secundário, uma testemunha dos fatos.

Além dessas classificações, destaca-se ainda a postura do narrador autodiegético, que vem a ser um subtipo do narrador homodiegético, o qual narra sua própria história e é protagonista, como podemos perceber em “São Bernardo” (1934) de Graciliano Ramos, onde Paulo Honório narra sua própria história.

Contudo, quando o narrador intradiegético narra a história de outra personagem é denominado heterodiegético, assim como acontece nos contos árabes “As mil e uma noites”, onde “Xerazade é uma narradora intradiegética e heterodiegética, porque ela é uma personagem ficcional que está ausente nas histórias que conta” (BONNICI, 2003, p. 118).



O narrador conforme Genette (1982, *apud*

Assim, definidos os tipos de narradores destacados na teoria de Genette. Voltamo-nos agora para o foco narrativo, cujo qual Franco Junior comenta que:

[...] os níveis da narrativa não são relativos apenas ao narrador, mas à estrutura arquitetônica [...] da narrativa e à posição que todos os personagens, e não apenas o narrador, ocupam em relação ao evento narrado (2003, p. 41).

Além de se classificar o narrador, busca-se também, classificar seu foco narrativo, pois, não é comum, desassociar ambos, um é paralelo ao outro. Desta forma, um ponto a ser tratado no decorrer da análise será o foco narrativo, que segundo Aguiar e Silva:

[...] vêm a ser um recurso utilizado pelo narrador para enquadrar a história de um determinado ângulo ou ponto de vista, sendo que o foco narrativo evidencia o propósito do narrador de mobilizar intelectualmente e emocionalmente o leitor, manipulando o leitor a aceitar as idéias ao contar a história (1988, *apud* FRANCO JUNIOR, 2003, p. 41).

Genette (1972) é quem melhor trata da questão do foco narrativo, a que ele também chama de ‘ponto de vista’. Segundo ele, para a análise do foco narrativo se faz necessária, em primeiro lugar, a abordagem binária entre narrador (*quem narra?*) e, em seguida, o focalizador (*quem vê?*). O narrador é capaz de falar e ver, e pode realizar as duas ações ao mesmo tempo. Todavia, o narrador pode narrar o que outra pessoa está vendo ou tem visto. Narrar e ver, a narração e a focalização, portanto, podem ser atribuídas ao mesmo agente ou a agentes diferentes.

Segundo Genette (1972), o focalizador pode ser classificado de duas maneiras, narrador-focalizador e personagem-focalizador. Narrador-focalizador é quando o mesmo estiver exterior à narrativa, como se fosse a visão da 3ª pessoa do discurso, observando o focalizado de duas formas: a primeira, percebendo o objeto de fora, juntamente com as manifestações externas do focalizado, como se fosse um narrador em 3ª pessoa limitado, exemplo que podemos encontrar no conto “O sonho de uma hora” de Kate Chopin (1894), onde o narrador é limitado à personagem Louise. Porém se o narrador percebe o objeto de dentro, como os sentimentos e pensamentos do focalizado, podemos compará-lo ao narrador em 3ª pessoa onisciente, como no romance “O amante de Lady Chatterley” (1928), de D.H. Lawrence.

Personagem-focalizador é quando o focalizador estiver no interior da narrativa, comparado à 1ª pessoa do discurso. Também é analisado de duas formas, a primeira quando o mesmo vier apresentando apenas as manifestações externas do que está focalizando, podendo ser comparado à 1ª pessoa limitada, um bom exemplo disso é o narrador Nick, de “O grande Gatsby” (1925), de F. Scott Fitzgerald, que relata apenas as manifestações externas do focalizado, ou seja, Nick conta a história de Jay Gatsby, sendo um narrador testemunha dos fatos que ocorrem com o protagonista. Porém se o personagem-focalizador revela suas sensações internas e pensamentos, tornando-se focalizado e focalizador, é também comparado à 1ª pessoa do discurso, mas se destaca como personagem protagonista, contando sua própria história, como o protagonista Gulliver, de “As viagens de Gulliver” (1726), de Jonathan Swift, que é personagem e também o focalizador.

Conheceremos agora um pouco das obras que serão analisadas.

3. O AUTOR E SUA OBRA

Paulo Lins nasceu no Rio de Janeiro em 1958, no bairro do Estácio, onde viveu até 1966, pois nesse ano houve uma grande enchente no Rio de Janeiro e as favelas foram as mais atingidas. Com isso, o governo do Rio criou um novo bairro para abrigar os moradores que haviam perdido tudo, o bairro se chamara Cidade de Deus.

Nos anos em que morou na favela, conviveu com a criminalidade e a violência nas ruas, o autor revela ter perdido muitos amigos, vitimados de balas perdidas e assaltos. Nunca se envolveu com a criminalidade, graças aos conselhos e regras impostas por sua mãe. Na metade da década de 80, foi convidado a participar de uma

pesquisa antropológica com Alba Zaluar, intitulado “Crime e criminalidade nas classes populares”. Seu trabalho era fazer entrevistas com os moradores do bairro onde morava, Cidade de Deus.

Foi daí que surgiu a ideia de se escrever um livro. Paulo Lins utilizou os documentos de pesquisa, juntamente com sua experiência vivida, e criou o romance intitulado “Cidade de Deus” (1997), que não foi sua primeira obra publicada, o autor já havia publicado um livro de poesia concreta intitulado “Sob o Sol” (1986) (PEREIRA, 2007).

O romance “Cidade de Deus” (1997) conta a história da fundação do novo bairro (favela) Cidade de Deus em 1966 e o crescimento constante do crime na comunidade. É dividido em três capítulos, intitulados com o nome de personagens, a história de Cabeleira, a história de Bené e o terceiro, a história de Zé Pequeno.

Cada capítulo, além de contar a história do personagem que deu nome à divisão do livro, vem retratar como a violência se desenvolveu juntamente com o crescimento do bairro. No primeiro capítulo, relata a vida dos primeiros bandidos do bairro e sua rotina. O índice de violência na época era baixo, o que facilitava muito a vida dos moradores da vizinhança, mesmo com o crescimento do interesse pelo tráfico de drogas até os anos 80. No segundo capítulo, o romance retrata o início do crime organizado, e a guerra que é instaurada pelas quadrilhas de Zé Pequeno e Cenoura, para tomar o controle das bocas de fumo da favela. E o terceiro capítulo relata o fim de uma guerra e a morte de seus criadores, mas também retrata o início de uma nova ideia de controle, onde os velhos traficantes são mortos e os novos delinquentes tomam o poder.

Vejamos agora o que há de comum na obra fílmica e na cinematográfica.

4. O ENREDO COMUM DE “CIDADE DE DEUS” EM SUA VERSÃO CINEMATOGRAFICA.

4.1 O filme

O filme “Cidade de Deus” (2002) conta a história do início do bairro que se transformou em favela e seu crescimento com relação à população e à violência. Retrata a história também em capítulos, só que em um ritmo mais acelerado, relatando o dia-a-dia dos moradores da favela que convivem com a violência e o tráfico.

Toda a história é narrada a partir das concepções de Busca-Pé, morador da favela, que vive um constante desafio para realizar seu sonho, que é ser fotógrafo. No

mesmo instante em que é feita a narrativa de Busca-Pé, conhecemos também Dadinho, que quer ser o dono da Cidade de Deus, e para isso é capaz das maiores atrocidades. Relata também a guerra entre as quadrilhas da área do morro, pelo controle do tráfico de drogas e a mortífera ideia de controle absoluto por parte de Zé Pequeno, antes Dadinho, que acaba levando-o à morte.

5. “CIDADE DE DEUS”: UMA ANÁLISE DO NARRADOR E SEU FOCO NARRATIVO NA OBRA ROMANESCA E NA OBRA FÍLMICA

O romance “Cidade de Deus” (1997) relata a história do Rio de Janeiro no final dos anos 60, quando o governo, com o intuito de socorrer as famílias desabrigadas da grande enchente que ocorreu na cidade, cria um bairro chamado Cidade de Deus. Narra como o bairro se transformou em favela e como a violência começou a ser instaurada ainda em seu início.

O primeiro capítulo é intitulado “A história de Cabeleira”, onde a diegese se inicia com uma prolepse, uma “antecipação do tempo, que permite a anteposição, no plano do discurso, de um fato ou situação que só aparecerá mais tarde no plano da diegese. Corresponde ao que, em linguagem cinematográfica, é chamado de *flashforward*” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 45). Como o que veremos a seguir:

Prendeu um choro, levantou-se, esticou-se para aliviar a dor de ter estado muito tempo na mesma posição, já ia perguntar ao amigo se estava a fim de descolar mais uma trouxa, quando notou que a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva (LINS, 1997, p. 14).

O foco narrativo varia bastante, porém o que mais se destaca é o que se dá em 3ª pessoa. O narrador é onisciente neutro, não se apresenta na narrativa, ele dá prioridade ao ponto de vista das personagens da diegese, permitindo que suas vozes, opiniões e sentimentos, transpareçam constantemente na narrativa. Partindo dessas características, podemos dizer que o narrador da obra romanesca é extradiegético, pois o mesmo não participar da história narrada, e heterodiegético, por estar contando a história de outros personagens.

Doutor Guimarães não era mais o mesmo. Dera para ficar calado tanto em casa quanto no serviço, olhando para um só ponto. Às vezes, a rotina de gerenciar um banco o obrigava a parar de pensar em Soninha, mas a maior parte do tempo o pensamento era dos momentos que passaram juntos (LINS, 1997, p. 255).

Seu foco narrativo é de narrador-focalizador, por narrar os acontecimentos de fora da narrativa e descrever os sentimentos e pensamentos dos focalizados, como podemos notar no trecho a seguir:

– Topa ir lá no barro vermelho? – chamou Busca-Pé
– Onde é? – indagou barbantino segurando um balde d’água.
– lá donde tu veio, pertinho da biquinha. A gente sobe lá em cima do morro e desce correndo que nem filme de banguê-banguê.
– Eu topo!
Saíram por detrás dos Apês. Convidaram alguns dos seus amigos. O irmão de Busca-Pé, vendo as crianças se organizarem para uma nova aventura, pensou em guardar a bicicleta para acompanhá-los, mas por insistência dos colegas resolveu levá-la (LINS, 1997, p. 20).

A obra fílmica apresenta a história da favela Cidade de Deus, narrada através do olhar crítico de Busca-Pé, morador da favela desde criança, que relata a sua infância difícil e o crescimento da violência que sempre esteve presente em seu cotidiano. O filme é narrado em 1ª pessoa do discurso. Desta forma, o narrador se caracteriza como intradieético, por estar presente na narrativa e autodieético por narrar sua própria história e ser o protagonista. O foco narrativo que mais se destaca é o de personagem-focalizador, pois o narrador revela suas sensações e pensamentos, tornando-se focalizado e focalizador.

Diferente do livro, o filme é iniciado com uma narrativa *in ultima res*, o narrador apresenta um acontecimento do desfecho da diegese, para que logo no início da trama possamos ter uma boa ideia da dramaticidade da narrativa.

Dia de festa na favela, Zé Pequeno é o líder do bando, na festa, logo após uma galinha fugir do quintal, ele manda todos de sua quadrilha persegui-la, mas ainda assim, o animal consegue chegar até a rua onde se encontrava Busca-Pé e seu amigo Barbantino. Neste instante, à frente de Busca-Pé está Zé Pequeno com toda sua quadrilha armada e na sua retaguarda os policiais acabavam de parar a viatura. O ambiente de tensão é criado neste instante e Busca-Pé, para explicar o que estava acontecendo, utiliza o *flashback* para contar como tudo começou, até chegar o momento onde ele se encontrava aquele dia.

Uma fotografia podia mudar a minha vida, mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega... e se ficar o bicho come. E sempre foi assim... [...] desde que eu era criança. (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, pp. 19 e 21) ³

³ Todas as conversações inseridas neste trabalho foram extraídas do roteiro do filme escrito por Fernando Meirelles e Bráulio Mantovani.

Os dois narradores se diferenciam em muitos aspectos em ambas narrativas. O narrador da obra romanesca, por exemplo, é em 3ª pessoa e faz o possível para permanecer neutro, não faz julgamento algum e ainda utiliza o discurso indireto livre, o que acaba beneficiando a multiplicidade de vozes e os vários pontos de vista existentes em toda a obra. Um exemplo disso é visível quando ocorre o assalto ao caminhão de gás, feito pelo Trio Ternura, Marreco, Cabeleira e Alicate. Após terminarem o assalto, os bandidos se dirigiram para um campinho próximo, para se esconder da polícia.

Quando passaram em frente ao Mercado Leão, Cabeleira avistou uns rapazes jogando bola num terreno coberto de pó-de-pedra e disse aos parceiros:

– Aí, cumpádi, pode ter nego de bicho aí, morou?E pode até ser igual a mim, mas mais do que eu não, ta sabendo? Não acredito em sugestão de ninguém. Se nego vim tirar chinfra comigo, eu aperto o dedo em cima. Aí, diz duvido tirar uma chinfra com esses otários aí.

– Duvido! – Apostaram Marreco e Alicate.

[...]

Um rapaz assustado trouxe-lhe a bola. Cabeleira fez embaixadas, controlou a bola com os dois pés, jogou-a para o peito, do peito para a coxa esquerda, depois para a cabeça.

[...]

Por fim, Cabeleira, depois de fazer a bola rolar por vários minutos, chutou-a para o alto. A bola voltaria ao seu peito numa matada perfeita, mas que nada, Cabeleira apertou o gatilho e a bola caiu já sem vida [...] (LINS, 1997, p. 26).

Já o narrador da obra fílmica, que é em 1ª pessoa, se apresenta a todo instante expressando suas ideias e julgamentos sobre os fatos. Ao iniciar a diegese, Busca-Pé vai apresentando os personagens secundários da narrativa sempre expressando seus pensamentos.

Esse cara aí é o Cabeleira. Pra eu contar a história da Cidade de Deus, eu preciso começar por ele.[...]

Só que, pra contar a história de Cabeleira, eu tenho que começar com a história do Trio Ternura (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p. 22).

O trecho acima relata momentos antes das personagens, que integravam o Trio Ternura (Cabeleira, Alicate e Marreco), realizarem um assalto ao caminhão de gás. Na fuga passam novamente por Busca-Pé que revela mais uma vez seus pensamentos em relação aos bandidos:

Naquele tempo, eu pensava que os caras do Trio Ternura eram os bandidos mais perigosos do Rio de Janeiro...[...]

Mas eles não passavam de um bando de pé-de-chinelo. (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p. 28)

Na obra literária, várias características se destacam na narrativa, uma delas é a quantidade de histórias existentes na diegese. O narrador extradiegético insere vários relatos ao mesmo tempo, sendo que em sua maioria, não estão interligadas uns nos

outros, a única constante é que estes relatos aconteceram em Cidade de Deus. Esta é uma ferramenta do narrador para tentar criar um ambiente circular de violência e medo no decorrer de sua narrativa, procurando prender a atenção do leitor. Pereira explica que:

Na maioria das vezes, os trechos não constituem seqüências da ação do fragmento anterior (a ação de um trecho é pausada quando se inicia o outro, e é retomada em outro fragmento). Isso dá o efeito de seqüências interrompidas, com episódios que podem ou não ter continuação. Assim que se iniciam, elas são suspensas a fim de ceder espaço a outras para somente depois serem retomadas. A ação é, assim, descontínua, diluída nos fragmentos. Essa organização narrativa lembra a movimentação cinematográfica, com seus recursos de aproximação e corte (2007, p. 79).

Desta forma, o narrador extradiegético pode assumir um papel neutro e imparcial, já que não participa da diegese. Outra característica muito importante do narrador é quando dá voz às personagens, se deixando levar pelo vocabulário chulo e violento da favela.

– Porra, o cara enganou vocês, aquela onda de gritar e sair correndo era um sete-um dele, ele sacou que o bicho ia pegar e armou aquela! Só eu que não fiquei de bobó...
– Mas os homi pitou na área mermo...
– Os homi pintou só depois, rapá! Se todo mundo sentasse o dedo na hora, ele já tinha morrido, mas eu peguei, mas eu peguei ele, eu peguei ele... (LINS, 1997, p. 216)

Mas na adaptação cinematográfica, por outro lado, existe um narrador autodiegético, o que sugere que todos os fatos que ocorrem na diegese passam por ele. O narrador é o filtro de toda a narrativa, assim, toda ideia construída na diegese é dada a partir da concepção de Busca-Pé.

Todos os acontecimentos narrados tendem a ter uma ligação lógica a Busca-Pé, mesmo que seja na periferia do assunto abordado ou no centro da conversa. Ora ele narra o que viu, ora narra o que lhe contaram. É o que ocorre na cena da morte de seu irmão. Ele não estava presente, os únicos que estavam presentes eram Bené e Dadinho (futuro Zé Pequeno), que é justamente quem mata Marreco com vários tiros.

Marreco sai correndo. Marreco começa a se afastar, quando ouve a voz de Dadinho, que lhe oferece uma arma.
Dadinho diz: Marreco, aí, toma pra tu. É do Cabeleira, tu vai precisar.
Marreco se vira pra pegar. Dadinho aponta e atira sem vacilar. Dadinho vai até Marreco, que se contorce de dor. Dadinho descarrega a arma no bandido ferido, dando sua risada característica. (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p. 84)

Na obra impressa, o narrador procura pôr em destaque alguns personagens em sua narrativa, uns citados constantemente e outros, mesmo não tendo presença fixa na diegese, apresentam uma constância do início ao fim. São eles: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno, que dão nome aos três capítulos do livro, e se destacam cada um em seu respectivo capítulo e Busca-Pé, que tem presença constante em toda diegese.

Ao iniciar a história, o narrador destaca Cabeleira, líder do Trio Ternura, nome também dado ao capítulo inicial da narrativa. É o primeiro bandido que o narrador cita na diegese. Nas duas obras – literária e fílmica – em alguns momentos, o personagem Cabeleira é apresentado com certas diferenças. Na obra literária, o narrador extradiegético continua com suas características predominantes em sua narrativa, narra o momento da fuga de Cabeleira do encalço da polícia, até a chegada do bandido na casa de um amigo, onde acaba conhecendo Berenice e se apaixona à primeira vista.

– Pô, mina... Já viu falar em amor à primeira vista?
– Malandro não conversa, malandro desenrola uma idéia!
– Pô, tudo que eu falo, você mete a foice!
– Malandro não fala, malandro manda uma letra!
– Vou parar de gastar meu português contigo.
– Malandro não pára, malandro dá um tempo.
– Falar com você é barra pesada.
– Que amor nada, rapá. Tu tá é de sete-um!
– Malandro vira otário quando ama – insistia Cabeleira.
– Tu vai acabar me convencendo...
Ficaram ali conversando até Berenice prometer que ia pensar no assunto.
(LINS, 1997, p. 57)

Contudo, podemos perceber no diálogo acima, entre Berenice e Cabeleira, que o narrador conserva seu papel de narrador-focalizador, fato que não acontece com o narrador da obra fílmica, que acaba mudando seu foco narrativo por alguns momentos, passando de personagem-focalizador para narrador-focalizador. O trecho a seguir é idêntico à sequência apresentada na obra romanesca.

CABELEIRA: Cê nunca ouviu falar de amor à primeira vista?
BERENICE: Ah, malandro não ama, malandro sente Desejo.
CABELEIRA: Ah, tudo o que eu falo tu mete a foice.
BERENICE: Malandro não fala, malandro manda uma Letra.
CABELEIRA: Porra, vou parar de gastar meu português contigo, que tá foda.
BERENICE: Malandro não pára, malandro dá um tempo.
CABELEIRA: Falar de amor contigo é complicado, hein, Berenice?
BERENICE: Que amor, que nada, cara. Tu tá de 171 comigo.
Berenice continua lavando a louça enquanto Cabeleira a observa.
CABELEIRA: O otário aqui te ama.
BERENICE: Assim, você vai acabar me convencendo, sabia?
Berenice larga o prato na pia e coloca os braços em volta do pescoço de Cabeleira, oferecendo-se para um beijo na boca. (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, pp. 50-1)

A partir desse exemplo, pode-se inferir que Busca-Pé, o narrador da obra cinematográfica, também varia seu foco narrativo, permitindo que a voz das personagens, opiniões e sentimentos, transpareçam em sua narrativa, aproximando-se, assim, do foco narrativo do narrador da obra literária.

A próxima personagem em destaque na narrativa literária é Bené, que também empresta o nome ao segundo capítulo. É o melhor amigo de Dadinho, que mais tarde torna-se Zé Pequeno. Bené é considerado por toda comunidade uma ótima pessoa, mesmo sendo bandido. É ele quem controla o humor sanguinário do amigo, não permitindo que o mesmo resolva tudo com violência. Uma destas cenas ocorre quando Zé Pequeno decide tomar a boca de fumo da área onde mora, pretendendo matar o chefe da boca, mas Bené intervém:

[...] Bené ainda o chamou num canto, depois da decisão tomada, com vista a convencê-lo a deixar Chinelo Virado viver, poderia muito bem apenas expulsá-lo. Pequeno respondeu curta e incisivamente:
– Tem que matar, quem cria cobra morre picado!
– Porra! Você só pensa em matar, matar, matar, nunca opita por outra solução!
– Tem uma solução melhor? (LINS, 1997, p. 214)

Dando continuidade à narração, Zé pequeno mata Chinelo Virado e assume o controle da boca de fumo, não dando ouvidos à Bené. Na obra fílmica, acontece uma cena semelhante a da obra romanesca. No momento em que Zé Pequeno chega à boca de Neguinho, sendo atendido pelo próprio, insinua que veio tomar a boca:

NEGUINHO: Quem é? Quem é, mano? Vai ver.
NEGUINHO (CONT.): Porra, Dadinho! Como é que tu chega assim na minha boca, meu irmão?
ZÉ PEQUENO: Quem falou que a boca é tua?
NEGUINHO: Qualé, Dadinho?
ZÉ PEQUENO: Dadinho o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!
[...]
PEQUENO: E tu vai cair, filho da puta.
Pequeno saca a arma e aponta contra a cabeça de Neguinho. Bené intervém.
BENÉ: Mata não. Que ele já entendeu, né não, Neguinho?
NEGUINHO: Pode ficar com a boca que eu não quero nada. Vou sair saindo que eu não quero arengação, valeu?
Zé Pequeno dá um tiro no pé de Neguinho.
ZÉ PEQUENO: Tu vai ficar vivo, Neguinho. Mas trabalhando pra nós, tá ligado? (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, pp. 89 e 90)

Observa-se que, mais uma vez, o narrador fílmico modifica seu foco narrativo, permitindo a multiplicidade de vozes em sua narrativa. Percebem-se neste ponto as diferentes versões dos narradores, o primeiro (da obra literária) relata que Zé Pequeno

mata Chinelo Virado, mas o segundo (da obra cinematográfica) narra que Zé Pequeno apenas deu um tiro no pé de Neguinho.

Mesmo abordando assuntos idênticos aos da obra literária, o narrador intradieético da adaptação cinematográfica acaba modificando sua narrativa para mais tarde poder utilizar essas mudanças em outras cenas, como acontece no momento da morte de Bené, que é morto (no filme) por Neguinho, justamente quem ele salvara da morte dias antes.

NUM CANTO: Neguinho tem Pequeno novamente na mira. Caminha em direção a ele. Engatilha a arma. Do PONTO DE VISTA de Neguinho, vemos que Bené discute com Pequeno. Neguinho dispara. Na confusão, Bené é atingido, e cai morto nos braços de Zé Pequeno [...] (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p. 139).

Porém, na obra literária o narrador extradiegético apresenta outra versão desse assassinato, que é cometido por outra personagem e não Neguinho.

O corpo de Butucatu tremia. Quando Pequeno entrou na mira do revólver, prendeu a respiração, apertou os olhos. Mas Bené, ainda cantando, passou à frente de Pequeno, tirando-lhe a visão. Retirou a arma da posição, respirou, colocou a arma novamente na direção de pequeno, firmou o braço e atirou duas vezes seguidas e saiu pelos fundos da casa. Bené caiu estrebuchado (LINS, 1997, p. 383).

Desta forma, o narrador fílmico (Busca-Pé), ao mudar sua diegese, acaba utilizando as modificações para poder fazer uma ligação direta dos fatos, diferente do narrador literário, que insere várias histórias ao mesmo tempo, sendo que em sua maioria, não têm nenhuma ligação. Apesar de em alguns momentos os narradores apresentarem o mesmo foco narrativo, percebe-se que o narrador intradieético Busca-Pé se destaca nas adaptações que faz, pois tudo parte de seu ponto de vista, como acontece momentos depois da morte de Bené, em que Neguinho aparece chegando à casa de Cenoura.

NEGUINHO: Tô fodido, e tu tá fudido também. Acho que eu matei o Bené. O Pequeno tá vindo aí... pra tomar a tua boca. A gente pode ir lá agora. Ele tá na quadra, doidão e depois...
Cenoura segura neguinho pelo ombro.
CENOURA: Tu matou o Bené, Neguinho?
NEGUINHO: Foi sem querer, ele entrou na frente. Eu ia matar o pequeno. Vamos na quadra agora.
CENOURA: Neguinho, tu matou o malandro mais responsa da Cidade de Deus.
Cenoura atira. Neguinho cai morto.
O Cenoura sabia que, sem o Bené, só um milagre podia salvar a boca dele (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, pp. 140-1).

O narrador intradieético é constante na narrativa e faz questão de sempre dar seu parecer em relação aos fatos que narra. Percebe-se ainda que no decorrer da história, vai se adequando a cada fase, apresentando vários pontos de vista, mas nunca deixando de dar sua opinião, sempre inserindo sua fala à narrativa.

E o último destaque do narrador extradiegético da obra literária são as personagens Zé Pequeno, que dá nome ao último capítulo do romance, e Mané Galinha, que cria uma guerra para se vingar de Zé Pequeno. Tudo começou com o estupro da namorada de Mané Galinha, cometido por Zé Pequeno. Tanto na obra romanesca, quanto na fílmica, é retratado o que aconteceu. O narrador da obra romanesca relata que o estupro aconteceu mais de um ano após a morte de Bené.

Bené tinha morrido, havia mais de um ano.

[...]

Pequeno corre na direção do casal, Biscoitinho sem entender bem o que acontecia, acompanhou o amigo, que rendeu os dois, levou-os a um local ermo. Biscoitinho deu uma gravata no homem, enquanto Pequeno rasgava as roupas da mulher.

O rapaz tentou reação. Pequeno deu um tiro de raspão em seu pé, e disse que se tivesse que atirar de novo acertaria o centro de sua cabeça.

[...] O bandido mandou a mulher se deitar, abriu suas pernas e tentou a penetração. [...] cuspiu na cabeça do pênis, porque a vagina da loira não se lubrificava de jeito nenhum. [...]

Pequeno suspirou de felicidade, estava contente por ser o protagonista daquele ato, não somente por ter possuído a loira, mas por ter feito o rapaz sofrer (LINS, 1997, pp. 397 a 399).

Já o narrador da obra cinematográfica, ao unir as histórias para obter uma sequência cronológica, diferencia-se do narrador da obra romanesca, por fazer uma narrativa ininterrupta, diferentemente da obra a qual foi adaptada, como podemos constatar no trecho a seguir, na noite da morte de Bené, quando:

Acompanhado de um séquito de bandidos, Pequeno caminha pelas ruas da Cidade de Deus, rumo à boca de Cenoura.

[...]

O Cenoura sabia que, sem o Bené, só um milagre podia salvar a boca dele.

Mas tem lugar melhor pra acontecer milagre... do que numa favela chamada Cidade de Deus? (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p. 141)

Desta forma, na obra fílmica, a cena de estupro se dá pouco tempo depois da morte de Bené, no momento em que Zé Pequeno se dirigia para a boca de fumo de Cenoura, na tentativa de ter o domínio do tráfico na favela, e:

[...] cruzam com a namorada de Mané Galinha. Zé Pequeno mexe com ela.

[...]

NAMORADA DE GALINHA: Deixa eu passar! Se enxerga!

Os bandidos riem. Pequeno fica furioso. A jovem caminha depressa. Pequeno vê que ela entra numa esquina. E dá sua risada característica. Ele segue a moça. E alguns bandidos vão atrás.

[...]

Zé Pequeno sobe o calção. Entendemos que um estupro acaba de acontecer. Vários bandidos seguram Mané Galinha no chão [...].

ZÉ PEQUENO: Muito gostosa essa sua mulher, seu Zé-ruela (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, pp. 141-2).

No romance, depois destes acontecimentos, Cenoura tenta convencer Mané Galinha a unir forças contra Zé Pequeno, mas Galinha responde que não é bandido e não quer entrar no bando, porém, quando chega do trabalho, um dia depois do estupro, se depara com o corpo de seu avô crivado de balas em frente a sua casa e, neste instante, decide matar Zé Pequeno.

O volume da arma alertou os amigos:

– Vai onde?

– Vou matar aquele desgraçado!

[...] Avistou seu inimigo e mais três quadrilheiros, apontou a arma e atirou seguidamente.

[...]

Era a primeira vez que uma pessoa atirava em Pequeno na favela, matava dois de seus quadrilheiros e fazia com que ele se escondesse. O resto do dia foi silêncio nos Apês (LINS, 1997, pp. 406 e 407)

Já na obra cinematográfica, todas estas ações ocorrem minutos depois do estupro. Quando Zé Pequeno se retira juntamente com seu bando do local onde violentou a moça, no meio do caminho para a boca de fumo de Cenoura muda de ideia e tem um *insight*:

ZÉ PEQUENO: Calma aí. Por que eu não matei aquele otário filho de uma puta? Vam'bora voltar (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p. 143).

Ainda na obra fílmica, pouco tempo depois, Zé Pequeno surge em frente à casa de Mané Galinha lhe procurando, e o irmão de Mané Galinha, na tentativa de protegê-lo, acaba se metendo na confusão e é morto pelo bando de Zé Pequeno, que também mata o avô de Mané Galinha ao atirar em toda frente da casa. Em seguida, Mané Galinha, cego de ódio, vai atrás de Zé Pequeno, para matá-lo.

TIROS assustam os bandidos. Vários saem correndo.

Pequeno vê Galinha a passos largos, apontando firme a pistola e disparando.

Tuba, que está ao lado de Pequeno, leva um tiro no braço.

Pequeno se levanta. Dispara a esmo. E foge correndo. Tuba o segue de perto (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, pp. 147-8).

Observe que o narrador intradieético do filme, além de dar uma sequência lógica aos fatos, acelerou os acontecimentos, e vemos que nem tudo que contém a obra literária foi inserido em sua adaptação cinematográfica.

Na obra romanesca e na obra fílmica, depois que a tentativa de Mané Galinha de matar Zé Pequeno falha, Cenoura consegue convencê-lo a entrar para o seu bando, e a partir daí começou a guerra, assim como diz o narrador da obra cinematográfica:

O que era pra ser uma vingança rápida e localizada se transformou em uma guerra. A Cidade de Deus ficou dividida. Quem morava na área de um dos bandos não podia passar pra área do outro. Nem pra visitar parente... Pra polícia, morador de favela virou sinônimo de bandido. E a gente se acostumou a viver no Vietnã (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p.163).

Neste trecho o narrador-focalizador Busca-Pé, da obra fílmica, relata justamente o que aconteceu, com uma visão de dentro dos fatos, como uma vítima da violência. O narrador da obra literária relata apenas a violência e o tráfico que reinou em Cidade de Deus por um bom tempo, desde os meados da década de 70 ao início da década de 80, até que em uma das batalhas travadas pelo bando de Mané Galinha e Cenoura, contra a quadrilha de Zé Pequeno, um vingador, mata Mané Galinha com três tiros nas costas, vingando assim a morte de seu irmão.

[...] apontou uma pistola para o primeiro carro que encontrou, mandou que o motorista saísse, entrou, colocou as armas no banco de trás, deu a partida, pegou a Edgar Werneck em alta velocidade no sentido Barra da Tijuca, feliz como nunca antes, porque havia enfim eliminado o homem que, ao tentar matar Cabelo Calmo e Peninha, matara seu irmão na Cruzada de São Sebastião (LINS, 1997, p. 503).

Contudo, na obra cinematográfica o narrador intradieético expõe o assassinato de Mané Galinha com outra perspectiva. É uma vingança, mas não de um irmão, e sim de um filho:

Othon levanta a cabeça e aponta para as costas de Galinha.

[...]

AGÊNCIA BANCÁRIA – DIA / FLASHBACK

Cena do assalto ao banco. Desta vez, vista por outro ângulo e começando um pouco antes. Othon chega para falar com o segurança. Neste momento, Galinha, Cenoura e outros bandidos entram. O segurança, que é pai de Othon, coloca o corpo diante do filho para protegê-lo. Othon ainda consegue ver Mané Galinha disparar contra o pai dele, que cai morto (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p. 192).

Os pontos de vista dos narradores, tanto da obra romanesca, quanto da obra literária, variam em suas colocações: enquanto uma apresenta os acontecimentos de fora

(narrador da obra literária), como testemunha da ação, a outra apresenta os fatos de dentro (narrador da obra fílmica), como vítima da ação narrada.

Na obra literária, pouco tempo depois da morte de Mané Galinha, Zé Pequeno também é morto. O narrador da obra romanesca relata como se fosse um fato comum a ele. Descreve que Zé Pequeno é morto na tentativa de retomar o controle de Cidade de Deus, quando é surpreendido por Tigrinho, um de seus antigos quadrilheiros, com um tiro no abdômen, ele acaba morrendo na virada de ano, estrebuchado em um sofá, na sala de pessoas que ele nem sequer conhecia.

Todavia, na obra fílmica, o narrador vive o momento, persegue a notícia, presencia os fatos, já que é um fotógrafo. Busca-Pé, momentos antes de Zé Pequeno ser morto, presencia a iniciativa dos novos quadrilheiros da área para matar Zé Pequeno.

ZÉ PEQUENO: Guerra filha da puta! Mané Galinha tá morto e eu tô pobre!
OTÁVIO: Aí, Pequeno. Tu tá fudido, hein?
ZÉ PEQUENO: Aí, molecada, vocês têm que sair pra fazer uns assalto aí, ó, pra poder levantar a minha boca, morou?
OTÁVIO: Quem falou que a boca é tua?
ZÉ PEQUENO: Tá maluco, moleque?
Os garotos derrubaram Pequeno.
LAMPIÃO: Isso é pelo nosso amigo, filho da puta! Ataque soviético nele!
A molecada rodeia Pequeno, caído no chão. Todos disparam ao mesmo tempo, dando risadas.
LAMPIÃO: A boca é nossa! (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, pp. 194-5)

Podemos observar a ironia utilizada pelo narrador intradieético ao descrever como Zé Pequeno foi tratado pelos novos bandidos, pois o próprio, quando iniciou seu plano de dominar Cidade de Deus, agiu da mesma forma.

NEGUINHO: Porra Dadinho! Como é que tu chega assim na minha boca, meu irmão?
ZÉ Pequeno: Quem disse que a boca é tua? (MEIRELLES e MANTOVANI, 2003, p. 89)

Esta ironia não é presente na narrativa romanesca pelo narrador extradiegético.

Além das personagens Cabeleira, Bené e Zé Pequeno, já citadas, destacamos uma que na obra literária é secundária e na fílmica é a principal: Busca-Pé. É através dele que na obra cinematográfica todos os acontecimentos são narrados, todos os fatos tendem a iniciar e terminar com seu ponto de vista. O narrador da obra cinematográfica inicia a narrativa expondo sua situação.

Uma fotografia podia mudar a minha vida, mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega... e se ficar o bicho come. E sempre foi assim...
[...] desde que eu era criança. (MEIRELLES, 2003, pp. 19 e 21)

E encerra, com seu foco narrativo característico, personagem-focalizador.

Aí, esqueci de dizer. Ninguém mas me chama de Busca-Pé. Agora eu sou Wilson Rodrigues, fotógrafo (MEIRELLES, 2003, p. 198).

Já na obra literária, Busca-Pé é apenas uma personagem secundária, uma das vítimas da violência, que por desejar um futuro melhor e não se deixar influenciar pelo meio, torna-se assim, um cidadão de bem.

Busca-pé, depois de militar vários anos no conselho de moradores, casou e mudou, conseguiu se estabelecer como fotógrafo, mas volta e meia retornava à favela para visitar a mãe e rever os amigos (LINS, 1997, p. 544).

A partir desses exemplos, podemos perceber que há pontos de vista diversificados em ambas as obras. O narrador extradiegético, da obra literária, é imparcial, exerce a função de apenas narrar o que aconteceu, sem interferir em nenhum momento no assunto que narra. Já o narrador da obra fílmica, além de presenciar o fato que narra, não se abstém, procura sempre expressar seu ponto de vista, já que se classifica como narrador intradieético e seu foco narrativo é de personagem-focalizador, o que torna esse narrador o centro da narrativa cinematográfica.

6. CONCLUSÃO

Buscando expor as diferenças existentes do narrador e seu foco narrativo, na obra literária “Cidade de Deus” (1997) de Paulo Lins e sua adaptação (2002) homônima, dirigida por Fernando Meirelles, este trabalho foi embasado principalmente no teórico Gerard Genette (1972), utilizando os termos da Narratologia, que vem a ser um dos vieses da Semiótica. Genette é quem melhor trabalha esse tipo de análise, pois com sua nomenclatura inovadora, é possível analisar a fundo cada segmento dos elementos narrativos relacionados à literatura e ao cinema.

Sob essa perspectiva, concluímos então que o narrador da obra literária é extradiegético, pois o mesmo não participa da história que narra, e heterodieético, por estar contando a história de outrem. Contudo, seu foco narrativo é de narrador-focalizador, por narrar os acontecimentos de fora da diegese e descrever os sentimentos e pensamentos dos focalizados.

Porém, o narrador da obra fílmica é intradieético, devido estar presente na narrativa e autodieético por contar sua própria história, sendo o protagonista. Apesar de seu foco narrativo variar bastante, podemos considerar que o foco narrativo

predominante é o de personagem-focalizador, pois o mesmo revela seus pensamentos e sensações, o que o torna focalizado e focalizador.

Diante do que foi estudado, podemos inferir que além de se trabalhar a análise dos elementos narrativos nestas obras, como narrador e seu foco narrativo, também podem ser analisados: a história construída, a trama e o enredo. Além disso, vale lembrar que a teoria narratológica é bastante ampla e oferece vários meios de estudos, que englobam não só a literatura e o cinema, além de se poder trabalhar a questão do tempo, dos personagens e seus conflitos externos e internos, o espaço e ambiente, que são de grande importância nestas obras.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONNICI, Thomas. Teorias Estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*.

Maringá: Eduem, 2003.

CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários: Narratologia*. CETAPS: 2005.

Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/n/narratologia.htm>> Acesso em: 23 Out 2010.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1972.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus*. [filme-DVD].

Produção de O2 filmes e Videofilmes. Direção de Fernando Meirelles, co-direção de Katia Lund. Roteiro de Bráulio Mantovani. Brasil, Globo Filmes, Lumière, Studio Canal e Wild Bunch, 2002. Do romance de Paulo Lins.

PEREIRA, Graziela Bachião Martins Colombari. *A Construção Narrativa em Cidade de Deus de Paulo Lins*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP. São Paulo, 2007.