

GRAZIELA BACHIÃO MARTINS COLOMBARI PEREIRA

*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, Universidade Estadual Paulista, *Campus* de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa.

ARARAQUARA – SÃO PAULO
2007

GRAZIELA BACHIÃO MARTINS COLOMBARI PEREIRA

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, Universidade Estadual Paulista, *Campus* de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa.
Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Data de aprovação: 30/10/2007

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Alessandra Fávero
Centro Universitário Moura Lacerda

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À Marli, mãe acima de tudo, que foi meu ombro acolhedor em todos os momentos e que me incentivou a perseguir novos caminhos quando as situações pareciam impossíveis. Ao José Antônio, meu pai, que me ensinou a cultivar o amor e o entusiasmo pelos estudos. Pela dedicação de ambos e por sempre acreditarem em mim.

Ao Marcos, verdadeiro e grande amor da minha vida, companheiro e cúmplice em todas as horas. Pela paciência e incentivo dedicados.

À Déia, meu grãozinho de ouro, e ao Léo, por serem quem são e por terem emprestado à minha vida momentos de intensa felicidade e de amizade.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, curvo-me diante de Deus, autor da vida e da sabedoria, por ter sido meu refúgio e fortaleza nos momentos de indecisão e de fraqueza. A Ele, que me concedeu o privilégio de iniciar e concluir este trabalho.

Aos meus queridos amigos, que contribuíram para tornar os meus dias ainda mais compensadores e que compreenderam quando eu não pude estar presente.

Aos professores e funcionários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *Campus* de Araraquara que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Gilberto Martins da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *Campus* de Assis, por ter lido minhas dúvidas e colaborado com sugestões valiosas para a análise do romance.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP – *Campus* de Araraquara, pela oportunidade de crescimento acadêmico.

Aos membros da banca do Exame Geral de Qualificação, Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef e Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pela atenção com que leram meu texto e pelas sugestões e críticas que foram imprescindíveis à sua conclusão.

Ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, meu orientador, pela atenção, seriedade e respeito concedidos a mim e a meu trabalho. Suas palavras de encorajamento e ânimo foram fundamentais ao meu amadurecimento acadêmico e ao restabelecimento da confiança em mim mesma.

Mais uma vez, obrigada a todos. Este trabalho também pertence a cada um de vocês.

Todos os poemas são um só poema / todos os porres são um mesmo porre / não é de uma vez que se morre / todas as horas são extremas.

Mário Quintana

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a fazer um estudo do romance **Cidade de Deus** (1ª ed. 1997) de Paulo Lins, com vistas a compreender o modo como o autor constrói a ficcionalidade no interior do texto. Obra singular da literatura brasileira, foi escrita a partir de um projeto da antropóloga Alba Zaluar sobre criminalidade no Rio de Janeiro – do qual Lins foi colaborador –, que incluiu a realização de uma série de entrevistas. Por ser palco de uma das mais violentas localidades da capital do estado do RJ, o conjunto habitacional Cidade de Deus suscitou e continua a impulsionar discussões sobre temas complexos e polêmicos da atualidade brasileira, decorrentes de reflexões sobre o espaço da favela nos grandes centros. Colocam-se aí temas como a infantilização da violência, o tráfico de drogas, o porte ilegal de armas, dentre outros. Produzido no espaço da cultura brasileira contemporânea, o texto, ao mesmo tempo em que apresenta marcas de sua época, mostra-se como um trabalho original de recriação e pesquisa estética. A proposta busca, justamente, as marcas de *literariedade* na construção elaborada das personagens, no estabelecimento de conflitos, nas descrições do espaço, na passagem do tempo e na singularidade do foco narrativo. O escritor consegue reunir gêneros textuais e literários díspares – como a épica, a poesia e as produções de massa – e criar uma narrativa complexa que surpreende e foge às expectativas racionalmente lógicas e morais do leitor.

Palavras-chave: Paulo Lins, **Cidade de Deus**, Categorias da narrativa, Romance brasileiro contemporâneo, Discurso dos excluídos.

ABSTRACT

This paper intends to study **City of God** (1. ed. 1997), a novel by Paulo Lins, trying to understand the way how the author builds the world of fiction. The writing of this peculiar work from the Brazilian literature started from a project idealized by the anthropologist Alba Zaluar about crime activities in Rio de Janeiro. The project included a sequence of interviews which had Lins as one of its collaborators. As it is one of the most violent places in the capital of the Rio de Janeiro state, City of God housing project has aroused – and still urges – debates on Brazilian present complex and controversial themes, resulting from reflection on the slum settings in the big cities, such as drug traffic, the illegal possession of weapons, children involved in violence, amongst others. Produced in the contemporary Brazilian culture field, the text presents and traces, at the same time, an original work of recreation and aesthetic research. This proposal searches its literary traces on the characters elaborate construction, on the establishment of conflicts, on the setting descriptions, on the passage of narrative time and on the peculiarity of the point of view. The writer manages to combine textual and literary genres – such as epic, poetry and mass media productions – in a way to create a complex narrative which surprises the reader and escapes from his rationally logic and moral expectations.

Keywords: Paulo Lins, **City of God**, Narrative categories, Contemporary Brazilian novel, Marginal speech.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	13
1 PROLEGÔMENOS A UMA OBRA SUFOCANTE	p. 22
1.1 Um autor entre a vida e a arte literária	p. 23
1.2 Uma saga manchada pelo sangue de marginais simultaneamente culpados e vítimas.....	p. 26
1.3 O <i>discurso dos excluídos</i> , a questão das identidades: literatura de testemunho, imaginário e violência	p. 29
1.4 O terreno do hiper-real	p. 35
1.5 Repercussões do romance no mundo acadêmico	p. 48
2 A LITERATURA RENOVANDO O <i>LOCUS</i> E A AÇÃO DE CHRONOS NUMA CIDADE VISÍVEL DE DEUSES PÓS-MODERNOS	p. 54
2.1 Tempo	p. 55
2.2 Espaço	p. 63
3 A CONSTITUIÇÃO DE UMA CIDADE DIVINA NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	p. 78
3.1 Ação	p. 79
3.2 Personagens	p. 93
3.3 Foco narrativo	p. 112
3.4 Discurso narrativo	p. 130
CONCLUSÕES	p. 135
REFERÊNCIAS	p. 145
ANEXOS	p. 151
ANEXO A – Poema de Paulo Lins	p. 152
ANEXO B – Entrevista à Revista Caros Amigos	p. 153
ANEXO C – Entrevista ao Jornal do Commercio	p. 163

ANEXO D – Entrevista a Ana Paula Alves Ribeiro e Francisco César Manhães Monteiro.....	p. 167
ANEXO E – Imagens do conjunto habitacional Cidade de Deus	p. 179

Apresentação

Iniciei meus estudos acadêmicos quando ainda era aluna bolsista do PET (Programa de Educação Tutorial) nesta Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *Campus* de Araraquara. Ao longo de três anos de minha graduação, desenvolvi um trabalho de iniciação científica intitulado **Simbad, o marujo: As especificidades do Oriente** sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef. Os resultados da pesquisa renderam apresentação de comunicações nos XIV e XVI CIC da UNESP, nos 11º e 12º SIIC da USP e no IV Encontro de Iniciação Científica da Universidade Presbiteriana Mackenzie, além de relatórios anuais de pesquisa encaminhados à agência financiadora da bolsa.

No início de 2006, à época aluna da USP, fiz um pedido de transferência ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários desta unidade da UNESP. No dia 04 de abril do mesmo ano, o Conselho aprovou minha solicitação e, a partir daí, passei a ser aluna regular do Programa, que designou o Prof. Dr. Sidney Barbosa como meu orientador. Tivemos, assim, oportunidade para discutir algumas questões e, então, decidimos partir para uma nova proposta de trabalho, que chamamos de **A construção narrativa em Cidade de Deus de Paulo Lins**.

Considerando, primeiramente, a recepção da obra, percebemos que a imprensa, conhecedora da situação social do escritor, negro e ex-favelado, atentava para o caráter documental do texto, apreciação que, de certa forma, valorizava experiências de vida do autor em detrimento do valor literário do texto. Segundo Luciana Artacho Penna, as defesas à obra consideravam a atualidade do tema da criminalidade e da violência, o que seria, para a crítica, a grande qualidade do romance, e diziam que a prosa tinha defeitos que deveriam ser relevados “frente à importância da empreitada” (PENNA, 1998, p. 28). A partir daí, estabelecemos o objetivo de, num primeiro momento, conhecer de que modo a obra se inseria dentro do contexto da literatura brasileira contemporânea. Ou seja, dentre as diferentes tendências da produção literária nacional, em que lugar está **Cidade de Deus**? Depois, já no nível da organização interna do romance, apresentou-se a nós um problema fundamental: que finalidades literárias mostra um texto cuja escrita revela um ritmo alucinante, que tem como tema um assunto de grande impacto social, e

cujo ponto de vista condutor da narrativa oferece ao leitor o progresso do caos e a aniquilação de qualquer solução que pudesse haver para a criminalidade?

O primeiro passo foi decidir entre as duas edições existentes do referido romance qual tomaríamos como *corpus*: se a primeira, publicada em 1997, portanto antes da sua transformação em roteiro cinematográfico, ou se a segunda, datada de 2002, publicada, portanto, após o sucesso do filme e destinada a facilitar a tradução e divulgação internacionais do romance, resultando, assim, num texto mais *enxuto*.

De comum acordo com o orientador, elegi a primeira edição como objeto de estudo, por considerá-la menos influenciada pelas exigências do mercado do que a segunda edição.

Nesta oportunidade, estou apresentando a minha dissertação de mestrado, que é o resultado de minhas pesquisas acerca do referido romance.

Introdução

Inicialmente, o objetivo colocado por nós tinha sido o de compreender os modos como o autor constrói a ficcionalidade em seu romance, ou seja, era tentar determinar a que tipo de literatura pertencia o romance **Cidade de Deus**¹. Em seguida, decidimos que por meio da análise das categorias narrativas – quais sejam, a construção das personagens, o estabelecimento de conflitos, as marcas do tempo, as descrições do espaço e o ponto de vista – nosso estudo inicial ficaria mais completo. Algumas questões fundamentais foram se colocando a partir daí e nossos objetivos foram se tornando mais claros.

Após uma leitura inicial do romance **Cidade de Deus** de Paulo Lins e o contato com grande parte da crítica (veiculada pelos jornais brasileiros de grande repercussão) sobre o impacto da obra no mercado, foi-nos colocada a seguinte questão: “A que tipo de literatura pertence o livro de Paulo Lins e que finalidades literárias apresenta?”. O autor, que participa do Júri do Prêmio literário Casa das Américas, não se coloca como repórter ou historiador, mas como espectador da realidade da violência e do crime na favela Cidade de Deus. Para escrever o romance, ele apoiou-se em histórias de sua experiência de vida quando morador de favela, em entrevistas e resultados da pesquisa de campo junto à comunidade – parte do trabalho que realizou junto a Alba Zaluar² – e também em artigos dos jornais **O Globo**, **Jornal do Brasil** e **O Dia**.

Paulo Lins utilizou recursos como gravador, vídeo e jornal nos dois projetos de pesquisa coordenados pela antropóloga Alba Zaluar – intitulados “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro” e “Justiça e classes populares” –, em que participou como colaborador. Os resultados dessa pesquisa participam da confecção do texto que veio a ser o romance **Cidade de Deus**. Devido a esses recursos, a figura de um autor original, único e inimitável desaparece e, no seu lugar, surgem colaboradores que passam a ser fundamentais na tessitura da obra. Lins notifica isso nos agradecimentos que faz ao final do romance. Trata-

¹ O *corpus* deste trabalho é a primeira edição de **Cidade de Deus**, publicada em 1997 pela Companhia das Letras. O filme homônimo de Fernando Meirelles e a segunda versão do livro não serão vistos por nós, salvo apenas quando se fizer necessária a relação entre literatura e cinema, e entre obra de arte e indústria cultural, porém sem firmar-se primordialmente nas injunções dessas oposições ou distinções.

² Então docente da UNICAMP.

se de um caso raro, em que o autor divide a responsabilidade de sua produção com outros.

Antes de considerar a idéia do romance, Paulo Lins escreve um poema³ baseado nessas pesquisas e o submete à aprovação de Zaluar. A professora o envia ao crítico e pesquisador literário Roberto Schwarz, que se empolga com o poema e entra em contato com o autor. Com o consentimento de Lins, ele publica o texto poético na revista do CEBRAP e o incentiva a continuar a escrever, apoiando-o na redação do romance. Nesse sentido, o crítico, reconhecido nacionalmente por suas contribuições teóricas e de análise da literatura, apresenta-se como um endossante do texto, facilitando e amparando o conhecimento e o reconhecimento da obra **Cidade de Deus**.

Começamos a vislumbrar perspectivas de um trabalho que compreendesse de que modo se constrói a ficcionalidade no referido romance. Pela origem do escritor e pelo tema de seu romance, Paulo Lins é um dos representantes da nova produção brasileira que se aproveita do discurso literário para relatar suas experiências cotidianas. Os autores dessa nova literatura pertencem a grupos social e culturalmente marginalizados como é o caso dos presidiários e dos moradores das favelas e das ruas. Tailze Ferreira afirma que esses escritores “valem-se de suas experiências pessoais como matéria prima para construção de seus textos” (2003, p. 30). Os textos têm, portanto, caráter testemunhal, embora não sejam relatos históricos ou ensaios sociológicos. O imaginário e a escritura marcam, primordialmente, a diferença.

Muito se falou da pertinência do tema da violência na favela num contexto em que quase diariamente se ouve falar em menores envolvidos no tráfico de drogas, em rebeliões de criminosos nos presídios, em assassinatos passionais ou resultantes de assaltos em meio ao espaço urbano. Por ser um dos primeiros livros que aborda a questão da violência nas cidades a partir de um ponto de vista interno e participante da realidade que retrata, e devido ao sucesso de público que alcançou, **Cidade de Deus** é também responsável pelo crescimento do interesse das editoras em publicar obras que tratem do tema. É a partir de 2000 que se nota uma explosão no mercado editorial de livros de

³ Ver Anexos, p. 152.

autores pertencentes a esses grupos. Alguns dos títulos são, por exemplo, **Memórias de um sobrevivente** (2001) de Luiz Alberto Mendes, **Pavilhão 9: vida e morte no Carandiru** (2001) de Hosmany Ramos, **Capão Pecado** (2000) e **Manual prático do ódio** (2004) de Ferréz, **Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho** (2001) de William da Silva Lima, e **Diário de um detento** (2001) de Jocenir.

Segundo Bosi, os conceitos de “brutalismo” e hiper-realismo na literatura atendem à produção literária brasileira contemporânea a partir da corrente iniciada por Rubem Fonseca e pela nova modernidade tecnológica, originada pelas transformações políticas, econômicas e filosóficas no contexto internacional após a II Guerra Mundial. No Brasil, isso ocorre mais precisamente a partir da década de 1960. Esse momento, que o crítico chama de “nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas” (BOSI, 1975, p. 18), é o período de uma produção literária que usa argumentos da cultura de massas, ou da indústria cultural conceituada por Theodor Adorno, e, por isso, incorpora aspectos não-literários, que antes nunca haviam integrado o cânone. Por esse novo modo de se produzir a ficção, há uma interpenetração entre o que cabe nos limites da literatura e o que escapa ao propriamente literário. O conceito de *literariedade*, ou melhor, a delimitação entre a arte e a não-arte está sendo redefinida pela pós-modernidade.

O romance **Cidade de Deus** é exemplo desse tipo de literatura que se apropria de elementos da cultura de massa sem, no entanto, constituir-se em arte comercial.

O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que as personagens estão submetidas. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isso, estamos longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante. (SCHWARZ, 1999, p. 167).

Logo após a publicação, a imprensa especialmente destacou a superficialidade psicológica das personagens do romance, além de semelhanças com esquemas da literatura de massa (cf. DUARTE, 2000, p. 206). Alguns críticos reduziram a perspectiva do narrador à postura

maniqueísta e determinista (cf. GOMES, 2004, p. 148) em relação ao mundo narrado. As narrativas literárias produzidas pela mídia que ocupam, em grande parte dos casos, posições privilegiadas nas listas dos livros mais vendidos nas livrarias, têm como regra primeira alcançar a emoção ou comoção do leitor e, para isso, utilizam-se de recursos de terror, suspense ou erotismo. Uma característica fundamental da literatura para massas é que todos os perigos, os desencontros ou até mesmo as mortes que se sucedem ao longo da narrativa são equilibrados por um final compensador, que traz a solução do enigma ou a resolução do problema. De alguma forma, contorna-se o problema e se aproxima de uma situação de equilíbrio.

O romance de Lins, ao contrário, não se compromete a oferecer uma solução para o problema, nem mesmo sugerir possibilidades de se encontrar uma saída do labirinto em que se configura a violência nos grandes centros urbanos do Brasil. Há um aspecto ainda mais intrigante: a morte de cada um dos três protagonistas do romance não aparece como fatalidade nem como alívio. A morte realiza-se como resultado decorrente do ambiente e do modo como eles viviam. A morte de Zé Pequeno, o pior criminoso de **Cidade de Deus**, não oferece nenhuma sensação repousante ou tranqüilizadora ao leitor porque os responsáveis pelo seu assassinato são também bandidos que agem como ele e irão dar continuidade a sua atuação. Sua morte é narrada apenas como fato acontecido e não como solução. Tudo se passa assim no romance: abruptamente, sem discussões, em meio “a um tecido discursivo sem última palavra” (SCHWARZ, 1999, p. 169).

Cidade de Deus é o primeiro e, até hoje, o único romance de Paulo Lins, escritor e professor carioca nascido na favela do Estácio em 1958. Aos oito anos de idade, Lins muda-se com a família para o conjunto habitacional Cidade de Deus depois que a enchente de 1966 – fato noticiado em programas de rádio e de televisão, e registrado na mídia jornalística local e nacional – invade o bairro onde morava. O conjunto foi construído pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para abrigar moradores de várias favelas vítimas dos desastres naturais daquele ano.

O romance trata do desenvolvimento da favela de mesmo nome, desde sua fundação em 1966, passando pelo crescimento do interesse pelo tráfico de drogas devido à “democratização” da cocaína, até a tomada total do espaço pelos traficantes, nos idos dos anos 1980. Na segunda parte do romance, o leitor visualiza o início do crime organizado – o famoso movimento do Comando Vermelho, criado em 1969 no presídio da Ilha Grande – e uma guerra entre integrantes de bocas-de-fumo rivais: a quadrilha de Zé Pequeno e o grupo de Sandro Cenoura e de Mané Galinha.

A obra é dividida em três partes, que levam nomes de três personagens: a História de Cabeleira, a História de Bené e a História de Zé Pequeno. Em entrevista a Ana Paula Alves Ribeiro e Francisco César Manhães Monteiro, concedida em 16 de maio de 2001, na cidade do Rio de Janeiro, o próprio autor diz ter se inspirado na estrutura tripartida do romance **Fogo morto** (1943) de José Lins do Rego para escrever a sua **Cidade de Deus**.

Ele próprio afirmou ter “roubado” a idéia de José Lins do Rego: “José Lins do Rego tem o **Fogo morto**, esse livro é de uma poesia... É tripartido, eu fiz tripartido, são três histórias, eu copieei esse livro, roubei.” (Entrevista para a revista **Caros Amigos**, ver Anexos, p. 157). Na prática, porém, enquanto a divisão de **Fogo morto** obedece a uma estrutura em que a cada personagem corresponde um ponto de vista distinto, ligado a sua posição social, em **Cidade de Deus** há apenas um narrador. O narrador adota estilos variados, como é o caso, por exemplo, de grande poeticidade nas primeira e segunda partes do romance, o que praticamente desaparece na terceira parte. Aí predomina uma narração seca e que dá mais ênfase à ação.

Um aspecto que nos chamou a atenção no romance foi a peculiaridade do ponto de vista narrativo. Já dizia Roberto Schwarz que “a ambivalência no vocabulário traduz a instabilidade dos pontos de vista embutidos na ação” (1999, p. 164). O narrador adota uma postura diferente, que traduz certa indefinição de perspectiva. Isso resulta numa ambigüidade que predomina no decorrer da narrativa. Não há palavra final, nem espaço para determinações conclusivas sobre coisa alguma, e essa indefinição e hesitação é que faz desse romance um texto verdadeiramente literário.

A fim de atender aos nossos objetivos, esta dissertação será dividida em três capítulos. No primeiro capítulo apresentamos a trajetória da vida pessoal e profissional do autor seguida do resumo de seu primeiro romance e objeto de estudo deste trabalho. Serão aproveitadas informações contidas em entrevistas e em artigos de jornais e revistas.

Será necessário, ainda no capítulo primeiro, situar o autor e a obra no contexto histórico e literário brasileiro. Paulo Lins é um dos iniciadores de uma produção até a década de 1990 desconhecida dos leitores brasileiros. É o chamado discurso dos excluídos, que é seguido por escritores vindos das camadas desfavorecidas social e economicamente, como é o caso de moradores de rua, presidiários e favelados. Ao valor literário é agregada a importância dada à experiência vivenciada, ao testemunho que se configura como porta-voz de uma realidade de violência e contribui para a divulgação de um imaginário da violência. É uma literatura que pode assumir duplo sentido, que estaria relacionada a dois públicos distintos: configura-se como denúncia de uma realidade cruel e impiedosa aos olhos do leitor de classe média e funciona como afirmação de uma identidade àqueles que compartilham do mundo do autor.

Em seguida, consideramos conveniente a este trabalho resgatar a estética hiper-realista, uma vez que faz parte da constituição de grande parte das produções dos meios de comunicação de massa. Nos textos hiper-realistas, o que parece ser uma volta à representação é, na verdade, a mimetização de uma imagem, uma fotografia do mundo referencial. A narrativa de **Cidade de Deus** resgata essa estética no sentido de aproveitar-se de informações verídicas da vida de criminosos que viveram no Rio de Janeiro e de fatos ocorridos na mesma cidade e de aumentar-lhes as proporções a fim de resultar num texto excessivamente violento, como se “espirrasse” sangue.

Num último momento, para fechar o capítulo primeiro, trazemos referências aos trabalhos sobre **Cidade de Deus**, sejam eles ensaios, artigos, algumas resenhas ou pesquisas acadêmicas.

Os próximos dois capítulos constituirão a análise propriamente dita das categorias da narrativa que compõem o romance. Com isso pretendemos

verificar as estratégias usadas por Paulo Lins para criar o mundo da ficção. No capítulo segundo, trataremos das categorias do tempo e do espaço.

Aliado ao fenômeno do hiper-real, Fredric Jameson responde algo sobre o tempo na pós-modernidade quando analisa a experiência do tempo *esquizofrênico*. Para ele, perde-se a capacidade de memória juntamente com a noção de futuro e, a partir daí, a vivência do presente é acentuada de tal forma que a sensação resultante é a de um “presente perpétuo” (JAMESON, 1985, p. 22). Nossas reflexões acabam por ir ao encontro de questionamentos como, por exemplo, se o fluxo incessante de ações e de imagens favoreceria ou não a quebra de uma seqüência temporal, assemelhando-se ao mundo de sensações intensas que aparece ante o esquizofrênico clínico.

Para o estudo dos espaços narrativos, aproveitaremos a classificação teórica de Oziris Borges Filho. Os trabalhos de Sidney Barbosa nos ajudarão na análise das relações entre as personagens e a natureza.

Após esse percurso, o terceiro e último capítulo será dedicado à análise das categorias ação, personagens e foco narrativo. Para a categoria da ação nos apoiaremos na conceituação de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes e nas análises de Roberto Schwarz e de Vilma Arêas.

As personagens serão estudadas com base no artigo de Silviano Santiago e na classificação de Forster lida por Beth Brait. Em seguida, verificaremos a trajetória dos estudos literários sobre o foco narrativo e as modificações que ocorreram da passagem dos tempos modernos à pós-modernidade. A teoria de Silviano Santiago sobre o narrador pós-moderno será fundamental para compreendermos as relações entre o olhar contemporâneo e a situação muito particular de Paulo Lins. Como esse autor participa da tradição literária brasileira de trazer a fala dos excluídos, escolhemos a obra do iniciador do conto regional brasileiro, Valdomiro Silveira, para perceber como a figura do marginal se insere no interior de **Cidade de Deus** e como o narrador se coloca diante dele. Finalmente, estudaremos o discurso narrativo, que tem nas contribuições dos concretistas inspiração na construção de sua prosa. Acreditamos que esse aproveitamento dos recursos da poesia concreta tem um efeito importantíssimo para a especificidade do romance estudado.

Após as conclusões deste trabalho, em que se verificarão ou não as hipóteses aqui levantadas, incluem-se as referências e os anexos. Estes últimos compreendem o poema que serviu de base à confecção do romance, algumas entrevistas com o autor e cinco imagens disponíveis em sites da internet que mostram o conjunto habitacional Cidade de Deus na cidade do Rio de Janeiro.

Consideramos que o exame das técnicas narrativas do romance **Cidade de Deus** possa vir a ser uma contribuição aos estudos literários, principalmente pela valorização que confere ao texto em seu aspecto estético.

Prolegômenos a uma obra sufocante

1.1 Um autor entre a vida e a arte literária

Paulo Lins nasce em 1958, no bairro do Estácio – “o berço do samba carioca” – da cidade do Rio de Janeiro. Por influência de sua tia Celestina, começa a interessar-se por literatura ainda na infância, quando escreve seus primeiros poemas. Escrever sempre foi uma necessidade para ele. Assim, quando infringia as ordens maternas, era ameaçado pela proibição de escrever, que lhe consistia num castigo. Por não saber jogar futebol e não gostar de soltar pipa como faziam as outras crianças, aproxima-se da música, relação que nasce da convivência com sambistas. Lins aprende a tocar instrumentos de escola de samba, desfila na ala da bateria e, desde jovem, escreve letras de música e sambas-enredo.

O escritor tem uma trajetória de vida diferente da maior parte dos novos moradores da Cidade de Deus, que são obrigados a desocuparem as favelas do centro da cidade. A maioria deles foi obrigada a fazê-lo devido aos estragos provocados pelas enchentes de 1966. A família do garoto, por outro lado, aproveita o momento para realizar o desejo de adquirir uma propriedade particular e livrar-se do aluguel. Mais tarde, Lins dirá em entrevista que, para ele, a mudança foi como a entrada no paraíso. Enquanto o Estácio era populoso, com ruas não asfaltadas, o novo bairro construído pela prefeitura era bem urbanizado, apesar de afastado do centro da cidade e possuir um lago e um rio onde brincava com os amigos.

Lins sempre gostou de estudar, de ter contato com livros. No entanto, as primeiras escolas dos morros cariocas surgem somente depois dos anos 1950 e 1960. Isso dificulta sua vida de estudante, já que era preciso descer o morro para freqüentar as aulas. Em sua sala de aula, na época em que estudou na Escola Estadual Azevedo Sodré, não havia outro garoto negro além dele.

Enquanto morador de favela, conviveu com a violência escancarada no meio das ruas, com tiroteios na vizinhança, perdeu muitos amigos e conhecidos vítimas de balas perdidas e assaltos. Apesar disso, nunca se envolveu com a criminalidade. Sua mãe o ensinava a evitar os bares do bairro

porque, segundo ela, eram pontos de encontro de criminosos e alcoólatras. Somente posteriormente é que viria a saber que, em meio a seus freqüentadores, estavam Cartola, Nelson Cavaquinho dentre outros grandes nomes do samba brasileiro.

Sua família gozava de situação financeira privilegiada em relação à maioria dos moradores da Cidade de Deus, o que lhe permite uma vida devotada aos estudos. Enquanto a grande maioria de seus colegas de colégio precisava trabalhar para ajudar na renda familiar, ele teve a oportunidade de ser aluno do curso de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No entanto, não revela a ninguém sua origem devido à rara presença de negros nas cadeiras universitárias. Além disso, muitos de seus conhecidos participam de outra realidade: conhecem a Europa e tem formação cultural que lhes confere habilidade de se comunicar em uma ou mais línguas estrangeiras. Consciente de sua distância intelectual em relação aos colegas, procura dedicar-se ainda mais aos estudos.

Ainda no período universitário, começa a lecionar e a participar das reuniões da Associação de Moradores do bairro. Casa-se e tem dois filhos, Mariana e Frederico.

Na década de 1980, participa do grupo Cooperativa de Poetas, um movimento de poesia independente que se caracterizava por distribuir nas ruas poemas impressos em panfletos, camisetas e cartões. Dentre os artistas brasileiros, Paulo Leminski foi o que mais incentivou Paulo Lins a seguir carreira na poesia. Em 1986, Lins publicou o livro **Sob o sol**, de poesia concreta. Nessa mesma época foi convidado a trabalhar com a antropóloga Alba Zaluar no projeto de pesquisa chamado **Crime e criminalidade nas classes populares** na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho de entrevistar os moradores da Cidade de Deus que estavam direta ou indiretamente envolvidos com a criminalidade foi relativamente fácil para ele, porque os criminosos sentiam-se à vontade com uma pessoa com quem conviveram desde a infância. Zaluar pretendia que ele escrevesse um relatório científico na área das ciências sociais, no entanto o que nasceu desse trabalho foi um poema (ver Anexos, p. 152). Sua produção agradou muito ao crítico e professor de

literatura Roberto Schwarz, que a publicou na revista do Cebrap e incentivou Lins a escrever o romance. O estudante aproveitou-se, então, do material coletado pela pesquisa e de sua vivência pessoal para escrever **Cidade de Deus**, que foi publicado em 1997⁴.

Bráulio Mantovani adapta o romance para o cinema e escreve, então, o roteiro para o filme homônimo dirigido por Fernando Meirelles, que seria lançado em 2002. O filme alcançou um sucesso raro nas telas brasileiras: teve um público de mais de 3,1 milhões de pessoas – o maior público de um filme nacional desde o início dos anos 1990. Com ampla repercussão de público e crítica também no exterior, foi indicado ao *Oscar* nas categorias de Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Montagem e Melhor Fotografia, além de ter recebido inúmeras premiações e ter participado de alguns festivais de cinema.

O romance, lançado em mais de trinta países, ultrapassou a marca de vinte e cinco traduções. No momento da publicação, em 1997, surge o estilo musical Afro-reggae, o grupo Rappa e Seu Jorge. É possível que a inclusão da chamada cultura da periferia tenha sido facilitada depois do sucesso editorial do romance e do filme **Cidade de Deus**.

A partir do lançamento, Paulo Lins é convidado a escrever roteiros de cinema. Em 1999, participa do “Orfeu” de Cacá Diegues; em 2004, trabalha em parceria com a diretora Lúcia Murat no roteiro de “Quase dois irmãos”; em 2002, escreve alguns dos episódios da série “Cidade dos homens” exibida pela TV Globo. Um de seus mais recentes trabalhos é o roteiro do longa-metragem “Faroeste caboclo”, de direção de René Sampaio, com previsão de breve lançamento. Atualmente trabalha nos roteiros de “Beirando a maré” de Lúcia Murat e de “A história de Dé” de Breno Silveira. Está finalizando também o romance **Desde que o samba é samba é assim**. Participa também, como integrante, do Júri permanente do prêmio Casa das Américas, de Havana, Cuba.

⁴ Todas as citações seguidas do número de páginas referem-se a esta edição.

1.2 Uma saga manchada pelo sangue de marginais simultaneamente culpados e vítimas

O romance **Cidade de Deus** debruça-se sobre um tema complexo e bastante atual – a trajetória da criminalidade, desde meados da década de 1960 até o início dos anos 1980, num dos espaços mais violentos da cidade do Rio de Janeiro, o conjunto habitacional Cidade de Deus.

A fim de tratar do assunto de uma forma mais ampla e aberta, ou menos parcial, o narrador onisciente e anônimo confere maior autoridade ao ponto de vista das personagens ao permitir que suas vozes e opiniões assumam parte da narração. É assim que a primeira impressão do espaço é feita através dos olhos e da memória de um personagem, o adolescente Busca-Pé.

A obra é dividida em três partes, que retratam momentos distintos da realidade do bairro. São aproximadamente duzentos e noventa personagens distribuídos ao longo de pouco menos de quinhentos e cinquenta páginas. Alguns deles são mais destacados do que outros no corpo do romance. Outros são pouco relevantes no conjunto da história, funcionando, muitas vezes, apenas como impulsionadores da dinâmica da ação.

A primeira parte, chamada de “A história de Cabeleira”, refere-se aos anos subseqüentes às enchentes de 1966, época em que o conjunto habitacional recém-construído recebeu o primeiro grupo de moradores. Nessa parte, o mundo do crime é quase inteiramente composto pelos mais “velhos”. Os bandidos mais famosos são os integrantes do denominado Trio Ternura: Cabeleira, Marreco e Alicate.

A fase da infância e suas brincadeiras têm espaço garantido nessa primeira parte. Do grupo de crianças da favela destaca-se o menino Busca-Pé, que foi, inclusive, a personagem escolhida para funcionar como narrador do filme “Cidade de Deus” de Fernando Meirelles. Ele é a figura da criança saudável, alegre, agitada e cheia de amigos. Ele e seus amigos estão do lado oposto ao do grupo das crianças envolvidas com a criminalidade, ou seja, dos meninos que têm como modelo de vida os grandes bandidos da Cidade de Deus ou de outras favelas mais perigosas do Rio de Janeiro.

O líder desse grupo é Dadinho, garoto que nasceu na favela Macedo Sobrinho e mudou-se com a mãe e os dois irmãos para o conjunto habitacional, ainda criança. Nessa época, porém, ele já sabia municiar uma arma de fogo. Na época da adolescência, Dadinho envolve-se ainda mais com a criminalidade ao mesmo tempo em que perde a convivência com o grupo anterior. Isso mostra uma das particularidades da vida do assaltante: uma atividade solitária, de poucos parceiros.

Busca-Pé, por outro lado, participa de dois grupos: o dos estudantes do colégio, que se diverte ao som da Música Popular Brasileira; e o dos “cocotas da favela”, cujos integrantes gostam de fumar cigarro de maconha, de dançar nos bailes de rock (“todo mundo de calça abaixo da cintura, camisa reng teng, dançando e mascando chiclete. O pessoal da escola não entendia por que Busca-Pé tatuou o corpo e parafinou o cabelo”, p. 179).

A personagem Ari representa a classe daqueles que sobrevivem da prostituição. No começo do livro, o menino Ari, irmão caçula do assaltante Cabeleira, sofre os preconceitos e agressões físicas considerados normais a homens que, como ele, “decidiram ser mulher”. Nota-se, ao longo do romance, uma mudança de mentalidade: na primeira parte, ele é chamado de “viado” pelos vizinhos e sente-se envergonhado de si mesmo; na terceira, orgulha-se em ser “homossexual” (p. 395).

Na segunda parte, ou “A história de Bené”, assiste-se ao crescimento do número de crimes à mão armada, à maior sofisticação das armas e à expansão do tráfico de drogas com o aumento significativo da quantidade de bocas-de-fumo. A partir da larga difusão do uso da cocaína e, conseqüentemente, dos avanços lucrativos do negociante do tóxico, instaura-se a formação de uma rede de relacionamentos ao redor do traficante que começa a ficar poderoso. A figura do traficante representa, cada vez mais, o poder hegemônico e a justiça dentro da favela. Nessa parte, a narrativa adentra as origens do movimento carioca do Comando Vermelho e mostra algumas de suas atividades através da personagem Manguinha, integrante da organização.

A terceira e última parte – a história de Zé Pequeno – apresenta o final da década de 1970 e início dos anos 1980, período em que o tráfico de drogas

já domina toda a favela e seus limites. Esse capítulo pode ser visto como um relato do poder abrangente e deslumbrante que o tráfico imprime nas mentes dos envolvidos: os bandidos querem ficar mais ricos e poderosos, os iniciantes (na maioria das vezes, crianças de 8 a 12 anos) enxergam nos traficantes os heróis da favela. Os momentos reservados às brincadeiras infantis não têm mais espaço nessa parte, além do que a prosa torna-se mais direta e praticamente extingue-se o espaço antes reservado à poesia. A ênfase está na guerra entre os grupos das bocas-de-fumo. Nesse momento, o tráfico tem poder até para comprar a “paz” frente aos policiais, ou seja, em troca de um pagamento mensal em dinheiro, os policiais que deveriam se responsabilizar pelo combate ao tráfico não perseguem os traficantes.

Percebe-se que o protagonista é o conjunto dos moradores da favela, de que fazem parte os assaltantes, os traficantes, os trabalhadores, os viciados em droga, os “cocotas”. As personagens existem dentro de grupos, que apresentam pelo menos um representante mais destacado, um líder ou uma personagem que passa a ser paradigmática daquela turma.

O ponto de vista narrativo é bastante peculiar, porque o narrador não apenas conhece a fala das personagens como também é dono de uma fala semelhante, ou seja, usa de expressões próprias do linguajar local, como gírias e termos chulos.

O narrador realiza um trabalho de *mostrar*, à maneira da fotografia, as ações no espaço fechado da favela Cidade de Deus. Privilegiando o ritmo rápido no desenrolar dos acontecimentos em detrimento de uma postura mais reflexiva, vence a bala e “falha a fala”. Baseado em fatos, em artigos e entrevistas de jornais a fim de tentar reproduzir a linguagem violenta daquele espaço, o leitor, que está fora desse mundo, sente-se como que atordoado numa leitura que lhe parece excessivamente ficcional.

1.3 O discurso dos excluídos, a questão das identidades: literatura de testemunho, imaginário e violência

*Em marcha!
Marcham pelas próprias vidas
De posse da foice, da enxada, do facão
Como mestres da esgrima, revelam tamanha
maestria
Celebrando a lida entre irmãos*

Preto Ghóes

Nota-se, no âmbito da literatura e de outras produções artísticas contemporâneas, incluindo os filmes e documentários cinematográficos, uma tendência a um novo tipo de realismo, à procura de uma referencialidade, ou seja, calcada na realidade. Dentro dessa linha, um aspecto importante, muito bem observado por Tailze Melo Ferreira, refere-se à questão autoral quanto ao surgimento “de um novo discurso produzido por grupos excluídos da esfera socioeconômica e cultural, que se valem de um instrumento institucionalizado como é a literatura para relatar suas experiências mais cotidianas, preenchidas, de forma significativa, pela violência” (FERREIRA, p. 29-30). Desse grupo de autores fazem parte os presidiários, os moradores de rua e os favelados. Paulo Lins, representante de uma “literatura de favela” (AMARAL, 2003), além de suas experiências pessoais como morador da favela que dá título a seu romance, vale-se de diversos artigos publicados em jornais do Rio de Janeiro, assim como de entrevistas e de resultados de pesquisas que realizou em colaboração com a professora Alba Zaluar. No caso de sua obra, esse ancoramento a uma referencialidade não se faz em relação à realidade extratextual, mas à outra linguagem, no caso, a usada pelos meios de comunicação de massa.

A novidade dessa nova literatura não está na construção discursiva marginal, pois ela já estava presente nas obras de Lima Barreto, João do Rio, João Antônio, Rubem Fonseca, dentre outros. A produção desses grupos inova no lugar do excluído, que assume a posição de sujeito da enunciação.

Meses antes da publicação do romance, em 1997, o jornalismo escrito e televisivo mostrava cenas dos assassinatos na favela Cidade de Deus. Após a

década de 1980, o local ficou conhecido como um dos bairros mais violentos de todo o Brasil. Após a chegada do livro de Paulo Lins, registrou-se movimentação empolgada da crítica, que oscilou entre avaliações tímidas e outras um tanto preconceituosas em relação ao tratamento do tema e à textualização do discurso. A atualidade do tema abordado no romance e, principalmente, o destaque nacional e internacional do território em que a história se passa foram grandes motivos para que as atenções se voltassem não apenas para os efeitos dessa publicação sobre a literatura mas também sobre a vida social.

A partir do século XVIII, a Ciência assume grande influência nas manifestações do pensamento. A partir do seu advento e desenvolvimento, é estabelecida uma distinção entre uma “experiência do mundo natural [que] tende a imitar as categorias de nossa ciência conhecida” e a “experiência dos assuntos humanos [que] passa a assumir a forma das narrativas que utilizamos ao contá-los” (BRUNER, 1996, p. 129).

A perspectiva assumida aqui é a de narrativa enquanto complementação do discurso histórico. Ela é elemento fundante da constituição de um povo, exerce papel fundamental na construção das identidades.

O músico MV Bill, em entrevista à rede de televisão TV Futura, em 29/10/2006, à época morador da Cidade de Deus, ao ser questionado sobre suas composições musicais argumenta ser o rap um relato da realidade do morro. Para ele, enquanto o samba trata da tristeza da vida no morro, o movimento do hip-hop apresenta a favela em sua face mais verdadeira, mais agressiva. Vê-se que as narrativas produzidas por artistas da favela na atualidade respondem à necessidade deles de se expressarem, de falarem sobre seus problemas e suas motivações. A tristeza e o conformismo diante das situações difíceis da vida dos excluídos não respondem mais à imagem do favelado de hoje.

Para Klapproth, cultura é um sistema de signos, isto é, de representações cognitivas do mundo, e precisa ser comunicada para ser vivida. Assim, o conhecimento cultural não está todo na mente individual, mas está distribuído entre os participantes numa interação. Quando o sujeito do discurso

exerce sua fala, ele dá expressão aos significados e valores de sua instituição social particular. Assim, os discursos são a expressão da identidade pessoal e cultural de um indivíduo, que é formada por suas experiências individuais de mundo, além de sua participação nas práticas socializadas partilhadas pelo grupo.

In the view of social constructivism socio-cultural reality is understood as being produced in a continuous dialectical process of the *objectification* of the externalised products of human activity and their consecutive *internalisation*, that is, the retrojection of the objectivated social world into the human consciousness in the course of a person's socialisation. (KLAPPROTH, 2004, p. 39).

Ou seja, à objetificação do mundo, das ações e atividades sociais externalizadas, segue uma internalização dentro da consciência humana. Daí surge a realidade sociocultural. Os seres humanos são capazes de criar um mundo na interação social, no entanto o experimentam como algo independente da existência humana, como uma realidade factual *a priori*.

No processo de surgimento de uma nova geração, deve ser feita uma nova internalização, que legitime a ordem institucional existente conferindo significado a ela. Berger e Luckmann⁵ dizem que é somente nesse momento que se pode pensar num mundo social (porque repassa seus conceitos – de moral, religião, família, pessoa – àqueles que estão chegando).

Para Bakhtin, no processo de aquisição da linguagem, “as palavras alheias se tornam anônimas, se apropriam [...] e a consciência se monologiza” (BARROS, 1994, p. 38). São processadas relações dialógicas com essas palavras. A consciência, já criativa, torna-se monológica. A partir da monologização inicia-se um novo diálogo. A função da palavra alheia, portanto, é ser apropriada, monologizar-se e tornar-se novamente alheia.

Mesmo tendo internalizado as ações, os membros de uma organização social sentem a necessidade de confirmar a realidade que vêem, de ter a certeza que outras pessoas estão percebendo as mesmas coisas que eles. Daí surgem as narrativas e todos os outros discursos gerados da convivência e interação social.

⁵ In: KLAPPROTH, 2004.

“All the conceptual worlds we live in, whether we think of them as being fictional or real, are ultimately worlds created in our minds using particular patterns of cognitive structuring” (KLAPPROTH, 2004, p. 107). Todos os mundos em que vivemos são criados por nós e legitimados em nossas mentes.

Das percepções mentais e sensoriais que experimentamos continuamente, nós moldamos nossos mundos, que fazem sentido para nós, que são coerentes. Por sermos humanos, sentimos uma necessidade e desejo existencial de compartilhar esses mundos com os homens que vivem em nossa comunidade, apenas para confirmar para nós mesmos que esses mundos realmente existem. Para que esses mundos possam ser compartilhados, é preciso que sejam criados de tal forma que faça sentido a todos os integrantes da comunidade. Ou seja, eles devem ser concebidos em termos de estruturas de organização que sejam familiares e reconhecidas na relação social. Uma forma de obter êxito nesse sentido é colocar nossas experiências humanas dentro de uma narrativa. As estruturas narrativas nos ajudam a entender a nós mesmos.

A prática de narração de histórias tem papel fundamental na transmissão do conhecimento cultural nas culturas humanas.

Para Bakhtin, nenhum vocábulo pode ser compreendido em si mesmo, mas inserido em vários contextos lingüísticos, históricos e culturais. É essencial ver a totalidade do contexto de emergência, da situação de cada obra.

Os discursos são a expressão da identidade pessoal e cultural de um indivíduo, que é formada pelas próprias experiências de mundo dela e pela participação nas práticas de discurso. Essas práticas são, segundo Klapproth, as formas mais importantes de expressão individual e coletiva.

A socialização de um indivíduo ocorre dentro das várias instituições de sua cultura, assim ele aprende a usar as práticas de discurso relacionadas a elas. Essas práticas são fundamentais em sua formação, pois são elas que controlam o modo como o indivíduo percebe o mundo, fala e se comporta dentro de sua área particular de experiência. Às várias instituições sociais relacionam-se determinados tipos de discurso. Para Kress, “The discursive history of each individual therefore bears the traces of the discourses

associated with the social places which that individual has occupied and experienced. (1989:11)” (In: KLAPPROTH, 2004, p. 37).

Paulo Lins afirma em entrevista concedida a Ana Paula Alves Ribeiro e a Francisco César Manhães Monteiro, em 16 de maio de 2001 (ver Anexos, p. 169):

A gente vivia o dia todo na rua e nem comia em casa porque tinha manga e muita fruta, né? Era muito bonito lá, na verdade. Mas era violento já. Porque aqui também é. No Estácio já era violento. A brincadeira de rua já era violenta. E isso me deixou... eu aprendi na infância a conviver com a violência. Tipo, aprender a bater, aprender a brigar. Sabe? Tive que fazer o jogo da terra. O jogo da comunidade. Eu sempre vivi na violência.

O indivíduo da favela é aquele que foi criado em meio à violência, socializado dentro de instituições violentas.

As the individual is socialized into the different institutions of his or her culture (such as family, education, religion, etc.), he or she learns to use the discourse practices associated with these institutions, discourse practices that will to a certain extent control and guide the way the individual perceives, talk about and behaves within that particular area of his or her experience. (KLAPPROTH, 2004, p. 37).

Assim, como o indivíduo aprende a usar as práticas de discurso associadas às instituições, aquele que vive num ambiente agressivo também dissemina os atos violentos.

Poderíamos dizer, portanto, que a *criminalidade* como assunto em evidência no romance – já diz o narrador de **Cidade de Deus**, “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (p. 22) – não é aproveitada como tema principal apenas, mas a violência implícita no termo é a própria configuração do romance, seja visual, seja textual. Como bem observa Tailze Ferreira “o livro parece tratar da violência menos como tema do que como forma” (FERREIRA, 2003, p. 164).

Como veremos adiante neste trabalho, a perspectiva esquizofrênica, o investimento do autor num estilo superlativo e brutalista na condução narrativa de **Cidade de Deus** e o uso de recursos como a multiplicidade de imagens, o

foco da câmera midiática, a dinâmica e intensidade das ações favorecem a naturalização e até a estetização da violência generalizada.

Naturaliza-se a violência, por exemplo, no “episódio” do estupro e assassinato da ex-namorada da personagem Butucatu: na perspectiva do bandido, se ela o traiu com um inimigo dele, é natural que mereça padecer “porque as traidoras têm que morrer assim: sob tortura minuciosa, sofrendo que nem uma vaca, esperneando como uma galinha.” (p. 376). A naturalidade do crime para o bandido projeta-se até a estetização da violência: a riqueza de detalhes, a descrição bem calculada almeja o derramamento do sangue e a dor: “Os grandes lábios foram desfigurados, os pequenos, mal-tratados como cabeça de prego, a vulva, destroçada feito furadeira em parede malconstruída, a vagina estilhaçada, o colo do útero ali: serra elétrica numa rosa. Útero estourado.” (p. 376).

A opção por um discurso coloquial e, mais, dialetal, e a própria forma da prosa, seca, brutal fazem parte de uma tática narrativa para tornar a violência não somente o tema principal do romance, mas a própria forma de construí-lo. Daí, ao pensar a violência como algo que dá configuração visual e textual ao romance, entende-se que o estilo brutalista e a banalização da morte são meios para se denunciar ou desnudar uma situação a que a sociedade estaria acomodada, no caso, por exemplo, do tráfico envolvendo crianças, da violência generalizada nas favelas, da corrupção da polícia, da escassez das opções de trabalho digno nas periferias dos grandes espaços urbanos.

Além desse caráter de narrativa, enquanto testemunho de uma realidade violenta, Lins tem como propósito não só alcançar as emoções do leitor, mas também aproximar-se do grande público através de pactos simbólicos. “Eco [...] situa o ato da leitura no centro mesmo do universo ficcional, fazendo do próprio leitor a personagem principal.” (ECO, 1994, orelha). Os gostos do grande público são fundamentais para entender essa nova produção literária.

Para Umberto Eco, o “leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (1994, p. 7). Paulo Lins, preocupado em conquistar o seu leitor, utiliza como recursos narrativos os códigos de representação dos meios de comunicação de massa.

A obra mostra ao leitor a revolta do narrador e das personagens diante da situação excludente da favela. Muito consciente de seu trabalho, Lins responde ao entrevistador da Revista Caros Amigos:

- Você não ficou revoltado? Não quis matar?
- Fiquei. Escrevi **Cidade de Deus**.

Entende-se, portanto, que a própria escrita do romance mostra a intenção do autor em horrorizar seu leitor de classe média indiferente a essas realidades da sociedade brasileira.

Em sua obra, o autor volta-se também para as produções dos meios de comunicação de massa, como a reportagem e a notícia de jornal ou telejornal, e copia-lhes o modelo, uma vez que a mídia colabora para a formação do imaginário e da concepção da violência na sociedade brasileira contemporânea. As produções de massa são modelos para atrair os leitores – o caso das imagens chocantes do romance e as sensações fortes que ele provoca – apesar de o autor apropriar-se somente do modelo e não da lógica da literatura de massa⁶.

1.4 O terreno do hiper-real

A fixação do presente se dá, na contemporaneidade, sobretudo através de imagens. Ao registrar as emoções, essas imagens podem se transformar num suporte privilegiado de captação de lembranças dos objetos de memória confeccionados no presente.

Marialva Barbosa

A literatura no sentido estrito, ou seja, a delimitação da fronteira entre o conceito do que vem a ser o literário e o do não literário não é imutável; ao contrário, depende de fatores como as transformações sociais e o modo como se configuram os sistemas de pensamento. Assim, o critério de valor que

⁶ Por literatura de massa entende-se “uma narrativa, produzida a partir de uma demanda de mercado, para entreter literariamente um público consumidor” (SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 80).

seleciona os textos para entrarem no cânone literário é ético, social, ideológico e estético. O sentido e a posição da literatura na contemporaneidade brasileira estão, dessa forma, atrelados ao sistema de valores que ela apregoa. As regras do mercado e o impacto de linguagens técnicas nascidas ou aperfeiçoadas no século XX, como a fotografia, o cinema, a televisão e os meios eletrônicos têm influenciado as realizações humanas, dentre elas, a produção artística.

Walnice Galvão, Alfredo Bosi e Fredric Jameson são bastante críticos em relação à arte contemporânea. O ponto de vista externado por eles é útil para comprovar a coexistência de avaliações estéticas divergentes na crítica e, assim, confirmar que a apreciação de uma obra como literária ou não-literária não é feita de modo tão simples como se poderia pensar. Eles apóiam a tradição modernista que defende a supremacia da razão, o valor da palavra e do estilo pessoal, e o pensamento dialético.

Walnice Galvão defende certa concepção de cultura e de literatura elevadas, que se perde no mundo contemporâneo porque a lógica dinâmica das relações de mercado, que adentra o campo das Letras, conceberia a arte de forma diferente de como o fazia a tradição moderna. Para ela, a tecnologia, “que reproduz, barateia e põe ao alcance” (GALVÃO, 2002-2003, p. 283), teria ajudado a democratizar o acesso à cultura, o qual atinge seu ponto mais alto na contemporaneidade. Sua visão guarda certo saudosismo ao ideal de arte do modernismo que restringia a interpretação e a produção a poucos, os quais eram vistos como detentores da força criadora.

Alfredo Bosi diz que as tendências da literatura brasileira a partir dos anos 1960 encaixam-se em dois extremos: o do hipermimético e o do hipermediado. O hipermimético, herdeiro da sociedade de massa, apropria-se de elementos próprios da literatura de *best-seller*. O hipermediado assume a mescla de estilos e a intertextualidade como suas características básicas.

Para Bosi, a cultura de massa foi transposta para a literatura. A partir da segunda metade do século XX, ela passou a ser escrita por um autor-massa que se preocupa em alcançar um leitor-massa. O “brutalismo” da mídia, que gera efeitos imediatos e pungentes, adentrou esse ramo literário do

hipermimético e, assim, surge essa literatura-espetáculo, transparente, sem mediações, mais próxima do programa de televisão e do documentário. A literatura hipermimética ou hiper-realista é aquela que tem como participantes de sua estrutura os procedimentos da indústria cultural. Para ele, essa literatura nega-se enquanto mediação estética, ou seja, apresenta-se aparentemente como “documento bruto ou entretenimento passageiro, de superfície; exatamente o contrário do que Croce e Adorno, dois hegelianos, um de centro, o outro de esquerda, diziam que a arte é ou deveria ser” (2002, p. 250). Bosi sente falta das “formas libertadoras e contraditórias da modernidade”, as quais fundamentam seu discurso. Ele quer resquícios modernos, quer as mediações tradicionais.

Jameson é extremamente crítico da produção cultural que vem sendo feita nesse período histórico que ele chama de “capitalismo tardio” (1985, p. 18). Não há como a arte contemporânea realizar a paródia, mas somente o pastiche, o que é um sintoma de decadência, porque é um recurso herdado da lógica da cultura de massa. A fragmentação e a privatização da literatura moderna desenvolveram-se no sentido de fragmentar o que era comum a todos: a norma lingüística. Sem a norma, não seria mais possível expressar um estilo individual ou causar humor, mas apenas imitar estilos. “no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário” (1985, p. 19). A arte contemporânea seria, assim, “a falência da estética e da arte, a falência do novo” (1985, p. 19-20). Ele enxerga como um traço característico do conjunto de representações artísticas pós-modernas a dissolução de limites e divisões tradicionais, como a quebra da distinção entre cultura erudita e cultura de massas. Ao invés de citar textos, os autores pós-modernos incorporam trechos, seja de obras de arte consagradas pela tradição, seja de músicas populares, reportagens jornalísticas, folhetos de propaganda.

Segundo Jair Ferreira dos Santos, na modernidade, a arte é elevada, vale enquanto ela mesma e, apoiando-se numa perspectiva crítica, abandona a figuração e adere à “deformação, a fragmentação, a abstração, o grotesco, a

assimetria, a incongruência” (SANTOS, 1986, p. 33) porque o sujeito vive um caos social, de perda de fé e de valores tradicionais. Assim, a arte é reservada a poucos, não dá acesso ao público. Ela quer afirmar-se enquanto arte, criando um abismo entre arte e realidade. O pós-moderno, por outro lado, usa materiais e argumentos do cotidiano porque busca uma aproximação, uma participação do público. A arte lida com coisas banais, corriqueiras, que são acessíveis a todos. Nesse sentido, desvaloriza-se a obra e também o autor, porque, nessa perspectiva, a obra pertence a todos, pode ser manipulada livremente, tanto que é veiculada numa linguagem de fácil acesso às massas. E por isso ela é tão criticada por estudiosos entusiastas da produção modernista. É como se, por causa desses recursos midiáticos, a arte perdesse o que tem de mais precioso: a literariedade e uma postura de reverência diante do escritor.

Vê-se que existe relutância em se considerar certas obras que veiculem recursos da cultura midiática como literatura. A dicotomia fundamental entre arte “cultura”, considerada pelos meios acadêmicos, e produção para as massas está sendo redefinida em nosso tempo. A literatura participante do cânone, que costumava, em meados do século XX, influenciar as artes tecnológicas, como o cinema e a fotografia, está atualmente aceitando novas linguagens, dentre as quais estão também a manchete do jornal e os relatórios policiais. No entanto, isso não significa que seja uma arte decadente ou que queira acabar com as mediações. O que aconteceu é que mudaram-se os valores, não sendo mais importante o estilo pessoal ou o ideal revolucionário. A atitude contemporânea é a postura do olhar. Silviano Santiago diz que “A vivência do mais experiente é de pouca valia. Primeira constatação: a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra. [...] [O narrador] observa uma ação que é, ao mesmo tempo, incomodamente auto-suficiente.” (2002, p. 53). O escritor continua consciente do seu valor, apenas “não ignora as novelas de televisão e de rádio, as fotonovelas, o cinema, e adota recursos técnicos que pertencem a essas expressões” (CADEMARTORI, 1990, p. 73). A mediação em **Cidade de Deus** é feita por meio das ações e da multiplicidade de perspectivas.

Como afirmaram Bosi e Jameson, as manifestações da literatura contemporânea expressam uma nova mentalidade – com olhares pós-modernos – tanto pela forma, pelas técnicas da narrativa, quanto pelos modos de agir e pensar sobre o mundo. Ela empresta elementos da cultura midiática, utiliza argumentos da literatura de *best-seller*, entrelaça linguagens múltiplas.

Um traço característico de **Cidade de Deus** consiste em articular diversas formas discursivas, como, por exemplo, o relatório científico, a poesia e os recursos midiáticos. Isso faz dele um romance original, conjugador de elementos característicos da contemporaneidade e, por isso, inovador.

A narrativa traz à tona elementos da tradição literária erudita, como é o caso da estrutura do texto épico, e recria-os dentro de uma ótica contemporânea. Como veremos adiante, a invocação às musas, uma das partes fundamentais da epopéia, é resgatada, dentre outros aspectos, pela terceira parte introdutória de **Cidade de Deus**, quando o autor faz o diálogo com a tradição:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. (p. 23).

A alusão à invocação dos textos homéricos nesse trecho, que se constitui, talvez, no mais poético de todo o romance, é feita, no entanto, num tom de brincadeira. Ao lado da utilização de elementos que remetem à tradição da épica e à poesia, gêneros da cultura erudita, estão também presentes no romance referências à cultura dita de massa, como no trecho a seguir: “A garotada assistia National Kid. Os que não tinham televisor iam para a janela do vizinho apreciar as aventuras do super-herói japonês.” (p. 28). A cultura de massa exerce papel fundamental na construção do imaginário das personagens. Os super-heróis dos seriados de televisão são seus referenciais ideológicos, assim, eles relacionam suas façanhas (como correr, ser perseguido ou atirar) com as aventuras desses seres midiáticos.

A prosa de **Cidade de Deus** aproveita-se também de aspectos fundamentais de nossa cultura, como a música popular brasileira. Vejamos um trecho da canção “Construção” de Chico Buarque de Hollanda:

Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.

O texto a seguir, retirado do romance, descreve a morte de um assaltante e esturador. É notável a semelhança estrutural com a música de Chico Buarque:

Ele gritou que um tinha ido com ele e estrebuchou e rolou e chorou e sangrou e caiu nas águas do rio e morreu arrastado pela correnteza, misturando-se aos galhos de árvore, latas de óleo e outros objetos que, na certa, seriam aparados pelos meninos Lá Embaixo. (p. 92-3).

Outra alusão à música popular brasileira é feita no início do romance, quando o verso da canção “Meus tempos de criança” do mineiro Ataulfo Alves, “Eu era feliz e não sabia”, é atualizado por um pensamento da personagem Busca-Pé⁷ “Era infeliz e não sabia” (p. 12). Vê-se que o romance não valoriza apenas a tradição literária, mas reconhece a importância da cultura contemporânea na construção do imaginário nacional. O interessante é que a postura narrativa é explicitamente não-ortodoxa, ou seja, coloca num mesmo nível valorativo as produções populares e as de massa. Essa proposta de congregação de elementos díspares num mesmo tecido narrativo reflete aspectos de uma estética nova, inserida num contexto de perspectivas pós-modernas na literatura.

Nessa linha, citamos Luciana Artacho Penna, para quem

o efeito produzido pela linguagem misturada, pela alternância entre períodos da mais aguda poesia e da mais pura gíria, pela mescla de termos jurídico-policiais e expressões da MPB, pela vizinhança do

⁷ Essa relação será retomada no capítulo três, na análise da ação narrativa.

poético peão que gira na rua do mesmo barraco que enfeita a sala com uma foto da Sandra Bréa, ou pelo enredo oscilante entre a tensão e a monotonia proposital (PENNA, 1998, p. 27-28).

A fotografia e o cinema, técnicas de reprodução nascidas no final do século XIX e início do XX, facilitam e favorecem a reprodução de imagens e sons, além de conferirem maior acesso ao público. A postura que se tem diante delas é de uso e de recuperação de aspectos do mundo real.

As inovações do cinema, como a montagem de cena, de cenário e os cortes, por exemplo, surgem no sentido de aumentar a percepção. A fotografia é capaz de captar detalhes que o olho humano não consegue enxergar por si só. Devido a mecanismos de captação dos movimentos em frações de segundo e de registro de detalhes em foco, a objetiva possibilita traduzir a realidade mais objetivamente e, por isso, serve justamente para os fins da imprensa. A fotografia reserva “ao olho fixo sobre a objetiva” (BENJAMIN, 1975, p. 12), a tarefa de reproduzir as imagens, ou seja, não depende da mão para fabricar a reprodução, mas, sim, do olho, que as capta de modo dinâmico.

O apelo visual é um dos sentidos mais suscitados no romance. A construção de imagens e a seqüência de episódios querem o excesso de motivos visuais. Ainda que o narrador possa aproveitar-se da linguagem poética na elaboração de seu discurso, o descritivismo estilizado – como acontece na terceira parte, quando inicia a guerra entre quadrilhas de traficantes – revela uma dinâmica visual.

Fritas caiu desmaiado, Biscoitinho pediu o fuzil a Pequeno, colocou o cano dentro da boca do menino e disparou oito vezes, movimentando em círculo o cano do fuzil para ele nunca mais xingar a sua mãe. Depois Pinha esfaqueou seu corpo para ele também nunca mais deixar de obedecer ordem sua. O corpo do menino era somente um amontoado de sangue. (p. 418).

Essa passagem ressalta o vigor das imagens, que transportam o leitor imediatamente para a cena, como se fosse um filme que arrebatava a atenção do espectador no cinema. A construção descritiva produz uma *fotografia* do real. Esse agrupamento de estilos díspares suprime, em determinados momentos, a

presença do condutor da narrativa, e abandona o leitor ao contato direto com as imagens de que fala Bosi.

Em entrevista concedida à **Folha de S. Paulo** em 6 de janeiro de 2000, o escritor Paulo Lins reconhece a importância do cinema e apóia a equipe responsável por produzir um filme inspirado em seu romance: "O cinema, apesar de ser de pouca penetração, tem mais do que a literatura. Já o livro, ninguém leu mesmo".

A presença de mecanismos cinematográficos na constituição narrativa de **Cidade de Deus** facilitou sua transformação em filme. As próprias imagens formadas no livro lembram a apresentação de uma peça de cinema. Foi preciso somente que um bom diretor de cinema, como o é Fernando Meirelles, manuseasse o romance para surgir a idéia de um filme que pudesse transmitir a problematização nele contida. O filme⁸, rodado em nove semanas⁹ e com um processo de montagem que durou cinco meses, alcançou as glórias da fama com diversas premiações, incluindo a exibição no festival de Cannes em 2002, a indicação ao Globo de Ouro e as quatro indicações ao Oscar de 2004. Recebeu ainda mais de três milhões de espectadores. O sucesso do filme foi tão grande que o romance **Cidade de Deus** tornou-se um *best-seller* a partir de seu lançamento, em 2002.

Cidade de Deus aproveita-se de mecanismos próprios da comunicação de massa, encaixando-se na conceituação que Bosi faz de parte da produção literária brasileira contemporânea, mais precisamente do que ele diz que é o extremo do hiper-mimético, "uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipare ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo" (1999, p. 249). Os recursos da televisão e dos meios eletrônicos participam de sua estrutura. A dinâmica da ação nos momentos de perseguição, por exemplo, segue o modelo da narrativa jornalística:

Lá fora os outros policiais atiram seguidamente em Pelé e Pará, que pularam a janela da casa na qual dormiam, quebraram por uma viela,

⁸ Anteriormente às filmagens foi produzido um curta-metragem chamado "Palace II" (exibido em dezembro de 2000 como um dos episódios da série Brava Gente Brasileira da Rede Globo de televisão), que serviu como ensaio para o longa "Cidade de Deus".

⁹ Entre junho e agosto de 2001.

entraram à direita, atravessaram a praça do bloco carnavalesco Os Garimpeiros com os tiros comendo às suas costas. (p. 66).

O sensacionalismo dos telejornais de televisão também participa da narração de alguns episódios como, por exemplo, o garoto que morre em meio à troca de tiros entre um bandido e um policial: “Um homem sacudia a cabeça numa criança forçando-a a voltar à vida sem sucesso: uma rajada cortou-lhe o peito, esburacou seu pulmão. O homem gritava para as pessoas que corriam, pedia pelo amor de Deus que o ajudassem a socorrer seu filho.” (p. 167). E a insistência do narrador em marcar a idade das crianças envolvidas na guerra do tráfico também é sensacionalista porque funciona como intensificador de uma realidade cruel e inescrupulosa: “Filozinho, que desconsiderava o fato de ter menos de uma década de vida, ia à frente, observando o caminho a ser seguido.” (p. 414).

A narrativa apropria-se dos recursos dos meios de comunicação de massa – como, por exemplo, ideais de veracidade, objetividade e de imparcialidade da informação – mas não de sua lógica de manipulação das massas. A mídia, que faz a clara opção pelos injustiçados, pelas vítimas, quer sensibilizar o espectador pelo sofrimento do outro pendendo para o lado mais fraco. Ela manipula a opinião das massas pela confiança e transmite, a seguir, a lógica do capital. O narrador de **Cidade de Deus** não toma partido, mas procura ser o mais neutro possível, procurando resguardar-se de julgamentos de valor. O recurso do discurso indireto livre, que confere voz narrativa às personagens (como veremos mais à frente neste trabalho), favorece a multiplicidade e a instabilidade dos pontos de vista. Assim, ao conhecer as angústias interiores das personagens, o leitor pode sensibilizar-se com o bandido e compreender suas escolhas, algo que a mídia não faria porque contrapõe-se aos interesses do capital. Assim, Roberto Schwarz diz que o romance aproxima-se bastante da “imaginação sensacionalista e comercial de nossos dias, mas em espírito oposto, antimaniquês, antiprovidencialista, anticonvencional.” (SCHWARZ, 1999, p.170).

Assim, as personagens que têm boa índole, que são justas e que respeitam os outros, ao invés de receberem recompensa à altura, são

eliminados por atos de violência em meio do caminho. É o caso de Bené, o cara mais “resposta” da favela, segundo as palavras de um traficante, que é assassinado no momento em que cumprimenta as pessoas pela entrada do novo ano. Em outro episódio, o da morte de Zé Pequeno, o herói e, ao mesmo tempo, o maior vilão do romance, não existe nenhuma comemoração ou sentimento de tristeza, ela simplesmente ocorre de forma banal, ridícula, após um tiro na barriga. O romance desestabiliza nosso juízo moral e promove uma quebra com nossas expectativas lógicas. “A imensa desproporção entre a causa imediata e o resultado ‘necessário’ é um desses nexos em que sentimos o peso inexorável da história contemporânea.” (SCHWARZ, 1999, p. 166).

As preocupações do mundo atual e suas especificidades, como, por exemplo, a vida facilitada pelas realizações dos meios de comunicação de massa, influenciam os artistas contemporâneos a se expressarem na ficção usando de novos estilos. O hiper-realismo seria um desses estilos pós-modernos.

Jean Baudrillard vê no mundo contemporâneo a era da simulação e do simulacro. Já não existe outra realidade senão a realidade da simulação, que é “a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.” (BAUDRILLARD, 1981, p. 8). O real tal qual existia até a primeira metade do século XX já não pode ser apreendido porque os simulacros fazem coincidir esse real com seus modelos de simulação. Para ele, a representação perdeu a referência, ou melhor, já não pode ser explicada racionalmente porque não há meios de se comparar nenhuma instância.

O que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. É por isso que *esta produção ‘material’ é hoje, ela própria, hiper-real*. Ela conserva todas as características do discurso da produção tradicional mas não é mais que a sua refração desmultiplicada [...] Assim, em toda a parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio. (BAUDRILLARD, 1981, p. 34).

Se no Realismo-Naturalismo o que se buscava era uma representação de espaços e situações do mundo extratextual, o contexto sociocultural contemporâneo aponta para outros caminhos. A emergência de uma sociedade

de massa e as inovações da mídia passaram a influenciar a mentalidade de uma sociedade, que inclui os artistas, o que repercutiu em todas as suas áreas, inclusive a literatura.

O hiper-real, para Baudrillard, caracteriza-se pela construção artificial e exagerada do verdadeiro e da experiência vivida. Enquanto o realismo constitui uma representação da realidade referencial, o hiper-realismo é a representação do simulacro. Característica ilustrativa é a *aparência* que se contrapõe à essência, isto é, a realidade hiper-real é aquela que *parece* representar uma situação ou uma localidade; no entanto, representa apenas a sua *imagem*. Exemplo de situação como essa é a explosão dos *reality shows*: cria-se um ambiente de determinado tipo ou função capaz de acolher um grupo de pessoas que sejam capazes de executar provas ou enfrentar perigos diante de câmeras que registram todos os momentos de seu cotidiano. As imagens registradas ao vivo passam, então, por uma seleção para, posteriormente, serem exibidas na televisão. As pessoas participam de um *jogo* que agrega situações semelhantes às da vida do espectador, como, por exemplo, os relacionamentos inter-pessoais.

O pós-moderno, segundo Jair Ferreira dos Santos, teria adentrado “o cotidiano com a tecnologia eletrônica de massa e individual, visando à sua *saturação* com informações, diversões e serviços. Na Era da Informática, que é o tratamento computadorizado do conhecimento e da informação, lidamos mais com signos do que com coisas.” (SANTOS, 1986, p. 9). A sociedade e cada uma das pessoas em particular teriam deixado a tecnologia assumir o papel de programar a nossa agenda. Na verdade, a narração de uma história por signos ou por imagens satisfaz mais o homem pós-moderno do que a memória e a manutenção das tradições.

Para Jair Ferreira dos Santos, a ficcionalização produzida pelo simulacro (quando imita a realidade construindo uma cópia que pretende ser mais verdadeira e mais interessante que o real) é chamada de hiper-real. “O hiper-real simulado nos fascina porque é o real intensificado na cor, na forma, no tamanho, nas suas propriedades.” (SANTOS, 1986, p. 13).

Paulo Lins, ao produzir seu romance, aproveitou-se de informações verídicas, retiradas de artigos e reportagens dos jornais e das entrevistas que fez como parte da pesquisa antropológica assessorada pela antropóloga Alba Zaluar – como a descrição do espaço referencial do conjunto habitacional localizado na cidade do Rio de Janeiro, o nome verdadeiro dos moradores, crimes ocorridos de fato no espaço da favela. Para recriar os eventos aproveitou-se de recursos da ficção. Um dos resultados obtidos foi o estilo hiper-realista, já que abusa de imagens de crimes impactantes a ponto de assemelhar-se àquelas usadas pelo discurso jornalístico.

“Simular por imagens como na TV, que dá o mundo acontecendo, significa apagar a diferença entre real e imaginário, ser e aparência. [...] o simulacro [...] embeleza, intensifica o real.” (SANTOS, 1986, p. 12). Ao utilizar recursos de simulação, como o aproveitamento da linguagem jornalística e dos mecanismos televisivos, a narrativa de Paulo Lins resultou dum apagamento dessa diferença, gerando revolta por parte dos moradores do conjunto habitacional Cidade de Deus que, tomando o romance como depoimento ou reportagem, chegaram até a abrir processos judiciais contra o autor.

Os meios de comunicação de massa são responsáveis pela “mutação de real em hiper-real” (BAUDRILLARD, 1981, p. 45). A narrativa de **Cidade de Deus** aproveita recursos muito comuns da mídia, que são a narração explícita, a repetição, a fuga da síntese, o apelo à multiplicidade de imagens, o dinamismo dos eventos. Assim, ela aproxima-se do discurso do documentário, da reportagem ao vivo, do sensacionalismo jornalístico.

Cidade de Deus aproveita-se de alguns elementos pós-modernos, ou seja, retoma algumas questões da pós-modernidade. O narrador aproveita-se dos modelos da televisão para criar o ambiente narrativo. É como se ele funcionasse, em alguns momentos, como uma câmera que capta o fato ao vivo e apresenta simultaneamente ao espectador.

Para Jameson, as produções hiper-realistas, que, à primeira vista, davam a impressão de serem um retorno à representação, “não são exatamente realistas, porque o que elas representam não é o mundo exterior mas, tão-somente, uma fotografia do mundo exterior ou, em outras palavras,

uma imagem deste mundo. Falsos realismos, eles são, na verdade, arte sobre arte, imagens de imagens.” (1985, p. 25).

Cidade de Deus parece querer construir-se como *mimesis* do mundo extra-textual, no entanto não se constitui representação dessa realidade, mas, sim, construção artificial, simulação. A narrativa deseja aproveitar-se do próprio modelo de reportagem e do documentário, a ponto de constituir “uma forma de metalinguagem artística” (GUELF, 2001, p. 125). Adentramos, portanto, o terreno do hiper-realismo, um novo realismo, que não procura os efeitos do real, mas os efeitos do “filme” (do documentário, por exemplo) e da reportagem. É o realismo pós-moderno, que não se baseia nos princípios de verossimilhança, mas nos princípios da linguagem midiática. Podemos visualizar isso no seguinte trecho do romance:

Pequeno ia à frente da quadrilha silenciosa. Os mais velhos eram Cabelo Calmo e Madrugadão. Os dois com vinte anos. Pequeno apenas com dezenove, como Biscoitinho, Camundongo Russo e Tim. O restante da quadrilha não passava dos quinze anos, alguns tinham doze, como Mocotozinho, Pinha e Marcelinho Baião, outros em torno de dez e nove anos. Eram participantes de um filme de guerra. Eles eram os americanos e os inimigos, alemães. Todos eram filhos de pais desconhecidos ou mortos, alguns sustentavam a casa, nenhum havia terminado o primário. iam tentar matar Mané Galinha. (p. 416-7).

Essa é uma imagem típica dos mecanismos de comunicação de massa: é tão ficcionalizada que se torna impossível de existir na realidade. A narrativa cria uma realidade absurda, extremamente ficcional, visto que a antropóloga Alba Zaluar afirma ser raro o envolvimento de crianças menores de 14 ou 15 anos no crime. No entanto, no romance, são muitas as personagens com idade abaixo de 12 anos iniciando na carreira do tráfico ou lutando como “soldado” na guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha.

O jogo de imagens pode tematizar a estetização da violência, do sexo ou do horror. A descrição de cenas, objetos e pessoas participa da construção de um mundo pertencente ao terreno do hiper-real. Até mesmo a descrição de sensações das personagens colabora para a representação de uma imagem, no caso, da estrutura midiática.

Essa literatura que gera efeitos imediatos apresenta-se como a notícia sensacionalista do jornal ou da televisão. Por imediatismo entende-se “isto a que é impossível furta-se no instante mesmo” (GOMES, 2004, p. 147), ou seja, é um recurso que envolve o leitor de tal forma que ele não possa fugir do que é narrado. O trecho do assassinato do garoto Filé com Fritas exemplifica bem essa imediaticidade. A violência do ato é ainda mais cruel porque a narrativa não oferece meios ao leitor de desviar sua atenção da cena, tão rápida e intensamente ela surge.

A configuração narrativa de **Cidade de Deus** quer atentar para a fraqueza da palavra e para a ênfase das imagens num mundo em que a violência é generalizada nos vários segmentos da sociedade. Lembramos que, além dos moradores pobres da favela, são sujeitos da violência membros de classe social média e alta, como é o caso da advogada Josefina Canale e do empresário Sandro Prateado. Ao longo de nossa análise, veremos o quanto **Cidade de Deus** é um romance de inegável importância para a história da literatura brasileira. Seu papel já inicia abrindo espaço para que se reflita sobre a configuração e a validade da obra de arte no contexto contemporâneo.

1.5 Repercussões do romance no mundo acadêmico

Raramente um estudo parte do nada para a sua realização. O desenvolvimento de nossa pesquisa sobre a configuração interna de **Cidade de Deus** também inspira-se em trabalhos críticos que a antecederam.

Esta situação singulariza-se mais ainda no caso do romance de Paulo Lins, quando se relembra que ele é o resultado de uma sugestão de um crítico literário ao autor que, por sua vez, havia trabalhado anos a fio como colaborador de uma pesquisa que era de antropologia e não de literatura.

Trata-se, assim, de uma obra que nasce de uma confluência de diversas áreas e de distintos autores, portanto um texto ficcional marcado pelo acadêmico e pela sua crítica.

Destacam-se aqui alguns trabalhos que tanto o autor quanto sua obra obtiveram nos últimos tempos.

Com referência a artigos publicados em jornal, revista ou capítulos de livros, é preciso colocar, em primeiro lugar, o trabalho de Roberto Schwarz, que faz um ensaio intitulado **Cidade de Deus**, publicado em seu livro **Seqüências brasileiras** (1999). Neste escrito, o romance de Paulo Lins é visto por ele como uma “aventura artística fora do comum” graças ao “interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente” (1999, p. 163). Seu ensaio serviu como base para inúmeros trabalhos posteriores sobre a obra de Lins.

Schwarz, enquanto crítico literário, apresenta-se, pois, como um padrinho do romance, uma vez que no contexto acadêmico brasileiro sua opinião é há muito tempo sempre digna de respeito, seja pelos temas que tem trabalhado (Machado de Assis e Guimarães Rosa, dentre outros), seja pela linhagem crítica a que se filia. Além de professor célebre da Unicamp, ele representa uma das vertentes que dão continuidade à obra teórica de Antonio Cândido, considerado o introdutor da Teoria Literária enquanto ciência no Brasil. Além disso, Roberto Schwarz foi quem sugeriu ao autor que escrevesse seu romance a partir do seu próprio poema.

Em seguida, para tratar da crítica a respeito do romance, Luciana Artacho Penna abre o terreno ao escrever **A bala e a fala** (1998), um texto apaixonado de defesa a **Cidade de Deus**. Ela enfrenta questões polêmicas, tais como as avaliações negativas feitas ao livro quanto à qualidade literária da prosa e as idéias preconcebidas em relação à origem e à trajetória de vida do autor e conclui pela confirmação de que se trata de uma obra-prima.

Já Vilma Arêas, em **Errando nas quinas da Cidade de Deus** (1998), trata do assunto destacando algumas questões pertinentes à análise do romance. Dentre elas está a relação bastante visível da interdependência entre ficção e realidade. As preocupações do leitor com a situação real da violência nos ambientes urbanos de todo o país deram seqüência ao despontar de obras e críticas apaixonadas escritas por autores comprometidos com seu tempo. Preocupa-se também em desvendar a organização interna do romance, que apresenta a gesta popular na composição da personagem Mané Galinha e da saga no suceder das gerações.

Por sua vez, Cléa Corrêa de Mello escreve o artigo **O desafio crítico de Cidade de Deus** (2000) com vistas a analisar o teor e comparar as críticas sobre a obra de Paulo Lins, e encontra conflitos teóricos nos estudos literários contemporâneos. Ela identifica visões diversas e contraditórias acerca da própria conceituação do “literário” no meio acadêmico e literário brasileiro. Os critérios de estabelecimento do cânone na atualidade não estariam, assim, claros ou precisos. Além disso, ela toma outra vertente de análise, destacando o aspecto da construção discursiva do que é nacional, feita pelos excluídos.

Seguindo outra vertente, Karl Erik Schollhammer, em **Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira** (2000), trata dos espaços urbanos retratados na literatura brasileira. Segundo ele, Paulo Lins se utilizaria de uma técnica naturalista na construção de sua obra, recriando, assim, uma linguagem próxima àquela dos malandros do fim do século XIX.

Em **Do sertão ao subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins** (2000), Eduardo de Assis Duarte relaciona **Cidade de Deus** a **Grande sertão: veredas** de João Guimarães Rosa. Ambas as obras teriam como semelhanças o agrupamento de histórias, a pesquisa lingüística e mesmo a matéria narrativa. A diferença torna-se evidente quando se confrontam os valores morais, que têm o amparo dos jagunços e nenhuma importância para os narcotraficantes, e a organização da sociedade que, se guarda práticas de solidariedade no sertão, apresenta o auge do individualismo e do consumismo na favela.

Na palestra **Os pobres na literatura: naturalismo e descendência** (2006), proferida durante um congresso de literatura, Iná Camargo Costa faz uma comparação da narrativa de Lins com **O cortiço** de Aluísio Azevedo. Aproveitando-se de seu conhecimento na área do teatro, Costa tenta tirar o estigma que se abateu sobre a escola naturalista e celebra **Cidade de Deus** como a obra que reabilitou o naturalismo no momento contemporâneo.

Victor Hugo A. Pereira, em seu artigo **Cidades fragmentadas e intelectuais partidos** (2003), preocupa-se em vincular o romance de Paulo Lins à tradição literária, seja ela da épica ou da narrativa realista. Ele o enxerga como uma reedição da épica “numa ótica comprometida com a

contemporaneidade” (2003, p. 203). Isso significa que, nos moldes tradicionais, a épica já não é mais possível devido à dessacralização da sociedade, mas pode ser recriada se inserida num contexto válido. Ele faz um comentário também sobre a versão cinematográfica, que teria sofrido “um enfraquecimento do potencial crítico” (2003, p. 211) e cuja escassez de contextualização tenderia a espetacularizar o tema da violência.

Com referência a resenhas jornalísticas, Marcelo Rubens Paiva escreve **Paulo Lins é um autor e tanto** (1997), onde acolhe o romance com louvor. Em seu texto publicado na **Folha de S. Paulo** em 16 de agosto de 1997, ele celebra o trabalho do autor que se utiliza de uma linguagem crua para falar de personagens que representam “um Brasil de poesia, sangue e mangues”.

Quanto a teses e dissertações apresentados na universidade brasileira, tivemos acesso aos trabalhos de Tailze Melo Ferreira e de Luiz Eduardo Franco do Amaral e sabemos da existência, sem ter obtido acesso porém, das pesquisas de Anderson Luís Nunes da Mata, de Raphael Martins da Silva e de Luciana de Carvalho.

Ferreira realiza a dissertação de mestrado **Tessituras da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins** (2003), que pretende servir como espaço de discussão interdisciplinar ao abordar o tema da violência em suas diversas facetas na composição narrativa do romance. Para ela, **Cidade de Deus** seria uma “forma estética de reflexão sobre o fenômeno da violência” (2003, p. 20).

Na dissertação **Vozes da favela: representação da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro** (2003), Amaral estuda as obras de três autores – Paulo Lins, Carolina de Jesus e Luiz Paulo Corrêa e Castro –, a fim de investigar as manifestações artísticas criadas nas favelas brasileiras e refinar o conceito do que é chamado por ele de “literatura de favela”. Sua preocupação volta-se para a estranheza que, segundo ele, a redação do romance provoca no leitor: “É como se também a gramática, a língua culta fosse violentada” (2003, p. 68). O romance traria um registro de tradições populares, falas e expressões da comunidade favelada contemporânea.

O objetivo de da Mata, em **O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea** (2006), consiste em investigar os lugares reservados à infância em seis narrativas brasileiras no período de 1990 a 2004. Segundo ele, em **Cidade de Deus**, as crianças são destituídas de seus traços infantis e têm um comportamento aproximado ao dos adultos.

A dissertação de Silva, intitulada **A barbárie como arte: Tendências da literatura e do cinema brasileiro contemporâneo** (2005), faz um estudo comparado entre obras de literatura que têm a violência como temática e suas respectivas versões cinematográficas.

Carvalho, em **Uma leitura de Cidade de Deus de Paulo Lins** (2007), parte do instrumental teórico da semiótica para fazer uma leitura detalhada do romance e lembrar as relações deste com o filme de Fernando Meirelles.

Com referência ao cinema, ou seja, a transformação desse trabalho em filme, existem também alguns trabalhos. Dentre eles, podemos destacar, por exemplo, o artigo **Dialética da marginalidade** (2004) de João Cezar de Castro Rocha, que faz uma comparação entre romance e filme, lamentando a “determinação do foco narrativo, atribuído ao adolescente Busca-Pé” (2004, p. 6). A determinação de um narrador-personagem e sua “extraordinária simplificação” (*op. cit.*, p. 6) serviriam às exigências do mercado uma vez que favorecem a instalação de um tom de comédia ao dar importância exagerada à inexperiência sexual do protagonista, além da suavização do horror da história.

Beatriz Jaguaribe, em seu artigo **O choque do real: a violência e as estéticas do realismo midiático e literário** (2003), faz uma avaliação da construção midiática do cotidiano na sociedade contemporânea globalizada. Segundo ela, algumas produções estéticas realistas brasileiras pretenderiam criar um outro “real”, diferente daquele produzido pelos meios de comunicação de massa. Nesse esforço de simulação de um “real”, pode ocorrer o que ela chama de “choque do real”, que seria “um recurso de impacto estético que realça a violência, a pobreza, a favela e o tráfico de drogas” (2003, p. 2). Para esta teórica, o filme **Cidade de Deus** seria uma dessas produções do realismo contemporâneo que geram uma saturação de imagens, no caso, uma

saturação de imagens da violência. O “choque do real” acontece porque há um momento de suspensão da ficcionalidade quando uma criança atira no pé de outra a mando do traficante Zé Pequeno. Essa cena seria, portanto, dramaticamente verossímil aos olhos da estudiosa.

Paulo Jorge Ribeiro, em seu artigo **Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea** (2003), volta-se para a crítica da falta de mediações ou contextualizações que funcionaria, para ele, como uma celebração da estética da violência. Ele segue a vertente do estudo da recepção e condena a estigmatização social que o filme teria promovido na população que vive na Cidade de Deus.

Este trabalho pretende deixar de lado tudo o que se refere ao filme e voltar-se exclusivamente ao romance, não porque as relações entre o texto do romance e a sua representação fílmica não suscitem reflexões interessantes, mas para restringir o âmbito da pesquisa a um mestrado. Investigar como as categorias da narrativa trabalhadas pelo autor podem determinar a literariedade ou não do romance, pareceu-nos suficiente para este tipo de trabalho acadêmico.

Dentre todos esses trabalhos optamos por aproveitar inicialmente em nossa proposta de pesquisa os estudos de Vilma Arêas, Tailze Melo Ferreira, João Cezar de Castro Rocha, Cléa Corrêa de Mello e Roberto Schwarz. Isso devido ao modo como eles visualizam a configuração interna do texto, valorizando-o em seu aspecto estético e em sua originalidade. É a partir da contribuição desses autores que partimos em busca das respostas às perguntas aqui colocadas.

**A literatura renovando o *locus* e a
ação de Chronos numa cidade
visível de deuses pós-modernos**

O propósito de estudar a organização romanesca de **Cidade de Deus** apóia-se na análise de suas categorias narrativas. Não se pode deixar de mencionar o fato de que, pelo modo como são apresentadas na obra literária, essas categorias têm uma relação de interdependência entre si. Com a finalidade de favorecer a construção da realidade narrativa, imbricam-se umas nas outras a ponto de tornarem-se indissociáveis. Sendo assim, é mais do que necessário um esforço de análise para tratá-las separadamente. No entanto, isso não pode garantir ao leitor que, eventualmente, na exposição de uma das categorias ele não sinta a forte presença ou relação com outra, algo que certamente ocorrerá ao longo dos capítulos seguintes.

2.1 Tempo

*No horizonte gorjeiam
esta manhã as metralhadoras
da tirania que chega
para nos matar*

Ferreira Gullar

A preocupação com a categoria do tempo dentro da narrativa literária levou muitos estudiosos a devotarem seus esforços para estudá-la. Dentre os nomes mais importantes da teoria literária a este respeito estão o de Gérard Genette, Paul Ricoeur e Benedito Nunes. Para o último, existe uma diferença entre o tempo do discurso, que segue as exigências da escrita e ordena as seqüências narrativas, e o tempo da história, que compreende o quadro episódico dos acontecimentos e suas relações. Nunes diz que Genette sistematizou os estudos das variações do tempo na narrativa, que se dão em termos de *ordem*, *duração* e *freqüência*. Assim, o discurso pode alterar a ordem da seqüência cronológica da história.

O texto de **Cidade de Deus** não respeita fielmente a ordem cronológica do enredo. O discurso narrativo inicia-se imediatamente após o momento culminante da história – o assassinato de cinco traficantes por Zé Pequeno e sua quadrilha. Enquanto na enunciação textual ele é o primeiro episódio, na história, encaixa-se muito depois. É uma das cenas mais importantes da

narrativa porque marca o início de uma nova ordem na favela, que passará a ser comandada por um traficante cruel e poderoso que, em toda a narrativa, exceto por um momento de ternura quando se recorda do falecido amigo Bené, não apresenta qualquer sinal de misericórdia. Poderíamos chamar esse episódio de abertura de “uma espécie de prólogo [...] antecipatório” (NUNES, 1988, p. 29). Nunes diz que a anacronia, ou a inversão da ordem cronológica das seqüências, existe desde os tempos homéricos. O começo *in medias res* seria um procedimento da composição épica “que se tornaria exemplar dentro da tradição clássica” (*op. cit.*, p. 31). O texto épico começava com um episódio avançado da ação principal e, em seguida, retornava à origem. Pode-se perceber com isso que o tempo ficcional é inseparável das ações ou dos eventos.

Existe ainda uma outra *prolepse*, isto é, “o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados” (*op. cit.*, p. 32) dentro da narrativa. Esta ocorre quase ao final da primeira parte, momento em que os mesmos personagens do episódio de abertura do romance – Busca-Pé e Barbantinho – acordam no dia seguinte ao extermínio e ocupam-se em seus afazeres corriqueiros prontos a esquecer o evento. Pouco depois, a narrativa retorna à época em que Dadinho é ainda adolescente. G. Genette analisa esse recurso – usado também pelo cinema com o nome de *flashforward* – como uma forma “de discordância entre as duas ordens temporais’ do *discurso* e da *história*” (*op. cit.*, p. 32). No caso de **Cidade de Deus**, esse prospecto interrompe a ação principal que retorna somente ao fim da exposição. No entanto, existem momentos retrospectivos ou de *flashback*, isto é, o “recuo pela evocação de momentos anteriores” (*op. cit.*, p. 32), em que não há quebra da continuidade do discurso. É o caso dos momentos em que o narrador cede a fala às personagens por meio do discurso indireto livre, que intercalam recordações pessoais à ação que executam ou sofrem. O policial Cabeção, minutos antes de sua morte, intercala lembranças aos movimentos que realiza:

Entrou na rua do Meio, passou por detrás do mercado. O Ceará sempre fora duro para ele. Passara fome em todas as fases da infância. [...] A morte de seu pai acabou de desgraçar-lhe a vida, passou a ver sua mãe fazendo qualquer tipo de serviço para dar de

comer aos filhos. Quebrou por uma praça, entrou na rua do braço direito do rio. Poderia ser carpinteiro como era seu irmão mais novo. [...] O filho morreu de tuberculose. Parou numa tendinha e pediu um traçado. [...] A mulher o traiu. Outra tendinha. Entornou mais um traçado. (p. 173-4).

Existe aí uma fusão de dimensões temporais: ao tempo da enunciação, que se manifesta no presente, agregam-se as recordações pessoais da personagem, as quais remontam a seu passado ao mesmo tempo em que projeta ações futuras.

As variações de duração do tempo ocorrem “entre o tempo dos acontecimentos e o tempo despendido para narrá-los” (NUNES, 1988, p. 33). Assim, um narrador pode usar um discurso longo para contar uma história que ocuparia um período cronológico breve sem deixar que se perca a sensação de curta duração. Ou pode fazer o contrário: narrar uma história de longa duração num discurso reduzido a poucas páginas ou linhas. Na verdade, a nomenclatura que se usa para tratar da duração tem a ver com o referencial de andamento, ou seja, fala-se em diferença de velocidade: diz-se que a narrativa é lenta ou rápida. A narrativa pode parecer breve devido à rapidez do andamento da ação, e parecer longa graças à lentidão com que os eventos passam.

No romance de Lins, a marcação do passar do tempo é, primeiramente, objetiva e pontual, como se pode notar nos trechos: “Durante quase um ano” (p. 492); “Bené tinha morrido havia mais de um ano” (p. 397); “um mês e meio após a surra de Butucatu” (p. 381); “Fazia seis meses que Cabelo Calmo estava preso” (p. 351); “No dia 27 de setembro” (p. 353); “Era uma manhã de sábado” e “No dia seguinte” (p. 355); “Minutos depois” (p. 510); “uma hora depois” e “Na terça-feira” (p. 525).

Há certa compulsão por marcar o tempo. Essa constante referência ao tempo cronológico seria, apenas em primeiro plano, um apoio excessivo à realidade extra-textual. E, nesse aspecto, faz-se a crítica de que “o olhar distanciado [do narrador de **Cidade de Deus**], mas de dentro do mundo fechado que é mimetizado [...] não é capaz de trabalhar a síntese” (GOMES, 2004, p. 148), ou de que se trata de uma obra documental. Não que um

estudioso não deva se interessar pelo texto, que tem, sim, um grande valor enquanto relato de uma realidade pouco acessível, mas isso não pode negar seu aspecto literário, que tem aí um traço rico e curioso. A justaposição de um grande número de acontecimentos que, pela sua semelhança e marcação temporal frenética, parecem se repetir a todo o momento, além de conferir um ritmo dinâmico à narrativa, serve para acentuar seu caráter ficcional e estético. Essa organização narrativa ocupa-se em mostrar as diversas facetas da violência, os inúmeros motivos e realizações da ação violenta relativizadas em diversas perspectivas. Cria-se no texto um efeito semelhante ao da televisão ou do jornal que, por usarem sempre a mesma estrutura, torna-se repetitivo. No nosso entendimento, a experiência estética que se pretende é a do cansaço pelo horror, pelo indigesto. A tortura generaliza-se não somente em meio às personagens, mas chega a alcançar e a envolver também o leitor. Com isso, intensifica-se o acossamento, a impotência diante da falta de soluções aos problemas sociais que se colocam ao leitor.

O recurso mais usado no romance é o sumário, que “abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história imprimindo [...] rapidez à narrativa.” (NUNES, 1988, p. 34). O narrador maneja a passagem de tempo através do uso de pequenos intervalos – como “Já fazia mais de meia hora” (p. 86) – e não de longos períodos – como “5 anos se passaram”, em **Eugénie Grandet** de Balzac (cf. NUNES, 1988, p. 34). Esses artifícios mantêm o ritmo dinâmico da narrativa. O narrador faz uma seleção de inúmeros eventos que parecem estar próximos no tempo e essa suposta passagem de tempo dar-se-ia na sucessão desses episódios.

Em alguns momentos, “o discurso corresponde, aproximadamente, ao tempo dos acontecimentos” (*op. cit.*, p. 35). Essa é a experiência de um presente mais concreto. Pode-se notar isso em “Na rapidez de um tiro, mentalizou a pombagira. O rosto de Cabeção brotou na esquina. Cabeleira sentou o dedo. O policial saiu para a frente das balas, a rajada que deu esburacou o muro que protegia o bicho-solto.” (p. 167).

A marcação das seqüências temporais também é feita aliada à situação climática do lugar, herança da épica clássica. Lê-se, por exemplo,

Cabeleira [...] deu um assobio na frente da casa do parceiro naquele meio-dia em ponto numa quarta-feira ensolarada (p. 191);
 O domingo veio chuvoso, mas quem olhasse para o lado da Barra da Tijuca veria nuances de sol se manifestando um pouco acima da linha do horizonte. (p. 172);
 O dia nasceu cinzento. Pequeno reuniu a quadrilha num beco, ordenou que todos ficassem entocados o maior tempo possível (p. 515).

Outra dimensão de tempo na literatura é a frequência, que é “a capacidade do discurso de ‘reproduzir’ os acontecimentos recorrentes” (NUNES, 1988, p. 36). Nesse aspecto, o tempo está intimamente relacionado ao desenrolar das ações. Em **Cidade de Deus**, a frequência realiza-se na “quase-padronização das seqüências” (SCHWARZ, 1999, p. 165), ou seja, as células narrativas, que são, em sua maioria, relacionadas a atos de violência, seguem uma ordem semelhante de acontecimentos atualizados pelo discurso em histórias de personagens diferentes. Assim, os traficantes reúnem suas quadrilhas a fim de atacar o grupo inimigo, iniciam o tiroteio e voltam para sua área com um saldo menor de quadrilheiros vivos. Na vitória comemoram, na derrota pensam na vingança. E assim acontece repetidamente durante o período da guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha.

O narrador busca “congelar” alguns momentos, principalmente aqueles de violência, para que a cena seja destacada. É como se ele flagrasse aquele instante e, assim, o tempo do presente se fortalecesse. Vejamos em

A crise de nervos da mãe de Filé com Fritas tentando juntar sua cabeça distribuída pelo chão parecia um ataque epilético. [...] Um pedaço da cabeça num lado da viela, um dos olhos solto, intato, como se estivesse olhando para ele, pequenos pedaços ensangüentados espalhados, e somente a parte de baixo do rosto presa ao pescoço. (p. 418-9).

O presente esquizofrênico está na relação entre o episódio impactante e a seqüência dinâmica da narrativa. Isso favorece a estetização e a ficcionalização da violência, com a finalidade de tornar o realismo da cena impossível, completamente afastado da realidade extratextual.

A narrativa aproveita o pretérito na maior parte da narração. Para Nunes, o pretérito indica que alguém está contando uma história, enquanto o presente, o pretérito composto e o futuro implicam uma situação de comentário, uma “locução discursiva” (1988, p. 40). Kate Hamburger nota a função específica do pretérito no gênero épico que assinala o “desligamento da ficção com o real” (*op. cit.*, p. 38). Para ela, esse uso leva ao discurso vivenciado (o indireto livre), que serve à função de criar uma realidade ficcional. Vemos, por exemplo,

Entraram numa praça paralela à Treze, observaram por algum tempo a área do inimigo. Galinha queria invadir logo, mas, como Sandro insistia em ficar ali, marcaram mais um tempo e invadiram a Treze deserta, às duas da manhã. Alguns dos quadrilheiros dali dormiam, outros estavam nos Apês, somente Buzunga torcia para vender logo os cinco papelotes e as dez trouxinhas que restavam e ir direto para o motel com a mulher, onde gastaria todo o dinheiro, porque lá sim que é bom de se gastar dinheiro, coisa boa, muito boa: era só telefonar que o babaca do garçom trazia batata frita e uma cerveja gelada. Nunca seria um garçom, eles mais parecem empregada de madame. (p. 428).

No trecho, o tempo do presente é aproveitado pelo narrador nos momentos em que ele se coloca, em que se mostra como narrador: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (p. 22).

O tempo começa a ser linear a partir da p. 24, no fragmento seguinte à invocação do narrador à poesia. Este dia dilui-se em sete fragmentos distribuídos em sete páginas (cf. p. 24-30). Nessa primeira parte, o narrador ainda está construindo a realidade narrativa; por isso, preocupa-se muitas vezes em descrever o crescimento do conjunto habitacional, tanto em relação aos novos habitantes quanto à montagem da estrutura física da favela, como a rede de água e esgoto, os banheiros públicos, a transformação da paisagem, e outros aspectos comuns a toda a narrativa.

A passagem do tempo acontece algumas vezes de maneira abrupta, técnica herdada da linguagem cinematográfica.

Já iam embora quando a lua se transformou em sol de meio-dia [...] A presença dos meninos não era percebida por ninguém. Podiam atravessar paredes, voar e ver através das coisas, descobriram eles entre atônitos e maravilhados. Era uma viagem ao passado em plena lua cheia do casarão mal-assombrado. [...] iam perdendo terreno

quando ganharam a saída principal da fazenda e saíram na Estrada do Gabinal já crescidos, secundaristas iniciantes, ali fumando maconha enquanto cadáveres boiavam no rio. (p. 178).

Busca-Pé e Barbantinho iniciam, ainda crianças, a aventura repleta de atmosfera onírica. Ao final dela, já estão crescidos, conscientes e imersos na dura realidade da violência.

Jameson relaciona a tendência hiper-realista da literatura à ótica da pós-modernidade, que é, para ele, semelhante à perspectiva do esquizofrênico. O esquizofrênico não consegue ter uma apreensão global do mundo em que vive, pois, além de não encontrar conexão entre os eventos guardados em sua memória, não percebe possibilidades de um futuro. Sua experiência de vida insere-se num “presente perpétuo” (JAMESON, 1985, p. 22). “O esquizofrênico vivencia mais do que nós, e com nitidez, uma experiência muito mais intensa de um definido instante do mundo” (*op. cit.*, p. 22). Ele enxerga as coisas em dimensões muito maiores, mais brilhantes e presentes, o que gera uma sensação de irrealidade. O presente tem suas dimensões aumentadas, aparenta muito mais próximo e material. “Em outras palavras, a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência coerente.” (*op. cit.*, p. 22). O significado é praticamente perdido ante a dimensão mais material e vívida do significativo, que é sentido intensamente. E se o significado se perder, a experiência torna-se ainda mais material e intensa, seja ela atraente ou atemorizante. Quanto mais isolado se apresenta o significativo, mais perceptíveis ficam os sentidos.

Disposto ao longo de quase quinhentas e cinquenta páginas e abrangendo a história de um período de aproximadamente quinze anos – de 1966, ano em que o conjunto habitacional foi construído pela prefeitura do Rio de Janeiro, a 1980, época em que o tráfico de drogas estende seu domínio por todos os cantos da favela –, os eventos do passado são pouco tratados em **Cidade de Deus**. Com exceção do segundo preâmbulo, que descreve brevemente como era o espaço e o cotidiano das pessoas que habitavam a área que viria a ser a Cidade de Deus, os eventos passados são resgatados

apenas em *flashbacks* ou através de recordações das personagens. A narrativa enfatiza o presente, pretende “presentificar” ao máximo o que é narrado. O efeito de tal presentificação talvez seja chamar a atenção do leitor para a atualidade do tema abordado no romance. *Hoje* estão ocorrendo violência e exclusão na sociedade, independentemente daquela do passado ou da que viria no futuro. Assim, o tempo é captado “como sucessão de imagens, numa estranha atemporalidade, e não como progresso linear” (GUELF, 2001, p. 126).

Nas várias situações pelas quais passam as personagens, e também nas ações que realizam, quase não existe preocupação em relação ao futuro – com exceção de algumas personagens, como é o caso dos amigos Busca-Pé e Barbantinho. Já as reflexões acerca do passado existem, mas quase não influenciam o ritmo frenético narrativo de intenso movimento em direção ao presente.

Para Jameson, numa perspectiva esquizofrênica, a experiência sensorial ou o afloramento das emoções, isto é, reações próprias do domínio do significante, tomam o lugar da interpretação racional, ou do significado. Quando essa visão é aplicada no romance, além da seqüência de imagens, do descritivismo estilizado e do fluxo incessante da narrativa, encontra-se a figura do narrador, com sua postura não-ortodoxa, de relativização de verdades.

Para o esquizofrênico clínico, a transferência do impacto cultural do significante para o significado e vice-versa leva-o a uma subversão dos valores tidos por assentados e bem-postos pela sociedade. A construção narrativa de **Cidade de Deus** preocupa-se em trabalhar com sensações mais do que em contextualizar o problema sociopolítico da favela. Assim, a configuração temporal é repetida, compulsivamente marcada, voltada para o presente para criar a sensação de um ambiente labiríntico sem saída e sem transformação positiva das situações, reforçando, em permanência, as características de denúncia de uma situação que repercute fortemente no contexto em que o romance foi escrito, divulgado e lido.

2.2 Espaço

*E o coração vazio voa vadio
Como uma pipa no ar.*

Boca Livre, CD Songboca, 1994.

Oziris Borges Filho propõe que o estudo do espaço na obra literária pode ser chamado de *topoanálise*. Para iniciá-la, é preciso primeiramente identificar os tipos de espaços que aparecem no texto. Para este autor, dentre os microespaços distinguem-se o que ele denomina *cenário*, *natureza* e *ambiente*. O *cenário* compreende os espaços criados pelo homem, como prédios e ruas. A *natureza* não é fabricada pelas mãos humanas, no entanto seria passível de transformação. Seria o caso das montanhas, florestas e águas. O *ambiente* depende da visão subjetiva de alguém – narrador ou personagens – sobre determinado espaço. A fim de se compreender a atuação do espaço dentro do romance, é que se faz útil pensar em suas relações com a personagem e com o narrador.

Em **Cidade de Deus**, o espaço é categoria fundamental porque funciona como forte marcador de identidade e como moderador da ação. Existem diversos cenários menores e um grande cenário ao qual todos os outros espaços estão subordinados. Começemos pelos primeiros. Um deles aparece já no sexto fragmento do romance, é o *bar*. É aí que se encontram os *bichos-soltos*, a *rapaziada do conceito* e outros moradores do bairro, que gostam de beber e *jogar ronda*. O bar do Pingüim, por exemplo, é “o ponto dos primeiros maconheiros do conjunto. Era ali que eles se reuniam para fazer a intera do bagulho para fumar num loteamento próximo ao conjunto, ou no mato, e até mesmo pelas ruas, se houvesse possibilidade.” (p. 34-5). O boteco do Bonfim

Ficava aberto a noite toda de segunda a segunda. A malandragem jogava ronda, bebia traçado e, às vezes, cheirava brizola. Comia peixe frito, moela de galinha, torresmo, lingüiça, chouriço, ovo cozido, jiló ao vinagrete e caldinho de feijão preparados pela esposa do Baiano. O som da vitrola embalava os casais, que volta e meia arriscavam passos de dança na calçada. (p. 34).

Lugar de encontro e de vadiagem, seus freqüentadores não deixam de prestar atenção nas conversas dos boêmios pensando na manutenção do sentimento de união e cooperação da comunidade. Foi num desses que Cabeleira, o integrante mais destacado do Trio Ternura, tomou conhecimento do homem que havia delatado aos policiais o local de residência de um de seus companheiros de crimes. O assassinato do cearense Francisco é a segunda morte do romance (cf. p. 64) e se configura num bom exemplo da mentalidade dos criminosos da primeira parte, que se passa na década de 1960:

Eram sempre os delatores, os vacilões, aqueles que tinham olho grande nas coisas e nas mulheres dos outros que amanheciam com a boca cheia de formiga. Existiam os que morriam por azar nas mãos da polícia ou num assalto. Sempre ouviu, em rodas de bandido, conversas a respeito de algumas vítimas que reagiam, essas mereciam ganhar chumbo na cara, mas as capazes de entregar tudo sem dar uma de valente... o bicho-solto tinha mais que deixar uma merreca para o otário pegar o ônibus. (p. 68).

É possível perceber que existe uma regra “moral” seguida pelos bandidos. Suas atitudes são regidas por “certo ideal” de justiça. Segundo Roberto Schwarz, “Os crimes, que certamente não deixam de ocorrer no processo, são como que equilibrados pelo objetivo maior e comum, que alegra a cidade” (1999, p. 170-1). Os bares continuam a ser freqüentados nas segunda e terceira partes. No entanto, verifica-se aí que o clima de camaradagem entre os bandidos não continua o mesmo.

Na segunda parte, o cenário bastante freqüentado é a boca-de-fumo. Dadinho, a personagem mais importante a partir daí, comemora sua mudança da favela Macedo Sobrinho para a Cidade de Deus nos corredores dos Blocos Novos de apartamentos da região dos Apês. Dias depois, seu aniversário de dezoito anos é realizado próximo à boca-de-fumo dos Apês, que, a seu pedido e por sua conta, foi liberada aos amigos (cf. p. 207).

Dadinho, um dos assaltantes mais experientes para a sua idade, ambicioso e líder nato, ao perceber que

Lá em Cima os traficantes vendiam drogas como se vendessem balas para criança, davam festas de dois a três dias para quem quisesse participar e não faziam quase nada, nem saíam do

conjunto, nem ficavam na boca, já que tinham matutos para trazer e vapores para vender a droga. (p. 210).

decide mudar de profissão: de assaltante passaria a traficante. Ele traça o plano de liderar, junto a seu amigo Bené, o tráfico de drogas da região dos Apês e, a partir daí, começa a haver uma mudança naquele ambiente de união e cooperação que havia na primeira parte. Nenhum outro bandido, exceto Bené, tinha parte nos lucros de seu novo negócio, ainda que trabalhassem para eles, “porque bandido não presta, na primeira oportunidade iria lhe dar volta” (p. 218). Além disso, Dadinho, que se rebatizou de Zé Pequeno, “Proibiu os assaltos nos Apês, quem assaltasse algum morador na área de suas bocas-de-fumo morreria.” (p. 219). O cenário do encontro de bandidos passa a ter um padrão, uma autoridade que dita as regras de como agir naquele espaço.

O grande cenário é o conjunto habitacional Cidade de Deus, que o narrador chama de “neofavela de cimento” (p. 17). Segundo a perspectiva de Zé Pequeno, “Se é na favela que tem boca-de-fumo, bandido pra caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela” (p. 242). Em entrevista a Ana Paula Alves Ribeiro e Francisco César Manhães Monteiro, Paulo Lins diz que se aproveitou não dos nomes oficiais das áreas e ruas do bairro nem muito menos os criou, mas que usou a invenção popular dos moradores, que deram novos nomes às regiões. São elas: *Lá em Cima*, *Lá na Frente*, *Lá Embaixo*, *Lá do Outro Lado do Rio* e *Os Apês*, que compreende os *Blocos Velhos* e os *Blocos Novos*. Conforme a favela se desenvolve e cresce, surgem outros espaços, como os *Duplex* e as *Últimas Triagens*. Há também o Loteamento, cenário preferido dos primeiros maconheiros porque “não era visado pela polícia, tinha poucas casas e dezenas de tocas para fumar um” (p. 35). Para Oziris Borges Filho, “ao utilizar um nome real, o narrador provoca um efeito de sentido de realidade, tornando a obra mais verossimilhante.” (2005, p. 119). O romance tem aí um aspecto que faz lembrar o relatório científico ou a pesquisa sociológica. O registro do linguajar das pessoas da região assume maior importância do que os nomes dados pela administração pública da cidade. Dessa forma, percebe-se que a perspectiva narrativa está aproveitando a visão daqueles que transformam o espaço

segundo seus interesses e condições, os excluídos. Essa estratégia de usar os nomes utilizados pelos moradores é aproveitada pela produção contemporânea que veicula o discurso dos excluídos.

O espaço é visualizado de forma abrangente na primeira parte, ou seja, ele é aproveitado de maneiras diferentes para ajudar na caracterização das personagens.

Busca-Pé se encarregou de levar uma frigideira. Barbantinho levou o óleo, os outros amigos levaram farinha, açúcar, fósforo, água gelada e o fresco em pó. Um tratava de acender a fogueira, preparar o Q'suco de framboesa, o mais gostoso, enquanto os outros saíam pelo bosque armados de atiradeiras para caçar passarinhos. (p. 101).

As crianças, em sua inocência e alegria, valorizam o espaço e o recriam conforme as regras das suas brincadeiras. Nos fragmentos que tratam desse período da infância, a narrativa tem uma harmonia entre cenário, natureza e as subjetividades infantis, em sua empolgação pelo jogo e pelo desafio.

A favela constitui-se de casas brancas, rosas e azuis distribuídas em fileiras. A área dos Apês localiza-se do lado oposto, separada por um dos braços do rio e é formada por construções de cinco andares, com vinte ou quarenta apartamentos de um ou dois quartos.

Foram integrar a nova comunidade moradores oriundos de diversas favelas do Rio de Janeiro, pessoas que não se conheciam, que traziam experiências distintas, e que estranhavam o local sem eletricidade nem rede sanitária. As crianças são as que se adaptam mais facilmente ao novo local, uma vez que os trabalhadores “tinham que acordar de madrugada e andar três quilômetros para pegar o ônibus no largo da Freguesia.” (p. 33).

A princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao dia-a-dia: nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos... Tudo concorria para a integração dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre essas pessoas reunidas pelo destino. (p. 35).

Como se pode perceber, no início não havia uma identidade entre as pessoas e entre elas e o espaço de Cidade de Deus. O elo de identidade foi sendo formado com a convivência, com a troca de experiências diárias.

Segundo Bruner, a “experiência dos assuntos humanos passa a assumir a forma das narrativas que utilizamos ao contá-los” (1996, p. 129). As narrativas que uma comunidade utiliza para contar sua história são fundamentais para a identificação da identidade desse povo. A comunidade de Cidade de Deus não deixa de ter sua identidade porque compartilham do mesmo espaço, dos costumes e regras sociais nele estabelecidas implícita ou explicitamente em qualquer agrupamento social. No entanto, a complicação se faz notar quando já no início do romance o narrador diz

A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (p. 23).

Um mundo humano sem palavra é um mundo sem experiência comunicável, um mundo que beira o animal. A identidade que se tem com o espaço não pode ser, portanto, expressa em palavras mas é dada, como o romance nos sugere, pelas ações ou atitudes da personagem em relação ao mundo em que vive.

Na primeira parte do romance, os moradores têm uma idéia um tanto romantizada que se percebe pela escolha do nome dado ao trio de criminosos mais famoso da favela: o Trio Ternura. Eis uma herança dos morros de onde vieram, dos morros cuja diversão era mergulhada na boemia dos bares, de atravessar as tardes ao som do samba e outras músicas como as da *Jovem Guarda*. As narrativas estão aí presentes nas letras de música, que cantam a realidade do morro, a vida dos moradores da favela. A personagem Salgueirinho é respeitada por todos por ser o maior passista de escola de samba. O samba, cujos traços mais característicos relacionavam-se à tristeza e ao hábito de beber, é cantado por Vinicius de Moraes na música “Samba da benção”: “É preciso um bocado de tristeza senão não se faz um samba não.”.

Essa espécie de romantismo está na mente dos bandidos da Cidade de Deus refletido nos sonhos de *arrebentar a boa* para ir embora da favela e comprar uma *casa no campo* (área rural) a fim de viver a vida tranqüilamente.

Os moradores tinham uma experiência de convivência comunitária nos morros de onde vieram, cujas leis foram aplicadas também no novo bairro. O cenário e a natureza revestem-se, portanto, de uma atmosfera psicológica, sendo recriados pelo olhar das personagens. Apesar de o narrador dizer que “O melhor lugar do mundo era o Estácio” (p. 188) e que “Cidade de Deus era muito parada, muito mato, muito escura, tudo acabava cedo” (p. 189) e de as personagens terem consciência disso, ali era sua nova moradia, o local onde deveriam seguir seu futuro, sem muitas opções de mudança. O sentimento de comunidade e, conseqüentemente, de ligação afetiva àquele espaço torna-se mais consistente, como se vê no trecho imediatamente após o momento em que o policial Cabeção é assassinado por um criminoso cujo irmão foi morto pelo oficial.

Os moradores seguiam a carroça, amontoavam-se para ver o cadáver. O corpo de Cabeção era uma bica aberta para sempre. O cavalo volta e meia parava, porém sempre havia um para açoita-lo, dando continuidade ao espetáculo. O cortejo pegou a rua do Meio. Alguns bandidos atiraram no defunto, o sangue jorrou forte, fazendo cair mais rápido e tornando mais rubro o crepúsculo de outubro. A mãe de um maconheiro assassinado por Cabeção aproveitou para cuspir em seu corpo. Foi ovacionada. A carroça entrou na rua do braço direito do rio. A multidão cresceu. Alguns achavam que tinham perdido um bom policial. [...] A festa tomou nova proporção. Atiraram pedras, despejaram latas de lixo, deram pauladas. (p. 175).

Os moradores não tinham consideração desse personagem porque, quando ele flagrava um usuário de drogas, apressava-se em extorqui-lo depois de lhe dar uma surra, atirava nos pés de quem desconfiava e matava inocentes durante as perseguições a bandidos.

Nessa primeira fase da narrativa, o espaço é partilhado por todos e aproveitado segundo as necessidades de cada personagem. Conforme já vimos, as crianças o aproveitam para realizar suas brincadeiras, para se divertirem. Os bandidos, por outro lado, tratam de memorizar cada rua, cada

beco da favela a fim de descobrir esconderijos e caminhos alternativos para despistar os policiais nos momentos de perseguição.

Quem conhecesse bem o conjunto poderia andar de uma extremidade a outra sem passar pelas ruas principais. Marreco e Cabeleira gostavam de mostrar os revólveres para os policiais de ronda, entravam pelos becos dando tiro para o alto. Os policiais corriam atrás deles; porém, sem conhecer as dobras do labirinto, perdiam-se. Era comum, nessas horas, atirarem entre si. Os bichos-soltos davam a volta e atiravam de outro beco, deixando os policiais atordoados. (p. 33).

Os viciados freqüentam as áreas mais escondidas e escuras do bairro para não serem presos em flagrante. Os cocotas preferem encontrar os amigos nos bailes do clube para dançar ao som de rock'n'roll, e, durante o dia, aproveitavam a praia, fora da favela, “descendo nas ondas, fumando maconha na areia” (p. 182).

As soluções que os bandidos encontram, nessa primeira parte do romance, são bem diferentes do que ocorre na terceira parte. “chamaria Cabeleira para brigar na mão se fosse preciso, e bandido que é bandido tem de brigar na mão, senão perde a frente, fica desconsiderado” (p. 58). Bandido briga na mão, sai no tapa. Apesar da realidade de crimes, a amizade e o companheirismo têm aí algum valor ainda, mostrando que o sentido de comunidade é, então, forte. Já a partir da segunda parte, os mal-entendidos somente se resolvem com tiros, porque “—Tem que matar, quem cria cobra morre picado!” (p. 214). Tudo é violência, mas há *nuances*, como as apontadas acima, pois elas significam.

Esse clima mais ou menos equilibrado permaneceu em Cidade de Deus na época em que “o tráfico não era uma atividade concorrida entre os bandidos” (p. 205). “Cada um [dos traficantes] passava seu fumo sem essa coisa de olho grande no movimento do outro.” (p. 206). A partir do momento em que Dadinho consegue o controle das bocas-de-fumo dos Apês, o espaço da favela sofre uma alteração. As bocas-de-fumo, que eram cenários onde prevaleciam o respeito entre os traficantes e a amizade com os bandidos e viciados tornam-se ambientes autocráticos, nos quais passam a prevalecer a força e um sentimento de medo e terror. O espaço, antes freqüentado por

bandidos que tinham como lei as palavras do malandro Salgueirinho “é o seguinte: tem que ser amigo. Se começar esse papo de rixa, daqui a pouco a área fica suja rapidinho” (p. 32), passa a ser palco, na segunda parte do romance, de bandidos subordinados a um chefe que lhes impõe seguir certas normas de conduta que, se desrespeitadas, são punidas com a morte. A começar pelo início da carreira de Zé Pequeno no tráfico, que toma as bocas à força e a custo do assassinato dos proprietários.

Outros bandidos o observavam com medo e admiração. Alguns sentados no meio-fio, outros encostados na parede do Bloco Sete. Nenhum deles tinha disposição para tomar tal atitude, por isso mesmo passaram a respeitá-lo como todos os bandidos da Macedo Sobrinho respeitaram Grande. (p. 213).

A partir daí, a palavra começa a ficar mais rara, o diálogo não surte efeito quando o que está em jogo é o desejo de Pequeno. Bené, melhor amigo e único sócio dele, representa o bandido da velha geração porque aceita *desenrolar uma idéia* e acredita na amizade. Consciente de seu poder na favela ao lado de Pequeno, não menospreza os que gozam de menor prestígio que ele. Ao contrário, rende-se aos divertimentos da turma dos cocotas, de quem se aproxima e estabelece uma rede de amizade. Ao lado de Pequeno, seu esforço é o de tentar fazer valer a consciência do valor humano para não deixá-lo agir sozinho e por impulso. Mas, quando não consegue impedir a morte de um menino que havia assaltado um ônibus, Pequeno, “como se nada tivesse acontecido continuou a planejar o ataque, sem olhar para Bené, que o chamava de maluco com os olhos cheios d’água” (p. 286-7).

Pequeno representa o criminoso da nova geração, que se guia apenas pelos seus desejos e impulsos, que considera a atitude forte e a ação imediata mais eficazes do que o diálogo ou qualquer reflexão. Se o clima na segunda parte do livro não é tão pesado quanto na terceira deve-se à presença constante de Bené ao lado de Pequeno, que o faz reconsiderar suas decisões e abrandar um pouco o castigo dos desobedientes. Assim, quando Bené não está por perto, Pequeno aproveita para pôr em prática a sua crueldade e seu autoritarismo. O extermínio dos cinco traficantes, episódio mais comentado na

narrativa, é incitado por Pequeno exatamente no dia em que Bené se recuperava dos ferimentos causados por um bandido que iniciou briga num bar.

A palavra não tem espaço no reinado de Pequeno:

Antes mesmo de desengatilhar a arma, surgiram, de um beco, dois amigos dos traficantes executados, vinham pedir que os poupassem. Ao verem os corpos boiando, perguntaram a Pequeno o que estava acontecendo.

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

— Tamo, mas vinemos numa de paz.

— Paz é o caralho, rapá! Me dá os ferro aí! Me dá os ferro aí!

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

— Joga lá no rio, joga lá no rio! (p. 226).

Com a exclusão do diálogo na favela, as narrativas também fracassam porque perdem seu componente fundamental. A identidade, peça básica de qualquer comunidade que se enxerga como tal, é dada agora pela não-palavra. A voz dá lugar à ação pura e simples, ao movimento silencioso da bala que, no espaço da Cidade de Deus, se faz mais forte do que o verbo. É assim que a percepção do espaço pelas personagens está em sintonia com a própria prosa do narrador. No início do romance, este ainda arrisca a poesia concreta, construções mais líricas e, ao final, tem sua voz suplantada pelo ritmo frenético da ação.

Observa-se ainda um outro espaço no texto do romance. É o da natureza representada pela área onde foi construído o conjunto habitacional e que o circundava. Ela cede espaço e diminui conforme a área reservada à favela se estende e ali são construídas mais casas, blocos de apartamentos e campos ou quadras para o lazer. No fim, a área verde reduz-se ao bosque de Eucaliptos e a algumas árvores, deixando que o rio reine quase absoluto com seus dois braços desnudos como que a abraçar aquele espaço desamparado. A área que ela ocupa começa também a ser paulatinamente reduzida conforme prossegue a construção das casas, ruas e blocos de apartamentos. O que resta da natureza são o bosque de eucaliptos, o lago, a lagoa, o laguinho e o

rio. Perde-se o goiabal, os abacateiros, o charco, a fonte e as terras “cobertas de verde” (p. 16). Existe neste fato de substituição do espaço verde pela construção cinzenta uma simbologia, um sentido de que o cenário de violência, medo e morte a ser aí instalado, foi construído sobre os destroços e as ausências do mundo natural, explicitando o uso que o homem contemporâneo faz da natureza.

O narrador mostra pelos olhos de Busca-Pé, logo na segunda página do romance, a transformação que a construção do novo bairro imprimiu na natureza, estabelecendo um contraste entre o passado e o presente da personagem e mostrando o lado agressivo de tal ocupação. Ou seja, para que Cidade de Deus existisse, houve grande agressão à natureza. É como se o próprio espaço cedido para o seu nascimento fosse fruto de uma violência, a primeira naquele local.

Repousou o olhar no leito do rio, que se abria em circunferências por toda sua extensão às gotas de chuva fina, e suas íris, num zoom de castanhos, lhe trouxeram flash-backs: o rio limpo; o goiabal, que, decepado, cederia lugar aos novos blocos de apartamentos; algumas praças, agora tomadas por casas; os pés de jamelão assassinados, assim como a figueira mal-assombrada e as mamoneiras; o casarão abandonado que tinha piscina e os campos do Paúra e Baluarte – onde jogara bola defendendo o dente-de-leite do Oberon – deram lugar às fábricas. (p. 12).

Por outro lado, o espaço reservado à natureza que restou assume um tom leve, alegre e inocente. É aproveitado com empolgação pelas crianças já que se sentem à vontade em seus domínios. “Foi como se tivessem mudado para uma grande fazenda. Além de comprarem leite fresco, arrancarem hortaliças na horta e colherem frutas no campo, ainda podiam andar a cavalo pelos morrinhos da Estrada do Gabinal.” (p. 21).

Os cocotas, que vivem uma fase de aproveitar ao máximo o período da adolescência e juventude, também se satisfazem em apreciar a natureza ao redor. Isso acontece, por exemplo, com Thiago quando encontra nos galhos de uma árvore o espaço ideal para fumar seu cigarro de maconha:

Notou um ninho no galho ao lado, teve curiosidade de ver o que tinha dentro [...] Depois de algum tempo sentiu que não estava tão doido

assim, relaxou e observou os raios de sol entrando pelas folhas, passarinhos brincando nos galhos. Tudo ficou mais calmo e bonito, sempre as coisas ficam mais à mostra quando se fuma um, há quanto tempo que não percebia a felicidade dos pardais, a beleza de vida. A imagem do sol dando nos galhos ficaria para sempre em sua mente. (p. 231).

E também Busca-Pé, ainda que desencantado com a dificuldade de seguir seu sonho de iniciar carreira de fotógrafo, deixa que a natureza exerça seus efeitos sobre ele. “a depressão de Busca-Pé perdeu corpo, não pela presença do amigo ou pela maconha que iria fumar, mas pela beleza do lugar: aquele campo imenso, o lago, as amendoeiras e o bosque.” (p. 371).

Do ponto de vista da construção literária, temos nesses casos de harmonização da natureza com as personagens, de valorização dos seus aspectos positivos, um procedimento típico do romantismo. Tal aspecto torna-se até mesmo um dos princípios identificadores da escola romântica, tanto na prosa como na poesia. Nele a natureza repercute os sentimentos das personagens, emoldurando-os e refletindo-os. Assim, num romance romântico, se as personagens protagonistas estão bem, num momento de harmonia entre si, a natureza, forçosamente, os acompanhará nesta atitude com canto de pássaros, claridade do sol, brisa leve, ramagem verde, etc. Se, porém, ocorrem entre elas discussões, desavenças ou rupturas de sentimentos, a natureza apresentará concomitantemente um cenário condizente com essas situações, mostrando tempo sombrio, chuva, ventania, trovões ou outros distúrbios dos elementos naturais. A esse respeito, afirma Sidney Barbosa:

O Romantismo leva as relações entre o homem e a natureza a um novo patamar, de modo que ela, a natureza, pode finalmente atingir seu apogeu na representação literária [...]. Desta forma, o papel fundamental da natureza romântica leva, por seu turno, a uma humanização desta, capaz de dotá-la de aspectos tão próprios ao Homem a ponto de ela poder assumir também suas ambivalências. (BARBOSA, 2005, p. 183).

Não nos surpreende, no entanto, por parte do autor de **Cidade de Deus**, o uso desses procedimentos narrativos num outro momento da história literária, uma vez que é preciso lembrar que uma das características marcantes do

romance como forma literária moderna é a mistura de gêneros, de temas e de escolas, no seu próprio interior. Há nesse caso recuperação e atualização de procedimentos que vão somente confirmando o romance de Paulo Lins como uma obra contemporânea de grande valor estético.

Mas, em dado momento, a natureza passa a ocupar espaço restrito em **Cidade de Deus** porque nos episódios que envolvem a bandidagem, ela praticamente não aparece. O que sobra dela é apenas o mato, que funciona como esconderijo para os bandidos, e o rio, que permanece presente em todos os momentos impactantes da narrativa.

Ao se servir desses procedimentos típicos do romantismo, o autor do romance estudado coloca automaticamente em cena dois outros aspectos dessa escola literária no que se refere à natureza. Por um lado, a ambigüidade do homem face a ela, visto que ele a valoriza e a destrói alternadamente. Por outro, ocorre a sua antropomorfização. Nesse caso, a natureza passa a ser uma personagem, que pode ter atuação positiva ou negativa, favorável ou não aos seres humanos.

Em **Cidade de Deus**, a natureza desempenha, portanto, um papel insólito e ambíguo no romance, pois, além de se humanizar e de, ao mesmo tempo, servir de pano de fundo para os momentos bons, ela também se alia à violência em algumas ocasiões. É o caso, por exemplo, quando o curso do rio fica tingido de sangue dos corpos dos assassinados nele jogados e instala-se um clima sombrio com chuva e brumas, ou então nos momentos em que o mato serve de depositário dos descartes resultantes dos roubos (papéis, fotos, documentos que não têm valor para os bandidos) ou transforma-se em lugar para se esconder as drogas, confirmando o que afirma Barbosa.

Contudo, as relações do Homem com a natureza em Victor Hugo, apesar do caráter laudatório que freqüentemente as acompanha, podem suscitar algumas surpresas quando verificamos que o refúgio natural, espaço confessional e aconchegante como um abraço materno, pode assumir, por vezes, um aspecto cruel como se, de mãe carinhosas passasse a uma madrasta cruel. (BARBOSA, 2005, p. 170).

O rio, por estar presente desde o início da narrativa até a terceira parte, pode ser tido como a presença da natureza por excelência na Cidade de Deus. Ele recebe, assim como a chuva, um tratamento de personificação na narrativa.

E, como o bom braço ao rio volta, o rio, totalmente abraçado, ia ziguezagueando água, esse forasteiro que viaja parado, levando íris soltas em seu leito, doando mililitros para os corpos que o ousaram, para as bocas que morderam seu dorso. Ria o rio, mas Busca-Pé bem sabia que todo rio nasce para morrer um dia. (p. 16).

À época dos primeiros dias do conjunto habitacional, é como se o rio soubesse de sua importância para as pessoas, como se soubesse de sua utilidade. Tanto ele como as personagens da história naquele momento estão em sua melhor fase.

O assassinato dos cinco traficantes ocorre num dia chuvoso, a natureza parece anunciar a morte do rio, que havia servido como palco de celebração da vida anos atrás. Busca-Pé e Barbantinho, crianças que tanto aproveitaram o rio como palco de suas brincadeiras, testemunham o fato: “notou que a água do rio encarnara. [...] Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente.” (p. 14). A natureza, com quem eles tanto se identificaram, parece, nesse momento, anunciar a morte do rio e de uma situação de equilíbrio por meio de uma chuva rala que virou tempestade e participar do sofrimento dos garotos: “E, mais que tudo, as águas desceram para chorar por Busca-Pé e Barbantinho” (p. 227). A natureza parece ter sentimentos, exalar vida. O narrador até compara as mudanças naturais com as humanas: “tudo que está muito calmo de repente se agita. O homem é assim, como o mar, o céu, a própria terra e tudo que nela habita” (p. 200).

Na segunda parte, a narrativa viaja para cenários fora da Cidade de Deus. No entanto, eles funcionam apenas para acompanhar as trajetórias de algumas personagens. O presídio é retratado como um espaço de violência e de injustiça e representa o terror para os bandidos. Em alguns casos, a personagem prefere a morte a retornar ao complexo penitenciário. É o espaço onde se inicia a organização criminosa do Comando Vermelho, o presídio da

Ilha Grande (p. 271). A narrativa tenta cobrir, simultaneamente aos eventos ocorridos na Cidade de Deus, o crescimento do CV, que tem como um de seus integrantes o viciado Manguinha. Para mostrar episódios relativos ao cotidiano de Manguinha após ele ter integrado a organização, a narrativa aborda outras favelas, assaltos e o movimento das bocas-de-fumo.

A praia é um espaço freqüentado pelos cocotas a fim de se divertirem e reunir os amigos, nadar e fumar cigarro de maconha. É um lugar neutro, que se coloca entre o líquido do mar e a concretude dura do espaço antinatural violento da favela, espécie de interregno de repouso e refazimento para que as personagens possam suportar a violência de suas vidas na Cidade de Deus. Outro espaço freqüentado por eles, que fica fora de favela e cuja representação é a mesma da praia, são os festivais de rock de Magé e Miguel Pereira.

Existem ainda as residências de luxo, que são alvo de assaltos dos bandidos. A dupla Metralha e Nego Velho escolhem uma casa “de bacana” (p. 288). A quadrilha de Manguinha escolhe uma residência na Barra da Tijuca (p. 330). Trata-se de espaços idealizados, tão distantes quanto irrealis e que são apenas aflorados pelas personagens daquele espaço da favela, este, sim, real e palpável.

No mais, os episódios do romance passam-se majoritariamente na Cidade de Deus. O espaço da cidade carioca fora dos limites da favela está quase ausente da escritura do romance, mas é ele que se contrapõe, efetivamente, à Cidade de Deus, apesar de apresentar-se algo invisível na perspectiva narrativa. Além disso, é para pessoas que habitam nos espaços fora de Cidade de Deus que, na sua maioria, os traficantes vendem as drogas. De certa forma, o espaço da cidade alimenta o crime e toda a guerra que ocorre no local delimitado pelo narrador. Todas as personagens do romance estão condenadas a vivenciarem seus dramas nesse reduzido espaço, apesar de buscarem recursos (com os assaltos) e inspiração (querem ficar ricos e viver em outros espaços do tipo “chácaras”, fora de Cidade de Deus ou assaltar “casas de bacana”, espaço do conforto).

Já o fato de haver o nome “cidade” na denominação de um bairro ou de uma região que se torna título do romance pode significar não apenas a valorização desse espaço, mas que ele é totalizante e corresponde a um espaço que ele considera autônomo com referência à cidade do Rio de Janeiro. Porém, tal “cidade” está permanentemente em confronto com um grande ausente textual: os detalhes e as histórias dos espaços habitados pela classe média carioca. Trata-se de um espaço labiríntico que, no desenrolar da história, torna-se cada vez mais limitado ao espaço da favela, representando espacialmente o “sufoco” psicológico que vivem todas as personagens.

Por sua vez, pode-se identificar em **Cidade de Deus** duas imagens do espaço: a favela como idílio, e a favela como inferno¹⁰. Isso se justifica porque, no panorama da narrativa, episódios mais leves – como aqueles que retratam as fases da infância (na 1ª parte), da adolescência dos cocotas (na 2ª parte) e as reuniões da turma de Laranjinha e Acerola, os viciados em maconha – são intercalados com cenas intensamente violentas – assassinatos passionais, mortes ocasionadas por balas perdidas e a guerra do tráfico de drogas.

Em conclusão, podemos inferir que, no romance estudado, a espacialidade desempenha um papel importante e eficaz para o desenvolvimento da narrativa. Ela é, ao mesmo tempo, aberta (aceita pessoas oriundas de outras favelas, outros espaços) e fechada (tem suas próprias leis, determinadas pelos traficantes), interna (favela) e externa (a cidade do Rio de Janeiro), constitui-se no motivo da guerra (a disputa do espaço das bocas-de-fumo) e contém em si o paraíso (época da infância e da adolescência das personagens) e o inferno (toda a guerra dos traficantes).

Finalmente, é preciso levar em conta que tal espaço foi construído sobre os restos mortais da natureza (espaço sagrado com árvores e rio, concedido aos homens para serem felizes com o seu uso) e se transforma num labirinto artificial, construído pela sociedade (o governo é quem manda fazer) e num inferno, região inferior, miserável, sem natureza ou solidariedade. Trata-se do espaço da pura violência, da ausência da Lei, de qualquer moral ou traço de humanidade: um espaço degradado e degradado.

¹⁰ Os termos são de Luiz Eduardo Franco do Amaral (2003), que analisa as imagens da favela nas produções literárias brasileiras contemporâneas.

**A constituição de uma cidade divina
no romance brasileiro
contemporâneo**

3.1 Ação

*Um moleque cheira cola, fuma maconha
Mata e rouba como sonha o imperialismo
Me estuprem, me torturem
Como quer a mídia
Que eu ponho fogo no colchão da burguesia*
Preto Ghóes

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes conceituam a ação como o elemento fundamental da construção narrativa. Trata-se do conjunto de eventos que se apresentam como uma cadeia em desenvolvimento, desembocando ou não num *desenlace*. Para sua consecução, é preciso que haja um ou mais sujeitos que a realizem ou a sofram num certo tempo e que ocorram transformações. A ação tem o papel de encontrar e solucionar problemas ao longo da narrativa; além disso, é um componente “que estrutura e confere consistência ao relato” (1988, p. 191). Ela manifesta-se de forma diversa nos vários gêneros narrativos. Enquanto no conto, por exemplo, existe uma ação única e concentrada, no romance as ações desenvolvem-se paralelamente umas às outras, ou encadeiam-se formando uma seqüência.

Cidade de Deus é composto por quatrocentos e quarenta e três fragmentos distribuídos em três partes, centradas em três personagens. A primeira parte tem noventa e três fragmentos, a segunda, cento e quarenta e oito, e a terceira, duzentos e dois. 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.

O tema recorta uma ação principal, que é a da violência em si, em suas diversas facetas. Essa ação primeira é desdobrada em várias histórias ou episódios que, apesar de aparentemente isolados, são extensões da ação principal. O tema, que deveria englobar todas essas histórias, é o movimento

paralelo da fundação, crescimento e desenvolvimento do conjunto habitacional Cidade de Deus com a intensificação da criminalidade devido ao aumento do mercado de consumo de drogas pesadas. O protagonista pode ser visto, assim, como coletivo em primeiro plano.

As demais histórias são, muitas das vezes, independentes entre si, enfatizando, como no caso de Marreco, os dramas da personagem

Marreco saiu de perto dos amigos, pensou em entrar no banheiro, mas preferiu ir para fora da casa. Uma tristeza acompanhava seus passos, não escutava mais o que os amigos diziam, sentia calafrios, foi para o fundo do quintal, sentou-se com a cabeça encostada na parede da casa e deixou as lágrimas se desentocarem dos olhos. Não foram as velhas que o deixaram triste, elas apenas o fizeram lembrar de uma outra ocasião, quando foi assaltar o caminhão de gás sozinho e a polícia surgiu na hora; não dava para correr sem atirar e foi o que fez. Uma das balas do seu revólver esturrou a cabeça duma criança. Ele viu o nenê balançar no colo da mãe e os dois caírem no chão com o impacto do tiro. Repetia para si mesmo que aquele crime fora sem querer, numa tentativa de aliviar-se da culpa, porém o desespero de ter matado uma criança tomava conta dele sempre que se lembrava disso. (p. 28-9).

No caso de Sobrancelha, está em primeiro plano o sonho de ser reconhecido pelos bandidos mais *considerados*. O menino aparece uma única vez na narrativa apenas para assassinar o irmão caçula de Manoel Galinha, o líder de uma das quadrilhas envolvidas na guerra de traficantes. Destacam-se, dentre outras, as narrativas do esquartejamento do bebê (cf. p. 79), do espancamento dos gatos até a morte (cf. p. 117), o assassinato do marido com água fervente (cf. p. 295), as várias mortes isoladas e, muitas vezes, ao acaso em fugas e perseguições da polícia (o Haroldo, o *bom malandro*, “que morrera sem ter nada a ver com nada” (p. 45)).

O narrador traça um panorama da população que mora na favela, retratando diversas situações de vida dos moradores, como, por exemplo, a de Fernanda, mulher prostituta e casada que vive um relacionamento estável com o marido; de Ari ou Soninha Maravilhosa, travesti que se prostitui na rua e sofre com sua situação de carência até o momento em que encontra um homem que lhe oferece amor e amparo material; de Pará, o assaltante que mendigou durante anos com a mãe e a viu ser tragada por um bueiro; de Alicate, o

integrante do trio Ternura que abandonou a vida de assaltos, converteu-se a uma igreja evangélica e virou missionário nos presídios; de Busca-Pé, o menino que foi bem educado pela mãe, estudou na escola regular e alcançou o sonho de sair da favela e conseguir emprego como fotógrafo; de Manguinha, o maconheiro da paz, “que não atrasava ninguém” e que entrou no mundo do crime por ter estabelecido relações de amizade com bandidos perigosos no curto período em que ficou detido na delegacia. Nas primeiras partes, o autor não se restringe apenas ao universo das pessoas envolvidas no crime, mas atém-se também a outros moradores da favela, que não estão diretamente envolvidos com a criminalidade.

O romance inicia-se com um *flashforward*, ou seja, um deslocamento temporal que conta coisas que irão ocorrer mais à frente na narrativa¹¹. Nesse primeiro fragmento do romance, dois amigos de infância, Busca-Pé e Barbantinho, num momento de descontração, partilham um cigarro de maconha à beira do rio, ao mesmo tempo em que recordam acontecimentos de um passado, quando Busca-Pé “era infeliz e não sabia” (p. 12). Interrompemos bruscamente a exposição para lembrar que, neste momento, Paulo Lins faz um paralelo artístico, uma intertextualidade com a canção “Meus tempos de criança” do músico e compositor mineiro Ataulfo Alves¹². Ele está realizando uma atualização de um mito brasileiro que vem de um dos versos da canção: “Eu era feliz e não sabia”. Isso valoriza a narrativa em seu aspecto estético.

Os dois amigos pensam também no futuro, traçando mentalmente seus planos de vida e muito conscientes de sua situação atual de pobreza. O espaço é descrito primeiramente a partir da perspectiva de Busca-Pé, que resgata imagens guardadas em sua memória. Eles continuam ali fumando até perceberem que

a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro

¹¹ Ver o conceito de *flashback* e *flashforward* segundo Umberto Eco. In: FERREIRA, 2003, p. 48.

¹² Ataulfo Alves nasce em 2 de maio de 1909 em Mirai, Minas Gerais, e morre após uma intervenção cirúrgica no Rio de Janeiro em 20 de abril de 1969.

presunto brotou na curva do rio com um guaiamum devorando as suas tripas. (p. 14).

Receosos do que viria a significar aquela cena, apressam-se apenas para chegar em suas casas com vida. Esse trecho vem alertar o leitor da história que está por vir. “Era a guerra que navegava em sua primeira premissa” (p. 14). A ação é aí interrompida e será continuada somente no final da primeira parte, na manhã seguinte aos assassinatos. Esse é um segundo *flashforward* na narrativa, que apresenta um pouco da vida de Busca-Pé e Barbantinho na adolescência, dois garotos que não se interessam pelo mundo do crime. O leitor vem a saber que o extermínio relaciona-se com a figura de Pequeno somente na página 182, quando seu nome é mencionado pela primeira vez. Novamente suspende-se a ação, que será retomada a partir da p. 224 (já na segunda parte). Esse fragmento mostra, por sua vez, momentos antes de a água do rio tornar-se cor de sangue – o outro lado da história, o plano de Zé Pequeno. O criminoso decide apropriar-se das *bocas-de-fumo* da favela e, para isso, reúne sua quadrilha a fim de perseguir os traficantes oponentes. Revoltado com a briga na qual Bené é esfaqueado, Pequeno e seus aliados matam, além do homem responsável pelos ferimentos de Bené, cinco traficantes e os lançam ao rio. Esse assassinato coletivo rende a Pequeno o comando dos pontos de venda de drogas mais estratégicos da região. Percebe-se que a ligação entre os fragmentos é feita de forma um tanto afrouxada. Elementos fundamentais na ligação das cenas são o rio e a chuva, que são ressaltados nos três momentos. Antes da matança, o narrador diz que “Em dias de chuva, o tempo corre mais rápido, a ausência do sol faz as horas passarem despercebidas para quem está ao léu dará.” (p. 14), e “A chuva era rala, o rio corria um pouco mais veloz” (p. 225). E, depois de os corpos terem sido jogados no rio, “A chuva fina virou tempestade” (p. 14), e “A chuva tomou novo impulso, seus pingos ricocheteavam nos telhados como rajada de metralhadora. A água lavou as manchas de sangue na beira do rio” (p. 226-7). Busca-Pé, ao acordar no dia seguinte, viu que “O mundo ainda era cinza, mas a chuva tinha passado” (p. 178). O episódio narrado na segunda parte do romance liga-se à cena de abertura do livro no seguinte momento: “E, mais que

tudo, as águas desceram para chorar por Busca-Pé e Barbantinho nesse dia em que saíam do casarão mal-assombrado e fumavam um baseado na beira do rio à altura do bosque de Eucaliptos.” (p. 227).

Observa-se que a personagem Busca-Pé funciona como um instrumento da memória no romance. Essa sua característica ajuda na ligação dos fragmentos. Ele é destacado ao longo de toda a narrativa. Na primeira parte, integra um grupo de crianças que gostam de participar de brincadeiras de rua e também de assistir a programas de televisão, como o do *National Kid*. Na adolescência, faz parte de duas turmas: a dos estudantes do colégio, que se interessam pela música popular brasileira (cf. p. 178-9), e a dos cocotas da Cidade de Deus (cf. p. 181-3). Ele participa, portanto, dos bailes e dos festivais de rock com os cocotas (cf. p. 227), porém é alguém diferenciado no meio deles, uma vez que estuda e tem sonhos de sair da favela e procurar conseguir um emprego de fotógrafo. É na figura desse personagem que se vislumbra a complexidade da narrativa. Ele funciona como elo de ligação dos fragmentos. Trata-se de um personagem que tem uma trajetória de vida que se configura numa exceção se comparada à de todas as outras personagens. Como será visto mais adiante neste trabalho, ele fracassa em sua primeira tentativa de assalto porque as vítimas mostram-se “legais pra caramba” (p. 372-3). Posteriormente, na terceira parte, ele passa a participar das reuniões do Conselho de moradores do bairro, engajando-se na luta política, para depois de alguns anos mudar-se da favela e conseguir o tão sonhado emprego de fotógrafo.

Funciona também como um elo de identificação com o leitor porque as cenas do universo de leituras de gibis e de filmes populares na infância da época que protagoniza lhe trazem boas recordações.

Batman era um super-herói terráqueo, tinha que torcer por ele. Super-Homem era o mais forte de todos os super-heróis, mas se National Kid quisesse o derrubava mole, mole, pois o raio de sua pistola tinha criptonita e o caralho. Aquele tal de doutor Smith dos *Perdidos no espaço* é a maior bichona. (p. 102).

E havia também as brincadeiras, conhecidas de muitos leitores:

Se aparecesse uma mulher gostosona, peladinha, aqui no bosque, o que você faria? Tudo o que eu falar tu fala guei. Carro guei, casa guei, rua guei, jaca guei. Se fizer um buraco e cavar, cavar, cavar, cavar, vai sair lá na China. Quando eu crescer, eu vou ser médico. Eu já vou ser polícia, porque se neguinho vir tirar farinha comigo eu prendo logo. (p. 102).

Os fragmentos em que esse personagem aparece apresentam um tom mais leve e descontraído, funcionando como uma pausa no meio da ação violenta.

O segundo fragmento do romance é um retorno ao período anterior à construção do novo conjunto habitacional, construído pela prefeitura do Rio de Janeiro para receber favelados desabrigados devido às enchentes de 1966. A narrativa retoma, num rápido relance, a época da escravidão, fazendo uma ligação entre o passado e o presente. O único elemento que permanece é o rio, “esse forasteiro que viaja parado” (p. 16), presença importantíssima pois funciona como um elo identitário da comunidade. Os próximos dois fragmentos têm um tom mais leve, tratam da chegada da nova comunidade de moradores e das brincadeiras infantis.

Quando o narrador apresenta Marreco, Cabeleira e Alicate, bandidos integrantes do chamado Trio Ternura, a narrativa mergulha na temática da criminalidade e da violência. A partir daí, há uma diferença de andamentos da ação ao longo do romance: ela é, às vezes, executada de modo lento; em outras, precipitadamente.

Numa cena da primeira parte, o tempo corre tão lentamente que o leitor quase não suporta o horror. Ela mostra um *bicho-solto* enganado pela esposa que trama a mais cruel das vinganças: retalhar o corpo da criança que é a prova da traição (cf. p. 80-1). Já na terceira parte, quando Galinha procura atacar um integrante da quadrilha inimiga, sua ação é eficaz, precipitada e rápida. Não há tempo para pensar:

Saltou perto da praça onde Monark havia colocado os olheiros e caminhou ligeiro até bem perto da Treze. Disparou dois tiros de escopeta. Atingiu em cheio a cabeça de um soldado de Cabelo Calmo. Sacou a pistola, esperou que alguém aparecesse. (p. 432).

A partir do estupro da namorada de Galinha, o romance segue no ritmo de referir-se apenas aos crimes e à guerra que está a se formar. Acabam-se os momentos reservados às brincadeiras de rua, aos programas de heróis na televisão ou à diversão dos cocotas na praia. Doravante, as crianças que interessam são aquelas que se iniciam na vida do crime desde muito cedo, como o menino Filé com Fritas, por exemplo, que com apenas oito anos quer integrar a quadrilha de Mané Galinha. As crianças da terceira parte do romance são quadrilheiros experientes na arte de manejar uma arma. “Os mais novos gostavam daquela sensação de guerra, encarnavam os heróis da televisão” (p. 472). A narrativa mescla ficção e realidade.

Muitas coisas acontecem dentro de um curto período de tempo. Na terceira parte do romance, o desenrolar das ações assemelha-se aos “homens-narrativas” de Todorov. Aí “as ações não existem para servir de ‘ilustração’ à personagem, mas, pelo contrário, as personagens são submetidas à ação” (TODOROV, 2004, p. 120). A ação passa a ter valor por ela mesma, para imprimir ritmo acelerado à narrativa.

Simultaneamente à maior dinamicidade das ações, a narrativa surge mais fragmentada, com maior número de personagens e numa linguagem mais econômica e direta. Realiza-se aí uma sintonia narrativa, onde tudo converge para aumentar a sensação de frenesi e envolvimento emocional do leitor. O espaço fechado dentro dos limites da favela favorece essa sintonia e promove uma organização em forma de labirinto. Karl Erik Schollhammer reafirma a validade dessa estrutura ao dizer que “as narrativas não conseguem sair da própria segregação temática numa comunicação ou diálogo com o mundo que os rodeia” (2000, p. 258). Além de favorecer a sensação de náusea e de acossamento a que estão submetidos todos as personagens, ela fortalece a ficcionalidade do relato.

A grande maioria das ações aponta para a inexistência de soluções dentro do espaço fechado da Cidade de Deus, pois apenas reproduz a lógica cruel da pobreza e da violência da sociedade brasileira. É o que vemos quando Zé Pequeno é assassinado: foi morto por aqueles que haviam sido seus “quadrilheiros”, que aprenderam a manejar uma arma, a fumar maconha,

cheirar cocaína e matar na sua escola do crime. A lógica brutal continuará porque existirão outros bandidos assim como Zé Pequeno, os quais farão os mesmos gestos em circunstâncias semelhantes.

Além disso, as ações não cumprem sua própria exigência conceitual, que é favorecer a transformação de situações. Viu-se que, além do sujeito e do tempo, “a ação depende, para a sua concretização [...] [das] *transformações* evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados” (REIS, 1988, p. 190). As ações em **Cidade de Deus** não implicam em transformação, mas somente numa intensificação da degradação moral e social da situação geral da violência. As ações não têm força de mudança apesar do ritmo acelerado e do movimento alucinante. Mesmo com o afastamento daqueles que iniciaram a guerra, a ambição pelo controle dos pontos de venda de drogas continua. A violência, que já fazia parte da vida dos moradores da favela – a convivência com a bandidagem; a presença constante da polícia; o ambiente de desestruturação familiar, social e econômica – passou a ser praticada por um número maior de pessoas. Além disso, a média de idade dos iniciantes no mundo do crime diminuiu, pois garotos de oito ou nove anos já sabem como manejar uma arma e já podem exercer funções na carreira do tráfico.

Ao perceber a dinamicidade do movimento narrativo aliada à circunscrição da ação ao espaço da favela, Vilma Arêas sustenta que a velocidade não leva a lugar algum, pois “assemelha-se à queda livre no abismo” (1998, p. 156). Num movimento semelhante à corrida em círculos, não existe transformação das situações ou soluções, o que há é apenas a intensificação de suas perdas ou do estado de definhamento num espaço corrompido. Por mais que os excluídos saiam em busca de estratégias para *arrebentar a boa* e corram para despistar os policiais, eles continuam a ser excluídos. Na esmagadora maioria dos casos, não lhes são oferecidas oportunidades de mudança efetiva. Pode acontecer mudança de mentalidade, mas a ascensão social é rara. Veja-se, por exemplo, o caso de Alicate que abandona o mundo do crime porque se converte à religião protestante

O cristão mudou-se, sem se despedir dos amigos, um mês depois da visita dos religiosos. Largou baralho, canivete, o revólver, os vícios. De uma vez por todas deixou de lutar contra o azar. Volta e meia

dizia para Cleide que ele sim tinha arrebatado a boa. Conseguiu um emprego na empresa Sérgio Dourado, onde foi explorado por muito tempo, mas não ligava. A fé afastava o sentimento de revolta diante da segregação que sofria por ser negro, desdentado, semi-analfabeto. (p. 156).

Além disso, as situações narrativas são repetidas em sua seqüência. Essa “quase-padronização das seqüências, sinistramente monótonas em sua variação [...] depois de alguma confusão tendem para o mesmo desenlace, o que é uma das linhas evolutivas amargas do livro.” (SCHWARZ, 1999, p. 165).

A epopéia – “forma erudita [ou artística], dotada de recursos e leis próprios” (JOLLES, 1976, p. 77) – originou-se da saga (“resultante da disposição mental da família, do clã e do parentesco de sangue” (*op. cit.*, p. 78)). Na epopéia, os diversos episódios enriquecem a matéria. Segundo Aristóteles, ela se caracteriza pela longa extensão. **Cidade de Deus** é um romance bastante extenso que pretende contar a história de um povo, desde sua instalação no espaço que lhes serviria de moradia, passando pelas transformações desse espaço e as gerações sucessivas. Até mesmo os antepassados desse povo são lembrados logo ao início, quando a narrativa remete ao período anterior à publicação da Lei Áurea. “Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio [...] dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram.” (p. 16). E posteriormente a ela: “Um dia essas terras foram cobertas de verde com carro de boi desafiando estradas de terra, gargantas de negros cantando samba duro” (p. 16). A construção narrativa remonta às batalhas heróicas graças aos episódios entrecortados por cenas de guerras de traficantes. Podemos, pois, afirmar que, pelo menos do ponto de vista temático, **Cidade de Deus** trata-se de uma epopéia.

Da saga, este romance contemporâneo lembra o transcorrer de gerações. Uma das personagens da terceira parte, por exemplo, é filho de Cabeleira, criminoso que dá nome à primeira parte do romance. Parazinho, filho do cearense assassinado por Cabeleira, ao saber que o herdeiro do matador de seu pai integra uma das quadrilhas envolvidas na guerra, torna-se *guerrilheiro* também e alcança seu objetivo maior: vinga a morte de seu pai matando o filho do assassino. O romance seria uma saga da violência portanto,

uma vez que as gerações sucessivas de uma mesma cadeia genealógica sofrem maior degradação que seus antepassados, morrendo mais jovens e, quando sobrevivem, desfrutam de piores condições de vida.

O avanço cronológico do episódio de abertura dos poemas épicos era uma técnica padrão da composição clássica. O primeiro episódio de **Cidade de Deus** pode ser tomado como um prelúdio que, como se viu em outra parte, refere-se a um momento avançado do enredo. Além disso, Vilma Arêas lembra que “ainda da épica utiliza **Cidade de Deus** a convencional marcação do passar do tempo com o colorido da aurora” (1998, p. 153). Esse traço é bastante recorrente, principalmente na primeira parte do romance. Veja-se essa passagem exemplar: “E uma lua redonda, claríssima, encantou ainda mais o eterno mistério que a noite sempre traz, e o enterro daquela manhã de sol intenso foi o maior que já se viu” (p. 385). No entanto, esta epopéia, ao invés de referir-se a fatos grandiosos, trata de ações nada moralmente exemplares e caminha para um fim trágico. As ações, no entanto, são, sim, exemplares no sentido de serem paradigmáticas dentro do contexto da narrativa.

Outra herança da épica é a invocação a uma entidade superior àquele que narra. No fragmento imediatamente anterior à apresentação dos bandidos, o narrador clama a poesia para iluminar “as certezas dos homens e os tons de minhas palavras” (p. 23), para ser seu apoio na narração de um mundo em que a palavra é rara, “Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada” (p. 23). Esse momento apresenta, no entanto, um tom acentuadamente cômico graças ao vocativo “minha tia” para referir-se à musa. Além disso, o narrador está consciente da ineficiência da palavra ao lidar com a complexa e singular matéria alvo de sua narração.

Para Bakhtin, o gênero épico apresenta três características básicas. A primeira é a importância que se dá ao passado nacional, que se atualiza pelo discurso do narrador como um tempo inacessível. “A epopéia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 405). Em segundo lugar, a matéria narrativa apóia-se no discurso da lenda, isto é, não admite interpretações individuais. “Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não

pode ser considerado sob nenhum ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar nas suas entranhas.” (*op. cit.*, p. 408). Por fim, seu terceiro traço constitutivo é a distância épica, que o mantém isolado da época de sua utilização, ou seja, do autor e dos leitores. A atitude que se tem é de reverência diante de um tempo grandioso e perfeito.

A semelhança da obra de Lins com a épica não é gratuita. Se ela quer reconstruir a história de um povo, suas tentativas parecem fracassar. A velha geração não realiza atos grandiosos, e a nova geração não consegue ao menos sustentar-se. A invocação do narrador à sua musa e até o próprio esforço de narrar parecem ter sido em vão porque a palavra já não tem mais valor enquanto transmissão de experiências ou mesmo de comunicação. Enfim, podemos dizer que a narrativa constitui-se numa epopéia às avessas, destituída do caráter divino pois perde seu valor elevado, tornando-se corriqueira, trivial. Para Vilma Arêas, é uma “épica-bandida, misturada, vazada, cheia de buracos, baleada, perfeitamente de acordo com os seres que a povoam” (1998, p. 151).

Técnicas cinematográficas, como a alternância de cenas, são utilizadas no texto a fim de intensificar a percepção do presente pelo leitor. A seqüência de eventos isolados e descontínuos permite a quebra da coerência narrativa, abrindo espaço para a sobrevalorização do significante. Na parte da História de Bené, isso acontece mais de uma vez. Num momento do romance, alternam-se duas situações: a perseguição ao galo, que deveria ser o almoço da quadrilha de Pequeno e o planejamento e execução de um roubo realizado na Barra da Tijuca pela turma de Manguinha (cf. p. 332-5). A alternância de cenas é feita abruptamente, separadas apenas por espaços em branco na página do livro. Isso ocorre como numa novela, em que uma cena é interrompida para conceder espaço à continuação da outra, e assim sucessivamente. Em outro momento, são narradas três situações que estão acontecendo ao mesmo tempo. O grupo de subordinados liderados por Zé Pequeno e Bené invade a boca-de-fumo do maior traficante do morro do São Carlos a fim de liderar o tráfico também naquela localidade. No mesmo momento, dois assaltantes planejam e realizam um roubo nas proximidades da estrada do Pau Ferro.

Enquanto isso, a vida corriqueira da favela, com as brincadeiras e obrigações escolares das crianças, os trabalhadores esforçando-se para conseguir algum dinheiro, as vizinhas que gostam de fazer fofoca, os moradores que saíam do conjunto para mendigar no centro da cidade segue seu ritmo. Em meio à narração detalhada do assalto e da tomada da boca-de-fumo, o narrador traça um panorama daquilo que é corriqueiro em Cidade de Deus. O narrador vai acumulando episódios, como numa epopéia, como vemos na página 295, em que mais uma situação é inserida no novelo de episódios, um crime realizado por uma esposa interessada no dinheiro a ser resgatado do seguro de vida do marido.

A relação entre o episódio isolado, impactante, como o caso do assassinato de uma criança de colo, “fatiada” em resposta ao ciúme e à traição (cf. p. 79-82), e o conjunto da narrativa no seu fluxo incessante, buscando tirar o fôlego do leitor, para presentificar ao máximo o que é narrado, enfatiza a insolubilidade e o absurdo do fenômeno da violência e faz prevalecer uma sensação de criminalidade irreconhecível. Mas, ao mesmo tempo, como diz Schwarz:

Se por um lado o crime forma um universo à parte, interessante em si mesmo e propício à estetização, por outro ele não fica fora da cidade comum, o que proíbe o distanciamento estético, obrigando à leitura engajada, quando mais não seja por medo. (SCHWARZ, 1999, p. 167).

Alguns episódios parecem repetir-se, como é o caso dos assaltos a residências realizados primeiramente pela dupla Metralha e Nego Velho (cf. p. 288) e depois pelo grupo de Manguinha (cf. p. 330). O narrador utiliza-se do mesmo recurso para contar ambos os assaltos, que é o aproveitamento das técnicas cinematográficas do corte e da alternância de cenas na elaboração do seu texto. Ou seja, enquanto ocorrem os assaltos, a quadrilha de Zé Pequeno realiza alguma outra ação. A narrativa parece, assim, reforçar eventos que se espelham.

As histórias isoladas assemelham-se umas às outras. Por exemplo, o episódio do marido que descobre a traição da mulher e decepa o amante com

uma foice (cf. p. 83) ecoa na história da cearense que, ao ser flagrada em carícias íntimas com o peixeiro, é enterrada viva junto com o cadáver do amante morto pelas mãos do marido (cf. p. 131).

O rio, parte importante da paisagem do novo bairro, funciona como um elo de ligação entre os episódios distribuídos em fragmentos. Assim como a água, ele simboliza a ligação do homem com a vida e a morte. Na época em que a escravidão era ainda vigente, o rio tinha o papel de delimitar a fronteira entre o campo dos filhos de portugueses e os dos escravos. Depois da construção do conjunto habitacional, ele passa a ser palco de brincadeiras juvenis. No fragmento das páginas 18 a 22, o narrador pinta uma favela-idílio¹³, espaço de alegria, união e vida. Os adolescentes Busca-Pé e Barbantinho do trecho de abertura do romance chegam à Cidade de Deus ainda crianças e esse quarto fragmento trata da vitalidade infantil deles e de seus amigos.

As crianças descobriam e se descobriam na bola de gude:

– Marraio, feridor sou rei!

– Tudo!

– Em cima dos quatro!

– Alti!

– Limpa aí!

– Buliu, morreu!

– Caí de palmo no tri!

– Bate corra aí!

– O jogo é duro!

Achavam-se no pique-esconde, no pique-bandeira, no garrafão e faziam guerra de mamona pelo Outro Lado do Rio, mergulhavam no laguinho, brincavam de barquinho, viagem ao fundo do mar. Entravam pelo campo, disputavam o chão com as cobras, sapos e preás. (p. 19-20).

O rio testemunha o crescimento do espaço, o cotidiano dos moradores, os primeiros assassinatos, a instalação do reinado de Zé Pequeno, a infância roubada das crianças e parece que acompanha as mudanças da favela e as sofre em seu leito. Quando as primeiras crianças mudam-se para a favela, “o rio [...] não estava de todo poluído” (p. 19). Depois daquele episódio do extermínio, realizado por Pequeno e seu bando – em que são cometidos seis assassinatos, dos quais cinco corpos foram lançados no rio e levados pela

¹³ Termo usado por Luiz Eduardo Franco do Amaral.

correnteza até a margem onde Busca-Pé e Barbantinho fumavam um cigarro de maconha –, “a água do rio encarnara [...] Sangue diluindo-se em água podre” (p. 14).

Além de Busca-Pé, outras personagens ligam os fragmentos narrativos porque aparecem ao longo de todo o romance. Ari é um deles. Na primeira parte, é somente mais uma personagem secundária, o irmão travesti de Cabeleira, vergonha para o integrante do Trio Ternura, e que se sente culpado pelo afastamento do irmão da família. Na segunda parte, é travesti assumido, que faz do sexo uma profissão. Agora não é mais conhecido por Ari, mas por Soninha Maravilhosa, que, quando “corria com sede de vingança [...] não era a Marilyn Monroe do Estácio, era o malandro do morro do São Carlos, que brigava como ninguém em briga de navalha, chamava na rasteira com perfeição, que dava porrada para tudo o que é lado quando molestado, querendo seu dinheiro de volta, não porque precisasse dele, mas pela traição, pela safadeza” (p. 248-9). É o homem que sofre por ser “viado”, tem vergonha de si mesmo por ser o que é, mas que vive sua vida independentemente disso. Na terceira parte, já não é “viado”, mas “homossexual” e tem motivos para orgulhar-se disso, uma vez que deixou de ser pobre. Participa agora de um grupo que reivindica o respeito pela *opção* sexual do homem, e Soninha sente-se parte dele.

Acerola e Laranjinha são sempre vistos juntos. Não existe ali uma individualidade. No entanto, eles também atravessam toda a narrativa. Casam-se e permanecem na favela e, como têm consciência de que não vão enriquecer, sua única exigência de vida é continuar se reunindo com os amigos para “fumar um baseado”.

No que concerne à ação, trata-se de um romance complexo, que traz problemas relativos não só à realidade socioeconômica e cultural brasileira, mas também à própria configuração textual da narrativa. A ausência de uma crença em soluções racionais ou práticas para a superação de problemas – como o da violência, do envolvimento de crianças no crime, do poder do tráfico de drogas sobre os moradores da favela e da desigualdade social –, e a fragmentação da ação distribuída numa composição em episódios, cujo

desenlace é abrupto ou mesmo inexistente, reafirmam apenas a continuação da lógica do crime e da violência dentro do espaço da favela. Este procedimento literário, ou esta categoria da narrativa, presta-se perfeitamente à consecução dos objetivos do romance, quais sejam transportar para o leitor a sensação de aprisionamento e a falta de perspectivas a que estão submetidas as personagens, além de mostrar a falha da razão num ambiente em que os sentimentos de ódio e de vingança são mais fortes do que qualquer coisa.

3.2 Personagens

*Chutou a cara do cara caído
traiu o melhor amigo*

Bernardo Vilhena

*Tem esses que são igualzinhos a mim
Tem esses que se vestem e se calçam igual a mim
Mas que são diferentes da diferença entre nós*

Stela do Patrocínio

Num artigo publicado na **Folha de S. Paulo**, Silviano Santiago fala da caracterização da personagem na ficção contemporânea. Ele começa lembrando a responsabilidade do narrador em construir seus personagens, seja por meio de um discurso em primeira ou em terceira pessoa verbais. Para ele, o romancista moderno foi influenciado pela caracterização da personagem da peça de teatro, que é um gênero “menos visado pela pátina do anacronismo do que o literário, pois a atualização do texto escrito está sempre no horizonte do possível que é a sua re-encenação.” (SANTIAGO, 1991, p. 5). Segundo ele, o aproveitamento dos recursos dramáticos na narrativa (Santiago cita o conto **The killers** de Ernest Hemingway, em que a história é contada com a presença rara do narrador, que aparece apenas para abrir o conto) não teria sido acontecimento gratuito na história da literatura. Santiago afirma que uma das contribuições do romance norte-americano, a partir de seu despontar no século XX, foi “a emergência de personagens que estavam bem abaixo da inteligência do romancista (e, no caso, do narrador)” (*op. cit.*, p. 7), ou seja, passou a

interessar aos escritores personagens que antes nunca haviam sido retratados na literatura, como os gângsteres, por exemplo. A partir daí, surgiu um problema: seria possível aproveitar os recursos tradicionais da ficção na caracterização desses novas personagens?

Na criação das personagens, as características físicas e psíquicas eram menos importantes do que sua atitude diante das situações, que seria o caso do gângster – “puro gesto e palavra” (*op. cit.*, p. 7). Contemporaneamente, a psicologia norte-americana tinha como uma de suas principais correntes o behaviorismo, que seguia caminho oposto ao das correntes introspectivas. Pelo behaviorismo, conhecia-se o sujeito principalmente por seu comportamento. O delineamento da personagem literário pela conduta, não mais pelo físico ou pela mente, realça seu parentesco com a nova arte do século XX, o cinema. O conto de Hemingway é aproveitado por Santiago para ilustrar não apenas o advento da personagem vulgar, menor na ficção, mas também o recurso atual de caracterização da personagem, que é sua própria fala, seu discurso.

O romancista hoje deve ter habilidade suficiente, conhecimento factual de como fala um personagem antes de criá-lo. Pelo exercício da linguagem que é própria da personagem, pela própria fala dele, é que o narrador o caracteriza. Não há mais necessidade hoje de caracterizar um personagem pelo retrato físico ou psicológico, pelas roupas ou pela cor da pele, pela situação social ou política, etc., basta fazê-lo falar com verossimilhança. (*op. cit.*, p. 7).

Nota-se já, nesse artigo de Santiago, sua percepção em relação ao narrador pós-moderno: aquele que conhece a fala de seus personagens. Para ele, a caracterização da personagem por meio de sua fala é algo inédito na literatura. Não há mais necessidade de esse narrador retratar a personagem pela descrição física ou psicológica, mas deve ser “capaz de lhe emprestar uma linguagem que é só dele”.

O narrador pós-moderno seria exterior às personagens, uma vez que não opina, não reflete, apenas mostra, porque “pela conduta é que o leitor também lê a personagem” (SANTIAGO, 1991, p. 7). O narrador dos tempos atuais já não se favorece tanto de sua criatividade quanto da maestria em utilizar determinadas técnicas na confecção de sua obra. Santiago aprofunda

essas questões num ensaio, publicado mais de uma década depois, e que será examinado na parte sobre o foco narrativo.

No Brasil, esses personagens haviam sido tema de investigação dos naturalistas. Foram retratados presidiários, trabalhadores braçais, prostitutas, dentre outros, em seus espaços sociais, tais como, cortiços, favelas, igrejas, minas, presídios, terreiros de umbanda. O autor, muitas vezes, preocupava-se com o caráter malandro ou sofredor desses personagens e os relacionava a certa ausência de limites morais.

Essa literatura, ambientada em espaços urbanos, foi preocupação de autores como João do Rio, por exemplo. Na segunda metade do século XX, Rubem Fonseca segue essa corrente e é considerado o iniciador de uma literatura “essencialmente urbana”. É produzida também por João Antônio, Patrícia Melo, dentre outros. Está aí a figura do assaltante, do assassino, do traficante, que podem ser considerados variedades brasileiras do gângster norte-americano.

O conjunto das personagens de **Cidade de Deus** é o dos residentes da favela. São menores dentre as personagens de ficção e, por isso, correspondem à nova categoria de que fala Santiago. Longe de ser um grupo homogêneo, o romance apresenta uma primeira divisão entre os *bichos-soltos* e os *otários*. Os bichos-soltos são os bandidos, os criminosos, aqueles que vivem de assaltos dentro e fora da favela. “A maioria dos bandidos raramente circulava de dia, preferia a noite para jogar ronda, fumar baseado, jogar sinuca, cantar samba sincopado acompanhado do som de uma caixa de fósforo e, até mesmo, para bater um papo com os amigos.” (p. 34). O termo *otários* refere-se aos “trabalhadores [que] tinham que acordar de madrugada e andar três quilômetros para pegar o ônibus no largo da Freguesia” (p. 33). São os operários das empresas de construção civil, que *ralam o dia todo*, e muitos deles, logo que recebem o salário ao fim do mês, aproveitam para gastá-lo “na birasca [...] porque a quantia no seu bolso, na maioria da vezes [sic], o infeliz acha que é muito.” (p. 278). A palavra guarda uma ambigüidade no romance porque, apesar de ser sinônimo de *trabalhador*, muitas vezes assume

significado negativo. Em alguns momentos, é usado simplesmente com sentido depreciativo dentro do universo da favela

O clube era sempre a melhor opção no final da madrugada, inclusive para os rapazes que namoravam sério. Iam ao baile arrumar uma mulher para fazer sexo, porque, na moral, na moral, os homens têm de trocar o óleo toda semana, só os *otários* contentavam-se com os sarrinhos nas namoradas.” (p. 109).¹⁴

No entanto, pelo modo como os tratam o narrador e os outros pontos de vista (das personagens que se expressam pelo discurso indireto livre), não é possível definir precisamente se a preferência do narrador é pelos trabalhadores ou pelos bandidos. Isso acontece porque não existe uma perspectiva dominante, mas uma multiplicidade de pontos de vista válidos. Assim, é possível solidarizar-se com o policial Cabeção porque ele não é mostrado somente em seu lado desumano e corrupto. Num momento da narrativa, ele toma uma atitude de desdém perante a vida do outro, quando uma das balas de seu revólver, durante uma perseguição ao bandido Cabeleira, atinge uma criança,

Um homem sacudia a cabeça duma criança forçando-a a voltar à vida sem sucesso: uma rajada cortou-lhe o peito, esburacou seu pulmão. O homem gritava para as pessoas que corriam, pedia pelo amor de Deus que o ajudassem a socorrer seu filho. Cabeção olhou a criança agonizante, mas que se foda, antes ela do que ele. (p. 167).

Porém, em outra cena, essa mesma personagem se humaniza diante do leitor ao exhibir suas tristezas e dificuldades do passado.

Lembrou das vezes em que foi obrigado a catar restos de comida no lixo, logo assim que chegou ao Rio. [...] A maior cicatriz de seu corpo fora feita pelo padrasto, que lhe roubou a mãe e o fez sair da escola para poder ficar no batente o dia todo. (p. 174).

¹⁴ O grifo é nosso.

Devido a isso, vê-se que ele também foi um injustiçado. A narrativa constrói-se no lugar da ambivalência: as personagens são, ao mesmo tempo, cruéis, autores e vítimas da miséria social.

João Cezar de Castro Rocha diz que o termo *marginal* guarda em si dois sentidos: o primeiro é relativo ao indivíduo que vive à margem, é o excluído social, política e culturalmente; o segundo é relativo ao transgressor, o criminoso, o assaltante, o traficante. Esse esclarecimento de Rocha é muito útil para se entender a estruturação do romance **Cidade de Deus**. O tema principal é a criminalidade, portanto os protagonistas são, em sua maioria, agentes do crime, aqueles que convivem intimamente com a criminalidade e a violência que ela implica. Apesar de todas as personagens serem vítimas da violência, somente alguns “optam” pelo crime como meio de vida. O romance retrata também a vida dos *otários*, aqueles que trabalham o dia todo em empresas de construção civil, que, pela perspectiva da personagem Cabeleira, precisam “ficar comendo de marmitta, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedo para pegar no batente e ganhar merreca.” (p. 51).

Paulo Lins passou grande parte de sua infância e juventude na Cidade de Deus. Pensamos que sua experiência de vida como integrante da comunidade possa responder pela familiarização e habilidade com que ele domina o vocabulário e o modo de falar dos favelados. Como morador, ele disse que “tinha ódio de bandidos”¹⁵ e, devido às recomendações de sua mãe, costumava afastar-se dos homens que passavam parte da vida nos bares. Segundo a leitura dos dados da entrevista concedida ao Jornal do Commercio, seu trabalho como pesquisador teria sido decisivo para uma mudança de perspectiva, o que teria também fortalecido seus laços com a comunidade graças à oportunidade de entrevistar os bandidos. Assim, ambas as vivências lhe dão habilidade e conhecimento de como se elabora o discurso de um personagem.

Em **Cidade de Deus**, as personagens gozam de uma posição bastante privilegiada na trama, pois têm a oportunidade de se posicionarem diante de

¹⁵ Informação dada em entrevista ao Jornal do Commercio.

diversos assuntos, graças aos recursos do diálogo e do discurso indireto livre. As vozes das personagens vão construindo os conceitos dentro do romance, conceitos muitas vezes ambivalentes, porque pensados por perspectivas diversas. Eles praticamente não sofrem o julgamento do narrador, que procura manter-se, na maioria das vezes, como um observador objetivo. Assim, muitas vezes são as próprias personagens que se caracterizam através de seu discurso e de suas atitudes, ou seja, são conhecidas através da forma como se posicionam sobre determinado assunto ou como se comportam frente às situações.

O protagonista do romance parece ser coletivo, a comunidade da favela (“os otários, malandros, vagabundos, trabalhadores, bandidos, viciados e considerados” (p. 35)), como diz o próprio Paulo Lins em entrevista. No entanto, isso se mostra algo insustentável após o despontar de Dadinho, que parece concentrar em si a maior parte da ação. Em outras palavras, ele é a personagem mais destacada da narrativa uma vez que o narrador traça pormenores de sua vida desde a infância. Ele conta como se inicia na vida de crimes, a relação com os amigos e a trajetória conturbada até ir morar definitivamente na Cidade de Deus.

Segundo Flávio Kothe, o herói é a dominante nas narrativas. Ele é o princípio de organização, o governo do sistema, e por isso está presente em todos os seus elementos. O herói é estratégico para decifrar o texto como contexto estruturado verbalmente, ou seja, é peça chave para definir a identidade da narrativa. “É um poder secreto que impera em todo o sistema, o conjunto das conexões entre as partes, a razão íntima de suas ênfases e seus escamoteamentos.” (KOTHE, 1987, p. 7).

Pode-se considerar Dadinho como o herói da narrativa. No entanto, ele é um herói ao avesso, um herói bandido, porque seus traços pessoais são mais semelhantes às características do vilão. Assim, se ele se considera responsável pelo local em que mora não é devido a ideais de solidariedade; ao contrário, seus objetivos são puramente egoístas: ele não quer brigas, roubos ou assassinatos dentro da favela para não chamar a atenção da polícia e

atrapalhar o movimento das bocas-de-fumo. Além disso, ele ambiciona o poder:

Seu sonho de ser o dono de Cidade de Deus estava ali, vivo, completamente vivo, realizado, com extrema saúde ao seu lado no sofá. Sabia que os próprios parceiros lhe tinham medo e era bom que sempre tivessem, para que nunca se metessem a engraçadinhos e sempre lhe obedecessem. (p. 241).

Ele tem personalidade forte, desenvolve sua capacidade de liderança e sente-se pessoalmente responsável pelo local em que vive.

Ficava na praça recebendo amigos de infância. Fazia questão de apertar as mãos dos trabalhadores, dar tapas nas costas dos bandidos da antiga, passar a mão na bunda das vadias. [...] perguntava por um e por outro, acochava baseado para a rapaziada do conceito, apresentava Bené, Madrugadão e Sandro Cenoura para os novos moradores. Sentia-se bem por isso. (p. 207).

O herói é o traço de identidade da narrativa. Assim o é Zé Pequeno. Sua mudança para a Cidade de Deus marca os novos tempos da comunidade. Tempos em que a palavra deve ser *engolida a seco* e obedecer à força injusta da arma de fogo. Eis aí um traço da modernidade dentro da favela. Como disse Walter Benjamin, a experiência perdeu a comunicabilidade, as narrativas orais e escritas não têm mais força para transmitir exemplos de vida. Nesse sentido, a realidade da favela, com suas relações interpessoais, não é tão diferente da vida fora de seus muros. Zé Pequeno é a identidade encarnada da Cidade de Deus, mas ele representa também o homem egoísta de toda a sociedade, que não se preocupa com o outro.

Dadinho é um menino que cresce revoltado com a vida, com a pobreza da mãe e a falta do pai. Com o apoio dos amigos – Bené e Cabelo Calmo, principalmente –, assaltava as pessoas da cidade com a ajuda da cadeira de engraxate, que atraía os fregueses que seriam assaltados. O que queria era ser respeitado e a forma que encontrou para que isso acontecesse foi assaltar e matar. Numa descrição de Dadinho, feita pelo narrador, sua conduta é fundamental na construção de seu caráter.

Dadinho gostava de levar as armas até perto do local a ser assaltado e entregá-las aos bandidos. Sabia que era errado, mas ter sempre um trocado no bolso para as guloseimas, as figurinhas dos álbuns dos times de futebol, as pipas, a linha, as bolas de gudes e o pião valia a pena. [...] No terceiro assalto com revólver, fez questão de matar a vítima, não porque ela tivesse esboçado reação, mas para sentir como é que era aquela emoção tão forte: e riu sua risada fina, estridente e rápida por muito mais tempo do que outras situações. (p. 184-5).

O caráter do protagonista do romance, daquele que vem a tornar-se o “dono da favela” é percebido por sua conduta diante da vida. De suas primeiras experiências como assaltante na Zona Sul depreende-se que ele não tinha medo do risco, além de que era astuto e esperto, pois convencia as vítimas de que portava uma arma. A partir de seu comportamento durante o terceiro assalto à mão armada, o narrador o caracteriza como alguém que faz valer seus desejos acima de qualquer coisa. Depois de alcançar o objetivo de controlar o comércio de drogas da Cidade de Deus, seus comportamentos o caracterizam como um deus. Na cena em que Pequeno está prestes a “eliminar” o assaltante Bigodinho, Acerola intercede por ele, fazendo com que o traficante atendesse seu pedido. No entanto, dois dias depois, Bigodinho vê Jorge Gato levando seu portão e não perdoa, acerta um tiro em seu coração. Pequeno, que havia perdoado uma dívida maior a Bigodinho, não perdoa a ação de Gato e age com a mesma medida com que o devedor mediu o golpista. É fácil apontar o paralelismo entre esse episódio e a parábola evangélica do senhor que perdoa uma dívida alta ao servo, mas este não perdoa uma pequena a seu colega de serviço. Isso enriquece textualmente o romance. Considerando-se um deus, o bandido controla os pontos de venda de drogas dos outros como se fossem seus, atende aos moradores que recorrem a ele quando molestados dentro da favela, dentre outras atitudes semelhantes.

A trajetória do herói – ou anti-herói (pois, posteriormente, ele é descrito fisicamente como sendo “feio, baixinho e socado” (p. 399)) – Dadinho se dá pelo inverso do herói épico. Sua semelhança com o épico e com o mítico deve-se à submissão a provas, como a expulsão do morro do São Carlos, por exemplo, além do recebimento de um novo nome, Zé Pequeno. No entanto, ele

não tem características nobres, não é agraciado pelos deuses e não sobrevive ao final.

Dadinho é o apelido que o garoto Eduardo recebeu quando ainda era criança. Nome que guarda a lembrança de uma época em que ainda era inocente, que ajudava os assaltantes somente porque gostava de “ter sempre um trocado no bolso para as guloseimas, as figurinhas dos álbuns dos times de futebol, as pipas, a linha, as bolas de gudes e o pião” (p. 184). Com o passar dos anos, fica mais perigoso, consegue sua própria arma de fogo e torna-se um assassino. No entanto, sofre em ter que sujeitar-se muitas vezes a entregar o fruto dos assaltos a Ari do Rafa, traficante da favela onde morava. Conservava o sonho de ser famoso como Grande, criminoso conhecido por sua periculosidade.

Logo depois de Eduardo completar dezoito anos, ele mesmo traça o plano de amealhar os pontos de venda de drogas da Cidade de Deus. Como que para marcar uma nova fase em sua vida, ele confia sua alma ao Exu e escolhe um novo nome: Zé Pequeno. Escolhido em homenagem a seu ídolo, seu nome passa a ser sinônimo de traficante cruel, perigoso, poderoso e respeitado como havia sido Grande. Zé Pequeno representa a maturidade da personagem, que renuncia aos laços maternos e à ternura da infância, e escolhe ser o único agente de sua história, assumindo o comando de tudo, inclusive na troca do próprio nome.

A personagem é baseada na figura real do traficante Zé Pequeno, homem perigoso que foi morador da favela Cidade de Deus nos anos 1970 e 1980. Assim como grande parte das personagens do romance, ele tem uma referência extratextual. Sua figura cumpre com o ideal de verossimilhança da narrativa. No entanto, a personagem distancia-se do homem real porque é enfocada apenas em seu lado cruel e incansável. Ele é bastante seguro de si, não apresentando traços da natureza contraditória e mutável do homem. Dessa forma, suas atitudes distanciam-no do modelo real e o aproximam mais da imagem do criminoso idealizado pelos meios de comunicação de massa, como o rádio, o jornal e a televisão. Ele aproxima-se mais de um hiper-realismo, que se constitui na representação de um modelo, no caso, o modelo da notícia e da

reportagem. Isso acontece porque a personagem é vista, na maioria das vezes, em sua face cruel e ambiciosa apenas, sendo rara a exposição de suas fraquezas – que acontece somente quando poupa um inimigo em consideração à memória do amigo Bené (cf. p. 483), e quando se depara com a coragem de Mané Galinha (cf. p. 410).

Zé Pequeno pode ser comparado também à imagem do capitalista bem sucedido, ressaltando as diferenças nas áreas de atuação. Na carreira do tráfico, a divisão das funções de cada um é muito definida e hierárquica. Como numa empresa que oferece possibilidade de plano de carreira, o tráfico contempla os mais antigos no negócio e os mais espertos. Assim, um menino que tenha a função de olheiro pode tornar-se gerente se os traficantes numa função superior à dele morrerem ou forem presos pela polícia ou precisarem fugir do local. Em seu ambiente de trabalho, Pequeno poderia ser visto como um bom empreendedor pois tem consciência de seus objetivos e de como traçar um plano para aumentar seus lucros e posses. As duas regras básicas para ter sucesso na favela, que são os dois grandes objetivos de Pequeno. Sua meta é conseguir muito dinheiro para ficar rico e ser respeitado por todos, incluindo aí bandidos de um lado e moradores de outro. Zé Pequeno começa a construir seu “patrimônio”: com dois pontos de venda de drogas lucrativos sob sua liderança, ele passa a estabelecer regras de conduta e de convivência dentro dos limites que reconhece como seu espaço de domínio: os Apês. É assim que ele proíbe assaltos na área e estabelece a punição ao infrator, no caso, a morte. Ele se faz senhor e dono de uma parte da favela.

Ele tem visão de negócios, tudo o que não contribui para seu crescimento enquanto empresário é descartado, ele dá valor apenas aos objetivos que traçou. Nesse sentido, Paulo Lins nem estigmatiza a personagem que não tem características nobres nem celebra o marginal. Ele equipara o bandido ao capitalista, rompe com os *padrões*, os *ismos* de classe e tribos, e relativiza: dentro de uma mesma classe social existem diversos tipos de pessoas.

Pequeno, na mesma semana em que saiu do presídio, procurou os parceiros do amigo que fizera na cadeia. Com estes fez assaltos durante quinze dias consecutivos. Sua astúcia nos assaltos e a

perspicácia que demonstrou quando tomaram as bocas de Realengo lhe deram o posto de subchefe: tinha quarenta por cento na venda das drogas. (p. 537).

Bené e Pequeno, por exemplo, são dois grandes amigos, ambos bandidos, nascidos na mesma favela. Porém, trata-se de personagens de caráter completamente diferente. Pequeno pensa somente em si mesmo. Para ele, a melhor solução é matar. Bené pensa em garantir a satisfação dos amigos, por isso distribui droga de graça, paga cerveja e passa a vestir-se como os cocotas. Enfim, ele confia nos outros e interage com eles. No entanto, não é Bené o maior responsável pelo crescimento do patrimônio de ambos, mas Pequeno, com sua sede pela posse, pela banalização da vida frente ao poder e ao dinheiro. O sucesso dos dois é devido a Pequeno, bem como a vitória da guerra na terceira parte do romance é de Pequeno, graças à fixação a seus objetivos iniciais de riqueza e de poder. Diz a personagem Busca-Pé no filme “Cidade de Deus”: “Se o tráfico fosse legal, Zé Pequeno seria o homem do ano”, realizando com essa frase uma ponte entre a sociedade capitalista e o universo do tráfico de drogas.

Os criminosos convivem com seus iguais num clima de suspeita e traição. A palavra de Pequeno, por exemplo, não tem valor enquanto instrumento de confiança porque ela serve somente ao fim de alcançar os objetivos dele. Ele não tem qualquer necessidade ou compromisso de seguir as leis da moral, além de não ter coragem suficiente para enfrentar seu medo. Ele depende da arma de fogo para se sentir seguro. Essas personagens são bem diferentes da figura do malandro, ou seja, do anti-herói, que, apesar de ser pobre, fraco, tolo ou aproveitador, segue determinadas regras morais e se coloca como um ser singular. Além disso, ele faz integralmente o jogo do poder como na sociedade fora da favela.

Pequeno falava alto, em tom de brincadeira, que Madrugadão só matava teleguiado para ficar com marra de matador. Com isso atingia em cheio Calmo, que na verdade era quem matava; Madrugadão apenas lhe dava cobertura e os tiros de misericórdia. Pequeno queria depreciar Calmo na frente dos soldados porque notara que, ultimamente, a maioria dos quadrilheiros o andava assediando, isso lhe causava medo de perder a liderança.

Biscoitinho se mantinha calado, acompanhava os passos de Calmo, imaginava que Pequeno poderia ter dado ordem a Calmo para matá-lo. Calmo, igualmente calado, pensava que Pequeno o trairia a qualquer momento. (p. 498).

Cidade de Deus apresenta um herói que tem como marca desde a infância a firmeza e a coragem na busca de seus objetivos. Dadinho é uma criança impetuosa e destemida. Zé Pequeno é rapaz de visão, que detém todas as características de um bem-sucedido homem de negócios. Na comunidade da Cidade de Deus vigora a mesma lei e a mesma estrutura de poder do mundo capitalista, resguardadas suas devidas atuações dentro da sociedade. A cidade abaixo dos morros é regida pelas leis do capitalismo, que escolhe a competência, o domínio das tecnologias da informação e uma visão de produção em massa como suas diretrizes principais. Por outro lado, a comunidade da favela também é guiada pelo capitalismo, que tem suas leis paralelamente cumpridas ali. A diferença é que uma é socialmente aceita pelas pessoas “de bem” e a outra, tida como ilegal, recriminada e afastada da “cidade moral”.

A caracterização das personagens pela postura que têm diante das situações valoriza a ação antes de qualquer mérito, até mesmo da subjetividade. Eles recebem um apelido por meio do qual são identificados, uma vez que o nome de cada um não é mencionado na narrativa. Os apelidos referem-se a objetos ou a animais. Contudo, a razão de sua escolha configura-se num mistério, uma vez que a relação entre o nome e a personagem não é explicitada. Vilma Arêas diz que, pelos apelidos, o narrador “situa a marginalidade em seu lugar próprio, entre bicho e homem, meio coisa e meio gente” (1998, p. 153). As personagens têm, assim, maior relevo pelo modo como se portam do que pela individualidade como possíveis seres humanos.

Beth Brait explica a classificação das personagens feita por Forster. As personagens planas apresentam poucas qualidades, constituem-se apenas de duas dimensões e não sofrem alterações ao longo da história. Podem ser subdivididas em tipo e caricatura. As personagens redondas têm profundidade psicológica e são constituídas de três dimensões. São imprevisíveis e capazes de sofrerem mudanças em seu modo de agir e pensar, surpreendendo o leitor.

O trabalho com o texto literário não pode, entretanto, limitar-se às classificações, mas encontrar a especificidade das personagens nas relações entre eles e as outras categorias da narrativa.

Muitas personagens do romance **Cidade de Deus** são complexas, ainda que a narrativa não ofereça espaço suficiente para caracterizá-las em maior profundidade. O narrador explora seus dramas, angústias e desejos, desmistificando, assim, a imagem que se tem do pobre, do marginal, enfim, daquele que segue o caminho do crime. Não adentram no mundo do crime apenas por influência do meio, as coisas não são tão simples neste texto. Veja-se a seguinte passagem do romance:

Antigamente, comentavam pasmados os moradores, somente os miseráveis, compelidos por seus infortúnios, se tornavam bandidos. Agora estava tudo diferente, até os mais providos da favela, os jovens estudantes de famílias estáveis, cujos pais eram bem empregados, não bebiam, não espancavam suas esposas, não tinham nenhum comprometimento com a criminalidade, caíram no fascínio da guerra. Guerreavam assim como Dé, por motivos banais: pipa, bola de gude, disputas de namoradas. (p. 470).

Não há divisão maniqueísta entre personagens boas e más. Outras personagens, por outro lado, são planas já que seus desejos funcionam como impulsionadores de suas ações.

Em meio a aproximadamente duzentas e noventa personagens, torna-se necessário optar pela observação de algumas poucas. Escolhemos aquelas que, na nossa visão, configuram-se como mais atuantes na narrativa, ou seja, que têm maior interferência na ação e nos encaminhamentos da narrativa.

Dentre as histórias individuais, destacam-se três, cada uma delas representando um capítulo do livro e, ao mesmo tempo, uma determinada época da Cidade de Deus. São elas a história de Cabeleira, a história de Bené e a história de Zé Pequeno. Em cada um desses capítulos, entrecruzam-se duas histórias: a história do conjunto habitacional enquanto espaço coletivo e a história individual da personagem que dá nome ao capítulo. O modo de ser da personagem e a sua forma de reagir a situações expressam os valores de sua época. É assim que, na década de 1960, os bandidos têm um relacionamento amigável com a comunidade (por exemplo, o Trio Ternura rouba caminhões de

gás e distribui aos moradores), não assaltam conhecidos e existe um respeito entre amigos (Cabeleira, por respeito a Alicate, desiste de seduzir Cleide).

Cabeleira é um dos primeiros assaltantes da favela e integra, juntamente com Marreco e Alicate, o chamado Trio Ternura da primeira parte do romance. Nascido no seio de uma família nada tradicional, tem na imagem do irmão travesti sua grande decepção. Quando perde a avó num incêndio intencional no morro do São Carlos, passa a morar na casa da patroa de sua tia e descobre que a mídia televisiva transforma o ato de selvageria num evento acidental. A partir daí, o ódio de “toda aquela gente branca” (p. 26) instala-se em seu peito e ele inicia sua carreira de bandido. Como o próprio nome de sua quadrilha já sugere, ele guarda, porém, valores como a solidariedade, o apoio aos amigos e a dignidade. Quando Dadinho retorna à Cidade de Deus, Cabeleira não se esquece do dinheiro conseguido no assalto ao motel e o devolve a Dadinho em forma de arma de fogo (p. 190). Quando fica sabendo que um de seus assaltados, Aluísio, pertence à “rapaziada do conceito” (p. 52), devolve-lhe todos os pertences em dobro e desculpa-se (p. 59). Sua caracterização surge, portanto, de seus comportamentos e atitudes.

Salgueirinho, o sambista da escola do Salgueiro, é a figura do bom malandro, o amigo de todos. Ele comete assaltos somente fora dos muros da Cidade de Deus e distribui conselhos aos amigos a fim de fomentar a união entre os moradores e o fortalecimento da rede de identidade do local, o que mostra sua responsabilidade para com a comunidade. “— Um tem que respeitar o outro. Cada um tem que sentir que o inimigo é a polícia, sabe qualé que é? Não quero meus amigo de rixa não” (p. 27-8).

Benedito, também chamado Bené, é a personagem que dá nome à segunda parte do romance, ambientada na década de 1970. Desde a infância, é parceiro inseparável de Dadinho nos crimes. Filho de uma família de dez irmãos, morou com eles até casar-se com Mosca. É dotado de uma mentalidade que se constitui numa exceção dentre os bandidos, pois prefere “dar um sal” nos desobedientes a ter que matar. Ele tem consciência do seu poder e riqueza como traficante da favela, mas, ao contrário de Pequeno, serve-se desse privilégio para conquistar novas amizades, comprar roupas

caras e divertir-se nos bailes, praias e festivais de música. Apesar disso, a realidade da Cidade de Deus Ihe é injusta: ele é morto pela arma de Butucatu, bandido cuja morte havia sido poupada graças aos apelos de Bené, com uma bala endereçada a Pequeno. “Bené [...] quase não andava armado e, quando saía com eles, era, na maioria das vezes, para não deixá-los esculachar ou mesmo matar alguém.” (p. 273). Ser rico, para ele, era usar roupas de grife, andar de bicicleta e dominar o linguajar dos *cocotas*. “Era esse o seu sonho: ganhar uma mina bonita, morar entre gente bonita e dançar discoteca até o fim da vida, numa boa. Nada daqueles crioulos com cara nervosa e sem dentes.” (p. 352). Sua postura de procurar conversar para resolver problemas, de sonhar em ter uma vida tranqüila longe da criminalidade aproximam-no da imagem do bandido da velha geração, tal como o tinham sido Cabeleira e Salgueirinho.

Camundongo Russo e Madrugação aparecem na narrativa como integrantes do bando de crianças que admiravam os bandidos, grupo liderado por Dadinho (p. 59). Após o crescimento do tráfico de drogas, destacam-se dentro do grupo dos subordinados a Zé Pequeno, formado por Biscoitinho, Camundongo Russo, Marcelinho Baião, Tuba, Otávio, Borboletão, dentre outros. Existem somente como vetores do tráfico. Nada são além de garotos que assumem papéis secundários no mundo do crime. Sua função é reafirmar o poder de Pequeno. São esquemáticos, o que importa são suas ações; suas reflexões interiores reduzem-se a poucos momentos. Funcionam apenas como impulsionadores do ritmo da narrativa. São homens-desenho, não têm nenhuma complexidade, querem apenas matar e punir os inimigos de Pequeno para *ganhar consideração*.

Os quadrilheiros da terceira parte do romance, tanto os integrantes do grupo de Zé Pequeno quanto os de Mané Galinha, são apresentados com uma subjetividade bastante superficial. Parecem ter apenas desejos e colaborar com o “clima” do romance. Parazinho, por exemplo,

filho do alcagüete assassinado por Cabeleira, foi convidado para entrar na quadrilha de Galinha e recusou. Pequeno nunca havia feito nada a ele, não estava interessado em comprar barulho dos outros. Quando soube, através de Cenoura, que o filho do matador de seu

pai era da quadrilha da Treze, resolveu aceitar o convite. Tornou-se um bandido cruel, desenvolveu o gosto de matar os assaltados que não tinham dinheiro, estuprava as mulheres da área inimiga e assaltava na favela a qualquer hora do dia. Em seu primeiro ataque aos Apês, matou um alemão com um revólver calibre 32; no segundo, feriu a perna de Madrugadão. Era ousado a ponto de atacar sozinho, julgava-se o melhor na arte de surpreender os inimigos. (p. 435).

A atuação desses personagens é apresentada pelo narrador sem grandes reflexões, porque impulsionada por desejos que são determinantes de seu caráter. São regidos pelo anseio de reconhecimento, riqueza e poder e não problematizam a situação. A narrativa mostra apenas sua face do crime, da impiedade, da sede de poder. Nesse sentido, estamos no terreno do hiper-real, ou seja, as personagens são brutalizadas para que se reproduza e se reforce o discurso midiático na referência aos criminosos.

O detetive Touro representa a segurança pública na favela. Sua atitude diante de seu parceiro Faquir, que havia confessado o roubo das armas de fogo por Cabeleira, serve para mostrar a injustiça, a violência e a corrupção dos membros da polícia.

O detetive amarrou o defunto, a pedra na outra extremidade da corda, e mandou o cadáver para o fundo do rio. Não sabia se Faquir falou a verdade, mas desconfiaria dele para sempre caso aceitasse seu argumento. Todo homem em quem não confiasse tinha de ser morto. (p. 113).

Busca-Pé representa inicialmente o grupo das crianças da Cidade de Deus:

Barbantino e Busca-Pé saíram da escola mais cedo por falta de professor. Ficaram jogando bola com os amigos no Rala Coco. Faziam as balizas com duas pedras e chamavam de gol pequeno. Tiraram a camisa da escola, jogaram bola até às onze e meia, hora do *Speed Racer* na televisão. (p. 46).

É um contraponto ao grupo de amigos de Dadinho, que, por sua vez,

gostavam de arrumar briga à toa, carregavam a bola da pelada da meninada, roubavam-lhes os brinquedos, fumavam maconha nas esquinas, faziam qualquer transação com a arma engatilhada. Viam

a outra turma como adultos, tal e qual Cabeleira, Marreco e Alicate. (p. 101).

Os trechos que protagonizam mostram a favela na perspectiva de uma criança inocente, preocupada principalmente em aproveitar a vida apesar das “laranjadas aguadas-açucaradas que bebera durante toda a sua infância não [serem] [...] tão gostosas assim” (p. 12). O lugar assume um valor sentimental graças à experiência da infância e dos amigos.

Uma semana após a morte de Cabeção, Busca-Pé observava com olhar ligeiramente triste o desempenho dos tratores e pás mecânicas numa área desabitada, atrás dos blocos de apartamentos. Ali fora o local onde mais brincara. Era ao lado do casarão mal-assombrado com piscina, lugar do goiabal, dos pés de jabuticaba e dos abacateiros. A chuva voltara e chorava por Busca-Pé, que, mesmo vendo a destruição das marcas de sua infância, encantava-se com as manobras das máquinas que matavam pés de boldo, dormideiras, onze-horas, ervas-doces e girassóis. Era muito jovem para perceber o quanto de sua infância ia embora levado por pás mecânicas. Oferecia água gelada para os trabalhadores, pedia para dar uma voltinha de trator; passava o dia por conta dessas aventuras. (p. 176).

Ele ainda é criança e, por isso, brinca e se empolga com as novidades, mas, ao mesmo tempo, possui a saudade do lugar em que brincara. Esse trecho exhibe um amadurecimento de Busca-Pé e de como o modo de pensar dos indivíduos é influenciado por suas experiências de vida e pelo ambiente.

Busca-Pé é a encarnação ou a representação do sonho, da esperança, do idealismo, que se concretiza no final feliz. Ele sonha em ser fotógrafo e luta como pode para conseguir comprar uma máquina fotográfica. Seu caminho não é fácil, ele desiste do sonho e tenta cometer seu primeiro assalto, mas falha na realização do planejado porque suas vítimas se mostram *legais pra caramba*. Ao final da terceira parte, no entanto, “depois de militar vários anos no Conselho de Moradores, casou e mudou, conseguiu se estabelecer como fotógrafo” (p. 544). É um dos poucos que conseguem sair da Cidade de Deus, viver e trabalhar fora da favela.

O travesti Ari está presente ao longo de toda a narrativa. Inicialmente aparece como personagem secundária, escondendo-se atrás de seu irmão

Cabeleira. Na segunda parte, reaparece como Soninha Maravilhosa, agora protagonista de sua própria história e profissional do sexo. Quando o movimento dos clientes está fraco, integra-se a uma quadrilha de ladras. É uma das personagens que mais têm a história dramatizada, uma vez que, além de sofrer as dificuldades da pobreza e da profissão, precisa enfrentar o preconceito. A dramatização é intensificada com a dispensa de onze páginas corridas para a narração dos dias de Soninha. Mas, apesar de todo o seu sofrimento, que inclui a difícil aventura de ter sido preso, surrado e estuprado por policiais militares, sua história tem um final feliz: arruma um marido carinhoso que o sustenta e lhe compra uma casa. Seu novo comportamento frente à vida é o responsável pela descrição de sua mudança de vida:

Pela rua do Meio ia Soninha mais maravilhosa do que nunca, porém discreta, pois doutor Guimarães a impedira de usar roupas extravagantes ou psicodélicas, como ele mesmo dizia. [...] Ia à feira, aparecia em Cidade de Deus somente com essa finalidade, empurrando um carrinho de bebê de última geração. Coisa fina. Olhando sério para os poucos que insistiam em fazer-lhe piadas, reclamava do preço e da qualidade dos produtos, parava para conversar somente com aqueles por quem nutria alta estima. (p. 395).

Sua história é, na obra, um traço da presença do grotesco, “um objeto [que] pode causar repulsa ou estranhamento do gosto” (PAIVA, 2002, p. 19) e que muitas vezes nos faz rir. “Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo.” (*op. cit.*, p. 25) Na parte em que é abandonado por Pouca Sombra, homem por quem “se apaixonou de verdade” (p. 246),

Levantou-se, tirou a peruca lentamente na frente do espelho, passou a mão no rosto, misturando catarro, pó-de-arroz, batom e lágrimas. Foi se despindo, passando a mão pelas partes íntimas do corpo. [...] Ora parava, ora fazia gestos duros para os músculos se manifestarem, era homem, era mulher, mas triste, muito triste a maior parte da vida. (p. 247).

Sua presença mostra a não-ortodoxia da narrativa, um espírito de tolerância e de respeito à diferença, que aceita qualquer perspectiva de vida.

Ser mulher, tudo que mais quis nessa vida era ser mulher. E por que não nasceu fêmea já que gostava tanto de macho? A natureza era a culpada, burra, muito burra e acima de tudo irredutível. Não preservaria a natureza, porque, enquanto um só elemento sentir uma dor permanente e incurável, nada pode ser preservado. (p. 255).

Um aspecto curioso no romance é que, em meio a praticamente duzentas e noventa personagens, apenas quarenta e três delas são femininas, o que equivale a quinze por cento do total. A primeira parte do romance apresenta dezenove personagens femininas; a segunda parte, catorze; e a terceira, somente dez. Além de a presença delas ser cada vez mais rara no romance, elas recebem sempre papéis secundários na trama narrativa. São mães, namoradas, esposas, amigas e cúmplices dos bandidos, vizinhas, ladras e vítimas de crimes. Com exceção de duas traficantes, a velha Bastiana e Madalena, que, por isso, são agentes diretas da criminalidade apesar de servirem apenas como comerciantes de drogas, nunca participando de guerras ou aliciamento de menores. Talvez essa ausência de mulheres em funções principais queira atribuir a elas um papel secundário na criminalidade em Cidade de Deus. Para além do tratamento dado à mulher em todas as culturas no mundo todo, inclusive a brasileira, segundo o qual a mulher é inferior ao homem, a sensibilidade e a fragilidade próprias da sua natureza as tornam inadequadas a exercer certas funções mais brutais e cruéis, habilidades que são exigidas aos criminosos eficientes na arte de cometer transgressões.

Laranjinha e Acerola são dois amigos e usuários de maconha que residem na Cidade de Deus desde a época de sua inauguração. Integram o grupo dos “novos maconheiros do conjunto”, juntamente com Jaquinha, Manguinha e Jorge Gato. Personagens secundárias que também atravessam toda a narrativa, quase sempre aparecem juntos e não há nenhum traço que sugira qualquer diferenciação subjetiva entre eles. Por suas atitudes depreende-se que, apesar de não realizarem atos criminosos, têm crédito de confiança em meio aos bandidos, uma vez que não negam ajuda quando eles

precisam. Diferenciam-se dos outros integrantes da turma por serem “os únicos que persistiam na escola” (p. 263).

Manguinha é filho de tenente da Polícia Militar. Foi deserdado quando o pai descobriu que ele furtava seu dinheiro para comprar cocaína. Nunca havia cometido um crime até o dia em que foi preso por ter sido flagrado portando dois pacotes de maconha. No período dos cinco dias que passou na delegacia, conheceu dois criminosos que lhe pediram favores. A partir daí, ele torna-se um bandido perigoso e envolvido com os líderes da nova organização criminosa dominante em alguns presídios do Rio de Janeiro, o Comando Vermelho (CV). Suas atividades representam a presença do CV nas favelas da cidade.

O estudo da caracterização da personagem na obra de ficção é fundamental para se compreender a estruturação interna do romance. É ele o agente, o responsável pela realização da ação narrativa, além de ser o veículo das emoções na narrativa. Ele serve aos fins de identificação ou de repulsa com o leitor, sendo impossível a uma narrativa existir sem a personagem. Em **Cidade de Deus** as personagens constituem-se numa representação de pessoas que realmente existiram na sociedade brasileira. O autor realiza magistralmente esse trabalho de transposição, pois o aparecimento cada vez mais recorrente de personagens enfatizadas em seus traços de brutalidade favorece a verossimilhança interna da obra, conferindo a ela inegável valor literário.

3.3 Foco narrativo

O ponto de vista ou foco narrativo tem-se constituído numa das traves mestras da ficção moderna, a ponto de alguns estudiosos a considerarem o eixo em torno do qual gira toda a problemática ficcional dos nossos dias.

Massaud Moisés

Na análise de **Cidade de Deus**, chama muito a atenção o modo como o narrador se posiciona diante da matéria que narra. Para Todorov e Ducrot, é a “relação entre o narrador e o universo representado” (1977, p. 307) que

determina a *visão* ou *ponto de vista*. Antes de iniciar um estudo sobre o foco narrativo no romance em questão, importa verificar quem é esse narrador.

O narrador é peça fundamental e indispensável da narrativa de ficção, presente desde as narrativas mais primitivas, primordialmente orais – como é o caso dos contos de fadas e dos mitos, por exemplo – até os textos narrativos contemporâneos mais recentes. A diferença entre eles é a postura que esse narrador assume dentro da narrativa ou em relação ao público leitor.

Quando a épica era um gênero de prestígio e as histórias eram contadas em viva voz a um público atento, o narrador era um ser diferenciado porque a autoridade que tinha para narrar vinha de sua experiência e da sabedoria em dar conselhos e moralizar. Ele tinha valor como transmissor de uma cultura e de um saber, sua força residia, portanto, na memória. Walter Benjamin percebeu que nas sociedades industriais de sua época as pessoas estavam perdendo gradativamente a capacidade de trocar experiências. A reunião de um grupo em torno de alguém capaz de transmitir algo, seja ele um “lavrador sedentário” ou um “marinheiro mercante”, fazia-se muito rara. Para Benjamin, a constatação dessa pobreza em experiência comunicável levou-o a iniciar seu capítulo sobre o narrador com a afirmação de que “a arte de narrar caminha para o fim”.

O nascimento do romance contribuiu enormemente para que essas reuniões sociais – tanto aquelas que envolviam grande número de pessoas quanto as mais íntimas – se tornassem cada vez mais escassas. Filho da burguesia, preocupava-se com as reivindicações do chamado projeto burguês, dentre as quais constavam o desenvolvimento da autonomia do sujeito, a valorização do trabalho, o conceito moderno de propriedade privada, o surgimento do capitalismo, a mudança no sentido do conhecimento humano, a idéia de liberdade, e a questão do contrato social. Assim, do caráter “ eminentemente objetivo ” (LEITE, 2000, p. 9) do gênero épico – que se preocupava com a dinâmica dos acontecimentos e cujo narrador não se posicionava subjetivamente em relação a eles – a narrativa de ficção, a partir do romance, ganha um narrador que, ao invés de referir-se a um público cujas

experiências e valores são partilhados, fala agora a um leitor individual, numa sociedade dividida.

Na história do romance, surge a figura do narrador onisciente que interfere na ação, imprimindo suas marcas subjetivas e, muitas vezes, julgando os atos das personagens. Vítor Manuel de Aguiar e Silva diz que os realistas e naturalistas da segunda metade do século XIX, em reação a essa postura narrativa, desenvolvem uma técnica de narração mais objetiva, atenta aos fatos mais do que às opiniões pessoais. O autor busca aí respaldo ou inspiração no discurso jornalístico para ser mais fiel aos fatos.

Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite, Henry James¹⁶ é o estudioso que elabora mais sistematicamente uma teoria do foco narrativo. Ele idealiza um narrador que seja tão discreto a ponto de disfarçar seu desaparecimento “alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de *refletor* de suas idéias” (LEITE, 1991, p. 13). O escritor deveria, assim, disfarçar a existência do narrador, ou seja, buscar a máxima objetividade. Essa objetividade seria “extensão de uma visão realista” segundo a qual “a arte devia ser uma ilusão perfeita do real” (SANTOS, 1986, p. 33). Visão essa que animou não somente a produção artística desde o Renascimento até o final do século XIX, como também os estudos sobre o foco narrativo ainda no decorrer do século XX.

Já no final do século XIX, a modernidade configura-se como a revolta, o incômodo ante as “visões totalizadoras e explicativas do universo” (LEITE, 1991, p. 71). Constata-se um mundo em crise, confuso, onde o indivíduo torna-se cada vez mais fragmentado.

O artista moderno clama pelo direito de rejeitar o convencionalismo, as regras racionalistas e representativas da arte, e de buscar “o novo em liberdade de experimentação” (SANTOS, 1986, p. 32). Com a crise da representação, o homem tem consciência de que a perspectiva na arte é uma *interpretação*. O narrador é, então, substituído “por uma voz diretamente envolvida no que narra” (LEITE, 1991, p. 72). Utiliza-se, a partir daí, uma nova linguagem, mais subjetiva (e que, por isso, assume certa precariedade das

¹⁶ Escritor e ensaísta norte-americano. Nasce em Nova York em 1843 e morre em Londres em 1916.

perspectivas), pautada nos sentimentos e nos pensamentos que não seguem mais uma ordem lógica, racional, mas interna ao sujeito. Surgem aí as técnicas do monólogo interior e do fluxo de consciência.

É nesse contexto que se insere o pensamento de Benjamin, pois não há mais meios para se transmitir uma experiência que seja partilhada, que tenha interesses coletivos; ao contrário, num mundo dividido, só há espaço para a experiência individual, solitária, que não pode mais ser compartilhada porque a identidade já não é algo simples. Nessa linha, Jair F. dos Santos diz que “a nova estética modernista cavou um fosso entre arte e realidade” (1986, p. 33), reivindicou-se uma arte autônoma, independente da realidade extratextual, “auto-referencializada”. A separação que se faz entre as duas entidades é tão acentuada e enfatiza de tal forma a autonomia da arte que o valor que se agrega é o de que a arte constitui-se num “conhecimento superior da existência” (SANTOS, 1986, p. 34). A arte não é acessível ao grande público; ao contrário, restringe-se à interpretação individual. Abusa-se de imagens irracionais, pois a arte passa a ser um espaço de extravasamento dos sentimentos mais íntimos e obscuros dos criadores. O narrador presta-se à revelação dos mistérios mais insondáveis da mente das personagens e também ao desmembramento da organização narrativa realista, como o tempo, a personagem e o enredo.

Na segunda metade do século XX, começa a despontar na cena literária ocidental um novo movimento estético chamado de pós-moderno por Jair Ferreira dos Santos. A fim de reagir contra o subjetivismo e o hermetismo da arte moderna, a nova produção passou a conferir valor artístico à banalidade do cotidiano. O fosso criado entre arte e realidade, e a conceituação e valorização da arte por ela mesma foram esforços dos modernos para romper com a tradição da representação. Essas contribuições modernas são postas à prova pelos autores pós-modernos. Se a tradição realista *representa*, e o modernismo *interpreta*, os pós-modernos querem “*apresentar* a vida diretamente em seus objetos” (*op. cit.*, p. 37) conquanto seja articulado por uma linguagem de fácil acesso e manipule argumentos do cotidiano dos

leitores. Isso porque a produção literária pós-moderna busca uma aproximação, uma participação mais efetiva do grande público.

Entre nós, Silviano Santiago trata especificamente da postura e do modo de tratamento que o narrador pós-moderno dá à narrativa. Segundo ele, alguém pode narrar uma ação de dentro ou de fora dela. Isso, longe de ser uma escolha, depende da experiência do narrador enquanto sujeito ou espectador da ação. No primeiro caso, o que dá autenticidade à matéria narrada é a *experiência que se tem dela*; na segunda situação, a questão da veracidade da informação é questionada porque o narrador conta o que observou de um outro. Para ele, o narrador pós-moderno é aquele que olha.

Para Silviano Santiago, “o narrador pós-moderno [...] é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato.” (2002, p. 46). Nesse contexto, para entender a relação existente entre o narrador do romance que estamos analisando e o olhar da ficção pós-moderna, segundo o toma Santiago, precisamos nos ater rapidamente a algumas questões.

Em **Cidade de Deus**, o autor e o narrador assumem posturas muito semelhantes. Paulo Lins, nascido e crescido na favela, busca assumir um olhar de distanciamento quando aceita participar do projeto da antropóloga Alba Zaluar¹⁷ como pesquisador. Apesar de ter vivido na favela, não tinha convivência com os criminosos, mas conhecia a realidade deles apenas como observador do que ocorria em espaços públicos da favela. Foi nesse espaço, onde a briga de rua era muito comum, os assaltos, quase cotidianos e onde perdeu inúmeros conhecidos vítimas da violência, que o autor vivenciou emoções as quais lhe renderam não apenas lembranças, mas que exerceram papel muito particular na construção de sua personalidade. Um espaço que, para ele, recebe contornos muito subjetivos, uma vez que é o lugar em que se inscreveu boa parte de sua história pessoal. Dentre as exigências da pesquisa acadêmica, o olhar objetivo do estudante é fundamental para se tentar

¹⁷ Relembrando o projeto “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro”, do qual Paulo Lins participou como colaborador, coletando dados de jornais e revistas sobre o conjunto habitacional Cidade de Deus e realizando entrevistas com os moradores do local.

preservar certa neutralidade dos objetos de estudo. Nesse esforço de busca de uma abordagem objetiva num espaço de conotações subjetivas, Lins desafia a si mesmo a abandonar suas opiniões preconceituosas e vai entrevistar o bandido. Ele próprio, em entrevista, fala da educação que recebeu de sua mãe, que o aconselhava a afastar-se dos freqüentadores de botecos e depois, em outro momento, após ter realizado a pesquisa, diz que considera lícito roubar e matar aqueles que são privilegiados financeiramente.

O narrador de **Cidade de Deus** passa por tensão semelhante à de Paulo Lins. No início do romance, ele já assume sua presença num discurso em primeira pessoa que pertence a alguém interno à realidade que narra.

Poesia, *minha* tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de *minhas* palavras. É que *arrisco* a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. *Aqui* ele cambaleia baleado. (p. 23)¹⁸.

No entanto, essa voz não mais aparece no decorrer da narrativa. Em seu lugar permanece uma narração em terceira pessoa que privilegia o decurso dos acontecimentos, ou seja, deixa que os fatos se narrem a si mesmos sem intromissão subjetiva do narrador. Em diversos momentos, o narrador esconde-se atrás das vozes das personagens a fim de valorizar a diversidade de perspectivas em detrimento de uma postura hierárquica entre narrador e personagens. O narrador apresenta os fatos bem de perto, valorizando a perspectiva das personagens através do uso do recurso do discurso indireto livre. Apesar disso, este narrador não deixa de se posicionar.

São as pessoas nesse desespero absoluto que a polícia procura, espanca com seus cacetetes possíveis e sua razão impossível, fazendo com que elas, com seus olhares carcomidos pela fome, achem plausíveis os feitos e os passos de Pequeno e de sua quadrilha pelos becos. (p. 314).

Pelo fato de o narrador pertencer ao mesmo espaço que as personagens, a narrativa assume aí um discurso de classe (cf. SCHWARZ,

¹⁸ Os grifos são nossos.

1999). O ponto de vista é, ao mesmo tempo, externo porque apenas observa as ações de outros, e interno porque olha de *dentro*. Isso provavelmente envolve um sentimento de pertença e compromisso para com as personagens que retrata.

A postura de dar força discursiva e narrativa às personagens explica-se talvez por ser um *observador* dos acontecimentos e por julgar, portanto, que sua perspectiva é apenas uma dentre muitas.

Se essa comparação parecer um tanto estranha numa primeira impressão, surgirá plausível se levarmos em consideração o fato de que o romance foi inspirado pelo trabalho científico e que o material do relatório da pesquisa antropológica feita por Lins foi aproveitado para que ele escrevesse o romance. Tanto o autor enquanto pesquisador quanto o narrador tem primordialmente um olhar subjetivo em relação a seu objeto: o assunto da pesquisa, no caso do primeiro, e a matéria narrativa, no caso do segundo. Se o narrador pretende caracterizar as personagens e mostrar os acontecimentos através do olhar deles, então sua postura é a mesma do autor. Dizemos, assim, que, no caso particular de **Cidade de Deus**, as instâncias do autor e do narrador fundem-se, no lugar de se separarem, como ocorre com os autores e narradores burgueses.

Para ele, “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado).” (SANTIAGO, 2002, p. 49-50). O narrador brasileiro pós-moderno é aquele que experimenta em silêncio a “oscilação entre repórter e romancista” (*op. cit.*, p. 50). O que vale na ficção pós-moderna é o olhar, porque a palavra já não consegue ter mais força, não há mais como se transmitir experiência. Sendo assim, o narrador pós-moderno é aquele que observa, ou seja, ele assemelha-se a um espectador.

O narrador de **Cidade de Deus** encaixa-se nessa caracterização, exceto pela postura “de rechaço e de distanciamento” (*op. cit.*, p. 45) diante da coisa narrada. Ele, se na maioria das vezes se comporta como espectador, em alguns momentos posiciona-se tal como aquele que experimenta. Ele não é um

observador alheio à realidade que olha, mas porque participa da comunidade dos favelados, compartilhando do capital cultural e da linguagem deles, sua experiência como espectador não está desvinculada da necessidade de afirmação de uma identidade. Uma identidade, no caso, solidária e não crítica a eles, em que pese a dura realidade que narra.

Abre a narrativa uma voz em terceira pessoa que domina o linguajar usado no ambiente que é matéria da narração, como, por exemplo, os termos “baseado”, “bagana”, “chincheiros”, “half”, “fininho” e “catrancos”. O narrador não é erudito mas, ao contrário, domina o linguajar dos moradores da Cidade de Deus, como se vê no seguinte trecho:

Era a guerra que navegava em sua primeira premissa. A que se fez a soberana de todas as horas vinha para levar qualquer um que *marcasse bobeira, lançar chumbo quente* em crânios párvulos, obrigar bala perdida a se achar em corpos inocentes e fazer Mané Galinha correr, com *o diabo do seu coração batendo forte*, pela rua lá da Frente, levando uma tocha de fogo nas mãos para incendiar a casa do assassino de seu irmão. (p. 14)¹⁹

O ponto de vista narrativo é *interno*²⁰, isto é, o narrador, além de pertencer ao ambiente que narra, tece a narrativa dentro da favela: “Antigamente a vida era outra *aqui neste lugar*”, “Tudo isso do lado de *lá*. Do lado de *cá*” e “Um dia essas terras” (p. 16)²¹. Lembramos da classificação de Todorov e Ducrot, em seu **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**, que estabelece uma distinção entre o narrador que “está presente ao nível do universo evocado *ou* ao da narrativa” daquele que “é representado ao nível das personagens [e que] pode ainda ser agente ou *testemunha*” (TODOROV, 1977, p. 309). O narrador do romance de Lins aproxima-se do que seria a testemunha, ou seja, “um ser anônimo cuja existência pouco conhecemos (assim em **Os irmãos Karamazov**)” (*op. cit.*, p. 309).

Os trechos a seguir, retirados do romance, são marcas características do narrador enquanto testemunha, servindo aqui como exemplos dessa

¹⁹ Os grifos são nossos.

²⁰ O termo é de Uspenski. In: TODOROV; DUCROT. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**, 1977, p. 308.

²¹ Os grifos são nossos.

postura. Vê-se, por exemplo, que ele aproveita-se do linguajar da comunidade local nos seguintes momentos: “ele era astuto como o Diabo” (p. 33); “Não era aquele negócio de lata d’água na cabeça” (p. 34); “Assaltavam turistas, lojas comerciais, pedestres com pinta de grã-finos.” (p. 34); “A malandragem jogava ronda, fumava maconha, bebia traçado e, às vezes, cheirava brizola.” (p. 34); “O som da vitrola embalava os casais, que volta e meia arriscavam passos de dança na calçada.” (p. 34); “Martinho da Vila cantava na radiovitrola. De repente, tiros. O bicho pegou sem mais nem menos.” (p. 44); “Quanto maior a periculosidade da favela de origem, melhor era para impor respeito, mas logo, logo, sabia-se quem eram os otários, malandros, vagabundos, trabalhadores, bandidos, viciados e considerados.” (p. 35); “O *baseado* ficava durinho como um cigarro sem precisar gastar muito papel. Ele mesmo acendeu o *fininho*, deu dois *catrancos* e passou para o parceiro.” (p. 14); “Achavam legal andar pelos morrinhos com árvores espalhadas por todos os lados, ficar dentro do mato contando e ouvindo histórias engraçadas, tirando frutas das árvores.” (p. 34-5).

É certo que o galo de Almeidinha não entendia bem as coisas, por ter raciocínio de galo, o que não é muita coisa, mas ao olhar *aquele monte de crioulos com as bocas cheias de dente*, bebendo cerveja, *olhando à socapa para ele*²², fumando maconha e dizendo que não iriam cheirar para não perder o apetite, não cantou, como de costume. [...] A quadrilha saiu atrás do galo, porém galo de favela é arisco como o cão: entrava e saía das vielas, ágil como uma onça, fingia que ia e não ia, fingia que ia e ia, corria agachadinho para não ser percebido de longe, nas quinas das esquinas botava só meio rosto à vista para ver se tudo estava limpo, vez por outra alçava vôos de quinze a vinte metros, corria desesperadamente para os Blocos Novos, dificultava a sua captura. (p. 332-3)²³.

Percebe-se que a conexão entre as frases é feita de forma estranha às regras da língua escrita, e é mais afeita à língua falada, mais especificamente da linguagem falada na favela carioca. O narrador comunga de uma linguagem próxima à das personagens, participando, portanto, do mesmo meio em que vivem as personagens. Trata-se de um indício de que ele é alguém *interno* àquele espaço e que conhece e participa dos eventos de perto.

²² Gíria usada pela comunidade da favela.

²³ Os grifos são nossos.

O narrador utiliza também palavras de baixo calão em sua escrita, como se percebe na seguinte passagem: “Era bicho-solto necessitando de dinheiro rápido, nessa situação assaltaria qualquer um, em qualquer lugar e hora, porque tinha disposição para encarar quem se metesse a besta, para trocar tiro com a polícia e *o caralho a quatro*.” (p. 49).

Segundo Vitor Manuel, narrador onisciente é aquele que tudo conhece e tudo observa, e que emite julgamentos e opiniões a respeito de determinadas situações. Para ele, “O romancista onisciente, no seu afã de tudo revelar, com o seu gesto cortês de proporcionar um conhecimento perfeito da ação e das personagens” (SILVA, 1968, p. 308).

O narrador de **Cidade de Deus** é um observador detalhista que conhece o espaço em sua totalidade, os caracteres e todas as situações presentes na narrativa. No entanto, a autonomia discursiva que confere à personagem diminui seu papel enquanto caracterizador e descritor de situações. Ele não detém uma visão dominante como faria um narrador onisciente, mas coloca-se no nível das personagens, participando de sua condição de desespero e impotência. Ele seria, portanto, portador de uma visão semi-onisciente.

Desta maneira, é possível notar uma aproximação entre a obra e os romances americanos e neo-realistas europeus, pois nestes “não existe um narrador onisciente, nem uma personagem que goze de um ponto de vista privilegiado. Algumas vezes, verifica-se a existência de uma pluralidade de pontos de vista, já que o narrador se identifica sucessivamente com as diversas personagens” (SILVA, 1968, p. 308).

É um narrador onisciente que prefere ceder espaço às vozes das personagens a interferir subjetivamente no desenrolar da ação. Para criar esse efeito, ele se aproveita do discurso indireto livre, um dos recursos mais utilizados pelo narrador de **Cidade de Deus**. Segundo Todorov e Ducrot, “o indireto livre comporta as marcas de *tempo* e *pessoa* do discurso indireto (do autor), mas tem sua estrutura semântica e sintática penetrada das propriedades do discurso direto (da personagem)” (LEITE, 1991, p. 88). Nesses casos, a narrativa muda de tom abruptamente. A voz da personagem entra na frase seguinte ou dentro da mesma, como se pode perceber no trecho a seguir:

Na verdade, todos se orgulhavam de ver o motel estampado na primeira página. Sentiam-se importantes, respeitados pelos outros bandidos do conjunto, das outras favelas, pois não era para qualquer bandidinho ter seus feitos estampados na primeira página dum jornal, e, também, se dessem o azar de ir presos [sic], seriam considerados na cadeia por terem realizado um assalto de grande porte. (p. 90).

Desse modo, confere-se maior espaço às vozes e pensamentos das personagens, valorizando-os no cerne da narração. O foco narrativo é, portanto, formado não somente pelo narrador que ordena os fatos, mas também pelos diversos pontos de vista das inúmeras personagens que aparecem na narrativa.

Busca-Pé mecanicamente verificou a hora, constatou que estava atrasado para a aula de datilografia, mas que se foda, já tinha perdido um montão de aulas, mais uma não iria alterar nada. Não estava mesmo com saco para ficar batendo à máquina por uma hora e não iria também ao colégio. (p. 14).

Com esse procedimento, o narrador consegue reproduzir os pensamentos das personagens. O efeito gerado é o cruzamento de vozes: o discurso narrativo com os pensamentos das personagens, o que dá “o resultado ambíguo de modo a confundir a fala e/ou os pensamentos das personagens e os do narrador” (LEITE, 1997, p. 88). Trata-se de um tipo de discurso que aproxima o narrador das personagens.

O narrador abre esse espaço na busca por uma verossimilhança. Quer, assim, através de uma postura que se pretende objetiva, apresentar ao leitor informações sobre a vivência dos outros, e não a sua experiência enquanto morador. Vale a “experiência do olhar lançado ao outro” (SANTIAGO, 2002, p. 51), e isso é uma característica do pós-moderno.

Elencamos, a seguir, alguns trechos que configuram exemplos dessa postura narrativa no romance. O narrador utiliza, por exemplo, o recurso do discurso indireto livre: “Tudo que desejava na vida, um dia conseguiria com as próprias mãos e com muita atitude de sujeito homem, macho até dizer chega.” (p. 49);

A decisão de mudar-se dali foi esquecida por completo depois de ter feito o primeiro ataque a Zé Pequeno. Aprendera a matar e até achava fácil. Além do mais, matar bandido não era pecado, muito pelo contrário, *estava fazendo*²⁴ um favor à população ao mandar aqueles estrupícios para junto do Diabo. *Não procurara confusão, vingaria*²⁵ o avô, o estupro da ex-namorada e também os amigos mortos em combate. A mãe pediu para ele entregar tudo nas mãos de Deus, insistiu em fazê-lo abandonar aquelas idéias tolas de vingança porque somente o Senhor pode julgar cada um de nós, implorou-lhe resignação diante da provação posta para ele pelo Pai.²⁶ (p. 422).

Ele aproveita-se também do discurso direto sem o apoio do travessão ou das aspas, como se vê na narração a seguir:

Calmo penetrou de novo em seu pensamento, achava que o parceiro voltara mais sinistro da cadeia, quase não falava, estava sempre sozinho; nas conversas, olhava sempre por debaixo do olho. *E esse viado do Cenoura? Já deveria estar morto! O culpado disso tudo fora Bené, com essa porra de deixar por menos, não deixar matar... Foi por isso que morreu. Babaca* (p. 413).

Nesse sentido, o autor participa de uma tradição na literatura que consiste em trazer a fala dos pobres, dos excluídos, dos marginais. Lembramos de Valdomiro Silveira, considerado um dos pioneiros do conto regional no Brasil. Para Péricles Eugênio da Silva Ramos, Valdomiro é “o nosso primeiro grande escritor dialetal, como certificam seus diálogos. Vazam-se esses diálogos no linguajar dos caboclos, e até, às vezes, a própria redação do autor se colore com termos de mixungos” (RAMOS. In: SILVEIRA, 1975, p. 32, introdução). Nos diálogos das personagens, Valdomiro utiliza o dialeto caipira, no discurso do narrador utiliza-se a linguagem regional, em sua maioria, no nível do léxico. O linguajar rural paulista é usado em suas narrativas de modo “não decorativo, mas intrínseco” (RIEDEL. In: SILVEIRA, 1962, p. 36, introdução). O autor mergulha, portanto, na linguagem muito particular do

²⁴ O tempo verbal usado é o imperfeito, em terceira pessoa (o autor está narrando algo sobre alguém).

²⁵ O tempo verbal usado é o imperfeito, em terceira pessoa (o autor está narrando algo sobre alguém).

²⁶ O discurso veiculado é o da personagem porque o trecho mostra dois posicionamentos antagônicos – o de necessidade de vingança e o de resignação diante da vontade de Deus –, o que descarta a possibilidade de ser discurso do narrador, já que ele não pode contradizer-se.

caipira, linguagem essa que ultrapassa a condição de regional e é chamada pelos críticos de *dialetal*.

Essa tradição do autor que valoriza a linguagem local da população rural paulista e que se apropria dela em sua ficção é iniciada por Valdomiro, defendida e continuada pelos autores modernistas e seguida também por Paulo Lins, que não aproveita o linguajar das populações rurais, mas de uma comunidade urbana.

Apesar de Cidade de Deus estar localizada dentro da cidade do Rio de Janeiro, ela forma uma comunidade que pode ser considerada à parte, nas palavras de Zuenir Ventura, uma “cidade partida”. Essa denominação é bastante plausível se tomarmos o histórico das favelas no Brasil. Tailze Melo Ferreira faz um estudo sobre a origem, o crescimento e a situação atual dessas aglomerações humanas que, no Brasil, se desenvolveram principalmente nas grandes cidades. Segundo Ferreira, são conjuntos habitacionais que funcionam independente das cidades porque a sociedade assim determinou, excluindo-os. Desde sua origem, a noção de favela foi identificada à idéia de “lixo social”. Em seu texto, ela parodia Pesavento, cuja pesquisa sustenta que na primeira década do século XX, o então prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, iniciou um projeto que tinha como fim embelezar a cidade. Dentre suas ações estava a demolição de casas populares e cortiços, medida que forçou as pessoas pobres a refugiar-se em subúrbios e favelas, na periferia ou nos morros.

Dessa forma, cria-se a sensação de estar vivendo numa civilizada metrópole, mas, no avesso da fachada, encontra-se um outro lado da cidade que o processo de modernização escondia: um país de herança colonial escravista, com uma imensa população pobre e mestiça, cercado de problemas básicos como analfabetismo, fome e falta de rede sanitária. (FERREIRA, 2003, p. 69).

Eis o resultado do endeusamento do progresso como solução para os problemas da sociedade. Com essas propostas de estetização e higienização da cidade do Rio de Janeiro, fragmenta-se o espaço urbano e criam-se duas cidades. Uma delas é a limpa e organizada, a imaculada, a que figura nos livros e que serve aos fins da versão oficial de história. A outra é a suja,

depósito de detritos humanos, cuja existência é abafada na construção do discurso histórico.

Benjamin analisa a noção de história e encontra duas versões, apesar de o discurso histórico só apresentar a versão dos dominadores, que acreditam no progresso, enquanto o outro lado nunca assistiu a nenhuma evolução porque sempre foi destinado ao subúrbio, à margem. Para Benjamin, a história dos excluídos nunca experimentou nenhum avanço. A verdadeira mudança aconteceria somente se a idéia de progresso fosse abandonada e houvesse uma pausa para vislumbrar a história dos excluídos para, a partir daí, repensar a História, sempre pelo olhar do marginalizado. Se relacionarmos o estudo de Pesavento a Walter Benjamin e ao seu questionamento a respeito da noção de história, mesmo considerando a defasagem de tempo e de contexto existente entre os dois teóricos, poderíamos dizer que a cidade bonita, organizada, o “cartão-postal do Rio de Janeiro” serve aos fins da visão da classe dominante, que é, desde sempre, a oficial. Já a outra, a cidade da favela, do abandono às próprias leis, expurgada do convívio social é o espaço dos excluídos, daqueles que são relegados à margem, ao esquecimento. E será este justamente o espaço a ser falado por Paulo Lins.

Em outras obras, a literatura abriu espaço ao pobre, ao camponês e ao marginal, mas sempre como *objeto* visto pelo olhar dominante, do intelectual, do estudioso. Paulo Lins, ao escrever **Cidade de Deus**, colocou o marginalizado, o morador da cidade excluída como *sujeito* da criação, *sujeito* do discurso e *sujeito* da história.

Para João Cezar de Castro Rocha, no romance **Capitães da areia** de Jorge Amado, ainda se podia ter esperanças na luta de classes, tanto que a ideologia socialista sobrepõe-se à realidade de pobreza das personagens. No mundo contemporâneo, entretanto, não há mais possibilidade de crença na utopia, porque ela falhou, e o que sobra é apenas a cruzeza do capitalismo. Em **Cidade de Deus**, acontece pela primeira vez na literatura “um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social [...] realizado pelos próprios excluídos” (ROCHA, 2004, p. 8).

O narrador de Valdomiro Silveira, por exemplo, inova ao apropriar-se do linguajar rural paulista no léxico e nos diálogos das personagens; no entanto, seu discurso é, na maioria das vezes, culto, erudito e a visão é “de fora”.

O narrador de **Cidade de Deus** apresenta, nos diálogos das personagens, situações de fala da linguagem regional ou local da cidade do Rio de Janeiro e, mais restritamente, a linguagem da favela, que tem termos próprios para designar determinados crimes (por exemplo, o *balão apagado*) e funções na “carreira” do tráfico (por exemplo, *avião*, *olheiro*, *vapor*, *soldado*, *gerente*). Uma linguagem quase dialetal. O discurso do narrador não se aproveita apenas do léxico regional, mas abusa também da sintaxe própria do linguajar local. Os erros da prosa – como, por exemplo, “Faltava menos de dez metros” (p. 53) –, um dos pontos mais criticados da obra de Lins, ajustam-se perfeitamente à narração de uma realidade árida como a da favela, onde a maioria das personagens não têm acesso à escolaridade básica. Cléo Corrêa de Melo parafraseia André Matias Nepomuceno, que sustenta a validade da prosa narrativa de Paulo Lins:

O crítico chega a afiançar que as possíveis falhas do texto são parte inextricável de sua coerência interna, uma vez que, estando voltado para “matéria tão deformada na realidade, e especificamente inscrita no romance, ter uma conformação ‘perfeita’ [seria incongruente]”. (MELLO, 2000, p. 128).

É necessário, porém, observar que não é somente na linguagem que reside a presença do excluído, mas, principalmente, na perspectiva diferente, que deixa o leitor perplexo ao lhe oferecer uma postura livre de certo dogmatismo maniqueísta. É, além disso, descrente em soluções para a superação da desigualdade social e da violência. Uma das características mais marcantes do ponto de vista de **Cidade de Deus** é evitar o julgamento e apresentar ao leitor tudo aquilo que vê dentro do espaço fechado e labiríntico da favela. Não existem polaridades, ele quebra com a idéia de inteiramente bom e inteiramente mau. Um trabalhador pode esconder um bandido e vice-versa; em alguns casos, os bandidos são mais misericordiosos que os policiais, além de terem melhores intenções.

A atitude do narrador perante sua matéria a ser narrada seguramente influencia o modo como o leitor visualizará essa matéria. O uso do discurso indireto livre favorece a instabilidade de pontos de vista na narração. Assim, o leitor percebe que não há soluções para as questões temáticas da narrativa, mas apenas uma variedade de interpretações que não estão organizadas numa relação hierárquica. O leitor, acostumado com um ponto de vista dominante, perde-se no emaranhado de opiniões divergentes. Todavia, é assim que ele entra em contato com a visão dos marginais, desacreditados e desesperançados frente às soluções que a sociedade lhes apresenta, mesclando ficção e realidade.

A fim de ressaltar essa variedade de perspectivas, o narrador semi-onisciente contrapõe personagens de origens distintas, que, certamente, portam opiniões diferentes sobre o mesmo assunto. O ponto de vista dos marginais entra em choque com os pensamentos dos leitores, pois para os primeiros a convivência diária com a violência molda completamente sua visão do mundo. Assim, para a maioria das personagens, é absolutamente normal alcoolizar-se, espancar, matar quando o crime é de *sujeito homem* (p. 377) ou trair a namorada para ser *homem de verdade*. A personagem Gordurinha, por exemplo, pode ilustrar essa relação conflituosa e complicada existente entre a perspectiva de alguém que cresceu em meio à marginalidade e à violência e o ponto de vista de uma pessoa que foi criada num ambiente em que a criminalidade está presente em sua vida apenas quando assiste aos noticiários jornalísticos ou em momentos pontuais de sua vida quando o crime se realiza por alguém que nunca faria parte do grupo de pessoas com quem convive. Gordurinha “tinha o segundo grau completo, era branco, nunca morara em favela, sentia-se o maioral entre aqueles analfabetos” (p. 439). Ele começa a fazer parte da quadrilha de Galinha e Cenoura graças à influência de Messias, bandido que foi seu companheiro de cela no presídio. A distância de valores entre ele e os negros favelados é acentuada num momento em que, a fim de certificar se estava diante de inimigos, Gordurinha ordena a dois criminosos que coloquem suas armas no chão (p. 440-1). Sem ter consciência da ingenuidade de sua atitude, ele quase inicia guerra com a quadrilha de um

traficante perigoso não fosse a explicação de Galinha. Ao colocar que a solução da circunstância, que seria a prevenção de uma nova guerra, foi dada pelas mãos de um negro e excluído socialmente, a narrativa questiona a validade dos pontos de vista dominantes, recusando os conceitos de certo e errado apresentados na sociedade brasileira.

Para Silviano Santiago, os tempos pós-modernos buscam “a ação enquanto energia” (SANTIAGO, 2002, p. 59), e o homem contemporâneo assume a postura de observador apenas, observador das ações de outros. A morte, que, na narrativa clássica, “projeta um halo de autoridade” (*op. cit.*, p. 57), de exemplaridade, perde seu fascínio no mundo pós-moderno pelo espetáculo da vida. O olhar pós-moderno volta-se para a vida, para a energia, para o *movimento*. “Inventando o agora” (*op. cit.*, p. 58).

Esse narrador-testemunha, semi-onisciente, e que valoriza a perspectiva das personagens a ponto de ceder seu espaço para a livre fruição das idéias e sentimentos deles, preocupa-se em captar o movimento, a energia de jovens criminosos em seu anseio pelo poder e pelo reconhecimento. Essa necessidade de captação da vida constitui-se num traço pós-moderno, pois, segundo Santiago, “a ficção pós-moderna [...] é primado do agora” (*op. cit.*, p. 56).

Aquela lição de sabedoria e a atmosfera de sacralidade que envolvia o homem em seu caixão, de que fala Benjamin em relação à narrativa antiga, não pode ter correspondente no mundo pós-moderno. Em **Cidade de Deus**, a presença da morte, a todo o momento e em cada esquina da favela, significa que ela é um evento muito comum na narrativa. Ela já não guarda qualquer sabedoria, mas, ao contrário, banaliza-se. Perde-se tudo quando morre e já não se ensina nada. Não aprendendo com a morte, a vida continua num movimento alucinante, cada vez mais dinâmico.

A existência das guerras entre quadrilhas de traficantes de drogas, numa referência às batalhas heróicas da epopéia, não é para exaltar vencedores; ao contrário, o seu fim é marcado pela banalidade, assim como a morte de seus mais destacados integrantes: “Lá em Cima, a guerra estava praticamente

terminada: os homens de Messias mataram a maioria dos inimigos, Ratoeira fora preso e o restante conseguiu fugir da favela.” (p. 542).

O narrador, em muitos momentos, tenta fazer com que esqueçamos de sua presença e nos concentremos nos acontecimentos, assim como se faz ao ler um artigo de jornal: geralmente não nos preocupamos em saber quem é aquele que escreve, mas em apreender *o que* ele escreve. Essa é uma das faces ambíguas do narrador: aquele que cobre os fatos, como um jornalista. Vê-se que é alguém preocupado em ser fiel à história que vai contar e tem consciência da dificuldade da empreitada, pois trata-se de um espaço onde a palavra perdeu sua predominância diante da potencialidade da bala, do poder de fogo. Trata-se de um narrador que pretende trazer o leitor o mais próximo possível do seu campo de visão, o que gera um desconforto a este, devido à proximidade e intensidade dos eventos violentos. Proximidade do golpe, do sangue escorrendo, do grito e do medo das vítimas.

Para isso, ele aproveita-se dos moldes do relatório científico para completar a narrativa com as notícias de jornais da época, como, por exemplo, “Na segunda-feira, um jornal trazia os crimes de sábado na primeira página. No motel, um casal fora assassinado. Nos demais assaltos não houvera vítima fatal.” (p. 90); “todos já sabiam – a imprensa havia noticiado que a boca dos Apês era a que mais vendia drogas em todo o Rio de Janeiro” (p. 354).

O corpo de Buzunga saiu em todos os jornais do Grande Rio. A Cidade de Deus, segundo a imprensa, tornara-se o lugar mais violento do Rio. O conflito entre Zé Pequeno e Mané Galinha fora qualificado como guerra. Guerra entre quadrilhas de traficantes. (p. 429).

Como se pode perceber, a situação do narrador e, conseqüentemente, do foco narrativo é complexa. O narrador semi-onisciente procura chamar a atenção para os acontecimentos, adotando uma postura objetiva em relação ao mundo narrado, ao mesmo tempo em que afirma sua presença na invocação inicial e por meio de uma redação apoiada na linguagem coloquial das personagens. Assim, em alguns momentos ele procura apoiar-se nas ações e,

em outros, quer valorizar as perspectivas subjetivas das personagens. A postura que ele adota é, portanto, em parte acadêmica e em parte testemunhal.

O foco narrativo, a partir de uma perspectiva “interna e de classe” (cf. SCHWARZ, 1999), provoca uma desestabilização no leitor por não apresentar soluções, mas apenas múltiplas visões válidas, deixando a ele as opções interpretativas. Ele consegue narrar a história através dos olhos dos excluídos e realizar, assim, o projeto tão sonhado por Benjamin, de “escovar a História a contrapelo”.

Apoiando-se nos estudos de Silvano Santiago, identifica-se em **Cidade de Deus** um narrador que faz parte do ambiente das personagens, ou seja, é interno à realidade que narra, pois domina o linguajar da comunidade além de exibir sua predileção pelos moradores da favela, sejam eles bandidos, viciados em drogas, crianças ou trabalhadores. Essa predileção mostra-se sutilmente através da apresentação das personagens como seres muitas vezes complexos, opondo-se ao olhar naturalista que se preocupava com o caráter sofredor deles e os relacionava a certa ausência de limites morais. Identifica-se também nesse narrador a tentativa de valorizar as perspectivas das personagens tentando manter certa neutralidade quanto a julgamentos apreciativos, privilegiando a multiplicidade de pontos de vista. Ele apresenta-se, dessa forma, como um espectador dos acontecimentos. Essa organização narrativa exibe um discurso de classe, aproximando-se do testemunhal e buscando, a partir daí, o esforço de afirmação de uma identidade. O foco narrativo constitui-se, portanto, pelo narrador que ordena os fatos e pelos diversos pontos de vista dos inúmeras personagens que surgem no romance.

3.4 Discurso narrativo

*Há
uma grande diferença
se fala um deus ou um herói;
se um velho amadurecido
ou um jovem impetuoso na flor da idade;
se uma matrona autoritária
ou uma ama dedicada;
se um mercador errante*

*ou um lavrador
de pequeno campo fértil*

Horácio

Vimos como o foco narrativo apresenta algumas singularidades que contribuem para o delineamento de uma perspectiva inovadora e não-ortodoxa dos acontecimentos narrados no romance **Cidade de Deus**. Estão aí presentes algumas inovações estilísticas que, dado o tempo disponível para se concluir um trabalho de mestrado, serão reduzidas aqui a um só aspecto, a saber, a influência do concretismo na prosa romanesca de Paulo Lins. Procuramos também concentrar nossos esforços na estratégia narrativa de aproveitar-se do discurso e da linguagem poética num espaço onde a palavra encontra-se num estado de quase falência.

O discurso poético tem como uma de suas características a reinvenção da língua pela própria língua, ou seja, ele pode e quer alterar os significados corriqueiros das palavras. A conceituação literária considera a emoção, em oposição ao significado do dicionário.

O próprio Paulo Lins diz que a poesia é sua paixão. Ele participou, inclusive, do grupo Cooperativa de Poetas quando estudante universitário. Ao final de nossa análise, podemos afirmar com segurança que o narrador de **Cidade de Deus** recorre a uma linguagem poética filiada ao concretismo para a elaboração de sua prosa. Vemos isso, por exemplo: “Primavera arriscara flor, flor arriscara cor, cor arriscara dia que o sol riscara nos céus sobre a boiada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte.” (p. 16).

Uma das principais características do movimento concretista é a busca e a expressão de uma nova linguagem. Para os poetas concretos, o importante é construir formas mais do que comunicar conteúdos. Eles fixam-se na materialidade das palavras, com o intuito de aproximar-se mais da realidade. A intenção é renovar a linguagem, como forma de superar e ironizar a noção de que a palavra tem qualquer estrutura espacial. Além disso, pretendem exteriorizar a visualidade, a objetividade formal. Querem uma linguagem que não se prenda à subjetividade. Portanto, o objetivo desses poetas é criar com

os elementos que possuem “um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema” (CAMPOS, 1975, p. 72).

A poesia concreta afasta-se de suportes semânticos e sintáticos que possam permitir uma decodificação mais discursiva do poema. O poema e a pintura concreta propunham uma nova visualidade, orientadas em princípios geométricos segundo a Teoria Geral da Forma. A função fundamental da visualidade é proporcionar ao espectador uma fruição objetiva.

A palavra é objeto autônomo, que pode configurar-se livremente no espaço e no tempo do poema. Nessa poesia, todo tipo de abstração dos objetos é descartada, pois o que esses poetas buscam é sua realidade concreta na página impressa. A poesia deve ser, portanto, objetiva e clara. A palavra é, assim, material de composição e não mais veículo de interpretações do mundo objetivo. O conteúdo da palavra é sua própria estrutura.

Na primeira parte do romance, o narrador ainda tenta acreditar na força da palavra poética. Mesmo em episódios de assassinatos ou assaltos, existe o apoio no lirismo. “O pensamento voltou a correr pelas ruas do conjunto, entrava pelos becos imperativamente, parava nas esquinas fazendo pose” (p. 242).

A linguagem da segunda parte é menos poética, pois apresenta mais gírias do que construções poéticas. Sobressaem construções como: “andou e desandou por todos os blocos de apartamentos” (p. 223); “Aquele crime pulou de boca em ouvidos, de ouvidos em boca até cair na audição de Zé Pequeno” (p. 376); “que ele era o bola da vez, estava na boca da caçapa para morrer” (p. 264).

Na terceira parte, o número de trechos imbuídos de poeticidade diminui drasticamente. Isso mostra que a palavra, que antes já era escassa, começa a fazer parte do passado, e se torna algo ultrapassado, para ceder espaço à ação brutal. No momento da descrição da violência pura, a palavra não serve mais, porque são reforçados em cena outros elementos, como os gestos secos, o som da bala e o silêncio preso na garganta. Isso ocorre tanto no nível do narrador como no nível do leitor e, ao mesmo tempo, constitui-se num dos efeitos estéticos mais importantes que contribuem para conferir valor literário ao romance. Mesmo nos momentos em que não está presente, ou seja, a

própria ausência da poesia na terceira parte revela ou confirma seu valor na estruturação da obra **Cidade de Deus**.

O aparecimento da voz em primeira pessoa depois de a narração ter se estabelecido em terceira faz um apelo à sua musa, a poesia. Esse trecho poderia ser visto como uma tentativa de reedição da épica aplicada ao contexto contemporâneo, uma vez que o tom está longe de assumir a mesma “seriedade” dos poetas épicos. Existe aí, ao contrário, um fio cômico, de brincadeira:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. (p. 23).

Essa voz inicia, como se vê, a narração desacreditada da palavra, num espaço onde a bala vence a fala, ou seja, o ritmo da violência apresenta-se aqui com mais força do que qualquer discurso.

O pós-moderno quer brincar com as tradições, às vezes tentando reaproveitá-las na nova realidade, mas isso funciona apenas para constatar que elas já não valem mais nesse mundo. Essa alusão à invocação épica funciona como uma reflexão sobre a validade de se invocar a poesia num espaço em que ela não se encaixa.

O narrador tenta utilizar a palavra e, em alguns momentos, até a poesia, mas certifica-se de que não é possível. A todo o momento se confirma a frase “Falha a fala. Fala a bala” (p. 23), trecho que resume poeticamente todo o romance.

Santiago expressa bem a situação desse narrador:

Dar palavra ao olhar lançado ao outro [...] para que se possa narrar o que a palavra não diz. Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquartejado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que olhar e palavra

se voltam para os que dela são privados. A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. (SANTIAGO, 2002, p. 56).

A inutilidade do esforço poético do narrador de **Cidade de Deus** (ele mesmo desconfia ser em vão quando expõe suas angústias à sua musa), algo que se confirma ao longo da própria estrutura narrativa, pode estar relacionada à desvalorização da palavra no mundo contemporâneo. O sofrimento do narrador é ter consciência da importância da palavra como instrumento estético, de comunicação e de salvação dos homens, ao mesmo tempo em que confirma, pateticamente, sua obsolescência nesse mesmo mundo.

Porém, este aspecto da poesia concreta presente na obra é apenas uma constatação que não nos foi possível aprofundar e que se constitui numa sugestão para futuras pesquisas sobre as diferenças existentes entre as várias ramificações ou avaliações do movimento da poesia concreta no Brasil. Uma vez que nosso autor é do Rio de Janeiro, é mais provável que ele tenha maior afinidade com as características do movimento concretista carioca.

Conclusões

A fim de perceber o modo como a ficcionalidade é construída em **Cidade de Deus**, julgamos ter sido a análise minuciosa das categorias da narrativa no romance (é claro que dentro dos limites próprios de um trabalho de mestrado) a forma mais eficaz de buscar alcançar nossos objetivos, quais sejam identificar a que tipo de literatura filia-se o romance em questão e de que forma ele sustenta seu valor enquanto obra esteticamente válida no terreno literário brasileiro. Pareceu-nos importante apresentar inicialmente um pouco da vida e das outras produções de Paulo Lins, uma vez que o impulso para a escrita de sua primeira obra nasceu da convivência com as pessoas. Além disso, sua perspectiva diante do mundo e o meio onde viveu participam essencialmente da construção desta narrativa ficcional.

Tentamos, ainda no capítulo primeiro, inserir a obra dentro de certa tradição no campo da literatura brasileira. Logo após a publicação de **Cidade de Deus**, a imprensa manifestou uma euforia a respeito de autores oriundos de espaços socialmente desfavorecidos. Trata-se de escritos que têm como característica distintiva servir como marca de identidade a determinada comunidade e também como testemunho de uma realidade social cruel e injusta. O romance aqui analisado participa de uma das muitas tendências da literatura brasileira contemporânea, a do discurso dos excluídos. Uma das características dessa literatura é reservar àquele cujo espaço era garantido na literatura como objeto de um olhar a posição de sujeito da enunciação, portador de uma fala que lhe é própria.

Em seguida, buscamos empreender uma contextualização de nossa cultura contemporânea brasileira, que se caracteriza pela presença constante dos instrumentos de comunicação de massa em meio às atividades e compromissos cotidianos das pessoas. Entendemos que as nossas identidades são construídas pelas narrativas que as constituem, e também que essas mesmas narrativas dependem das comunidades que freqüentamos. As histórias criadas pelos meios de comunicação de massa são fundamentais para formar a identidade do homem contemporâneo. Assim, se antigamente o ideal de homem era baseado numa imagem de herói essencialmente bom e virtuoso, o que responde às necessidades de formação identitária do homem

de hoje é a figura dos heróis de desenhos animados e de seriados televisivos. Nossos valores passam, assim, a ser influenciados, além dos oriundos do contexto familiar, pelos ideais da indústria cultural. **Cidade de Deus** insere-se no contexto cultural contemporâneo. Portanto, o autor, ao aproveitar-se dos moldes e recursos técnicos da comunicação de massa, como a preocupação em mostrar credibilidade na reprodução de um evento, o toque sensacionalista, a crueza de algumas cenas narradas, o apelo visual, o dinamismo dos eventos, está somente afinando-se com este contexto. No romance, os modelos de personagens televisivos são responsáveis por parte da formação dos jovens favelados. “Os mais novos gostavam daquela sensação de guerra, encarnavam os heróis da televisão” (p. 472).

Vimos que, apesar de usar esses mecanismos, o romance está “longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante” (SCHWARZ, 1999, p. 167) graças a uma perspectiva de descrédito frente a soluções práticas ou até mesmo racionais, que coloca a lógica da violência acima de qualquer valor moral de nossa sociedade.

A partir do capítulo segundo do nosso trabalho, iniciamos a análise do romance por meio do estudo das categorias da narrativa: tempo, espaço, ação, personagem e foco narrativo. Para tanto, apoiamos-nos em estudos de vários autores, que forneceram os subsídios indispensáveis para nossa leitura do texto.

Na análise do espaço, encontramos dois cenários principais, que se configuram como microespaços na narrativa. São eles o bar e a boca-de-fumo. O bar é predominante como lugar de encontro de bandidos na primeira parte. A boca-de-fumo predomina na segunda parte. A natureza é retratada por meio de um tom leve, alegre e inocente, mas restringe-se aos momentos das brincadeiras infantis ou das diversões dos cocotas. O rio, que recebe tratamento de personificação, é a representação da natureza por excelência já que se faz presente ao longo de todo o romance.

O macroespaço limita-se ao conjunto habitacional e funciona como forte marcador de identidade, conforme se pode notar nas alterações do ambiente com a passagem do tempo. De um ambiente onde vigora o respeito entre os

moradores passa-se a outro onde a lei é a da hierarquia, ou seja, surge um traficante que dita as regras e submete todos a seu poder de decisão. Por meio do espaço, é possível notar o fracasso gradativo da palavra enquanto instrumento de comunicação. Ele mostra a vitória da bala, do silêncio. A identidade marca-se, portanto, pela não-palavra.

Em nossa análise, visualizamos o tempo em suas variações de ordem, duração e frequência. Vimos que, neste romance, o tempo do discurso e o tempo da história não coincidem totalmente, ou seja, em **Cidade de Deus**, o discurso pode alterar a ordem da seqüência cronológica da história. Para isso, usa de recursos como a prolepse e a retrospectão, que permitem a fusão das dimensões temporais. A dimensão temporal da frequência realiza-se na “quase-padronização das seqüências” (SCHWARZ, 1999, p. 165), o que gera repetições muitas vezes sistemáticas de episódios de violência. Isso acaba produzindo o efeito de acossamento, querendo significar que, ainda que a continuidade histórica siga seu curso natural, não haverá progresso humano uma vez que o círculo da criminalidade vai continuar refazendo-se na favela. Quanto à duração, apesar da rapidez do andamento da ação, que deveria torná-la breve, a marcação objetiva e pontual do tempo e a semelhança das seqüências de acontecimentos fazem com que a narrativa pareça não sair do lugar. Esse procedimento produz um efeito: a eternização do momento trágico que vivem as personagens.

A relação entre o episódio isolado que causa impacto e o ritmo dinâmico da narrativa enfatiza o presente. Buscamos na teoria de Jameson a explicação para essa ênfase, que favorece a estetização dos atos violentos retratados e uma sensação de irrealidade. A narrativa valoriza, assim, as sensações em detrimento de uma contextualização racional dos problemas sociais da favela.

Vimos, segundo a classificação de Forster, que existem dois tipos de personagens em **Cidade de Deus**. As planas são personagens estáticas, cujas ações no decorrer da história não surpreendem o leitor. É o caso dos quadrilheiros, vetores do tráfico, que se preocupam apenas em *subir no conceito* diante de Zé Pequeno ou em satisfazer seus desejos de submeterem os outros ao poder de suas armas de fogo. As redondas apresentam várias

tendências e podem sofrer transformações, ou seja, mudar de idéia ou de atitude diante dos acontecimentos. Como o caso de Manguinha, que fazia parte do grupo dos viciados em maconha avessos à realização de crimes. Depois de ter sido retido na delegacia por uso de drogas e de ter convivido com criminosos, passa a integrar a organização do Comando Vermelho, a comercializar entorpecentes e a tratar com a morte certos deslizes imperdoáveis no mundo do tráfico. As personagens que recebem maior destaque no romance estão dentro dessa segunda classificação, como, por exemplo, Cabeleira, Bené, Zé Pequeno, Busca-Pé, o travesti Ari e Manguinha, dentre outras.

Silviano Santiago diz que a caracterização das personagens contemporâneas é feita através de suas atitudes frente às situações e que elas devem, principalmente, falar com verossimilhança, segundo seu tipo social. Isso se verifica na obra, pois as personagens – vulgares dentre os seres de ficção já que são os residentes da favela, assaltantes e assassinos – caracterizam-se pelo próprio discurso e por seu comportamento. Isso mostra a aproximação da narrativa a uma arte moderna em que prevalece a fala em detrimento da narração, o cinema. O romance de Paulo Lins é, portanto, enriquecido com a intertextualidade, que é um recurso largamente aproveitado pelo romance burguês.

A narrativa adota uma postura não-maniqueísta porque, em meio a tantas personagens diferentes – bandidos, maconheiros, moradores pacíficos, trabalhadores e crianças –, não existe manifestada nenhuma predileção, nem se faz distinção entre bons e maus na descrição ou no foco narrativo.

Foi possível perceber, através da análise do narrador, que ele é interno ao ambiente que narra, ou seja, ele participa da comunidade, compartilhando de seu capital cultural e de sua linguagem. Tal característica é visível na sua escritura. Ele aproveita em seu discurso o léxico regional e a sintaxe própria do linguajar local. Concluímos que ele é, segundo a classificação de Todorov e Ducrot, um narrador-testemunha.

A postura do narrador é semelhante à do narrador pós-moderno proposto por Silviano Santiago, pois, ainda que pertença à comunidade, ele

assume o lugar de espectador e não de ator ou coadjuvante. É um narrador pós-moderno no sentido de que se interessa pelo outro, de que tem a experiência do olhar. Ele pretende, ainda, apenas mostrar os fatos ou eventos, procurando não se posicionar diante deles. Além disso, nota-se uma pluralidade de pontos de vista das personagens que têm sua voz garantida graças ao recurso do discurso indireto livre. O narrador mostra que quer aproximar-se das personagens. Isso abre espaço para uma perspectiva diferente, livre de um dogmatismo maniqueísta uma vez que tenta evitar o julgamento e valoriza a fala do excluído, do marginal, do que foi abandonado pela sociedade. O romance apresenta um narrador semi-onisciente, isto é, ainda que conheça o espaço em sua totalidade, os caracteres e todas as situações, a autonomia discursiva que confere às personagens minimiza sua atuação enquanto caracterizador e descritor de ações. Esse tipo de foco narrativo assemelha-se ao que Norman Friedman (In: LEITE, 1991) denomina de *Onisciência seletiva múltipla* ou *Onisciência multisseletiva*.

O foco narrativo constitui-se, portanto, do narrador semi-onisciente que ordena os fatos e dos pontos de vista dos inúmeras personagens que surgem na narrativa. Esse tipo de foco narrativo contribui em muito para a funcionalidade do romance estudado, uma vez que valoriza um discurso não reconhecido ou ouvido na sociedade contemporânea brasileira, que é aquele proferido pelos excluídos. Dessa forma, o romance tem também uma importância testemunhal e colabora, além disso, para a inauguração de um novo ramo da literatura brasileira contemporânea, endossando não somente o linguajar mas também a perspectiva do marginal enquanto sujeito.

Essa opção do autor de aproximar a linguagem do narrador à das personagens e ao espaço que descreve pode ser um meio de denunciar ou desnudar uma situação a que a sociedade está acomodada, por exemplo, ao tráfico de drogas envolvendo crianças.

Quanto à ação, é uma categoria que assume grande importância na estruturação desta narrativa. Existe uma ação principal, que é a violência exercida ou sofrida por todos as personagens. Praticamente restrita ao espaço da favela. Ela desdobra-se em episódios, que se configuram como extensão da

ação principal. Os episódios são, por sua vez, distribuídos em fragmentos, os quais se caracterizam por interromper a seqüência da ação e retomá-la posteriormente de modo abrupto, ou ainda deixá-la sem desfecho. Esse tipo de construção narrativa põe em xeque a progressão e a linearidade da narrativa, e a ação configura-se como algo descontínuo e produz o efeito de levar a uma subversão dos valores tidos por assentados e bem-postos pela sociedade “normal”, questionando a validade das soluções lógicas e comuns.

Na terceira parte do romance, a ação adquire um movimento mais acelerado, a ponto de conquistar maior valor do que as próprias personagens. Ela tem valor em si mesma. A maioria das personagens funciona apenas como impulsionadores da ação. No entanto, apesar do ritmo dinâmico, as ações não favorecem a transformação de situações, como era de se esperar. Ao contrário, somente exibem a intensificação da violência e da degradação moral, como a demonstrar que a situação não tende à melhora. Há aí certo pessimismo da parte do autor que está inserido no texto do romance.

Limitando-se predominantemente à área restrita do conjunto habitacional Cidade de Deus, Paulo Lins consegue criar uma sensação de percepção intensa e tensão tomadas em largas proporções. O ambiente fechado em que se concentra a ação parece aumentar a experiência com a relação esquizofrênica do tempo. Técnicas como a sucessão de episódios e a criação vertiginosa de imagens são aproveitadas enquanto recursos de construção narrativa.

A narrativa apresenta gêneros diversos em sua organização. Ela agrega em si desde recursos da tradição clássica até referenciais culturais de massa. A poesia, que marca presença constante na primeira parte do romance, ocupa menor espaço na segunda e, na terceira, é praticamente inexistente. Isso parece mostrar a falência da palavra dentro do espaço da Cidade de Deus. Falha que é sentida como perda e sofrimento para o narrador pois, na sua atuação, ele parece ser um dos únicos que a valoriza. Ele conclama a poesia para ajudá-lo a narrar e depois tenta, de todas as maneiras, sustentá-la naquele ambiente. No entanto, ela acaba não ajudando pois é abafada pela rapidez das balas de revólver, pistola ou escopeta. Poderíamos pensar que a

poesia seria um sinônimo da palavra pensada, a palavra bonita, a palavra literária, enfim, que já não faz sentido num mundo dominado pela ação pura e simples, num mundo sem conserto.

Algo que nos impressionou bastante foi a forma com que o autor trabalhou a referência à épica em seu romance. Pode-se dizer que a obra constitui-se numa tentativa de reedição da épica, porém com algumas alterações para encaixá-la na contemporaneidade. Uma epopéia que foi esvaziada de seu conteúdo mítico e que ganha contornos contemporâneos. Se existe um herói, ele só poderia ser Dadinho ou a comunidade como um todo. Por outro lado, independentemente da nossa escolha, ele não tem o favor dos deuses nem realiza atos grandiosos. A maioria de suas ações são baixas, injustas, enfim, ferem a sensibilidade e a condição moral do ser humano. Além disso, a invocação à musa poesia mostra-se incoerente e inútil na narração da história. O aproveitamento desses elementos serve para mostrar que os valores contemporâneos não estão ancorados nem na moral antiga, nem na palavra enquanto instrumento de comunicação, de significação e de renovação.

Nesse sentido, o texto serve-se de recursos da comunicação de massa, pois esses são responsáveis por grande parte da formação de valores do homem contemporâneo.

Essa mescla de estilos literários diversos exhibe a não-ortodoxia narrativa e enriquece a estruturação do romance.

Do ponto de vista temático, o que faz uma obra boa é a quantidade de questões que ela suscita ou pode suscitar. Toda arte é elaborada de modo especial para provocar determinadas emoções (e a literatura é uma arte). O importante na hora de julgar se um texto é ou não literário é o modo como os elementos são trabalhados nele, e não os temas ou os tipos de recursos que ele contém. Nesse sentido, podemos, com segurança, afirmar que **Cidade de Deus** tem qualidade literária porque o conjunto de seus elementos faz dela uma obra singular que, além de tudo, consegue prender a atenção do leitor e horrorizá-lo, arrastá-lo sem piedade ao seu universo para ser espectador da violência, a partir de uma distância muito pequena. Disse o bibliófilo José Mindlin em entrevista ao Programa Roda Viva da TV Cultura, exibido em

25/12/2006: “Proust descrevia o sono tão bem que a gente dormia”. Tal como Proust fez com o sono, Paulo Lins faz com a violência: ela ultrapassa os limites do texto e alcança o leitor no momento da sua tranqüilidade da leitura. A escrita, de certa forma, agride o leitor e desestabiliza suas noções de crime, de pobreza e de violência. Um efeito praticamente moral só se produz devido à construção estética do texto e isso colabora na determinação da literariedade de **Cidade de Deus**.

Pensamos que, se a violência e o crime são os grandes temas do romance, a própria forma da prosa, seca e brutal, poderia ser um reflexo dessa violência, contribuindo para que esta não seja somente o tema do romance mas também o próprio molde da configuração narrativa. Os limites da violência alcançariam, assim, o *discurso* da narrativa.

Uma das grandes contribuições desse romance para a literatura é a proximidade que ele consegue estabelecer com o leitor nos momentos intensamente brutais, quando parece que o sangue jorra do texto, gerando o efeito estético. Se existe semelhança com os meios de comunicação de massa, isso não ocorre gratuitamente, mas por uma intenção do próprio texto, que, ao apropriar-se de seus modelos, segue uma direção contrária quanto à sua lógica de manipulação das massas. Em **Cidade de Deus**, a morte não é destino somente daqueles convencionalmente tidos por “maus”. Contrariando o molde da literatura de massa, no romance de Lins, os “bons” podem morrer vítimas da injustiça e do acaso, assim como os “maus” podem ter uma morte menos violenta. O leitor pode sensibilizar-se com o criminoso e entender suas razões, algo impensável pela mídia uma vez que se contrapõe aos interesses do capital. Isso tudo rompe com as expectativas do leitor, desestabilizando o juízo moral.

Em nossa opinião, trata-se de um romance complexo, que agrupa gêneros díspares, como a épica, a poesia concreta, o testemunho, a reportagem e a notícia de jornal. A literatura brasileira contemporânea caracteriza-se por ser uma produção que está em constante movimento e que abriga tendências diversas. Acreditamos que nossa contribuição para os estudos literários tenha sido identificar alguns elementos presentes na obra e

abrir mais possibilidades de estudo num romance que extratextualmente foi consagrado tanto por sua versão cinematográfica de sucesso, como por suas qualidades literárias aqui detectadas.

Referências

AMARAL, Luiz Eduardo Franco do. **Vozes da favela**: representação da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro. 2003. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2003.

ARÊAS, Vilma. Errando nas quinas da Cidade de Deus. **Praga**: estudos marxistas, São Paulo, n. 5, p. 147-58, maio 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura**. São Paulo: Edunesp / Hucitec, 1998.

BARBOSA, Sidney. **A representação da natureza no romance francês do século XIX**. 2005. Tese. (Livre-docência) – Departamento de Letras Modernas, UNESP – *Campus* de Araraquara, Araraquara, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: Em torno de Bakhtin Mikhail. São Paulo: EdUSP, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: _____. **Simulacros e simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: _____. et al. **Textos escolhidos**. Tradução José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Tradução José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma toponálise. In: _____.; GAETA, Maria Aparecida J. V. **Língua, literatura e ensino**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005.

BOSI, Alfredo (org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix; Ed.USP, 1975.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2000.

BRUNER, Jerome Seymour. A interpretação narrativa da realidade. Tradução Marcos Domingos. In: _____. **A cultura da educação**. Porto Alegre: Artmed, 1996.

CADEMARTORI, Lúgia. **Períodos literários**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CAMPOS, A., PIGNATARI, D. & CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

COSTA, Iná Camargo. **Os pobres na literatura: naturalismo e descendência**. Conferência apresentada no Congresso da Abralic, 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. Do sertão ao subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Tailze. **Tessituras da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins**. 2003. 176 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – PUC-Minas, Belo Horizonte, 2003.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As musas sob assédio: indústria cultural e globalização no Brasil. **Quadrant**, Université Paul-Valéry – Montpellier III, n. 19-20, p. 281-303, 2002-2003.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 111-118, jan./jun. 2001.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, s/d.

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KLAPPROTH, Danièle M. **Narrative as social practice**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, s/d.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1987.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1991.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 550 p.

MATA, Anderson Luís Nunes da. **O silêncio das crianças**: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, UnB, Brasília, 2006.

MELLO, Cléa Corrêa de. O desafio crítico de Cidade de Deus. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-49, abr./jun. 2000.

MIRANDA, Wander Melo. Cenas urbanas: a violência como forma. In: BIGNOTTO, Newton (Org.). **Pensar a república**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

PENNA, Luciana Artacho. A bala e a fala. **Cult**: Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n. 6, p. 27-29, jan. 1998.

PEREIRA, Victor Hugo A. Cidades fragmentadas e intelectuais partidos. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira. **Dialogando com culturas**: questões de memória e identidade. Niterói: Vício de Leitura, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus na zona de contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea. **Revista de crítica literária latinoamericana**. Lima/Hanover, n. 57, 1º semestre 2003, p. 125-139.

RIEDEL, Dirce Côrtes. Introdução crítica. In: SILVEIRA, Valdomiro. **Os caboclos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade: Caracterização da cultura brasileira contemporânea. **Caderno Mais!**, Folha de São Paulo, p. 4-8, 29 de fev. de 2004.

SANTIAGO, Silvano. **O narrador pós-moderno**. In: _____. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Personagem surge da fala que é só dele. **Folha de S. Paulo**, caderno 6, p. 5-7, 14 de dez. de 1991.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHWARZ, Roberto. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *et. al.* (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Raphael Martins da. **A barbárie como arte**: Tendências da literatura e do cinema brasileiro contemporâneo. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Valdomiro Silveira e as origens do regionalismo sertanejo em nossa ficção. In: SILVEIRA, Valdomiro. **Nas serras e nas furnas**: contos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1975.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____.; DUCROT, O. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Publicações acessadas pela internet

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: a violência e as estéticas do realismo midiático e literário. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguaribe.htm>. Acesso em: 28 set. 2006.

CAROS AMIGOS. **Entrevista explosiva com Paulo Lins**. Disponível em: <http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed74/entrevista_paulolins.asp>. Acesso em: 28 ago. 2006.

PORTAL QUIXOTE. **Entrevista concedida a Ana Paula Alves Ribeiro e Francisco César Manhães Monteiro**. Disponível em: <http://quixote.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=35>. Acesso em 28 ago. 2006.

Periódicos

PAIVA, Marcelo Rubens. Paulo Lins é um autor e tanto. **Folha de S. Paulo**, 16 ago. 1997.

Filmografia

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes; Vídeo Filmes, 2002. 1 filme (130 min.), son., color., 35 mm, DVD. Baseado no romance homônimo de Paulo Lins.

PALACE II. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Rio de Janeiro: O2 Filmes; Globo Filmes, 2001. 1 filme (21 min.), son., color., VHS NTSC. Ensaio cinematográfico para o longa-metragem "Cidade de Deus". Exibido como episódio da série Brava Gente Brasileira da TV Globo.

Anexos

ANEXO A - Poema de Paulo Lins que serviu como primeiro ensaio para a escritura do romance, publicado na revista Novos Estudos do CEBRAP (n. 25, out. 1989, pp. 237-8)

Fui feto feio feito no ventre-Brasil
estou pronto para matar
já que sempre estive para morrer
Sou eu o bicho iluminado apenas
pela fraca luz das ruas
que rouba para matar o que quero
e mato para roubar o que quero
Já que nasci feio, sou temido
Já que nasci pobre, quero ser rico
e assim meu corpo oculta outros
que ao me verem se despiram da voz
Voz solta virando grito
Grito louco ao som do tiro
Sou eu o dono da rua
O rei da rua sepultado vivo no baralho
desse jogo
O rei que não se revela
nem em paus
nem em ouro
Se revela em nada quando estou livre
renada quando sou pego
pós nada quando sou solto
Sou eu assim herói do nada
De vez em quando revelo o vazio
De ser irmão de tudo e todos contra mim
Sou eu a bomba humana que cresceu
entre uma voz e outra
entre becos e vielas
onde sempre uma loucura está para acontecer
Sou seu inimigo
Coração de bandido é batido na sola do pé
Enquanto eu estiver vivo
todos estão para morrer
Sou eu que posso roubar o teu amanhecer
por um cordão
por um tostão
por um não
Me meço e me arremeço na vida
lançando-me em posição mortal
Prefiro morrer na flor da mocidade
do que no caroço da velhice
Sem saber de nada me torno anacoluto insistente
Indigente nas metáforas de tua língua vulgar
Que não se comprometeu
Pois a minha palavra
(a bela palavra)
Inaugurada na boca do homem, a dama maior do artifício social
perdeu a voz
Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas
É voz morta enterrada na garganta
E a pá lavra vida muda no mundo legal
me faz teu marginal

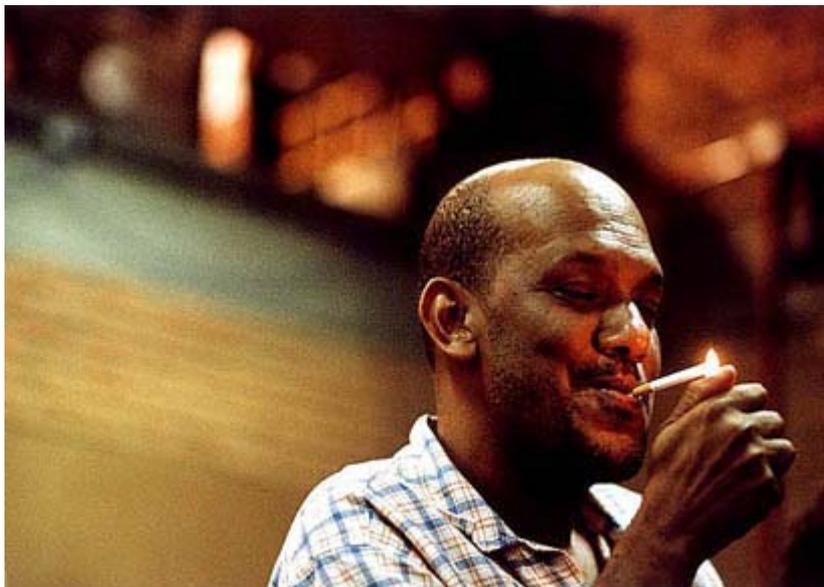
ANEXO B - Entrevista com Paulo Lins realizada pela revista Caros Amigos (Edição 74), em maio de 2003

Sem medo de ser

Ele se expõe com a convicção dos autênticos e é verdadeiro com a convicção dos corajosos. No morro ou no asfalto, é o mesmo sujeito, o mesmo negão, como gosta de se auto-definir. Nesta entrevista, faz afirmações chocantes, ao lado de colocações divertidas, e revela não só seu profundo senso ético e poético, como sua natural alegria de conviver. Paulo Lins parece levar a vida a sorrir.

Entrevistadores: Marina Amaral, Natália Viana, Andréa Dip, Flávia Castanheira, Ligia Morresi, Ferréz, Guto Lacaz, Mauro de Queiroz, Rafic Farah, Ronye Quintieri, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza.

Fotos Nino Andrés



TRECHO 1

Marina Amaral: Como foi o seu começo, como o menino Paulo Lins virou escritor?

Paulo Lins: Vamos lá, vou fazer uma regressão... Na verdade, escrever, pra mim, era uma necessidade. Ao contrário das outras crianças, quando eu fazia uma coisa errada minha mãe falava: "Ó, então não vai escrever!" Depois que passava um tempo, quando eu já não estava mais nervoso, ela mandava eu escrever. Comecei escrevendo poemas, depois letras de músicas, depois samba-enredo, ganhei dois sambas-enredo na Cidade de Deus, num bloco que tinha lá...

Andréa Dip: Isso, criança?

Paulo Lins: Não, isso eu já tinha 17 anos. Mas a gente ganhava o samba, e o meu parceiro é que cantava o samba, porque minha mãe não deixava eu ir pro ensaio, que era perigoso e tal. Nem vi o desfile nem fui aos ensaios, porque minha mãe não deixou. Mas da minha casa dava pra escutar o samba cantado. E foi assim, eu sempre escrevi, aí, depois, fui pra faculdade, aí veio o movimento de poesia independente, nos anos 80, e fomos fazendo poesia, vendendo de mão em mão, fazia camiseta com poesia, cartão... foi o boom da poesia dos anos 80. O Paulo Leminski teve uma grande importância na minha vida, fui pra Curitiba com ele, que me incentivou muito, no Rio eu vendia os livros dele, **Catatau, Agora É que São Elas**. Quando ele ia dar palestras no Rio e eu sempre ia às palestras, aí ele falava: "Poxa, aqui no Rio esses

negão careca ficam me dando dinheiro, vai pegar mal pra mim". Enfim, eu e a literatura é uma coisa que vem desde criança.

Marina Amaral: Você nasceu na Cidade de Deus?

Paulo Lins: Não, nasci no Estácio.

Marina Amaral: É um hábito, no morro, criança que na favela escreve?

Paulo Lins: Toda criança nasce artista, toda criança desenha, lembra? E depois vai perdendo essa coisa... Agora, leitura é meio difícil. A relação com a leitura tem que vir antes de o cara começar a ler. Antigamente tinha os famosos casos, histórias de assombração, os mais velhos se reuniam na porta de casa e contavam história um pro outro, e eu peguei um pouco disso. Hoje não tem mais, tem televisão o tempo todo, as pessoas não se reúnem mais, ou estão na biroscas bebendo. Eu adorava histórias de assombração. Dormia com medo, mas no outro dia estava lá de novo pra ouvir. E tinha também as fábulas, as histórias, mas isso se perdeu. Então fiquei ilhado, eu e algumas pessoas, porque só eu que lia, então isso dificulta um pouco a relação.

Ferréz: E a relação com seus amigos, você era um garoto tido como normal ou tinha diferenças até de rolê, não sair junto por causa da literatura?

Paulo Lins: Eu era meio otário! Sempre fui meio otário, não sei jogar bola, soltar pipa... O samba é que me salvou. Porque na favela tem a questão do respeito, o cara que bate uma bola é respeitado. Eu era otário, não sabia dançar! Aprendi a sambar depois, e aprendi a tocar instrumento de escola de samba. Toco todos os instrumentos de escola de samba, já desfilei em bateria, fiz letra de samba e aí eu peguei um conceito, com a rapaziada do conceito. Mas a escola, o estudo, a biblioteca foram me afastando um pouco, porque você não tinha referência pra levar uma idéia com o pessoal.

Marina Amaral: Mas quem lia na sua casa, seu pai, sua mãe?

Paulo Lins: Quem lia muito era minha tia Celestina, que lê até hoje. Ela falava pra gente ler, morou com a gente. Agora, também peguei uma escola boa. A expansão do ensino começou na Revolução de 30, mas no morro, na favela não tinha escola até 1950, 60... Você tinha que descer, o pessoal do morro descia, e tinha uma relação difícil com o pessoal da classe média. Na minha escola, a Azevedo Sodré, tem uma foto dos alunos, da turma toda, e só tem eu de negão. É, porque vinha pouca gente do morro. Como a escola, quando teve a ditadura militar, deteriorou, aí nasceu o ensino privado. E o ensino privado, que era o contrário, era pra quem não passava na escola pública, ganhou força.

Wagner Nabuco: Falando de educação, como você acompanhou no Rio a questão dos CIEPs do Darcy Ribeiro?

Paulo Lins: A idéia do CIEP, de fazer uma escola onde a criança fica o dia todo, é interessante. Mas o CIEP é horroroso, me desculpe o Niemeyer, um projeto de cimento e ferro, cinza. E as salas não têm parede inteira! Dei aula no CIEP, foi meu pior momento como professor.

Marina Amaral: Você deu aula bastante tempo?

Paulo Lins: Dez anos. Português e literatura, da 5ª à 8ª, 2º grau, até a universidade. Universidade, dei aula aqui em São Paulo, em Mogi-Mirim.

Marina Amaral: Então você é formado em Letras?

Paulo Lins: Sou formado em Letras.

Guto Lacaz: E o **Cidade de Deus**, você procurou uma editora ou foi procurado?

Paulo Lins: Fui procurado. Na verdade, é o seguinte: eu militava na poesia, nunca tinha pensado em escrever um romance. Aí, conheci uma garota - hoje já é uma jovem senhora - que trabalhava com a Alba Zaluar, que desenvolvia um projeto chamado "Crime e Criminalidade nas Classes Populares". Então, tinha que entrevistar bandido, daí o pessoal: "Chama o Paulo Lins". Universitário que conhece bandido, né? Eu já estava afim da menina e entrei. Acabou que fiquei - e ela também - dez anos trabalhando com a Alba. Eu não pensava em escrever um romance, fui mais por amor à pesquisa. Para ajudar a Alba Zaluar a desenvolver um projeto de antropologia sobre a favela, porque eu tinha acesso ao pessoal da malandragem, eram todos meus amigos e da minha idade. E comecei a entrevistar e ela querendo que eu escrevesse antropologia, sociologia, isso eu não escrevo. Não sou sociólogo nem antropólogo. Eu disse: "Posso fazer um poema". E ela: "Ah, então faz um poema, escreve alguma coisa sobre a sua vida". Fiz um poema, demorei três meses para fazer, e ela mostrou ao Roberto Schwarz, aqui em São Paulo. Ele ligou pra mim, fiquei todo contente, "Pô, o Roberto ligou pra mim". Ele, um crítico, eu estava na faculdade, já tinha lido quase a obra toda dele, na faculdade você é obrigado a ler o Roberto. E ele perguntou: "Permite publicar o poema na revista do Cebrap?". Publicou o poema e deu o aval pra eu escrever um romance. Aí, minha vida complicou. Escrever um romance não é brincadeira, não.

Ferréz: Isso, você estava onde?

Paulo Lins: Eu estava na Cidade de Deus.

Ferréz: E o romance foi todo escrito lá?

Paulo Lins: Não. Escrevi em Cabo Frio, fui para uma casa maluca, estava desesperado porque não conseguia acabar o romance. Era uma casa na beira da praia, sem luz nem água, um barraquinho da Ione de Ribeiro Nascimento, ela emprestou a casa e fui eu e meu filho morar lá. No começo era maravilhoso, a onda do mar batendo, dormia com a marola, acordava, corria na praia, nadava. Depois de um mês, aquela solidão, aquele barulho do mar me irritava, não tinha mulher naquele negócio, não comi ninguém, não tinha nada. Deu seis meses, voltei pro Rio.

Guto Lacaz: O livro é mais autobiográfico?

Paulo Lins: Não, é imaginativo. Romance é que nem tijolo, é um atrás do outro. Eu falava: "Vou escrever tantas páginas por dia". Comecei com cinco. Aí, caiu pra três, depois ficou uma.

Sérgio de Souza: Levou quanto tempo?

Paulo Lins: No processo levei de seis a sete anos, mas fiquei dez anos envolvido com o livro. Eu parava, voltava, reescrevia várias vezes. Datilografia! Depois que fui ter computador. Eu sou velho!

Marina Amaral: Quantos anos você tem?

Paulo Lins: Eu tenho 44, calibre de revólver!

Ferréz: E o que você usou da pesquisa da Alba?

Paulo Lins: Na verdade, é o seguinte: se eu fosse contar a realidade como ela era, seria impubescível.

Sérgio de Souza: Se fosse no livro? E aqui, você pode contar?

Paulo Lins: Aqui eu posso contar. A realidade não cabe na literatura. Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão vira documento, vira reportagem. Se você contar a vida de cada personagem tal como ela é, no fim não vai. Então, tem coisas que estavam acontecendo na Cidade de Deus no momento em que eu estava vivendo ali, na década de 60, e eu fazia colagem, pegava o astral e inventava, tem muito mais criação do que narrar tal como é. Eu estava afim de fazer ficção. Já vinha da poesia, já estava envolvido com isso. Eu era poeta concreto, como todo mundo foi. Nos anos 80, todo mundo era concretista, a gente lia tudo do Augusto de Campos, Haroldo, Décio Pignatari, as traduções, as transcrições, vivia discutindo aquilo, aquela briga deles com o Affonso Romano Sant'Anna, com Ferreira Gullar, que foi a grande polêmica, em que o Roberto Schwarz se meteu também. Eu estava vivendo aquele momento, que era de uma efervescência cultural muito grande. Depois disso, não teve mais uma polêmica grande na literatura, uma "briga" de intelectuais. Isso é muito do Brasil, o intelectual do Brasil é muito parado. Eu estava em Cuba agora, no prêmio Casa das Américas, daqui do Brasil fomos eu e o Moacyr Scliar para julgar os brasileiros. Tinha uns sessenta intelectuais da América do Sul, da América Central, da do Norte não. Tinha até uma americana, mas não estava representando o país, e você vê que os intelectuais latinos são muito ativos, têm uma participação política muito forte. E aqui no Brasil, o intelectual, a universidade, que é tão importante, ela fica meio de fora da discussão, do debate.

Guto Lacaz: Cidade de Deus estigmatizou a sua vida? Agora você vai ter de escrever só sobre esse assunto ou tem outros planos?

Paulo Lins: Vamos botar Machado de Assis, Guimarães Rosa, José Lins do Rego... Às vezes quero mudar, mas José Lins do Rego, por exemplo, vamos ver os romances dele, só com **O Moleque Ricardo** é que ele saiu do engenho; o Machado de Assis é Rio de Janeiro, aquela coisa da existência; o Guimarães Rosa é o sertão. Fiquei muito preocupado com isso, foram dez anos de pesquisa, escrever um livro só e jogar esses dez anos fora? Tem muita coisa para dizer ainda sobre esse universo.

Mauro de Queiroz: O Estácio tem uma mística: "Se alguém quer matar-me de amor, que me mate no Estácio". Você não escreveu nada sobre o Estácio?

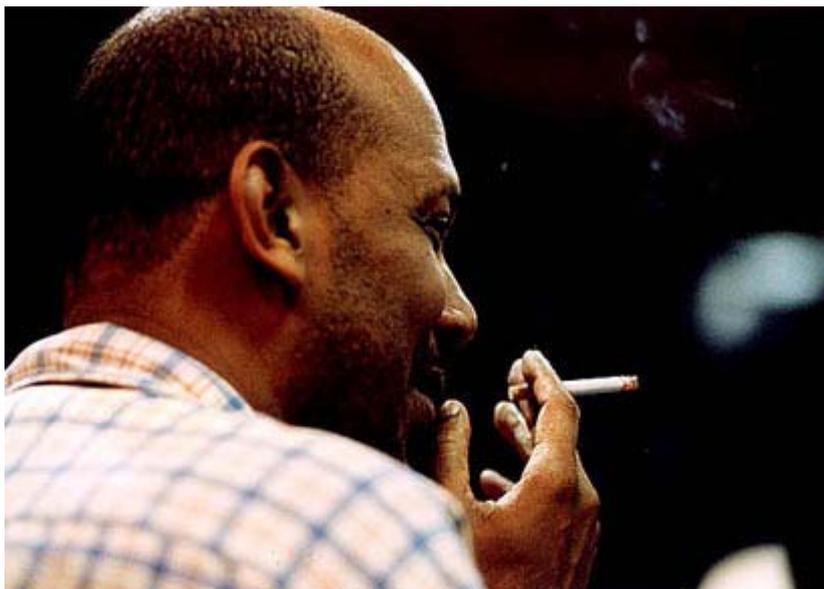
Paulo Lins: O livro que eu vou escrever agora passa pelo Estácio, mas o Estácio está perigoso. No Estácio, o bicho pega.

Mauro de Queiroz: Estou falando "daquele" Estácio.

Paulo Lins: Vou escrever sobre "aquele" Estácio, vou passar por lá porque tem a zona do baixo meretrício, que era interessante. No livro do Sérgio Cabral - o pai, Escolas de Samba no Brasil -, ele conta várias histórias que me interessaram, sobretudo que o Nelson Cavaquinho e o Cartola faziam show na zona.

Sérgio de Souza: No Mangue?

Paulo Lins: É, no Mangue, e também cantavam na rua Maia Lacerda. Eu morava na São Cláudio, passava com a minha mãe e via aqueles caboclos tocando no bar, ela mudava de rua porque dizia que eram todos bandidos, marginais, eu olhava aqueles caras tocando e bebendo e tinham mesmo um aspecto meio marginal, tocando violão de manhã, virando a noite, depois vim saber que esses bandidos eram Cartola, Nelson Cavaquinho, essa rapaziada, e pensei: "Vou escrever sobre isso". Porque isso foi quando eu estava com 4 anos, eram os anos 60, época do golpe de 64.



TRECHO 2

Flávia Castanheira: Mesmo com o sucesso, a polícia te pára, te dá dura?

Paulo Lins: Uma vez estávamos eu, o Marcelo Yuca e o Macarrão do Planet Hemp (também, com essa "quadrilha"...). Quando o policial viu o Marcelo Yuca, a gente vinha do estúdio, o carro cheio de instrumentos, os caras ficaram uma hora com a gente. Um deles já tinha sido pego fumando maconha por aquele mesmo policial, que perguntou: "Você fuma?" Ele disse: "Fumo" "O quê?" "Cigarro e maconha." Perguntou pra mim: "Você fuma?" Eu não, não fumo maconha, e o Marcelo Yuca também não. Também, só negão, né? Uma outra vez, eu estava saindo pra filmar "Cidade dos Homens" às cinco e meia da manhã. Moro em Santa Teresa, descí pelo Cosme Velho, ali pela casa do Roberto Marinho, e vai o motorista me pegar, o Mantra, que também é negão, o assistente é negão e eu, diretor, com a Kátia Lund, negão. O cara parou o carro e o documento estava vencido, o motorista falou: "O Paulo Lins está aqui, o cara do **Cidade de Deus**". E o policial: "O quê? Ele está aí? Sai do carro todo mundo!" Multou, revistou todo o carro. Numa outra, o policial perguntou: "Você é o Paulo Lins, né? Meu amigo, sai do carro e fica bonitinho".

Sérgio de Souza: Você está sujo com a polícia?

Paulo Lins: Não estou sujo, não. Eles pegam, dão uma geral, mas nunca me molestaram. Tem policial que me cumprimenta também. Tem um em Santa Teresa que passa no bonde, me vê e grita: "Paulo Lins!"

Natalia Viana: E a bandidagem?

Paulo Lins: Com a bandidagem é tranquilo, sempre foi.

Ferréz: O Paulo se sai muito bem dessas situações. Uma vez, eu estava no Rio, no hotel, ele foi me buscar e sentou no sofá, tomando uma cervejinha, e um cara me falou: "Por favor, espera um pouco que estão chamando a polícia, tem um rapaz suspeito aqui no hotel". E eu: "Pô, é o Paulo Lins, cara, do **Cidade de Deus**".

Paulo Lins: Também, do jeito que eu estava, não posso reclamar. Não gosto de loja, não sou consumista, roupa geralmente as pessoas me dão, também não tenho problema de andar mal arrumado, tem dia que eu saio com remela no olho. E, naquela situação, eu estava pedindo, estava com uma samba-canção.

Marina Amaral: Você estava só com uma samba-canção?

Paulo Lins: Cueca samba-canção e pulôver.

Wagner Nabuco: Na infância, na adolescência, você percebia racismo na classe média em geral ou só da polícia?

Paulo Lins: Tem certos lugares em que até hoje eu vou e me sinto meio acuado. Aqui em São Paulo tem lugares em que eu vou que tem muitos seguranças nas ruas e ficam te olhando, pegam naquele cinturão assim. E no Rio, Ipanema, Leblon, Barra, quando vou em certos lugares, não me sinto dali, me sinto mal, até hoje tenho isso, quando criança ainda mais.

Sérgio de Souza: Você conhece a periferia daqui?

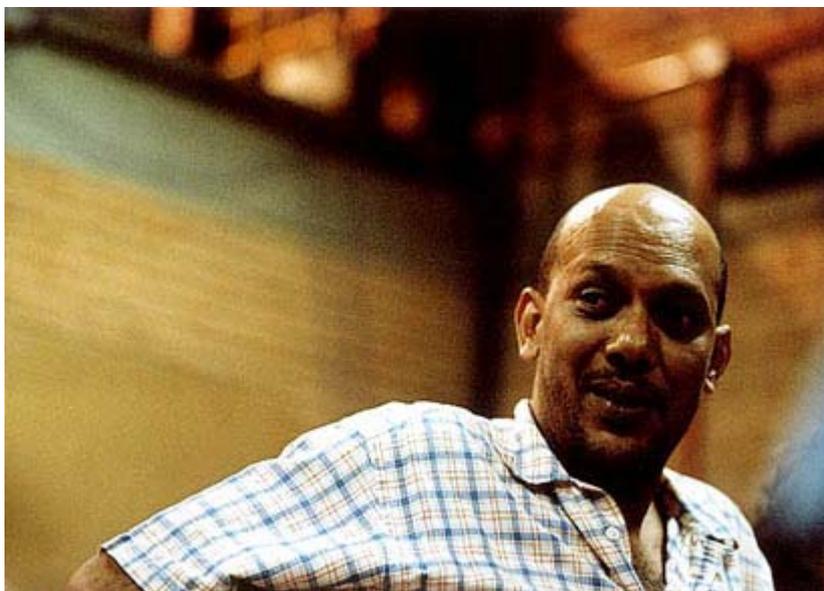
Paulo Lins: Conheço, o Ferréz me levou.

Sérgio de Souza: Qual seria a diferença entre o morro e a nossa periferia?

Paulo Lins: A periferia daqui parece a Baixada Fluminense, não tem morro, mas o clima é o mesmo, só que aqui é muito grande. Aqui tem mais nordestino e lá tem mais negro. O Brasil é a questão do mestiço, do índio e do negro, são trezentos anos de colonização, quatrocentos de escravidão, duas ditaduras e o Brasil é isso. Pela história do Brasil, está muito bom hoje, se for pensar que tem 503 anos e teve quatrocentos anos de escravidão.

Guto Lacaz: Você é um otimista?

Paulo Lins: Pelo andar da carruagem, pela sua história, acho que o Brasil até está indo bem.



TRECHO 3

Natalia Viana: Você escreve porque acredita em mudar a sociedade com os escritos?

Paulo Lins: Na verdade, eu queria que o pessoal da favela lesse. Tem muitas pessoas lá, tanto potencial, tanta gente boa que, se tivesse um pouco mais de instrução, um pouco mais de acesso...

Guto Lacaz: A fama não te deu esse instrumento?

Paulo Lins: A Globo Filmes e o Sesc me chamaram para fazer um projeto na Cidade de Deus. Eu vou encaminhar esse projeto. Mas é muito pouco. É aquele negócio, é acabar com a fome. Se o presidente fala "vamos acabar com a fome", é porque é um país que passa fome. O resto é brincadeira. Como é que vai pedir dinheiro pra educação, como é que vou pensar em livro, em educação, se nego está passando fome? Agora, eu acho que um projeto de leitura no Brasil tem de ser implementado, não só pros pobres, pros ricos também, porque o livro forma cidadãos.

Marina Amaral: Você acha que essa juventude seduzida pelo tráfico é seduzida só pelo dinheiro ou tem um potencial político, transformador, que não está sendo canalizado para outro lugar? Que de repente um PSTU subisse o morro e pegava a meninada pra uma coisa política, ou o negócio é a grana e o glamour do traficante sendo bandido?

Paulo Lins: Ninguém vira bandido de uma hora pra outra, "vou ser bandido", isso não existe. Existe, Ferréz?

Ferréz: Não.

Paulo Lins: Não é assim, não, o processo é lento, doloroso, cruel. É devagar e pega crianças na idade escolar. Ninguém quer ser bandido, porque é duro ser bandido, não é fácil.

Marina Amaral: Mas não tem um fascínio pelo Comando Vermelho, por exemplo?

Paulo Lins: É lógico que tem um fascínio, porque é criança. Se o PSTU fosse na favela, e desse resultado... Um dia, um moleque falou pra mim: "Vou sair pra maladragem". Eu digo: "Por quê?" "Porque não vou carregar peso, não vou ser trocador, não vou ser porra nenhuma." "Vai estudar." "Vou estudar, como? Em casa não tem comida, como é que eu vou estudar?" Morreu, era meu camarada, conheço a família toda dele.

Marina Amaral: Mas e se o PSTU subisse o morro e desse resultado?

Paulo Lins: Se desse grana, se desse poder, mas isso não acontece. Agora, é lógico que depois, por osmose com os presos políticos, os bandidos comuns tiveram uma ideologia, a Falange Vermelha foi troço bonito, conseguiu acabar com a violência na cadeia, mandou carta pra a Anistia Internacional, a história do CV também é bonita. O Japonês fala isso no filme do João Moreira Sales, começaram a dividir as coisas e acabou com a violência na cadeia. Por exemplo, se você chega numa favela por um comando, tem leis mas você vive seguro. Se você não se meter - não estou defendendo bandido, não, estou falando o que é realidade -, em qualquer favela que você morar, se você não se meter com a malandragem ela não se mete com você. Vai quem quer.

Marina Amaral: Mas não te obrigam a esconder bandido, armas, esse papo que a gente escuta?

Paulo Lins: Isso é viagem. Vai quem quer.

Rafic Farah: Eu queria chegar no fascínio pela bandidagem.

Paulo Lins: Todo o adolescente tem fascínio. O Ed Rock fala isso na música dele, que o adolescente se espelha em quem está mais perto. Mas é o seguinte: não é muita gente, não, são poucas pessoas. O problema da favela é o álcool, não é a cocaína nem a maconha, e ninguém fala isso. As famílias ficam desorganizadas por causa do álcool. Quantas pessoas morrem de cirrose, quantos jovens que bebem.

Marina Amaral: Mas você acha que existe um potencial revolucionário, por exemplo, o Marcinho VP com aquela tentativa política, você acha que é pura mentira?

Paulo Lins: Não. O Marcinho é meu amigo.

Marina Amaral: Então, você acha que aquele movimento dele era real?

Paulo Lins: Acho. O Marcinho VP é uma pessoa que falava da sociedade com uma clareza muito grande, e existe muita revolta hoje em dia, muita gente revoltada. Atiraram agora em dois hotéis, no Glória e no Meridien, aí vi uma entrevista do chefe da rede hoteleira dizendo que o Rio de Janeiro perdeu 30 milhões porque ia ter um congresso da ONU aqui e perdeu 30 milhões. Pra onde ia esse dinheiro? Lá pro pessoal que atirou? Ia pro favelado? Não ia, então, meu amigo, nego está revoltado, e acho que é de direito o sujeito pegar e seqüestrar, a situação que o sujeito vive, que passa fome, é de direito o cara dar tiro. No Rio tem menos, em São Paulo tem mais, muita gente que aparece com carrão importado, mas aqui a periferia está longe.

Ferréz: Você acha que é de direito roubar quem tem?

Paulo Lins: Acho.

Natalia Viana: E matar?

Paulo Lins: Acho. Estou falando uma coisa politicamente incorreta, vagabundo vai cair em cima de mim e eu sei disso. E não vou responder. Mas é assim. Vai no hospital. A minha mãe morreu por falta de atendimento médico, ela ia no hospital e marcavam para um, dois anos depois, morreu do coração. Eles davam aqueles "remedião" e ficavam dois minutos e pronto. Não tem assistência médica, não tem comida, não tem dignidade nenhuma, não tem casa, não tem nada.

Natalia Viana: E você não ficou revoltado, não pensou em matar?

Paulo Lins: Fiquei. Escrevi **Cidade de Deus**.

Flávia Castanheira: Em algum momento da adolescência você se envolveu com a criminalidade?

Paulo Lins: Tem um amigo meu que falava assim: "Pô, Paulo Lins, se tu não fosse favelado, tu ia ser viadinho, ia morar no Leme, no Leblon...". Mas, vem cá, é muito difícil a pessoa entrar na criminalidade, muito difícil.

TRECHO 4

Ligia Morresi: Mas volta ao filme, o que achou errado no Dadinho?

Paulo Lins: O Dadinho é meio lombrosiano. Acho que o Lombroso baixou no Dadinho, acho que o Dadinho nasceu muito ruim. Não tinha motivo pra ele ser tão ruim assim. Isso no filme. No livro, não.

Ferréz: Eu queria saber o que sobrou das amizades da Cidade de Deus hoje e o que é o Paulo Lins hoje, fora da Cidade de Deus.

Paulo Lins: Eu sou isso que está aqui. O Paulo sou eu que você conhece. Na Cidade de Deus não sobrou amizade. As amizades são as mesmas. Quem é amigo, é amigo. Agora, são 200.000 pessoas. Não sou amigo de todo mundo. E tem amigo, como de todo mundo aqui, que passa pela sua vida e volta. Depois que eu fiquei famoso - sou uma pessoa famosa, né? sou famoso! -, tem amigos de vinte anos que nunca mais vi e que querem ser meus amigos de novo, não dá! Agora, os amigos de verdade continuam sendo meus amigos.

Ferréz: Continuam indo na sua casa, participando da sua vida? Até onde abrir a mente pro mundo te distanciou?

Paulo Lins: Não. As pessoas novas... No avião, por exemplo, entro no avião, todo mundo me reconhece e ficam olhando pra minha cara assim... Mas é normal. Isso não me atrapalha. Não tenho problema em ser famoso, estou tranqüilo, vou à praia, ao supermercado. E também tem o seguinte: não sou superfamoso, não sou a Xuxa.

Sérgio de Souza: Você é feliz?

Paulo Lins: Não. Feliz é o papa, feliz é o Lula. Feliz é o Bush. Não, tô brincando. Acho que ninguém é feliz, nem triste, né?

Ferréz: Nem com a realização do trabalho cem por cento, o reconhecimento do trabalho?

Paulo Lins: Não, sofre muito, bicho. É muito ataque, processo, porrada. O Tom Jobim estava certo, sucesso no Brasil é uma merda. É assim: quando o livro saiu, tudo certo, rolou dinheiro, o livro bateu recorde, aí nego acha que eu tô rico. Eu não tenho grana pra pagar, eu tenho processo na Justiça, de várias pessoas. Imagina, são quinhentas personagens.

Ferréz: Foi por isso que você mudou o livro na segunda edição?

Paulo Lins: É. Porque não vai dar, não vou poder mais andar. Quando saiu o negócio do Oscar, rezei pra não entrar. Aí eu estava no carro, com minha mulher e minha filha, veio um sujeito bêbado: "Paulo Lins, eu sou parceiro, tu não ganhou o Oscar, mas tu é do coração. O Oscar brasileiro é meu. Você falou de mim...". Tem pessoas assim, que falam isso. Lá na favela acontece. Um cara foi preso. Fui criado junto com ele, aí ele mandou recado me pedindo: "Fala a verdade". Pediu pra eu falar a verdade. Aí fico assim pensando, o que eu faço? Não posso falar a verdade no livro.

Marina Amaral: Mas que processos são esses?

Paulo Lins: Processos... Todo mundo fala: "eu sou fulano", "eu sou sicrano". Isso, depois que surgiu o filme, antes não. Tem um caboclo que pediu R\$ 900.000 de direitos e não tem o nome no livro.

Natalia Viana: Mas os nomes são os verdadeiros?

Paulo Lins: Teve nome que eu botei o verdadeiro. Mas não são as pessoas, eu estava numa situação muito infantil. Sou apaixonado por livros, queria que o pessoal lesse. Aí tem um lá que chegou pra mim e falou: "Mas, então, Paulo Lins, tu vai fazer um livro, mas ninguém lê aqui". "E se eu botar o nome de algumas pessoas?" Aí ele disse: "É, bota o nome de algumas pessoas". Eu disse: "Mas não é a pessoa, eu criei, inventei esse personagem". "Bota os nomes, bota os nomes, que o pessoal vai ler." O cara é leitor, é escritor, advogado, acreditando nessa coisa que o pessoal vai ler... Não quero que o pessoal leia só **Cidade de Deus**, que leia só livros de esquerda, quero que leia Fernando Pessoa, Machado de Assis, Maiakóvski, Baudelaire, Heidegger...

Ferréz: Então, você foi influenciado para pôr o nome real das pessoas?

Paulo Lins: É, falaram pra mim: "Se você não botar os nomes, ninguém vai ler". Aí eu botei o nome. Mas não são esses personagens. Eu criei. Mas ninguém leu, não adiantou nada, só veio processo.

Sérgio de Souza: Que autor ou atores fizeram a sua cabeça?

Paulo Lins: Fiquei encantado com Balzac, Dostoievski, aí tem o Marçal Aquino, tem o Mauro Pinheiro, do Cemitério de Navios. Tem Guimarães Rosa, Lima Barreto, Machado de Assis. José Lins do Rego tem o **Fogo Morto**, esse livro é de uma poesia... É tripartido, eu fiz

tripartido, são três histórias, eu copieei esse livro, roubei. Só que botei na versão urbana. Recomendo aqui assim: antes de ler o **Cidade de Deus**, leia **Fogo Morto**.

Mauro de Queiroz: Graciliano?

Paulo Lins: Graciliano também é outro. O Graciliano, rapaz! **Vidas Secas, São Bernardo...** É, roubei muito dali também. Roubei do Lima Barreto, do Dostoiévski... Ah, tem que roubar...

Ferréz: Tem um amigo meu, o Ademir, que diz que o Marçal Aquino escreve o que a maioria das pessoas não reconhece, que só a gente que é xarope percebe. O Marçal escreve uma história e por baixo tem uma outra história que só a gente vê. Você acredita nisso?

Paulo Lins: O Marçal é um grande escritor brasileiro. Tenho esse privilégio: até artigos de jornal eu mando pra ele corrigir, ele corrige na hora e manda de volta. Mas, antes do Marçal, tenho duas pessoas que são fundamentais na minha carreira. Eu só escrevi o livro por causa de duas pessoas. Não foi por causa do Roberto Schwarz, não foi por causa do Paulo Leminski e não foi por causa da Alba Zaluar. Foi por causa da Virgínia de Oliveira Silva e por causa da Maria de Lourdes da Silva. A Maria de Lourdes foi a fundamental. Se eu não estivesse junto com ela, o livro não sairia. O nome dela eu vou repetir: Maria de Lourdes da Silva, pernambucana, historiadora, mãe da Mariana, minha filha. Ela desenhou o livro na minha cabeça, falou "faz isso, isso, isso", corrigiu o livro. A Virgínia deu forma. Uma deu conteúdo, a outra deu forma. Eu daria co-autoria a Maria de Lourdes, mas ela não quis. Ela é co-autora do **Cidade de Deus**. É mulher, é por isso que eu gosto de mulher. Nordestinas, as duas.

ANEXO C - Entrevista com Paulo Lins concedida ao Jornal do Comercio em 29 de dezembro de 2005

Cultura negra é tema do novo livro de Lins

Paulo Lins estará de volta às lides literárias na virada do ano, oito anos depois de havê-las interrompido por causa do sucesso editorial e cinematográfico de **Cidade de Deus**, que o fez amarelar nas tentativas de retomar a veia romanesca e o levou a cair nas tentações ou desvios dos roteiros de curtas e longas metragens. Ele agora vai sentar, mesmo, para escrever um romance sobre a história da comunidade negra do Rio de Janeiro no século passado, segundo a percepção da personagem central, uma jovem de cor, que aborda o tema ao tentar focalizar, em sua tese de mestrado, as questões com as quais se defronta a sociedade brasileira atual, como a violência, a pobreza e os preconceitos raciais, a partir da experiência vivida por sua própria família.

As contribuições da cultura negra na literatura, na criação do samba, no advento da umbanda, das escolas de samba e nos demais domínios artísticos, são postas em relevo e alicerçam o paradoxo exposto pelo escritor. Ou seja, a de uma comunidade que imprime vigorosa marca na identidade cultural da nação, mas permanece social e economicamente discriminada.

A esse paradoxo se junta um outro não menos aberrante – “o da persistência do racismo numa sociedade que se torna cada vez mais mestiça do ponto de vista étnico e que deveria, em consequência, favorecer a integração do negro e do mestiço”, Paulo observa. A seu ver, ao longo do último século, “a literatura histórica e sociológica idealizou a formação e o desenvolvimento de uma democracia racial no Brasil, sem se deter no exame da realidade que contradita tal construção teórica ou acadêmica”.

No seu último roteiro para a comédia musical que Lúcia Murat está concluindo a filmagem no momento, na favela carioca da Maré, o escritor aflora, deixa entrever algumas das situações ilustrativas desses disparates a serem tratados em profundidade no romance.

Entre palestras e sessões de autógrafos no Salão do Livro do bairro parisiense de Montreuil - realizado recentemente e no qual **Cidade Deus** foi o livro brasileiro mais vendido -, Paulo Lins concedeu a entrevista que se segue.

Jornal do Comercio: Mas o que aconteceu para você se meter com cinema, tevê e se afastar da literatura?

Paulo Lins: Fiquei com medo de escrever o segundo livro. Essa coisa acontece com muitos escritores. É preciso considerar também que, à parte o envolvimento com o cinema e a tevê, andei viajando muito para o lançamento de **Cidade de Deus** (1997) em inúmeros países, mais de 30. Depois, com a saída do filme de Fernando Meirelles, em 2001, o romance ganhou novas edições e com estas as solicitações que me afastaram da escrita. Mas agora não dá mais para adiar o retorno à literatura. “Quase Dois Irmãos” foi o último longa, falo do roteiro, que fiz. Assinei contrato com a Editora Planeta para escrever o novo romance e vou me concentrar agora na sua elaboração.

JC: Como fará agora para que a experiência no trato de imagens cinematográficas não interfira na sua criação literária, na sua faina com as palavras?

PL: Consigo separar, compartimentar. Ou seja, na escrita literária só penso com palavras. As imagens são, de preferência, poéticas. Nasci poeta, comecei a fazer poemas aos 6 anos de idade, sem saber ainda escrever. Eu ditava, então, os versos para minha mãe. Portanto, a força de meu universo imagístico vem das palavras. Quando escrevo não me ocorrem imagens de cinema. Há, todavia, narrativas que são por si próprias inevitavelmente fílmicas. Paciência.

JC: O que distingue a literatura do cinema?

PL: A literatura dá mais liberdade do que cinema, você pode dizer o que o cara está pensando, pode divagar. Já o roteiro, por questões técnicas, e pela própria natureza da criação audiovisual, que tem de ser condensada, põe limites à sua imaginação.

JC: Quais foram as conseqüências da celebridade literária por você alcançada?

PL: Ficar exposto à mídia não me incomoda. A notoriedade só me trouxe coisas boas: a alegria, a segurança, a porta aberta que me era antes fechada nessa ou naquela área e, com isso, minha visão de mundo se ampliou. Em suma, sucesso é bicho bom. Tive acesso à classe média, comecei a conviver com as elites, a enxergar com clareza as diferenças entre as classes sociais, a saber o que uma pensa da outra, o que é quase sempre pouco edificante.

JC: O 'bicho bom' do sucesso transformou Paulo Lins. Você embranqueceu de vez, se não ficou louro de olhos azuis, não?

PL: Eu acho que fiquei até bonito, coisa que não era. Na imaginação das pessoas mais entusiasmadas eu embranqueci, talvez. Mas o certo e verdadeiro é que continuo um preto assumido, fiel às minhas raízes, à minha identidade afro-brasileira. Permaneço um sujeito simples, conservo as amizades que fiz na Cidade de Deus. Não dei as costas à história dos que, como eu, sofreram e sofrem discriminações, as agruras da pobreza e da marginalidade

JC: Como era sua vida antes de **Cidade de Deus**?

PL: Na Faculdade de Letras, eu escondia que morava na favela, tinha vergonha de dizer isso. Pegaria mal. Sentia-me isolado entre os colegas, havia apenas um ou outro negro na faculdade. Os colegas gozavam de condição social superior, viajavam pela Europa, falavam duas línguas estrangeiras, o que agravava em mim a sensação de segregação por ser negro e pobre. Sensação que se atenuou quando me afirmei como poeta e bom aluno. Estudei com desespero para chegar lá.

JC: Chegou lá ao transformar em romance o material para uma tese de antropologia...

PL: A professora Alba Zaluar, da Unicamp, desejava que eu escrevesse uma tese de antropologia sobre a Cidade de Deus. Não topei a proposta. Queria na verdade fazer um romance. Ela me pediu, então, para escrever um poema e o submeteu depois ao crítico Roberto Schwarz. Este me chamou e foi incisivo: você é um escritor pronto, pode escrever um romance. Basta agora se concentrar e pôr muito sentimento no texto. Aí, mergulhei. Mas, primeiro, fui ler romances brasileiros e estrangeiros com o olhar de escritor, e não de simples leitor, a fim de aprender um pouco das técnicas literárias, como se articulam os elementos de uma estrutura romanesca. José Lins foi o autor que mais me influenciou. **Cidade de Deus** tem uma estrutura tripartida parecida com a de **Fogo Morto** e adotei o mesmo tom coloquial de José Lins.

JC: O que você deseja com sua literatura? Transmitir uma mensagem política, exprimir um engajamento nas causas sociais?

PL: Antes de mais nada, quero ser artista, com toda a liberdade para tratar a espiritualidade, as emoções, as sensações da vida com o senso estético inerente à arte. Se você quiser dar uma função social ou política precisa, deliberada à arte, ela perde nas exigências ou constrangimentos do engajamento a liberdade que é seu valor maior. Agora, como a história o ilustra, as artes em geral podem perfeitamente se exprimir através de temas sociais, políticos, pois estes são vetores de sentimentos, emoções, sonhos, decepções, alegrias e tristezas da vida que a literatura, a pintura, o cinema e o teatro recriam ou antecipam suas transformações. O essencial é que a obra de arte sensibilize, enriqueça, faça os seres humanos compartilharem dos sentimentos externados pelo autor e que, em geral, correspondem às experiências existenciais de cada um.

JC: No novo livro em gestação, o mote principal, como em **Cidade de Deus**, continua sendo a denúncia social...

PL: Acho que todo romance tem, de uma forma ou de outra, um cunho social e político. Por minha formação, por tudo o que vivi, vai ter sempre uma dose de denúncia do racismo, da violência, das desigualdades sociais. Porém, não ponho a denúncia acima dos valores transcendentais da arte, a começar pelo valor da liberdade na criação. Do contrário, estaria fazendo obra panfletária. Tudo o que acontecia na favela Cidade de Deus estava nos jornais. Eu apenas fiz aquilo que não é função da imprensa - formar naquele cenário da favela personagens e, sem fantasiar a realidade, mostrar que eles são pessoas normais. Ou seja, eles têm sentimento, amam, sofrem e estão naquela situação não porque desejem, mas porque, de certa forma, a vida os lançou na criminalidade.

JC: Como anônimo morador da favela, você já tinha essa visão dos que se entregam à criminalidade?

PL: Não. Antigamente, eu tinha ódio de bandidos. Por causa deles minha mãe pedia para eu não sair de casa à noite, havia tiroteios na vizinhança, balas perdidas matavam inocentes. Depois, já com o olhar de escritor, passei a sentir pena deles e procurei ver no que eles poderiam se diferenciar dos bandidos da literatura ao realizar as pesquisas para escrever **Cidade de Deus**.

JC: A que conclusão chegou?

PL: Como o referencial maior de nossa literatura romanesca era sobre a violência no campo e não na cidade, e se concentrava de preferência no Nordeste em razão de sua pobreza histórica, fui então estudar os grandes autores da região. Verifiquei que os bandidos urbanos não se diferenciavam daqueles descritos por Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e mesmo do mineiro Guimarães Rosa. A formação da personagem de Zé Amaro, de José Lins em **Fogo Morto**, de Pedro Bala ou Volta Seca, de Jorge Amado em **Capitães de Areia** é igual à de Zé Pequeno em **Cidade de Deus**. As épocas, as circunstâncias e os lugares são diferentes, mas as motivações de base são idênticas na constituição do bandido do sertão e da favela - a revolta diante da injustiça, da exclusão social. O mesmo quadro você encontra nos grandes clássicos da literatura universal, basta ler Dostoiévski, entre outros.

JC: Quer dizer que, mesmo vivendo no meio de bandidos, você teve de recorrer à literatura para conhecê-los e compreendê-los?

PL: Não se pode perder de vista o fato de que entre os 250 mil habitantes da Cidade de Deus, para ficarmos no cenário do livro, apenas uma centena de pessoas está diretamente envolvida com a criminalidade. Os bandidos se diluem na massa, mudam de esconderijos continuamente, só se movem pela madrugada, tornam-se invisíveis. Nem por isso, contudo, a influência deles deixa de ser muito forte e perigosa na comunidade porque estão superarmados. Porém, ao realizar a pesquisa para o romance, fui entrevistá-los. Eles me receberam não porque eu fosse um intelectual, universitário, mas porque eu morava lá e já havia promovido ações sociais e culturais na favela, ao lado dessa grande benfeitora da causa da integração, Cleonice Dias. Eu era respeitado. Foi aí que percebi, como antes José Lins, Jorge Amado, que a violência não é praticada por pessoas congenitamente más e sim, na maioria dos casos, pelos que não tiveram uma oportunidade na vida. No mais, escrevi o livro com pleno conhecimento de causa, sabia do que estava falando porque vivi a violência na própria pele.

JC: Como avalia a contribuição da literatura engajada para a mudança do mundo?

PL: A literatura e as artes em geral podem contribuir, trazendo à luz situações engendradas pela miséria, pela violência, pelo racismo, suscitando o debate em torno das grandes questões da sociedade, mas o resultado resta muito modesto. No caso do Brasil, o impacto duradouro das obras de Amado, Graciliano, José Lins, do teatro de Augusto Boal, das músicas de Chico Buarque contribuiu, sim, para o enriquecimento da consciência individual, porém não conseguiu alterar a visão das elites sobre as perversões que fazem de nosso país uma sociedade injusta. Seja como for, temos que continuar martelando na mesma tecla nas artes,

nos movimentos da cidadania com suas ações de democracia direta, sem esperarmos que o governo, sozinho, opere as mudanças necessárias. Gostaria de assinalar a importância capital da ação exercida pelos jornalistas nesse processo de conscientização pela tolerância e por uma maior interação das classes sociais.

JC: O que fazem os jornalistas pela causa?

PL: O reconhecimento e a valorização da arte negra, sobretudo na sua vertente mais poderosa, a musical, ocorreram a partir do momento em que os jornalistas subiram o morro e de lá desceram trazendo os tesouros da criatividade de seus sambistas, de seus poetas, para divulgá-los na imprensa, no rádio, nos salões da alta sociedade. Não foram as academias, as universidades que desempenharam esse papel, e sim os jornalistas, encantados, “atuados” com o gênio de Pixinguinha, Cartola, Nelson Cavaquinho e tantos outros.

JC: Com o distanciamento crítico de oito anos, uma vez que **Cidade de Deus** foi publicado em 1997, o que você teria ainda a dizer, hoje, sobre o livro?

PL: Esse rebento da miséria e da violência foi gerado no ventre da má distribuição da renda nacional. Hoje, eu o ofereço às elites brasileiras com a dedicatória: “Toma que o filho é teu”.

ANEXO D - Entrevista com Paulo Lins concedida a Ana Paula Alves Ribeiro e Francisco César Manhães Monteiro em 16 de maio de 2001

O autor do romance Cidade de Deus fala de sua formação literária

Santa Teresa, Rio de Janeiro.

Francisco Monteiro: O Schwarz (Roberto), numa crítica do trabalho que lhe fez, disse que havia identificado uma influência dos naturalistas

Paulo Lins: Eu não sirvo para ser naturalista não ... na verdade para este trabalho, eu pouco li os naturalistas ... eu li muito os modernistas porque eu não tinha muito uma tragédia urbana, uma referência de uma tragédia urbana porque o que a gente tem mais na literatura é uma tragédia rural e eu peguei muito José Lins do Rego, muito Guimarães Rosa e na verdade assim, eu não tenho uma influência direta e assim, quando você está escrevendo um romance, tudo que vem na minha mão, eu lia. De Edgar Alan Poe à Hoffman, Gabriel García Marquez, Jorge Amado eu não segui um modelo literário ...

FM: Por exemplo, você leu **O cortiço**?

PL: Li **O cortiço** ... mas eu li **O cortiço** quando eu era menino e depois eu não reli para o trabalho. Quer dizer, eu reli para dar aula, eu sempre releio para dar aula. Mas para fazer o romance na verdade eu não tive ... O Schwarz fala isso porque é um livro baseado na realidade, é um livro realístico, mas eu já discuti isso muito com ele e já falei que não tive a intenção de ser naturalista.

FM: Você mencionou a tragédia rural. O Alejo Carpentier, o cubano, você conhece ...

PL: O que escreveu **O Rei de Havana**?

FM: Sim ...

PL: Acabei de ler um livro dele agora.

FM: O Carpentier ... ele mencionou num ensaio que faltava uma literatura urbana na América Latina. De lá para cá até saiu alguma coisa. Basicamente, só Buenos Aires, que é uma cidade que tem uma cara especial, tinha uma literatura urbana, o Rio (de Janeiro) não tinha. Apesar de **O cortiço** e tudo mais, mas uma literatura urbana mesmo? E até o Lima Barreto é transferência de dramas rurais para o ambiente urbano ...

PL: Ele tem sempre uma fuga para o rural, para o campo e até mesmo no **Policarpo Quaresma** ele vai terminar em Santa Cruz, não é isso? E sempre uma coisa que ele vai ... o livro não se fecha dentro da cidade, dentro da urbe. Dá sempre uma fugida. O que eu tinha de tragédia? Eu tinha **São Bernardo**, do Graciliano, que é um tragédia. Eu tinha **Fogo Morto**, que é uma tragédia, um Brasil doente, um Brasil que se acaba, que todo mundo fica louco, todo mundo morre. Mas uma tragédia urbana, um universo urbano trágico eu não tinha uma referência e aí eu peguei mais os modernistas que traziam isso para mim e José Lins do Rego, mas na verdade assim ... o que mais me influenciou foi Guimarães Rosa por causa da linguagem dele, não que eu tentei fazer o que ele fez por que é diferente. Ele trabalhava com as possibilidades da linguagem, quando ele fala sonhoso ... é um radical de sonho e um sufixo de intensidade. Ninguém fala sonhoso, mas é possível falar sonhoso em língua portuguesa, ali ele pega e cria uma palavra com as possibilidades que a língua dá. Eu não, eu só peguei o coloquial de (extenso?) e taquei no romance, eu não fiz nada de novo, eu não criei nada.

FM: Deu para sentir uma influência do Guimarães por causa de alguns trocadilhos ... “quando falha a fala, fala a bala”.

PL: Isso não foi nem do Guimarães, foi do Augusto de Campos (*risos*). Desculpe. Foi daquele

livro ... Conhece aquele poema Balalaica, do Maiakowski? A bala, bala ... eu peguei daquele livro. Mas eu peguei muito do Guimarães Rosa.

FM: Esse trocadilho pareceu muito com uma poesia do Guimarães que quase ninguém conhece, em **Ave Palavra** tem poesias do Guimarães com muitos trocadilhos como esse aí.

PL: Eu conheço, eu tenho ele aí. Esse tem vários trocadilhos, ele trabalha muito com isso.

FM: Eu gostei muito da coisa do “lá embaixo” como lugar, topônimo, “lá em baixo”, “lá em cima”... lá também era assim ou foi uma invenção sua, como as coisas que o Guimarães inventava ou que algum escritor inventa?

PL: Existe lá ... lá o pessoal fala assim. Na verdade, é o rio que desce. O rio é personagem do livro ... o rio que corta ... o rio é vivo. As referências ... é pelo rio, então o rio vem lá de cima, o rio desce. Lá em baixo é onde o rio passa, então o pessoal lá da Cidade de Deus fala assim. Então eu aproveitei e usei assim e foi aquela dificuldade do começo, que eu queria dar referências, nome de lugar, mas eu achei melhor assim e ficou deste jeito.

FM: Ótimo. Você mencionou influências brasileiras ... e da América Latina, Colômbia, Cuba, você tem alguma influência específica?

PL: Isso é uma grande crise que a gente tem aqui na academia. Eu estudei na UFRJ, passei na Unicamp junto com a Alba (Zaluar), fiquei no IUPERJ e tal e a nossa formação é totalmente européia e a gente tá de costa mesmo para a América do Sul. Na minha formação, eu não tive nenhuma leitura da América do Sul. Não li, não li, eu realmente não li. A não ser os grandes ... Borges (Jorge Luiz), Gabriel García Marquez, o poeta argentino.

FM: O poeta argentino?

PL: O do **Jogo da Amarelinha**

FM: Cortázar (Julio).

PL: Isso. Mas um estudo da América do Sul propriamente dito, eu não conheço. Da Colômbia eu não conheço nenhum autor colombiano ... conheço agora, mas na minha formação? O Brasil não é ligado à América do Sul, o Brasil está totalmente ligado à Europa e academia é assim, você tem que estudar ...

Ana Ribeiro: Os franceses ...

PL: Isso.

FM: O curioso, e você não mencionou, é que quase todos os autores latino-americanos, e os brasileiros também são latino-americanos, mencionam o Faulkner, que ele cria um espaço ficcional próprio, ele cria uma cidade com nome absurdo, mas ... inspira Macondo e também Cortázar menciona o Faulkner ... você também conheceu o Faulkner?

PL: Não (*risos*). Tá surpreso?

FM: Não. É que ele influenciou muito na questão de criar uma cidade, um espaço, de ambientar, enfim ... ainda nas influências, qual seria aquele que você realmente ...

PL: José Lins do Rego, com **Fogo Morto**. Acho aquele ali o grande romance da literatura brasileira ... é de uma beleza, de uma cruel beleza, mostra o Brasil doente. São três histórias que se cruzam, a primeira é a do mestre José Amaro, depois a do seu Lula e a terceira do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha. São três histórias que se cortam e também a linguagem que ele usa através de diálogos, a narrativa é toda entrecortada de diálogos, eu acho que foi a grande influência. E **Crime e Castigo**, de Dostoiévski. **Ilusões Perdidas**, de Balzac. Estou

falando de livros que eu li quatro ou cinco vezes. **Fogo Morto** eu li cinco vezes. Dostoiévski com **Crime e Castigo** eu li quatro ou cinco vezes e tem outros livros que eu li muitas vezes. **São Bernardo** eu li demais também. Eu leio livro como quem escuta música. Você não coloca um CD e fica assim, escutando? Eu leio assim.

FM: Você falou da música. O Ulloa, um amigo do Darío lá de Calí tem um livro chamado **La Salsa en Calí**, é um trabalho sobre a música e os aspectos sociológicos da música. Você menciona bastante a música no seu trabalho, qual é a sua relação com ela?

PL: Quando eu era adolescente, lá em Cidade de Deus, o único contato que eu tive com a arte foi através da música, com Caetano, Gil e nesta época a música popular brasileira estava com uma força grande, o pessoal estava fazendo, estava acontecendo, e eu não tinha acesso a livros, não tinha acesso a cinema, não ia a cinema. A única coisa que chegava era a música através daquela rádio ... que tocava MPB ... nacional, uma FM que tinha...

FM: Acabou em 1982, era a Nacional FM.

PL: Isso. Então, eu ouvia muito isso e gostava muito da música popular e me apaixonei pelo Caetano Veloso, pelo Chico Buarque. Então, esses caras falavam muito das referências que eles tinham por causa da leitura e eu comecei a ler muito por causa deles, foi a música que me levou para a literatura. Eu queria ser músico, queria ser letrista, fazia letras de música, sambanredo no colégio, nas escolas de samba da Cidade de Deus, mas foi por causa desses caras que eu fui para a literatura. Então, a música tem um peso muito grande na minha vida, uma influência muito grande, quer dizer, não uma influência, a música é um canal que me levou à literatura.

FM: O Chico Buarque influenciou o romance, não o romancista?

PL: É, na verdade eu nem gosto muito da literatura do Chico Buarque. Não é coisa que realmente faça a minha cabeça, não.

FM: Ele é um letrista fantástico ... outra coisa que eu reparei foi a ausência da religião católica. A não ser que seja uma coisa muito rara, mas ela quase não aparece no romance. É uma opção pessoal ou é realmente assim lá? Aparece muito a umbanda mas quase não aparece a religião católica. A presença é tão mínima, realmente, lá?

PL: Até que tem. A igreja até fez parte da minha formação, fiz parte de grupo jovem, mas não foi por nada não. A bem da verdade, esse negócio de falha a fala eu específico bem. Eu trabalhava com a Alba e a pesquisa foi sobre o crime especificamente. Então, é assim: o meu assunto é o crime e eu vim aqui por isso, isso na página sete ou oito... Então, eu coloquei direto a questão da criminalidade. Não sei por que não aparece ... e, engraçado, não aparece. A igreja lá foi importante, padre Júlio.

AR: No começo do livro aparece o padre Júlio.

PL: Mas não sei por que. A igreja na Cidade de Deus foi muito forte, na verdade, e o padre Júlio foi uma pessoa muito importante na Cidade de Deus. Mas eu não sei por que não botei.

FM: Talvez seja pelo meio específico. Policiais, pessoas que estão na linha de frente, bandidos geralmente tem esta coisa do São Jorge, por exemplo, que você menciona muito. Mas é o São Jorge católico na verdade.

PL: E na história eu coloquei Ogum. A umbanda e o candomblé tem mais presença do que a igreja católica porque essas religiões afro não têm preconceitos, eles aceitam qualquer um. É aberto, você chega lá e não precisa colocar roupa, todo mundo chega lá e tem a consulta, é aberto. Então, eu acho que os bandidos, os travestis, qualquer tipo de excluído se encontra lá. Na religião afro-brasileira, tanto a umbanda quanto o candomblé. E a religião católica tolhe um pouco. A igreja católica, como a igreja evangélica, discrimina, ela faz seleção, não faz isso não

faz aquilo, não pode isso, não pode aquilo. Na umbanda, todo mundo tem proteção, todo mundo reza, não tem problema ... *(risos)*.

FM: E aí Ana Paula, alguma questão?

AR: Tenho uma sim. A influência antropológica e a coisa da história de vida. Primeiro, eu gostaria que você contasse um pouco da sua vida na Cidade de Deus e como você chegou ao romance, um pouco desse percurso.

PL: Na verdade quem me empurrou para fazer o romance foi a Lourdinha (Maria de Lourdes da Silva), eu fui casado com ela. Eu, nessa época, trabalhava na Universidade e trabalhava com poesia, nunca havia pensado em escrever um romance. E a Alba queria pessoas para trabalhar na Cidade de Deus que morassem lá e eram poucos universitários que moravam na Cidade de Deus naquela época, hoje deve ter mais, mas, na época, eram só cinco, seis. E a Lourdinha queria participar e eu namorava a Lourdinha. E, como era difícil ela ir para lá entrevistar bandido e eu conhecia tudo quanto era bandido ...

AR: Começou a acompanhar a Lourdinha...

PL: Comecei a acompanhar a Lourdinha e acabou que todo mundo saiu e ficou só eu e ela durante dez anos com a Alba. Agora, a antropologia teve muita influência. Teve muita influência porque eu tinha que ler os trabalhos, os livros que a Alba passava, lingüística. Na verdade, a parte da lingüística na antropologia foi o que mais me influenciou. Bakhtin, Hannah Arendt. Sabe, eu li esse pessoal mas eu nunca, nunca ...

AR: Nunca te deu ...

PL: É, nunca me pegou ... a Alba queria que eu fizesse uma, uma ...

AR: Etnografia.

PL: É, mas ... não dava pra mim não.

AR: Tudo bem, conta um pouco da tua infância na Cidade de Deus, como a sua família foi para lá ...

PL: Eu morava aqui no Estácio e meu pai morava numa casa alugada, porque baiano, né? O Estácio era o lugar que recebia os negros. Aquela área ali da Gamboa era que recebia os negros no início do século passado, os negros iam para aquela área do Estácio, da Central e como todo bom baiano ele morava no Estácio, eu nasci ali. Aí teve a enchente de 66 (ou 76?) que forma barra pesada. Então teve desabrigado. O meu pai conseguiu uma casa com pistolão. Ele chamava de pistolão. *(risos)*

Ele era pintor de parede, trabalhava na casa de um sujeito e aí o cara conseguiu uma casa pra ele.. Aí, a gente pegou e saiu daqui do Estácio que era, bem, não tinha asfalto, aquele negócio todo, não tinha essa... essa, esse ... era tomado de gente. Quando eu cheguei na Cidade de Deus, era o paraíso. Por que eu morava em frente ao Rio e tinha boiada. E a boiada que passava lá. E tinha um lago, um tinha um laguinho. A gente vivia o dia todo na rua e nem comia em casa porque tinha manga e muita fruta, né? Era muito bonito lá, na verdade. Mas era violento já. Porque aqui também é. No Estácio já era violento. A brincadeira de rua já era violenta. E isso me deixou... eu aprendi na infância a conviver com a violência. Tipo, aprender a bater, aprender a brigar. Sabe? Tive que fazer o jogo da terra. O jogo da comunidade. Eu sempre vivi na violência. Eu fico pensando aqui, assim, hoje um morador de classe média que nunca morou numa favela me diz, assim, "vem cá, quantas pessoas você conheceu que morreu?"

AR: *(risos)* Puxa!

PL: Aí o cara aqui fala assim “eu conheço, é... deixa eu ver, é... uns dois ou três”. Aí ele fala: “foi como?” E eu: “acidente de carro”. Eu conheço mais de mil. (*risos*)

AR: É melhor falar dos que estão vivos.

PL: Não! Eu conheço mais de mil pessoas que morreram, entendeu? E... é isso! Depois de tanto tempo, depois do que eu vivi eu era muito pacato. Sempre fui muito ligado à arte. Eu era pequeno, mas depois que eu cresci (porque eu sou alto, né?), aí o pessoal começou a me respeitar. Mas eu apanhei muito. Era aquela brincadeira de briga mesmo. Mas eu nunca me envolvi com a criminalidade.

O telefone toca e ele deixa cair na secretária eletrônica. Paulo Lins diz que pode continuar a entrevista, mas pára para ouvir a mensagem.

PL: Mas aí quando eu cresci e fui ser Fuzileiro Naval, aí eu fiquei forte, fiquei alto e comecei a ...

AR: Impor respeito?

PL: É. Impor respeito através da... da.... porque eu fui ser militar na época da ditadura, que é uma coisa que impunha respeito. Aí, eu fui pra Universidade, fui dar aula na Cidade de Deus e aí a minha vida ficou.... aí sabe, meus amigos de infância, aqueles que me batiam ficaram meus amigos e coisa e tal. Mas a minha infância foi muito dura, foi muito violenta. A sorte é que eu tinha um irmão, ou melhor, tenho um irmão. Ele mora na Cidade de Deus ainda e meu irmão era muito violento. Depois de um tempo ninguém mais me batia porque...

AR: O seu irmão era...

PL: É! E também não podia voltar pra casa chorando.

AR: Você também apanhava.

PL: Apanhava. Então, a violência sem igual, sem limite. Mas depois que eu fui pra Universidade e fui dar aula lá, fiz parte da Associação de Moradores. Tenho dois filhos feitos lá. A Mariana foi feita lá, o Frederico foi feito lá. Casei, separei, casei de novo, separei, casei de novo.... (*risos*)

FM: Uma coisa que aparece muito no romance é tensão racial. Mas não tanto entre negros e brancos. Mas entre nordestinos e negros. Como é isso?

PL: Isso é uma questão muito forte, é um racismo muito grande. Nordeste e negro tem um racismo muito forte. Não é só em relação ao branco com o negro. Mas o negro também é racista em relação ao nordestino. Você vê que até as amizades são divididas. Tem um espaço dividido. Não se cruzam muito não. E o branco e o português também. Porque o nordestino é índio. Na verdade, se a gente for ver bem, nordestino é descendente de índio. São os caiçaras aqui coisa e tal. Há um racismo muito grande.

FM: Há pouco tempo, apareceu uma reportagem sobre uma favela que não tem violência. Mas que aparentemente era só de nordestinos. Expulsaram os negros de lá. Ficou implícito, não tiveram a coragem de falar isso. Na verdade, não havia mais a questão racial porque uma das etnias foi eliminada. Tecnicamente...

PL: Qual favela?

FM: Não me lembro agora. Mas saiu no jornal faz um mês mais ou menos.

PL: Rio das Pedras?

FM: Acho que sim.

PL: Rio das Pedras é a favela mais violenta que existe. Lá tem a mineira. O negro não foi eliminado. Ali foi que nem na Rocinha. Foi formado pelo pessoal do Nordeste que veio pra cá e foi crescendo... Mas lá existe a mineira. Existem, ali, os justiceiros, a polícia mineira. Não existe bandido, mas tem justiça com as próprias mãos, entendeu? Não é assim uma maravilha, existe uma polícia mineira ali que não deixa ter crime. Quem cometer um crime ali paga com a vida. Por exemplo: nas favelas do Comando Vermelho também não tem crime dentro da favela. O crime é só com quem está envolvido. Não tem assalto, não tem roubo, não tem estupro...

AR: Aliciamento de menor.

PL: Não tem. O crime só tem... Só tem confusão quando tem guerra. Mas é uma lei imposta pelo poder paralelo que existe também em Rio das Pedras.

FM: Uma coisa curiosa é o nome de favela aqui no Rio. Em geral é Gardênia Azul, Jardim Catarina... Quanto mais bonitinho o nome, tem um problema. Os nomes são bonitos, mas os lugares são ruins. Cidade de Deus, de onde vem?

PL: Ih! Rapaz, não sei não. Porque foi uma coisa da Aliança para o Progresso que existia nos Estados Unidos e no Brasil. Fizeram a Vila Kennedy, Cidade Alta, Cidade de Deus. Eu não sei porque criaram como Cidade de Deus não.

FM: Porque há um livro de um italiano, um monge italiano – Campanella – que inventou uma cidade de Deus. Seria uma utopia. Cidade planejada, toda certinha, bonitinha.

PL: Eu li esse livro. Mas foi Santo Agostinho, não?

FM: Bem, se escreveu como utopia foi o Campanella. Ele expressou uma cidade livre. Nem que fosse ironia, na verdade, uma utopia frustrada.

PL: Eu não sei porque deram esse nome não. Não tenho a mínima idéia. É bom procurar saber por que deram esse nome. Mas fala, vai lá.

FM: Ana Paula...

PL: Você ficou um pouco frustrado pela minha relação com a literatura sul americana e latina?

FM: Ah! Não! Não, porque, na verdade, em geral pro pessoal que tem hoje isso não é europeizado. Em geral, o pessoal mantém a sua autocrítica em relação a isso. Não percebe que lhe falta o lado latino americano. No seu caso foi uma deficiência ao longo do....

PL: Que eu sou contra isso. E dá uma certa revolta porque você não tem intercâmbio. A Academia está voltada pra Europa. Por exemplo: a literatura africana, você não tem literatura africana aqui no Brasil. Você não tem um pensador africano. Eu tive na África agora e tem uma... eles tem uma visão do Brasil. Os africanos amam o Brasil. E acho que o Brasil na questão racial que vai, que vai... é o país que pode evoluir na questão racial. A salvação dos negros está no Brasil.

FM: Estamos ferrados! *(risos)*

AR: Como é que você vê a questão racial hoje no Brasil? A gente falou das tensões na Cidade de Deus...

PL: A *(organização – esta palavra está inaudível)* muito ruim no Brasil hoje. Continua, né? Uma dificuldade muito grande de ascensão social. Porque é grana mesmo. É racismo brabo. Você vai em lugares de cultura como, por exemplo, num cinema, num teatro, na universidade e você

não vê pessoas negras. Você vê nas universidades, mas só nos cursos de Ciências humanas, Letras...

AR: Sociologia e História...

PL: Sociologia e História. Então, o racismo no Brasil é uma coisa forte. É muito forte. No mundo, a situação do negro continua mal.

FM: Segunda-feira, uma professora amiga minha fez o seguinte comentário: que uma aluna tinha dito “professora, temos um professor negro na universidade”. Como se isso fosse uma coisa que é, assim, surpreendente.

PL: Mas é surpreendente mesmo. Na política.... Você já viu empresário negro? Você não vê. Você não vê latifundiário negro.

FM: Agora está aparecendo o negro na publicidade. Mas é em multinacionais. Empresas brasileiras...

PL: Mas é verdade. A situação do negro no Brasil continua a mesma.

FM: Na orla, por exemplo, tem aquelas estações com desenhos ali. Parece só sueco andando pela calçada segundo as ilustrações. Rapazes negros não têm. São morenos, na verdade. Porque a questão de ... criaram uma imagem, uma auto imagem do negro... da criança que brinca com a boneca loura. Isso não se vê na televisão.

PL: A mídia é muito racista. E não é só porque “a questão não é só racial, é social”. Mas poxa! Você não vê negro com dinheiro, grana. Só os artistas do futebol. Só pode ascender na área cultural e, mesmo assim, popular. Você não vê um negro artista plástico, você não vê um negro pianista clássico, você não vê um escritor. Qual o escritor negro que você conhece além de mim?

AR: Elisa Lucinda.

FM: A questão é que até existem artistas, escritores negros. Mas é justamente a visibilidade.

PL: Não, mas são invisíveis mesmo. Eu sei que existe. Mas, o que está na mídia?

AR: Só você e Elisa Lucinda que eu me lembre.

FM: Não é típico, embora até (*inaudível*) como raça no Brasil nós não somos típicos. Um escritor é apenas um escritor. Se for negro é um escritor negro.

PL: É, exatamente.

O telefone toca novamente e ele pára para ouvir a mensagem na secretária eletrônica. FM brinca dizendo que é o francês de novo.

FM: Não respondeu sobre cinema que, na verdade, (*inaudível*) é pequena, embora todo mundo que veja uma narrativa mais, assim, dinâmica tenda a falar que a linguagem é cinematográfica. Mas, então, você não teve nenhuma influência do cinema diretamente?

PL: Não. Do cinema não. Apesar de que todo mundo do cinema falava isso. Mas minha influência foi diretamente da literatura. Eu não usei, não tive nenhuma influência. A menos que eu não perceba, mas a linguagem oral, a questão da validade no meu trabalho foi influência dos livros, direta. Guimarães Rosa.

AR: Se, além da literatura, mesmo você não tendo a influência do cinema, tem aquela coisa de você ter vivido aquilo tudo. Acho que fica muito vivo na nossa memória. É quase

cinematográfica. É o que a gente vê e o que a gente vive. Agora, eu não sei se você concorda comigo, mas tem o fato da influência cinematográfica que você diz que não tem, mas tem uma outra coisa. Como é que a tua vida era antes de **Cidade de Deus** e depois de **Cidade de Deus**? Antes do barro você já fez o panorama. Você tem, hoje em dia, envolvimento com o cinema?

PL: Tenho.

AR: Conta um pouco isso pra gente.

PL: Quando eu lancei o livro, na verdade, eu já não morava mais na Cidade de Deus. Eu morava aqui em Laranjeiras. Era casado com Assunção e dava aula em Angra dos Reis. Dava aula lá e dava aula aqui. Eu já tinha chegado a classe média baixa. (*risos*). Eu já militava na poesia. Fazia recital de poesia. Já havia publicado livro de poesia. Então, o pessoal do meio já me conhecia. A universidade, os poetas... Então, o que mudou mesmo foi quando eu fiz o romance e o pessoal do cinema começou a me chamar pra fazer roteiro. Que é muito mais fácil de fazer e você ganha muito mais dinheiro. Aí, eu estou fazendo roteiro de cinema.

AR: Isto é ótimo! Quais os roteiros que você já fez e agora em qual você está trabalhando?

PL: Eu ajudei no “Orfeu” do Cacá Diegues. Fiz um segundo roteiro que foi com Lúcia Murat. Não está filmando ainda, mas já está pronto o roteiro que é a história de um preso político e de um preso comum na Ilha Grande. Fiz agora a História de Dé, que também tem relação com o Comando Vermelho. Estou fazendo um que é segredo. O diretor não pode dizer, não pode saber que eu... porque envolve um monte de gente. Estou trabalhando agora com o Cacá Diegues, num filme sobre o carioca. É o primeiro filme que eu estou fazendo que não envolve violência. (*risos*)

AR: A violência começa a sair de sua vida.

PL: É. E amanhã eu vou publicar um conto no ... Amanhã já está no ...

AR: Já está publicado no site.

PL: É. Está no site. Este conto também não envolve violência. Apesar de ser uma estória que se passa na favela, no morro, não tem nada a ver com traficante, boca-de-fumo. São só dois compositores que vão disputar um samba enredo.

FM: Qual a sua percepção da Colômbia? O pessoal no Brasil só fala da Colômbia basicamente em violência. O que você pensa da Colômbia?

PL: Eu nunca parei pra pensar na Colômbia, na Venezuela, nem no Uruguai e no Paraguai. Eu não tenho uma... Simplesmente não interessa. Bem, não é que não interesse. Simplesmente... Por exemplo: quê que vem da Colômbia é... quando é que a Colômbia é notícia? Quando é que você tem um livro...? É claro que existem autores por lá. O que eu quero dizer é que o Brasil não tem relações com os países da América do Sul, América Latina. Não tem. Eu me interesso muito mais pela França, Portugal, do que pelos países vizinhos. Você tem influência... tem alguma ligação com a Colômbia? Eu passei a ter mais contato com alguns países aqui da América do Sul por causa da Assunção. Por causa da língua hispânica. Por que ela falava espanhol e tinha muitos amigos. Tem duas uruguaias que fizeram mestrado no IUPERJ e que são amigas dela. Mas, assim,... eu não acompanho. Eu recebo livros da França direto. Recebo livro em inglês direto. Mas, da América do Sul eu não tenho nada.. Não estou falando da América Latina. É uma auto-crítica que eu estou fazendo.

FM: E Cuba, por exemplo?

PL: Cuba já é diferente, né? Cuba é um país que... (*risos*)

FM: Tem uma comunidade de lorubá...

PL: Exatamente. Tem uma relação dos negros. Acho que também tem isso. Eu estou tendo muito mais ligação com a África do que com os países da América do Sul. Eu estou fazendo contato com o pessoal da África, Angola. Vou fazer um filme com um angolano (*ele cita o nome do angolano, mas está inaudível*). A gente vai fazer um filme sobre o que vai se passar depois da guerra lá em Angola. Estive em Cabo Verde. Estou tendo muito mais contato com países africanos do que com os países da América do Sul. Agora.

FM: E você tem algum plano, quer dizer, você pensa, assim, em se ligar mais à América Latina?

PL: Sinceramente, não. Eu não sou motivado pra isso. Eu não tenho motivos pra isso, na verdade. E nenhum brasileiro tem. Muito difícil encontrar autor brasileiro que ... Por exemplo: os meus amigos que fazem literatura, os poetas e tal, eu não vejo ninguém falando sobre isso. Tipo: "ah! Eu li um livro colombiano legal". E as próprias editoras não traduzem. Pra você ter uma idéia, eu nunca vendi... E também acho que é isso que acontece com a América do Sul toda. Por que nunca fui traduzido para um país da América do Sul. Quem comprou foi a França, Portugal, Espanha, Estados Unidos. Nenhum país da América do Sul comprou os direitos do meu livro.

FM: Você gostaria de tradução para países aqui da língua hispânica?

PL: Eu fui traduzido pra Espanha. Eu não sei até onde que vai o alcance dessa tradução. Mas um editor da América do Sul... Nenhum país da América do Sul comprou os direitos do meu livro. Eu não tive nenhuma reportagem, nenhuma matéria de jornal. Só teve um. Não sei se foi Paraguai ou Uruguai que citou, uma crítica que saiu. Nunca fui entrevistado por jornalista sul-americano.

AR: Eu acho que a gente está inaugurando essa nova fase em sua vida.

PL: Eu acho que sim (*risos*)

PL: E é até bom. Só tem Gabriel Garcia Marques na Colômbia, né? É colombiano o Gabriel G. Marques, não é?

FM: É. Ele está monopolizando, pelo menos externamente, a imagem da Colômbia como romancista, como ficção colombiana.

PL: É, só ele. E deixa eu ver quem é que eu conheço. Não vamos falar dos grandes. Eu me lembro que uma vez saiu daqui, acho que foi o Paulo Roberto Pires... Teve um sujeito que lançou um livro, realismo fantástico que é uma característica da literatura latino-americana. E ele foi contemporâneo de Guimarães Rosa. Então, ele lançou um livro... e agora ele está fazendo 80 anos e tal, e esse livro foi descoberto aqui numa biblioteca, na biblioteca nacional. O Paulo Pires leu o livro e gostou do livro. "Poxa, tem um sujeito com influência da literatura..." O cara estava vivo, lá no Rio Grande do Sul. O Guimarães Rosa quando leu o livro do sujeito detonou. "Você tá falando besteira, isso é coisa de índio." O Guimarães, que já era um grande escritor na época, detonou o cara. Detonou o sujeito. O cara nunca mais escreveu. Eu não sei o nome do cara. Quem sabe isso é o Carlos Sussekind que me contou essa história. E os críticos brasileiros você não vê, você não vê... As editoras não traduzem. Qual o livro que a Cia. das Letras traduziu? Só grande. A Record, A Brasileira... Não tem. Você não é motivado pra isso. A própria mídia, a televisão. Parece que é uma coisa pensada. Acho que isso é de caso pensado.

FM: Tem mais uma coisa que é tipo arrogância: tem um professor da UERJ, por exemplo, que disse que só trabalha na América Latina com Borges porque o Borges é o menos latino-americano de todos. Isso só prova que não existe nada. Nem América Latina, nem Borges,

nem coisa nenhuma. Até essa coisa voltada para o europeu que ele vê no Borges, que não é tanto assim também, é uma coisa muito latino-americana. Uma característica forte da Argentina é pensar que é européia. Isto é uma questão muito latino-americana da Argentina. Quem é europeu é europeu. Agora, quem pensa que é europeu, é latino-americano. Tem a piada do Soriano que fala sobre isso: o argentino é um italiano que fala espanhol e pensa que é inglês. Deve ser isso, né?

PL: E dizem que o argentino é o porteiro que quer ser dono do prédio. *(risos)*

PL: Mas, na poesia, por exemplo... a poesia foi muito forte porque eu já militava na poesia em 86 e foi aquele patcumbum da poesia concreta. Foi a última vez com discussão, foi a última vez com polêmica com o Roberto Schwarz, o Augusto de Campos. Aquela confusão que saiu tiro pra tudo que foi lado... E foi uma época de poesia ali, bastante poesia. Eu fiz poesia, eu escrevia poesia, convivia com poetas, andava com poetas e dava aula. Eu não lia quase romances. A minha literatura era poesia. Fazia estudo, fazia avaliação de versos. Chegava na faculdade fazendo avaliação de verso com os colegas de lá. A poesia me deu muita...

Ele continua citando Drummond, Antunes, João Cabral e Paulo Leminsky.

FM: Essa coisa da discriminação literária de publicação não entrar no Brasil acontece pelo próprio Brasil, por exemplo. O Drummond na **Folha de S. Paulo** não entra porque o pessoal de lá, os concretistas, tem o seu monopólio. A única vez que vi o Drummond recentemente na **Folha de S. Paulo** foi quando um argentino escreveu uma resenha e mencionou o Drummond. Aí tem que ser um estrangeiro a mencionar o Drummond na **Folha de S. Paulo**.

PL: Olha, tem uns poetas por exemplo: o Heitor Ferraz, o Augusto Márcio, os poetas que estão lá em São Paulo e que estão até hoje...tem lançamento por aí deles... eles têm ódio dos concretos. Porque eles monopolizaram São Paulo e tudo o que era bom era o que parecia com eles. Então, era Paulo Leminsky, Arnaldo Antunes e acabou. Eram eles e os novos Paulo Leminsky, Arnaldo Antunes e ... tinha mais quem? Não tinha mais ninguém. Então, toda semana tinha um poema concreto na **Folha de S. Paulo**. Acabaram com Chico Alvim, Ana Cristina César, o Cacaso... esses poetas, os marginais da poesia marginal detonaram. E, hoje, você vê aí que o Chico Alvim foi lançado agora. O Roberto escreveu um artigo sobre ele maravilhoso. O Cacaso está sendo lançado de novo. E foram apagados por essa ditadura da poesia concreta. Isso foi forte em São Paulo. A poesia é uma das coisas mais é... é... Os poetas são arcaicos. É grupo. Tem mais poeta do que leitor. Pra você ter uma idéia: é um gênero literário que não chega. Tem muito pouco leitores. A tiragem de um livro de poesia é de mil, no máximo, dois mil livros. E não vende. E o poeta acaba dando os livros dele. É uma confusão, é uma brigalhada. É um falando mal da vida do outro. São grupos brigando pra lá e pra cá. Com o romance isso não acontece não. Romancista não tem assim... é... grupos de romancistas. Mas poesia tem.

AR: Não tem rixa...

PL: Não tem.

FM: Uma coisa que eu fico preocupado, como seria a recepção de um leitor não colombiano, mas, por exemplo, um leitor inglês ou francês de achar como na literatura colombiana aquilo não é real. Que aquilo ali é uma coisa exagerada. Aquela violência toda, aquele *nonsense*. Você se preocupa com isso, de parecer que é artificial, que é uma invenção?

PL: Não. Acho que não tenho esse tipo de preocupação. Nunca me preocupei com isso não. Quem sabe, né? Quem sabe o que eles fazem? *(risos)*

FM: Mais um autor, o Naipaul e o Gore Vidal e vários outros dizem uma coisa muito parecida: que a literatura americana era falsa, que era, na verdade, covarde porque no lugar de denunciar as coisas reais ficava inventando besteiras, inventando realidades que não existiam. Na verdade, parece que eles não conseguem perceber que aquilo ali é real.

PL: É, mas a literatura não tem o objetivo de denunciar nada. Quem tem que denunciar é a polícia, são os políticos. A literatura é entretenimento. E você pode fazer o que quiser, você pode criar o que você quiser. A literatura é arte. Então, quando você determina uma função para a literatura, ela perde o seu valor. Então, se o cara quer fazer um romance denúncia, quer denunciar, quer fazer alguma coisa, ele que faça. Mas que não tenha que se fazer. Você vê, por exemplo, vamos ver um autor: o Gabriel Garcia Marques, por exemplo. O Kafka, por exemplo. Por que o Kafka escreveu **Metamorfose**? Porque ele leu o Gabriel Garcia Marques “ah! pode fazer isso? Pode?! Quer dizer que vale isso aqui? Vale o cara virar maluco e não sei o quê, então tudo bem”. E ele foi lá e fez **Metamorfose**. E denuncia alguma coisa? Não. É a relação de uma família, o cara fica preso ali. Edgar Alan Poe, por exemplo, o que ele denuncia ali? Só relação. São os conflitos internos... a literatura não tem propósito nenhum de denunciar, de ser aquilo, de ser assado.

Paulo pede uma pausa para telefonar.

FM: Você falou de literatura de cinema, roteiros, mas e a literatura mesmo?

PL: Eu estou afim de começar a escrever um romance hoje.

FM: A entrevista é que motivou, você já esteve pensando ou foi a ressaca? *(risos)*

PL: Não. Deu vontade porque eu terminei um roteiro agora e não tem mais nada pra fazer e eu tô aqui de bobeira. Aí, eu pensei assim: “vou escrever um romance”. *(risos)*

AR: E a poesia? Você continua fazendo?

PL: Poesia... eu estou fazendo uma letra de música com Pedro Luiz. Comecei a fazer um poema pra ele musicar.

AR: Dessa nova geração de música, o que você mais gosta de escutar?

PL: O Rappa, Pedro Luiz e a Parede. Gosto mais de quem? Gosto de muita coisa, mas a minha preferência é o Rappa, o Pedro Luiz e o Bill. O pessoal do rap, os Racionais. Adoro os Racionais. Adoro MV Bill. Gosto muito de rap.

AR: Conheci MV Bill lá em Vigário com o pessoal do Afro Reggae.

PL: É. Eu gosto do pessoal do Afro Reggae. Aliás, eu gosto dos Racionais demais, gosto do Bill, gosto do Rappa. O Rappa é o meu predileto. E gosto muito do Pedro Luiz.

AR: Eu tenho que confessar também que o pessoal do Rappa é o meu predileto. Gosto muito do Farofa Carioca.

PL: Também gosto do Farofa Carioca. Eu fiz um clipe do Rappa, né? “A minha Alma”.

AR: É demais!

PL: E somos amigos, né?

AR: Não estou lembrando de mais nenhuma pergunta. Você está Paco? A gente invade a sua casa, liga um gravador, tira foto. *(risos)*

PL: Normal.

FM: Tem uma coisa que... Qual a sua relação com tradutores? Você gosta de colaborar com eles ou...

PL: Não. O Henry não é chato não. Ele virou meu amigo.

AR: Ele não é o seu tradutor.

PL: Ele não é o meu tradutor. Ele ficou meu amigo, entendeu? Mas eu colaboro direto com os meus tradutores até que fica amigo. Só que o Henry é louco.

AR: Qual o tradutor que não é?

PL: Eu não conhecia o Henry. Um dia ele falou que vinha aqui na minha casa me conhecer. Ele apareceu na minha casa todo de branco, com um chapéu panamá, um buquê de flores pra dar à minha mulher. Aí eu botei uma música e ele ouviu a música e começou a chorar. Ele chorou a noite toda e foi embora. E não falou mais nada. No outro dia ligou pra pedir desculpas.

ANEXO E – Algumas imagens do conjunto habitacional Cidade de Deus, no Rio de Janeiro





