

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

LUCIANA DE CARVALHO

UMA LEITURA DE CIDADE DE DEUS
DE PAULO LINS

ARARAQUARA – SÃO PAULO

2007

LUCIANA DE CARVALHO

**UMA LEITURA DE CIDADE DE DEUS
DE PAULO LINS**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/ Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

ARARAQUARA – SÃO PAULO

2007

LUCIANA DE CARVALHO

**UMA LEITURA DE CIDADE DE DEUS
DE PAULO LINS**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/ Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Data de aprovação: 26/03/07

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Arnaldo Cortina; Prof. Dr. Maria Lúcia Outeiro; Prof. Dr. Tiekko Yamaguchi

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina
Unesp/ Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Unesp/ Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Tiekko Yamaguchi Miyazaki
Unesp/ São José do Rio Preto.

LUCIANA DE CARVALHO

**UMA LEITURA DE CIDADE DE DEUS
DE PAULO LINS**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/ Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Data de aprovação: 26/03/07

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Arnaldo Cortina; Prof. Dr. Maria Lúcia Outeiro; Prof. Dr. Tiekō Yamaguchi

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina
Unesp/ Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Unesp/ Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Tiekō Yamaguchi
Unesp/ São José do Rio Preto.

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

Aos meus pais,
por sempre tomarem meus sonhos
como se fossem os seus.

AGRADECIMENTOS

Meus profundos agradecimentos ao Prof. Dr. Arnaldo Cortina, do Departamento de Lingüística e Língua Portuguesa, desta Instituição de Ensino Superior, pela generosidade e disposição em aceitar orientar um projeto, à época, ainda tímido. Isso nunca se esquece.

Agradeço à Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, por abrigar a pesquisa de mestrado Uma leitura de Cidade de Deus, de Paulo Lins, durante dois anos e ao próprio autor do romance Cidade de Deus, o escritor Paulo Lins que em rápida conversa disse nunca imaginar que seu livro poderia ser objeto de curiosidade e de investigação científica.

Agradeço ainda e especialmente a D. Matilde pelos primeiros livros na infância, pelas primeiras letras, pelo estímulo constante, pelo incentivo e entusiasmo, pela força e torcida, mesmo ao longe. Obrigada sempre.

Por fim, louvores e adoração a Deus, presente em cada noite de trabalho, em cada luz da manhã, em todos os momentos da minha vida.

*“Você seria capaz de matar uma pessoa por mim?
-Amorzinho, eu mato um cara porque ele me roubou
cinco gramas, não vou matar um sujeito que você
pediu?”*

Rubem FONSECA

(1997, p.11)

CARVALHO, Luciana. **Uma leitura de Cidade de Deus, de Paulo Lins**. 2007. 103 folhas. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

RESUMO

O trabalho consiste no estudo e análise do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, relançado em 2002. Tal análise tem como objetivo verificar como esse texto contemporâneo articula sua escrita, sua produção, a partir de uma expectativa de leitura do leitor contemporâneo. O estudo também busca observar os mecanismos discursivos e textuais presentes na constituição da obra em questão, sem deixar de considerar o contexto sócio-histórico em que o romance está inserido. Procura explorar ainda, as condições específicas que despertaram o interesse do público em geral para a leitura da obra e em que medida a transposição do romance para o cinema, no ano de 2002, sob a direção de Fernando Meirelles, influenciou no aumento do número de leitores para esse livro.

Palavras-chave: Leitor. Leitura. Literatura contemporânea. Violência. Criminalidade.

ABSTRACT

This study consists in the investigation and analysis of Paulo Lins' romance *Cidade de Deus*, released in 2002. This analysis intends to verify as this contemporary text articulates his writings, his production, from one expectative of lecture of a contemporary reader. The study search too to observe the textuals and discoursives mechanisms presentes in the constitution of book in question, without leave to consider the social and historic context in that the romance is inserted. It search still to explore the specific conditions that waked the public interest in general for reader of book and in that measure the transposition of romance for the cinema, in the year 2002, under Fernando Meirelles direction, had influence in the increase number of readers for this book.

Keywords: Reader. Lecture. Contemporary literatura. Violence. Criminality.

RÉSUMÉ

Le travail consiste à étudier et à analyser le roman *Cidade de Deus* (Cité de Dieu), de Paulo Lins, relancé en 2002. Cette analyse a pour objectif de vérifier comment ce texte contemporain articule son écriture, sa production, à partir d'une expectative de lecture du lecteur contemporain. L'étude cherche aussi à observer les mécanismes discursifs et textuels présents dans la constitution de l'oeuvre en question, sans négliger le contexte socio-historique dans lequel le roman est introduit. On cherche aussi à explorer les conditions spécifiques qui ont éveillé l'intérêt du public en général pour la lecture de l'oeuvre et dans quelle mesure la transposition du roman au cinéma, en 2002, sous la direction de Fernando Meirelles, a influencé l'augmentation du nombre de lecteurs pour ce livre.

Mots-clés: Lecteur. Lecture. Littérature contemporaine. Violence. Criminalité.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1 Apresentação | 11 |
| 2 Introdução..... | 13 |
| 3 Violência e literatura recente | 16 |
| 3.1 Cultura e violência | 16 |
| 3.2 A literatura recente | 21 |
| 4. Etnografia e ficção: a recepção crítica de Cidade de Deus | 25 |
| 5. A narrativa em foco | 31 |
| 6. Aspectos da oralidade em Cidade de eus..... | 62 |
| Conclusão..... | 74 |
| Referências..... | 77 |
| Anexos..... | 85 |

1 APRESENTAÇÃO

Essa dissertação de mestrado propõe o estudo do romance *Cidade de Deus* (2002), do escritor Paulo Lins, criado na favela carioca *Cidade de Deus*. Esse romance foi lançado, em sua primeira versão, em 1997, pela editora Companhia das Letras, mas como os objetivos do trabalho, desde seu início, estavam assentados na pesquisa sobre o processo de leitura de textos contemporâneos mais consumidos, elegemos para a nossa pesquisa a segunda versão do romance, surgida em 2002.

Tal versão apresenta-se mais resumida e com uma série de modificações interessantes e aparece após o sucesso de bilheteria do filme *Cidade de Deus*, lançado em 2002, sob a direção de Fernando Meirelles, desconhecido até aquele momento do mundo cinematográfico, mas famoso no meio publicitário por produzir propagandas de grande sucesso, através de sua agência paulistana, a O2 Filmes.

Como investigamos sobre o processo de leitura de um livro, procuramos organizar nosso trabalho no sentido de analisar os mecanismos textuais e discursivos presentes em *Cidade de Deus* (2002), o livro, os quais concorrem, por sua vez, para influenciar o leitor comum em suas escolhas. Por se tratar de uma produção literária com características próprias, buscamos localizar tal obra dentro de um contexto específico de um dado momento histórico, tentando evidenciar sua recepção crítica junto ao público.

Em nossa investigação, utilizamos as contribuições teóricas de Denis Bertrand, à luz da semiótica greimasiana. Buscamos em algumas concepções do pesquisador Fernando Novais, do filósofo Gilles Lipovetsky, da antropóloga Alba Zaluar, explicações sobre a temática da violência e da criminalidade como forma de melhor compreendermos a conjuntura das diversas personagens que surgem ao longo do romance e como o sentido do texto vai sendo construído através dos variados discursos engendrados.

No que diz respeito às reflexões de *Cidade de Deus* (2002) enquanto literatura, utilizamos as idéias do professor e crítico Roberto Schwarz, que visualizou na escrita de Paulo Lins, antes dele próprio, o talento de um escritor. Aproveitamos a argúcia de Antônio Cândido, da pertinência teórica do escritor Nelson de Oliveira, com comentários sobre as características da

literatura recente, do professor Karl Erick Schollammer refletindo sobre a relação violência e literatura . Por fim contamos com as contribuições teóricas de Dino Preti no campo da linguagem oral que, por sua vez, é investigada no romance.

A investigação do processo de leitura de textos escritos tem como interesse evidenciar os aspectos que contemporaneamente concorrem para influenciar as escolhas realizadas por leitores em relação a determinados tipos de textos. É notório que essas escolhas estão diretamente relacionadas às experiências de vida e de leitura de cada pessoa e também aos interesses próprios de cada leitor, tais como o prazer, a necessidade, a curiosidade, o divertimento, a reflexão. É evidente ainda que esse interesse é também despertado por um trabalho realizado pelos meios de comunicação, no sentido de divulgar a excelência de determinados textos, com o objetivo primeiro de atrair a atenção do público.

Verifica-se na contemporaneidade que a atenção de um número significativo de leitores tem-se voltado para produções que têm como temas centrais a experiência violenta de moradores das grandes metrópoles brasileiras. Isso pode ser comprovado pelos diversos títulos surgidos nos últimos tempos os quais apontam para uma nova geração de escritores, oriundos de várias classes sociais que expõem em seus textos as mazelas sociais e a degradação de indivíduos imersos num universo, muitas vezes sem perspectiva.

Lembramos Patrícia Melo, com títulos como *Acqua Toffana*, *O Matador e Inferno*; Drauzio Varella com *Estação Carandiru*; Marçal Aquino com *O Invasor*; Ferréz com *Capão pecado* e *Manual prático do ódio*, autores cujas obras apresentam pontos de referências com um certo realismo, calcado na desarmonia, no perverso no escabroso, com personagens destituídas de grandes valores e de bons exemplos de conduta¹.

Essa prosa recente, que organiza a paisagem urbana sob os ecos da violência (com certa ressonância social) da pobreza, do crime, das drogas e do imaginário do medo, tem expandido suas fronteiras para além do texto escrito e invadido cada vez mais o campo visual, inspirando narrativas fílmicas, séries, documentários e programas televisivos, responsáveis por gerar produtos cada vez mais assimilados pelo grande público.

¹ Ver: MELO 1994, 1995, 2005; VARELA, 2003; AQUINO, 2001; FERRÉZ, 2000, 2003.

Produções como *A turma do gueto* (TV Record em 2003), *Cidade dos Homens*² (TV Globo, 2003), *Carandiru e outras histórias* (TV Globo, 2003), documentários como *Falcão: meninos do tráfico* (TV Globo, 2006) e mais recentemente *Antônia* (TV Globo, 2006), que perfaz a trajetória de quatro jovens negras e faveladas rumo ao sucesso da música, constituem, ainda que com peculiaridades e matizes mais ou menos distintos, produto da mesma cultura que tem encontrado na periferia e na prisão, no caso de *Carandiru*, o espaço adequado que permite focalizar as distinções sociais existentes na sociedade.

É interessante notar que, ao voltarmos para a discussão sobre a prosa recente que tem servido, talvez, de inspiração para tais produções imagéticas, constata-se que, enquanto produção literária, (re)produtora de temáticas variadas, como a exclusão social, a violência, a pobreza, a marginalidade, essa prosa que tem como representantes os escritores Rubem Fonseca e Dalton Trevisan tem possibilitado a veiculação de discursos oriundos de grupos excluídos, durante vários momentos, do sistema literário.

É nesse universo que se coloca *Cidade de Deus*, primeiro livro do escritor Paulo Lins, cuja obra causou um grande impacto junto à crítica e a um setor de intelectualizados, em grande parte pelo conteúdo que desenvolve pautado por fatos brutos descritos literariamente. Esses fatos parecem se inspirar em notícias de jornais e da TV que relatam todos os dias a rotina de mortes e assassinatos cruéis que ocorrem em vários cantos do país.

²Essa série televisiva originou-se como uma seqüência do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, inspirado no romance homônimo de Paulo Lins. Exibida dentro da programação especial da Semana da Criança, ela surge em quatro episódios abordando a vida das personagens Acerola e Laranjinha, no cotidiano da favela. O primeiro e segundo episódios, *O Carteiro* e *O cunhado* tiveram co-direção de Paulo Lins e Kátia Lund; o terceiro, *A Coroa do Imperador*, foi dirigido pelo uruguaio Cesar Charlone e o quarto *Uálace* e *João Vitor*, contou com a parceria de Fernando Meirelles e da atriz Regina Casé. Os atores são os mesmos que participaram do filme de Meirelles, ou seja, os meninos Darlan Cunha e Douglas Silva. Vale ainda lembrar que as personagens Acerola e Laranjinha presentes tanto no filme quanto nas edições de 1997 e 2002 do livro, são as mesmas do curta-metragem *Palace II*, exibido no ano de 2001 e considerado pela ensaísta Ivana Bentes como o cartão de visitas daquilo que denominou de *Cosmética da Fome*, em oposição às idéias elaboradas pelo cineasta Glauber Rocha no manifesto *Estética da Fome*, de 1965. Para ela, o cinema sobre a violência tem veiculado, em suas produções recentes, clichês sobre negros-favelados-assassinos que descem o morro para instaurar a cultura do terror e do medo.

Paulo Lins, por sua vez, enquanto sujeito do produto chama a atenção por ser ex-morador da favela Cidade de Deus e principalmente por ter trilhado um caminho tradicionalmente ocupado por sujeitos da escrita pertencentes à elite branca, escolarizada e burguesa do país. Outros escritores, tais como Lins, figuraram entre as letras e trilharam o caminho literário sob a verve da exclusão racial e social. Citamos, entre vários, Castro Alves, Machado de Assis, Cruz e Souza, Lima Barreto, João Antônio e Maria Carolina de Jesus³, cujas obras se ligam, respectivamente, ao contexto romântico, realista, simbolista, pré-modernista e contemporâneo, nos últimos dois casos.

Sem querer se aprofundar nessa questão, é de importância ressaltar que essas vozes que outrora ressoaram isoladamente na literatura contendo ou não em suas obras alguma veia crítica que marcasse a exclusão, insurgem-se, na contemporaneidade, como sujeitos da escrita que falam de suas próprias experiências enquanto conhecedores do espaço retratado da periferia, cuja imagem se constrói pelo cotidiano da violência da qual, por sua vez, a ficção tem se apropriado.

³Favelada, negra e escritora, Maria Carolina de Jesus surge em cena com o livro Quarto de despejo: diário de uma favelada, publicado em 1960. Nessa obra, a autora trata das condições de vida na favela e logo torna-se conhecida vindo a publicar outras obras.

3 VIOLÊNCIA E LITERATURA RECENTE

Nesse primeiro capítulo, buscamos abordar o significado do termo violência partindo da definição da própria palavra junto a dicionários da língua portuguesa. Em seguida, mostramos como os sentidos desse termo vão se modificando ao longo dos tempos e assimilados por diferentes sociedades de modos distintos. Além disso, procuramos relacionar a violência à literatura brasileira, focalizando algumas tendências da literatura recente articuladas a um conteúdo realista, cruel e violento.

3.1 CULTURA E VIOLÊNCIA

A significação do termo “violência”, segundo alguns dicionários da Língua Portuguesa, aponta para o emprego da força, para o ato de violentar, ou até mesmo para a qualidade de ser violento. Definida morfologicamente como substantivo feminino, a essa palavra se ligam outras que a ela se assemelham, como por exemplo o termo “violento”. Este estaria relacionado à significação daquilo que procede com ímpeto, que se exerce com potência, tumultuoso, irascível, em que há o emprego da força bruta, e até como oposto ao direito e à justiça.

Desde o latim “violentia” que deriva da raiz “vis”, muitas mudanças foram se operando não só no que diz respeito à forma e à estrutura da palavra “violência”, mas também e, principalmente, com relação aos diferentes sentidos sociais que a mesma foi adquirindo ao longo de épocas distintas, sentidos esses diretamente relacionados a grupos, a comportamentos e a contextos sociais específicos.

Falar em violência na contemporaneidade remete a horror, à crueldade, a fatos e acontecimentos negativos justificados em primeira instância pelo bombardeio incessante de notícias verídicas e horripilantes de crimes bárbaros que acontecem mundo afora. No discurso cotidiano e mais comum, tende-se a assimilar o termo violência somente sob uma única vertente, restringindo-o a esquemas de atos físicos de agressão. Na verdade, a ele se ligam múltiplos comportamentos, que também constituem atos de violência, talvez imperceptíveis no dia-a-dia por terem se tornado banalidade aos olhos contemporâneos.

A taxa de altos impostos que todos têm que pagar, a falta de qualidade na educação pública de base, a fome mundial e local, o trabalho escravo e infantil, constituem modelos de violência que se instauraram nas sociedades sob formas diferenciadas, muitas vezes escamoteadas pelos olhos cegos e acrícos da sociedade imersa que está no mundo individualista e coisificado onde o outro praticamente inexistente.

Em outros termos, essa cegueira, acompanhada por uma espécie de falta de consciência, parece insistir no contexto contemporâneo mais imediato. Talvez se possa compreender tal questão, se considerarmos que o interesse pelo outro tornou-se algo de pouca importância, que o desejo particular e individual parece prevalecer. A ideia de coletividade, alicerçada por uma ordem imutável, observada por exemplo nas sociedades primitivas, que preconizava o relacionamento entre os homens como sendo mais importante, vai se diluindo no decorrer dos tempos, dando lugar ao indivíduo que se recolhe cada vez mais para si, centrado entre outras coisas nos interesses particulares, no bem-estar e no dinheiro. Para Lipovetsky (2005, p. 163)

Com a instituição do Estado centralizado e o mercado, surge o indivíduo moderno, que se considera isoladamente, absorve-se na dimensão particular, recusa-se a se submeter às regras ancestrais exteriores à sua vontade íntima, que reconhece como lei fundamental apenas sua sobrevivência e seu interesse próprio.

Segundo esse autor, o aparecimento do indivíduo moderno instituiu uma nova lógica no que diz respeito ao comportamento do homem, enquanto ser social, e sua relação com a violência. Ao traçar um percurso que se inicia com as sociedades primitivas anteriores ao aparecimento do Estado, enfocando o poder dos reis absolutistas e finalizando com as sociedades moderna e contemporânea, assim como a cultura de mercado, parte-se do pressuposto de que a violência sempre esteve presente na vida do homem e que a transformação de seus sentidos esteve ligada ao surgimento do Estado, do mercado e das novas estruturas que foram se formando nas diferentes sociedades.

Assim, nas organizações primitivas a violência aparecia regida pelos códigos da honra e da vingança, que desempenhavam a função primordial de equilibrar o relacionamento

entre os membros da comunidade e de garantir a socialização do grupo. À honra estavam ligados valores como a valentia, a coragem, a bravura e o desprezo pela morte. Por meio deles o homem se afirmava pela força procurando lutar até a morte com o intuito de impor respeito, de se tornar guerreiro.

Daí a não preocupação com a própria vida, pois o que valia era o respeito, o reconhecimento público que se obtinha por ter sido cumprido o desafio proposto. Praticava-se crime, provocava-se guerra, derramava-se sangue com o intuito de obter prestígio e glória social, destituído, porém, de qualquer objetivo econômico. Do mesmo modo funciona o código da vingança que servia como estimulante da violência social e como elemento também responsável pela socialização, pela manutenção da integração do homem ao grupo, dispondo-se o indivíduo a aceitar o desafio de derramar sangue. Em outras palavras, a vingança era um dispositivo utilizado como forma de responder ao inimigo a uma investidura que tivesse provocado qualquer desorganização no grupo. Por exemplo, uma morte, um acidente ou uma doença.

Por outro lado, a vingança podia se manifestar no seio do próprio grupo de modo a exigir sacrifícios de membros “à guisa de reparação ao desequilíbrio ocasionado, por exemplo, pela morte de um adulto na força da idade” (LIPOVESTKY, 2005, p. 148). Conclui-se, dessa forma, que a vingança funcionava nas sociedades primitivas como um mecanismo capaz de impedir o aparecimento do indivíduo livre, destituído do valor de grupo, separado da célula social, pois a importância ao coletivo era central. A prioridade do todo social era prioridade, diferentemente do que vamos encontrar nas sociedades modernas.

Nessas, os valores assimilados pelos códigos da honra e da vingança vão sendo substituídos por princípios como a respeitabilidade. O indivíduo que surge não se encontra mais absorvido pelos valores anteriormente expressos, como por exemplo a lógica do desafio, pelo fato de o reconhecimento social, nesse momento, estar dissociado da força bruta e do sangue, da morte e da violência. Essa lógica, expressa enquanto relação social, cede lugar a uma relação marcada pelo interesse individual, definida pela relação entre as coisas e pela valorização da vida. Destituído das leis do grupo, o indivíduo se recolhe para a si, protegido que está pela justiça do Estado centralizado.

[...] produz-se uma desordem no relacionamento do homem com a comunidade que o enquadra, uma mutação que podemos resumir em uma só palavra: individualismo, que caminha a par de uma aspiração sem precedente pelo dinheiro, a intimidade, o bem-estar, a propriedade e a segurança, que indiscutivelmente reverte a organização social tradicional. (LIPOVETSKY, 2005, p. 163).

A ordem individualista passa a imperar nesse novo contexto civilizatório atribuindo um novo sentido ao relacionamento humano marcado pela indiferença. Dissociado de seu semelhante, o indivíduo passa de produtor da violência a protegido, recorrendo cada vez mais ao Estado como instância capaz de garantir a sua segurança. Aterrorizado com as práticas de violência e com os atos de crueldade, isolado que está em sua esfera social, desse mesmo indivíduo nasce uma sensibilidade com relação ao outro, possibilitada por um processo de identificação entre o eu e o outro. Para este autor “quanto mais existimos como pessoa particular, mais é sentida a aflição ou dor do outro”. (LIPOVETSKY, 2005, p. 167) Conclui-se, desse modo, que o individualismo acaba criando dois paradoxos circunscritos, em primeiro lugar, na idéia de indiferença e, em segundo, na idéia de dor ao outro, ambas funcionando, por sua vez, ao mesmo tempo.

Instala-se uma espécie de personalização, de pacificação observada na maneira como os indivíduos se comportam. Ou seja, cada vez mais reclusos, narcísicos e direcionados para o consumismo. Se os atos de violência física de um lado diminuem, justificados pelo distanciamento físico do “eu” em relação ao “outro”, por outro lado, instala-se uma violência verbal sem propósitos, exercida por impulso, banalizada, que se consubstancia no mundo moderno. Com a entrada do individualismo na era pós-moderna, a violência passa a se caracterizar enquanto forma “hard”, acompanhada de uma espetacularização, de um hiper-realismo dos atos. A lógica aponta para o efeito instantâneo a ser provocado.

À dissolução suave das referências maiores e ao vazio do superindividualismo responde um radicalismo aos extremos nos signos e hábitos do cotidiano; o mesmo processo extremista está em ação por todo lado; vacila o tempo dos significados, dos conteúdos pesados, vive-se o tempo dos efeitos especiais e da performance pura, da supervalorização e da amplificação do vazio (LIPOVETSKY, 2005, p. 175)

É interessante notar que esse efeito e essa performance são promovidos não mais por adultos, mas por jovens geralmente que estão à margem da sociedade, os quais nesse pós-modernismo tornam-se protagonistas das práticas e das ações orientadas cada vez mais por necessidades imediatas. No desejo de obter sua autonomia individualizada e na impossibilidade de garanti-la, empreendem assaltos e roubos, muitas vezes sem estratégia. Os absorvidos por essa forma hard são, em primeiro lugar, os jovens que se encontram imersos [...] entre um sistema de desejos individualistas, de profusão, de tolerância, e uma realidade cotidiana de guetos, de desemprego, de inatividade, de indiferença hostil ou racista [...]. (LIPOVETSKY, 2005, p. 177).

3.2 A LITERATURA RECENTE

A literatura brasileira recente, diretamente atrelada à cultura e às condições sociais, políticas e históricas que a subscreve tem se voltado para temas já circunscritos em outros textos literários, localizados em outros tempos e momentos históricos. Esses temas, vinculados à experiência urbana de ficção e articulados por elementos lingüísticos, discursivos e textuais específicos configuram um tipo de literatura que.

Misturando reportagem, depoimento, etnografia, fato e ficção, esses textos, verdadeiras construções discursivas, partem de tendências literárias que têm como berço a produção literária pós-golpe de 64 que possibilitou o surgimento de uma ficção que incorporou técnicas e linguagens até aquele momento não empregadas pelos escritores.

Cândido (1987, p. 209), reflete sobre as modificações renovadoras na técnica e na concepção das narrativas dos anos 60 e 70 e considera que as diversas modalidades de gêneros passaram a não coexistir mais de maneira pacífica, pelo fato de terem recebido o impacto dos meios de comunicação modernos, tais como a propaganda, o cinema, a TV, passando assim a incorporar em suas fronteiras técnicas e linguagens antes não imaginadas.

A produção cultural, então, tornou-se pluralizada, ganhando uma nova configuração a partir daquele momento, alimentada por complexos problemas e dificuldades enfrentados após o golpe militar. Instalou-se um período de ditadura que se consubstanciou em brutal repressão e violência contra os opositores do estado. Esse problema entretanto não tiveram origem tão somente na turbulência da vida política, mas também no processo de modernização imposto à sociedade brasileira que em poucas décadas assistiu à conversão do Brasil em uma sociedade industrial que passou a abrigar prontamente um grande contingente populacional sem suas metrópoles.

A partir desse momento, observou-se juntamente com as transformações da estrutura social, econômica e demográfica do Brasil o aparecimento de uma literatura que, segundo Schollammer (2002, p. 238), procurava uma expressão mais adequada a toda essa complexidade da experiência desenhada pela realidade que se insurgia. Desse modo temas como a violência foram explorados como elemento realista de uma literatura urbana que buscava no cotidiano das metrópoles, tais como o Rio de Janeiro, a matéria apropriada ao momento vivido.

Nesse contexto, a cidade e principalmente o submundo marginal da periferia tornaram-se elementos importantes para o ressurgimento do realismo literário tomado naquele momento como neo-realismo por estar ligado à violência que ocorre nos grandes centros. A literatura desse momento se voltou para a realidade urbana transformando cidades como São Paulo e Rio de Janeiro dos anos 60 e 70 num cenário apropriado para a narrativa de uma geração de escritores cujas obras consistiam, num primeiro momento, em denunciar a repressão exercida pelo Estado. Desse modo a tortura, as prisões, repressão, a vida clandestina, tornaram-se temas importantes entre os escritores dessa época.

Schollammer (2002, p. 243) vai dizer que durante a década de 70, três tendências literárias estiveram ligadas à situação sócio-política da época e que influenciaram os escritores de diferentes formas. A primeira tendência que surge é uma prosa que se relaciona com a temática da luta contra o regime militar e a clandestinidade. Os escritores ligados a essa produção literária relatavam os suplícios e os atos violentos por que passavam seus personagens na luta contra a ditadura. Escritores como Ivan Ângelo, Nélide Piñon, entre outros, se fizeram presentes nesse momento.

Num segundo momento, a tendência que se populariza é a do realismo documental que se inspirava nas reportagens da imprensa, denunciando a violência repressiva da polícia utilizando-se para isso da literatura com forma de fugir da censura. Mais precisamente podemos nos deter nos romances-reportagens que se constituiu num conjunto de narrativas que cujo interesse era apresentar fatos comprováveis à maneira de uma reportagem revestidos por meios de técnicas narrativas ficcionais.

Sobre o romance-reportagem, Hollanda (1979, p. 53) afirma que ele expressa em sua forma limite uma tendência mais geral da ficção dos anos 70, a qual se empenha numa espécie de neo-naturalismo muito ligado às formas de representação do jornal. Em outras palavras, o romance-reportagem apresenta uma forte relação entre o jornalismo e a literatura, ao unir a objetividade própria da reportagem à subjetividade própria da literatura.

A terceira tendência que se apresenta foi denominada por Bosi (1994, p. 434) de Brutalismo também conhecida como Realismo Feroz. Essa vertente caracteriza-se por utilizar elementos ligados à degradação e à barbárie humanas junto ao espaço urbano. A violência entre bandidos, policiais, prostitutas assim como a marginalidade social de vários tipos estão presentes nos textos que propõem essa vertente.

Além da temática do submundo e da violência, essa vertente procura explorar uma linguagem característica do universo retratado, pela utilização de termos da oralidade, como forma de demonstrar o ritmo agressivo e nervoso da sociedade que se coloca assim como seus valores. Dentre os escritores, cujas obras se identificam com tal linha, podemos destacar Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, sendo o primeiro reconhecido pela crítica como o grande representante e divulgador do brutalismo, inspirando escritos que surgem a partir da década de 90. Para Pellegrini (2005, p. 10), os termos ferozes e brutalistas

[...] são termos que apontam para a torpeza e a degradação que norteiam a vida de setores enormes da população, em que se cruzam a barbárie existencial e a sofisticação tecnológica, produzindo frutos específicos. Rubem Fonseca é ainda o mais festejado representante dessa vertente, tendo se tornado uma espécie de matriz da qual emana uma linhagem de “novíssimos”, entre os quais podem ser incluídos Ferréz e Paulo Lins.

Além da prosa brutalista ou do realismo feroz destacados, que se caracteriza também pela presença do escatológico, a partir da década de 90 surgiu uma outra linha exclusivamente urbana, como as anteriores, bastante diversificada com relação ao assunto, e que se apóia em elementos do bizarro. A essa linha denominada Geração Zero Zero estariam ligados o grotesco, o perverso e o hediondo que dão forma a um mundo composto por figuras doentias.

Em curiosa entrevista sobre os contornos da ficção recente, Oliveira⁴ (2004, p. 13) detém-se a relatar sobre essa Geração, afirmando que a ela estariam ligados escritores que estrearam pós a virada do século e que se dedicaram a produzir uma literatura diversificada, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da linguagem.

⁴Nessa entrevista concedida ao Jornal Rascunho, Nelson Oliveira faz ponderações acerca das produções diversificadas de jovens escritores, cujas obras surgiram no final do século XX, início do XXI, e apresentam figuras físicas moralmente malformadas, mutiladas, debilitadas, abortadas, aberrantes, doentias e demoníacas. Oliveira cita como expoentes dessa literatura nomes como os de Santiago Nazarian, Paulo Scott, Rogério Augusto, Flávio Viegas Amoreira, João Paulo Cuenca, Daniel Galera, João Filho, Paulo Bullar, João Cardoso, Wir Caetano, Lourenço Mutarelli, com a festejada transposição cinematográfica O Cheiro do ralo, Paulo Sandrini entre outros.

Desse modo, o que os aproximaria, enquanto participantes da mesma geração, seria a exploração de uma atmosfera povoada por uma consciência bizarra que destrói a harmonia dando vida a um mundo desconcertado e sem heróis.

Outro nome concedido pelo escritor de obras como *O filho do crucificado* (2001), volume que compõe cinco contos e uma novela, a essa geração, é Geração 90 – os transgressores que apresenta, do ponto de vista da forma, subversão das regras gramaticais, repetições, linguagem e histórias fragmentadas. Como se pode verificar a literatura recente é composta por um painel de diferentes tendências que de algum modo se relacionam, seja pelo conteúdo transgressor, seja pela forma.

Nesse sentido, o romance *Cidade de Deus* (2002), objeto de nossa análise, aproxima-se de algumas delas tais como o romance-reportagem ao utilizar procedimentos da reportagem jornalística; do brutalismo fonsequiano, pela exploração da violência quer na esfera lingüística, quer na esfera temática, pelas cenas de degradação ao recriar o universo do submundo da periferia carioca; e por último, da vertente transgressora pela figuras hediondas e desarmônicas as quais se transformam os jovens bandidos do romance de Paulo Lins (2002).

4 ETNOGRAFIA E FICÇÃO: A RECEPÇÃO CRÍTICA DE CIDADE DE DEUS

Cidade de Deus é um texto elaborado a partir de dados etnográficos recolhidos através de uma pesquisa científica, da qual participou o escritor Paulo Lins, quando ainda era universitário, estudante de Letras. Essa pesquisa, realizada por ocasião dos projetos Crime e Criminalidade nas classes populares e Justiça e classes populares, entre os anos de 1986 e 1993, tinha como objetivos investigar o envolvimento de jovens favelados no circuito do narcotráfico e o processo de criminalidade no Rio de Janeiro.

Sob coordenação da antropóloga Alba Zaluar, quatro pesquisadores, entre eles Paulo Lins, realizavam entrevistas com presos das penitenciárias Lemos Brito e Frei Caneca (RJ) e com moradores da favela que estivessem envolvidos no submundo do crime. Universitário e morador à época do bairro carioca Cidade de Deus, Lins, a partir de depoimentos obtidos na pesquisa, transformava-os em artigos que eram publicados pela antropóloga. Destacando-se no apuro científico, posto conhecer bem de perto a dinâmica da favela, e motivado por Alba Zaluar, escreve o livro Cidade de Deus⁵, aliando dado científico, fato, poesia e ficção.

Esse livro, financiado por agências de fomento à pesquisa, foi incentivado e saudado como um acontecimento literário pelo professor e crítico literário Roberto Schwarz, que lhe dedicou um artigo intitulado Uma Aventura incomum, no qual aponta em Cidade de Deus “uma saída para a noção acomodada de imaginação criadora que predomina na prosa contemporânea.”

⁵Além de ter extraído, para escrever seu livro, largo conteúdo das entrevistas feitas para os projetos sobre criminalidade, Paulo Lins também utilizou como fonte de sua produção literária, matérias referentes ao tráfico retiradas dos jornais cariocas O Globo, Jornal do Brasil e O Dia. Além disso, em entrevista, diz ter reescrito, em Cidade de Deus, romances que admirava, dentre os quais destacam-se fogo Morto, do escritor José Lins do Rego, sua maior fonte de inspiração, principalmente no que diz respeito ao sentimento pela linguagem. Crime e Castigo, de Dostoievski em que afirma ter roubado a cena inicial onde o próprio Dostoievski começa planejando e contando como irá matar a velha proprietária avarenta da casa onde mora o personagem central. De posse dessa leitura, Lins transplanta tal cena para seu romance e a localiza no episódio do sujeito que mata por vingança o filho e o entrega à mãe em uma caixa, porque ele era preto e a criança nascera branca (LINS, 2002, p. 68-69).

Para o crítico, o livro constitui-se uma empreitada cujo interesse explosivo do assunto, a sua tamanha dificuldade de elaboração, o ponto de vista interno e completamente diferente contribuíram em conjunto para aquilo que ele denominou de uma aventura artística fora do comum que possibilitou levar a literatura a explorar possibilidades robustas que, a exemplo do livro, existem. Uma voz quase solitária no elogio do livro *Cidade de Deus*, Schwarz (2002, p. 2) assim o concebe, enquanto universo novo que interessa ao leitor e o afeta, incorporando na escrita a brutalidade dos criminosos, o sensacionalismo jornalístico de um lado e de outro uma nota poética.

A matéria de *Cidade de Deus* é mais que poderosa. É um universo novo, que interessa e nos afeta de maneira decisiva e que ele conhece a fundo. A expansão do crime ligado ao narcotráfico é vista de dentro, sem exotismo, sem complacência romântica com os criminosos, mas também sem moralismo. A escrita incorpora a brutalidade dos criminosos, a dos sensacionalismo jornalístico e até a linguagem sociológico-administrativa, mas refunde tudo num jorro lírico, que deve algo a uma variante meio popular da poesia concreta e é uma recusa da degradação. É um ponto de vista dos mais substantivos. Dito isso, se alguém sair catando desigualdades de fatura, vai encontrar.

Se por um lado conquista status de obra literária por parte do renomado crítico e torna-se objeto de interesse para um público especializado, de outro, *Cidade de Deus* recebe uma série de críticas negativas com relação à matéria que incorpora em sua narrativa. Uma das vozes mais pulgentes que ecoaram na imprensa foi a de alguns moradores da própria comunidade carioca *Cidade de Deus*, localizada na zona oeste do Rio de Janeiro, que se viram retratados no livro pelo nome das personagens, porém não reconheceram a conjuntura do tráfico, da criminalidade e da violência abordada no texto, na atual realidade da comunidade.

Paulo Lins quando escreveu o romance batizou as personagens com nomes “verdadeiros” dos moradores da favela, pois acreditava que somente dessa maneira os mesmos iriam ler. “[...]Estava numa situação muito infantil. Sou apaixonado por livros, queria que o pessoal lesse [...]. Mas não adiantou nada, só veio processo”. Um dos moradores que mais se revoltaram e tentaram se beneficiar com o suposto uso de seu nome,

no livro, foi Ailton Batata único sobrevivente da guerra entre traficantes que dominou a favela Cidade de Deus, durante as décadas de 70 e 80 e que é recriada na ficção de Lins. Das principais personagens do livro, apenas Batata⁶ teve o codinome mantido no roteiro.

Conhecido como Sandro Cenoura, à época em que era traficante e rival do bandido Zé Pequeno no domínio das bocas-de-fumo, o morador da favela alegou não ter sido consultado sobre a divulgação de sua história no livro. Tal polêmica instalada ganhou mais evidência com a transposição do romance surgido na cena literária, no ano de 1997, para as telas de cinema⁷, em 2002, pelas mãos do cineasta e publicitário paulista Fernando Meirelles com a participação de Kátia Lund que, após a leitura das páginas do romance de Lins, e atentos aos interesses do público por esse tipo de conteúdo atrativo, que contempla a violência nos grandes centros, aliada à pobreza e ao narcotráfico, transformam a obra em filme.

Essa adaptação, realizada no ano de 2002, torna-se um sucesso de bilheteria levando mais de três milhões de espectadores ao cinema e conquistando vários prêmios internacionais, entre eles uma indicação ao Oscar americano. Reproduzindo os aspectos intrincados do livro, como o mundo fechado e quase sem perspectiva da favela, a fragmentação da narrativa pelos flash-backs constantes, a violência espetacular e exacerbada, Cidade de Deus, o filme, realiza uma espécie de leitura do livro, utilizando, entretanto, o ponto de vista em primeira pessoa, diferentemente do que faz Paulo Lins em sua narrativa literária escrita em terceira pessoa.

⁶No artigo Uso de nomes reais é criticado, divulgado pelo Jornal Folha de São Paulo, em 13 de jan. de 2003, moradora da Cidade de Deus, conhecida como D. Ba, 62 anos, diz ter aberto um processo contra Paulo Lins, por ter encontrado nove páginas do livro dizendo que a mesma era prostituta e dona de um bordel. Na mesma entrevista, a mãe de Zé Pequeno, bandido que atuou no tráfico da favela e que foi ficcionalizado no romance com o mesmo nome, diz que o filho não era o monstro que foi recriado na ficção.

⁷Em entrevista à revista Caros Amigos, nº 74, maio de 2003, Paulo Lins afirma que quando o livro foi lançado bateu recorde de venda, ganhou dinheiro, mas junto a isso vieram muitos processos, acarretados pelo surgimento do filme Cidade de Deus. A narrativa cinematográfica faz sucesso e é exibida dentro da própria favela para os moradores, que se revoltam e começam a exigir direitos. Com a possível indicação ao Oscar americano, esses processos aumentam e Paulo Lins diz francamente ter torcido para que o filme não fosse premiado, pensando nos maiores transtornos que isso iria lhe causar. Sobre esses fatos, Alba Zaluar foi contundente ao afirmar que orientou o escritor para que o mesmo não utilizasse nomes verdadeiros, no livro, temendo todo esse acontecimento. Além de ter criticado de forma severa o filme por ter, segundo ela, deixado de utilizar referências musicais cultivadas na favela, tais como o pagode, disse ter se sentido um tanto responsável ao ver os nomes reais das pessoas, na tela, pelas conseqüências que aquilo traria à comunidade.

Pela ótica de Busca-pé, único jovem, no filme, que escapa da dinâmica da criminalidade e do tráfico que assola a todos da favela, relatos brutais da violência e da evolução do tráfico de drogas vão sendo contados, in off, mantendo-se, desse modo, o olhar interno da favela, a idéia de mundo fechado, sem saídas, assim como no livro, que acaba resultando numa espécie de choque para o espectador.

No percurso desse sucesso cinematográfico, o escritor Paulo Lins reedita, em 2002, uma segunda versão do livro, mais reduzida e atraente, ágil e direta, com várias modificações de conteúdo e imagens do filme na capa, com vistas a atrair um público leitor maior, não só no Brasil como no exterior. Nessa segunda versão, com a qual se trabalha na dissertação, uma das mudanças observadas se refere ao nome das personagens que introduzem as três partes que compõem o livro.

Na versão literária de 1997, a primeira parte⁸ denominava *A História de Cabeleira*, a segunda *A História de Bené* e a terceira, *A História de Zé Pequeno* que se seguiram no filme de Meirelles. Com a reedição do livro, em 2002, após o filme, a primeira parte surge como *A História de Inferninho*, a segunda como *A História de Pardalzinho* e a terceira *A História de Zé Miúdo*, afirmando o escritor Paulo Lins em entrevista sobre a modificação empreendida, querer manter a distância entre filme e romance. “Quis manter a distância entre literatura e cinema. É para alertar as pessoas de que o livro é uma coisa, e filme é outra”.

Junto a essas modificações, uma outra se apresenta, em forma de nota, no verso da folha de rosto do livro, onde o escritor alerta os leitores sobre o teor ficcional de seu romance, destacando a existência das personagens, assim como das situações narradas em *Cidade de Deus* apenas e somente no universo da ficção.

⁸Curiosamente o autor de *Cidade de Deus* escreveu as partes de seu romance em dois momentos distintos e específicos. A escritura da primeira parte se deu no decorrer da pesquisa ligada ao projeto de Alba Zaluar, quando ainda estava ligado ao universo e à criação de poemas concretos..Como à época, Lins não tinha a menor idéia de como se escrevia um romance, pedia auxílio e idéias de amigos, entre eles um estudante de farmácia que lhe sugeriu que fizesse um romance sem personagens ou com personagens numeradas. A segunda e a terceira partes coincidiram com um momento de solidão, tempo em que Lins se recolhe numa praia virgem do Rio de Janeiro (na favela *Cidade de Deus*, onde morava, havia muito barulho) junto ao filho e passa por uma crise em que desiste de escrever o romance por estar sem dinheiro e sem paciência para levar adiante o trabalho. A partir de uma consulta ao psiquiatra decide terminar *Cidade de Deus*.

“Os personagens e situação desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos e sobre eles não emitem opinião” (LINS, 2002). Essa nota remete àquela polêmica descrita anteriormente e problematizada ainda mais quando do lançamento nacional do filme de Fernando Meirelles, em 2002, recordista de público dos últimos anos e responsável pelo sucesso editorial da segunda versão e por uma exposição maior do romance, traduzido em outros idiomas.

Se é certo que o livro de Paulo Lins nasceu de uma pesquisa etnográfica, realizada junto à favela Cidade de Deus, durante os anos 80 e início dos 90 e que vários dos nomes das personagens que se apresentam na narrativa coincidem com os de moradores reais do local pesquisado e que esse fato rendeu ao escritor uma série de processos na justiça, principalmente após a indicação do filme ao Oscar, por outro lado é preciso apontar que, ainda que baseada em fatos reais, uma obra literária tem permitida a licença poética, utilizada para diferenciar arte e fato, e utiliza procedimentos específicos comprometidos com o real da obra ou mais precisamente, para usar um termo caro a Rosset (2002), provocar um efeito de real.⁹

Em texto denominado Carta aberta, ano de 2003, recolhido junto ao site Viva Favela, Paulo Lins contesta com veemência ao manifesto denominado como A bomba vai explodir? elaborado pelo conhecido rapper brasileiro MV Bill, morador da Cidade de Deus e autor do livro Falcão: meninos do tráfico, expressão da mesma temática do romance de Lins, lançado em 2006, elogiado por Alba Zaluar e adaptado para a TV Globo em forma de documentário. Colocando-se enquanto porta-voz da favela, MV Bill, em seu texto, condena o filme e o livro, respectivamente, alegando que as obras não contribuíram com nada, e que geraram um estereótipo da favela, prejudicando a imagem dos moradores locais, assim como um estigma nas crianças.

⁹Tomamos de empréstimo a expressão já difundida por Barthes e retomada por Renato Cordeiro Gomes, no artigo intitulado Narrativa e paroxismo (2003, p.146), o qual reconhece no romance Cidade de Deus (2002) uma representação mimética da realidade referencializada, que se encaminha para o documental (próximo do naturalismo tradicional) criando a partir disso a ilusão da realidade.

O escritor se defende dizendo que nem o filme nem o romance seguem fielmente a história da criminalidade em Cidade de Deus porque senão seria documentário ou História (ciência), respectivamente. Protestos a parte, o que tanto filme como livro reproduzem é aquilo que se denomina segundo Sussekind (2005, p. 63) [...] a aparente captura documental do referente urbano [...], calcado no imaginário do medo e da violência que se afigura de forma diversa na literatura brasileira contemporânea, que o cinema tem se apropriado e que tem se constituído em grande atrativo para o público contemporâneo.

Mesmo com toda a polêmica gerada ao redor das Cidades de Deus, o fato que nos interessa particularmente é que o romance, muito consumido, chamou a atenção ainda mais do público leitor, devido ao enorme sucesso do filme que atraiu mais de três milhões de pessoas ao cinema. Em outras palavras, a representação cinematográfica contribuiu para ampliar o espectro da circulação do livro de Paulo Lins. O que se deseja apontar é para o fato de que a narrativa cinematográfica de Fernando Meirelles não se constitui em elemento de análise nesse trabalho, mas funciona unicamente como importante dado que alavanca e interfere de alguma maneira na recepção do romance, em sua segunda versão, por parte do leitor.

Fato verificado em transposições de romances para o cinema observados pelos comentários comparativos que sempre se ouvem a respeito de determinado filme ser ou não fiel ao livro de que se originou, reforçando a comparação efetuada por leitores de um romance que vão assistir a sua versão para o cinema, com a expectativa de procurar no filme o que leram no livro, assim como espectadores procuram no livro, o que viram no filme, ignorando, ou até desconhecendo que, apesar das similaridades entre as duas histórias, constituem-se linguagens diferentes que, portanto, diferenciam-se quanto a suas especificidades.

5 A NARRATIVA EM FOCO

Focalizando os aspectos internos ao romance *Cidade de Deus* (2002), verificamos que o mesmo é construído a partir de relatos cruéis de vidas que se envolvem no universo do crime e do tráfico de drogas. Narrado em terceira pessoa, o romance conta o crescimento e o desenvolvimento da violência e da criminalidade, atrelados à expansão do comércio do tráfico de drogas, ao longo de três momentos distintos.

A estruturação do romance (2002) em partes opera no sentido de mostrar as três épocas que aparecem transfiguradas na narrativa e a substituição dos bandidos no comando da favela. Essas épocas referem-se às décadas de 60, 70 e 80 que não aparecem explicitadas, mas são recuperadas no enunciado através de diversas referências a artistas da época (Jimmy Hendrix), estilos musicais (Samba do partido Alto), desenhos (National Kid) e revistas (Sétimo Céu), que informam o leitor sobre um tempo específico.

Funcionando enquanto estratégia textual, o tempo, em *Cidade de Deus* (2002), aparece atrelado à modificação do espaço que molda o caráter das personagens na narrativa. Esse espaço vai sendo construído na leitura e (re)conhecido pelo leitor à medida que os primeiros moradores vão se instalando e se delineando de acordo com a dinâmica da violência sempre imposta.

Para evidenciar o cenário em que estarão imersos os protagonistas do crime, o narrador situa o espaço anterior à construção da favela propriamente dita, quando ainda era ocupado por chacareiros e trabalhadores rurais. Assim o início da narrativa coincide com um momento que localiza num tom quase lírico os charcos e terrenos de chácaras, os primeiros moradores, filhos de portugueses que habitavam o espaço a ser destinado para a criação do conjunto habitacional.

Através da lembrança de Busca-Pé, morador da favela e um dos poucos personagens que não se aventura pela vida do crime, o passado é evocado, estabelecendo-se na narrativa o contraponto entre a saudade que remete a personagem a uma convivência mais tranquila com a natureza e com o espaço, num período da infância, e a consciência do contraste social e das privações que sempre estiveram de algum modo presentes em sua vida.

Essa evocação presente no livro dá-se pelo procedimento da debreagem enunciativa, que instala no texto marcas temporais e espaciais que apontam para um passado, caracterizando o cenário que dará origem posteriormente à favela Cidade de Deus. O espaço que se coloca é o do aqui, o qual se figurativiza como um lugar de felicidade, de tranqüilidade e paz junto à natureza.

Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, dando areia e cobra-d'água inocente, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram . Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um lago, um laguinho, amendoeiras, pés de jamelão e o bosque de eucaliptos. Tudo isso do lado de lá. Do lado de cá, os morrinhos, casarões mal-assombrados, as hortas de Portugal Pequeno e boiada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte. (LINS, 2002, p.15).

Esse espaço, então denominado “Portugal Pequeno”, será substituído pelo que se reconhecerá como neofavela, anunciando a urbanidade de um lugar formado por casas e prédios, o qual moldará a existência dos milhares de indivíduos. Verifica-se que a descrição do surgimento da favela dá-se pela utilização da técnica naturalista, lembrando, precisamente, a descrição do romance O Cortiço, século XIX, do escritor do Aluísio Azevedo, pertencente ao movimento literário brasileiro do Realismo-Naturalismo. Neste romance, o espaço urbano parece ter vida assim como acontece em Cidade de Deus (2002).

Cidade de Deus deu a voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro lado do Rio e Os Apês. Ainda hoje, o céu azul e estremece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. (LINS, 2002, p.16).

Se a caracterização do espaço anteriormente descrito é acompanhado pela presença de filhos de portugueses responsáveis por anunciar um tempo de sossego e paz marcado pela

presença da natureza, nesse, agora, é caracterizada uma comunidade que irá povoar a neofavela¹⁰ que surge que surge, sem asfalto, luz elétrica, distante do grande centro, obrigando a convivência forçada entre comunidades diferentes que viam a construção do conjunto habitacional com expectativa, como possibilidade de adquirir casa própria.

Cidade de Deus passa, desse modo, a abrigar favelados de outros conjuntos habitacionais e flagelados de uma enchente, os quais foram distribuídos, pelo governo, aleatoriamente no espaço, provocando com isso a divisão de famílias e a destruição de antigos laços de amizade que passaram a se configurar em rixas, brigas e disputas.

Otários, bichos-soltos, policiais corruptos, compõem o painel e se configuram enquanto personagens a partir de um processo de generalizações de tipos e se configuram, enquanto personagens, a partir de um processo de generalizações de indivíduos representativos de determinada época e de determinada sociedade. Além do caráter específico de cada uma delas, portam marcas da história social brasileira dividida entre ricos e pobres.

Os novos moradores levaram lixos, altas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroschas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo [...]. levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas. (LINS, 2002, p. 16).

¹⁰O termo neofavela está relacionado ao processo de transformação por que passavam as favelas do Rio de Janeiro, com o crescimento e desenvolvimento do crime organizado, no Brasil, através do tráfico de drogas e da corrupção. Os envolvidos na vida do crime passaram de bandidos a assaltantes poderosos, donos de bocas-de-fumo e chefes de um rentável comércio de entorpecentes, tornando a favela um lugar rico. Junto a esses aspectos, a neofavela proporcionou o surgimento de uma nova cultura produzida pela periferia, observada pela quantidade de ídolos do cinema, da música, do teatro saídos desse espaço e que caem na mídia, no consumo e no gosto do público, passando a se referências. Além disso, a própria classe média encontra nesse espaço uma modo de gastar dinheiro, ir a festas e namorar.

De região com características rurais transforma-se em conjunto dividido entre as construções de prédios e casas, que servem de esconderijo e de palco para os crimes mais bárbaros cometidos contra qualquer um que ouse ferir o orgulho do sujeito macho, muito presente entre aqueles que resolvem revidar com violência qualquer provocação. A fragmentação do espaço vai sendo reforçada ainda mais pela presença das bocas-de-fumo que vão se instalando, aos poucos, com o passar das três décadas, e que servem de mote para as disputas de poder entre os bandidos locais responsáveis pela desordem no conjunto.

Desse modo, o início da narrativa aponta para o reconhecimento de um espaço, de um tempo e de um sujeito contemporâneos e contribui para melhor entender Cidade de Deus (2002) enquanto obra inovadora capaz de mostrar não só a representação mimética da realidade, que no texto é referencializada, mas também de reproduzir a estrutura e a dinâmica da periferia brasileira.

Partindo para os aspectos intrincados do livro, pode-se dizer que a divisão da narrativa em Histórias desenvolve um movimento específico na construção do sentido do texto. Esse movimento privilegia a organização de itinerários individuais, observados pela ênfase da narrativa nas trajetórias pessoais de três bandidos denominados Inferninho, Zé Miúdo e Pardalzinho e pela maneira como a narração conduz esses itinerários, pautados pela crescente violência e criminalidade que envolvem indivíduos cada vez mais jovens à medida que o tempo passa.

Investigando a perspectiva de como se estruturam esses movimentos, tem-se que a organização de itinerários, no romance (2002), passa necessariamente pela configuração dos personagens que compõem a narrativa. Envolvidos no círculo do crime e da violência que rege o universo retratado, essas personagens apresentam-se sob o signo da exclusão e da demarcação de território expresso pelas regras perversas do comando do tráfico de drogas que emana do espaço claustrofóbico da Cidade de Deus. Nesse espaço surgem os protagonistas configurados com a cor local da favela, são eles: os bichos-soltos (bandidos), os otários (trabalhadores), os samangos (policiais corruptos), que percorrem os becos e as vielas.

Embora haja um entrelaçamento de todos os tipos e um número variado de histórias paralelas que se encontram e se reconhecem, pode-se verificar que a narrativa prioriza os indivíduos envolvidos no crime propriamente dito, reiterando, no corpo do texto, a oposição que

se estabelece entre o otário (trabalhador) e o bicho-solto (bandido), evidenciando que toda a identidade social se constrói, opondo-se a outra, e que desse modo o último só existe em detrimento do primeiro. Assim, ainda que percorrendo o mesmo espaço e inseridos na mesma dinâmica social excludente, tanto o otário quanto o bicho-solto definem-se e diferenciam-se por características distintas.

Pela ótica do bandido, o otário é definido como aquele a quem falta esperteza, que se submete ao trabalho por salário baixo e que não se veste nem consome como os ricos. Aceita ordens de um patrão autoritário capaz de humilhar o trabalhador com duras ordens. Valoriza as instituições como a família e o trabalho e privilegia valores como o respeito e a dignidade. No cenário violento da favela, desenvolvem estratégias especiais de sobrevivência, educam seus filhos temendo o envolvimento dos mesmos na vida do tráfico e reivindicam melhorias na comunidade onde moram.

O bicho-solto, por sua vez, é destituído de quaisquer valores; é seduzido pelo imaginário do dinheiro fácil, é regido pela imagem de sujeito homem e macho que é obrigado a aceitar desafios sob o signo de provar virilidade, pela possibilidade de ascender na hierarquia do tráfico e assim adquirir poder, respeito e fama de matador que significa, para ele, a saída da obscuridade pessoal. Além desses aspectos, é movido pelo fascínio que a posse da arma de fogo exerce, pelo temor que causa no sujeito otário e nos demais bandidos da área e também pelo consumo de estilos e marcas comandados pelo mundo capitalista.

Pode-se depreender como principal traço diferenciador dessas duas categorias a imagem positiva que o trabalho tem para o otário e a imagem negativa que tem para o bicho-solto. Segundo Zaluar (2000, p. 256), não menos importante é a associação feita pelos jovens entre o trabalho e a escravidão [...] Ser escravo é trabalhar de segunda a segunda por irrisórios salários durante todo o tempo em que se está desperto. Assim, a oposição que se estabelece entre o sujeito otário e o sujeito bicho-solto, enfatizada no texto de Cidade de Deus (2002), pode ser compreendida, em termos semióticos, através do percurso gerativo de sentido.

Esse percurso pode ser entendido como uma seqüência de níveis responsáveis por gerar um texto coeso e de mostrar como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo. Em outras palavras, pode-se depreender três níveis distintos, o fundamental, o narrativo e o discursivo, respectivamente, cada qual apresentando um componente semântico e um componente sintático a saber. Para Bertrand (2003, p. 47)

essa estratificação considera simplesmente a significação por meio de um folheado, como a massa do mesmo nome ou as camadas geológicas, ainda que essas metáforas sejam enganosas: não se trata de uma simples superposição cumulativa, mas antes [...], de uma rede hierarquizada de dependências em que cada um dos níveis mais profundos converte seus dados semânticos e sintáticos, articulando-os e especificando-os no momento de sua passagem ao grau superior.

Detendo-nos especificamente no primeiro nível, vamos observar que o nível fundamental é também chamado de nível das estruturas profundas e constitui-se o ponto de partida da geração de sentido, ou seja, é a partir dele que se determina o mínimo de sentido assim como se procura explicar a produção do discurso. É na semântica do nível fundamental que encontramos a relação de oposição entre dois termos que estão na base de um texto. Esses termos são tomados como categorias, cujos valores podem ser tomados como positivos ou eufóricos ou negativos ou disfóricos. À sintaxe, por sua vez, cabe organizar as operações lógicas de negação de uma determinada categoria pela afirmação de seu contrário ou a afirmação da mesma, pela negação de seu contrário.

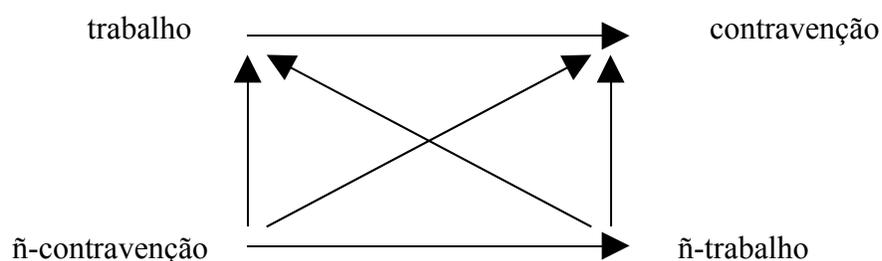
O nível imediatamente superior é o narrativo que está situado entre dois diferentes patamares. Nesse nível, os termos das oposições fundamentais são tomados como valores por um sujeito responsável por transformar estados. Quatro fases são reconhecidas na sintaxe narrativa. A manipulação, a competência, a performance e a sanção. Cada qual com suas especificidades.

O último nível é o discursivo, considerado o mais superficial do percurso gerativo de sentido. Nele as estruturas narrativas convertem-se em discurso pelo sujeito da enunciação. Esse sujeito deixa marcas no discurso que podem ser recuperadas no enunciado pelas categorias de tempo, espaço e figuras.

Assim, ao retomamos a oposição que se coloca entre o otário e o bicho-solto e a relação de cada um com o trabalho observamos que o trabalho é euforizante para o otário, assimilado como uma forma honesta de ganhar o sustento, como fonte de satisfação material e de superioridade moral, e disforizante para o bicho-solto que não se submete ao trabalho por salário baixo, justificado, por um lado, pelo autoritarismo presente nas relações de trabalho entre patrão e

empregado e que fere o orgulho da masculinidade do sujeito que não aceita qualquer ferida em sua dignidade.

O que se deseja é obter dinheiro suficiente através de roubo ou assalto e viver tranqüilo, sem precisar se submeter a ordens superiores. Como no romance de Paulo Lins (2002) a figura que se sobressai é a do bicho-solto, passa-se da negação do trabalho, no caso do bandido, para a valorização da contravenção. Desse modo, em Cidade de Deus (2002), a oposição semântica que se coloca pode ser assim representada:



Nesse esquema, a relação marcada pelas categorias trabalho e contravenção representa a base sobre a qual se assenta a narrativa, marcando a diferença que se estabelece entre o sujeito otário e o sujeito bicho-solto e mais precisamente a recusa que este oferece ao trabalho, a resistência e o temor em portar a marca de otário e as estratégias de que se vale para alcançar o que deseja, de modo rápido e fácil, sem maiores esforços e submissão a alguém.

As festas de fim de não trazem sempre a esperança de tudo se ajeitar dali em diante. A molecada juntou dinheiro da venda de areia tirada do rio, dos picolés e pães. Alguns meninos se ofereciam para capinar quintais, pintar casa, apartamentos. Outros catavam garrafas, fios, ferros, para vender no ferro-velho. Os trabalhadores contavam com o décimo terceiro salário, os bandidos com os assaltos e roubos. (LINS, 2002, p. 77).

Se os bandidos e trabalhadores aparecem fortemente marcados por suas diferenças principalmente quanto ao valor do trabalho, há aqueles que no texto de Paulo Lins surgem aparentemente revestidos pelo signo da justiça e do bom caráter, apresentando comportamento próximo ao do bandido. Falamos dos samangos e dos considerados. Os primeiros são representantes da lei, responsáveis por manter a ordem e a justiça dentro da favela. Destacam-se Cabeça de Nós Todo e Belzebu, policiais que prendiam, matavam os bandidos, mas corrompiam, efetuavam roubos e extorquiam bandidos e prostitutas. “[...] e Cabeça de Nós Todo, Belzebu e os outros policiais se preocupavam em assaltar os maconheiros caso dessem flagrante, roubar o roubo dos ladrões, exigir uma propina das mulheres que traficavam”. (LINS, 2002, p.77).

Os segundos são reconhecidos como aqueles cujo comportamento está bem próximo do trabalhador, porém tem amizade e nutrem certa admiração pelo bandido. Não se envolvem na atividade do crime, mas diante de uma oportunidade de dinheiro está disposto a trabalhar pelo tráfico como forma de obter uma renda extra. No texto, a figura que pode ser destacada é a de Carlos Roberto, um dos moradores da favela.

O dinheiro entrava fácil para o bolso de Miúdo e de Pardalzinho; precisava arrumar uma pessoa que soubesse ler e escrever para administrar o entra-e-sai de dinheiro. Essa pessoa não poderia ser bandido, porque bandido não presta, na primeira oportunidade iria lhe dar volta. Tinha que ser um trabalhador amigo, um que o considerasse desde criança, que nunca houvesse roubado, mas que também fosse de atitude, sujeito homem, que metesse a mão no ferro caso fosse necessário [...]. Em seu rosto estampou-se um sorriso quando de longe avistou Carlos Roberto [...]. Correu ao encontro, fez-lhe uma proposta de trabalho, Carlos Roberto recusou. Mas o bandido insistiu, disse que não precisava pegar em arma, era só manobrar o dinheiro e negociar com os matutos [...] Carlos Roberto custou a aceitar, mas um dinheirinho a mais no orçamento não faz mal a ninguém... (LINS, 2002, p. 187).

Tanto os samangos quanto os considerados e bichos-soltos, sob diferentes aspectos, buscam suprir suas necessidades. Belzebu desejava crescer na polícia passando de detetive a chefe sem precisar cursar a faculdade de Direito; os bichos-soltos almejavam “arrebentar a boa”, ação que visava obter um bom dinheiro em roubo ou assalto para que pudessem viver tranquilos sem precisar trabalhar. Essa necessidade, na verdade, aponta em direção a uma “falta”, que no

caso do bicho-solto, excluído social e racialmente, deve ser preenchida por um “possuir” (respeito, poder, dinheiro, fama de matador) traduzido em um “como”, engendrado no texto de ficção pelas variadas ações e aventuras que os protagonistas do crime empreendem na busca do que desejam.

Marcado pelo imediatismo e pela pressa em obter o que deseja, o bicho-solto abusa do poder, da autoridade de bandido conquistada, da disposição para trocar tiros com a polícia e com o inimigo, sendo seu fazer modalizado pelo querer, pelo ter, pelo conseguir dinheiro fácil, de forma rápida, utilizando-se da agressividade, da violência física e principalmente da arma de fogo e de uma linguagem característica da condição de bandido, de sujeito homem.

[...] se a modalidade que opera sobre as ações desses atores discriminados aponta em direção da categoria do não ter, da falta, seu fazer se desenvolve sempre no sentido da busca para tentar suprir essa falta; suas ações, todas ligadas à necessidade de sobrevivência em uma realidade adversa, se apresentam duplamente modalizadas por um querer sobreviver e um saber sobreviver. (DURIGAN, 1983, p. 216).

Esse saber sobreviver, no caso do bicho-solto, passa estritamente pelo espectro da violência, traduzida em crime cometido contra qualquer um que quebre as regras instituídas pelo submundo do tráfico, ou ameacem o status ou orgulho masculino, marcado como ao menor desafio. O ato criminoso torna-se de um lado, uma forma de vingar o inimigo, de não ser contrariado, de manter a ordem dentro da favela; de outro, uma possibilidade de pegar “consideração” dentro do grupo, ou seja, ser respeitado pelos bandidos mais velhos. “Se não matasse Chinelo Virado ficaria mal com Miúdo [...] todos já haviam matado, só ele estava em falta. Teria moral de sujeito ruim. Matar, matar, matar... (LINS, 2002, p. 185).

A necessidade de sobrevivência, vista sob a ótica do crime, torna-se um hábito, um círculo vicioso entre os bandidos, que se mostram dispostos a matar por qualquer coisa. Assim, a violência funciona como procedimento estruturador do discurso ao refletir a cultura da favela alimentada pela criminalidade e pela disposição dos agentes do crime em sobreviver da prática ilícita do roubo e do assalto.

Uma sobrevivência que extrapola e se diferencia da do trabalhador, resultando em dinheiro fácil, em consumo de drogas, em morte, em fama midiática, utilizando-se da força da arma e às vezes da força da fala, para se fazer ouvir, anunciada poeticamente, em tom profético, nas páginas iniciais do romance *Cidade de Deus* (2002), por um narrador em primeira pessoa que relata os objetivos e o conteúdo da matéria a ser narrada.

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 nos conchavos de becos, nas decisões de marte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e as 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. (LINS, 2002, p. 21).

Nessa busca pela sobrevivência, deslocam-se pelas esquinas, becos e vielas da favela movimentando-se sucessivamente nesse espaço representado como lugar do espetáculo, encontro, desencontro, ponto de rivalidade entre quadrilhas, de balas perdidas, das manifestações individuais e coletivas. Essas manifestações aparecem representadas pelos primeiros bichos-soltos que irrompem na cena narrativa. O primeiro que se destaca é *Inferninho*. Esse bandido surge no primeiro capítulo do romance que se denomina *A História de Inferninho* e que figurativiza o final da década de 60. O conjunto habitacional ainda está se estruturando para abrigar as diversas famílias procedentes de outras favelas. Com arma em punho, *Inferninho*, *Tutuca* e *Martelo* formam o *Trio Ternura*, responsável por liderar grande parte dos roubos e assaltos dentro da *Cidade de Deus*.

Esses assaltos inicialmente se restringem a atacar caminhões de gás, que circulam pelas ruas do conjunto, e a fugir logo em seguida da polícia. Com a entrada em cena desse bandido, a descrição do espaço e da comunidade é logo substituída por uma série de assassinatos, mortes, confrontos com a polícia, tráfico de drogas, compra de armas, corrupção, fugas e perseguições, fazendo com que a narrativa adquira um andamento mais veloz, determinando um dinamismo muito observado em filmes e em séries de TV.

O tom lírico e poético das primeiras páginas cede lugar rapidamente a uma linguagem em que o leitor não encontra muita diferença entre o contado no livro e o relatado em programas trashes televisivos sobre o mundo-cão brasileiro. O ponto de contato entre linguagens e códigos presentes em *Cidade de Deus* (2002), de Paulo Lins, constitui um dos grandes atrativos do livro, que de algum modo, aproxima o texto de um tipo de literatura de cunho mais comercial.

Embora o Trio Ternura funcione enquanto grupo apresentando uma certa camaradagem entre os membros que dele fazem parte, é na figura de Inferninho que a narrativa gira em torno no primeiro capítulo. A história desse bicho-solto no mundo do crime começa com a descrição de sua família. O pai vivia bêbado pelas ruas da favela do São Carlos-RJ, a mãe era prostituta e o único irmão Ari, mais conhecido como Ana Rubro Negra, era homossexual e fazia programas fora da Cidade de Deus, por ordens do bandido, que não aceitava tal fato, temendo que as pessoas do conjunto descobrissem o grau de parente entre os dois. Porém, a grande revolta de Inferninho recaía na lembrança de um incêndio proposital ocorrido em sua infância.

Tal episódio provocara não só a perda do barraco onde ele e a família morava, como também a morte da avó que morrera queimada por falta de socorro. Após o “acidente”, Inferninho fora viver na casa da patroa de uma tia, até o pai construir outro barraco para a família, mas o contato com a realidade que lhe era adversa fazia-o revoltar-se diante da possibilidade de não ter aquilo que desejava.

Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu, pela porta entreaberta, o homem do televisor dizer que o incêndio fora acidental. Sentiu vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada. Além disso, nenhum dos homens daquela casa tinha cara de viado como o Ari. Pensou em levar tudo da brancalhada, até o televisor mentiroso e o liquidificador colorido. (LINS, 2002, p. 23).

Se a princípio a narrativa aponta como causa provável de Inferninho ter se enveredado para o mundo do crime a questão da falta de estrutura familiar, por outro lado, verifica-se que o bandido sempre se interessara pelo universo da marginalidade. Quando criança participava das rodas de bandidos e nutria gosto pelas histórias de assaltos, roubos e assassinatos, nunca negando

favores aos bichos-soltos. Nesse sentido, o caminho em direção à contravenção inicia-se desde cedo. Em comparação com os dois personagens que surgem nas Histórias posteriores, Inferninho não chega em nenhum momento a portar a marca de otário, e em se interessar pelo trabalho; ao contrário, parte-se desde sempre da concepção de que ser otário é algo negativo.

Seu desejo é delineado em duas direções, tornar-se o bandido mais perigoso e temido da favela e conseguir transformar seu estado de pobreza em riqueza, arrebatando a boa que significava para ele obter uma grande quantidade de dinheiro em roubo ou assalto. Desejava ganhar “consideração”, ou seja, ser notado e sancionado positivamente pelos bandidos experientes e famosos, que quando não davam agrados, distribuía armas aos menores como forma de pagamento por um serviço cumprido.

Como todos os garotos de sua idade, o principal desejo advinha da possibilidade de fazer parte de uma quadrilha, portando armas, participando das investidas em assaltos com o intuito de garantir um bom dinheiro. Nas palavras de Novais (1983, p. 302), esse desejo é sustentado pelo imaginário construído pelo mundo do crime, estruturado pelo fascínio real da arma de fogo, do dinheiro fácil no bolso, da obtenção da fama midiática que seduz a jovens e crianças.

Assim, pode-se dizer que as duas transformações de estado pelas quais deseja passar Inferninho são delineadas a partir de valores que determinam suas ações. O primeiro valor é o do querer ser um bandido perigoso e temido. Para isso sabe que deve cometer uma série de crimes, trocar tiros com a polícia, enfrentar o inimigo e ser notícia na imprensa com sua foto estampada para que todos saibam de sua periculosidade. O segundo valor é o do poder fazer que lhe determina a busca pela melhor oportunidade de roubo que lhe permita conseguir uma grande quantidade de dinheiro.

Os primeiros roubos de Inferninho acontecem à carteira do pai que vivia bêbado. Mesmo a mãe sendo prostituta, tinha-lhe admiração pelo fato de ser esperta e não deixar enganar como este. Se seguirmos a seqüência canônica da narrativa, depreendemos que tanto a competência, como a performance e a sanção são relatadas claramente. Para Fiorin (1990, p. 22), na fase da competência, o sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer. A performance é a fase em que se dá a transformação (mudança de um estado a outro) central da narrativa. E a sanção é o momento em que ocorre a constatação de que a performance se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação.

Com o episódio da morte da avó resolve que não ficaria mais sem dinheiro, mas que também não viveria para ser otário, acordando cedo, trabalhando como escravo, comendo de marmitta, recebendo ordens de gente branca, sem expectativa de subir na vida. O incêndio servira apenas como justificativa para trilhar o caminho o qual já estava seguindo e que para ele significava não se submeter à escravidão. [...] Não, não seria otário de obra – deixava essa atividade, de bom grado, para os paraíbas que chegavam aqui morrendo de sede [...]. (LINS, 2002, p.43).

A partir daí, Inferninho assume a condição de bicho-solto na fase adulta, passa a cometer crimes e torna-se rapidamente um bandido procurado pelos policiais e respeitado no conjunto. A fama de matador vem primeiramente com o assassinato de um morador da favela que havia informado à polícia sobre o endereço de um comparsa de Inferninho, e também com um assalto realizado num motel que ganha as páginas dos jornais, deixando os participantes da empreitada envaidecidos com a notoriedade da violência cometida e relatada pela mídia, que dava a eles a fama de corajosos e destemidos.

O fato de ser notícia enquanto assassino corroborava para aumentar a auto-estima não só de Inferninho, mas dos demais bichos-soltos que se sentiam realizados quando seus atos ganhavam visibilidade nos jornais.

-Todo bandido tem que ser famoso pra nego respeitar legal! -disse Inferninho a Pretinho. 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, seriam considerados na cadeia por terem realizado um assalto de grande porte. Pena não saírem os nomes estampados na matéria, pelo menos, disseram que só podia ter sido obra dos bandidos de Cidade de Deus. (LINS, 2002, p. 76).

A lógica através da qual atuam é a do medo, a do respeito conquistado pela quantidade de crimes cometidos, de assaltos praticados, pela resposta violenta a qualquer sinal de desconfiança ou de traição, seja de um comparsa, seja de um trabalhador, morador ou não da Cidade de Deus. [...] gostava de ver o pessoal com medo dele, ria interiormente quando

alguém mudava de calçada para evitá-lo ou quando pedia um favor a uma pessoa e as outras se ofereciam para fazê-lo na tentativa de pegar consideração [...]. (LINS, 2002, p. 77).

Essa lógica é sustentada, de um certo modo, no texto, pela posse da arma de fogo que funciona como elemento regularizador das relações de poder. Ou seja, como a lealdade entre os sujeitos, ainda que comparsas, não é suficiente para garantir o cumprimento das regras, o revólver funciona como meio de coerção, constituindo-se uma indiscutível fonte de poder, que causa temor nos moradores do conjunto habitacional, e que se estende com mais força na segunda parte do romance. Para Zaluar (2002, p. 141)

Na contraface desse medo, o orgulho dos jovens, alguns deles ainda franzinos, que exibem sua “máquina” na cintura ou se deixam fotografar em poses desafiadoras ao lado de todo o seu arsenal. De gatilhos mortíferos nos seus dedos a fetiches em suas cinturas ou nas fotos passadas de mão em mão, essas armas são o bem mais precioso dos jovens bandidos. Entre eles, “ter disposição para matar é um sinal de coragem; entre os trabalhadores, um sinal de covardia.

A arma na cintura significa, desse modo, para o bandido não somente uma forma de exibição, de mostrar que detém algum poder, de que representa perigo e que por isso deve ser respeitado, mas principalmente uma forma de assumir publicamente uma opção de vida, sua condição de participante no mundo do crime, de que mata verdadeiramente. Assim, pode-se inferir que a arma de fogo potencializa o sujeito bicho-solto a realizar o que deseja, pois ela lhe concede poder, mas também funciona como importante elemento de defesa contra o inimigo e a polícia.

Assim, quando Inferninho já conhecido no conjunto, enquanto bandido respeitado e procurado por Cabeça de Nós Todo, sonha que está sendo perseguido por este policial e ao final do pesadelo é morto pelo mesmo, acorda assustado e gritando, consome toda a droga que possuía, toma passe no terreiro de macumba e se certifica de que tem arma suficiente para se proteger.

- Que sonho mais filha-da-puta, será que é aviso? – pensou alto. Nunca sonhara daquele jeito. Só poderia ser verdade que aquilo iria acontecer. O negócio era matar antes de morrer. Pegou seus dois revólveres, que estavam tomando calor no motor da geladeira para dar banho de querosene. Notou

que tinha pouca munição e que os revólveres não estavam em boas condições.” Bandido sem revólver é como puta sem cama.” Lembrou-se dessa lição cavernosa e simples que sua alma, ainda menina, aprendera com a sua mãe quando ela estava sem quarto na zona e o pai sem um revólver para assaltar. (LINS, 2002, 133).

Se por um lado Inferninho torna-se um bandido respeitado como almejava, de outro, mesmo efetuando diversos assaltos a mão ramada não consegue arrebentar a boa e ficar rico como sempre desejara. Não adquire o poder que o dinheiro é capaz de conceder. Mesmo com a fama de matador e da posse da arma, tem um final disfórico morrendo com vários tiros efetuados por um policial.

Assim a História de Inferninho marcada pela visão um pouco romantizada da formação do conjunto no final da década de 60, dos bandidos consumindo maconha, com crimes praticados como resposta a uma traição, com a intenção dos bichos-soltos em conseguir um bom assalto, com o nascedouro das primeiras bocas-de-fumo e uma certa preocupação em preservar a favela das investidas dos bandidos contra os moradores, dá lugar à História de Pardalzinho.

Essa figurativiza a década de 70, e compõe o segundo capítulo, apresentando uma reviravolta nas relações de poder no interior da hierarquia do tráfico, onde os bandidos adultos da primeira geração são substituídos por adolescentes cada vez mais jovens no comando da favela. O bandido que se apresenta é Pardalzinho. Ele surge ainda criança, ao lado de outros garotos de sua idade, praticando golpes nos fregueses que iam engraxar os sapatos no Largo do São Francisco, grande centro do Rio de Janeiro.

Vivia do consumo de maconha e de cocaína, de pagar cervejas para as prostitutas e de fazer refeições em lugares que julgava caro. Em meio aos bandidos mais velhos, relatava as matérias sobre crimes e assaltos que eles haviam praticado e que saíam no jornal, já que era uma das poucas crianças do grupo que lia alguma coisa. “Pardalzinho, já na casa de Ferroada, lia a matéria derrapando na entonação das orações mais longas. Mesmo assim Inho ouvia como uma criança que escuta histórias de fadas, sentado no chão e a cabeça recostada no sofá” (LINS, 2002, p. 163).

Embora sua trajetória pelo mundo bandido comece cedo, Pardalzinho é delineado a partir de traços que o definem como sendo um bom malandro, adorado pelo pessoal do

conjunto, por tentar evitar crimes, brigas e rixas e de poupar sempre os bandidos menores da morte e de surras. Sonhava em comprar uma propriedade onde pudesse viver com uma mulher e entre gente bonita, distante da negritude bandida sem dentes que proliferava na favela. Além disso, com o tempo, passara a andar na companhia dos cocotas, turma de jovens brancos da Cidade de Deus que só se preocupava em fumar maconha, consumir roupas de grifes, ouvir rock'n'oll, malhar na praia e freqüentar bailes, sem entretanto se envolver em crimes.

Pardalzinho não estava mais na boca do Bloco Sete quando Miúdo e Cabelo Calmo festejavam a tomada da boca de Cenoura. Ele havia pedido a bicicleta de Camundongo Russo emprestada e saíra pedalando sem rumo certo. Agora seguia Daniel de longe, admirando seu jeito, vendo a sua beleza realçada pelo sol. Sentia inveja quando o cocota parava para dar beijinhos nas garotinhas mais bonitas da favela. Fazia de tudo para não ser percebido aos seguiu-lo. Queria ser bonito, andar vestido como os cocotas, namorar aquelas meninas que andavam com eles, que pareciam felizes como os ricos: queimados de sol, cabelo parafinado, tatuagem no corpo. Continuava a seguir Daniel pela rua principal, tentando entender o que estava escrito em seu tênis, em sua camiseta e no short. (LINS, 2002, p. 237).

É interessante notar que aparentemente esse capítulo parece enfatizar a trajetória de Pardalzinho, mas na verdade seu maior enfoque recai na busca do comando da favela por meio do tráfico de drogas, tendo na figura do menino Inho o mais cruel e temido dos bichos-soltos. Analisando essa etapa da narrativa, vamos observar que a relação de Inho com o trabalho e sua entrada no mundo do crime acontece por meio de uma inversão de valores um pouco diferente do que acontece com Inferninho.

Inho nasceu na favela Macedo Sobrinho, no Rio de Janeiro, tinha dois irmãos, ficara órfão de pai ainda pequeno e fora criado por parentes da família, já que a mãe tinha que trabalhar para sustentar os filhos e também saldar as dívidas que o marido deixara para ela. Ainda no primário largara a escola, passando a freqüentar a rua onde se dividia entre brincadeiras infantis e atividades ligadas ao mundo do crime. Como tinha somente seis anos servia aos bandidos desempenhando a função de avião, muito comum no mundo do crime, encarregando-se de levar armas de fogo até o local onde os mesmos agiriam.

Como avião¹¹ recebia doces e brinquedos como forma de pagamento e que, por sua vez, saciavam seus desejos infantis. Os primeiros assaltos começam com pequenas investidas contra senhoras na zona sul da cidade que logo lhe permitem comprar um revólver calibre 22, passaporte para a realização de seu primeiro crime engendrado pela simples sensação de matar alguém. À medida que o tempo vai passando, a atividade criminosa vai se consubstanciando em atos corriqueiros de assaltos praticados tanto durante o dia quanto à noite.

Como Inferninho, seus objetivos estão calcados nos valores do querer ser um bandido conhecido. A mãe, percebendo o caminho que o filho começava a trilhar e vendo na Cidade de Deus uma melhor oportunidade de vida para a família e um lugar onde acreditava que Inho poderia se regenerar, resolve deixar a antiga favela onde morava.

Iria de qualquer jeito para Cidade de Deus. Ter água encanada para poder fazer comida e tomar banho e ter luz em casa facilitaria sua vida, mesmo tendo de acordar de madrugada para trabalhar: deixaria comida pronta para as crianças e que Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus tomasse conta delas. Sim, iria abandonar a Macedo Sobrinho, lugar que desgraçara sua vida, lugar de bandidos desalmados que dão armas para as crianças saírem por aí fazendo besteiras. Confiava em Deus, que Inho rira aquietar o facho longe dali, daquele inferno. (LINS, 2002, p. 156).

Com a mudança para o novo conjunto, Inho passa a trabalhar como engraxate por empenho da mãe que lhe comprara uma cadeira com seu salário. A mãe o manipula levando-o ao exercício do trabalho mesmo com o filho oferecendo resistência. Essa situação faz com que Inho permaneça num estado intermediário entre o trabalho e a contravenção, aproximando-se num único momento, na narrativa, da marca de otário.

¹¹O termo avião, no mundo do tráfico, está relacionado ao sujeito, em sua maioria garotos, recém saídos da primeira infância que, trabalham para uma determinada quadrilha desempenhando variadas funções tais como avisar sobre a chegada de um freguês, apontá-lo para o vapor, vigiar o local e também alertar sobre a presença da polícia. Na hierarquia do crime e como membro da quadrilha ocupa ainda posição de vendedor da droga sob o comando de um chefe. “Fiz isso porque quis, ninguém me influenciou não”, é uma declaração comum entre jovens que entram nas quadrilhas para afirmar sua ilusória independência, para não serem identificados como os teleguiados ou laranjas. (NOVAIS, 1983, p. 293).

Inho entretanto é desmascarado por suas próprias atitudes não chegando a assumir completamente a função de trabalhador honesto. Apresenta na realidade uma transformação aprente, pois com a conquista de clientes, o instrumento de trabalho passara rapidamente a servir de operação para assaltar os mesmos no centro da cidade e a ficar conhecido da polícia. Pela maneira como voltara a se comportar, pela quantidade de dinheiro que aparecia em seu bolso e pela arma de fogo encontrada, sua mãe constata que o filho assumira de vez os valores da contravenção. [...] -Pra que é isso? Pra que é isso? – É pra assaltar, matar e ser respeitado! [...] (LINS, 2002, p. 159). A partir desse momento Inho foge de casa e se envereda definitivamente para o mundo do crime.

A transformação central de Inho que de garoto passa a bandido mais temido da Cidade de Deus coincide com a substituição do consumo da maconha para o da cocaína, na favela, fazendo com o tráfico se transforme em uma atividade concorrida entre os bandidos atentos ao número de viciados que cada vez mais procuravam pela droga nos morros do conjunto. Essa suposta coincidência entre a ascensão de Inho e o surgimento da cocaína no comércio do tráfico concorrem para demonstrar no texto um momento em que a violência e a criminalidade estarão bastante presente na narrativa.

Inho torna-se um bandido experiente e conhecido pela alta periculosidade. Gostava de matar os inimigos ou quem quer que fosse, sempre demonstrando muito prazer no ato. O seu caráter enquanto bicho-solto cruel e implacável é figurativizado no texto pela risada que lançava sempre que reconhecia o alvo inimigo ou depois que o atingia. [...] Israel desconfiou que Inho iria fulminar Bé no Morrinho. Israel sacou sua pistola, rendeu o irmão como quem rende um inimigo. Inho riu sua risada fina, estridente e rápida antes de se afastar para trás do poste [...]. (LINS, 2002, p. 180).

Ao chegar à maioridade, comemorada com um churrasco, bebida para os amigos e uma pacto com o Exu “Seu tranca Rua Cruzeiro das Almas”, entidade da religião afro-brasileira¹², o bandido orgulhava-se de já ter praticado dez assassinatos, cinquenta assaltos, de portar diversos revólveres e ser respeitado. Mas mesmo sendo o grande estrategista de assaltos, o articulador das

¹²É interessante notar a forte presença no romance Cidade de Deus, de entidades pertencentes à religiosidade Afro-brasileira e a maneira como os bandidos incorporam crenças e práticas como forma de se protegerem de tiros e das ciladas da morte. No episódio descrito, Inho pactualiza com o Exu, pois está em ascensão e sabe que isso significa correr risco.

ações levando por isso sempre a maior quantidade em dinheiro e agindo sozinho nas emboscadas que armava estrategicamente a seus inimigos, tudo isso ainda era insuficiente, a seu ver, para se tornar aquilo que tanto desejava, ou seja, ser o mais rico, poderoso e temido bicho-solto da Cidade de Deus.

Esse desejo é virtualizado por um querer fazer que direciona suas ações enquanto bicho-solto. Observando como os traficantes da lucrativa área dos apartamentos conduziam as drogas, vendendo-as em grande quantidade, contanto com ajuda e participação de comparsas-funcionários e oferecendo festas à vontade, sem fazer quase nada, Inho resolve tomar a boca-de-fumo, que um outro bandido menos poderoso tinha naquela mesma área e comemora o feito distribuindo gratuitamente aos conhecidos.

É interessante notar que toda e qualquer realização dos desejos por parte dos bandidos é sempre comemorada com grandiosidade, sobressaindo a fartura de comida, bebida e drogas oferecidas aos integrantes do bando e muitas vezes à comunidade local, não envolvida no submundo do crime. Esse espetáculo exibicionista funciona para o bicho-solto não só enquanto conquista de um feito, mas também, e principalmente, como símbolo de status e de poder que o dinheiro pode proporcionar e que somente uma parcela reduzida da sociedade usufrui, a elite branca e escolarizada em sua maioria. Daí a negação incessante ao trabalho honesto e assalariado que jamais proporcionaria uma vida de luxo e de subordinação a um patrão, totalmente repudiada pelo bicho-solto necessitado de dinheiro fácil e rápido.

[...] Com dinheiro à pamparra tudo é bom de fazer, qualquer hora é hora de se fazer o que bem entender, todas as mulheres são iguais para um homem que tem dinheiro [...]. O negócio era chegar à quadra do Salgueiro ou do São Carlos com uma beca invocada, um pisante maneiro, mandar descer cerveja pra rapaziada, comprar logo um montão de brizolas e sair batendo para os amigos, mandar apanhar uma porrada de trouxas e apertar bagulho para a rapaziada do conceito, olhar assim para a preta mais bonita e chamar pra beber um uísque, mandar descer uma porção de batatas fritas, jogar um cigarro de filtro branco na mesa, ficar brincando com a chave do pé de borracha para a cabrocha sentir que não vai ficar no sereno esperando condução, comprar um apartamento em Copacabana, comer filha de doutor, ter telefone, televisão, dar um pulinho nos States de vez em quando, que nem o patrão de sua tia [...]. (LINS, 2002, p. 42).

O dinheiro proporciona, além da realização pessoal, a aquisição de bens materiais por parte dos bichos-soltos que, enquanto sujeitos pertencentes a uma classe social e racial marginalizada e estigmatizada, jamais lhe seria permitida. Assim a atividade do tráfico começa a ser vista como importante fonte capaz de gerar lucro rápido aos traficantes. Quando Inho assume a boca-de-fumo tomada à força, o faz pensando exatamente na grande fonte financeira que o comércio da droga representava naquele momento. Desse modo, a aquisição da nova boca permite ao bicho-solto ascender hierarquicamente adquirindo mais poder. A sua importância aumenta vertiginosamente aos olhos dos demais. Esse feito é comemorado estrategicamente com a mudança de nome. De Inho passa a ser conhecido como Zé Miúdo, ainda mais admirado pelos companheiros.

[...] Mudar de nome: idéia resposta.” Passou a falar que Inho havia morrido, que a boca-de-fumo dos Blocos Novos agora era de um tal de Miúdo. 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. Dinheiro, iria ganhar muito dinheiro: gente viciada pipocava em toda parte, assim como o número de matutos para vender-lhe a droga. (LINS, 2002, p. 181).

A partir desse momento, “arrebentar a boa”, que no primeiro capítulo significava obter uma grande quantidade de dinheiro, passa a ser encarada como uma atividade diretamente ligada ao comércio do tráfico de drogas e não mais com a ação de realizar assaltos. Zé Miúdo arma um esquema junto a Pardalzinho e outros comparsas, todos crianças entre dez e onze anos, e toma uma segunda boca-de-fuma, localizada em outro lugar estratégico da favela, denominado Blocos Velhos e outrora controlado pelo garoto Chinelo Virado, e domina por completo a região dos apartamentos.

Como um verdadeiro empresário, Miúdo começa a administrar o comércio de entorpecentes, organizando estratégias de compra e venda do produto sempre ajudado pelos vapores. Num primeiro momento procura vender papalotes cheios de maconha para atrair a freguesia. Em seguida passa a receber objetos de valor e revólveres roubados em troca da droga. Como a região dos apartamentos, mais conhecida como Apês, era um lugar de fácil

acesso para os fregueses, o movimento nas bocas-de-fumo aumenta, provocando a formação de filas para a compra da mercadoria.

Miúdo então resolve contratar alguém em quem pudesse confiar para melhor gerenciar o dinheiro, já que não sabia ler nem escrever. “[...] Essa pessoa não poderia ser bandido, porque bandido não presta, na primeira oportunidade iria lhe dar volta. Tinha que ser um trabalhador amigo [...]” Assim Miúdo encontra em Carlos Roberto, sujeito que não era propriamente bandido nem otário, a figura adequada para gerir seus negócios.

- O caso é o seguinte, Carlos Roberto tá de frente aí comigo na parada, sabe qualé? Tudo que ele falar aí tá direito. Todo mundo tem que prestar conta com ele aí, tá ligado? Não precisa de falar nada de grana comigo – disse Miúdo aos vapores numa reunião convocada um dia depois de acertar a gerência das bocas-de-fumo com Carlos Roberto. (LINS, 2002, p. 187).

Mesmo Zé Miúdo sendo o grande bandido da favela e vivendo rodeado de parceiros, é interessante notar que na lógica do tráfico a confiança é sempre vista sob suspeita. Pardalzinho constituía seu único sócio e amigo, aquele a quem confiava em todas as horas, “[...] mesmo não sabendo explicar para si mesmo o porquê de tanta amizade, tanto carinho por ele[...]” (LINS, 2002, p.207). Com as vendas aceleradas, Miúdo proíbe assaltos a moradores da área em que atuava, com o intuito de não chamar a atenção das autoridades para a região. Desejava que as queixas ao posto policial e que as investidas da polícia na favela diminuíssem e que todos pensassem que Cidade de Deus tivesse se tornado um lugar tranquilo, para assim poder conduzir o comércio a seu modo. Almejava ainda ser querido pelos moradores para ser protegido por esses quando precisasse.

Atento à concorrência, o bandido procurava se informar sobre o andamento das bocas-de-fumo dos concorrentes, corria toda a área investigando o fornecimento e o abastecimento da droga acompanhado por seus quadrilheiros. Comandar a área dos apartamentos não era suficiente, sonhava em ser o dono da Cidade de Deus. A oportunidade aconteceu com o esfaqueamento de Pardalzinho efetuado por dois inimigos. Com o incidente, Miúdo fica confuso e descontrolado, e em estado de choque passa a barbarizar na favela, dando tiros para o alto e tapas sem motivos no rosto das pessoas. Depois de oferecer um churrasco aos

bandidos, parte de bicicleta, sem rumo, ordenando a parada do movimento das bocas-de-fumo em sua área e passa o resto do dia cheirando cocaína junto com sua quadrilha.

Drogado e sob o pretexto de vingar Pardalzinho, mata os donos da bocas-de-fumo que faltavam para dominar todo o conjunto. A investida contra os bandidos fora planejada por Miúdo, que aproveitara o fato de estar supostamente descontrolado e desse modo não ter que justificar aos comparsas a verdadeira causa de cometer os assassinatos para não ter que dar participação nas bocas para os mesmos. Com a ação, o bicho-solto torna-se definitivamente o dono da favela e sua quadrilha, já organizada, transforma-se no centro de poder dentro da favela.

O pensamento voltou a correr pelas ruas do conjunto, entrava pelo becos imperativamente, parava nas esquinas fazendo pose. Porque elas eram suas, isso mesmo, era o dono da rua, o rei da rua, ali, vivo no baralho daquele jogo, o jogo de armas, de riscos, de raiva. Às raias da violência, para ele era tão natural, tão fácil, tentava pegar no sono, como se matar seis pessoas de uma só vez fosse algo normal. Está certo: ficou nervoso, porém esse estado de espírito provinha da possível morte de Pardalzinho, dos eu parceiro, que seria, junto com ele, o dono das ruas do conjunto...Conjunto o quê? Favela! Isso mesmo, isso aqui é favela, favelão brabo mermo [...]. Se é na favela que tem boca-de-fumo, bandido pra caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela, favela de Zé-Miúdo. (LINS, 2002, p. 209).

Pode-se dizer que as estratégias e artimanhas elaboradas por Zé Miúdo se aproximam muito daquelas efetuadas pelos gângsters do cinema americano, que não reconhecem limites para engendrar sua busca pelo poder e pelo dinheiro. Nesse sentido, Cidade de Deus (2002) recupera e dialoga com narrativas filmicas pelas variadas perfôrmances que os bichos-soltos realizam ao longo da narrativa em busca de poder, dinheiro, não poupando vítimas para isso.

Assim, de posse da nova posição e com o tráfico estabilizado, Miúdo resolve investir na favela e junto a Pardalzinho, já recuperado da facada que levara, realizam uma festa para os moradores, com comida da melhor qualidade e doces e brinquedos para as crianças, os quais passam a admirá-los, já que o conjunto habitacional havia se tornado um lugar calmo devido as proibições de roubos, assaltos e estupros efetuadas anteriormente pelo bandido.

Entretanto a tranqüilidade do conjunto acaba quando Pardalzinho é morto numa emboscada preparada pelo garoto Butucatu a Miúdo, por ter sido ameaçado, humilhado e

quase morto por este último ao estuprar e matar uma antiga namorada grávida dentro do território da Cidade de Deus. A cena da violência sexual que aparece no final da segunda parte do romance é descrita de maneira lenta e cruel, recheada de realismo e detalhes que confirmam uma certa espetacularização da violência presente em Cidade de Deus (2002), pelas repetidas e insistentes cenas de morte e de crueldade ao longo do texto.

Parece que leitor está diante de programas televisivos como o “Linha Direta”, apresentado pela Rede Globo de televisão, que relatam casos grotescos e que não deixam de exercer fascínio no espectador acostumado a esse tipo de conteúdo. Ao mesmo tempo, em termos literários, observa-se uma tendência da literatura brasileira contemporânea em valorizar o impacto e o choque como produtos, objeto de um tipo de gosto e de idealização. Cândido (1987, p. 214) reflete que nesse tipo de ficção não se cogita mais de produzir (nem de usar de categorias), a Beleza, a Graça, a emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou a Força.

- Chupa, sua filha-da-puta! – ordenou Butucatu e deu mais um soco no rosto da grávida, já ensangüentado. A grávida já tinha feito sexo oral com Pança, agora ela fazia com o parceiro e ele aproveitava para fazer a penetração em seu ânus. A mulher gritava, sangrava e levava socos na barriga quando dizia estar grávida. Ficaram nessa atividade por algum tempo, revezando-se. -Vai botar na buceta? - Não, só quero o burrinho. A mulher fora seqüestrada no velório do pai, vítima de enfarto. Nos últimos dois dias, havia andado pelo centro da cidade providenciando o enterro dele. Sua mãe insistiu para que não fosse ao velório, preocupada com a criança. Quando viu a filha ser seqüestrada na capela, desmaiou. [...] Seviciaram-na o máximo que puderam, limpavam-se com folhas de amendoeiras. A mulher levantou-se, colocou a roupa calada, reprimindo o choro, e disse: - Tão satisfeito agora?! Butucatu, sem dar resposta, deu dezenas de puladas na cabeça daquela que um dia fora sua namorada. (LINS, 2002, p. 287).

Assim a paz instaurada momentânea e anteriormente à morte de Pardalzinho é substituída pela guerra entre quadrilhas que anuncia o terceiro capítulo denominado A História de Zé Miúdo representando a década de 80, última parte do romance. Nessa parte, diferentemente das duas anteriores há uma inversão total de papéis com relação à mudança de estado do sujeito. José é a personagem que salta desse capítulo. Sua identidade também está calcada nos valores do “ser”,

ou seja, é um típico otário, trabalhador honesto (cobrador de ônibus e professor de Karatê da polícia militar), estudante do segundo grau e morador da favela Cidade de Deus, fato que o distancia do bicho-solto.

Era um rapaz bonito, alto, negro e de olhos verdes, despertava o desejo das garotas e por isso ganhara o apelido de Zé Bonito. Sua conduta difere completamente da conduta de Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo, por estar alicerçada em valores como a família e o trabalho. Ao contrário de Bonito, Miúdo é bandido feio, gordo, cabeçudo e com pescoço socado. Mesmo desfilando de carro, vestindo colares de ouro e roupas da moda não chamava a atenção das mulheres. “[...] gostava daquelas que não bebiam nem roubavam, que estudavam e trabalhavam, mas essas não se interessavam por ele. Não falava a ninguém do seu sofrimento. No entanto descontava nos bandidinhos e dera para esculachar as mulheres que o interessavam [...]” (LINS, 2002, p. 306).

O fato de sempre se sentir rejeitado devido à sua feiúra, aliado ao desejo de conquistar uma loura que o negara, fizera com que Miúdo a estupra na frente do namorado, Zé Bonito, que esperava o casamento para fazer sexo com a noiva. A atitude do bandido de estuprar uma mulher branca, loira, de olhos azuis evidenciava que Miúdo tinha consciência de que nunca iria consegui-la a não ser utilizando-se da força bruta da violência e da crueldade como sempre o fizera.

Além disso, já havia notado anteriormente a beleza de Bonito e isso o feria intimamente. As características físicas e o comportamento de Zé Bonito o diferenciavam da grande maioria dos favelados desdentados e analfabetos, assim como os de sua namorada, cuja beleza era distante daquela comumente observada nas mulheres que Miúdo estava acostumado a tomar para si. Esse fato remete a um discurso veiculado ao longo do texto, transparecendo na fala das personagens e que se refere à questão racial.

Há por parte das personagens a noção da vida segregada, que se manifesta discursivamente na ideologia da racialidade. Muitos dos bichos-soltos demonstram ódio aos brancos por acharem que tudo sempre era destinado a eles. “[...] O assaltante não gostava de branco bem-arrumado. Achava que eles tomavam o lugar dos negros em tudo [...] quando via um branco assaltava, cometia violência para vingar o negro que teve seu lugar roubado na sociedade.” (LINS, 2002, p. 307).

O fato de lançar um flerte na moça diante de seus quadrilheiros e aquela lhe responder com indiferença, seguindo em direção ao namorado galante e dar-lhe um beijo, fere a masculinidade de Miúdo que prontamente organiza a cena de estupro como vingança não só à mulher que o desprezara, mas principalmente à sua feiúra recalcada, à beleza de Bonito, que sofrera assistindo à violência sexual, com um cano de uma rajada 765 estirada na cabeça. “[...] Depois que gozou, olhou para o namorado da loura; pensou em matá-lo, mas se o matasse iria sofrer pouco e sofrimento pouco é bobagem. Numa atitude súbita, voltou-se para aloura, deu-lhe um beijo, vestiu-se e se foi [...]”. (LINS, 2002, p. 308).

Esse episódio marca a transformação de estado por que passa Bonito, ou seja, entra em conjunção com a contravenção, pois abandona seu trabalho, e de otário passa rapidamente a bicho-solto. Transtornado com a frieza e a violência do bandido, deseja vingar a namorada. Para isso assume valores virtualizados por um “querer-fazer”. O que impulsiona o seu fazer é o “querer” se vingar daquele que estuprara sua noiva. Como havia participado do exército, sabia atirar bem no alvo e além disso conhecia diversos tipos de armas. Essas características o aproximavam de Miúdo que aprendera com a vida de bandido os ofícios da pontaria.

Como Zé Bonito resolve matar Zé Miúdo a notícia se espalha pelas ruas do conjunto e rapidamente Bonito ganha vários parceiros, em sua maioria ex-rivais e inimigos de Miúdo, que sancionam o ex-cobrador positivamente pela coragem, atitude e disposição para enfrentar o bandido mais temido da favela, características muito valorizadas no mundo do crime. Entre os incetivadores de Bonito encontra-se Sandro Cenoura, bicho-solto que lhe oferece uma boca-de-fumo, drogas, armas e estratégias de assalto. Como José deseja somente a vingança, nega qualquer coisa que em sua concepção poderia relacioná-lo à figura de bandido.

Eu não quero saber de boca-de-fumo, não. Não sou bandido, não. Minha questão é com ele... [...]. Não sou bandido não! Não vou roubar nada não! – retrucou Bonito. -Meu irmão, tu não era, agora tu é e teu inimigo só vai ficar tranquilo quando matar você. Ele estuprou tua mina, matou teu avô, metralhou tua casa e tu já passou quatro, morou? Se tu não é bandido, rapa fora e leva tua família, senão ele vai matar todo mundo – disse Sandro Cenoura com o tom de voz alterado. -Pera aí, pera aí. O caso é o seguinte: eu só tô a fim de matar ele, só não vou sair com ninguém para roubar, nem assaltar, nem ficar com esse negócio de boca-de-fumo, não!. (LINS, 2002, p. 317-318).

Cidade de Deus passa então a figurar como um campo de guerra, com armamentos pesados de ambos os lados, vigilância constante e trânsito restrito. Armas como escopeta, INA, fuzil AR15 são manuseados contra o inimigo. De parceiros, os bandidos tornam-se soldados. Assaltos, estupros e pagamentos de pedágio são liberados na área do inimigo, mesmo sob desaprovação de Zé Bonito, ainda sob a égide do bom moço. Às quadrilhas são incorporados meninos cada vez mais novos, crianças, destacando-se entre eles a figura de Filé com Fritas, garoto que aos oito anos já fumava, cheirava, matava e desejava integrar o grupo de Zé Bonito, após ter sido humilhado por Miúdo.

Observa-se através desse exemplo que as personagens envolvidas no tráfico de drogas são também movimentadas pela lógica do orgulho masculino construído sob o controle do território. De acordo com Novais (1983, p. 296), essa lógica está vinculada à defesa até a morte de uma imagem de sujeito homem que, despojado dos hábitos da civilidade e incorporado a esse etos da bandidagem, não pode aceitar provocações ou ofensas sem respostas, devendo defender seu território e a si mesmo a qualquer custo.

Assim como Filé com Fritas, outras crianças de igual idade eram atraídas pela possibilidade de fazer parte de uma quadrilha, vista como passaporte de entrada para o mundo do crime, como chance de participação em ações de roubos e assaltos que para elas era encaradas como se estivessem num filme de guerra, [...] onde 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 (LINS, 2002, p. 322).

Sentindo a gravidade da situação por estar sendo perseguido por Zé Bonito, Miúdo resolve tornar a parceria com os membros de seu grupo mais forte e como medida de segurança dá-lhes uma boca-de-fumo, como forma de agradá-los e Cidade de Deus passa a ser conhecida como a favela mais perigosa do Rio de Janeiro, aparecendo na imprensa pelo terror e pela insegurança implantada por seus dominadores. Na verdade tal notícia era recebida com vaidade pelos bandidos, pois o fato de se verem retratados na TV e nas páginas policiais aumentava-lhes o poder e a fama.

A Cidade de Deus, segundo a imprensa, tornara-se o lugar mais violento do Rio. O conflito entre Zé Miúdo e Zé Bonito fora qualificado como guerra. Guerra entre quadrilhas de traficantes. A rotina atroz dos combates passou a povoar as páginas policiais e a amedrontar os alheios, só informados pelos

noticiários. As edições se esgotavam ainda cedo, a audiência dos telejornais e dos programas especializados no tema subiram muito na favela. (LINS, 2002, p. 331).

Com a morte de Bonito efetuada por Cabelo Calmo, Tigrinho e Borboletão, outros integrantes infantis da quadrilha de Zé Miúdo, que exerciam a função de vapor, começam a se rebelar e resolvem romper com Miúdo e Cabelo Calmo, formando um novo grupo e inaugurando uma nova fase no comércio de entorpecentes. Achavam que era injusto Zé Miúdo e seu novo parceiro ficarem com a maior quantia do dinheiro obtido em flagrantes de assaltos, quando na verdade quem se expunham ao perigo de serem presos eram os garotos. Instituíram novas regras e decidiram então que os novos quadrilheiros se dividiriam em duas funções, a primeira estaria relacionada à venda de drogas, cujo rendimento de setenta por cento iria direto para o caixa da boca-de-fumo, a segunda em proteger esta da invasão da polícia e dos inimigos, utilizando-se para isso dos serviços dos soldados e olheiros.

Com essa porcentagem projetavam pagar uma determinada quantia, assim como seguro saúde para os funcionários do tráfico; pretendiam ajudar financeiramente trabalhadores da área dos apartamentos que precisassem de alguma contribuição, contratar um advogado para trabalhar para a quadrilha e ainda comprar armas. Diferentemente das épocas anteriores, onde jovens e crianças entravam no tráfico em troca de qualquer objeto ou pelo desejo de fazer parte do grupo, nessa nova fase, são praticamente assalariados e o tráfico passa a estruturar-se ainda mais sob as regras das relações capitalistas.

Com a prisão de Miúdo realizada por policiais corruptos que obrigaram-no a passar todos seus bens para o nome dos mesmos, a antiga guerra esvaziada entre o bicho-solto e Zé Bonito que há muito havia perdido seu significado original, mas que perdurara mesmo com a morte do último, é substituída pelo combate entre os novos traficantes e a polícia interessada em restabelecer a ordem no conjunto habitacional. Para isso organiza uma operação na região que previa a morte de qualquer bandido, caso oferecesse resistência. As bocas-de-fumo perdem a freguesia e a área dos apartamentos, rentosa à época de Zé Miúdo, enfraquece pelo falta de gerenciamento, retornando com isso a tranquilidade na favela.

A paz era novamente soberana, e só quem continuou, por mais um tempo, matando aqueles que roubavam, assaltavam ou estupravam na favela foi Otávio, que colocou trinta corpos num só buraco e que, quando não os matava, cortava-lhes as mãos a golpes de machadadas. Porém, de uma hora para a outra, converteu-se ao protestantismo e passou a pregar perto das bocas-de-fumo, dizia que praticara aqueles crimes porque o Diabo tomara conta de seu corpo. (LINS, 2002, p. 398).

Após a saída de Miúdo do presídio carioca Milton Dias Moreira, lugar onde travara amizade com antigos inimigos e que juntos formaram o Comando Vermelho, facção dominante nos presídios do Rio de Janeiro, nos anos 80, o bandido procura reaver o controle das bocas-de-fumo da região dos apartamentos e ser novamente o dono da favela. Porém Tigrinho e Borboletão, ex-vapores¹³ de sua quadrilha armam uma emboscada e matam-no com um tiro no abdômen finalizando a trajetória do bicho-solto. O que levaria esses bandidos como Inferninho, da primeira geração, Pardalzinho, da segunda, Zé-Bonito e Zé Miúdo da terceira, a não alcançarem a maturidade dentro do tráfico de drogas, sendo mortos ainda jovens?

Para Novais (1983, p. 294), atraídos pela identidade masculina, os jovens, nem sempre os mais destituídos, incorporam-se aos grupos criminosos em que ficam à mercê das rigorosas regras que proíbem a traição e a evasão, em outras palavras, uma vez que se entra na vida do crime está subordinado para sempre às suas normas. O que se verifica na narrativa de Cidade de Deus (2002) é que a trajetória dos bichos-soltos dentro do universo do tráfico e da criminalidade é efêmera por estar alicerçada em regras ditadas pelo crime e que não podem ser infracionadas a partir do momento em que se opta ou se é designado a fazer parte de tal universo.

Essa efemeridade é expressa textualmente pelas sucessivas substituições de bandidos no comando da favela e conseqüentemente no tráfico de drogas. À proporção que um bandido famoso morre, imediatamente há outro prontamente a substituí-lo, já familiarizado

¹³ O vapor é aquele que recebe a droga no local e espera os fregueses. É o homem de confiança do traficante e deve prestar contas a ele de tudo o que for vendido e dos gastos para manter a neutralidade policial. Na hierarquia do crime está acima do avião e abaixo do chefe da quadrilha.

com a dinâmica e as regras que comandam o universo dos bandidos, visto ser a quadrilha uma importante fonte de transmissão de valores e de técnicas para aqueles que começam ainda crianças na criminalidade. Nesse sentido vale lembrar que a narrativa organiza-se pelo formato de círculos, explicado pelas trajetórias dos bandidos que tem sempre o mesmo começo e o mesmo destino, ou seja, a morte prematura.

Com algumas diferenças singulares, os bichos-soltos perfazem o caminho que se inicia na infância pobre, sem estrutura familiar, longe da escola, perto da rua, em meio aos bandidos, servindo-lhes no tráfico, praticando os primeiros assaltos, consumindo droga e almejando ascender na hierarquia. Com o tempo, conseguem a primeira arma e passam a rivalizar com os inimigos, emendando crimes e assassinatos como forma de ganhar respeito.

Tanto Inferninho, quanto Pardalzinho e Zé Miúdo ainda que protegidos pelas entidades as quais confiavam proteção contra o inimigo, e a possíveis tentativas de morte, não chegam à idade adulta, todos tem um final disforizante. Iniciam-se no caminho do roubo, do assalto e da morte, ainda na infância, alcançando respeito, poder e dinheiro, que se estende até o final da adolescência, limite máximo de sobrevivência. Assim o que a narrativa articula e se constitui em novidade é o processo de infantilização no crime que vai ocorrendo no decorrer das três décadas e que o leitor vai organizando na leitura do texto.

Se na primeira época, década de 60, o comando da favela é ditado por bandidos mais experientes, na última, década de 80, as crianças é que passam a tomar conta do tráfico num misto de entusiasmo pela possibilidade de portar uma arma de fogo e de comandar, mas também envolvidas pelo universo da troca de tiros e as conseqüentes fugas que para eles se assemelhavam a aventuras típicas dos personagens animados. Os mais novos gostavam daquela sensação de guerra, encarnavam os heróis da televisão (LINS, 2002, p. 352).

Sobre esse aspecto há que se ressaltar ainda que as crianças vão sendo socializadas na cultura da violência implanta no próprio local de moradia pela permanência das quadrilhas. Gravitavam em torno dos bandidos mais experientes, repetindo-lhes as ações e reproduzindo os pequenos atos e gestos que vai se tecendo no cotidiano da favela. Na verdade são manipuladas e seduzidas pelo imaginário do crime que é atrativo, pois crêem que esse universo é o passaporte para a ascensão social. Nas palavras de Novais (1983, p.295) os jovens resolvem aceitar o convite para fazer parte de um grupo armado para assaltar, pela emoção, pela sensação, para exibir-se, aparecer no jornal.

Isso pode ser entendido se pensarmos que as quadrilhas, as quais os garotos tanto admiravam e almejavam fazer parte, se configuram, do ponto de vista textual, como um espaço de sociabilidade, uma referência e uma forma de conseguir prestígio, aceitação social e reconhecimento, elementos imprescindíveis numa sociedade sustentada pelo consumismo e pelo individualismo como é ficcionalizada no romance. As referências das diversas crianças aparecem invertidas. A arma para elas funciona como um perigoso brinquedo capaz de lhes assegurar poder em curto espaço de tempo, fazendo com que a usem indevidamente.

Apesar da maneira banal como cada um dos bandidos acaba morrendo, assassinado com um tiro efetuado por um ex-parceiro ou por qualquer outro que tenha cruzado seu caminho em algum momento, a narrativa desenvolve uma volta ao passado das personagens, utilizando-se para isso de flashbacks sucessivos. Técnica advinda do cinema, funciona no texto como forma de dramatizar a situação de cada personagem no sentido de mostrar a pobreza, o descaso social a desestrutura familiar e a marginalidade a que sempre estiveram submetidos.

Assim refaz-se toda a história da infância, a relação com a família, os problemas advindos da mesma. Há diversas passagens que pela utilização de uma semionisciência seletiva é possível captar o pensamento e o titubear reflexivo dos bandidos demonstrando um certo arrependimento da entrada no mundo do crime.

Era um bandido, um matador, um formador de quadrilha, um desencaminhador de menores. E não fora para isso que aprendera a orar quando criança, não fora para isso que se resguardara das amizades de rua. O curso superior em Educação física havia ido para a casa do caralho, assim como a lua-de-mel com sua amada, depois de testemunhar o pênis de Miúdo na vagina dela feito retroescavadeira, o corpo do avô ensangüentado, a casa cheia de buracos de balas, a mãe de Filé com Fritas recolhendo os pedaços da cabeça destrocada do filho no asfalto quente. (LINS, 2002, p.347).

Se não há um arrependimento como no caso de Zé Miúdo, que desde sempre nutria gosto por matar seus inimigos, há pelo menos um certo recalque com relação a sua aparência física, já que em toda a sua trajetória de bicho-solto conseguiu ter somente uma namorada por livre e espontânea vontade dela, mas que logo se mudou da Cidade de Deus por pressão dos pais, aterrorizados com o destino da filha. Nesse sentido, o texto de Paulo Lins faz

lembrar ao leitor que antes de serem bandidos, bichos-soltos, esses sujeitos são jovens, adolescentes e crianças advindos de uma situação familiar sem perspectiva, que por sua vez os arrasta para um mundo cego e caótico também sem perspectiva, cabendo ao leitor opinar e decidir sobre os destinos desses, já que a própria narrativa acaba por não ver saída.

6 ASPECTOS DA ORALIDADE EM CIDADE DE DEUS

Um dos elementos que chama a atenção para a leitura do romance *Cidade de Deus* (2002) é o tipo de linguagem utilizada. O registro escolhido constitui um dos elementos indispensáveis à caracterização do texto literário e está assentado na pesquisa minuciosa de gírias, jargões, termos obscenos e de palavrões próprios da linguagem coloquial e muito próximos do universo do leitor contemporâneo que de imediato se identifica com a realidade descrita que lhe é aproximada. Sabe-se que esse romance foi escrito a partir de dados recolhidos numa pesquisa sobre criminalidade nas classes populares e que seu autor cresceu na favela carioca *Cidade de Deus*, conhecendo todo o universo retratado, inclusive o registro lingüístico do qual se apoderou para a ficcionalização da obra.

A literatura, como sabemos, ao imobilizar ou fixar a vida por meio do discurso, transforma-a em representação. Nesse sentido, como ela permite fazer também uma espécie de teste dos limites da palavra enquanto possibilidade de expressão de uma dada realidade em se tratando de uma matéria como essa, a exploração das possibilidades de transgressão ditada pelas situações mais extremas - o sexo, a violência, a morte - cria temas “necessários” para o escritor (não mais para o etnógrafo) que, por meio deles, garante um interesse narrativo (para o leitor) ancorado na antiquíssima catarse aristotélica, em que o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa são movimentos inerentes à sedução atávica atraindo para o indizível, o interdito, para as regiões da alma e da vida humana. (PELLEGRINI, 2005, p 16).

Numa visão ampla, pode-se dizer que a penetração do registro da oralidade no texto de Paulo Lins ocorre particularmente por meio do discurso direto, responsável pelo registro integral da fala das personagens. Esse tipo de discurso surge nos sucessivos diálogos, de curta extensão, que aparecem ao longo de toda a narrativa, fazendo com que a mesma adquira mais velocidade e dinamismo, típicos das narrativas cinematográficas.

Junto a esses aspectos, o uso do registro coloquial aproxima a forma oral da escrita tornando o texto de Paulo Lins mais flexível, e a leitura mais fluente e atrativa para um público leitor comum, pois ainda que o vocabulário utilizado pelo autor seja oriundo das chamadas classes baixas, quando não da linguagem marginal, se pensarmos nas variadas expressões

cifradas que aparecem, certos termos ascendem na escala sócio-cultural, integram-se no uso diário da comunidade, chegam a alcançar, não raro, até os contextos literários (PRETI, 1984, p. 21).

Nas palavras do estudioso, essa ascensão dos termos numa escala hierárquica, e sua presente transformação são propiciadas, em geral, pelo processo de interação entre língua oral e escrita, subsidiada em particular pelos meios de comunicação de massa, tais como a TV, a publicidade (textos de propaganda, outdoors), as revistas, os jornais e nas artes em geral, como o cinema e a música. Desse modo pode-se observar alguns aspectos da oralidade destacados do texto de Paulo Lins, os quais se caracterizam como formas e expressões ora marcadas pela gíria, ora pela linguagem obscena e pelo palavrão, que permitem a transgressão ao conjunto de regras correspondentes ao uso padrão da língua portuguesa.

Definindo um pouco mais essas formas da oralidade, tem-se que a gíria é denominada uma linguagem especial que se opõe à tradição ou ao uso comum, servindo de elemento de auto-afirmação de um grupo ao expressar hábitos e atitudes pouco correntes. Por seu caráter agressivo, muitas vezes, atua como modo de devolver à palavra a idéia de ação, de acontecimento, explicitando, porém, em determinados contextos, uma significação específica como pode ser observado no diálogo entre o bandido Inferninho e sua mulata Berenice.

Lúcia Maracanã sentiu a intenção do amigo, disse que ia até o madalena descolar uma trouxa de maconha e deixou os dois sozinhos.

(1) - Então você tem cara de ser muito escolhedor. Gente assim não dá se bem na vida, não sentiu?

(2) - Pra ser resposta contigo, tenho que acabar aceitando tua idéia, morou? E é o seguinte: vou te mandar uma letra invocada agora: acho que meu coração já te escolheu, morou? Que escolhe é o otário do coração. E quando eu te vi meu relógio despertou pensando que era manhã de sol – parnasiou Inferninho.

(3) - Tu tá é conversa fiada, rapá... coração de malandro bate é na sola do pé e não desperta, não, fica sempre na moita!

4 (4) - Pô, mina.. já viu falar em amor à primeira vista?

- (5) - Malandro não ama, malandro só sente desejo – Berenice retrucou e riu.
- (6) - Assim não dá nem pra conversar...
- (7) - Malandro não conversa, malandro desenrola uma idéia!
- (8) - Pô, tudo que eu falo, você mete a foice!
- (9) - Malandro não fala, malandro manda uma letra.
- (10) - Vou parar de gastar meu português contigo.
- (11) - Malandro não pára, malandro dá um tempo.
- (12) - Falar de amor com você é barra-pesada.
- (13) - Que amor nada, rapá. tu tá é de sete-um!
- (14) - Malandro vira otário quando ama – insistia Inferninho.
- (15) - Tu vai acabar me convencendo... (LINS, 2002, p. 48).

Nesse diálogo, Inferninho, apaixonado por Berenice, moça negra e moradora da favela, faz-lhe uma declaração de amor para a qual utiliza um vocabulário específico de seu grupo, misturando gírias e contrações próprias da variante coloquial que identifica a classe social e a região a que pertence. Berenice, para não se render facilmente ao galanteio do pretendente e para não demonstrar que se sente atraída por ele, participa do jogo de sedução, desafiando-o, ao rebater suas declarações de modo a se certificar realmente de suas intenções.

Assim, em (1) observa-se uma dupla negação, representada pelo advérbio “não” freqüente na língua falada de algumas variantes regionais e populares. O verbo “sentir” usado no final da frase e flexionado no pretérito perfeito do modo indicativo como “sentiu”, é muito comum na gíria marginal e pode ser traduzido como “entender”, uma vez que o falante quer se certificar de que o interlocutor realmente entendeu o que foi dito.

Em (2), o primeiro traço da oralidade que se observa é o da contração da preposição “para” em “pra”, característica que vem sendo incorporada pela escrita. Expressões como “ser responsa”, mandar uma letra invocada”, meu relógio despertou”, podem ser compreendidas respectivamente de acordo com o contexto por “ser sério”, “fazer uma declaração”, “apaixonar-se”, atitudes ou virtudes próprias do sujeito otário e geralmente distantes da concepção de vida do bandido e do malandro, acostumados a ter o que deseja utilizando-se da força física, da arma e da agressividade, afirmando com o isso o ethos da masculinidade. Tanto é que Inferninho utiliza o

termo “otário”, de conotação negativa para qualquer bandido, para tentar convencer Berenice de que seu sentimento vem do coração e que por isso é verdadeiro. O sujeito que carrega a marca de “otário”, no contexto da criminalidade é aquele destituído de disposição para matar, alguém a quem lhe falta esperteza.

Em (3) observa-se que a forma oral “tá”, contração de “está”, acompanha o pronome reto de segunda pessoa, mas do ponto de vista gramatical, com ele não concorda. “Tu estás” seria o correto, de acordo com a variante padrão. Esse caso também é típico da fala e constitui um regionalismo utilizado, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro. O termo “rapá” obedece a um tipo de economia lingüística, característica da linguagem coloquial e corresponde à redução da forma. “rapaz”. A expressão “conversa fiada” é um caso de gíria que perdeu seu caráter de signo restrito; é utilizado por pessoas em geral em situações coloquiais, assim como “mina”, em (4), que corresponde à “menina/garota” ou até à “namorada”, em alguns contextos de falas juvenis.

A malícia da conversa e a condição de jogo de sedução estabelecido no diálogo por Berenice são reforçadas pela maneira como ela conduz o diálogo a partir de (5), quando passa a desafiar Inferninho, contrapondo-se, através de suas respostas, ao discurso proferido pelo mesmo. Para isso Berenice, tentando realmente confirmar as intenções do bandido, utiliza expressões como “desenrolar uma idéia” (7), “dar um tempo” (11), “sete-um” (13) afirmando, por meio destas expressões, a falta de comprometimento que acompanha todos os bandidos, porém já praticamente convencida das intenções sérias e verdadeiras de Inferninho.

Outros vocábulos gírios podem ser encontrados no texto, atestando a formação de seu caráter de grupo, de modo cifrado de comunicação, articulação e disputa, como pode ser observado pelos termos e expressões tais como :

- 1- “andar trepado” = andar armado;
- 2 - “sair de pinote” = fugir de algo ou de alguém;
- 3 - “ganhar um sal” = apanhar;
- 4 - “dar um crivo” = dar uma tragada no cigarro;
- 5 - “estar bolado” = estar nervoso com alguém ou por alguma coisa;
- 6 - “sabargar” = roubar;
- 7 - “berro” ou “ferro” = revólver;

- 8 - “encaçapar” = matar;
- 9 - “ficar entocado” = ficar em casa escondido;
- 10 - “arrengação” = briga ou confusão;
- 11 - “pegar ou dar um calaboca” = dar voz de prisão;
- 12 - “samango” = policial;
- 13 - “estar trepado” = estar armado.

Certos termos que aparecem na narrativa de Paulo Lins passaram a integrar o cotidiano maior da sociedade, sendo usados principalmente pelos jovens. Normalmente seu sentido primeiro perde a ligação com o grupo restrito e é assimilado e facilmente compreendido pelo grande público. Destacam-se:

- 14 - “enfiar porrada” = dar um soco;
- 15 - “deitar e rolar” = aproveitar-se da situação;
- 16 - “tirar água do joelho” = urinar;
- 17 - “estar colado” = andar junto;
- 18 - “esculachar” = depreciar ou esnobar;
- 19 - “amarrar-se nessa onda” = gostar de;

Em *Cidade de Deus* (2002) há ainda outro registro lingüístico recoberto por preconceitos que ficou conhecido durante muito tempo como “palavras proibidas”, porém utilizado em vários contextos e por falantes de diferentes classes sociais. Esse registro é o dos termos obscenos representados pelas palavras de baixo calão que recobrem a maior parte da fala da marginalidade e que penetrou nos textos da literatura brasileira, com maior intensidade, no contexto contemporâneo. A linguagem obscena carrega um sentido negativo na sociedade, estando seu uso relacionado a situações de descarga emocional e até como expressão de carinho, em contextos de muita intimidade entre os falantes. No romance em análise, destacamos:

- 20 - “Vai tomar no cu, rapá! Tá pensando que birimbou é gaita?” – disse Pelé sem gaguejar (p. 28);
- 21 - “Vamo matar esses filho-da-puta! (p. 74);
- 22 - “Tinha disposição para trocar tiro com a polícia e para o caralho a quatro” (p. 42);
- 23 - “Vai botar na buceta? – perguntou Butucatu. (LINS, 2002, p. 287).

Essa dimensão dos modos de falar daquela gente não exclui também a presença de um registro culto ou mais elevado, em *Cidade de Deus* (2002), fazendo com que o leitor encontre palavras e expressões mais elaboradas, reveladoras das oscilações lingüísticas e até discursivas a que o texto está submetido. Assim, é possível tanto apreender as marcas da fala da bandidagem e do trabalhador enquanto classe desfavorecida do ponto de vista político e social, quanto as marcas de uma linguagem da norma culta que evidencia a posição discursiva ambígua em que se coloca a própria narrativa em questão.

A voz de um narrador em terceira pessoa faz emergir ao longo de todo o discurso da violência, da criminalidade e da pobreza, uma linguagem poética que faz frente ao peso do conteúdo narrado.

Vem, bom vento! Inventa outro riso em meu rosto!, pensaria mais tarde, seu Zé das Alfases. Um outro vento, sem pátria ou compaixão, levou-me o riso que este chão me deu, este chão em que chegaram uns homens com botas e ferramentas medindo tudo, marcando terra... (LINS, 2002, p.16).

Essa recorrência à poesia faz pensar inclusive na questão da proximidade do próprio autor do livro, desde cedo, com a poesia concreta, arte que escrevia e publicava na universidade, assim como sua experiência não só enquanto etnógrafo, mas principalmente, nesse caso, enquanto literato e leitor de clássicos. Se em várias passagens do livro a poética aparece absoluta, em outras ela surge circundada por termos e expressões dotados de coloquialidade revelando o próprio estilo de Paulo Lins em trabalhar com mistura de diferentes formas de linguagens e de diversos níveis sócio-lingüísticos.

Para Brait (2001, p. 248), essa é sem dúvida uma forma de se trabalhar o léxico e a sintaxe, englobando no mesmo espaço privilegiados e os não privilegiados. Dessa forma, o leitor é convidado pela leitura de Cidade de Deus (2002) a encontrar termos e vocabulários que convergem para uma melhor aceitabilidade do texto ante ao público, mas que trabalham no sentido de demonstrar que não há limites do ponto de vista ficcional para o emprego de diferentes recursos.

Junto a essa mistura de falares surgem variados discursos que emergem das falas das personagens, desvelando ideologias e pontos de vista de classe. Assim da narração em discurso indireto faz emergir o episódio do bandido Martelo, participante do Trio Ternura, quadrilha que agia na favela durante os anos 60. Esse bicho-solto após quase ser atingido por um revólver apontado pelo policial Cabeça de Nós Todo, resolve se regenerar e abandona a vida de bandido, convertendo-se, juntamente com a mulher Cleide à doutrina protestante pregada por pastores da igreja Batista.

Certo de que a vida de bandido o levaria à morte, a exemplo de outros parceiros que tiveram o fim trágico, e cansado das constantes fugas e trocas de tiro com a polícia, abandona a favela, os vícios, a arma de fogo, retornando ao conjunto somente para fazer pregações evangélicas aos moradores e ex-parceiros que o recusavam. A cena da conversão do ex-bandido é apresentada utilizando-se uma linguagem que segue um tom lírico e poético, fazendo, ao mesmo tempo, emergir um discurso preciso sobre a idéia da igreja enquanto instituição regeneradora.

Martelo escutava calado tudo o que aquele homem de terno tergal azul-marinho dizia segurando a Bíblia, poucos minutos depois de ter chegado em casa e revelado seu planos a Cleide. Quando o homem acabou de falar, todos os seus acompanhantes ergueram a voz com palavras do mesmo campo semântico e com a eloquência de quem fala o mesmo texto todos os dias [...]. Tudo em martelo se transformava em emoção saltitante e jubilosa, ao ouvir essas palavras. Encarava e via sinceridade tão visível quanto as retinas do orador. Todo seu cerne se abria às palavras de Cristo. De seus olhos, duas festas brilhantes, nasciam lágrimas mudas que sorriram ao vento que percorria os mil cantos da sala [...]. O milagre da conversão modificou as metáforas de seu semblante. (LINS, 2002, p.129).

A utilização de termos como “campo semântico”, “eloquência”, “saltitante”, “jubilosa”, “cerne”, “metáforas”, especificam um tipo de variante que destoa de todo o conjunto expressivo

utilizado nas falas da bandidagem, quando elas se apresentam em discurso direto. Um certo lirismo emprestado à cena pontua a nova vida que Martelo escolhera assumir, e que surgira como se fosse uma descoberta quase infantil, uma revelação de que a passagem de bicho-solto a otário significava para ele que de fato havia “estourado a boa”. Se por meio dessa linguagem surge o discurso da igreja enquanto mediadora da nova condição do bandido, por outro, ela mostra que o discurso religioso é arrematado enquanto crítica às condições de descaso social das personagens. Assim o episódio do Luís Cândido, morador da Cidade de Deus relata a conversa entre a mãe de Inho e o carpinteiro, que se manifesta criticamente.

A mãe do bandido queria que Luís Cândido fizesse uma cadeira para que o filho pudesse trabalhar como engraxate, já que estava se encaminhando para a vida bandida, mas ao relatar toda a sua vida, o carpinteiro resolve confeccionar a cadeira e não lhe cobrar nada por isso. Ao agradecer pela doação, a mãe do menino o faz utilizado-se da fé, fazendo com que o discurso de Luís emergja em tom crítico.

O carpinteiro manteve-se sério, porque era sério e sempre o fora, porque séria era a vida do pobre, séria era a desigualdade social, séria era a corrupção, o racismo, a invasão americana, a propaganda fira do capitalismo... Homem sério, mulher séria, filho sério, tiro sério, miséria séria, a morte certa. Tudo muito sério para o carpinteiro Luís Cândido [...]. -Minha senhora, pode vir panhar a cadeira amanhã mesmo e não precisa pagar nada, não. - O senhor é muito bondoso! Deus que ilumine a sua bonda... -Minha senhora, fique sabendo que eu não sou bondoso, muito menos acredito em Deus. Eu sou é marxista-leninista. Acredito na força do povo, no movimento de base, na organização do proletariado, e vou mais longe, eu acredito na luta armada! Acredito numa ideologia e não no Deus da igreja católica, que é usado para acalmar o povo, fazer o trabalhador de cordeiro. O Carpinteiro Luis Cândido gesticulava, botava e tirava o chapéu preto, os olhos vivos, pregados no rosto da mãe de Inho, que não sabia o que era machista-leninista, nem proletariado. (LINS, 2002, p. 157).

A repetição do termo “sério” e sua variação no feminino revelam o caráter do carpinteiro e sua postura crítica em relação à vida e às condições a que todos estão submetidos, tanto do ponto de vista político, quanto social. Em meio a toda bandidagem surge uma personagem com senso crítico, porém também marginalizado, fato que pode ser comprovado pela utilização coloquial do verbo “panhar” ao invés de “apanhar” em sua forma culta. Entretanto aparece, ao

mesmo tempo, uma certa contradição com relação ao uso da linguagem, já que esta é a única palavra do fragmento que é proferida incorretamente do ponto de vista da norma culta gramatical.

O próprio Paulo Lins discorreu em entrevista¹⁴ que, durante a fase inicial do processo de criação de seu romance, saiu procurando por uma série de gírias, de falares populares, de linguagem, tudo aquilo que se falava dentro da Cidade de Deus e foi trabalhando o vocabulário, as palavras que só eram usadas na comunidade. É claro que essa variação do verbo não é algo que se restringe ao uso de uma comunidade específica, mas sim está presente na fala de qualquer falante que não domine ou não se preocupe em utilizar as palavras de modo que obedeça à variante padrão. Mas colabora para fazer o leitor pensar na questão de como o texto não se apresenta uniforme com relação ao seu vocabulário.

Outro aspecto desse trecho é a ironia presente na transcrição da fala do pensamento da mãe de Inho efetuada pelo narrador quando é apresentado no enunciado que a mulher não compreendia nada daquilo que o carpinteiro falava, principalmente as concepções do marxismo. Para isso, o enunciatador usa de ironia substituindo a palavra “marxismo” por “machismo”, evidenciando ainda mais a não escolaridade da mulher e sua falta de conhecimento sobre o assunto. Mais uma vez a narrativa atua no sentido de caracterizar não só as personagens em seu grau de conhecimento e de educação, mas também de demonstrar uma crítica com relação à igreja, mostrando que ela funciona como geradora de servos que se submetem a seu discurso sem refleti-lo.

Por fim, um outro registro que se verifica no contexto da obra literária é aquele relacionado aos termos utilizados pela tribo dos cocotas, turma de jovens brancos, em sua maioria, formada por moradores da Cidade de Deus. Representando uma outra faceta do conjunto, esse grupo tinha como principal objetivo passar o dia tomando banho de mar, fumando maconha, freqüentando bailes em locais da moda, comprando roupas de grifes famosas, ouvindo rock'n'roll e namorando.

¹⁴Em entrevista concedida à Heloísa Buarque de Hollanda, Paulo Lins revela, dentre outras coisas, como se deu a pesquisa investigativa referente à linguagem coloquial transposta para seu romance.

Distante da bandidagem do crime e do tráfico, relacionavam-se com os bichos-soltos apenas visando à compra de drogas que eram consumidas sempre junto ao grupo, aparentando até uma certa ideologia que todos que estão no grupo devem seguir. Como jovens que são, e como pertencem a um espaço urbano de grande dimensão como a cidade do Rio de Janeiro, são submetidos às influências da mídia e da televisão, responsáveis por difundir valores e gostos facilmente assimilados pela grande massa, que podem ser observados a seguir.

Dizia que nos Estados Unidos tudo que era jovem fumava e cheirava, e os Estados Unidos mandavam geral: -Tu pode ver que a maior nação do mundo é lá e é o país que tem mais doidão. Porra, qualquer coisa americana é melhor que a nossa, calça, patins, skate, relógio e o caralho. Neguinho fica aí achando que é o tal, hum...Lá é que rola as ondas, tá ligado? Viu Woodstock? Só gata tomando pico, cheirando à vera, fumando só velona. Foi uma porrada de dia rock'n'roll puro, mané! Nos Estados Unidos não tem essa de fragrante pra maconheiro, não. Neguinho fuma até na fila de banco. (LINS, 2002, p. 205).

Nesse trecho pode-se verificar o consumismo a que os cocotas estavam submetidos e a ideologia norte-americana que se afirma como valor de verdade para eles. Além desse aspecto, surge a marca do pronome de segunda pessoa “tu” característico da fala dos cariocas e uma das poucas vezes que aparece no texto de Paulo Lins, que se notabiliza pelo uso do pronome “você”. Mais interessante do que esses aspectos são as formas lingüísticas “doidão”, “porra”, “caralho”, “neguinho”, “mané”, “gata”, que se constituem em gírias e em termos obscenos utilizados pelo grupo jovem retratado no livro, que se difere em alguns aspectos da linguagem dos bichos-soltos, mas que se aproxima com força do leitor contemporâneo capaz de reconhecer como seu o uso desses vários termos.

Em Cidade de Deus (2002), entretanto, os diferentes registros lingüísticos não surgem apenas nas falas das personagens em discurso direto. No nível do narrador observam-se freqüentes apropriações de um coloquialismo próximo ao das personagens que aparecem no texto, e que se alterna com uma linguagem mais elaborada, vazando na narrativa ora um registro mais formal ora mais popular. Nas palavras de Preti (1984, p. 95), a aceitação de outros registros, tal como o coloquial, na voz narrativa só foi possível a partir do instante em que o leitor moderno

se habituou ao estilo da cultura de massa, a um registro de nível comum, com incursões diversas pelo coloquial e, algumas vezes, com a presença dentro deste até de elementos de um dialeto vulgar.

Desse modo, encontramos no romance em questão a penetração desse registro no nível lingüístico da narração que, obviamente, não se confunde com o nível cultural do escritor Paulo Lins, investido que está de conhecimento suficiente para fazer do uso da oralidade, seja em qual aspecto for, um estilo de sua literatura.

Aluísio aproveitou para queixar-se com os amigos. Acerola se injuriou com o acontecido. Falava num tom apreensivo que bandido tinha de respeitar a rapaziada da jurisdição. Afirmava que, se fosse com ele, sairia cobrindo o bandido logo na porrada para impor respeito. Gostava de Aluísio, apesar de conhecê-lo fazia pouco tempo. Acreditava que, pelo olhar, podia-se saber se o caboclo era responsa ou não. Sentia sinceridade no olhar de Aluísio e sempre o via falando com todo mundo, pagando cerveja para a rapaziada do conceito. Era um cara que não ficava de chinfra com ninguém, estava sempre disputando os melhores gados da área, a rapaziada com a qual era colado era da melhor qualidade. (LINS, 2002, p.50).

Como se depreende pelo exposto acima, o próprio narrador participa de registros que se afastam parcial ou totalmente da norma culta, dependendo do contexto em que aparece. Uma incursão pela literatura mais geral faz perceber que a apropriação do narrador pelo registro coloquial se faz presente na literatura norte-americana em fins da década de 40, estendendo-se até a década de 60, quando a produção de romances baseados em fatos reais e em notícias de jornais, tais como os romances-reportagens, passam a circular com grande força junto ao público consumidor da época.

Estendendo posteriormente para as telas de cinema, esses textos articulados por um conteúdo forte e impactante, apresentavam variadas temáticas que se organizavam em torno de assuntos como a violência, o submundo social, o caos urbano, a criminalidade, a prostituição e tantos outros. Para retratá-los com verdade ficcional os autores necessitavam de que a linguagem expressasse a mesma carga impactante dos assuntos propostos. Assim passam a assumir a linguagem popular traduzida em termos chulos, jargões, em gírias, em códigos marginais que ajudam a compor mais fielmente o universo e as personagens retratadas.

No Brasil, o encontro da voz narrativa com as marcas da oralidade se fez presente a partir da literatura de Dalton Trevisan, João Antônio, Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão e tantos outros escritores, cujas personagens e temas incursionam pelo universo do urbano, do subumano e do escatológico, em que a narração se apropria, através de um processo de identificação de uma linguagem mais coloquial para atingir o público leitor.

CONCLUSÃO

O romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, conforme exposto no trabalho de investigação, nasceu de uma pesquisa etnográfica realizada pelo autor do livro, o escritor carioca Paulo Lins. Seu aparecimento na cena literária, em 1997, fez com que o cineasta Fernando Meirelles se interessasse pelo conteúdo do livro e o adaptasse para o cinema, em 2002. Com o sucesso de bilheteria, o filme é indicado a vários prêmios importantes, ganhando grande projeção nacional e internacional.

Nesse ano de 2002, a editora Companhia das Letras lança uma segunda versão do romance, logo após o filme, apresentando uma série de modificações significativas. Dentre elas a mudança dos nomes das personagens em torno das quais constroem-se os três capítulos do livro, uma nota explicativa relatando o teor ficcional do romance, uma cena do filme na capa e a diminuição de quase cem páginas com a retirada de alguns episódios que, segundo o autor, eram muito repetitivos. Além desses aspectos, a reescrita de Cidade de Deus obedeceu a uma linguagem mais rápida e fluente, com forte influência cinematográfica.

Como este trabalho teve como objetivo abordar a questão da leitura de textos muito consumidos em determinado momento histórico, consideramos em nossa pesquisa o filme “Cidade de Deus”, pelo fato de ter contribuído, de alguma forma, para chamar a atenção do público para a leitura do livro. Nesse caso, não buscamos, em nenhum momento, um estudo comparativo entre o livro e o filme; ao contrário, tomamos esse último como um importante dado que colaborou para que o livro fosse muito consumido.

O sucesso de Cidade de Deus, primeiro romance de Lins, gerou polêmica, pois ao relatar as histórias de Inferninho, de Pardalzinho e de Zé Miúdo, em Cidade de Deus, o autor utilizou nomes reais de moradores do conjunto retratado na ficção, gerando com isso uma série de processos judiciais e de confrontos com moradores da comunidade, inclusive com o conhecido rapper MVBill, que escreveu um artigo e o divulgou na mídia contestando tanto o livro quanto o filme. Mesmo com todas as críticas, o romance Cidade de Deus constituiu-se, desde seu início, em objeto de curiosidade por parte de especialistas interessados em discutir a escrita do texto de Paulo Lins.

Esse texto, como pudemos analisar, vai construindo seu sentido a partir da organização da narrativa em itinerários individuais observados pela divisão do romance em três histórias que se ambientam, por sua vez, nas décadas de 60, 70 e 80. Esses itinerários correspondem a trajetórias de três jovens que, imersos no tecido cultural da pobreza, da violência e da droga, desde a infância, irão buscar, através da criminalidade, dinheiro, poder e respeito, conforme as regras ditadas pelo tráfico.

Para investigar como ocorre tal busca, analisamos a partir dos processos semi-discursivos, a oposição que se estabelece, no texto, entre o sujeito otário (trabalhador) e o sujeito bicho-solto (bandido) delineando suas principais características e diferenças. Essas diferenças se estabelecem em primeiro lugar pela negação do bicho-solto ao trabalho,

entendido como sinônimo de escravidão, como submissão a um patrão e a um salário baixo, diferentemente do que acredita o otário. Assim, constatamos que a negação ao trabalho por parte do bicho-solto faz com que ele se aproxime da contravenção. Em termos semióticos, essa relação é traduzida como sendo o trabalho disforizante e a contravenção euforizante, o que estabelece a oposição semântica no nível fundamental do percurso gerativo de sentido.

Distantes de valores como os familiares, os bandidos empreendem seu percurso em direção à criminalidade, tida como oportunidade rápida de ascensão. A movimentação em cena, sempre em busca do melhor assalto, da melhor oportunidade de roubo, suas ações junto à quadrilha e contra o inimigo, devolve à narrativa um ritmo e um dinamismo que remetem a certos filmes de ação hollywoodianos.

Com relação à linguagem, podemos perceber que o texto procura evidenciar um trabalho de elaboração da escrita, comprovado pela utilização de termos advindos da oralidade tais como gírias e termos obscenos. Junto a esse aspecto, aparecem também termos pertencentes à variante padrão da língua, fazendo com que o texto oscile entre dois registros distintos. Verifica-se inclusive que o narrador se apropria tanto de um quanto de outro registro, utilizando com frequência vocábulos normalmente utilizados pelas personagens retratadas.

A conclusão a que chegamos é que as produções literárias recentes que contemplam a violência nos grandes centros urbanos têm funcionado como um atrativo para o leitor interessado cada vez mais nesse tipo de produto que se articula a um conteúdo calcado na realidade imediata, como se verifica em *Cidade de Deus*. Além de constatar que a temática da violência e da criminalidade influencia, de alguma maneira, a escolha da leitura, concluimos também que há mecanismos internos ao próprio texto capazes de organizar o sentido e ancorar o leitor num dado momento histórico e cultural.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Marina et al. Sem medo de ser. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, ano VII, ano VII, n. 74. p.30-35, maio 2003.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru EDUSC, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

DURIGAN, Jesus Antonio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1990.

FONSECA, Rubem. Cidade de Deus. In: _____. **Histórias de amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**, 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2005.

NOVAIS, Fernando Antônio. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: **História da vida Privada 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

OLIVEIRA, Nelson. Vida: modos de brincar – o grotesco caracteriza a Geração Zero Zero da Literatura Brasileira. Ela já existe?. **Jornal Rascunho**, Curitiba, p. 13, nov. 2004.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura Brasileira contemporânea. **Revista Crítica Marxista**, Rio de Janeiro, n. 21, 2005.

PRETI, Dino. **A gíria e outros temas**. São Paulo: Edusp, 1984.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messenger (Org.) **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Uma aventura artística incomum. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 07 set. 1997. Livros, p. 5.

_____. Cidade de Deus. In: **Seqüências Brasileiras**: ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. **Desterritorialização e forma literária**: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. Revista Literatura e Sociedade, São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996, p. 61-81.

ZALUAR, Alba. Condomínio do diabo: as classes populares urbanas e a lógica do ferro e do fumo. In: PINHEIRO, Paulo Sérgio (org.) **Crime, violência e poder**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. A globalização do crime e os limites da explicação local. In: SANTOS, José Vicente Tavares dos. **Violência no tempo de globalização**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **A máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. 'Cidade de Deus' revela talento de escritor. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 ago.1997. Literatura, p. D8.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Teodor Wiesengrund. A situação do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ANGIOLILLO, Francesca. Nova versão de Cidade de Deus rebatiza personagens. Disponível em: <www.folhaol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26893.shtml> .Acesso em 07 dez. 2005.

AQUINO, Marçal. O Invasor. São Paulo: Geração, 2001.

ARÊAS, Vilma. Errando nas quinas da cidade de Deus. **Praga**: revista de estudos marxistas, São Paulo, n. 5, p. 43-53, jul. 1998.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BOSCOV, Isabela. A periferia virou centro. **Revista Veja**, São Paulo, n.39, p. 134-135, 15 nov. 2006.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1980.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1998.

CORTINA, Arnaldo. **O príncipe de Maquiavel e seus leitores**: uma investigação sobre o processo de leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (org.). **Razões e sensibilidades**: a semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. Série Trilhas Lingüísticas, 6.

_____. Teoria semiótica: a questão do sentido. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. (Org.) **Introdução à lingüística**: fundamentos epistemológicos. São Paulo: Cortez, 2004. p. 393-438.

COSSON, Rildon. **Romance reportagem**: o gênero. Brasília: Editora UNB. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

DOWDNEY, Luke. **Crianças do tráfico**: um estudo de caso de crianças em violência armada organizada no Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

FARIA, Alexandre. **Literatura de subtração**: a experiência urbana na ficção contemporânea. Rio de Janeiro: Virtual, 1993.

FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____. **Manual prático do ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a Ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FILHO, Otávio Frias. Cultura bandida. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 jul. 2003. Caderno Opinião, p. A2.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996 (Ensaio, 144).

FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique du discours**. Limoges: presses Universitaires de Limoges, 1998.

_____. **Sémiotique et littérature**. Essais de méthode. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

GIANNINI, Alessandro. Cidade de Deus ganha versão para as telas. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 15 dez. 1999. Cinema, Caderno 2, p. D8.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução Ana Cristina Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. Tradução Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. **Semiótica e ciências sociais**. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. **Du sens II: essais sémiotiques**. Paris: Du Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias-Lima et al. São Paulo: Cultrix,[1983].

_____. **Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1986.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982b.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O declínio do efeito cidade partida. In: **Carioquice**, 1. Rio de Janeiro, Instituto Alvim, junho de 2004.

HOLLANDA, Heloísa; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Anos 70 – literatura**. Rio de Janeiro, Europa, 1980.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 1993.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: Leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A Formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1999.

LEVY, Tatiana Salem; SCHOLHAMMER, Karl Eric. Os novos realismos da cultura do espetáculo. **Revista Eco-Pós**: Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2002.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELO, Patrícia. **Acqua Toffana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O Matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MERTEN, Luiz Carlos. Diretor de Cidade de Deus não teme a polêmica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2002. Cinema, Caderno 2, p. D2.

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

ORICCHIO, Luiz Zanin. 'Cidade de Deus' faz espetáculo da violência. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 30 ago. 2002, Caderno 2, p. 2.

PELLEGRINI, Tania. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual**. Os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 abr. 2004. Caderno Mais!.

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SILVEIRA, Renato. Cidade de Deus gera polêmica e projeto para a comunidade da favela. Disponível em: <cinemaencena.com.br/variedades_textos.asp?cod=20>. Acesso em 07 dez. 2005.

SEREZA, Haroldo Ceravola. Romance de Paulo Lins ganha versão mais 'enxuta'. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 maio 1999. Cinema, Caderno 2, p. D 2.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Filme

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção: O2Filmes e Vídeo Filmes. Interpretes: Leandro Firmino; Alexandre Rodrigues; Douglas Silva; Jonathan Haagensen; Seu Jorge; Matheus Nachtergaele e outros. Roteiro: Bráulio Mantovani. Direção de arte: Tulé Peake. Rio de Janeiro: Lumière/ Miramax Films, 2002. 1 filme (130 min), son., color., 35mm.

Séries

CARANDIRU e outras histórias. Direção: Hector Babenco. Intérpretes: Roberto Bomtempo; Xuxa Lopes; Cecil Thiré; Ailton Graça e outros. Roteiro: Hector Babenco; Fernando Bonassi; Victor Navas. Rio de Janeiro: Globo filmes, 2003. 1 DVD (147 min), color. Produzido por Globo Filmes. Baseado no livro "Estação Carandiru" de Hector Babenco.

CIDADE dos Homens. Direção: Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Paulo Morelli e outros. Produção: O2 Filmes. Interpretes: Darlan Cunha; Douglas Silva e outros. Roteiro: Katia Lund; Paulo Lins; Cesar Charlone, Eduardo Tripa. Rio de Janeiro: Som livre; Globo Marcas, 2006. 3 DVDs (732 min.), color. Produzido por Globo filmes. Baseado no livro "Cidade de Deus" de Paulo Lins.

FALCÃO: meninos do tráfico. Direção: Celso Athayde; MV Bill. Produção: Celso Athayde; MV Bill; Centro. Intérpretes: MV Bill e outros. Roteiro: Celso Athayde; MV Bill. Rio de Janeiro: Som livre, 2006. 1 DVD (125 min.), color. Produzido por Centro Audiovisual Central Única das Favelas.

ANEXOS

ANEXO A

(Texto referente à polêmica estabelecida entre o rapper MV Bill, morador da favela carioca Cidade de Deus, e o escritor Paulo Lins, por ocasião da narrativa “Cidade de Deus”, em sua versão literária e cinematográfica)

“Cidade de Deus” gera polêmica e projeto para comunidade da favela (janeiro de 2003)

Renato Silveira

Desde que foi lançado, em agosto de 2002, Cidade de Deus tem atraído o público para os cinemas e também levantado questões polêmicas relativas ao compromisso social do filme. A última manifestação nesse sentido partiu do rapper MV Bill, que participou da trilha sonora da produção e mora na própria Cidade de Deus.

Em uma Carta publicada no site **Viva Favela**, no dia 22 de janeiro, Bill condenou o longa-metragem dirigido por Fernando Meirelles ao dizer que o filme não reflete a realidade da favela, além de prejudicar a imagem dos moradores. As críticas de Bill geraram repercussão e o governo logo se moveu para acelerar o projeto social que promete revitalizar a favela retratada no filme. Entre as propostas, o Governo Federal e a prefeitura do Rio de Janeiro pretendem fazer uma reformulação urbanística em Cidade de Deus, promover a capacitação profissional de jovens e adultos, e impedir o trabalho infantil. Também faz parte do plano a construção de um estúdio de multimeios para incentivar a expressão artística dos moradores.

Para hoje, 7 de fevereiro, autoridades dos governos federal, estadual e municipal marcaram uma reunião com representantes sociais para discutir medidas que podem ser adotadas em um curto espaço de tempo. Os projetos que serão colocados em prática de imediato devem ser definidos até o dia 14. O investimento na transformação da favela Cidade de Deus é de R\$ 9 milhões, vindos somente da prefeitura do Rio. O Governo Federal ainda não definiu a verba que

será injetada no projeto, mas sabe-se que o dinheiro sairá do Fundo nacional de Segurança Pública.

ANEXO B

(Carta disponibilizada no site Viva Rio e elaborada por MV Bill em que critica o filme de Fernando Meirelles e por consequência o escritor Paulo Lins)

A bomba vai explodir?

MV Bill 22/01/03

Esse texto será curto e grosso!!!

Dei ao Paulo Lins, Katia Lund, Vídeo Filmes, O2, Globo Filmes e todos os seus aliados a chance de reverter e repensar uma postura social em relação à comunidade da Cidade de Deus. Todo mundo sabe do que estou falando. Eu nunca fiz críticas abertas ao filme. Apenas disse, e digo, que o Cidade de Deus ganharia o Oscar e que a nossa Favela ganharia o Oscar da violência.

Pois é, ninguém se mexeu, continuaram ignorando a capacidade que essas pessoas têm de pensar. Parece que a guerra vai ser inevitável! Acabei de apertar o botão. Agora, é começar a contar... Vou começar com uma entrevista coletiva no dia 65 de fevereiro na própria comunidade. Os interessados podem se inscrever pelo telefone (021) 24505125 e falar com Renata ou Carol!

Aviso: vou colocar todo mundo na bola. O mundo inteiro vai saber que esse filme não trouxe nada de bom para a favela, nem benefício social, nem moral, nenhum benefício humano. O mundo vai saber que eles exploraram a imagem das crianças daqui da CDD. O que vemos é que o tamanho do estigma que elas vão Ter que carregar pela vida só aumentou, só cresceu com esse filme. Estereotiparam nossa gente e não deram nada em troca para essas pessoas. Pior, estereotiparam como ficção e venderam como verdade.

Fui omissivo, sim. Por respeito à Kátia Lund e ao Paulo Lins. Pela amizade. Mas penso que com esse comportamento não digno, não estou sendo fiel aos meus princípios, à minha origem, à minha comunidade, e mais que isso, traís a minha própria consciência. Todos eles sabem que não queremos dinheiro. Queremos apenas respeito. Eles, os donos do Cidade de Deus, têm o apoio da mídia. Mas nós, INFELIZMENTE, temos o apoio do ódio que é a única coisa que nos sobrou. Não queria aparecer, tanto que nem aqui nesse espaço eu falei sobre esses assunto. Por outro lado, quem falaria? Assumo aqui como meu esse papel. Alguém tem que dizer isso a eles. Eu estou dizendo!

A própria “Folha de São Paulo” acaba de produzir uma matéria na comunidade e eu me recusei a falar, novamente por respeito aos amigos, para não incitar a comunidade. Não falei por ter noção da minha responsabilidade. Só que estou cansado. Chegou a hora de botar o cachimbo na boca da cobra, sem me preocupar se ela vai tragar pelo nariz. Sem me preocupar com as conseqüências para cada um de nós. O certo é o certo, o errado é o errado.

Dia 6 de fevereiro o caô vai tá formado!

Ao tomar conhecimento da minha posição, algumas autoridades começaram a entender o nosso sentimento de abandono e começaram a se mobilizar, mas ainda acho pouco. O prefeito pode fazer 200 obras aqui na Cidade de Deus, o secretário nacional de Segurança pode fazer mais 200. Tomara que façam, já está prometido. Mas que a humilhação pela qual estamos passando sirva de exemplo para outras comunidades que vivem na miséria. Se algum dia alguém transformar suas vidas num grande circo peçam uma contrapartida, mesmo que seja um simples palhaço. Pois pelo menos alguma alegria estará garantida.

O Hermano Viana (eu que tinha minhas reservas quanto aos intelectuais vou começar a rever os meus conceitos) – se um terço do que o Celso Athayde falou a respeito desse maluco aí for verdade, a Cidade de Deus terá um débito eterno com ele. Imagino que ele seja contra, mas a

Cidade de Deus vai saber disso: só para vocês terem uma idéia, esse tal de Hermano aí, ao concordar que merecemos mais respeito, teve a coragem de vir aqui na favela, sábado passado, para discutir com os moradores, à noite, embaixo de chuva (ele dever ser louco!). E mais, teve coragem até de “bater boca” com os “amigo” (ele é doido!). Depois disso ele descobriu que a comunidade nada mais queria a não ser “carinho”.

Dia 6 taí. Mas antes eu quero desenrolar com a favela pra saber o que ela pensa.

Voltando: eu agradeço à sensibilidade do prefeito, do Secretário e do Hermano. Mas “o filme” tem que se posicionar também. Eles têm a obrigação de sentar nessa nossa mesa, e repensar o significado da palavra “amor”. Aí sim, eu poderei ver a Cidade de Deus feliz para esperar o dia do Oscar chegar e ter algum motivo para comemorar. Pois até aqui, só a polícia se beneficiou dessa desgraça retratada em 35 milímetros!

O2 e Vídeo Filme: “Deus existe e só ele pode ajudar a ganhar um Oscar, mas talvez seja interessante contar com as preces da Cidade Dele. “

Até.

ANEXO C

(resposta do escritor Paulo Lins à carta de MV Bill)

Paulo Lins defende obra literária e cinematográfica

Em resposta ao manifesto de MV Bill, o autor do romance Cidade de Deus, Paulo Lins, publicou hoje uma carta aberta, também no site Viva Favela. No texto, Lins defende as licenças poéticas tomadas para a construção da narrativa ficcional presente no livro e no filme. “É claro que nem o filme nem o romance seguem fielmente a história da criminalidade em Cidade de Deus, porque senão seria documentário ou História (ciência), respectivamente. [...] O meu compromisso é com o real da obra de arte e não imediatamente com a realidade histórica que queremos mudar”, diz.

Outro ponto levantado pelo escritor na carta diz respeito à crítica de que Cidade de Deus estigmatiza os moradores da favela, devido à violência e a criminalidade denunciadas na tela: “Quem deve Ter vergonha do filme são os que criaram e perpetuaram a pobreza, os que discriminam pela cor da pele, pela origem social, os que governam em causa própria, os especuladores. Esses sim agora estão sendo estigmatizados”.

Leia abaixo a carta de Paulo Lins na íntegra:

Carta aberta

...Eu sou um cara observador, se for olhar direito mesmo, o mundo todo tá em crise. Ô meu, vai vendo a fita... Você não vê felicidade no olho de ninguém. Tá ligado? Nem pobre, nem rico. Se for ver: é um monte de corpo perambulando na rua...

Mano Bronw

Aos caros leitores e leitoras do site Viva Rio e a quem possa interessar.

Não foi um e-mail que mobilizou várias pessoas em torno dos problemas do conjunto habitacional Cidade de Deus em Jacarepaguá, mas sim, os dez anos de trabalho que levei para escrever o Romance “Cidade de Deus” e de mais cinco que o diretor Fernando Meireles, a co-diretora Kátia Lund e equipe levaram para fazer o filme homônimo nele baseado. Mais valioso que uma possível indicação ao Oscar, este filme já ganhou como prêmio um público de mais de três milhões de expectadores, provocando intensos debates sobre temas como miséria, racismo e violência em todo o Brasil e, agora, no exterior. Como se vê, pesquisa, livro, filme seguem o destino de continuar provocando a mobilização social.

A afirmação de que ninguém fez nada pela Cidade de Deus é outro engano. Ali, onde vivi de 1966 a 1994, desde muito jovem, me envolvi em projetos tanto no setor social (movimento

negro, conselho de moradores, aulas de reforço escolar...) quanto nos setores cultural e científico (cineclube, participação em blocos carnavalescos, organização de festivais de música, criação de uma biblioteca pública em minha própria casa e assistência à pesquisa antropológica desenvolvida em Cidade de Deus pela doutora Alba Zaluar, intelectual bastante respeitada no Brasil e no exterior).

No entanto, não quero me vangloriar por isso, mesmo porque várias pessoas moradoras e não-moradoras já desenvolviam e/ou desenvolvem trabalhos tanto sociais como culturais nesse conjunto habitacional. De fato, muitas pessoas já fizeram e fazem bastantes ações positivas pela Cidade de Deus. Nego-me a citar nomes para não cometer qualquer esquecimento.

A pesquisa antropológica, da qual fiz parte, e que considero, dentre todos os meus trabalhos, o de maior importância, dependeu do empenho de Alba Zaluar em conseguir bolsa de estudos para que eu pudesse voltar à academia e desenvolver um Romance sobre a criminalidade em Cidade de Deus nas décadas de 60 a 80. Zaluar acompanhava leituras, ministrava palestras e organizava debates sobre o nosso objeto de pesquisa. Para a conclusão deste trabalho recebi ainda o apoio do crítico literário Roberto Schwarz e da fundação Vitae.

Não foi fácil escrever o Romance. Além do expressivo esforço intelectual e da extrema dificuldade financeira, o objeto de pesquisa era pesado pela sua própria natureza, mas assim mesmo, debruicei-me em vasta pesquisa etnográfica com moradores da Cidade de Deus, envolvidos direta e indiretamente com o crime e com a criminalidade, e com os internos da penitenciária lemos Brito do presídio Frei Caneca. Além da investigação etnográfica, pesquisei nos jornais O Globo, Jornal do Brasil, O Dia, jornal o Povo, Jornal dos Esportes e nos arquivos da Secretaria de Segurança Pública. Após várias interrupções do processo narrativo, em função das dificuldades citadas, lancei finalmente o livro “Cidade de Deus”, em 1997.

É necessário explicar que toda obra literária é, antes de tudo, ficção, posto que é criação artística. E como o “Cidade de Deus”, existem vários outros livros baseados em fatos reais, que, por ser arte, tem permitida a licença poética. Qualquer colegial sabe disso. A licença poética é usada para dar ritmo, para elaborar a narrativa, para criar a trama e o suspense, para fazer a diferença entre relato e arte, enfim, para emocionar o leitor. Tanto no filme quanto no livro, a licença poética foi usada para alcançar os fins citados acima.

O filme é de fato compatível com a realidade das grandes cidades brasileiras. Em 2002, visitei várias favelas do Brasil e os moradores me diziam que se identificavam com a sua narrativa, afirmando que se parecia com a história deles. Foi assim do Norte ao Sul do Brasil, inclusive em Capão Redondo, terra de Ferréz e Mano Brown que me disseram a mesma coisa. Em qualquer lugar do Brasil, Periferia é Periferia.

Ontem mesmo, conversando com Brown, ele novamente elogiou o filme e disse-me que o livro é pura poesia e vida real, coisa que me deixou orgulhoso, pois considero o seu conjunto Racionais MC's um dos grupos de Hip Hop mais sério e contundente do país e Mano Brown o maior nome da arte social que esse país já conheceu. A ex-governadora do Rio de Janeiro Benedita da Silva e agora ministra do governo Lula também me disse, após assistir ao filme, que tinha visto o Cidade de Deus durante toda sua vida e que já tinha perdido dois parentes na violência urbana brasileira e o filme Cidade de Deus era a sua própria vida.

É claro que nem o filme nem o Romance seguem fielmente a história da criminalidade em Cidade de Deus, porque senão seria documentário ou História (ciência), respectivamente. Essas duas produções se baseiam numa determinada realidade social para trazer “a nossa desgraça à luz”, fazer política, mudar o mundo... “Cabe ao artista esculpir a tora da cabeça humana”. O meu compromisso é com o real da obra de arte e não imediatamente com a realidade histórica que queremos mudar. Um erro histórico aqui ou ali não altera a carga política da obra.

A minha convenção com a arte é política. Nada contra a quem não tem esse compromisso. Na arte cabe tudo e é por isso que é arte. Então, não aceito (e quero crer com total legitimidade) que qualquer mortal feliz ou infeliz, venha dizer o que se pode e o que não se pode fazer na arte, já que ela atravessa os tempos de toda a humanidade.

A rigor não há nada de novo no filme “Cidade de Deus”. Todos os dias os noticiários nos jogam na cara o caos em que vivemos. O documentário “Notícias de Uma Guerra particular” de Kátia Lund e João Moreira Salles já tinha cumprido o que “Cidade de Deus” se propôs, e, mesmo com o fato de no Brasil documentário possuir um público muito restrito, causou impacto e suscitou debates por ocasião de seu lançamento. O “Cidade de Deus” teve mais impacto por ser artístico e, por isso mesmo, abarcou um maior número de expectadores.

Os personagens baseados em pessoas reais e retratados no filme, já tinham ganhado, à época dos fatos pesquisados, visibilidade pública em toda a imprensa brasileira. O próprio filme, por exemplo, mostra uma entrevista de Mané Galinha à Rede Globo de Televisão. Só que a imprensa não tem o mesmo poder de emocionar e surpreender que a obra de arte, eis aí talvez a razão da polêmica.

O meu compromisso como escritor foi o de buscar o imaginário dos segregados socialmente, o de ser verossímil, o de alertar o que a péssima distribuição de renda no Brasil vem fazendo, o de suscitar a criação de fóruns sobre o racismo, o abandono dos idosos, o desleixo sucessivo por parte do poder público em relação às nossas crianças, à violência generalizada, à arbitrariedade e à corrupção policial; o de questionar a falta de políticas públicas, sociais e culturais.

À época da campanha presidencial, Lula, ao meu lado, após assistir em São Paulo ao filme “Cidade de Deus”, declarou em entrevista coletiva que o problema da violência não é para ser resolvido somente por repressão policial, mas que é preciso dar a esses milhares de jovens

abandonados nas periferias do Brasil melhores oportunidades para que eles possam trilhar um caminho diferente do oferecido pela criminalidade. Essa afirmação do nosso atual Presidente foi uma das melhores que eu já ouvi em minha vida, ainda mais se sabendo hoje que ele foi eleito pela imensa maioria dos votos e tenho certeza de que cumprirá as promessas de campanha.

O secretário Nacional de Segurança, o senhor Luiz Eduardo Soares (admirador declarado de nosso trabalho), afirmou que irá começar o seu plano de Segurança no Rio de Janeiro pela Cidade de Deus, que compreende, entre onze projetos federais, um ginásio de esportes na comunidade, uma fábrica de material esportivo que proporcionará trezentos empregos diretos e um estúdio multimeios. Então, como se pode perceber a nossa empreitada (pesquisa antropológica, Romance e filme), além de não ter sido em vão, está obtendo resultados positivos, inclusive para aqueles que habitam a comunidade que a inspirou.

Muita gente sabe que a afirmação do presidente é pertinente e não é por outro motivo que existem, não é de hoje, as Ongs, o pppomar, a Cufa, O Movimento Viva Rio, as associações de moradores...além de boa parte das pessoas envolvidas não só com o cinema e com a literatura, mas com toda a arte e com a cultura Hip Hop, estar trabalhando questões ligadas à política, à educação, ao esporte e à cultura, nas chamadas comunidades carentes.

Eu acredito nisso, e por conseguinte, incentivei, com o apoio de Adair Rocha (ex sub secretário de cultura do Rio de Janeiro), Celso Atayde (criador do Prêmio Hutus) a desenvolver um projeto de Hip Hop para o DESIPE e o DEGASE, que não foi implementado por falta de recursos no Governo Benedita. No entanto, ainda na Secretaria Estadual de Cultura, criei e implementei, com Adair Rocha e Virgínia de Oliveira Silva, o Projeto Cidadania mandando uma Letra (projeto de leitura e dinamização de bibliotecas em escolas públicas de comunidades carentes) com a fé de dar certo como o “Nós do Morro”, o Afroreggae, o CEASM, o “Nós do Cinema” etc. Espero que o atual governo estadual dê continuidade a esses projetos.

Quanto à afirmação de que o filme estigmatiza ainda mais o pessoal da Cidade de Deus, acredito que, pelo contrário, “Cidade de Deus” coloque em evidência não o micro, mas o macro, ou seja, os problemas e as mazelas de uma política nacional, até aqui equivocada, além, como já dissemos antes, da péssima distribuição de renda de um país doente que se deixou levar por todos os preconceitos estúpidos, por uma escravidão pouco discutida nas salas brasileiras e que até hoje possui fortes influências em nossa sociedade. Podemos eliminar qualquer dúvida em relação a isto, observando o envolvimento de crianças na criminalidade, fato que se dá em todo o Brasil e não só em uma comunidade em especial, conforme noticiaram os jornais das referidas décadas que o livro e o filme relatam.

Hoje, existe o famoso “microondas”, que um interno do DEGASE explica detalhadamente no documentário “Notícias de Uma Guerra particular” (citado anteriormente), coisa da qual não se sabia da existência até a década de 80. Multiplicou-se o número de favelas, a pobreza aumentou, a falta de políticas públicas ampliou-se, fazendo crescer a violência. Eu mesmo perdi dois enteados em idade escolar, irmãos de meu filho, assassinados nessa cruel vida brasileira da Cidade de Deus. Não quero aqui afirmar que somente a pobreza faz com que o ser humano trilhe o caminho da criminalidade, mas ajuda, e ajuda bastante. Porém, são vários os fatores que causam a criminalidade, são vários os processos, não cabendo aqui enumerá-los. No entanto, se a escola e todos os serviços públicos forem eficientes, se a desigualdade econômica diminuir e se chegarmos realmente à fome zero, fatalmente o Brasil terá uma nova História.

Com certeza, a pesquisa, o livro e o filme, além da nova política de combate à violência e dos projetos tanto dos governos municipal, estadual e federal, quanto das Ongs, trarão incentivos internacionais para os trabalhos sócio-culturais no Brasil. Vários brasileiros e estrangeiros que não tinham a menor noção do que era uma favela, estão vendo pela primeira vez que a nossa nação não é só carnaval, futebol e praia, e que para alguns esbanjarem riqueza uma imensa

maioria sobrevive no mais completo abandono. Quem deve Ter vergonha do filme são os que criaram e perpetuaram a pobreza, os que discriminam pela cor da pele, pela origem social, os que governam em causa própria, os especuladores. Esses sim agora estão estigmatizados.

Enfim, sabemos que, sobretudo as crianças das periferias, já que a grande maioria dos jovens assassinados em conflitos entre quadrilhas e polícia é habitante de comunidades carentes e, majoritariamente, negros, mestiços ou nordestinos migrados, são tragadas pela criminalidade por pura falta de opção, porque não encontram incentivos e oportunidades de outra natureza. Sabemos também que elas são assim porque o Brasil as fez assim. O povo da Cidade de Deus, visto assim de forma ampliada, vem sendo estigmatizado ao longo de quase quinhentos e três anos.

A elite financeira anda de carros blindados e com seguranças, a classe média tem medo de abrir o vidro do carro nos sinais. São milhares de vítimas da violência ao longo dos anos, por isso, afirmo que o objetivo principal da pesquisa/livro/filme está sendo alcançado, já que vários órgãos estatais e organizações não governamentais estão empenhados em ajudar a Cidade de Deus e o Brasil. E é bom lembrar que vários trabalhos foram feitos com esse objetivo por centenas de pessoas. “Cidade de Deus” (pesquisa, livro e filme) é apenas mais um aliado para as mudanças das quais esse país necessita.

É também bom alertar, para os mais otimistas, que nem só o livro, ou o filme, ou o Hip Hop, ou as Ongs, ou o próprio governo e nem mesmo a bomba prometida mudará de uma hora para a outra a nossa realidade. Vai ser preciso muito fórum de debate, muito trabalho e muita vontade política para esse país se tornar uma democracia racial e econômica.

No entanto, eu acredito que a sociedade está mudando justamente porque agora, nesse tempo de agora, estão tomando ciência de que o nosso modelo político não deu certo (por isso a eleição de Lula), de que uma melhor distribuição de renda tem que ser implementada, de que os

serviços públicos, sobretudo as políticas educacional, cultural e desportiva têm de ser levados com mais empenho e seriedade.

Vamos botar fé no pacto social e no programa Fome Zero no Brasil. Salve a vontade de mudança expressa na alma e na força do povo brasileiro. Ainda que eu não seja responsável pelo filme e sim pelo livro, espero que depois desse dia (24 do corrente), a Cidade de Deus renove as esperanças e trabalhe junto com toda a sociedade para um Brasil melhor. Não falarei mais sobre assunto, quero agora ações para iniciar um novo Brasil, a minha parte) pesquisa e livro) pela Cidade de Deus já foi feita, mas estou disposto a continuar trabalhando para uma sociedade mais justa.

Sem mais

Axé!

Paulo Lins

ANEXO D

Rapper da Cidade de Deus diz que filme prejudica moradores

Israel do Vale (editor-adjunto da Ilustrada)

Lançando seu segundo CD, “Declaração de Guerra”, o rapper MV Bill, morador da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, volta a criar polêmica. Depois de ter o clipe da faixa de trabalho de seu primeiro CD, “Soldado do Morro”, censurado em 200 sob a alegação de fazer apologia ao crime, o rapper voltou a ter problemas para fazer o clipe de “Só Deus Pode Me Julgar”, do CD que chega às lojas hoje. O CD sai no mesmo momento em que o filme “Cidade de Deus” chega à telas, mas Bill polemiza novamente e diz que o filme de Fernando Meirelles não traz nada de positivo para a comunidade que mora na favela de Cidade de Deus. Em entrevista à **Folha**, o rapper carioca falou de violência, justiça social, música e conflito racial.

(trecho da entrevista)

Nesta parte da entrevista, o rapper MV Bill fala sobre o filme “Cidade de Deus, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que chega aos cinemas na sexta-feira, dia 30. Ele critica o filme e diz que ele não reflete a realidade da favela.

Folha – Coincidentemente ou não, você está lançando disco na mesma semana em que “Cidade de Deus” chega aos cinemas. Você acha que o filme do Fernando Meirelles reflete o que é a vida na favela?

MV Bill – Na realidade, eu não queria nem falar sobre o filme, eu evitei falar do filme durante muito tempo. Eu não podia falar do filme porque como a minha imagem é muito ligada à Cidade de Deus, eu tinha receio de falar, de dar alguma opinião sobre o filme, favorável ou negativa, e essa minha opinião repercutiu como se fosse opinião da comunidade.

Eu procurei fazer uma pesquisa com as pessoas aqui pra saber a opinião delas. O filme já ganhou prêmio até em Cannes, o mundo inteiro sabe o filme, mas a própria comunidade não sabe do filme. Existe uma aversão ao filme por parte das pessoas. Eu procurei entender isso. O filme é belíssimo, é bonito pra c... é bem filmado pra cacete, é bem dirigido, tem uma fotografia bonita pra c..., os atores do “nós do Morro”, do Morro do Vidigal merecem méritos pra c..., os moleques atuaram muito e deram um banho em muito ator consagrado aí, só que como benefício pra Cidade de Deus não traz nenhum. É um filme que o início eu questionei o roteiro, mas quando eu descobri que se tratava de uma ficção, não da realidade, aí eu não falei mais nada.

O que realmente aconteceu foi que eles usaram alguns nomes de alguns personagens, foi inspirado um pouco na história real e fizeram uma ficção, inclusive até com meu parceiro, meu camarada, o Paulo Lins, que é o autor do livro. Ele cometeu alguns equívocos também no livro, que a própria comunidade questiona, e no filme isso foi mostrado também. O filme é de um ponto de vista bem pessimista, não dá perspectiva nenhuma de melhoria pro futuro, nem traz esperança. Ainda assim, eu sei que vai ser um filme que vai ganhar muitos outros prêmios.

Os arqui-milionários que bancaram esse filme nem conhecem a Cidade de Deus, talvez não conheçam nunca, mas vão ganhar prêmios pra c...O que eu lamento é que a Cidade de Deus talvez fique com um único prêmio: o de ser a favela mais violenta do mundo. Isso vai dificultar bastante a socialização das pessoas junto ao asfalto, vai criar dificuldades para que as pessoas consigam empregos... Vai ser quase impossível dissociar o nome “Cidade de Deus” da realidade que está sendo retratada no filme. A minha comunidade está fodida com tudo isso aí.

Eu acho que as outras comunidades também devem sofrer reflexos porque a Cidade de Deus talvez se torne o retrato de todas as favelas do Brasil. Vendo desse ponto de vista, apesar de ser um filme bonito, não traz benefício nenhum pras comunidades, principalmente pra minha.

Folha – A violência é a grande questão que unifica hoje as diferentes classes sociais no país?

MV Bill – Acho que não. Acho que a violência é uma consequência de uma série de coisas que não foram feitas no passado, que deixaram a desejar. Acho que o maior culpado de tudo isso é a falta de divisão, o individualismo. A sociedade não é igualitária, é aquela coisa de cada um pensar em si.

Enquanto a sociedade ficar se escondendo atrás da blindagem, blindando seus carros, suas paredes e suas roupas, eu acho que a gente está caminhando pra um buraco onde eu não vejo fim. Um túnel onde eu, infelizmente, ainda não vejo luz, apesar de ainda ter esperança não sei em quê. Eu ainda procuro uma luz que eu não consigo encontrar. É muito hipócrita, é muito demagogo falar de tudo isso [violência] e não pensar em justiça, não pensar em dividir e as pessoas que não têm estão querendo brigar por alguma coisa.

Hoje, cada um briga a sua maneira, cada um se organiza a sua maneira, mas no dia em que as pessoas se organizarem, que as populações marginalizadas se organizarem e acharem que a sociedade é um inimigo comum, talvez seja tarde demais pra reagir.

[...].

Até!