

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

RENATO OLIVEIRA ROCHA

NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO: uma leitura de
Cidade de Deus



ARARAQUARA – SP
2015

RENATO OLIVEIRA ROCHA

NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO: uma leitura de
Cidade de Deus

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação 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: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Juliana Santini

ARARAQUARA – SP
2015

Rocha, Renato Oliveira.
Narrativa e representação: uma leitura de Cidade
de Deus / Renato Oliveira Rocha – 2015
107 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Juliana Santini

1. Cidade de Deus. 2. Lins, Paulo. 3. Prosa brasileira
contemporânea. 4. Realismo. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RENATO OLIVEIRA ROCHA

NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO: uma leitura de *Cidade de Deus*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação 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: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Juliana Santini

Data da defesa: 29 de maio de 2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Juliana Santini
FCL-Araraquara

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Rejane Cristina Rocha
Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
FCL-Araraquara

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

Para meus pais, Margarida e Milton, que sempre me incentivaram a estudar e me apoiaram mesmo quando o dinheiro estava curto, nos momentos difíceis e quando parecia que as coisas não correriam bem. A serenidade de ambos foi importante para que eu tivesse a certeza de que deveria seguir seus conselhos – pontuais e certos em todas as vezes. Isso tornou as pequenas conquistas muito valiosas.

Para minha avó, Helena, exemplo de mãe e de mulher. A ela eu devo o incentivo à leitura desde os primeiros anos de vida e a admiração por sua simplicidade e complexidade que lhe permitem ser praticamente uma personagem que Graciliano Ramos poderia ter composto (ou até mesmo conhecido) e com quem, felizmente, tenho a oportunidade de conviver. É no exemplo dessa mulher de Alagoas que eu miro-me.

Para as mulheres da minha família que, de uma forma ou de outra, sofreram para que eu chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Juliana Santini, por respeitar minhas limitações e pela liberdade para pensar sobre o tema deste trabalho.

À Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Kvacek Betella, da faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Assis, pelas sugestões, observações e contribuições para uma interpretação de *Cidade de Deus* que me permitiram ampliar a visão sobre esse importante romance da Literatura Brasileira contemporânea e, conseqüentemente, compreender o alcance da representatividade social que ele concentra. Além disso, agradeço a Gabriela pelos livros, cafés e pelas conversas não-acadêmicas, que foram tão importantes – terapêuticas, por assim dizer – durante o período do mestrado.

Ao Prof. Dr. Wagner Martins Madeira, com quem tive a satisfação de ter aula nas disciplinas de Literatura Brasileira IV e V, na UNESP/Assis, em 2012. Obrigado por ser o professor que é e por compartilhar seu conhecimento. Este é o verdadeiro exemplo de um mestre (enxadrista, no caso), que torce pela vitória de seus discípulos e vibra com cada conquista.

Ao Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques, da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Assis, pelas sugestões e pelos livros.

Aos Professores Doutores que, generosa e prontamente me atenderam quando precisei de livros: Izabel Margato e Karl Erik Schøllhammer, do Departamento de Letras da PUC-Rio, Emílio Carlos Roscoe Maciel, da Universidade Federal de Ouro Preto, José Miguel Wisnik, da FFLCH-USP, Roberto Acízelo Quelha de Souza, da UERJ e Sílvia Maria Azevedo, da UNESP/Assis.

Às Professoras Doutoradas Rejane Cristina Rocha e Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, pelas sugestões, correções e questionamentos feitos durante o exame de qualificação e pela presença na defesa.

Ao Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte, da UFMG, pelo empenho, e a Hélio Pereira Chumbinho, Diretor presidente da Misa Engenharia de Estruturas, empresa patrocinadora e doadora da coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil*, em quatro volumes, à Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Luciana Artacho Penna, pelo envio da “resenha perdida” sobre o *Cidade de Deus*.

Carolina Meirelles, pela gentileza em ceder as fotos que ilustram este trabalho.

Edmundo Leite, coordenador do Acervo Estadão, pela cessão de conteúdos que foram úteis para a pesquisa.

Ricardo Ribeiro Terra, editor executivo da Novos Estudos CEBRAP, pelo envio do poema de Paulo Lins, publicado em 1989.

Aos amigos de perto, de longe e de sempre:

Bruno Maschio, pelos momentos de conversa e descontração na tentativa de compreender os problemas um do outro e pela amizade que o tempo, a distância e os afazeres do dia-a-dia conservam.

Aline e Nelson, pelas conversas, pelo carinho e por acreditarem em mim. O Nelson sempre dizia que eu iria longe. De fato, o deslocamento entre Assis e Araraquara é cansativo.

Louise, a carioca que conheci em Campo Grande/MS, pelo apoio e pela amizade que a distância não desfaz; pelo contrário, conserva.

Juliana Moraes Belo, amizade que vem das Minas Gerais, passa por São Luís e chega em Campinas.

Anderson Andrade, pelas comédias da vida acadêmica vividas em albergues, viagens, congressos e nos corredores da FCL-UNESP/Assis.

Ivone e Evandro, meus tios, que me deram apoio moral e financeiro, sem os quais não seria possível estudar, viajar e ampliar os horizontes acadêmicos e intelectuais.

Radamés (o bom baiano), pela força quando precisei.

Aos amigos de pensão em Araraquara: Daniel, Tomy Tasato, Levi e Osmar, pela recepção, pelos momentos de descontração que nos faziam rir até a barriga doer e, claro, pelo futebol de todas as quartas-feiras no Sesc.

Raquel, Larissa e Hanniel, colegas de Pós, pelos papos acadêmicos e também pelas conversas descompromissadas nos dias quentes da FCL-Araraquara.

À memória da Sra. Aparecida Adão Santiago, a Dona Doca, que tão bem me acolheu em Araraquara, pela dedicação aos estudantes e pelo exemplo de vida.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e do Programa de Estudos Literários da UNESP/Araraquara, pela prestatividade na liberação de recursos financeiros que me proporcionaram crescimento acadêmico, representados aqui pelas funcionárias Clara e Rita.

À Sonia, secretária do Departamento de Literatura da FCLAr, pela simpatia e eficiência com que me atendeu em todas as vezes que precisei.

Aos funcionários das Bibliotecas da FCLAr e FCLAs.

À Juliana Bagge, que chegou em boa hora para inundar de ficção a minha realidade cinzenta, com seus lindos olhos azuis.

Em cada canto da cidade tem uma favela
Que não tem beleza, nem riqueza também
Tem é um bocado de povo esquecido
Representando o inferno colorido...

O desengano dos olhos é cegar,
E se não cega tem que ver para poder falar
Cristo visitou o mundo
Mas infelizmente na favela não passou
Não passou
Eu vi o inferno colorido
No quadro que o diabo pintou
[...].

Jorge Costa. "Inferno Colorido". In: Bezerra da
Silva. *Partido Muito Alto*. [S. 1.]. RCA Vik, 1980.



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4

“ – Tia, tira uma foto minha aqui.
– Mas por que você quer uma foto assim, aí ?
– É pra mostrar o que é que eles fazem com a gente.”

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo a análise da relação entre o romance *Cidade de Deus* (1997) com a realidade que ele representa, de modo a apreender de que maneira se dá a representação do real, especialmente no que diz respeito à violência, pela narrativa. O romance de Paulo Lins, um dos mais importantes da prosa brasileira do final do século XX, pode ser tomado a partir de uma vertente ficcional que inaugura uma nova forma de pensar o realismo na narrativa contemporânea. *Cidade de Deus* traz à tona a realidade brasileira aliando técnicas de pesquisa antropológica a uma história narrada em ritmo veloz, que trata do desenvolvimento do tráfico de drogas e da criminalidade no conjunto habitacional que dá título ao livro, firmando o contrato realista com o leitor. Para dar um tratamento formal às cenas violentas, Paulo Lins vale-se da poesia, a começar pelo poema-epígrafe de Paulo Leminski que o autor utiliza na abertura do livro, proporcionando uma representação literária da violência, por mais brutal que ela seja. Essa mediação formal que o escritor utiliza para moldar o objeto retratado proporciona uma leitura do Brasil dos excluídos e sua realização no romance, é possível afirmar, configura-se como um capítulo à parte na produção literária e nos estudos que viriam a surgir sobre a relação entre literatura e pobreza no Brasil. A insistência nas cenas violentas confere unidade à narrativa, causa um efeito de realidade e leva o leitor a pensar de forma abrangente na sua significação, dinamizando a representação da violência como elemento constituinte da sociedade brasileira. Problematizando a noção mesma de representação, o que se busca é discutir o romance à luz de uma perspectiva diacrônica que considera a maneira como o realismo – pensado na esteira do que propõe Tânia Pellegrini, como método e como postura – realiza-se no romance em questão, diferenciando-o – ou não – do que se pode pensar como um estilo realista na literatura brasileira.

Palavras-chave: *Cidade de Deus*; Paulo Lins; Prosa brasileira contemporânea; Realismo.

ABSTRACT

This Master's thesis aims to analyze the relationship of the novel *City of God* (1997) with the reality it represents, to grasp how it gives a construction of the representation of reality, especially with respect to violence, through the narrative. The novel by Paulo Lins, one of the most important in Brazilian prose of the late twentieth century, can be taken as a fictional aspect that ushers realism in contemporary narrative. *City of God* brings out the Brazilian reality combining techniques of anthropological story in a fast pace, which deals with the development of drug trafficking and criminality in public housing that gives the book its title, signing the realistic contract with the reader. To give a formal treatment to the violent scenes, Paulo Lins makes use of poetry, beginning with the title-poem of Paul Leminski that the author uses in the opening of the book, providing a literary depiction of violence, however brutal it may be. This formal mediation that the writer uses to shape the depicted object provides a reading of the excluded Brazil and its realization in the novel, we can say, it appears as a separate chapter in the Brazilian literature and studies that would arise about the relationship between literature and poverty in Brazil. The insistence on violent scenes gives unity to the narrative, causes an effect of reality and leads the reader to think comprehensively in its significance, boosting the representation of violence as a constituent element of Brazilian society. Questioning the very notion of representation, what is sought is to discuss the novel in light of a diachronic perspective that considers how the realism – thought in the wake of proposing Tânia Pellegrini, such as posture and method – takes place in the novel in issue, distinguishing it – or not – than we might think as a realistic trend in Brazilian literature.

Keywords: *City of God*; Paulo Lins; Brazilian contemporary prose; Realism.

LISTA DE FOTOS

Foto 1	Antenas – AP. Cidade de Deus, por Carolina Meirelles. Fotografia 960 x 720 pixels.	2
Foto 2	AP. Cidade de Deus, por Carolina Meirelles. Fotografia 960 x 720 pixels.	3
Foto 3	Pipa. Cidade de Deus, por Carolina Meirelles. Fotografia 540 x 720 pixels.	4
Foto 4	Campanha Juventude Marcada para Viver, 2013.	5

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	10
INTRODUÇÃO	12
1 NOÇÃO CLÁSSICA DE <i>MÍMESIS</i> E DE REPRESENTAÇÃO: DA GRÉCIA ANTIGA À MODERNIDADE	17
1.1 A arte da imitação entre os gregos	18
1.1.1 Modernidade, romance e representação do real	23
2 O REALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA	30
2.1 Novas ideias sobre literatura e ciência no século XIX	31
2.1.1 Novos realismos na ficção contemporânea	34
3 NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO: <i>CIDADE DE DEUS</i>	41
3.1 Um livro e alguns intelectuais: produção e recepção	42
3.2.1 Tempo	49
3.2.2 Espaço	52
3.2.3 Personagens	57
3.2.4 Narrador	69
3.3 Nos caminhos das dialéticas	77
3.3.1 Especificidades da representação realista	82
CONCLUSÃO	90
Referências bibliográficas	96
Bibliografia consultada	98
ANEXOS	102
ANEXO A – Poema de Paulo Lins	103
ANEXO B – Entrevista com Paulo Lins	106
ANEXO C – Reportagem sobre o lançamento de <i>Cidade de Deus</i>	107

NOTA INTRODUTÓRIA

Este trabalho ganhou impulso ainda em 2012, quando eu cursava o último ano de Graduação em Letras na UNESP de Assis e antes mesmo de eu ingressar no Mestrado em Estudos Literários, na UNESP de Araraquara. Foi por acaso e por coincidência.

Por acaso, estava na fila para tirar xerox e ouvi, ainda sem dar muita importância, que o Paulo Lins estaria no Festival Literário de Londrina (Londrix) e iria falar sobre literatura e história, além de realizar uma sessão de autógrafos para divulgar o seu recém-lançado *Desde que o Samba é Samba*, no dia seguinte. Achei interessante, apesar da distância e da proximidade do dia do evento. Já estava imaginando que não conseguiria conhecer pessoalmente o autor do romance que pretendia estudar no Mestrado, mas, mesmo assim, comentei com minha orientadora de iniciação científica, Gabriela Kvacek Betella que, como sempre, me incentivou dizendo que eu deveria ir ao encontro do escritor, caso pudesse. O pretexto eu já tinha: ganhar um autógrafo no livro que o Paulo Lins estava divulgando – livro este, assim como muitos outros, que recebi generosamente da Gabriela.

Na data marcada, as esperanças de me deslocar até Londrina eram poucas até que, por coincidência, quando terminava minha visita à barbearia da rua de casa, o homem atrás do pente e da tesoura disse que fecharia seu estabelecimento mais cedo porque iria até Londrina, para tratar de assuntos pessoais. Percebi que aquela oportunidade não poderia escapar, expliquei a situação e me ofereci, malandramente, para ir com ele, desde que eu pudesse pegar meu livro antes. Rapidamente, coloquei o livro e as ideias na mochila e partimos para o local do evento no qual o poeta da Cidade de Deus estaria.

Ao chegar ao Centro Cultural SESI, seria preciso esperar durante algumas horas pelo escritor da tarde/noite. Enquanto isso, o público presente poderia se distrair e encher os olhos com intelectuais que ostentavam de cachecol a chapéu Panamá e, entre uma tragada e outra no charuto, até davam autógrafos em seus livros. Depois de muita demora, Paulo Lins chegou discreta e simplesmente, sem alarde e sem charuto. Levou um tempo para que as pessoas se dessem conta de que ali estava um escritor; enquanto isso, aproveitei-me da situação e fui ao encontro dele. Mais importante do que pegar o autógrafo era dizer que este pobre estudante pretendia fazer um mestrado sobre *Cidade de Deus* para ver qual seria sua reação. E foi essa a primeira providência, à qual Paulo Lins rebateu prontamente: “Ora, o que é isso, rapaz? Vá estudar Shakespeare!”. Tranquilizado com o bom humor do escritor, senti confiança para levar a ideia adiante.

Antes de perceberem que o convidado principal estava ali, pude ouvir algumas histórias de suas andanças por festivais e eventos literários pelo Brasil. Porém, essas passagens são impublicáveis. Quando se deram por conta, fizeram questão de puxar Paulo Lins pelo braço, interrompendo, assim, nosso papo. Mas isso não impediu que eu saísse em algumas fotos com ele, ainda que desfocado ou de costas em todas elas. Voltei para casa, satisfeito com o autógrafo no qual Paulo desejou felicidade em meu trabalho. Talvez não tenha sido nem por acaso, nem por coincidência que este trabalho se realizou. Talvez tenha sido por sorte. Quem não dá sorte é azarado!

Este trabalho foi realizado, em seus vários momentos, ao som contagiante do samba, de partido-alto, sobretudo, para preencher os momentos de trabalho solitário e regado a muito café. O resto é silêncio. Não tive bolsa, não recebi de nenhuma agência de fomento o retorno dos nossos impostos.

Dito isto, encerro a apresentação desta dissertação de mestrado, que está baseada em uma leitura de *Cidade de Deus*, romance que permite ampla leitura da realidade do Brasil e do trabalho com a arte literária a partir do cotidiano da favela. A Cidade de Deus é o mundo.

INTRODUÇÃO

A escolha do tema deste trabalho, ainda que não tenha sido motivada por acontecimentos externos, proporcionou, ao mesmo tempo, uma reflexão conjugada sobre a narrativa de *Cidade de Deus* com o momento pelo qual o Brasil atravessou, sobretudo, a partir de junho de 2013, com manifestações desencadeadas pelo aumento da tarifa do transporte público. Somando-se a isso, a repressão policial aos protestos chamou a atenção da imprensa e recrutou um número maior de pessoas às ruas. O aumento de centavos no valor da passagem foi a gota d'água que trouxe à tona temas como a já conhecida corrupção política, má qualidade nos serviços públicos e gastos excessivos com obras para eventos esportivos – o que foi confirmado com o superfaturamento de obras para a Copa do Mundo de 2014. Com o *slogan* “O gigante acordou”, a população saiu às ruas para mostrar que a paz acabou – ou que, pelo menos, o brasileiro estava insatisfeito com a situação.

Simultaneamente, a violência se misturou aos temas eleitos para a melhoria da situação e assistimos a uma onda de linchamentos praticados de forma pedagógica e exemplar – para aqueles que a praticavam –, sob a alegação de que a população estava desamparada pelo Estado. A linguagem da violência falou mais forte e foram impressionantes os requintes de crueldade aplicados na punição de jovens acorrentados a postes, a uma dona-de-casa espancada até a morte de forma equivocada após um boato espalhado na internet, em uma espécie de caça às bruxas em pleno século XXI. Ao contrário da justificativa para esses atos brutais, ficou evidente que, na sociedade brasileira, todos estamos desamparados, inclusive o “marginal”, como os programas de televisão fazem questão de estigmatizar os menos favorecidos.

Nesse sentido, a leitura de *Cidade de Deus* proporcionou, para além da formação intelectual de um mestrando, a reflexão sobre um espaço de exclusão e de excluídos: a favela e sua representação de tipos e situações através da literatura. O romance de 1997 dialoga diretamente com a realidade de 2015 e a leitura aqui realizada procurou identificar os ecos desse Brasil nesse romance contemporâneo e, também, o lugar da narrativa no conjunto mais amplo da literatura brasileira.

Em reuniões com a orientadora, foi decidido que o projeto inicial, pensado com vistas ao estudo da presença da indústria cultural no romance de Paulo Lins, havia algumas falhas de ordem teórico-metodológica e decidimos pensar a narrativa a partir da representação da realidade, o que evidenciou um aproveitamento maior sobre o tema e sobre o romance. Para o ajustamento da orientação teórica, a disciplina “Realismo, realidade, representação: do século XIX à narrativa contemporânea”, cursada durante o período de cumprimento de créditos, proporcionou o espaço adequado para essa orientação. Mais do que verificar a relação de

Cidade de Deus com a realidade, nossa intenção é analisar como o dado real foi trabalhado e transformado em experiência estética.

De 1997 para cá, o romance de Paulo Lins continua a ter algo a dizer à medida que os aspectos do Brasil representados por ele ainda não se modificaram e a sociedade continua a conviver com a violência, sem saber muito bem o que fazer com os marginalizados socialmente.

Cada vez mais, as experiências com o mundo real atraem as pessoas, basta ver as tentativas de grandes empresas do ramo de tecnologia que trabalham para aprimorar e desenvolver óculos em 6D que prometem projetar imagens extremamente realistas. Há, inclusive, óculos de fabricação japonesa que são capazes de garantir a satisfação sexual a partir de estímulos visuais e toda uma aparelhagem acoplada ao corpo da pessoa – algo que beira mais à experiência artificial do que uma simulação de realidade. Essas empresas do “ramo da realidade” garantem que a realidade aumentada é capaz de misturar o mundo virtual ao mundo real e com os benefícios dessa integração, o ser humano poderá, em um futuro próximo, interagir de forma diferente na execução de tarefas no seu dia-a-dia.

Nós, neste trabalho, prometemos apenas a sensação de realidade sob a ótica do narrador de *Cidade de Deus*, com uma tecnologia de fácil acesso a essa experiência: a leitura. O benefício da integração entre a ficção e o leitor é um novo olhar para a realidade brasileira, proporcionado pela literatura, sabidamente capaz de modificar, também, a interação com pessoas em nosso dia-a-dia.

Um dos sensores da realidade identificados de imediato é a questão da violência no romance. Se esse aspecto da sociedade brasileira tem lugar cativo nos programas de televisão que, há um bom tempo transformaram a violência em mercadoria sobre a qual o consumidor pode se sentir atraído ou rejeitado por ela, na literatura, da década de 1990 para cá (mas não somente a partir desse período), a matéria tornou-se fonte para o trabalho estético, garantindo uma ressignificação dos valores juntamente com uma outra visão sobre as motivações da violência para a estruturação da sociedade brasileira. Muitos escritores acreditaram nessa estética da violência a partir do lançamento do romance de Paulo Lins e do consequente deslocamento no foco que permitiu aos socialmente marginalizados se firmarem em primeiro plano. Hoje, é uma realidade que o próprio autor do romance, junto com Ferréz, representante do bairro do Capão Redondo, em São Paulo, por exemplo, sejam convidados para feiras de livros internacionais que prestigiam a literatura brasileira e as produções literárias das margens sociais e, que, confirmando essa tendência, Paulo Lins esteja frequentemente em eventos literários espalhados pelo Brasil na condição de convidado ou homenageado.

A realidade brasileira contemporânea tem, nas práticas de violência um aspecto que, de tão arraigado em nossa cultura, foi assimilado pela literatura graças à consciência social dos escritores. A forma como o olhar é voltado para esse fator estruturador da nossa sociedade é o diferencial quando se trata do assunto. Caso contrário, é fácil cair na repetição de opiniões do senso-comum sobre questões que envolvam violência, pobreza etc.

Vinculando a narrativa ao seu porta-voz, a visão interna do romance fica por conta do narrador ou do alter-ego de Paulo Lins. Ativo na narrativa, o narrador de Lins mostra que as suas ações da experiência, para lembrar a expressão de Walter Benjamin (1985), em “O narrador”. Nesse sentido, o aproveitamento dos relatos colhidos pelo escritor é catalisado na onisciência do narrador no romance; a voz que narra *Cidade de Deus* aproveita ao máximo os dados da experiência coletiva, próxima da cultura popular, transformando isso em algo utilitário para a economia da narrativa e para o leitor, uma vez que ele deixa a impressão de ser alguém sábio que, ao mostrar aqueles acontecimentos, transmite, também, ensinamentos sobre aspectos do Brasil e sobre personagens que, aparentemente, não despertariam interesse. Nas palavras de Benjamin, “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1985, p. 200). Acreditamos que o escritor tenha colocado, em seu romance, alto nível de alcance social toda a complexidade que o tema envolve e que, até então, estava sob o domínio dos meios de comunicação em massa, com outra linguagem e outra proposta, que deixavam o relato muito pobre, explorado até o limite. A diferença básica entre as reportagens que estampavam os jornais da época à exaustão e o romance *Cidade de Deus* é o fato de que o relato jornalístico interessa para o momento imediato; já a narrativa de Paulo Lins consegue manter o tema atual por muito mais tempo.

Para esta leitura de *Cidade de Deus*, dividimos a dissertação em três capítulos. O primeiro, de caráter introdutório e de revisão bibliográfica sobre a noção clássica de *mimese* e de representação, apoiado nos estudos de Aristóteles (2007), Antoine Compagnon (2012) e Luiz Costa Lima (2003), pensando também na ascensão da forma romance como epopeia burguesa e gênero moderno por excelência, características analisadas por Ian Watt (2010), Erich Auerbach (2001), Sandra Vasconcelos (2002), entre outros. O pensamento teórico desses autores nos permite traçar, ainda que brevemente, um percurso das reflexões sobre a imitação literária que, modificadas suas formas de representação, chega ao que Antoine Compagnon chamou de “uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real.” (COMPAGNON, 2012, p. 108). Nesse sentido, *Cidade de Deus* se encaixa nesse discurso

verdadeiro porque mostra que a ficção tem força para fazer mudanças devido ao manejo do discurso literário.

O segundo capítulo tratará, de forma diacrônica, da presença do real na literatura brasileira a partir dos postulados teóricos de João Pacheco (1971) e Alfredo Bosi (1977), até chegar às novas formas de realismo praticadas na prosa contemporânea, de acordo com os estudos de Tânia Pellegrini (2004; 2007; 2009) e de Karl Erik Schøllhammer (2009). Essa relação entre o Realismo como escola literária e os novos realismos na literatura brasileira contemporânea foi estabelecida não para procurar uma possível genealogia do romance, nem para encontrar semelhanças entre tempos e estilos distantes, mas sim, para mostrar que *Cidade de Deus* é herdeiro do Realismo com características próprias.

No terceiro capítulo, debruçamo-nos sobre a construção da representação em *Cidade de Deus* a partir da análise da composição da narrativa, de forma elucidar, na análise, aspectos que se encaixem e elucidem a forma como a representação da realidade é estruturada. Ao longo do capítulo, o conceito de “dialética da marginalidade”, formulado por João Cezar de Castro Rocha (2004), articulado à análise do “realismo afetivo”, conforme foi proposto por Karl Erik Schøllhammer (2013), para pensar sobre a imagem do Brasil que Paulo Lins apresenta no romance, imagem essa definida pela violência – protagonista do romance e personificada em Zé Pequeno.

Nas possíveis conclusões sobre o assunto, discorreremos sobre os aspectos que fazem *Cidade de Deus* ir de encontro a anseios diferentes daqueles que movem os meios de comunicação em massa e a forma como eles abordam o tema violência.

**CAPÍTULO 1: NOÇÃO CLÁSSICA DE *MÍMESIS* E DE REPRESENTAÇÃO: DA
GRÉCIA ANTIGA À MODERNIDADE**

1.1 A arte da imitação entre os gregos

O mundo é um palco; os homens e as mulheres,
meros artistas, que entram nele e saem.

Muitos papeis cada um tem no seu tempo

SHAKESPEARE, William. *Como gostais*. Ato II,
Cena VII.

Para nosso trabalho, considerações sobre a atuação do poeta como fingidor, para lembrar Fernando Pessoa, são importantes. A imitação é um recurso artístico que recebe atenção desde a Grécia Antiga, dos pré-socráticos aos registros de Platão e Aristóteles, em *A República* e na *Arte poética*, respectivamente. A partir deles até o presente, passou a ser corrente na teoria literária a reflexão e a problematização das relações entre literatura e realidade. O verbo *miméomai*, mimetizar¹, imitar, do qual deriva a palavra *mímesis*, representa o ponto central das reflexões de Platão e Aristóteles – deste último, sobretudo –, e caracteriza um aspecto fundamental das artes miméticas (literatura, pintura, música, dança, escultura etc.) como imitação de ações humanas. No decorrer desta dissertação, a ideia de imitação, reprodução e representação da realidade estará presente na tentativa de explicar a maneira por meio da qual a arte literária representa a realidade à qual ela está ligada.

Na *República*, Platão apresenta, em forma de diálogo, argumentos contra as artes miméticas ou representações artísticas. Nessa visão, as produções dos imitadores não seriam aceitas, uma vez que o resultado de sua arte estaria afastado três graus daquilo que o objeto retratado é, de fato, no mundo real (PLATÃO, 1997, p. 324). Ao longo da *República*, os diálogos buscam dar as diretrizes para a educação do cidadão grego dentro da cidade justa, baseada na poesia e na ginástica – exercícios para trabalhar a mente e o corpo. Já no Livro III, as discussões em torno da poesia se mostram mais acirradas, como é possível constatar no diálogo entre Sócrates e Adimanto: “se um homem perito na arte de tudo imitar viesse à nossa cidade para exhibir-se com seus poemas, [...] lhe diríamos que não existe homem como ele na nossa cidade e que não pode existir; em seguida, mandá-lo-íamos para outra cidade [...]”

¹ O vocábulo grego “miméomai” corresponde, em português, a mimetizar. Ressaltamos, aqui, que compreendemos a *mímesis* não como cópia fiel da natureza e, sim, como representação mimética das coisas naturais e como imitação artística das mesmas.

(PLATÃO, 1997, p. 90). Curiosamente, nessa tentativa de marginalização da poesia e de seus imitadores, Sócrates construirá, adiante, uma narrativa para elucidar seu discurso, nos mesmos moldes dos poetas.

É no Livro X que a poesia imitativa ganha, novamente, o centro das atenções, no diálogo entre Sócrates e Glauco; a *mimesis*, nesse livro, é caracterizada, genericamente, pela maneira através da qual o homem pode produzir objetos, pintura ou poesia, passando a ser rejeitada a partir de um julgamento em torno da realidade de seus produtos. A poesia é apresentada como uma produção de imagens, funcionando como um espelho e, portanto, definida como um processo imagético. Para estabelecer tal relação, Sócrates (PLATÃO, 1997, p. 322) utiliza como exemplo a produção de três tipos de cama: uma natural, criada pelos deuses, uma segunda criada pelo artesão e a cama retratada pelo pintor de uma forma particular, conforme ela lhe parece. Dessa forma, o pintor e, conseqüentemente, o poeta, seriam, então, imitadores, uma vez que produziram suas obras através da *mimesis*. Na esteira do pensamento platônico, os poetas trágicos não eram criadores, apenas praticantes de uma arte imitativa da realidade e, por não conhecerem a forma daquilo que representavam, eram imitadores do assunto sobre o qual discorriam através da arte. O pintor toma como modelo algo que já perdeu originalmente sua essência, ou seja, ele apenas imita a aparência de um modelo já estabelecido no mundo real – no caso, a cama. Nas palavras de Sócrates (PLATÃO, 1997, p. 324),

[...] a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra. Diremos, por exemplo, que o pintor nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem ter o mínimo conhecimento do seu ofício. Contudo, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens tolos, porque terá dado à sua pintura a aparência de um carpinteiro autêntico.

Pelo que foi exposto acima, é possível reconhecer no discurso de Sócrates que, se o poeta for um bom fingidor, acreditaremos que ele sente dor ou não a sente; que aquilo é ou não é um cachimbo e seremos enganados prazerosamente para satisfazer nossa necessidade de ficção, uma vez que, para o leitor moderno, a realidade literária pode tomar outras formas. E isso, como sabemos, auxilia a fugir da realidade que o mundo nos impõe.

Não há, na *República*, discussão sobre níveis de realidade dos objetos envolvidos no processo de imitação, pois, como mencionado, o objeto da arte mimética estaria afastado três graus do seu correspondente na natureza. Nessa afirmação, fica generalizado que todos os

imitadores produzem arte inferior em relação ao que existe no mundo, de fato, e são representantes das aparências das coisas e não dos objetos como eles realmente são.

É importante ressaltar que o argumento platônico contra a poesia e sua crítica à *mimesis* são partes integrantes de um discurso político para a organização social dos atenienses da época, porém, ecoam até hoje, ainda que sob outra forma, na produção e no controle de imagens – de arte, por assim dizer – através da imposição de normas éticas e estéticas, o que conhecemos, atualmente, por censura.

Aristóteles (2007), prolongando as reflexões de seu mestre, vai sistematizar, em sua *Arte poética*, sem ditar o que deve ser representado, as diferentes formas através das quais a poesia se realiza: dança, poesia lírica, tragédia e comédia e também nas formas de imitar através da arte, como a narrativa e o drama. Aristóteles se afasta de Platão sem esquecer a associação entre arte e moral, advertindo que as personagens são boas ou más e são, também, representadas, melhores, piores ou iguais a nós, na realidade.

Para Aristóteles, a *mimesis* é relevante para a espécie humana, uma vez que temos uma inclinação para a imitação desde a infância, o que nos distingue dos outros seres da natureza e confere um conhecimento de mundo por meio dessa característica, sobretudo nas situações que não gostaríamos de viver ou de presenciar. Nas palavras do filósofo grego, “objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres.” (ARISTÓTELES, 2007, p. 30).

Dessa forma, a *mimesis* está inscrita no conhecimento humano. Ao contrário de Platão, que interpretava o prazer mimético como um desvio, Aristóteles postula que, através da imitação, somos capazes de impulsionar nosso desejo pelo conhecimento, por meio dos aspectos prazerosos do processo, de forma produtiva. Assim, podemos compreender o Homem como imitação, representação e, portanto, poesia.

É através da verossimilhança e do entendimento de uma representação na arte que provavelmente se realizaria no mundo empírico, que a *mimesis* atua. Aristóteles tira dos ombros do poeta o compromisso com a verdade, cabendo a ele narrar “o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.” (ARISTÓTELES, 2007, p. 43). Como exemplo, o filósofo argumenta que os poetas trágicos utilizam nomes de personagens que de fato existiram pelo motivo de que “o possível inspira confiança.” (ARISTÓTELES, 2007, p. 44). Constata-se que, até os dias de hoje, a produção ficcional ocorre por meio dos questionamentos dos limites da *mimesis*, o que permite a criação de um mundo paralelo, alternativo, representado e [re] nomeado através de palavras. Diante do que

foi exposto, pode-se compreender a *mimesis* como processo de representação, com diferentes nomeações ou roupagens, nas formas de narrar contemporâneas.

O conceito de *mimesis* permanece, atualmente, na teoria literária contemporânea, o que comprova sua complexidade desde a inauguração do pensamento em torno do conceito, com os postulados de Aristóteles. Nesse campo de estudo, o princípio da verossimilhança é fundamental para a interpretação do conceito de arte mimética. Luiz Costa Lima, há algumas décadas, trata da *mimesis* na teoria literária contemporânea² voltando-se para os pressupostos aristotélicos presentes na *Arte Poética*. Em *Mimesis e modernidade*, assim como em grande parte de sua obra, o autor promove um prolongamento das ideias de Aristóteles e afirma que a *mimesis* é, também, uma “questão para quem tem a periferia como seu lugar.” (COSTA LIMA, 2003, p. 25). Costa Lima (2003) analisa a sociedade grega, avalia como era sua concepção do real e identifica que ela concebia a natureza (*physis*) de forma harmoniosa, encontrando nas artes uma forma de ligação entre o indivíduo e a comunidade, para representar-se entre os seus semelhantes.

A utilização da palavra ocorria, sobretudo, de forma cantada e a memória era fundamental para esse exercício nobre. Sobre esse aspecto, o autor nos diz que “A memória não é portanto apenas o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular, é também e sobretudo a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso.” (COSTA LIMA, 2003, p. 32). Nesse sentido, a linguagem poética deveria estabelecer relações estreitas com a realidade e, conseqüentemente, estaria ligada às condições sociais nas quais o real é baseado. Na prática de fixação da palavra pela memória, a figura do poeta, ao lado do adivinho e do rei, concentrava em si a verdade e, assim, ele era incontestável. Avançando em seu raciocínio, Costa Lima chama a atenção para o papel e a atuação do intelectual e, conseqüentemente, para sua capacidade de pensar, problematizar e interpretar a realidade que o circunda: “A realidade funciona como o significante no signo: é uma potencialidade de significações, que efetivamente só desperta ao contato com o significado do suporte.” (COSTA LIMA, 2003, p. 40). Esse vínculo com a realidade na qual o intelectual está inserido possibilita a operacionalização da *mimesis* e a mediação do dado real pela palavra.

Outro teórico empenhado em desdobrar, reler e trazer à luz novas significações sobre a discussão em torno da *mimesis* é Antoine Compagnon. Em seu esforço para tratar das ressignificações da arte da representação literária, sobretudo no capítulo “O mundo”, de *O*

demônio da teoria, Compagnon (2012) vai repensar o conceito a partir das referências da literatura a ela mesma. Retomando as visões de Platão e de Aristóteles sobre a *mimesis* e passando por Barthes e Auerbach, aliando o antigo e o moderno, Compagnon tratará da relação entre a literatura e o mundo por ela representado e da capacidade de a arte literária falar de si mesma, ou seja, da metalinguagem e da autorreferencialidade; para isto, chama a atenção para a “função *referencial*, orientada para o *contexto* da mensagem, isto é, o real, e aquela que visa à mensagem enquanto tal.” (COMPAGNON, 2012, p. 98).

Em sua reorganização da discussão em torno da *mimesis*, Compagnon chega a um denominador comum sobre as distintas visões de Platão e de Aristóteles e resume o pensamento dos antigos da seguinte maneira: “a *mimesis* seria a representação de ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia.” (COMPAGNON, 2012, p. 102). As ideias de Compagnon possibilitam o entendimento da *mimesis*, sobretudo do seu ritual de passagem – de imitação à representação da realidade e a um novo tratamento ao real, resultando no realismo como efeito formal (COMPAGNON, 2012, p. 103).

Ainda sobre o assunto, Compagnon demonstra a transição da *mimesis* como meramente imitadora da realidade para uma nova significação na modernidade, associada, sobretudo, “ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimèsis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista.” (COMPAGNON, 2012, p. 104). Nesse sentido, na atualidade, a questão da representação está ligada a um código ou a uma convenção da qual partilham o autor e o leitor (COMPAGNON, 2012, p. 107). A visão sobre o real, atualmente, determina uma nova finalidade para a *mimesis*, que “não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real.” (COMPAGNON, 2012, p. 108). O teórico chama a atenção para a função poética da linguagem, de forma que esta fale do mundo e que o escritor assuma a função de artesão das palavras; assim, o leitor pode identificar o mundo entre as palavras, justamente por causa da combinação delas com seu correspondente na realidade – dentro e fora do mundo; dentro e fora da literatura.

As voltas ao conceito de arte mimética permitem novas leituras das relações entre literatura e realidade, como ocorre, também, neste trabalho e, para começar a delinear a relação entre o romance e seu caráter moderno, passaremos a tratar de sua consolidação, a

² *A metamorfose do silêncio* (1974), *Dispersa demanda* (1981) e *O controle do imaginário* (1984).

partir do século XVIII e a forma como se deu a “preparação do terreno” para os escritores realistas brasileiros.

1.1.1 Modernidade, romance e representação do real

A ideia de romance moderno começou a se consolidar, sobretudo, no século XVIII, na Inglaterra, devido, principalmente, à ascensão do gênero e à sua relação com o público leitor no que diz respeito ao seu crescimento. É conduzido por essa ideia que Ian Watt (2010), em *A ascensão do romance*, vai discorrer sobre os primórdios do romance como gênero moderno por excelência e sobre a importância de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding para esse processo. Nesse período, Ian Watt identifica transformações e afastamentos em relação à arte mimética da maneira como era concebida pelos gregos, surgindo assim, no século XVIII inglês, a presença marcante do realismo de forma diferente do que era praticado anteriormente. Watt adverte que essa diferença essencial (ou a afeição pelo realismo) não foi novidade, e que a utilização do termo de maneira aleatória “poderia sugerir que todos os escritores e as formas literárias anteriores perseguiram o irreal.” (WATT, 2010, p. 10). O ensaísta inglês relembra que

As principais associações críticas do termo ‘realismo’ são com a escola dos realistas franceses. Como definição estética a palavra ‘*réalisme*’ foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a ‘*vérité humaine*’ de Rembrandt em oposição à ‘*idéalité poétique*’ da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty. (WATT, 2010, p. 10).

E avança em seu raciocínio, dizendo que, apesar da oposição entre “realismo” e “idealismo”,

[...] considera-se que o auge dessa tradição está nos romancistas ingleses do século XVIII e nos franceses Furetière, Scarron e Lesage: o ‘realismo’ dos romances de Defoe, Richardson e Fielding é intimamente associado ao fato de Moll Flanders ser ladra, Pamela ser hipócrita e Tom Jones ser fornicador. (WATT, 2010, p. 11).

Dessa maneira, a palavra realismo pode ocultar o que Ian Watt identifica como sendo a característica mais original do gênero romance e a questão que o gênero coloca de maneira mais aguda do que as outras formas literárias, qual seja o “problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.” (WATT, 2010, p. 11). Apresentado o problema, o

ensaísta adverte que a elucidação da questão pode obter um melhor desempenho com a ajuda dos filósofos para tratar da natureza do realismo do romance, no século XVIII e posteriormente.

Ian Watt (2010, p. 12) ressalta que, em filosofia, o termo “realismo” é utilizado como uma visão da realidade oposta ao que conhecemos habitualmente. Para os escolásticos da Idade Média, a verdadeira realidade está nos universais, classes ou abstrações e não nos objetos concretos capazes de serem percebidos sensorialmente. Essa divergência entre os filósofos não acrescenta muito ao realismo literário, porém,

A importância do realismo filosófico para o romance é muito menos específica; trata-se de postura geral do pensamento realista, dos métodos de investigação utilizados, do tipo de problema levantado.

A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora; seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual [...] e tem dado particular importância à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todas essas peculiaridades do realismo filosófico têm analogias com os aspectos específicos do gênero romance – analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura obtida na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson. (WATT, 2010, p. 12-13).

A importância atribuída ao romance está ligada, sobretudo, ao individualismo na busca pela verdade, conforme já demonstrou Descartes. Pensando no contexto inglês de Revolução Industrial, a ascensão do romance veio desafiar o tradicionalismo das formas literárias anteriores que nada mais faziam do que refletir a tendência geral de suas culturas, do decoro que o escritor tanto prezava e dos modelos conhecidos e aceitos. “Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.” (WATT, 2010, p. 13). Nesse sentido, Ian Watt aponta que Defoe e Richardson são pioneiros porque não se mantiveram vinculados à História, a lendas ou a outras fontes literárias do passado, estando preocupados em tratar da realidade contemporânea, praticando, no século XVIII o que já era tendência desde o Renascimento, ou seja, “substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance.” (WATT, 2010, p. 14).

Foi também nesse período que a palavra “original” adquiriu seu sentido moderno, devido a uma mudança semântica que estabelece relação com o significado de “realismo”; da Idade Média, o “original” que significava “o que existiu desde o começo”, passou a designar o

que é “novo em caráter ou estilo”. (WATT, 2010, p. 15). Para atribuir a originalidade ao romance, além do olhar para um incidente contemporâneo, outras mudanças na tradição literária se fizeram necessárias, sobretudo no que diz respeito ao enredo, que “envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não como fora usual no passado, tipos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.” (WATT, 2010, p. 16). Desta forma, foi necessário aliar a particularidade realista com algumas especificidades da técnica narrativa, no caso, a caracterização e apresentação do ambiente.

A insistência em olhar com mais atenção o indivíduo partiu de filósofos e de romancistas; estes últimos, sobretudo, passaram a apresentar e a nomear os indivíduos da mesma forma como eles são nomeados no mundo real. Já no século XVIII inglês, os nomes próprios nos romances, ligados à vida contemporânea, passaram a individualizar e a identificar os seres, assim como ocorre no meio social e, em literatura, a importância do romance é marcada também, pelo estabelecimento dessa função.

Para tratar da individualidade, ainda que superficial, a questão do tempo é necessária para abordar a definição dessa questão, principalmente para atrelar o romance à experiência cotidiana, em escala temporal mais minuciosa do que era utilizada anteriormente. Ian Watt aponta, em Richardson, uma percepção mais atenta, sobretudo em *Clarissa*, onde, em certo ponto, utilizando-se do emprego de cartas na narrativa, sabemos de detalhes que nos fazem sentir participantes da ação e nos aproxima do que poderia ser uma experiência real. “Nessas cenas, Richardson conquistou para o romance o que a técnica do ‘close-up’ de D. W. Griffith fez para o cinema: acrescentou uma nova dimensão à representação da realidade.” (WATT, 2010, p. 26). Junto com o tempo, o espaço encontrou sua unidade no romance inglês do século XVIII e Defoe recebe o mérito por ter visualizado “o conjunto da narrativa como se esta se desenvolvesse num ambiente físico real.” (WATT, 2010, p. 28).

Superadas as barreiras em relação à tradição e alcançados novos recursos, o realismo dos escritores ingleses se deparou com o problema da palavra enquanto representação de objetos, ações ou seres existentes e executáveis no mundo real. Em Defoe e em Richardson, o rompimento com a tradição foi o preço pago pela maneira que cada um tinha de descrever. Ian Watt aponta que, para o romance, a função referencial da linguagem é mais presente do que em outras formas literárias. Ele comenta que “o romance tem menos necessidade de comentário histórico e literário que outros gêneros – sua convenção formal obriga-o a fornecer suas próprias notas de pé de página.” (WATT, 2010, p. 33).

Avançando em suas ideias, Ian Watt (2010, p. 34) trata do realismo formal como recurso para imitar a realidade da qual trata o romance e adverte que, sendo esse recurso uma

convenção e, ainda que constitua um relato completo e original da experiência humana, não há razão para que esse relato seja mais verdadeiro do que os que são apresentados através de convenções muito diferentes das empregadas em outros gêneros literários. A vantagem apontada sobre o realismo formal do romance é que ele “permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias.” (WATT, 2010, p. 35). Defoe e Richardson souberam trabalhar melhor o realismo formal, de maneira que a literatura fosse ao encontro do que o público leitor almejava e necessitava: uma correspondência direta e eficiente entre a vida e a arte, desempenhando, assim, esse papel com mais objetividade em relação aos seus antecessores. Ian Watt demonstra a importância histórica de Defoe e de Richardson para a evolução das técnicas narrativas na prosa ocidental e faz questão de destacar esse elemento fundamental do gênero romance – iniciado com ambos no século XVIII e praticado até os dias atuais: o realismo formal.

Prosseguindo no percurso do realismo, encontramos no ensaio fundamental de Erich Auerbach, *Mimesis*, o esforço de interpretação da realidade por meio da representação literária. As reflexões de Auerbach, em primeira instância, compõem uma história da maneira pela qual os seres humanos compreendiam, viam e representavam a si mesmos, utilizando, para isso, a arte literária. No epílogo do livro, o pensador alemão sintetiza alguns pontos de sua tese ao dizer que uma maior atenção à realidade cotidiana empregada pelos romancistas abriu caminho para o “realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida.” (AUERBACH, 2001, p. 500). Partindo de Homero, com a *Odisseia* em comparação com a narrativa bíblica do Antigo Testamento, debruçando-se sobre Shakespeare, Auerbach chega ao romance inglês moderno e trata, em “A meia marrom”, da representação do real em *To the lighthouse*, de Virginia Woolf. No referido ensaio, o autor demonstra como, utilizando-se de um fato banal – a medição do comprimento de uma meia –, envolvendo as personagens Mrs. Ramsay e James, o reflexo na consciência destas personagens desenvolve a ação na narrativa, ainda que não pareça existir uma realidade objetiva. Nas palavras de Auerbach (2001, p. 482),

Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente, diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva.

Neste caso, há, também, o tratamento do tempo, ligado à “representação pluripessoal da consciência” (AUERBACH, 2001, p. 484) e, assim, voltamos ao que Ian Watt já havia constatado sobre o romance inglês do século XVIII e sua ligação com a individualidade de pessoas comuns. Ainda que esbarre no paradoxo espaço-tempo da narrativa e tempo de ocorrência das ações no mundo real, Auerbach (2001, p. 497) ressalta a profundidade que o acontecimento corriqueiro da medição de uma meia adquire.

Das reflexões apresentadas até aqui – dos gregos antigos à modernidade, sobretudo no que diz respeito à instituição da forma romance como gênero que melhor nutre a necessidade de ficção do ser humano, encontramos no ensaio “Ficção”, de Catherine Gallagher, uma visão sobre a necessidade de problematizar esse traço marcante do gênero romanesco. Prolongando as ideias de Ian Watt, a autora corrobora a importância do romance inglês em seus primórdios para a produção posterior. Apresentando as diferenças entre *novel* e *romance*³, Catherine Gallagher afirma que “O caráter atípico da invenção do *novel* no século XVIII é hoje o fundamento de nossas expectativas como leitores.” (GALLAGHER, 2009, p. 630). O *novel*, de forma ambígua, revela e oculta o caráter ficcional das obras, descobrindo o realismo a partir da insistência na referencialidade e na verossimilhança. Coube ao *novel* descobrir ou, pelo menos, instituir a ficção, que estava muito associada à mentira. Desta forma,

a narrativa de ficção deixou de ser uma subespécie da dissimulação para tornar-se fenômeno literário. Se a etimologia da palavra tem algo a nos ensinar, devemos concluir que a ficção foi descoberta como modalidade discursiva com estatuto próprio somente quando os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como – sobretudo – da mentira. (GALLAGHER, 2009, p. 631).

Para a consolidação da ficção, a referencialidade foi um aspecto a ser mais bem elaborado na escrita, uma vez que, os *novel*, fonte francesa de inspiração para os escritores ingleses, insistiam no caráter referencial a indivíduos concretos. Nesse sentido, a formação da subjetividade moderna começou a se desenhar a partir do que o leitor encontrava nas produções ficcionais, como a instituição do casamento e até mesmo a ficcionalização, para as

³ Sandra Vasconcelos, na segunda de suas *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, esclarece que “Quando tiveram que denominar aquilo que consideravam ‘a new species of writing’, os escritores ingleses tinham à sua disposição duas palavras: *romance*, que designava um certo tipo de narrativa associada com o maravilhoso, com o inverossímil e com um mundo idealizado e aristocrático que lhes havia chegado pela mão dos franceses e havia gozado de grande popularidade desde o século XVII; ou ainda *novel*, que se referia a histórias curtas, de temática amorosa. [...]. Ao longo de praticamente todo o século XVIII inglês, essas designações foram usadas quase que indiferentemente até que *novel* entrasse de forma definitiva para o

mulheres, da possibilidade de escolha afetiva e de amar um homem, ainda que este não fosse um príncipe encantado.

As personagens desempenharam papel importante na identificação de pessoas comuns com elas mesmas. “De mais a mais, diferente dos heróis trágicos ou lendários, as personagens do romance, em regra, eram pessoas comuns, ignoradas pela História.” (GALLAGHER, 2009, p. 646). Somando-se a isso, a utilização dos nomes dos ignorados pela História foi responsável por aproximar o leitor da ficção e por provocar sua identificação com esta e, a partir da utilização do narrador onisciente, em terceira pessoa, e, quando este entra na subjetividade, acentua-se a marca da ficção; nas palavras de Gallagher, “a onisciência do narrador, o discurso indireto [...] revela os estados mentais da personagem” (2009, p. 651).

Da consolidação da ficção, vista também pelo aspecto da identificação com a personagem e no funcionamento desta operação para a produção de um sentido real para quem lê, a ensaísta estabelece um paralelo com a produção ficcional contemporânea e nos diz que

De sua parte, os romancistas pós-modernos adoram construir personagens ricas em referências a pessoas reais e desenterrar eventos históricos como se fossem de sua imaginação. Podemos prever que o jogo ontológico assumirá maior importância para os leitores do século XXI do que teve no curso dos três séculos precedentes. Todavia, as novas formas narrativas mistas não tornarão obsoleta a pesquisa sobre o que sabemos acerca da ficção – ou seja, o que sua história legou para nossas práticas de leitura –, ao contrário, irão torná-la cada vez mais necessária. (GALLAGHER, 2009, p. 658).

Essa afirmação pode ser compreendida como um convite à interpretação da prosa contemporânea, sobretudo, aos aspectos sociais que ela concentra no tocante à relação entre os indivíduos – os escritores, os leitores e as representações ficcionais – e suas práticas sociais, para impulsionar, possivelmente, o alcance da representação e, também, o estreitamento do laço afetivo com a realidade problematizada e transformada através da arte literária.

O que o gênero romanesco deixou como lição, também como tentamos demonstrar até aqui, foi o compromisso e a necessidade de representar a realidade, a partir da ascensão do gênero na Inglaterra do século XVIII. A falta de prestígio nos anos iniciais foi claramente superada e, transformados, evoluídos e adaptados às necessidades de cada época, os conceitos

vocabulário crítico já no final do século com o sentido que lhe atribuímos hoje.” (VASCONCELOS, 2002, p. 33-34).

de *mimesis* e de verossimilhança se adaptam e confirmam o realismo como característica marcante e essencial da forma romance, tanto no contexto inglês como no caso brasileiro, por exemplo, no qual a realidade com a qual o indivíduo se depara é, na maioria das vezes, brutal, cruel e, por que não, difícil de acreditar. Nesse sentido, seja no século XVIII inglês, seja nos séculos XX e XXI brasileiros, a importância do romance, além de flagrar determinadas situações, é, sobretudo, a de mudar a perspectiva do leitor em relação à realidade representada. Para dizer com as palavras de Sandra Vasconcelos, sobre o vínculo com a realidade e o apreço pelo real,

[...] fica evidente que houve um claro movimento em direção a um maior realismo a partir do século XVIII, pensado como encenação de um entrelhecho de forças sociais, como imitação da vida prosaica de um indivíduo, como elemento central de decomposição e de configuração artística da experiência do homem comum. (VASCONCELOS, 2002, p. 32).

As transformações não afetaram o estilo realista e, desta forma, as portas estão sempre abertas para o retorno do real. Como esclarece Sandra Vasconcelos,

[...] O realismo, portanto não estaria num estilo particular, ou na descrição de pormenores e detalhes, mas no equilíbrio a ser buscado e atingido entre esses dois elementos constitutivos e que é essencial ao método. Assim, é na tensão viva entre a sociedade, vista em termos fundamentalmente pessoais, e as pessoas, por meio das relações, vistas em termos fundamentalmente sociais, que se encontra a melhor tradição realista e que reside a possibilidade de sua renovação contínua e permanente. (VASCONCELOS, 2002, p. 37).

Dos realistas de ontem e de hoje, desde a formação do romance como o compreendemos atualmente, a preocupação com a realidade e com sua assimilação encontram na apreensão e na captação do dado real uma fonte – se não inesgotável, muito fértil para a compreensão da vida cotidiana, aliado à força criadora dos escritores para, de certa maneira, mudar a percepção das pessoas sobre determinados aspectos sociais.

CAPÍTULO 2: O REALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA

2.1 Novas ideias sobre literatura e ciência no século XIX

O século XIX brasileiro respirava um contexto social cheio de ideias científicas e novas descobertas provenientes da Europa nos campos da filosofia e da biologia, fato que proporcionou, também para a literatura, um campo fértil para colocar em prática a escrita objetiva, contrária aos ideais românticos. Influenciados por Flaubert, Maupassant, Zola na ficção e por Comte, Taine e Renan no mundo das ideias, nossos escritores, em sua maioria, buscaram pôr em prática os métodos científicos para levar as discussões sobre raça, pensamentos deterministas etc. para a literatura. Nesse sentido, o Realismo brasileiro, com as cores do Naturalismo em seus anos iniciais, era marcado pela presença de personagens presos às leis naturais que o pensamento científico impunha.

A escrita beirava o cientificismo e, baseados nas causas naturais, os escritores buscavam analisar, em suas personagens, comportamentos que poderiam explicar a verdade, de acordo com o pensamento positivista sobre raça, clima, temperamento e sobre a influência do meio em suas vidas. Era o que faziam os europeus Henri-Marie Beyle Stendhal, Honoré de Balzac, Charles Dickens e Victor Hugo e foi o que fizeram, no Brasil, Aluísio Azevedo, Raul Pompéia, Adolfo Caminha e Inglês de Sousa, por exemplo. Alfredo Bosi, sobre o período, afirma que

Assim, do Romantismo ao Realismo, houve uma passagem do vago ao típico, do idealizante ao factual. Quanto à composição, os narradores realistas brasileiros também procuraram alcançar maior coerência no esquema dos episódios, que passaram a ser regidos não mais por aquela sarabanda de caprichos que faziam das obras de um Macedo verdadeiras caixas de surpresa, mas por necessidades objetivas do ambiente (cf. *O Missionário*) ou da estrutura moral das personagens (cf. *Dom Casmurro*). [...]. De um modo geral, contudo, a prosa de ficção ganhou em sobriedade e em rigor analítico com o advento da nova disciplina. (BOSI, 1978, p. 193).

Essa conquista, para a época, no primeiro momento do Realismo no Brasil, foi potencializada na ficção de Machado de Assis, em que encontramos “o ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira” (BOSI, 1978, p. 193). No mesmo ano em que *O mulato* tentava comprovar o determinismo de raça e cor, *Memórias póstumas de Brás Cubas* aparece quase que de outra dimensão na prosa brasileira, para revelar a alma humana e o funcionamento da sociedade do século XIX. Nesse ano de 1881, como observa Alfredo Bosi, “Machado teve mão de artista bastante leve para não se perder nos determinismos de raça ou

de sangue que presidiram aos enredos e estofariam as digressões dos naturalistas de estreita observância.” (BOSI, 1978, p. 200).

Machado de Assis é, em nossa prosa literária, um escritor realista que não seguiu os manuais nem as novas ideias que uniam literatura e ciência no século XIX. O olhar machadiano examina a realidade local a partir da engrenagem atuante na sociedade: o ser humano. De acordo com Alfredo Bosi (2007), no ensaio “Uma hipótese para a situação de Machado de Assis na literatura brasileira”, “A batalha ideológica dos anos 70 não passa pelo centro vivo da ficção machadiana, não é o seu espaço de significação nem a sua referência polêmica”. (BOSI, 2007, p. 154). Dessa forma, Machado mostrou-se menos cientista e mais romancista, dando autonomia à sua ficção, sobretudo, através da construção de suas personagens, e assimilando a realidade brasileira de forma literária, basta pensar nas situações que envolvem Brás Cubas, nas *Memórias Póstumas*, ou nos gêmeos Pedro e Paulo, em *Esauí e Jacó* – algumas de muitas faces dos tipos sociais brasileiros. Sem carregar nas cores naturalistas, positivistas ou científicas, Machado de Assis foi um realista em profundidade, enxergando além da camada social superficial para uma tentativa de análise das situações de sua época. Nas palavras de Alfredo Bosi,

[...]. A fidelidade àquele olhar ainda universalizante e, a seu modo, realista e moderno, impediu que Machado se convertesse em mero cronista de costumes locais, ou em adepto das ‘ideias novas’ de Sílvio Romero (que não por acaso o hostilizou duramente); e, o que foi uma sorte para a nossa literatura, o preservou da tentação naturalista de fabricar tipos marcados por estigmas hereditários. (BOSI, 2007, p. 163-164).

Consolidada a ficção de Machado de Assis, enquanto autonomia formal, foi possível a abertura para o caminho da universalidade. Em contraponto a isso, a ficção de Aluísio Azevedo, com *O cortiço*, *Casa de pensão* e *O mulato*, reforçava a escrita de uma obra de costumes, sobre a qual pairam as ideias darwinistas para a percepção dos grupos humanos: “Assumindo uma perspectiva *do alto*, de narrador onisciente, ele fazia distinção entre a vida dos que já venceram, como João Romão, o senhor da pedreira e do cortiço, e a labuta dos humildes que se exaurem na faina da própria sobrevivência.” (BOSI, 1978, p. 212). Ainda que pese isso para a ficção de Aluísio Azevedo, é inegável que *O cortiço* represente um avanço na prosa brasileira.

Em outra leitura sobre a literatura realista em seus anos iniciais no Brasil, João Pacheco (1971) remonta, de forma mais detida, ao cenário histórico no qual se desenvolveu o realismo no século XIX, entre essas cenas, a abolição do tráfico negreiro, em 1850, a criação

do novo Banco do Brasil, em 1853, a conturbada Guerra do Paraguai (1864-1870), a promulgação da Lei do Ventre Livre, em 1871, a libertação dos escravos no Ceará, de forma pioneira, em 1884, entre outros. Nesse contexto, começou a se desenvolver, na literatura, uma nova ideia acerca das mudanças sociais e intelectuais pelas quais o mundo passava e a objetividade que a ciência imprimia exigia também do escritor uma visão mais detida da realidade em relação à subjetividade.

É importante ressaltar, aqui, um dado sobre o elo entre o Romantismo e o Realismo, na visão de João Pacheco: ele identifica em Manuel Antônio de Almeida e em seu *Memórias de um Sargento de Milícias* “uma voz que se antecipa” (PACHECO, 1971, p. 16) ao Realismo. Ainda que tenha escrito um romance picaresco,

Manuel Antônio de Almeida apresenta uma obra com traços realistas, de tal modo patentes que parece mais lógico incluí-lo no período do Realismo do que na fase romântica, muito embora o seu feitio difira do espírito da escola francesa, especialmente do Naturalismo. Nem este é mais do que uma modalidade do Realismo, não todo o Realismo. A corroborar a sua inclusão no período que este livro estuda, vêm as suas constantes afirmações antirromânticas [...]. (PACHECO, 1971, p. 18).

As peripécias de Leonardo passam longe da preocupação científica e do determinismo que, se fosse seguido por Manuel Antônio de Almeida, impediriam que o malandro chegasse a sargento de milícias nessa obra pouco fisiológica em relação ao que exigiam os realistas franceses e menos ainda comparado ao que executavam os escritores brasileiros da época.

No romance, na poesia parnasiana, no conto e no teatro, o Realismo se manifestou regido pelas leis científicas e naturais, rendendo altos e baixos na tentativa de representar a realidade brasileira. Do século XIX, passando pelo XX e chegando aos dias atuais, nos deparamos cada vez mais com uma arte que preza pela realidade em literatura, pintura, fotografia, música e cinema. Essa estética, conforme tentaremos demonstrar a seguir, é pautada pela violência proveniente do crescimento urbano, que cerca e prende o artista. Violência e realidade andam juntas, obrigando o escritor a problematizar essa situação de maneira a fugir do relato cotidiano da violência, o que beiraria a crônica jornalística. Nesse sentido, é preciso que ele encontre poesia onde aparentemente só há miséria humana para, também, representar o dado real e tentar subverter a situação da qual, aparentemente, é difícil fugir.

2.1.1 Novos realismos na ficção contemporânea

Desde o nosso descobrimento, tivemos de enfrentar, conviver e compreender algumas práticas violentas ocorridas ao longo da formação de nosso povo e de nossa sociedade. Quando a violência está aliada ao poder, então, a situação se agrava. Seja a violência sexual praticada por europeus ou homens brancos donos de terras e riquezas contra as mulheres indígenas e escravas vindas da África, seja a violência cotidiana que, na maioria dos casos, não chega ao nosso conhecimento porque ocorre fora dos holofotes dos grandes veículos de comunicação, em vagões de trem, becos e esquinas das grandes cidades, florestas habitadas por nativos que interessam a alguns latifundiários, ainda que seja preciso matar pessoas para ocupar o espaço, ou até mesmo em grandes avenidas nas quais há gente cheia de ódio contra homossexuais, negros ou quaisquer outros grupos que são tratados por uma minoria raivosa, que, em seu entender, os veem como uma ameaça à sociedade. Esse quadro não impede que, ainda assim, a violência e o preconceito estejam presentes para o deleite de todos que pratiquem tais atos em arquibancadas de estádios de futebol por todo o mundo, inclusive no Brasil. O resultado dessa equação complicada é uma sociedade na qual os cidadãos não confiam na polícia que, por sua vez, confunde seu papel e exagera no vigiar e no punir. Somando-se a isso, vivemos tempos nos quais fazer justiça com as próprias mãos é uma válvula de escape coletiva, ainda que, em alguns casos, a pessoa linchada publicamente não fosse culpada. A violência, em muitos casos, é praticada de cima para baixo, de forma a manter os excluídos socialmente no seu devido lugar: longe do poder, da educação e de qualquer outro mecanismo que impeça o funcionamento preciso de alguns redutos sociopolíticos.

Foi a partir desses aspectos – que ainda continuam a acontecer – que a narrativa brasileira incorporou muitos de seus temas. É inegável que o ano de 1964, além de forte repressão à vida cotidiana e às artes, foi responsável por impulsionar artistas e intelectuais a representarem os sintomas da repressão e do medo que se instalavam nas ruas. A partir desse período, a paz que nos foi tirada pelas autoridades mostrou-se esgotada também na ficção, sobretudo com nossos contistas. De acordo com as ideias de Alfredo Bosi, no ensaio “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, o conto, “Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade.” (BOSI, 1977, p. 7). A potencialização das possibilidades ficcionais no espaço curto do conto mostrou-se um campo fértil para a experimentação de autores como João Antônio, Rubem Fonseca, Ricardo Ramos, Dalton Trevisan, entre tantos

outros, que deram atenção ao “pobre-diabo⁴” brasileiro em seus textos na contemporaneidade. A organização social, rejeitada a partir de certos interesses pelos militares de 1964, tornou-se mais caótica do que aquilo que Getúlio Vargas tinha posto em prática em seu Estado Novo, responsável pelo encarceramento de Monteiro Lobato, Jorge Amado e Graciliano Ramos.

Ainda sobre 1964, o ensaio de Silviano Santiago, “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões”, trata do período assinalado e de seus temas extraídos posteriormente, sobretudo, a partir da utilização da violência como forma de repressão – não só no Brasil, mas em toda a América Latina. Silviano Santiago adverte que, nesse período, nossa literatura “passou a refletir sobre o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o bem-estar da nação e o bem-estar dos cidadãos.” (SANTIAGO, 1988, p. 14).

Na contramão desse ideal de sociedade brasileira, a ficção percebeu que, na outra ponta da corda, havia os não beneficiados socialmente pela ordem e pelo progresso tão exaltados. A nova realidade exigiu dos escritores uma nova forma de se relacionar com o real e, nesse caso, a violência e a repressão tornaram-se a matéria-prima para o trabalho com a linguagem. De acordo com Silviano Santiago, “A descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64.” (SANTIAGO, 1988, p. 19). Dessa forma, o período sombrio de crise social imposta pelos militares não implicou em uma ditadura à ficção; pelo contrário, nossos artistas e escritores compreenderam que o processo de modernização e de industrialização do Brasil ocorria basicamente através dos mecanismos de ordem para atirar, torturar, prender e matar e de progresso no poder e no autoritarismo policial e militar. Como característica e reflexo dos anos de chumbo na ficção brasileira, restaram algumas marcas na literatura pós-1964, sobretudo, o fato de que ela

não carrega mais o otimismo social que edificava, encontrado em toda a literatura política que lhe é anterior. Por essa razão também é que o texto literário deixa de se expressar pelos tons grandiloquentes e pelos exercícios de retórica. A boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial. (SANTIAGO, 1988, p. 21).

As insinuações das rachaduras no concreto, como diz Silviano Santiago, transformam-se em alegria nas artes e na literatura, de modo geral – basta pensar na eficiência do humor

⁴ A expressão foi incorporada com conceito crítico por José Paulo Paes (1988), no ensaio “O pobre diabo no

praticado no período, na televisão e nos jornais, para tirar sarro dos militares que, apesar da censura, demonstravam pouco senso humorístico para rirem de si mesmos. Isso não impede que, por exemplo, no conto “O Cobrador”, de Rubem Fonseca, o riso seja cortante e a sátira afiadamente irônica para demonstrar e representar a insatisfação que o período autoritário e sisudo gerou, traduzido em uma ironia que assume tons de violência. A dura realidade imposta exigiu do escritor um posicionamento combativo em relação aos desmandos de toda ordem e, devido ao período de repressão, a maneira de encarar o real e de representá-lo de 1964 para cá. Representação esta que ainda ocorre a partir de ecos da violência, tornando possível a compreensão dos aspectos reais através de nossa ficção. A partir do ano de 1964 e durante os anos de chumbo, o pensamento dos vários ditadores que se revezaram no poder funcionou, praticamente, como o ideal platônico de uma cidade/sociedade justa e o controle do imaginário foi imposto a partir da expulsão dos poetas/artistas não só da cidade como do país, na forma de exílio.

A exploração da miséria de todos nós encontrou em Dalton Trevisan e em Rubem Fonseca um campo fértil para a exploração dos aspectos da realidade a partir da violência, ao estilo do que Alfredo Bosi (1977) chamou de brutalista. Sobre isso, o crítico nos diz que

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul [...]. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando gestual; dissonante, quase ruído. Está, necessariamente, fazendo escola: junto a Rubem Fonseca, ou na sua esteira, alguma [s] páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant’Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, de contistas que escrevem para o Suplemento Literário de Minas Gerais, de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, sem falar em alguns textos quase-crônicas do seminário carioca *O Pasquim*.

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambiguamente secreção e contraveneno, segue de perto os modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional. Mas o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. (BOSI, 1977, p. 18).

Da década de 1960 para cá, a observação de Alfredo Bosi foi certa e, na esteira de Rubem Fonseca estão Fernando Bonassi, Patrícia Melo, Paulo Lins, Ferréz, Marçal Aquino, Marcelino Freire e Marcelo Mirisola – para citar alguns escritores que transitam no território urbano e encontram nesse espaço os seus dialetos da violência, contaminados ainda mais pela poluição do capitalismo avançado, que são representações de modos de sentir e de viver a realidade. Foi com o conto contemporâneo e com a conquista de uma linguagem moderna que a representação literária alçou novos voos – sobretudo, no romance.

A afirmação de Alfredo Bosi não impediu que as transformações na maneira de escrever e na forma de circulação da literatura exigissem do crítico um novo olhar para o assunto. No ensaio “Os estudos literários na era dos extremos”, Bosi (2002) repensa a definição de literatura brutalista a partir da produção literária do final do século XX que, transformada em mercadoria, teria como alvo o “leitor-massa, faminto de uma literatura que seja *especular e espetacular*.” (BOSI, 2002, p. 249). Nesse sentido, o imediatismo aplicado aos escritos contemporâneos dá ao leitor a sensação de estar presenciando uma realidade verdadeira, em que pese toda a redundância, mas que atende às necessidades de ficção de uma forma semelhante àquela que é veiculada em jornais e programas de televisão. Sobre este aspecto, somos informados que

[...]. Autor e leitor perseguem a representação do *show* da vida, incrementado e amplificado. Autor-massa e leitor-massa buscam a projeção direta do prazer ou do terror, do paraíso do consumo ou do inferno do crime – uma literatura transparente, no limite sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipare ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo. Uma explosão de imediatidade e uma implosão do descritivismo estilizado que a escrita realista, vinda dos ideais literários do século XIX, construiu como *mimesis* da realidade histórica. (BOSI, 2002, p. 249).

Na “Era dos Extremos” para lembrar a expressão de Eric Hobsbawm que Alfredo Bosi utiliza em seu ensaio, o brutalismo cede lugar ao hipermimetismo, que é capaz de aproximar diferentes formas de escrever e criticar, sobretudo com as tendências de literatura e crítica feminista, homossexual, de minorias étnicas ou de excluídos socialmente, por exemplo. O hipermimetismo, “no regime da mercadoria em série, cedo ou tarde acaba virando convenção”. (BOSI, 2002, p. 251). Nas extremidades do “hiper-realismo brutalista” e da “hipermediação”, “parece restar pouca margem para a consciência mediadora.” (BOSI, 2002, p. 253). Esta consciência mediadora que o crítico exige é o ponto importante para

compreender, sobretudo, a produção contemporânea e a maneira pela qual os mesmos temas da crônica jornalística policial ou da indústria da violência televisiva recebem tratamento e transformam-se menos em espetáculo e mais em obra de arte.

Desde a fundação da “escola fonsequiana”, o realismo tomou novas formas, cores e feições, diferentemente do que ocorria no século XIX brasileiro, mostrando-se menos cientificista do que pregava, sobretudo, o Naturalismo. A observação sobre a prática de um novo realismo, de Karl Erik Schøllhammer (2009), em *Ficção brasileira contemporânea*, é feita no sentido de tentar discernir a postura e as técnicas realistas na ficção de alguns escritores contemporâneos. Sobre a presença do realismo na nova geração de escritores, o pesquisador diz que “O que encontramos, sim nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53). Mais do que a ilusão de realidade através de um realismo mimético ou representativo, o crítico aponta como característica a “vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54).

Ainda que seja difícil tratar da realidade brasileira, uma vez que praticamente todas as mídias se ocupam disso, – basta pensar nos *reality shows* ou em programas que prometem mostrar a realidade de uma forma nunca vista antes na televisão brasileira, nos telejornais sensacionalistas que pioram, banalizam e deturpam ainda mais a miséria social, na contramão dessa venda de realidade, cabe ao escritor tratar do assunto de forma diferente, distanciando-se de uma representação jornalística e detendo-se na especificidade do estético sobre o qual ele trata. E o esforço para tratar do real de maneira diferente é movido pelo “desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57). Esse desejo de transformação da linguagem vem sendo desenvolvido pela chamada literatura marginal, feita por escritores que estão à margem do centro social e até mesmo do circuito editorial, publicando seus livros de forma coletiva ou alternativa, como é o caso de *Capão Pecado*, por exemplo, romance do escritor Ferréz, que é capaz de concentrar um efeito estético, resultando no envolvimento do leitor de forma afetiva na realidade a partir da qual a narrativa é trabalhada.

Sem dúvida, a importância da chamada literatura marginal para essa retomada do realismo na prosa contemporânea cumpre o papel de colocar o leitor em contato direto com a realidade brasileira em novas formas e performances. A reflexão sobre aspectos cruéis da

sociedade encontrou espaço em obras como *Estação Carandiru* (2001), de Drauzio Varella, desencadeando uma série de relatos sobre a realidade marginal e o mundo do crime que visitam a fundo o inferno que esses ambientes representavam, como por exemplo, em *Memórias de um sobrevivente* (2001) e *Tesão e prazer* (2004), ambos de Luiz Alberto Mendes, e *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho* (2001), de William da Silva Lima. Essas obras marcam a explosão de narrativas em formato de livros, filmes e documentários marcados pela relação afetiva com a realidade expressa, pautada por fases cada vez mais complicadas da violência urbana. E, inegavelmente, o papel da mídia potencializa a visibilidade social do crime.

Para sistematizar as ideias sobre a representação da violência, Tânia Pellegrini trata dessa característica como elemento constitutivo da sociedade brasileira nas culturas que foram fundadas a partir do colonialismo, como é o caso da nossa. A preocupação da pesquisadora, no ensaio “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje” (PELLEGRINI, 2004), é, a partir da escolha dos textos *Estação Carandiru* e *Cidade de Deus*, pensar como essas narrativas tratam do assunto sem esbarrar no sadismo ou exotismo que tanto agradam à mídia e ao mercado. Ela aponta que, ligado à questão do novo realismo está não somente

o modo como as coisas são construídas enquanto linguagem, mas *também o que elas são*; sendo um estilo, esse realismo está funcionalmente ligado a um objetivo cuja referência é *concreta*; assim, o objetivo da *mimesis* aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação quanto a constatação desinteressada ou interesseira e, na pior das hipóteses, cínica. (PELLEGRINI, 2004, p. 22).

No caso de *Cidade de Deus*, percebe-se que a *mimesis* funciona como insatisfação e denúncia em relação às mazelas sociais, ainda que pese o fato de a narrativa ter sido acolhida pela indústria cultural. Em último caso, o filme, de 2002 cumpriu seu papel de representar a mesma precariedade social da qual o romance trata. Tânia Pellegrini ainda adverte que o choque causado pelas narrativas escolhidas em seu ensaio exigem outras categorias para analisá-las, a fim de “buscar compreender o *sentido* e a *função* da produção da cultura e da literatura de hoje.” (PELLEGRINI, 2004, p. 31).

Em outro ensaio, “Realismo: postura e método” (2007, p. 138), Pellegrini aborda e problematiza o conceito de Realismo em relação às suas transformações na forma de representação contemporânea. As técnicas de fragmentação e estilização, colagem e montagem convivem atualmente com o que ela chama de “realismo refratado”, que é capaz de traduzir as condições da sociedade brasileira, quais sejam:

caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias [...]. Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como *refração*, metaforicamente, ‘decomposição de formas e cores’, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos. (PELLEGRINI, 2007, p. 138-139).

Nesta perspectiva, o conceito de realismo ainda apresenta um campo fértil para o cultivo de uma postura diante das novas realidades e de um método de observação crítica daquilo que é aceito como realidade, uma vez que é possível identificar mais de uma forma de representação realista. Desta forma, conforme já dissemos, a produção contemporânea tomou forma e ganhou força, sobretudo, por causa do golpe militar de 1964, vai de encontro a esses anseios de narrar a partir de um posicionamento realista aliado a um método narrativo de interpretação do real.

Encontramos, em *Cidade de Deus*, uma narrativa que se ajusta ao realismo praticado na contemporaneidade, de forma precursora, na qual Paulo Lins, através de sua escrita, toma uma postura em relação à realidade expressa a partir de uma observação detalhada do dado real que, no romance, é a violência e os seus vários desdobramentos. Dessa forma, ele reorganiza o realismo representado e o produto reconfigurado é *Cidade de Deus* com suas cenas-recortes do contexto original, adquirindo, portanto, um novo significado. A partir da ficcionalização desse elemento constituinte de nossa sociedade, podemos questionar-nos sobre a finalidade dessa exposição representativa da violência, conforme passaremos a tratar no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3: NARRATIVA E REPRESENTAÇÃO: *CIDADE DE DEUS*

De um botafoguense ilustre a respeito do alto grau de parcimônia com que o Sr. Charles Borer admite contratar reforços para o Botafogo:

– Barato, hoje em dia, nem cadáver de marginal na Cidade de Deus.

Jornal do Brasil, 14 jan. 1980. Coluna Campo neutro, de William Prado.

3.1 Um livro e alguns intelectuais: produção e recepção

Paulo Cesar de Souza Lins nasceu em 1958, na cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Estácio, conhecido como o “Berço do Samba”; é formado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e lecionou literatura e língua portuguesa. Iniciou na literatura como poeta, com a publicação do livro de poemas intitulado *Sobre o sol*, em 1986. Morador do conjunto habitacional Cidade de Deus, dedicou-se à pesquisa antropológica sobre criminalidade e as classes populares no Rio de Janeiro. Em 1995 foi contemplado com a Bolsa Vitae de Artes, que possibilitou a conclusão do romance *Cidade de Deus* (1997). Em 2004, foi professor convidado do Center for Latin American Studies da Berkeley University para falar do Brasil, de sua experiência como morador de favela e sobre o romance *Cidade de Deus*.

Recentemente, lançou *Desde que o samba é samba* (2012), livro no qual o autor reconstrói o mundo da malandragem, da violência nos morros e bairros cariocas e do surgimento do samba, numa mistura de ficção e realidade que já recebeu contrato para visitar as telas de cinema, com previsão de início das filmagens para 2015. Seu romance de estreia foi adaptado para o cinema em 2002, com direção de Fernando Meirelles. Posteriormente, Paulo Lins trabalhou como roteirista na TV Globo, redigindo o roteiro do seriado “Cidade dos Homens”. O autor trabalhou ainda como roteirista do filme “Quase dois irmãos” (2004), na adaptação cinematográfica da letra da canção de Renato Russo, “Faroeste caboclo” (2012), na elaboração, em parceria com Luiz Fernando Carvalho, do roteiro do seriado “Subúrbia” (2012), exibido pela Rede Globo de Televisão e, também, no roteiro do filme *A estrada 47* (2015). Paulo Lins, além dos dois romances citados, está incluído na antologia *Cenas da favela* (2007), organizada por Nelson de Oliveira, com o conto “Destino de artista”, e

escreveu, em parceria com Maurício Carneiro, Beo da Silva e Eduardo Lima o livro de poemas *Era uma vez... Eu!* (2014).

Do contato com a antropóloga Alba Zaluar, pesquisadora renomada nos estudos sobre violência e criminalidade no Brasil, para quem Lins foi recrutado como entrevistador dos moradores de Cidade de Deus, e com Roberto Schwarz, um dos maiores críticos literários do país, que estava no auge de sua atividade intelectual (no ano de 1986, quando o romance começou a ser escrito), surgiu o incentivo para que Paulo Lins iniciasse sua aventura literária, com duração aproximada de dez anos, até o lançamento do livro, em 1997.

Devido à efervescência dos anos 1980, junto com a poesia marginal, o escritor, em conversa com Alba Zaluar, disse que não queria mais saber das entrevistas para sua pesquisa antropológica, ao que ela pediu então que Paulo Lins escrevesse um poema⁵ que, na constatação de Roberto Schwarz, continha a matéria prima para um romance no qual o pobre tomaria controle da situação literária e poderia escrever sobre a realidade que o cercava. Basta lembrar que o crítico já havia organizado um volume, *Os pobres na literatura brasileira* (1983), com ensaios sobre o tema. Na apresentação do livro, Roberto Schwarz já dizia que era preciso “não confundir poesia e obra de ciência, e não ser pedante, para dar-se conta do óbvio: que poetas sabem muito sobre muita coisa, inclusive, por exemplo, sobre a pobreza.” (SCHWARZ, 1983, p. 7). Seria, portanto, a oportunidade de inverter a situação apresentada até então e de surgir um romance sobre a criminalidade, violência e pobreza em Cidade de Deus escrito por alguém que conhecia o contexto.

Paulo Lins começou a escrever *Cidade de Deus* (1997) ainda em 1986, após ser recrutado pela antropóloga Alba Zaluar para realizar as pesquisas de campo que seriam utilizadas em sua pesquisa sobre “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro” e “Justiça e classes populares”. Alba enfrentaria problemas para ouvir os membros das quadrilhas, então recrutou moradores do local, que foram recomendados pela Associação de Moradores de Cidade de Deus, entre eles, Paulo Maluco – como o autor do romance era conhecido na favela pelos amigos, por ser “da rapaziada do conceito”, ou seja, não estava envolvido com os bandidos do local, além de ter formação universitária na UFRJ.

Paulo Lins afirmou que “[...] as cenas mais brutais do romance são justamente as calcadas no real” (*Revista Veja*, 13 ago. 1997, p. 114-120), com autoridade de quem

⁵ O poema sem título chegou às páginas do número 25 da *Revista Novos Estudos CEBRAP* e inicia-se com “Fui feto feio feito no ventre-brasil/ estou pronto para matar/ já que sempre estive para morrer/ Sou eu o bicho iluminado apenas/ pela luz das ruas/ que rouba para matar o que sou/ e mato para roubar o que quero [...]”. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*.

entrevistou moradores e, posteriormente, ficcionalizou o cotidiano de Cidade de Deus no período que vai dos anos finais da década de 1960 até meados dos anos 1980. De fato, os jornais da época eram povoados por notícias sobre a criminalidade no conjunto habitacional, o que estigmatizava a população que não estava envolvida com a guerra pela disputa de poder sobre o domínio do tráfico de drogas. Coube ao escritor transformar essa realidade brutal em romance.

Desde Aristóteles e Platão já havia a preocupação com a verossimilhança, o que implica na forma de narrar e na maneira por meio da qual a realidade será representada. *Cidade de Deus*, enquanto história, em consonância com a definição de Todorov (2009, p. 220), “[...] evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real.” Os personagens que existiram de fato, Zé Pequeno, Mané Galinha, entre outros, fazem parte da realidade que o romance retrata e, sobretudo, de um contexto mais amplo que é o do envolvimento deles com a criminalidade. Enquanto discurso, o romance merece atenção pela maneira através da qual o narrador nos faz conhecer os acontecimentos, que tentaremos interpretar aqui mais adiante.

O primeiro romance de Paulo Lins fala da realidade da favela que dá título ao livro e enreda o cotidiano dos bichos-soltos⁶ com a prática de crimes, que passa pela formação da neofavela nas décadas de 1960 a 1980. Fruto de pesquisa antropológica realizada pelo próprio escritor, pode-se dizer que a história é contada sob o olhar interno de quem conhece a realidade ali presente. Em 2002, *Cidade de Deus* foi transposto para a tela de cinema e para a televisão, no seriado “Cidade dos Homens”; em 2004, o filme concorreu ao Oscar em quatro categorias – Melhor Diretor, Melhor Roteiro, Melhor Edição e Melhor Fotografia.

O livro tem como epígrafe um poema de Paulo Leminski (*apud* LINS, 1997, p.7) que parece dar o tom à narrativa, que preza por uma prosa poética. Transcrevemos:

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha.

⁶ Na organização social da neofavela, o bicho-solto é a figura que pega em armas para conseguir seus objetivos e, com um revólver na mão, se transforma em um verdadeiro “bicho feroz”, como no samba de Bezerra da Silva; o malandro, por vezes, recorre à inteligência para tirar vantagem em uma situação; já o otário é aquele que tenta ser bandido de uma hora para outra, mas, na primeira oportunidade, entrega os companheiros. Este último é malvisto por malandros e bichos-soltos.

O foco na palavra se espalha por toda a narrativa, em reflexões metalinguísticas que enovelam, também de maneira metafórica, fala e bala:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se no fundo dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 1997, p. 23).

Assim, o romance se desenvolve por meio de uma constante disputa entre a fala e a bala. Na impossibilidade de utilizar aquela, esta se apresenta como a melhor saída para bichos-soltos e malandros articularem seus planos de ascensão social ou, pelo menos, de domínio do poder na Cidade de Deus. É interessante notar que o narrador do romance oscila entre a linguagem culta e a corrente entre os moradores da favela. Nos diálogos, permanece o modo de falar daqueles que utilizam a bala como forma de sobrevivência. A dificuldade para falar da vida igualmente difícil do local e até mesmo para trabalhar a palavra diante da vida dura da população inverte os valores e reduz o poder de alcance da fala à expressão: “Falha a fala. Fala a bala.” (LINS, 1997, p. 23), ou seja, demonstra o silenciamento da voz de pessoas comuns que o romance vai representar.

Nesse contexto, pegar em armas é uma maneira de despertar admiração e, sobretudo, de conquistar o poder; para garanti-lo é preciso submeter-se a isso e, conseqüentemente, eliminar membros de quadrilhas inimigas. Cenas em que a fala perde para a bala são percebidas quando a criminalidade aumenta e as notícias começam a tomar conta das páginas dos jornais. Por diversas vezes, os bandidos, que não sabem ler, se identificam por fotografias nas manchetes de jornais, quando, no fundo, queriam que a palavra superasse a violência, conforme podemos constatar no diálogo entre Mané Galinha e Torneira: “– É, cumpádi, com cinco anos eu já robava na feira, já dava balão pagado, eu era foda... mas eu queria prende lê, deve ser maneiro!/- Pode crer!” (LINS, 1997, p. 444).

As figuras do narrador onisciente e a do autor se confundem na narrativa e se distancia desta no momento em que se aproxima da linguagem poética, como acontece, por exemplo, após a morte de Salgueirinho: “Deu-se um corte na manhã, oriundo de uma oração de verbo

intransitivo e sujeito morto. As ruas ficam cheias de choro pelas esquinas. Capengam todas as hipóteses de ser mentira o final da vida do malandro.” (LINS, 1997, p. 111). Essa voz narrativa toma partido das ações e comenta os fatos de forma poética; aqui sai de cena a técnica da pesquisa para a entrada do trabalho artístico com a linguagem.

O romance de Paulo Lins apresenta um relato ficcional e ao mesmo tempo crítico da realidade por meio da narração de aproximadamente 30 anos de transformações em Cidade de Deus, estruturados em três partes, por meio de uma organização temporal que articula tempo e espaço através da experiência dos personagens.

Desde “A história de Cabeleira”, os crimes são o tema para os mais diversos acontecimentos. Os moradores que chegavam levavam de tudo para Cidade de Deus, e a denominação dos lugares ficou por conta de “Lá em Cima”, “Lá na Frente”, “Lá do Outro Lado do Rio” e “Os Apês”. Aos poucos, a criminalidade na favela vai se expandindo, até chegar aos jornais, motivo de certo orgulho para Cabeleira e Pretinho:

Na segunda-feira, um jornal trazia os crimes de sábado na primeira página. [...] as notícias do assalto ao motel, da morte da criança e do homem decepado, em destaque na primeira página, davam a eles fama de corajosos e destemidos.

– Todo bandido tem que ser famoso pra nego respeitar legal! – disse Cabeleira 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. (LINS, 1997, p. 90).

O enredo de *Cidade de Deus* está intimamente ligado, no campo do real, à pesquisa realizada por Alba Zaluar, no início da década de 1980, na praça Matusalém (hoje Bloco Luar de Prata). O trabalho pioneiro da antropóloga resultou em publicações como *A máquina e a revolta*, em 1985, e *Condomínio do diabo*, em 1994, e contém a base dos dados reais que foram ficcionalizados no romance. A narrativa de Paulo Lins se apresenta como uma forma literária de representação da realidade sob o ponto de vista de quem pesquisou e entrevistou moradores para um trabalho acadêmico, o que possibilita ao escritor conhecer de perto o cotidiano de Cidade de Deus.

A ligação entre o trabalho de Alba Zaluar e o romance de Paulo Lins, entre várias possibilidades, se dá, também, pelo fato de Mané Galinha e Zé Pequeno – protagonistas do romance – terem vivido no conjunto habitacional no final da década de 1970 e início dos anos 1980. Ao chegar à Cidade de Deus, a antropóloga teve acesso aos fatos ocorridos na fase mais sangrenta do lugar por meio dos relatos de familiares e de conhecidos dos dois.

Em outro momento, depois que *Cidade de Deus* passou do formato livro para as telas de cinema, algumas polêmicas envolveram o escritor, moradores do conjunto habitacional, os diretores do filme, Kátia Lund e Fernando Meirelles, e a própria Alba Zaluar. Antes disso, Paulo Lins já tinha enfrentado a situação de responder a alguns processos por causa de personagens do livro que foram confundidos com moradores da favela. Note-se que, apesar da temática do romance e das cenas violentas, o escritor não foi processado por fazer apologia ao crime ou algo do tipo.

Na internet, o portal *Viva Favela* (www.vivafavela.com.br) veiculou as opiniões de cada lado, a começar pela coluna do *rapper* MV Bill, em que ele critica os produtores de *Cidade de Deus*, questiona quais os benefícios que a comunidade teria e cobra uma postura social diferente dos envolvidos em relação à comunidade da Cidade de Deus. De toda essa polêmica, merece atenção o texto que Alba Zaluar publicou nesse mesmo portal, no qual ela vem a público para reivindicar consideração e reconhecimento por seu trabalho e para contar alguns pormenores das situações que envolvem *Cidade de Deus*, livro e filme e que, tempos depois, incentivou e sugeriu a Paulo Lins, então assistente de pesquisa, que escrevesse o romance *Tempo de pipa*. Alba Zaluar conta, ainda, que sua única exigência era de que nem o nome do conjunto habitacional, nem os nomes dos moradores aparecessem no romance, mas, por questões editoriais, essa exigência foi deixada de lado.

O conjunto habitacional Cidade de Deus foi construído por meio de decreto do então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda⁷, no início da década de 1960. É um bairro desmembrado de Jacarepaguá, situado na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, e foi concebido para abrigar habitantes de outras favelas que haviam sido destruídas por temporais em 1962. O nome do projeto está associado à *Cidade de Deus* de Santo Agostinho⁸, possivelmente para atrair e motivar a população a morar em uma região periférica e sem infraestrutura, uma vez que as favelas costumam receber denominações como Buraco Quente, Cova da Onça, Everest, Favela da Foice, Fumacê, Marimbondo, Mata Quatro, entre outros.

O termo “favela”, no sentido como o compreendemos hoje, passou a ser empregado após a Guerra de Canudos (1896-1897), e está ligado a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Quando retornaram para o Rio de Janeiro, os soldados pediram permissão ao Ministério da Guerra para construir casas para suas famílias no morro da Providência, posteriormente

⁷ Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977). Foi jornalista e político, governador do Estado do Rio de Janeiro (à época, Estado da Guanabara), de 1960 a 1965.

⁸ Aurélio Agostinho – 354 d.C. a 430 d.C.. Foi bispo da Igreja Católica. *A Cidade de Deus* retrata o “local dos eleitos”, e exerceu influência no período medieval.

chamado de morro da Favela, em alusão à planta de mesmo nome que existia em grande quantidade na região de Monte Santo, município baiano considerado ponto estratégico onde os combatentes ficaram instalados durante o conflito⁹.

Após o lançamento, o livro de Paulo Lins foi aclamado por Roberto Schwarz (1999)¹⁰, que tem participação tanto na pesquisa de Alba Zaluar quanto no processo de criação da narrativa. O crítico literário afirmou a qualidade do romance e destacou o resultado da articulação realizada entre a pesquisa de campo e a obra literária, que espelha a sociedade e a interpreta por meio do crime e de sua representação no romance.

Roberto Schwarz desempenhou papel importante na carreira do escritor. Foi ele quem fez a mediação entre Lins e a Companhia das Letras, para a publicação do livro, além de conseguir a Bolsa Vitae. Nas palavras de Paulo Lins, “Ele organizou um livro importante sobre o pobre na literatura brasileira. Mas ainda eram reflexões sobre a representação do pobre na literatura. Imagina quando ele descobre um pobre com voz literária? Apostou forte nisso. Porque o que *Cidade de Deus* oferece não é um assunto novo, mas uma voz nova¹¹.”. De acordo com Roberto Schwarz, a representação das relações sociais na narrativa realiza-se por meio de um movimento de focalização que, centrado no cotidiano da neofavela, promove o acúmulo de uma série de injustiças ao longo do enredo. A proximidade entre foco narrativo e objeto narrado promoveria, em última instância, uma potencialização da objetividade narrativa:

Colado à ação, o ponto de vista narrativo lhe capta as alternativas próximas, as lógicas e os impasses. O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que as personagens estão submetidas. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isso, estamos longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante. (SCHWARZ, 1999, p. 167).

Cidade de Deus também foi visitado por Luciana Artacho Penna, que já identificava no romance um “arrastão literário que não canta mais apenas a velha e boa malandragem...” (PENNA, 1998, p. 29) justamente por causa de ser um recorte e um retrato do Brasil que, além da história de uma favela, representa a dificuldade, nas camadas excluídas da população, de fazer a fala mais eficiente do que a bala. Este, aliás, um dilema difícil de ser apagado de

⁹ Cf. RODRIGUES, Sérgio (2014). De Canudos para o Brasil: a história da palavra favela.

¹⁰ A primeira versão da crítica de Roberto Schwarz foi publicada no caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, em 7 de setembro de 1997, com o título de “Uma aventura artística incomum”; aqui, utilizamos a versão que foi reunida no livro *Sequências brasileiras*, com o nome de “*Cidade de Deus*”.

¹¹ Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Entrevista com Paulo Lins.

nossa história. Já Vilma Arêas (1998) justifica o entusiasmo da crítica com o romance dizendo que “Guimarães Rosa, Machado de Assis, Dostoiévski foram evocados de um lado como possível horizonte de referência, Carolina Maria de Jesus, de outro.” (ARÊAS, 1998, p. 148).

O “dinamismo poderoso” (SCHWARZ, 1999, p. 164) do romance move parte dos objetivos de nosso trabalho, na medida em que lhe impõe um questionamento central: de que modo a narrativa *Cidade de Deus* organiza-se em torno da criação de um efeito de realidade por meio do qual o objeto representado se apresenta ao leitor de maneira aparentemente imediata? A configuração do tempo, dos personagens e a escolha do foco narrativo, como passaremos a tratar a seguir, dão conta de organizar esses aspectos.

3.2.1 Tempo

A representação da realidade em *Cidade de Deus* deve-se, sobretudo, através da organização do discurso e da importância deste para a economia da narrativa de Paulo Lins. Os recursos estilísticos utilizados pelo narrador são capazes de equilibrar a relação entre o plano dos conteúdos narrados e a forma de expressão destes conteúdos. Esse último aspecto é o que o narrador utiliza com maior habilidade, ganha maior destaque e organiza a diegese. Assim como um time depende de um jogador habilidoso, sem o qual a equipe se torna comum, o romance de Paulo Lins, quando está em ação – no momento da leitura – tem, na figura do narrador, uma instância habilidosa na arte de organizar a narrativa.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, em seu *Dicionário de teoria da narrativa*, definem que o termo “representação” remonta “às reflexões platônicas e aristotélicas sobre os procedimentos imitativos adotados pelos discursos de índole estético-verbal.” (REIS; LOPES, 1988, p. 88). No primeiro capítulo deste trabalho, os conceitos de Aristóteles e Platão sobre a *mimesis* foram evocados para, a partir daqui, serem trabalhados no romance de forma a compreender os modos e os meios da representação da violência. As problemáticas do realismo e da representação da realidade no romance acabam por fazer representante (o escritor e mais destacadamente o narrador) e representado (as personagens e a vida na Cidade de Deus) se tornarem inseparáveis, tornando-se, praticamente uma imagem dos fatos narrados.

No interior do romance, o enredo não obedece à ordem cronológica dos fatos. A narrativa tem seu início ligado ao clímax da história, já quando a guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha tomou conta dos acontecimentos na favela. Barbantinho e Busca-Pé dividiam um baseado à beira do rio enquanto discutiam sobre seus desejos profissionais quando

avistaram um corpo no rio, fruto da guerra ocasionada pelo tráfico de drogas. No plano dos conteúdos narrados, este é o primeiro episódio e pode ser enquadrado como uma anacronia, ou seja, uma “alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso.” (REIS; LOPES, 1988, p. 229).

Em *O tempo na narrativa*, Benedito Nunes (1995, p. 31) discorre sobre essa técnica da qual Paulo Lins lança mão para compor seu romance. A utilização do procedimento baseado no começo *in medias res* está presente na *Odisseia*, onde o Canto IX contém a origem da ação, as aventuras de Odisseu, que aparecem no Canto I. Em *Cidade de Deus*, a alteração dos eventos da história ocorre no nível do discurso. Na definição da técnica empregada, “o narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da ação, recuperando depois os fatos anteriores por meio de uma *analepse*.” (REIS; LOPES, 1988, p. 259). No penúltimo parágrafo, depois da conversa descontraída entre Barbantinho e Busca-Pé, ambos começaram a ver os sinais da guerra e o curso natural, por assim dizer, das mortes, fazendo “Mané Galinha correr, com o diabo do seu coração batendo forte, pela rua Lá da Frente, levando uma tocha de fogo nas mãos para incendiar a casa do assassino de seu irmão.” (LINS, 1997, p. 14). Já na fase mais crítica, quando a violência tomou conta da ação, sabemos, com mais detalhes, sobre a fúria de Mané Galinha que corre com o coração batendo forte “em direção à casa de Coroinha [...] e metralha a porta, as janelas, o basculante do banheiro [...], apanha a tocha, entra na casa e coloca fogo nas cortinas [...]” (LINS, 1997, p. 490). Coroinha e Parafuso assassinaram Gelson, irmão de Mané Galinha, o que deixou o personagem ainda mais submerso em ódio. Esse episódio, já na terceira parte do livro, representa a confirmação dos sintomas da violência nos personagens que aquela passagem bucólica no início da narrativa já insinuava. Nesse momento, não há mais perspectivas pessoais nem profissionais para os personagens; a condição à qual todos foram destinados foi a de revoltados, sem outra perspectiva possível e sem a presença dos elementos religiosos das religiões católica (referência a padre Júlio) e do candomblé (referência a Oxalá), constantes no início do romance (p. 14-15).

O movimento temporal de retorno ocorre várias vezes durante a história. O emprego da analepse na narrativa funciona como elemento de recuperação da história de determinadas personagens, em muitos casos, depois de terem se apresentado como figuras horríveis, seja na prática de pequenos crimes, seja na prática de assassinatos. Com a utilização desse recurso, “um signo técnico-narrativo do âmbito da representação discursiva do tempo” (REIS; LOPES, 1988, p. 230), o narrador interrompe uma sequência para trazer a memória de Pará e Pelé como forma de ilustração do passado de ambos. Os dois assaltaram um ônibus, mas não

contavam que um dos assaltados era sargento do Exército que, após encontrar um camburão da Polícia Civil, saiu junto com o policial Touro em busca dos dois assaltantes que foram encontrados e, encurralados, tornaram-se presas fáceis. A morte da dupla é narrada da seguinte forma: “A rajada da metralhadora de Touro rasgou o corpo de Pará. Um pequeno grupo de pessoas tentou socorrê-los, porém Touro proibiu com outra rajada de metralhadora, desta vez para o alto. Aproximou-se dos corpos e desfechou os tiros de misericórdia.” (LINS, 1997, p. 115).

O narrador utiliza o *flashback* para, em seguida, contar que Pará nasceu com icterícia no agreste pernambucano, contraiu várias doenças, perdeu o pai, assassinado por motivo torpe em sua terra natal, e, já no Rio de Janeiro, pediu esmola, dormiu com mendigos, perdeu a mãe engolida por um bueiro durante uma enchente, fez os mais variados serviços – de engraxar sapatos a comer “bunda de viado na zona para arrumar um pichulé” (LINS, 1997, p. 116), até que soube que os flagelados das enchentes de 1966 que estavam no estádio Mário Filho tinham direito a comida e casa própria e resolveu ir para lá, onde conheceu Pelé, com quem começou uma amizade. Na sequência, ficamos sabendo que Pelé era filho bastardo e que sua mãe fora expulsa de casa pelo avô quando engravidou e, por desespero, viu-se obrigada a cair no mundo da prostituição antes mesmo de dar à luz, tendo se enveredado pelos assaltos e pelo tráfico de drogas. Pelé nunca frequentou escola. Depois que descobriu que sua mãe era prostituta, nunca mais falou com ela. Em seu enterro, o avô materno encarregou-se do funeral, mas afirmou que “o bruto tinha caído na vida do crime por pura sem-vergonhice, conhecia várias pessoas que haviam passado pedaços piores que os dele e eram decentes.” (LINS, 1997, p. 117).

Com a utilização desse recurso pelo narrador, entendemos que a analepse opera de forma a recuperar acontecimentos que não foram ditos anteriormente e que tem a função de trazer ao leitor o conhecimento – ainda que breve – das vidas de Pará e Pelé. Desta forma, a compreensão da amplitude dos fatos que envolvem essas personagens se torna invariavelmente afetiva a partir do momento que sabemos como esses bandidos frios chegaram a esse ponto. Tendo conhecimento dos fatos nesta forma de *flashback*, o leitor sente-se motivado a continuar com a leitura do romance e a não desistir das 550 páginas que tem muito mais efeito de realidade para mostrar. A partir da relação entre presente e passado dos personagens, o narrador estabelece um jogo de contrastes, apresentando o presente criminoso dos envolvidos com o crime e, depois, revelando o passado de marginalização e de perdas que resultam na revolta que motiva todos a continuarem no mundo do crime até que sejam mortos. A analepse adquire uma função explicativa na narrativa, mostrando ao leitor

que os fins daqueles personagens são justificados pelos meios, ou seja, por suas histórias de violência. Esse movimento não justifica a violência em si, mas aproxima personagem e leitor e cria o afeto para aproximar a ambos. Esse é um diferencial em relação às narrativas jornalísticas da violência, por exemplo, que apenas reforçam a ideia corrente que prega que “bandido bom é bandido morto”, pensamento marcado por uma impossibilidade de compadecimento entre os crimes e suas motivações, diferentemente do que ocorre em *Cidade de Deus*.

A narração de acontecimentos do passado das personagens, como demonstramos acima, ocorre no romance em poucas linhas de um parágrafo. As marcações da passagem do tempo são objetivas, da seguinte forma: “enchentes do ano de 1966” (p. 116); “Um mês atrás” (p. 131); “Uma semana após a morte de Cabeção” (p. 176) e “O sol explodia no céu sem nuvens daquela quinta-feira”, entre outras. Frequentemente, ocorre a marcação do tempo cronológico, o que torna o texto diretamente ligado com a realidade extratextual.

Há, também, como marcadores de tempo, a referência a elementos da cultura popular como Jimmy Hendrix, guitarrista, cantor e compositor de sucesso dos anos 1960; os hippies; Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tim Maia e Raul Seixas; National Kid, super-herói japonês da década de 1960. A repetição dos marcadores do tempo se assemelha às estratégias dos meios de comunicação em massa; porém, no romance de Paulo Lins, funcionam como sinalizadores ao leitor de que a matéria narrada não tem a mesma função dos programas de TV e envolve o leitor ainda que ele se veja impotente diante das mazelas sociais apresentadas. O narrador utiliza a marcação cronológica em vários momentos, de forma a criar nesses marcadores seus “apoios” à realidade extratextual. Os vários acontecimentos envolvendo os personagens, pontuados por datas ou nomes de elementos da cultura de massa que remetem a uma determinada época, ainda que se assemelhe ao que fazem os meios de comunicação, mostra-se diferente na medida em que amplia a perspectiva da representação da violência de maneira a mostrá-la e assegurar seu estatuto ficcional a partir do envolvimento entre o texto e o leitor, sobretudo, através das referências a elementos da cultura e da música populares brasileira, convidando-o a participar afetiva e efetivamente com a história que está sendo contada, assegurando uma identificação entre ele, as personagens e a realidade ali representada.

3.2.2 Espaço

Cidade de Deus não é o romance de um Rio de Janeiro “para inglês ver”. Não há passagens que descrevam ruas ou lugares famosos nem pontos da cidade que foram

consagrados anteriormente por outros escritores que tiveram como ambiente a Cidade Maravilhosa; pelo contrário, é possível afirmar que a narrativa acontece em um “inferno colorido”, assim como o samba de Jorge Costa interpretado por Bezerra da Silva que utilizamos como epígrafe deste trabalho. Machado de Assis consagrou a Rua do Cosme Velho, a Rua do Ouvidor, o Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes; Nelson Rodrigues ambientou sua ficção nos espaços frequentados pela burguesia carioca, por exemplo, diferente do que fez João Antônio, o primeiro visitante da Cidade de Deus na literatura, em “Testemunhos da Cidade de Deus”, crônica presente em *Casa de loucos* (1976), livro no qual predomina o estilo objetivo da reportagem.

O assunto aqui é a Cidade de Deus, com seus becos e vielas. Há várias referências a lugares dentro da favela que, interligados, servem de cenário para o desenrolar da ação: Lá em Cima, Lá na Frente, Outro Lado do Rio, além de Vila Kennedy e Santa Aliança, outros dois conjuntos habitacionais criados para abrigar os flagelados pelas enchentes. Nomeando os locais, o narrador alcança o equilíbrio entre a representação social, calcada em locais verificáveis e existentes na realidade empírica, e a condição ficcional do relato. Dessa forma, esses espaços, representados pelos nomes dos lugares definem a condição histórica e social das personagens a partir de sua inserção na narrativa.

Ainda na primeira parte do romance, o bar aparece como ponto de encontro da malandragem. Um deles, o Bar do Pinguim, era “o ponto dos primeiros maconheiros do conjunto. Era ali que eles se reuniam para fazer a inteira do bagulho para fumar num loteamento próximo ao conjunto, ou no mato, e até mesmo pelas ruas, se houvesse possibilidade.” (LINS, 1997, p. 34-35). Foi no bar do Bonfim que Cabeleira soube o nome do delator que vivia a entregar o Trio Ternura em suas aventuras e sua reação representa a condição da criminalidade no início da história. Francisco odiava o povo do Rio de Janeiro, representados, para ele, na figura do negro. Abordado por Cabeleira e assassinado a tiros, o cearense é um dos delatores tão odiados pelos bandidos, que os impediam de progredir, por assim dizer, em suas vidas de crimes. Neste momento, o narrador compartilha do mesmo sentimento que os personagens, ao dizer que “Do lado de fora alcagüete merece cacete, mas, na favela, merece morrer. Ninguém acendeu velas para Francisco, apenas um cachorro lambeu-lhe o sangue endurecido no rosto.” (LINS, 1997, p. 64). Nessa fase do romance, ambientada na década de 1960, os bandidos prezam pelo seu próprio código de leis e condutas em prol da população da favela. Como observou Roberto Schwarz, os crimes “são como que equilibrados pelo objetivo maior e comum, que alegra a cidade.” (SCHWARZ, 1999, p. 170-171). Ainda que os bares apareçam na segunda e terceira partes, esses espaços não acolhem

mais os bebedores de cerveja e comedores de petisco; pelo contrário, servem apenas como ponto de referência a partir de onde surgem tiros ou na esquina dos quais os bandidos se escondem das balas, ou seja, o clima é muito menos amigável e mais tenso.

Tensão é o sentimento causado no leitor quando este se depara com as personagens disputando o comando de bocas-de-fumo, ambientes bastante frequentados. Vale lembrar, nesse caso, o aniversário de dezoito anos do menino Dadinho, quase como um ritual de passagem para o homem Zé Pequeno: “depois de embriagado, mandou liberar a boca-de-fumo para os amigos e para qualquer um que fosse comprar tóxico naquele dia que ele pagaria tudo.” (LINS, 1997, p. 207). Desse ponto em diante, Dadinho percebe que o tráfico de drogas estava se tornando pouco a pouco um negócio mais rentável do que os assaltos e via nas figuras dos traficantes que atuavam Lá em Cima seres com autonomia financeira e poder, neste caso, ao colocarem em prática a máxima “fala a bala”, somente.

A partir disso, ocorre uma mudança em relação à primeira parte no que diz respeito aos cenários e situações de camaradagem entre as personagens: Zé Pequeno e Bené passaram a ditar as regras e era apenas neste que Pequeno depositava sua confiança. Sob o comando de ambos, o espaço das bocas-de-fumo obedeceria a novos modos de convivência, a começar pela proibição dos assaltos nos Apês: “quem assaltasse algum morador nas áreas de suas bocas-de-fumo, morreria. Para dar exemplo, matou um ladrão sem o menor motivo [...]” (LINS, 1997, p. 219). Enquanto isso, Bené se dedicava à convivência com os viciados de classe média.

O narrador nos informa que os moradores que foram para o local, levaram de tudo – de pertences e bens pessoais até as suas alma, que dariam vida àquele novo local, transformado em uma “neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.” (LINS, 1997, p. 17-18). Mais adiante, Zé Pequeno se intromete no discurso do narrador e afirma: “Favela! Isso mermo, 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 Pequeno.” (LINS, 1997, p. 242). É nesse espaço que cabe o mundo na narrativa de Paulo Lins. A necessidade de convivência em comunidade fez as personagens recriarem códigos de conduta em seu novo local de moradia, esse novo mundo foi preenchido com um pouco dos hábitos anteriores que os moradores tinham em outros locais. Aos poucos, quase que como uma alternativa de sobrevivência, os bandidos dos anos iniciais, na história, passaram a conhecer os becos e vielas que poderiam ser utilizados em benefício deles mesmos

para a necessidade de fuga. De vez em quando, precisavam despistar algum policial que tivesse o mapa da Cidade de Deus gravado na mente, como era o caso de Cabeção:

Quem conhecesse bem o conjunto poderia andar de uma extremidade a outra sem passar pelas ruas principais. Marreco e Cabeleira gostavam de mostrar os revólveres para os policiais de ronda, entravam pelos becos dando tiros para o alto. Os policiais corriam atrás deles; porém, sem conhecer as dobras do labirinto, perdiam-se. Era comum, nessas horas, atirarem entre si. Os bichos-soltos davam a volta e atiravam de outro beco, deixando os policiais atordoados. Faziam isso somente quando Cabeção não estava de serviço. Era preferível nem sair de casa nos dias de seu plantão, porque ele era astuto como o Diabo e conhecia bem o conjunto. (LINS, 1997, p. 33).

Esse conhecimento do espaço pelas personagens é algo como uma “carta na manga” para escapar do poder oficial e não se submeter aos seus desmandos. Mais do que isso, é a prova de que, na falta da fala, vale a lei da bala e, em alguns momentos, como recurso para evitar o confronto, vale fugir.

Outro espaço representado pela narrativa é o da natureza. O narrador relata, quase que de maneira saudosa, como era a vida no lugar em um tempo no qual a própria natureza habitava, passando por um período no qual fauna e flora eram o suficiente para suprir as necessidades dos seres humanos que ali viviam, mas, com a chegada dos moradores e das mais de trinta mudanças por semana, o espaço foi ficando reduzido ao ponto de restar apenas o bosque de eucaliptos, a lagoa e o rio. Observa-se que a construção do conjunto habitacional é marcada, também, por uma forma de violência para que fossem erguidas as casas e os apartamentos: a violência ao meio ambiente para criar um novo espaço, não-natural.

Sendo a natureza um cenário presente no romance, o rio, presente da primeira à terceira parte, se configura como um espaço pelo qual navegam os corpos de pessoas sem destino, rumo a lugares também desconhecidos: são os corpos jogados no rio, que é testemunha de crimes e nele estão provas dos acontecimentos, sempre encarnados pelo vermelho do sangue. É no início do romance, quando Busca-Pé e Barbantinho conversavam sobre profissões e fumavam baseado que, no rio encarnado,

A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. [...]. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente. (LINS, 1997, p. 14).

Já na segunda parte, outro ambiente ganha destaque: o presídio, lugar para o qual os bandidos temem ir e, por isso, quando retornam, são recebidos com festa. Um desses cenários é o presídio da Ilha Grande, a Colônia Penal de Dois Rios, concebida originalmente, em 1903, para receber presos políticos, tendo passado a servir de local para detenção de condenados considerados perigosos. Vale lembrar que, pela Ilha Grande, também conhecida como “Caldeirão do Diabo”, já passaram presos como, por exemplo, Graciliano Ramos, Orígenes Lessa, Luiz Carlos Prestes, Fernando Gabeira, João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã, o traficante José Carlos dos Reis Encina, o Escadinha, entre outros. Foi dentro do “Caldeirão do Diabo” que o Comando Vermelho surgiu como facção criminosa e se espalhou por outros presídios e favelas do Rio de Janeiro.

Em outro presídio, o complexo penitenciário Lemos de Brito, Cabelo Calmo foi preso no dia de seu aniversário, quando assaltava um casal no centro da cidade. Julgado e condenado a cinco anos de prisão, como punição pelos crimes que ele havia cometido e por outros que fora obrigado a assumir após torturas na delegacia, foi apresentado ao xerife – presidiário com quem ele estaria “casado” a partir de então, com o nome trocado para Bernadete:

A partir desse dia, Cabelo Calmo fazia sexo com o xerife regularmente, agia como mulher de malandro: lavava as cuecas, dobrava o lençol todas as manhãs, arrumava-lhe a comida vinda dum lanchonete próxima ao presídio para os dois comerem. Quando falava ou fazia alguma coisa da qual o xerife não gostasse, era surrado. Com o passar do tempo, viu que não era só ele que vivia nessa situação, outros internos eram casados com os amigos do xerife, que na verdade formavam uma quadrilha que dominava toda a galeria. Quando existem pares é mais fácil aguentar o sofrimento, por isso seu ódio era amenizado, mas um dia se vingaria. A vida de mulher de xerife lhe proporcionava boa comida, cocaína, lençol, travesseiro, cobertores, bebidas, maconha e água gelada. Nos dias de visita, tinha o direito de vestir-se como homem para receber seus familiares. No entanto, na rotina do cárcere, andava de calcinha vermelha, a cor predileta do xerife; era obrigado a passar batom e a colocar brinco. Em sua primeira diarreia no presídio foi obrigado a usar absorvente. (LINS, 1997, p. 267-268).

Cabelo Calmo conseguiu sair da cadeia e voltou à Cidade de Deus depois de certificar-se que os acontecimentos durante sua vida de mulher na prisão não tinham chegado ao conhecimento dos companheiros. Tempos depois, Calmo apaixonou-se por uma professora, por quem passou a portar-se de forma diferente, na intenção de deixar a favela e a vida de crimes. Por causa do seu amor pela professora, resolveu entregar-se à Trigésima Segunda Delegacia de Polícia, foi condenado a cumprir pena na mesma penitenciária Lemos de Brito,

onde foi morto por um de seus inimigos, Carlinhos Nervo Duro, com quarenta estocadas na barriga (LINS, 1997, p. 532).

Quando a ação se transporta para o presídio, ambiente inóspito, a narrativa tende a fazer com que tempo e espaço confluam, acrescentando-se a isso o conflito que os personagens, – neste caso, Cabelo Calmo, – travam com o lugar, marcadamente um registro de época e dos aspectos socioeconômicos, psicológicos e morais que envolvem, de forma particular, as demais personagens dentro do presídio.

A relação que os personagens estabelecem com o espaço em *Cidade de Deus* é ambígua, uma vez que a favela é seu reduto e, ao mesmo tempo, o lugar de onde querem sair. Esse era o desejo de Cabeleira, que, mais do que continuar na vida do crime, queria juntar o dinheiro dos assaltos para comprar uma chácara no interior e passar o resto da vida criando galinhas. Essa Cidade de Deus que recebeu gente de toda sorte e de todas as outras favelas do Rio de Janeiro, em determinado ponto, aprisiona seus personagens, que passam a disputar território (as bocas-de-fumo) e enxergam nisso o que pode haver de mais valioso nesse inferno colorido.

3.2.3 Personagens

Além dos canais tempo e espaço, o efeito de realidade deságua no romance por meio dos personagens. Assim, eles se agarram às margens da narrativa e garantem que a ficção aproxime-se do referente, que Paulo Lins foi buscar diretamente na Cidade de Deus, durante suas entrevistas para os projetos “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro” e “Justiça e classes populares”. Na capa do livro, há a inscrição “Romance”, como se o autor, mergulhado durante anos na pesquisa acadêmica e tendo como indicadores editoriais Alba Zaluar e Roberto Schwarz, precisasse afirmar para si mesmo, enquanto escritor que agora era hora de ficção e não mais de realidade, somente. Por outro lado, para o leitor, a classificação do texto como romance constrói um horizonte de leitura que o colocam no domínio da ficção. Portanto, o romance de Lins corresponde ao que Umberto Eco (2009, p. 125) chamou de narrativa artificial, uma vez que os fatos ocorreram na realidade, tendo sido representados pela ficção e, nesse caso, o emprego desse paratexto garante o estatuto ficcional, como se o escritor quisesse introduzir à sua narrativa realista a fórmula do “Era uma vez” para representar os fatos reais que receberam tratamento ficcional. Em “Nota e agradecimentos”, ao final do livro, Paulo Lins diz que “Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas [...]” (p. 549). Dessa forma, o discurso narrativo se

reveste de verossimilhança; a história é ficção, mas foi construída a partir de fatos reais, ou seja, quando lemos o romance, é preciso ter consciência de que aquilo é, também, realidade.

Essa pré-seleção de relatos e de personagens, aliadas ao discurso do narrador, faz das personagens seres marcantes, que impulsionam a narrativa, sobretudo, por causa da utilização de nomes próprios ou, em sua maioria, os apelidos pelos quais as personagens são designadas (Busca-Pé, Zé Pequeno, Mané Galinha etc.). A função imediata da opção do autor por manter os nomes reais é a de identificar os personagens; o nome define seus traços distintivos: “O nome é muitas vezes um fator importante no processo de caracterização das personagens, sobretudo quando surge como um signo intrinsecamente motivado.” (REIS; LOPES, 1988, p. 214). A motivação, possivelmente, foi o envolvimento que Paulo Lins teve com a pesquisa durante a realização das entrevistas e, também, a forma como aquelas pessoas que ganharam vida no romance marcaram suas histórias no plano da realidade. Certamente, *Cidade de Deus* tem traços fortes de realidade, porém, são justamente esses traços que mostram e representam o mesmo assunto de maneira ficcional e, portanto, mimética.

A utilização dos nomes reais dos personagens no romance recebeu críticas, principalmente após o destaque que o filme dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund teve. Em reportagem da *Folha de S. Paulo*, “Uso de nomes é criticado”, de 2003, há quem diga que Zé Pequeno não era estuprador e não cheirava cocaína; que não havia menores de idade no tráfico de drogas porque tanto Zé Pequeno, quanto Mané Galinha, não deixavam; Sebastiana, que inspirou a personagem Velha Bá, abriu processo contra Paulo Lins, afirmando que já fez muita coisa errada, mas nunca foi prostituta. Provavelmente, ela tenha se sentido ofendida por causa da cena na qual Manguinha vai à casa da Velha Bá para comprar maconha e, vendo que ele estava sem dinheiro, a dona da boca-de-fumo resolveu fornecer maconha, cocaína e uísque em troca de favores sexuais. Manguinha “Tentou parar com aquilo, mas não conseguiu, sentia prazer de verdade em encenar aquele ato. Aos poucos foi ficando ali como se estivesse perdidamente apaixonado.” (LINS, 1997, p. 108).

No terreno da ficção, passemos à classificação em torno da caracterização de algumas dessas personagens que são revestidas de realidade. Vale ressaltar que, se houve tanta polêmica por passagens que ou ocorreram de uma forma e foram representadas de outra no romance ou não aconteceram e, portanto, são responsabilidade de Paulo Lins enquanto ficcionista, é porque a narrativa tem força para gerar tais discussões e, portanto, se afirmar autonomamente como ficção.

Assim como podemos dizer que o espaço não é dos mais privilegiados quando se trata do Rio de Janeiro, uma vez que os cenários são bocas de fumo, prisões etc., os personagens,

em geral, fogem ao modelo de tipos marcantes da literatura, tanto psicológica quanto fisicamente se compararmos com os narradores de Machado de Assis ou de Franklin Távora, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *O Cabeleira*, por exemplo. São homens e mulheres sem profissões reconhecidas pela sociedade, somando-se a isso o fato de serem, em sua maioria, personagens negros e, no Brasil, país cuja maioria da população é negra, o destaque reservado aos afrodescendentes ainda se limita, quando não à empregada ou cozinheira, ao papel de bandido. Na estrutura tripartida, em primeira análise, três personagens merecem que suas histórias sejam contadas: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno. Dentro das histórias de cada um deles, há outros tantos que o narrador se encarrega de mostrar com maior ou menor destaque.

Na realidade, as histórias de quaisquer criminosos ou de marginalizados pela sociedade não são dignas de narração – os meios de comunicação em massa garantem o adjetivo marginal na maioria de suas reportagens –; em *Cidade de Deus*, além dos crimes cometidos pelos personagens, ficamos sabendo, também, de suas histórias por trás dos delitos que, de uma forma ou de outra, motivaram suas ações na narrativa. Nesse ponto, a diferença entre os personagens de Paulo Lins e toda a violência que os cercam é que, ao contrário do que estamos acostumados, no romance, passamos a conhecer as histórias dos criminosos de um jeito diferente dos relatos policiais. Não é o jornalista, por exemplo, que apresenta os traços dos personagens, mas sim o narrador com sua sensibilidade para mostrar os meios e os fins que explicam a entrada deles para o mundo do crime. O narrador, para atender aos desejos de representação da realidade, se encarrega de contar as histórias que envolvem os criminosos e a própria divisão do romance em três partes denominadas “História” reforça a ligação entre as narrativas das várias faces da violência com a realidade.

Os personagens que são lembrados e reconhecidos com facilidade são as vizinhas e os policiais. As primeiras, na primeira parte do romance, trocam experiências entre si e cumprem o papel que a sociedade machista sempre relegou às mulheres: o de donas-de-casa. Há o episódio das vizinhas que conversam sobre a vida sexual de cada uma, conforme o diálogo a seguir:

– Seu marido não te chupa, não? Ah, minha filha... Você não conhece as coisa boa da vida. Antes do meu meter, tem que cair de língua uma meia hora. E no cu? Você não deixa ele colocar no teu, não? Você não sabe o que é bom. Nas primeiras vezes dói, mas depois vai que é uma beleza. Você pega uma banana, esquenta ela um pouquinho, enfia na xereca e manda ele colocar atrás. Parece que você vai voar. Você já fez carrossel? Saca-rolha?

Trenzinho? Funil? Dedinho? Meia nove? Tapadinho? Enrola-enrola? Entupidinho? Suga-suga...? (LINS, 1997, p. 131).

A vizinha, que era cearense, recebeu as sugestões foi para casa e propôs a utilização de uma banana quente na hora do sexo, porém, seu marido não gostou, agredindo-lhe fisicamente, além de a proibir de conversar com as vizinhas. Enquanto apanhava, imaginava seus desejos sexuais sendo realizados com um homem negro, já que a vizinha disse que, para ter prazer de verdade, tinha que ser assim. Então, decidiu por suas ideias em prática com o peixeiro. Essa relação acontecia em sua casa, sob o risco de o marido chegar mais cedo do trabalho e pegar os dois em flagrante. Quando a relação com o amante já estava mais estreita e ambos tinham perdido o medo, foram avisados pela vizinha de que o marido voltava do trabalho antes da hora, evitando, naquele momento, uma tragédia. O cearense voltou e disse que iria aproveitar a dispensa do trabalho para construir uma cisterna, porque a caixa d'água não era suficiente.

Em uma das saídas do marido, a cearense e o peixeiro nem esperaram muito e foram para casa, sendo surpreendidos pelo marido traído, que se encarregou de matar o amante, amordaçar a esposa e jogá-los no buraco onde ficaria a cisterna. Para concluir, “fez uma massa forte de cimento e terra preta, jogou-a por cima da catacumba improvisada. Depois do serviço pronto, passou a mão na mala, conferiu a passagem e cascou para o Ceará.” (LINS, 1997, p. 136). Os três envolvidos no episódio são personagens que fazem parte da realidade brasileira, facilmente identificáveis no campo das relações amorosas: a mulher insatisfeita que procura um amante, o popular “Ricardão”, que, hoje nem tanto quanto antigamente se personificava, em forma de piadas e nas narrativas populares, nas figuras do padeiro, do leiteiro, e, neste caso, do peixeiro. Todos esses são profissionais que vendiam seus produtos de porta em porta, o que facilitava o encontro entre os amantes, além da figura do marido traído, ou do “corno”. Esta personagem ainda conjuga o estereótipo do cearense de sangue quente por natureza que, em nome da sua honra, é capaz de matar. Apesar das características que esses três possuem, podemos enquadrá-los na definição de personagem plana, ou seja, como característica, “ela revela uma certa capacidade para se identificar com o *tipo* e com a sua representatividade social [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 218). Podemos afirmar que o emprego desses personagens na narrativa tem como função ampliar o mapa da violência que o romance representa. Eles têm instinto violento ainda que não lidem direta e diariamente com a violência, como é o caso dos bandidos.

É verdade que, nessa passagem, os envolvidos não retornam à narrativa, uma vez que dois morreram e um voltou para o Ceará com a honra limpa. E isso bastou para cumprir seu papel na história e sair de cena. Podemos dizer que a atitude da mulher, seus desejos sexuais e a não-obediência às ordens de seu esposo, a frieza e o plano bem-sucedido de matar os dois traidores, executados pelo marido, os aproximam de características mais complexas, porém, há outras vizinhas que aparecerão na narrativa, outros maridos traídos e outros traidores. O que não podemos deixar de notar é que esta é uma das muitas cenas que parecem banais, beiram até mesmo aquilo que vemos todos os dias nos noticiários da televisão, mas não podem ser entendidas como meros detalhes no romance. Episódios assim funcionam na narrativa como difusores da violência, uma vez que não só os bandidos que possuem revólveres e têm coragem para trocar tiros com a polícia partilham desse instinto violento. Dentro das casas, fora do confronto com representantes do poder oficial, a violência ocupa os espaços, tanto públicos quanto privados.

Outra imagem tipificada pela narrativa é a dos policiais que, no combate ao crime, por vezes, acabam assumindo eles próprios a condição de criminosos. Isso acontece com os policiais Touro e Cabeção. O primeiro, manifestando ódio aos moradores da Cidade de Deus, aceitava propina e desviava armas para vender aos bichos-soltos, para que eles mesmos se matassem entre si, o que facilitaria, de certa forma, seu trabalho, ou repassava a outros policiais para que fizessem o mesmo. Em perseguição a Pelé e Pará, Touro acabou acertando outro bandido que não era seu alvo e, ao averiguar os documentos do defunto,

Riu quando notou que a arma usada pelo bicho-solto era uma das tantas que entregara a seu amigo Faquir (policial militar expulso da corporação por ter matado a mulher e seu amante quando encontrou os dois se amando em sua própria cama), para ele vender. Pegou os documentos, talvez desse para fazer alguma falsificação se o bandido não fosse fichado. (LINS, 1997, p. 87).

Com o aumento do tráfico de drogas e com o conseqüente volume de pessoas que circulavam na favela para traficar ou para consumir, os policiais viram no assalto aos viciados e na cobrança de propina às mulheres que traficavam outros ramos de um negócio muito lucrativo. Já Cabeção era, também, um policial implacável, que passou a primeira parte do romance à captura de Cabeleira. Em uma das perseguições, o policial imobilizou Marreco e se viu encurralado pela multidão quando todos perceberam que a munição de sua metralhadora, a xereca, como ele mesmo apelidou, havia acabado. Durante a ação, ocorre uma intrusão do narrador, ou seja, uma “manifestação da subjetividade do narrador projetada no enunciado”

(REIS; LOPES, 1988, p. 259). Sem essa intrusão, o leitor não saberia, naquele momento, quais eram os hábitos e as condutas de Cabeção, que costumava dar tapa na boca das pessoas, forjava flagrantes, abusava de mulheres com a desculpa de estar fazendo revista.

Além disso, o narrador informa que, poucos dias antes daquela perseguição, “ele revirara com o cano do revólver a marmita de um trabalhador com o objetivo de encontrar maconha. O cidadão indignado com a atitude do policial jogara a comida fora e recebera socos e pontapés por desacato a autoridade.” (LINS, 1997, p. 122). Cabeção não contava com a esperteza de Marreco que, ao saber que não havia munição na metralhadora, conseguiu se levantar e derrubar o policial com uma rasteira. Na tentativa de sair o mais rápido possível do local, Cabeção sentiu-se consolado por ter ficado, pelo menos, com o dinheiro do assalto. No caminho, uma avó o abordou para culpá-lo pelo assassinato do neto de cinco anos. Desta vez, não tinha sido culpa dele, tratava-se de morte por bala perdida do revólver de outro policial. Em silêncio, quase que assumindo a autoria daquela morte, atravessou a escuridão e “Não demorou muito para um camburão parar e tirar o policial daquele inferno. Ao bater a porta da viatura o povo vaiou, apedrejou.” (LINS, 1997, p. 123).

Mais adiante, após outro embate malsucedido com Cabeleira, e depois de ter recebido uma carta da mulher dizendo que não voltaria mais para o Rio de Janeiro, porque estava infeliz com a situação de ter que acordar assustada, cansada com a rotina de mortes, por ter que ficar trancada em casa e ainda sofrer violência, Cabeção caminhava pelo meio da rua refletindo sobre as dificuldades que enfrentou no Ceará, a fome, o trabalho durante a infância e a perda de um filho com tuberculose. Vagando de cabeça baixa, foi morto por um assaltante, cujo irmão Cabeção havia matado. Além de ter sido colocado em uma carroça, açoitado, cuspidado, apedrejado e roubado, teve sua metralhadora, a xereca, levada pelo assassino.

No caso dos policiais, ocorre, também, uma oscilação entre o estatuto da personagem plana e o da redonda. Acreditamos serem essas acima exemplificadas, caracterizadas como planas, uma vez que seus hábitos são facilmente verificáveis no plano do real e a ideia acerca de suas construções é a da corrupção praticada pelos membros da polícia em tais situações, o que se torna repetitivo. A linha que as deixa no campo plano é o fato de morrerem a certa altura da história e, graças somente à onisciência do narrador, elas insinuam contornos de personagens redondas. Mais do que isso, saber sobre o passado de Cabeção e do momento pelo qual ele passava não justifica, mas explica, em certa medida, a revolta com a profissão e o desrespeito pelos moradores. De certa forma, isso aproxima o leitor, de maneira realista, através da afetividade com a personagem, deixando-a humanizada.

O verdadeiro destaque na construção dos personagens se concentra nos “donos das histórias”: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno, mas não só neles. Cada um deles representa uma época do conjunto habitacional ao passo que a favela vai recebendo mais pessoas até a narrativa chegar ao confronto entre Zé Pequeno e Mané Galinha. Na primeira parte, a história de Cabeleira é contada desde sua infância, na convivência com os familiares até sua morte, depois de muita disputa com o policial Cabeção. Integrante do Trio Ternura¹², junto com Alicate e Marreco, Cabeleira representa a bandidagem ainda com resquícios de malandragem, que praticava assaltos e preservava uma convivência amigável dentro da favela. Seu pai era alcoólatra, sua mãe prostituta e seu irmão, Ari, era homossexual, o que, para um bandido como ele, era uma decepção, tanto quanto ter perdido a avó, morta em um incêndio proposital.

Ari, que mais tarde se tornaria Soninha Maravilhosa, é a representação do marginalizado na favela, mais do que as mulheres no romance. Repreendido e humilhado pelo irmão e pela sociedade, só na terceira parte, sabemos que ela arrumou um marido que lhe deu casa e permitiu a adoção do filho de uma amiga que estava presa. Quando conseguiu uma vida tranquila, voltava para a Cidade de Deus somente para rever os conhecidos e fazer feira; sua nova vida lhe deu outras visões, sobretudo, em relação à pobreza: “dera para detestar pobres, porque eles são barulhentos, desdentados e sem nenhuma compreensão do que seja homossexualismo. Porque viado não o era mais, era homossexual e orgulhava-se disso.” (LINS, 1997, p. 395). Seu marido, o doutor Guimarães, era casado com Fabiana e hesitava em terminar a relação, mas, em um dia, quando estava embriagado, procurou Soninha Maravilhosa para dizer que viveria com ela para sempre, tomou a decisão e foi para casa dar a notícia à esposa.

Cabeleira, por sua vez, assaltava somente fora da Cidade de Deus e pedia aos outros bandidos que fizessem o mesmo, era considerado pelos amigos e decidiu que nunca ficaria sem dinheiro, mas não iria trabalhar e, mesmo assim, sonhava em sair da favela depois que juntasse dinheiro. Para Cabeleira, “bandido que é bom dá sorte; ele dera na primeira vez que sujou. Um dia, ganharia a boa.” (LINS, 1997, p. 52).

Na “História de Cabeleira”, algumas cenas evocam a malandragem à moda antiga, retratando o bom malandro, como no caso da personagem Haroldo, que morre com um tiro disparado pelo policial Cabeção:

¹² Conjunto musical das décadas de 1960 e 1970, composto por Jussara, Jurema e Robson Silva.

A bala entrara em seu olho esquerdo: íris despedaçada, sangue correndo pela calçada. Sim, era o Haroldo, o bom malandro, aquele que não atrasava ninguém, que morrera sem ter nada a ver com nada. Morreram as rodas de partido alto do São Carlos, morreram as cabrochas, morreu a sinuca, o jogo de ronda, as peladas de sábado à tarde, os ensaios do bloco carnavalesco Bafo da Onça, o baseado com os amigos, a cerveja de toda hora... (LINS, 1997, p. 44).

A malandragem na literatura e na cultura brasileiras, da maneira como estamos entendendo aqui, se inicia com *Memórias de um Sargento de Milícias*, representada, sobretudo, pelo personagem Leonardo que, de acordo com Antonio Candido, em “Dialética da Malandragem”, é “o primeiro malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil.” (1970, p. 71). Como um bom malandro, Leonardo utilizou a astúcia para inverter sua situação social e conseguir ascensão. Mais tarde, em meados do século XX, o estereótipo do malandro ganhou forma no dia a dia do Rio de Janeiro, então Capital Federal, surgido entre os morros, subúrbios e em todos os lugares para onde os pobres foram alocados no processo de reurbanização da cidade. Boa parte dessas pessoas, em sua maioria negra ou mestiça, se submetia a trabalhos mal pagos ou envolviam-se com a criminalidade. Aos poucos, a burguesia foi incorporando as características do malandro e enxergaram em sua figura um elemento constituinte da sociedade brasileira, os expedientes como por exemplo, a enganação, o jogo de chapinha e de carteados, as gírias, as roupas (terno de linho branco, chapéu Panamá e os sapatos em duas cores) e, quando muito, o uso da navalha para se defender, foram assimilados pelos compositores de samba. Noel Rosa, Wilson Simonal, Moraes Moreira, Bezerra da Silva, Dicró, Chico Buarque, entre vários outros, cantaram esse estilo de vida e registraram a filosofia de vida desse personagem. Esse tipo de malandragem, do boêmio que não acredita no trabalho, existe em menor escala, tendo sido reconfigurada, em outros profissionais, como por exemplo, jogadores de futebol e políticos.

As injustiças sociais em *Cidade de Deus* começam a se acumular a partir da morte de Haroldo, ainda na primeira parte. Inicia-se a perseguição de Cabeção a Cabeleira, junto com a relação complicada entre os moradores da favela e os policiais. Além disso, começa também a disputa pelo poder no controle do tráfico de drogas, revelando, ainda, as práticas de abuso de autoridade e corrupção policial no favorecimento da entrada de armas e entorpecentes no local.

Ao contar a história de Bené, o narrador divide as atenções já com Zé Pequeno, que começa a galgar degraus para ser o dono da favela. A amizade entre os dois se justificava

porque um conseguia completar as características do outro na divisão do comando do tráfico de drogas. Com os lucros, Bené aproveitava para se divertir e conviver em meio aos “cocotas”, jovens ricos cuja única ocupação era ir à praia, aos festivais de música e usar drogas. Sua imagem ainda está próxima à de Cabeleira, uma vez que preferia a conciliação a pegar em armas para resolver os problemas. Suas marcas são deixadas na narrativa menos pelos tiros e pela prática de violência e mais pelas marcas de consumo que modificavam sua imagem em relação aos demais, somadas ao desejo de frequentar os mesmos locais que os jovens da Zona Sul, assim que aprendesse a falar como eles: “na vida, tudo é uma questão de linguagem.” (LINS, 1997, p. 278), interfere o narrador enquanto conta os desejos de Bené.

Com o dinheiro que juntou, montou uma pizzaria, recebeu os amigos e contou sobre suas aventuras e o perigo de morar na favela. Para agradar os fregueses, insistia em colocar músicas de Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gal Costa e Caetano Veloso, ainda que não fosse agradável aos ouvidos da maioria. O consumo de marcas e a convivência com pessoas ricas era o objetivo de Bené, que sonhava ainda em “ganhar uma mina bonita, morar entre gente bonita e dançar discoteca até o fim da vida, numa boa. Nada daqueles crioulos com cara nervosa e sem dentes.” (LINS, 1997, p. 352). Com a vida boa que conseguia aos poucos, junto com Zé Pequeno, dava festas e, sob o comando de ambos, acabaram com os assaltos e estupros dentro da favela.

Bené, em grau menor do que Zé Pequeno, é um revoltado desde que, ainda criança, foi preso, acusado indevidamente de roubo e apanhou na cadeia. Depois disso, jurou que, quando crescesse, seria bandido e, então, teria motivos para apanhar da polícia. Quando foi preso, refletiu sobre a possibilidade de ter um emprego e sair daquela vida e se arrependeu. Amava Patricinha, mas mantinha um relacionamento com Mosca, que, ao saber que estava grávida, informou a Bené que faria um aborto porque estava insatisfeita com a vida boa e despreocupada que ele levava. Em seguida, seu irmão veio avisar que a mulher estava morta. Em troca de tiros com Butucatu, que tinha como alvo Zé Pequeno, Bené foi atingido por uma bala que não estava endereçada a ele. Em seu enterro, compareceram os bandidos e os amigos ricos e a cerimônia foi regada à cocaína e maconha, ao som do samba.

Assim como Zé Pequeno faz parte da história de Bené, na terceira parte do livro, Mané Galinha é responsável por fazer de Zé Pequeno uma personagem marcante no romance e divide com ele o segmento final. Ele se distancia tanto da personalidade de Cabeleira quanto da de seu amigo Bené. Desde criança, quando ainda era Dadinho, admirava os bandidos e tinha como sonho ser temido por todos e adorado pelas mulheres. A princípio, Eduardinho, o Dadinho, começou a praticar crimes ainda quando era criança e sua primeira prova de valentia

foi organizar um assalto a um motel na companhia do temido e respeitado Trio Ternura. O menino só conseguiu participar do assalto na última hora e depois de muita insistência. Sua personalidade já começava a se definir desde a infância, conforme podemos perceber na passagem em que Dadinho espera pelos adultos do lado de fora do motel:

Lá fora, a noite era parada aos olhos de Dadinho. Não estava nervoso, aliás, nunca ficava. Queria mesmo que saísse um tiro lá dentro para ele surgir como ás de trunfo na trama daquele jogo. Gostava de ser bandido, tinha sede de vingança de alguma navalhada que a vida fizera em sua alma, queria matar logo um montão para ficar famoso, respeitado assim como Grande lá na Macedo Sobrinho. Alisava o revólver como os lábios alisam os termos da mais precisa premissa, aquela capaz de reduzir o silogismo de um calar de boca dos interlocutores. Era arisco, tinha sexto sentido; atirava com as duas mãos. Quando brigava na mão não tinha pra ninguém. Gostava de sustentar dores alheias pelo riso, que nada pesava sobre sua cabeça. Era o desespero das tempestades condensadas nas íris de cada vítima, a dor da bala, o prelúdio da morte, o frio na espinha, o fazedor de último suspiro, ali, na humilde posição de olheiro, sentindo-se como cão de guarda. (LINS, 1997, p. 77).

Zé Pequeno, ainda quando era Dadinho, ficou órfão de pai muito cedo e, para poder trabalhar, sua mãe teve de deixá-lo aos cuidados de parentes, mais precisamente da madrinha que trabalhava em casa de família no Jardim Botânico. Muito cedo, aprendeu a manusear um revólver calibre 22 e a assaltar as velhas de cabelo azul nos bairros do Leblon, Gávea e Jardim Botânico. Como nos diz o narrador, “No terceiro assalto com revólver, fez questão de matar a vítima, não porque ela tivesse esboçado reação, mas para sentir como é que era aquela emoção tão forte: e riu a sua risada fina, estridente e rápida por muito mais tempo do que em outras situações.” (LINS, 1997, p. 185). O esforço de sua mãe para lhe dar uma vida digna ou, pelo menos, uma profissão foi grande, mas Dadinho viu que seria mais proveitoso utilizar a caixa de engraxate que o carpinteiro João Batista lhe cedeu gentilmente apenas como pretexto para assaltar os engraxandos.

Ambicioso para conseguir o poder, Zé Pequeno vai galgando degraus na hierarquia do tráfico de drogas e, após a morte de Bené, assume o comando da Cidade de Deus e o clímax da terceira parte do romance – não por acaso intitulada “A história de Zé Pequeno” – assume tons mais fortes no que diz respeito a essa personagem, a começar pela violência contra Manoel Machado da Rocha, o Mané Galinha, juntamente com o estupro de sua namorada, a quem Zé Pequeno cobiçava, por ser loura, bonita e pelo fato de que ele nunca poderia ter uma mulher como aquela. Ao saber que a notícia correu a favela, Pequeno “riu fino, estridente e rápido.” (LINS, 1997, p. 404). A partir desse episódio, teve início o período mais sangrento

do local – na ficção e na realidade, conforme pode ser visto nos estudos da antropóloga Alba Zaluar (2000; 1994), sobretudo em *A máquina e a revolta*, de 1985, e em *Condomínio do Diabo*, de 1994. Da rixa entre Mané Galinha e Zé Pequeno, além de inúmeras mortes, ocorreu a morte do trabalhador injustiçado, que, antes disso, teve a família dizimada pela violência, e a prisão de Zé Pequeno, que morreu ao receber um tiro no abdômen.

É importante ressaltar aqui, que as ocorrências do riso de Zé Pequeno variam. Acontecem em situações de assassinatos, de tensão, quando o personagem corre risco de morte e até mesmo ao saber da notícia da morte de alguém – seja seu inimigo ou elemento de sua quadrilha. Seu riso fino, estridente e rápido em vez de desconstruir uma situação que exija certo tom de humor, funciona como elemento de construção de uma crítica do romance a certos aspectos da sociedade brasileira a partir desse personagem que, além de sustentar o sofrimento alheio por meio do riso, funciona como um elemento causador desse sofrimento. A relação entre a pobreza e a violência se condensa em Zé Pequeno, a representação de traficante que conhecemos no Brasil contemporâneo e, na história, ele tem seu poder colocado em questão a partir da disputa com Mané Galinha.

Essas personagens redondas, construídas com traços fortes, são revestidas de personalidade e ganham destaque na história porque se ajustam, na economia da narrativa “pelas suas potencialidades de representação psicológica, às exigências próprias de uma personagem redonda.” (REIS; LOPES, 1988, p. 219). Percebe-se que os nomes dos personagens se resumem a apelidos que evidenciam suas características. O policial Cabeção está preso a sua origem nordestina e com o sentimento mal resolvido por causa do preconceito com seus conterrâneos; Mané Galinha, além da redução de seu nome, Manuel, cujo apelido remete ao tom pejorativo para designar os portugueses e também alguém que não seja muito esperto, tem sua qualidade de homem atraente afirmada pela alcunha Galinha. Carlinhos Dedo Duro é um caso curioso e ao mesmo tempo elucidativo de como as características definem os personagens: “Tinha o apelido de Dedo Duro não por ser alcaguete, mas porque em briga, por causa de jogo de ronda, perdera a mobilidade do indicador direito devido a um golpe de faca desferido pelo inimigo.” (LINS, 1997, p. 309). Esses apelidos revelam o caráter preconceituoso e discriminador de uma organização social – a da favela e do resto do Brasil – que se amplia e atinge mulheres, homossexuais, negros, nordestinos etc.

Os personagens, como tentamos demonstrar até aqui, não são o essencial em *Cidade de Deus*, mas sim engrenagens que, somando-se a elas o tempo e o espaço, formam a sensação de realidade à qual não podem escapar e que prende o leitor à narrativa. Em dois momentos, o narrador começa a se desfazer da grande quantidade de personagens de forma

sumária: no início e no fim da “História de Zé Pequeno. A terceira parte tem início com dois usuários de drogas conversando sobre o destino dos personagens. O fato de estarem fumando maconha é assimilado pelo narrador que, constrói os diálogos de forma um tanto quanto confusa. Eles lembram e sabem do destino tomado por alguns e se confundem em relação a outros. Só no final do romance é que sabemos o rumo que os personagens tomaram de fato. Esse registro, ainda que, no tempo da história, já fosse pacificado em relação à guerra do tráfico de drogas, está impregnado pela revolta e pela acumulação de injustiças e marcado pela violência, por prisões e por mortes. Somente Busca-Pé, Jaquinha, Laranjinha, Acerola e a Velha Bá seguiram suas vidas sem precisarem se envolver com a violência nem com a criminalidade.

No ensaio de Antonio Candido (2009), “A personagem do romance”, encontramos proposições fundamentais para pensar a relação entre os planos da ficção e da realidade e do papel que a personagem desempenha. Podemos dizer que, em *Cidade de Deus*, a representação ficcional da realidade ocorre, principalmente, mais pelas diferenças entre as personagens e seus correspondentes no mundo real e menos pelas semelhanças. Antonio Candido verificou que “há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade [...]” (CANDIDO, 2009, p. 55). Dessa forma, o que conhecemos de Cabeleira, Zé Pequeno, Bené e Mané Galinha foi processado pelo escritor que transformou essas personagens em seres autônomos, sem necessariamente estabelecerem vínculos fiéis com a realidade.

A fatura dessa diferença são personagens complexas, apesar da simplicidade aparente, marcadas por suas ações. Ao repetir a quase rotina de crimes e violência com a qual essas figuras convivem, o narrador possibilita ao leitor a formação de ideias sobre essas personagens. Coube ao escritor selecionar relatos sérios para a criação de uma ficção não menos séria; o tema do romance é algo que deveria ser pensado com vistas à mudança dessa realidade. Retratada nas palavras de Antonio Candido, a complexidade da personagem se deve ao fato que “o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas.” (CANDIDO, 2009, p. 60). Dessa forma, a crueldade não justifica a personalidade das personagens (e de nenhum ser humano, na mesma medida, evidentemente), porém, no romance, a combinação acertada de Paulo Lins na composição das personagens pode facilitar a compreensão do motivo pelo qual elas agiam de tais formas. Em consequência disso, podemos dizer que essas figuras criadas pelo autor são

o que há de bem e de mal na história real à qual ele próprio teve acesso a partir de relatos e que mereceu ser contado em forma de romance; os fatos narrados e a ação estão concentrados, superando a necessidade de fidelidade com os acontecimentos da forma como ocorreram no mundo real.

3.2.4 Narrador

Na estrutura dividida em três partes, o narrador acompanha de perto “A história de Cabeleira”, “A história de Bené” e “A história de Zé pequeno”, utilizando o discurso indireto livre para reproduzir a fala e o pensamento dos personagens. Estamos diante da “visão por trás”, do narrador em terceira pessoa, como queria Jean Pouillon ou, de acordo com a tipologia de Norman Friedman (2002), o narrador é caracterizado como “Autor onisciente intruso”, bastante flexível, que resulta na eficiência da narração, como é o caso de *Cidade de Deus*. Para Friedman,

‘Onisciência’ significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Esse narrador caracterizado por Friedman tem toda a liberdade para narrar, com toda a intrusão que lhe convier. Isso fica claro quando o narrador “entra” no pensamento dos personagens, como ocorre na reflexão a seguir, de Cabeleira, quando este recorda seu passado, a vida que os pais levavam e a morte da avó, queimada em um incêndio.

[...]. ‘Se eu não fosse molequinho ainda’, pensava Cabeleira, ‘eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmita e o caralho, mas ela não tá, morreu? Tô aí pra matar e pra morrer’. (LINS, 1997, p. 25-26).

A visão do narrador é tão privilegiada que ele é capaz de entender até mesmo o pensamento dos galináceos, como ocorre na passagem em que Zé Pequeno e sua quadrilha vão à casa de Almeidinha, que prometera preparar um almoço para receber os bichos-soltos. Vale a pena transcrever:

O galo, de tanto ouvir comentários a propósito de sua existência, antes mesmo do sol nascer, tratou de bicar, malandramente, o barbante que o

prendia a um pedaço de bambu fincado no chão, até que ele ficasse suficientemente fraco para rebentar ao mínimo puxão. Iria fugir, porém, só depois que Almeidinha lhe jogasse os milhos que tanto gostava, o que ainda não tinha acontecido. É certo que o galo de Almeidinha não entendia bem as coisas, por ter raciocínio de galo, o que não é muita coisa, mas ao olhar aquele monte de crioulos com as bocas cheias de dente, bebendo cerveja, olhando à socapa para ele, fumando maconha e dizendo que não iriam cheirar para não perder o apetite, não cantou como de costume. Ficou ali na dele esperando a refeição. (LINS, 1997, p. 332).

Nesse meio tempo, um dos membros da quadrilha saiu para comprar galinhas, que iriam complementar o almoço, e Zé Pequeno, acreditando que, se o galo cruzasse com elas antes de ir para a panela morreria feliz, com a carne mais macia e saborosa, mandou jogar as galinhas no terreiro:

[...]. O galo, esquecendo-se de tudo, pulou em cima de uma galinha e logo procurou outra e todos bateram palmas, enquanto Almeidinha aguardava com uma enorme faca na mão. O galo não dava chance às galinhas. Mesmo com a certeza de que tudo era pertinente ao seu cozimento, achava que iria morrer e ao mesmo tempo não achava. Coisa de galo. Mas ao ver, de relance, a faca sendo sustentada por aquele que durante toda a sua vida acreditara ser seu amigo, certificou-se de que tudo ali concorria para o seu falecimento. Na primeira tentativa, livrou-se do barbante, que foi ficando mais fraco no momento em que executava a galinha, saçaricou entre os convidados e saiu quebrando pelas vielas. (LINS, 1997, p. 332-333).

Apesar da perseguição, o galo conseguiu se embrenhar pelo mato e fugir. Esse recurso na narração do romance permite que o leitor tenha acesso a vários tipos de informação possíveis, entre pensamentos e sentimentos dos personagens; “[...] ele [o narrador] é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. [...]” (FRIEDMAN, 2002, p. 173), o que deixa o leitor próximo da narrativa.

Porém, como o assunto é o crime, a voz narrativa não se presta a contar apenas situações relativamente engraçadas ou cômicas como o episódio do galo. Na primeira parte do romance, os crimes são motivados por ciúmes, fofocas, brigas entre vizinhas etc., acontecimentos cotidianos de pequena ordem. A primeira empreitada do Trio Ternura é o assalto ao motel. Vendo que interceptar o caminhão de gás não era uma atividade tão lucrativa, os três, junto com Pelé, Pará, Carlinho Pretinho e Dadinho, resolvem sondar o motel e esperar a melhor hora para investir e levar o máximo de objetos valiosos dos quartos. Nesse momento, os crimes começam a impulsionar a narrativa e o narrador se dedica a uma das cenas mais brutais do romance, na qual um homem que se sentia traído pela mulher, uma vez que ele era negro e ela tinha dado à luz uma criança branca, resolve se vingar da esposa e

desconta seu ódio no bebê, esquarteja-o e entrega à mulher em uma caixa de sapato, tudo isso com descrição minuciosa do narrador. Passagens como essa representam o máximo da incapacidade de comunicação humana e a captação das ações do marido que se sentia traído são cheias de detalhes.

Na cena seguinte, outro marido traído planeja se vingar da esposa e coloca seu plano em prática ao decepar a cabeça do amante com um golpe de foice e depois entregar o membro à mulher. Na sequência, a ação volta para o assalto ao motel, que, excetuando-se as duas mortes que contrariaram as ordens de Cabeleira para não matar, teve saldo positivo para os bandidos. Dias depois, os jornais estampavam os crimes na primeira página. Os assaltos e as mortes brutais começavam a fazer a fama da Cidade de Deus no Rio de Janeiro.

No romance, algumas passagens conseguem atingir o efeito de realidade através do apelo afetivo, como, por exemplo, quando o Trio Ternura assaltou o caminhão de gás e Cabeleira “[...] deu um chute no rosto do trabalhador para ele nunca mais dar uma de esperto”. (LINS, 1997, p. 24). As condições nas quais os moradores foram colocados na favela e as histórias de alguns personagens como Cabeleira, Pelé e Pará, marcados por dificuldades em suas histórias de vida, apesar dos crimes que cometeram, reforçam essa ideia por meio do estabelecimento da relação de afeto com os personagens.

Durante a primeira parte do romance, começa a se estruturar o comércio lucrativo de drogas, com Cabeleira no comando das ações. Seu antagonista é o policial Cabeção, que começou a perseguição ao bando de Cabeleira após a morte de Francisco, o odiado alcagute que delatava membros da quadrilha para a polícia. Cabeção, cearense, assim como o assassinado, e comovido com a morte do trabalhador, identifica-se com as dificuldades e com os preconceitos que os “paraíbas” – como os nordestinos são pejorativamente conhecidos – enfrentam no Rio de Janeiro, e começa a busca por Cabeleira. Após os vários momentos de enfrentamento, o policial, já perturbado pelo abandono da esposa e pelo insucesso no confronto com Cabeleira, não percebeu a aproximação de seu assassino, de quem ele havia matado o irmão. A narração da morte do policial corrupto conta, de forma afetiva, com o relato de uma espécie de expurgação das injustiças que ele cometeu, com direito a ser arrastado por uma carroça, açoitado, cuspidos e ter seus pertences roubados (LINS, 1997, p. 175).

Algumas páginas depois, Cabeleira é surpreendido pelo policial Touro e a poesia, como que atendendo ao pedido do narrador, se faz presente e ilumina a cena da morte do bicho-solto:

Cabeleira não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Touro, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira, uma paz que sempre buscou naquilo que o dinheiro pode oferecer, pois, na verdade, não percebera as coisas mais normais da vida. E o que é normal nessa vida? A paz que para uns é isso e para outros aquilo? A paz que todos buscam mesmo sem saber decifrá-la em toda sua plenitude? [...]. Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, tinha uma prolixa certeza de que não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança da morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da paz das coisas um sistemático anúncio de guerra. Aquela mudez diante das perguntas de Touro e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. (LINS, 1997, p. 201-202).

Na segunda parte, a acumulação de injustiças que ocorreram na primeira vai aumentando e a história de Bené começa a ser contada com a revolta de Sérgio Dezenove, o Grande, que odiava policiais, tinha prazer em matar brancos, justamente por terem participação exclusiva na transformação dos negros em escravos vindos da África, e, posteriormente tê-los colocado nas favelas, o quilombo moderno. A brutalidade em torno de Bené não é tão presente, em relação aos demais personagens, possivelmente por causa de sua parceria com Zé Pequeno, que encabeçava o funcionamento da boca de fumo. Bené queria sair da criminalidade, chegou até a se envolver com os “cocotas” (jovens de classe média que tinham na Cidade de Deus a fonte para a manutenção de seus vícios), chegando até a abrir uma pizzaria em sociedade com seus amigos. No entanto, o personagem não consegue sair a tempo da criminalidade, e acaba morto.

Enquanto Bené se dedicava à convivência com os viciados de classe média, Dadinho começava a buscar sua ascensão no mundo do crime e, em vez de assaltos, o tráfico de drogas passará a chamar a atenção de quem desejava ter o poder no comando de Cidade de Deus. Como tinha certa fama entre os policiais, Dadinho se torna Zé Pequeno (antes disso, participa de um ritual em homenagem a Oxalá e Xangô) e vai ganhando o comando do tráfico com sucessivas mortes dos chefes de quadrilha. Entre outras peripécias, a história avança, formando um mosaico de crimes, que são o motor para o desenvolvimento da narrativa. Ao longo do romance, o crime toma forma e a organização da favela se dá através das disputas pelo poder. As mortes continuam a ocorrer e a prisão de alguns bandidos revela a corrupção policial e a força que o tráfico de drogas tinha na manutenção das injustiças tanto do lado de policiais quanto do lado de bandidos.

Na terceira parte, “A história de Zé Pequeno”, temos o traficante já no comando de Cidade de Deus, com a brutalidade do personagem se manifestando intensamente. Sua disputa com Manoel Machado da Rocha, o Mané Galinha, estampou as manchetes dos jornais da

época (ZALUAR, 2000, p. 134). Essa parte evidencia a ligação com a realidade que o romance representa e talvez justifique o medo de Paulo Lins ao escrever o romance em relação à presença de personagens reais, como podemos constatar no relato do escritor:

[...]. Era doido. Aconteceu várias vezes de eu estar romanceando um personagem e ele passar na frente lá de casa, em carne e osso. Eu saía correndo, com meu gravadorzinho de bolso, e ia atrás. Comecei procurando personagens amigos, com quem cresci, pois na Cidade de Deus a relação bandido-morador, bandido-cidadão, bandido-não-bandido é distante. Mas à medida que as entrevistas se multiplicavam a notícia do livro correu a favela e o pessoal vinha dar uma conferida. ‘E aí, professor? Você me botou lá?’, ‘Não vai me sacanear, hein?’, ‘Peraí, esse cara não morreu assim’, diziam, ignorando que o que eu estava tentando fazer era ficção. Acabei amealhando uma montanha de histórias reais, ou contadas como reais, sem saber como colocá-las em literatura. Como descrever o estado de alma do marido traído que seleciona a faca com que vai esquartejar o bebê que chama de ‘aquela porrinha’? Os personagens reais frequentavam minhas noites e o meu dia-a-dia. Na hora de cortar um ou outro, eu tinha pesadelos. Sonhava com todos os bandidos vestidos de Exu. Ao acordar, acabava colocando pedaços do sonho no livro. Como eu não tinha computador, o meu medo era deixar alguém sem final. (*Revista Veja* 13/08/1997, p. 116-118).

Este depoimento de Paulo Lins evidencia a relação de afetividade que seu romance estabelece com o leitor, sobretudo, porque estamos às voltas com a questão da *mimesis*, assinalada pela preocupação do escritor com a composição de suas personagens e das personas referenciais com a sua transposição para o mundo da ficção. James Wood (2012), em *Como funciona a ficção*, tece considerações sobre essa questão ao dizer que

Desde Platão e Aristóteles, as narrativas literária e teatral têm despertado duas grandes discussões recorrentes: uma delas se concentra na questão da mimese e do real (o que a ficção representaria?), e a outra na questão da empatia e em como a narrativa de ficção a põe em prática. Gradualmente, essas duas discussões se fundem, e descobrimos que desde, digamos Samuel Johnson é um lugar-comum considerar que a identificação com os personagens depende, de certa maneira, da verdadeira mimese da ficção: ver um mundo e seus habitantes fictícios realmente pode ampliar nossa capacidade de empatia no mundo real. Não por acaso o surgimento do romance em meados do século XVIII coincide com o surgimento da discussão filosófica da empatia, sobretudo em pensadores como Adam Smith e Shaftesbury. Smith, em *The Theory of Moral Sentiments* (1759), argumenta algo que hoje é um simples axioma, a saber, que ‘a fonte de nosso sentimento de solidariedade pela miséria dos outros’ brota ‘trocando imaginariamente de lugar com o sofredor’ – ao nos colocarmos na pele dos outros. (WOOD, 2012, p. 141).

Em *Cidade de Deus*, somos tomados por empatia com determinadas personagens em vários momentos da narrativa, ainda que estas personagens desempenhem um papel

diretamente ligado à criminalidade e à violência. Nesse sentido, é possível, se não aumentar a empatia no mundo real, compreender como funciona a realidade através da ficção. É o caso, por exemplo, de Cabeleira, em uma passagem que, ainda que seja longa, vale a pena ser citada:

Cabeleira nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta de zona e o irmão, viado. [...]. Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem porquê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morrerá queimada. Já não podia sair da cama por causa daquela doença que a obrigara a viver deitada. ‘Se eu não fosse molequinho ainda’, pensava Cabeleira, ‘eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmitta e o caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí pra matar e pra morrer.’ Um dia após o incêndio, Cabeleira foi levado para a casa da patroa de sua tia. Tia Carmem trabalhava no mesmo emprego havia anos. Cabeleira ficou morando com a irmã da mãe até o pai construir outro barraco no morro. 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, 1997, p. 25-26).

Aí, vemos a representação do psicológico da personagem e de práticas sociais sabidamente correntes no Brasil: o incêndio criminoso em favelas, fomentados, sobretudo, pela especulação imobiliária. A mágoa de Cabeleira com os pais e sua não aceitação da homossexualidade do irmão, somadas à morte da avó nos fazem – se não colocarmos em sua pele –, tentar imaginar como seria viver nessa situação miserável.

Distanciando-se dos realistas do passado, o texto de Paulo Lins “não copia o real, mas pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável.” (PELLEGRINI, 2009, p. 16). Zé Pequeno, personagem da favela Cidade de Deus e do romance, encarna a brutalidade na narrativa contemporânea. Seu riso fino, estridente e rápido, que se manifestava nos momentos de maior tensão ao longo da narrativa, supera, em traços brutais de sua personalidade, o personagem de Rubem Fonseca, no conto sobre o cobrador¹³ de uma dívida social difícil de ser paga que, diante das injustiças sociais tinha uma solução para encarar os problemas: só rindo. Um raro momento de bondade de Zé Pequeno aconteceu com um dos membros da

¹³ FONSECA, Rubem. “O Cobrador”.

quadrilha de Mané Galinha, que ficou sozinho com o traficante, mas, por ser parecido com Bené, comoveu Pequeno e este, acreditando que o amigo reconheceria esse momento, aconselhou o menino: “ – Sai dessa vida, rapá... Vai embora! Alguém te fez alguma coisa pra entrar na guerra? Vai procurar uma escola!” (LINS, 1997, p. 483).

Mané Galinha e Zé Pequeno travaram uma disputa depois que este estuprou a namorada de Galinha, trabalhador, que, revoltado após o ocorrido, decide se vingar e resolve pegar em armas para limpar sua honra. Esse é o segmento final que se prolonga por mais de 150 páginas e marca o início da guerra entre as quadrilhas de Mané Galinha e Pequeno. A disputa começa a repercutir na mídia e o saldo das mortes era comparado ao da Guerra das Malvinas no mesmo período.

Nessa batalha sangrenta, Mané Galinha perde parte da família e a vida enquanto Zé Pequeno perde o controle do tráfico e é preso, mas consegue sair da cadeia, tendo praticado suborno, e se esconde fora da Cidade de Deus, para onde pensava em voltar. Quando consegue retornar, é atingido com um tiro no abdômen e morre na entrada do Ano-Novo, ao som dos fogos de artifício. Assim, se inicia uma outra fase, agora com a favela pacificada.

O impacto que *Cidade de Deus* causa e fica evidenciado no segmento final desconstrói a vida pacata na favela carioca sem dar expectativa de que a história pudesse ter sido contada de maneira diferente. A realidade representada em forma de painel da violência revela o papel que esse fator tem na cultura e na prosa contemporâneas, que reconfigura os modelos de análise da sociedade, na transição da figura do malandro para a do marginal, da conciliação pacífica na resolução de conflitos para a exposição da violência como forma de tentar modificar a realidade.

O que vimos até aqui é a capacidade do narrador em organizar os elementos dos quais ele dispõe a partir de sua onisciência, ao passo que ele revela o necessário para o funcionamento da ficção. Assim, o narrador é atuante e autônomo em relação à figura do escritor. No caso de *Cidade de Deus*, podemos afirmar que a focalização utilizada pelo narrador está presente em mais de um segmento narrativo e é por causa dela, de acordo com a atualização do, “além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge sua *qualidade*, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética.” (REIS; LOPES, 1988, p. 246-247). Estamos diante de um narrador habilidoso na hora de organizar a narrativa; ele é o sujeito da focalização porque, podemos dizer, conhece intimamente as almas daquelas criaturas que, diferentemente dele próprio, não são iluminadas pela poesia.

A escolha da focalização onisciente, ou seja, “a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, para isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história” (REIS; LOPES, 1988, p. 255) em *Cidade de Deus* imprimem, no conjunto do romance, a possibilidade de o narrador, para os fins de representação da realidade, selecionar o que e como vai contar na história e, assim, no romance, isso funciona da seguinte forma: narrar a violência de acordo com aquilo que ele conhece, acrescentando altas doses de descrição realista dos acontecimentos e ainda que o excesso em cenas violentas cause horror ao leitor em vários momentos, essa seleção de variantes do mesmo tema – a violência – são necessárias para a compreensão do romance como um todo. Ainda que a utilização da focalização onisciente implique em uma vertente subjetiva, podendo o narrador expressar juízos de valor, isso não ocorre na escolha da voz que narra em *Cidade de Deus*. Quando há algum juízo de valor sobre a favela ou sobre seus habitantes, por exemplo, essas ideias são transpostas pelo narrador assim como os personagens pensam de acordo com aquilo que estão sentindo no momento da ação. A impressão que se tem é que ambos partilham do mesmo sentimento de revolta, ou seja, o narrador está de acordo com os personagens e não se mostra em posição nem superior nem inferior a eles e isso proporciona a representação de forma abrangente, sem a tentativa de demonstrar ideias que poderiam justificar a inadequação deste ou daquele. Este é o trunfo do ponto de vista interno, que contribui para essa “aventura artística fora do comum.” (SCHWARZ, 1999, p. 163).

Para mediar a representação da realidade, a voz narrativa se faz presente e ganha destaque no romance para mediar o processo representativo. Caminhando junto com a focalização onisciente, a voz do narrador heterodiegético se encarrega de nos apresentar “uma história que conhece pela sua experiência de testemunha direta dessa história.” (REIS; LOPES, 1988, p. 122). Nesse caso, uma mudança de primeira para terceira pessoa chama a atenção. Trata-se do início do romance, quando Barbantinho e Busca-Pé estão à beira do rio rememorando o passado e olhando para a configuração da nova favela quando as águas começam a se tingir de vermelho e, em seguida, corpos humanos aparecem navegando pelo rio. O narrador interrompe a história para pedir proteção à poesia, em primeira pessoa: “Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras.” (LINS, 1997, p. 23), já sabendo que iria se aventurar em uma prosa com “balas atravessando os fonemas” (idem). Após essa pausa, a narrativa volta a ser cadenciada pelo narrador em terceira pessoa. Aqui, podemos inferir que as figuras do autor e do narrador se confundem da seguinte maneira: este tem uma difícil empreitada, a insistência em arriscar a prosa, diante de

toda a violência que envolve a ação e os personagens e tirar dela algo que, como retribuição à proteção da Poesia, possa justificar sua narração. Isso se volta para a questão da diferença entre a prosa de Paulo Lins e as narrativas sumárias da violência de maneira geral; para aquele, a proteção poética faz lembrar do modo de produção do romance, quando o autor foi entrevistar os moradores de Cidade de Deus. Ainda que fosse morador do local, para tratar da violência de forma diferente daquela que estamos acostumados a ver e a ouvir, somando-se a isso o fato da criminalidade presente em redor do autor.

Nesse sentido, podemos afirmar que o grande feito do romance de Paulo Lins é o trabalho com a linguagem para aliar a representação violenta da realidade com a capacidade narrativa. Muito mais do que um testemunho, *Cidade de Deus* se afirmou, desde seu lançamento, em 1997, como um dos mais importantes romances no cânone da literatura brasileira porque o autor colocou a língua portuguesa a serviço da representação realista da realidade. O registro da oralidade permeia a narrativa a partir da utilização do discurso direto para a introdução da fala dos personagens. Registrada dessa forma, a linguagem se torna dinâmica, uma vez que o emprego de gírias, palavrões asseguram a subversão da linguagem padrão e, para o anseio de representar-se assim como representar a favela de um modo mais amplo, esse aspecto é significativo.

A representação através da linguagem mostra às classes dominantes que há outros tipos de organização que utilizam seu jeito próprio de falar e, ao manter o registro da fala dos personagens pelo narrador, o autor eleva a linguagem literária em seu romance a um nível erudito, garantindo seu lugar como um dos grandes romances do final do século XX no Brasil ao imprimir, no estilo de sua prosa a objetividade com o lirismo intercalado em várias passagens.

3.3 Nos caminhos das dialéticas

Uma via para compreender o alcance da representação de *Cidade de Deus* de forma ampla é pensar alguns aspectos do romance através da “dialética da marginalidade”, proposta por João Cezar de Castro Rocha. Em 2004, o crítico publicou o artigo “Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea” no caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, coincidentemente no mesmo dia em que o filme dirigido por Fernando Meirelles concorreria ao Oscar em quatro categorias (direção, roteiro adaptado, montagem e fotografia). Suas ideias foram ampliadas em artigo publicado no mesmo ano na revista *Letras*, da Universidade Federal de Santa Maria/RS, que utilizaremos aqui.

Nesse ensaio, o pesquisador propõe uma nova maneira de interpretar (e de encarar) a sociedade e a cultura brasileiras através da contraposição entre a “dialética da malandragem”, conforme foi formulada por Antonio Candido em 1970 e a “dialética da marginalidade”, proposta por João Cezar. Ele fundamenta suas ideias com a releitura do chamado “pensamento social brasileiro” e da tradição de ensaios sobre a formação social brasileira que caracteriza nosso povo como sendo pacato, gentil e, por vezes, exótico que consegue, com facilidade, negociar as diferenças para resolver os problemas sociais. Para isso, utiliza, basicamente, as visões expressas por Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis* e pelo próprio Antonio Candido, no ensaio “Dialética da malandragem”.

A visão romântica em relação ao brasileiro começa a mudar e a ser representada na literatura com *Cidade de Deus*, fenômeno literário que, também por ocasião do Oscar, deu visibilidade à cultura brasileira e sugere que a violência brutal que o romance representa, personificada em Zé Pequeno, exige novas formas de interpretação que não sejam aquelas associadas ao sadismo da literatura comercial, conforme assinalou Roberto Schwarz (1999). Ainda para falar da representação do brasileiro como povo pacato, João Cezar utiliza como exemplo Zé do Burro, personagem da peça “O pagador de promessas”, de Dias Gomes. A história foi transposta para o cinema, com direção de Anselmo Duarte e, entre outras premiações, recebeu a Palma de Ouro em 1962, no Festival de Cannes. Zé do Burro é a personificação do bom brasileiro que representa o deslocamento do interior para os grandes centros urbanos que começaram a se desenvolver na segunda metade do século XX no Brasil. A distância entre ele e Zé Pequeno é evidente e o ensaísta aponta, como elo entre ambos, Carolina Maria de Jesus, considerada por ele uma das precursoras da “dialética da marginalidade”, que surge na cena literária na década de 1960. Catadora de papel e moradora na favela do Canindé, em São Paulo, a autora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) representa um marco da cultura de periferia feita por quem não era privilegiada socialmente, no caso, a escritora, que deu início à representação das margens através da literatura, ou seja, os excluídos começaram a encontrar condições para contar suas próprias histórias e a matéria para isso era a vida sofrida, nada romântica e pouco idealizada de pessoas comuns.

A transição da “dialética da malandragem” para a “dialética da marginalidade” começa a colidir em forma de “guerra de relatos” (ROCHA, 2004, p. 158) e através do desenvolvimento de crítica à desigualdade social, como é o caso de *Cidade de Deus*, ou seja, tem início o desmoronamento da crença sólida na capacidade de conciliação pacífica. Nesse sentido, as mudanças sociais, políticas e econômicas começam a modificar o cenário urbano,

em forma de violência e injustiças sociais, assim, “[...] ao que tudo indica, a violência substituiu a célebre paciência dos brasileiros. Sem dúvida, Zé Pequeno, o criminoso impiedoso, tomou o lugar de Zé do Burro, o ingênuo homem do povo.” (ROCHA, 2004, p. 159). Nesse sentido, a proposta de interpretação de *Cidade de Deus* através da “dialética da marginalidade” contribui para compreender a representação da realidade brutal que está presente no romance. Para exemplificar com as ideias do pesquisador, ele propõe “[...] a “dialética da marginalidade” como um modo de descrever a superação parcial da “dialética da malandragem” – superação parcial, pois ambas dialéticas estão atualmente disputando a representação simbólica do país. [...]” (ROCHA, 2004, p. 159).

Já na década de 1980, Alba Zaluar constatou que, socialmente, o malandro tornava-se, cada vez mais, uma figura do passado. Ela chegou a essa conclusão ao analisar a identidade que os trabalhadores de *Cidade de Deus* construíam de si próprios, em contraposição à figura do bandido:

Bandido é o termo usado hoje para quem tem arma de fogo e a utiliza na defesa deste rendoso comércio que é o tráfico de drogas ou nos assaltos. Ao contrário dos malandros, ele não sobrevive por não ter a malícia, a lábia ou a habilidade como ‘armas’ para vencer. A mesma ‘máquina’ que é a fonte de seu poder mata-o cedo nesta guerra implacável. Bandido, dizem, é quem ‘arma a sua própria morte’. Malandro é o termo usado para quem, num passado recente, recusava-se a trabalhar e usava várias habilidades pessoais para sobreviver, fosse explorando mulheres, fosse enganando os ‘trouxas’, fosse jogando carteados, fazendo samba ou dedicando-se à boemia. Não precisavam da ‘máquina’. Usavam quando muito a navalha nas brigas do morro e eram admirados pela sua elegância no vestir. Hoje, dizem, ‘malandro é quem sobrevive’. [...]. (ZALUAR, 2000, p. 149-150).

O malandro foi importante para a formação social brasileira enquanto esta se baseava na negociação entre os polos da ordem e da desordem. A capacidade do malandro para tirar vantagem de determinada situação e a maneira de negociar as diferenças se dava de modo sempre a evitar os conflitos sociais. Em *Memórias de um sargento de milícias* (ALMEIDA, 2012), Leonardo malandramente consegue sair do polo não oficial, desordenado, e se integra ao polo da ordem através de casamento e de uma promoção que o fez sargento de milícias, conforme identificou Antonio Candido (1970). João Cezar de Castro Rocha (2004, p. 160) recorre ao pensamento de Roberto DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis*, trabalho no qual o autor esquematiza as consequências da “dialética da malandragem”: “DaMatta argumenta que o dilema brasileiro se originou da oscilação entre o mundo das leis universais e do universo das relações pessoais, entre a rígida hierarquia da lei e a branda flexibilidade da

vida cotidiana. [...]” (apud DAMATTA, 1990, p. 15). Tanto nos estudos de Antonio Candido (1970) quanto nos de Roberto DaMatta (1990), a violência se mantém sob controle justamente por causa da capacidade conciliatória e, nesse sentido, o crítico apresenta a sua hipótese:

[...] a ‘dialética da malandragem’ está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela ‘dialética da marginalidade’, **a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação.** Em outras palavras, estou interessado em identificar as representações culturais e simbólicas desse conflito [...]. [...] a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. [...]. (ROCHA, 2004, p. 161-162, grifo nosso).

Essa proposta vai de encontro com *Cidade de Deus* à medida que a “dialética da marginalidade” promove uma reconfiguração da forma de ver e de representar as desigualdades sociais, mostrando a violência sem expectativa de reconciliação pacífica, ou seja, caracteriza a produção literária feita a partir da margem e pela margem e dá subsídios para compreender a representação da imagem social que a prosa contemporânea constrói e a maneira como ela se relaciona com a violência. Em *Cidade de Deus* ninguém é confiável, uma vez que o autor iguala malandros, bichos-soltos, trabalhadores e os policiais corruptos em meio à guerra pelo poder no controle do tráfico de drogas e pelos benefícios que essa atividade gera.

O que a “dialética da marginalidade” proporciona é a apropriação da imagem coletiva, no caso dos que estão “fora do eixo” na sociedade, imagem esta que será representada no modelo “a vida como ela é”, na intenção de que a literatura possa transformar a realidade e projetar a voz do marginalizado, “a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social.” (ROCHA, 2004, p. 172).

Não se trata, aqui, de dizer que a “dialética da malandragem” foi substituída pela “dialética da marginalidade”, mas sim de observar uma modificação na maneira de expor os conflitos sociais nas narrativas, por meio da exibição da violência e no modo de representação do brasileiro pela literatura. As figuras do malandro e do marginal convivem na sociedade, porém, a resolução de problemas pelo primeiro (ou a criação deles), assim que se cria um conflito, ocorre de forma não direta, principalmente com as autoridades; já o marginal não se importa em confrontar-se com quem quer que seja. Esse aspecto pode ser ilustrado, no romance, pela fala de Manguinha: “– Meu irmão, daqui a dez anos ninguém vai segurar a gente, não. Pode até botar o Exército e todas as polícias na rua que só vai dar a gente, morou,

cumpádi?” (LINS, 1997, p. 363). Enquanto o malandro, idealizado pela sociedade, recorre a certos expedientes para sobreviver, todos eles que não ferem a integridade física do outro, o que está à margem, toma posse de um revólver para assaltar ou matar.

A proposta teórica de João Cezar de Castro Rocha inicia uma discussão sobre a produção cultural dos excluídos socialmente e a maneira como o problema das mazelas sociais está sendo representado, uma vez que a desigualdade social permanece e o poder público não consegue erradicá-la ou amenizá-la. É isso, através da temática da violência, que *Cidade de Deus* mostra junto com a concretização da produção artística que os próprios excluídos propõem. Alba Zaluar já havia se debruçado sobre esse terreno até então desconhecido e, ao escritor Paulo Lins, coube a empreitada de fazer um exercício ficcional e, por que não, crítico, de alguns dos vários níveis de desigualdade no Brasil.

Essa tarefa crítica se justifica pelo fato de que, ao lermos *Cidade de Deus*, somos confrontados com um universo e, conseqüentemente, com uma realidade ficcional que não nos pertence. Tratar da violência, hoje, parece fundamental e alguns autores conseguem fazer isso de forma particular. No romance de Paulo Lins, como vimos até aqui, os bandidos morrem e o que continua vivo é o sistema em ação contra qualquer possibilidade de mudança, além do fato que a favela não é mais um espaço idealizado, local dos malandros e do samba, o que foi consenso durante muito tempo. Essa não é apenas uma visão de quem frequentou universidade, teve “padrinhos literários” acadêmicos e conseguiu subverter sua condição social; é a representação da realidade. O sistema acaba se fortalecendo com a violência e relegando aos rotulados como marginais o seu lugar na sociedade: fora do centro e, aparentemente, sem perspectivas de mudança. Essa prática interessa e é comum, por exemplo, aos meios de comunicação em massa e *Cidade de Deus* mostra que é preciso transformar o acesso à cultura para inverter a máxima do romance: Funciona a fala. Falha a bala.

Na prosa brasileira contemporânea, depois do sucesso de *Cidade de Deus*, surgiram outros romances de autores que se filiam ao grupo chamado por Ferréz de Literatura Marginal. O próprio Paulo Lins é um tanto quanto resistente ao termo literatura marginal e, talvez, fosse necessário estabelecer relações de proximidade ou de distanciamento com a definição de Ferréz, uma vez que, de acordo com Janice Perlman (2002, p. 295), em *O mito da marginalidade*,

[...] a marginalidade não se deve a condições deficientes de moradia, ou a características de indivíduos ou grupos. Mas a uma forma de sociedade radicada no processo histórico da industrialização e crescimento econômico das nações em desenvolvimento, em particular as latino-americanas. A

marginalização é consequência de um novo modelo de desenvolvimento (ou subdesenvolvimento) que tem como característica básica a exclusão de vastos setores da população de seu aparato produtivo principal.

Se fosse possível fazer uma genealogia dessa literatura marginal, sem dúvida, o precursor é Paulo Lins. A ele seguiram menos no estilo e mais na proposta de representar a realidade sobre a qual nenhum outro escritor considerado erudito se interessaria em se debruçar. E é por esse motivo que, atualmente, feiras literárias nacionais e internacionais abrem as portas para Paulo Lins, Ferréz, Marcelino Freire, Sérgio Vaz, Ademiro Alves, o Sacolinha, entre outros, como ocorreu na “Über den (Stadt-)Rand geschrieben. Woche der Marginalen Literatur in Berlin” (Semana de Literatura Marginal em Berlim), em 2013, na Feira do Livro de Frankfurt, em 2014 e no Salão do Livro de Paris, em 2015, quando o Brasil foi o país homenageado pelo evento.

Essas feiras internacionais, apesar de todas as homenagens a um país periférico em relação ao centro do capitalismo, apresentam alguns problemas, como ocorreu, por exemplo, em Frankfurt, quando apenas um escritor negro, o próprio Paulo Lins e também um escritor de origem indígena, Daniel Munduruku, foram convidados. Apesar dessas gafes internacionais, no Brasil os chamados marginais são bem organizados e fazem acontecer, por exemplo, o projeto que mistura poesia e futebol, o “Na várzea”, organizado por Marco Antonio Iadocicco, o Marco Pezão, em Taboão da Serra-SP; o Sarau da Cooperifa, no Bar do Zé Batidão, em São Paulo; a FLIZO (Feira Literária da Zona Oeste), no Rio de Janeiro e o sarau Poesia de Esquina, no Bar do Tom Zé, em Cidade de Deus, entre outros espalhados pelo país.

3.3.1 Especificidades da representação realista

Neste ponto, podemos nos questionar sobre qual é a especificidade do romance de Paulo Lins no que diz respeito à representação realista da realidade e como a mediação estética, demonstrada pelos recursos narratológicos, possibilita ao leitor a sensibilização em vez do alheamento diante do tema.

Para refletir sobre isso, foram deixadas de lado na análise do romance algumas cenas importantes e significativas que, se lidas superficialmente, se encaixam com facilidade na temática jornalística, sobretudo no filão das histórias exibidas nos programas policiais da televisão. Porém, passaremos a seguir a nos debruçar sobre a construção da representação do real através de suas especificidades.

A recuperação do Realismo brasileiro como escola literária, no segundo capítulo, subitem 2.1, e as considerações sobre os estilos de Machado de Assis e Aluísio Azevedo nesse período ocorreram no sentido não de aproximá-los a Paulo Lins, mas sim de dizer que o apelo realista deste é diferente daquele que motivou seus antecessores. *Cidade de Deus* não está próximo nem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nem de *O Cortiço*; está próximo de *Cidade de Deus* mesmo e dos problemas e anseios das décadas finais do século XX que levaram o autor a selecionar aspectos da realidade em seu romance a partir da ótica da violência.

Karl Erik Schøllhammer (2013), no ensaio “Realismo afetivo: evocar realidade além da representação”, sugere a compreensão do realismo hoje como a retomada de diferentes formas históricas pela “atenção à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais.” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 156). Em *Cidade de Deus*, podemos identificar várias cenas que caracterizam o romance como uma das formas literárias que, “sem necessariamente abandonar a representação, a utilizam como um elemento no agenciamento afetivo da complexa maquinaria textual [...]” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 180).

Desde o início do romance de Paulo Lins, a narrativa é pontuada por cenas que funcionam como elementos na produção do efeito afetivo. Após render os funcionários do caminhão de gás, a despedida do Trio Ternura dos assaltados foi com “um chute no rosto do trabalhador para ele nunca mais dar uma de esperto.” (LINS, 1997, p. 24). A utilização estratégica da linguagem acaba por externar a realidade ao mesmo tempo em que coloca no universo do romance o leitor.

Ao contar rapidamente a história de Marreco, o narrador dá indícios da vocação, por assim dizer, que a personagem tinha para o crime. Admirava os bandidos, mas percebia que seu pai os temia a tal ponto de nem conseguir encará-los de frente. Foi obrigado a frequentar a igreja Assembleia de Deus até os quinze anos, mesmo contando a seus pais que não gostava disso. Gostava de Carnaval, mas sua religião não permitia. “Diziam que o Carnaval era a festa do Diabo. O Diabo era quem sabia das coisas.” (LINS, 1997, p. 30). Aos poucos, abandonou a religião, rasgou a Bíblia e, por causa do vício em drogas, começou a assaltar dentro de casa e também fora dela. O agenciamento dos elementos afetivos, na história de Marreco, identificados com o passado religioso cruzam-se, adiante, com o pacto que havia feito com o Diabo, que o obrigava a enviar uma alma toda segunda-feira para o inferno. Para saciar um impulso sexual, invadiu a casa de um paraibano e estuprou sua esposa e, por isso, foi jurado de morte. Por causa de sexo, Marreco esqueceu-se do horário para cumprir com seu

compromisso e, em busca de mais sexo, voltou à casa do paraibano e avistou a mulher dormindo sozinha. Porém, não contava com o marido à sua espreita, nem com as facadas que tiraram sua vida e limpam a honra do homem, que se mudou para a Paraíba com a esposa, contando “que havia chamado um carioca safado na faca.” (LINS, 1997, p. 151).

Essa passagem poderia facilmente ocupar o tempo disponível de um programa de televisão que tem a violência como pauta. Mas, no romance, funciona como um indicador daquele “Inferno colorido”, no qual o narrador tenta cobrir o máximo de eventos brutais possíveis e paralelos às disputas entre as personagens pelo poder. Soma-se a esse, ainda, o episódio da mulher que planejava matar o marido com água fervente, por causa do dinheiro de um seguro de vida. Após embriagar-se no bar enquanto reclamava da esposa, o marido voltou bêbado para casa, urinou no chão, tomou banho com roupa e depois dormiu. Tendo certeza disso, “A mulher arrastou-o para a cozinha e despejou água fervendo sobre sua cabeça. Foi presa por homicídio premeditado e não recebeu a quantia que esperava do seguro.” (LINS, 1997, p. 300).

Enquanto leitores, colocamo-nos a pensar sobre quais são os impulsos e motivações que permitem a descrição de tais cenas. E esse questionamento pode ser respondido pelo fato de que, na história de *Cidade de Deus*, a violência vai tomando corpo no romance e, aos poucos, não só as personagens de maior destaque estão envolvidas nela, mas, também, os tipos que despertam menos interesse; o marido e a mulher, por exemplo, que não têm nome nem são dotados de características que os distingam como personagens que despertem interesse. A atenção está voltada para o acontecimento brutal como um evento que torna a experiência com o relato em algo afetivo. Dessa forma, dentro da narrativa, esses eventos não são supérfluos.

Como prova da capacidade representativa, os exemplos acima e o romance como um todo atingem um efeito de realismo afetivo, que envolve o leitor e o faz refletir, enquanto brasileiro, sobre os temas tratados a partir do prisma da violência. Parece faltar, às personagens, a consciência de suas ações, como podemos ver na passagem em que Biscoitinho leva dois meninos amarrados até Zé Pequeno. Eles tinham assaltado um ônibus com moradores de Cidade de Deus e, para servir de exemplo, foram mortos. O jornal noticiou essas mortes como um crime bárbaro, palavra esta que Zé Pequeno não conhecia: “Pequeno, ao ouvir Bené ler a matéria, perguntou-lhe o que era *bárbaro*. Bené não soube responder, porém, Daniel, que estava ali para receber cinco trouxas de maconha, presente de Bené, explicou para todos o significado da palavra”. (LINS, 1997, p. 287). Sem saber que estavam sendo bárbaros, as mortes e a violência persistiriam invariavelmente. A relação de afetividade

entre leitor e narrativa se estabelece, a princípio, pelo emprego, na narrativa, de “Falha a fala. Fala a bala.”, uma vez que, na maioria das vezes em que há o embate entre as personagens, o motivo é esse. E a força da literatura de Paulo Lins está em representar que, tomando como exemplo aquelas personagens, muitos problemas sociais poderiam ser sanados se houvesse investimento em educação e cultura para os ditos marginalizados que o Estado insiste em deixar em seu lugar periférico.

É possível, também, pensar esses aspectos da narrativa a partir do ensaio de Renato Cordeiro Gomes (2012), “Por um realismo brutal e cruel”, na tentativa de apreender as possíveis relações entre crueldade e violência. Renato Cordeiro Gomes identifica, em imagens de corpos mutilados, “que proliferam, em paroxismo, em certo tipo de narrativa literária e midiática contemporâneas, imagens ao mesmo tempo representativas e indiciais de um realismo brutal e cruel” (GOMES, 2012, p. 86). Esses apontamentos correspondem a passagens de *Cidade de Deus*, como por exemplo:

Lá no Porta do Céu, uma pequena multidão olhava o corpo de Wilson Diabo ao deus-dará. Alguns sorriam e não deixavam que acendessem velas. O bruto não merecia luz. A mãe do Diabo deu graças a Deus pela morte do filho, que batia nela, nos irmãos e no pai aleijado. Era um jovem branco, olhos cor de ardósia, cabelo alourado. Estuprava e assaltava no conjunto. Quando criança, não teve o trabalho de frequentar a escola, nunca assistiu a uma missa, não dava bom-dia a ninguém, enfiava cabo de vassoura no cu dos cachorros, galinhas e porcos dos vizinhos na favela do Escondidinho. Obrigava as crianças a beber o xixi que fazia na lata, comer bosta que ele mesmo produzia; fazia a meninada abrir a boca para escarrar dentro, matava os assaltados que não tinham dinheiro. Dois dias antes de morrer, assaltou um casal em Madureira, estuprou a mulher na frente do marido que estrebuchava com um tiro na espinha e, no mesmo dia, rendeu os funcionários de um posto de gasolina no largo da Taquara. Matou o gerente que tentou esconder parte do dinheiro, cortou, com uma lâmina de barbear, os olhos da secretária porque ela tentou chamar a atenção duma viatura policial que passava. Até mesmo os bichos-soltos da área gostaram da morte do Diabo. Butucatu viu bem o policial caminhar na espreita pelas costas do bandido e não o avisou, deixando o Diabo morrer ali no Porta do Céu. (LINS, 1997, p. 162-163).

Seja nesta passagem sobre o corpo estendido no chão, em que pese Wilson Diabo ser um criminoso cruel, seja na morte do inocente bebê, esquartejado pelo marido traído em busca de vingança, o realismo afetivo, brutal e cruel está presente no romance:

Teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato. O braço decepado não saltou. Da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem

sujeito e sem um Deus para ouvir. [...]. Cortava o outro braço devagar, aquela porrinha branca tinha que sentir muita dor. (LINS, 1997, p. 81).

Esta morte brutal praticada por um adulto contra um indefeso, somada aos outros dois assassinatos por vingança a traições amorosas colocam o leitor diante de extrema frieza – tanto do narrador quanto da personagem que pratica a ação – e marca a assimilação da violência pela comunidade em convivência com os crimes praticados pelos bandidos.

Outro assassinato chama a atenção pela forma e pelo conteúdo:

Deram a primeira paulada na orelha esquerda, depois baixaram a lenha pelo corpo todo. A cabeça ficou perfurada pelos os golpes de um pedaço de pau com um prego na ponta. A íris esquerda saltou do olho. Os quatro membros foram quebrados em diversos lugares. Não pararam enquanto não entenderam como inapelável a morte daquele fugitivo arisco. Uma mulher ainda pediu clemência. Não deram bola. Colocaram o cadáver dentro de um saco plástico, atravessaram a ponte dos Apês, entraram na rua dos Milagres, quebraram sua primeira viela.

– O bruto tá se mexendo – avisou o que carregava.

Jogaram o saco no chão, retomaram os golpes sem nenhuma compaixão. O definitivo estraçalhou a cabeça com o auxílio de um paralelepípedo. Continuaram a quebrar pelas vielas até chegar no portão duma casa na rua do Meio:

– Zé Miau! Zé Miau! – gritou Busca-Pé. (LINS, 1997, p. 117).

Adiante, ficamos sabendo que o trecho acima trata do abate, por assim dizer, de um gato que seria limpo, temperado e vendido como espetinho por Zé Miau. A naturalidade com a qual a cena é descrita, comparando-se com os relatos anteriores e os que ainda virão na narrativa coloca em pé de igualdade homens traídos, mulheres adúlteras, bebês inocentes, bandidos perigosos e gatos encomendados como carne para churrasco, uma vez que os substantivos (íris, membros), os artigos definidos e os adjetivos (fugitivo arisco, bruto) se encarregam disso. A brutalidade das ações coloca o leitor em uma experiência de choque, conforme assinala Beatriz Jaguaribe (2007) em *O choque do real: estética, mídia, cultura*. A pesquisadora afirma que nos grandes centros urbanos – e não só neles –, há uma cultura do medo causado pelos vários tipos possíveis de experiência urbana da ordem de assaltos, sequestros, atentados etc. que são potencializados pela mídia que descobriu na exploração da violência um filão lucrativo. O choque do real, como foi cunhado por Beatriz Jaguaribe, é resultado das estéticas do realismo com objetivo de abarcar as complicadas relações humanas no ambiente urbano. Sua concepção teórica está ligada ao efeito de real, proposto por Barthes (1972) e, para ela, “o impacto dos registros realistas depende dos poderes persuasivos do ‘efeito do real’ e de sua capacidade de oferecer narrativas e âncoras visuais de significação em

cenários urbanos fragmentados pela incerteza, violência e desigualdade social.” (JAGUARIBE, 2007, p. 104). O choque do real na literatura é responsável por causar “um efeito de espanto no leitor” (JAGUARIBE, 2007, p. 103) e, em *Cidade de Deus*, somos acometidos por esse efeito uma vez que as cenas da violência são capazes de nos sensibilizar e de nos incomodar diante das descrições. O leitor se vê obrigado a mover-se de sua passividade e o incômodo causado no episódio do gato espancado até a morte suscita uma inquietação em relação às práticas de violência, causada por essa manifestação de realidade literária. A inquietação é provocada, na narrativa como um todo, em forma de estranhamento para o leitor que não está acostumado com esse tipo de violência. Ele lê e vê as notícias diariamente, porém, quando se depara com um romance como *Cidade de Deus*, o choque com a realidade é muito maior.

A repetição de cenas chocantes ou traumatizantes vai de encontro aos pressupostos de Hal Foster (2005), em “O retorno do real” quando este trata da questão da repetição de cenas e imagens que causam aversão. Nesse caso, mais familiarizado do que o leitor ao final do romance, está o narrador desde o início. Para ele, sim, voltando ao exemplo do episódio do “churrasquinho de gato”, as imagens da violência não causam efeito, ainda que ele continue a narrá-las, como se isso suprisse uma necessidade de exposição da violência para representação do real e também para a construção da representação. O choque causado pela repetição das imagens acaba por causar o rompimento do anteparo e, assim, organiza nova forma de exposição do real. No romance, o real traumático está presente na repetição da violência, como em um movimento de aproximação e de distanciamento da realidade com leitor. A exposição da violência em diferentes meios pode ser explicada pelo fascínio que os escritores, pintores, artistas, enfim, se vejam obrigados ou tocados a tratar desses aspectos da realidade aos quais estamos expostos e com os quais convivemos. Foster aponta como marca do retorno do real a fascinação pelo objeto em, em sua definição, “mesmo que o olhar capture o sujeito, o sujeito pode domesticar o olhar. Esta é a função do anteparo: negociar uma rendição do olhar, como em uma *rendição* de alguém armado.” (FOSTER, 2005, p. 170). De certo modo, o leitor se vê dos dois lados de uma possível rendição do romance a ele: tanto do ponto de vista do revoltado, desamparado pelo Estado quanto do ponto de vista do rendido.

O realismo literário de Paulo Lins torna-se ainda mais brutal e cruel na terceira parte do romance, onde a violência é dramatizada a partir da disputa entre Zé Pequeno e Mané Galinha. Depois que Bené havia morrido, parecia que estava na hora de Pequeno encontrar um amor e a mulher por quem ele estava começando a se interessar era uma loura de olhos verdes a quem o traficante já tinha seguido sem que ela percebesse. Um dia, encontrou um

negro alto de olhos azuis e cabelo encaracolado, de quem sentiu inveja, uma vez que era feio e viu a loura que ele cobiçava ir ao encontro dele. Biscoitinho imobilizou o rapaz enquanto Zé Pequeno estuprava a moça que, com medo de serem mortos, se submeteu a ato sexual: “Pequeno suspirou de felicidade, estava contente por ser o protagonista daquele ato, não somente por ter possuído a loura, mas por ter feito o rapaz sofrer.” (LINS, 1997, p. 399).

A representação do estupro toca o leitor porque, em seguida, Manoel volta para casa e o narrador nos informa que ele levava uma vida pacata, trabalhava, estudava e não era bandido, mas, depois daquele dia, passou a sentir “Necessidade de levantar-se, arrumar uma pistola e ensanguentar Zé Pequeno.” (LINS, 1997, p. 401). O dia seguinte de Mané Galinha começou como sempre: foi para a escola direto do serviço e não conseguia se concentrar em mais nada. Quando voltava, pensava em sair da favela, caso sua família concordasse. Nesse momento, chegava em casa e viu uma aglomeração em torno do corpo de seu avô, morto com vários tiros disparados por Zé Pequeno. O impacto desse acontecimento, logo em seguida, é retomado pelo narrador, com a utilização de uma anacronia para relatar, depois do acontecido, como foi que o avô de Mané Galinha morreu com os tiros de Pequeno, mesmo depois de ter acertado uma facada na barriga do traficante.

Deste ponto em diante, Mané Galinha consegue uma arma e promete vingança, assim, a maior intriga do romance se inicia e Galinha assume a posição de anti-herói; o rapaz pacato resolve pegar em armas e sente desejo de matar. Na definição do termo, “Apresentado como personagem atravessada por angústias e frustrações, o *anti-herói* concentra em si os estigmas de épocas e sociedades que tendem a desagregar os indivíduos e fazer dele o ‘homem sem qualidades’”. (REIS; LOPES, 1988, p. 192). A personagem funciona como veículo de representação dos problemas abordados e assume a condição de elemento central da “História de Zé Pequeno”, que ganha um ritmo vertiginoso. Mané Galinha abandonou o trabalho e os estudos, deixou de lado a ideia de mudar de Cidade de Deus e viu na oferta de Sandro Cenoura para obter metade dos lucros de sua boca-de-fumo, com a venda de drogas, um negócio lucrativo para financiar a compra de armas que utilizariam naquela guerra.

Sem conseguir vingança, Mané Galinha é morto pelos membros da quadrilha de Zé Pequeno. Enquanto este comemorava, o velório acontecia debaixo de muito silêncio, com as ruas desertas e o comércio fechado, com mais pessoas do que no funeral de Bené e de Salgueirinho.

Essas imagens brutais, caso fossem representadas de outra maneira, provavelmente, cairiam no lugar-comum no qual a mídia faz questão de encaixar a violência. Porém, o que vemos em *Cidade de Deus* é que os acontecimentos, organizados pela linguagem e pela prosa

poética que o narrador maneja bem, inclusive em momentos de tensão na narrativa, se distanciam do suporte midiático no tratamento e na reflexão sobre essa questão fundadora e fundamental para compreender a estruturação da sociedade brasileira. E a ficção se encarrega bem disso.

CONCLUSÃO

A Poesia
é o esconderijo
do açúcar e da pólvora.
Um doce
uma bomba,
depende de quem devora.

VAZ, Sérgio. In: *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global Editora, 2007.

Estabelecemos, como propósito inicial, analisar a relação entre *Cidade de Deus* e a realidade que ele representa para compreender os mecanismos através dos quais essa realidade é transformada esteticamente em literatura. Foi possível perceber a vizinhança entre *Cidade de Deus* e o Inferno. Vale ressaltar que a percepção dessa proximidade foi estabelecida, inicialmente pelo trabalho antropológico de Alba Zaluar e, sendo assim, caberia à nossa leitura do romance tentar identificar, a princípio, a mesma coisa de maneira diferente, ou seja, um questionamento que andou às voltas com o trabalho foi: como a literatura se encarregou de dizer algo novo sobre a questão do pobre e da violência nos centros urbanos brasileiros?

Do exposto até aqui, podemos afirmar que a literatura e o trabalho com a linguagem se encarregaram de dar uma visão nova sobre a representação do pobre na literatura brasileira, mas, também, ofereceu uma nova forma de o próprio pobre falar de si e de se autorrepresentar.

No primeiro capítulo, fizemos uma recuperação do conceito de *mimesis*, uma vez que o fazer crítico-literário deve em muito ao pensamento original de Aristóteles, para traçar, ainda que de forma breve, o percurso do conceito até quando ganhou fôlego novo, a partir do século XVIII, com o romance inglês.

O capítulo seguinte serviu como preparação para a entrada no terreno das tendências de uma escrita realista na prosa brasileira contemporânea, que, em nosso ver, não se filia ao estilo dos escritores do século XIX, ainda que sejam herdeiros deles, mas autores de seu modo próprio de fazer literatura com o referencial disponível que os move a escrever.

No terceiro capítulo, a análise do romance a partir das categorias tempo, espaço e narrador possibilitou confirmar de forma mais próxima e, em certa medida, com benefícios pessoais para o mestrando, juntamente com a reflexão a ligação entre o “lirismo improvável e

a força necessária ao deslocamento do ponto de vista de classe” (SCHWARZ, 1999, p. 169-170) que Roberto Schwarz assinalou anteriormente e que, de fato, dinamizam a narrativa.

Para argumentar sobre as diferenças existentes, porém nem sempre visíveis em relação ao contraste entre a pura e simples exposição da violência e o tratamento estético da acumulação de injustiças, graças ao qual é possível visualizar um fio de esperança em relação às questões que envolvem o assunto. *Cidade de Deus* não condena os marginalizados de forma superficial – por outro lado, também não faz apologia ao crime, mas representa as consequências daquilo que pode acontecer caso o Estado não ampare aqueles que mais necessitam. Em um momento pelo qual o Brasil passa, o de aprovação da redução da maioria penal de dezoito para dezesseis anos, pela Câmara dos deputados, por exemplo, o romance exerce uma função formadora da literatura que é a de fazer refletir, diante da representação da violência e do envolvimento com ela por muitos jovens na história, se essa medida realmente vale a pena e se pode transformar alguma coisa para melhor nas questões que envolvem a criminalidade e, a médio ou a longo prazo, por exemplo, construir outra realidade a partir da qual nossos escritores possam trabalhar artisticamente.

A narrativa de Paulo Lins representa mais do que a história de uma favela criada para abrigar flagelados de enchentes lá nos idos anos de 1966. *Cidade de Deus* foi responsável por mostrar ao mundo que o pobre brasileiro – e, por que não os pobres pelo mundo – podem ter sua própria voz para falar das situações de miséria às quais eles são obrigados a se conformar. É graças ao romance de Lins que o pode representar sua imagem para o resto do mundo em um dos momentos de maior espera no mundo do cinema: o Oscar da seguinte forma: “sim, nós somos um país violento, com problemas acumulados durante séculos e a culpa é de vocês, países ditos desenvolvidos que cresceram e construíram suas riquezas às custas da exploração do nosso país e de vários outros Brasis”.

Por que não questionar aqui – e esse aspecto que o romance representa é importante – como é que uma submetralhadora INA, de fabricação dinamarquesa ou uma pistola 765, de origem belga atravessam o atlântico e vêm parar no Brasil, nas favelas que não têm porto nem aeroporto, nas mãos de traficantes? Isso ocorre, na narrativa, por exemplo, quando o personagem Gordurinha aparece portando ambas as armas (LINS, 1997, p. 439).

Esse viés representativo desemboca em um realismo traumático ou chocante que, invariavelmente, mobiliza o leitor a pensar sobre esses aspectos e pode levar à reflexão sobre quais são os interesses em financiar e municiar essa guerra do tráfico de drogas que tem como função o extermínio do pobre pelo pobre ou, em outros casos, do confronto entre policiais e

bandidos que, na maioria das vezes, acaba em mortes e vale a lei do “olho por olho, dente por dente” em uma guerra declarada entre o poder oficial e o não oficial.

Na condição de escritor e de agente da representação da realidade, Paulo Lins inseriu seu romance no cânone da literatura brasileira uma vez que, para as narrativas contemporâneas, as formas da violência e de sua exposição realista interessam em grande escala. Para o narrador, as cenas brutais tanto nos ambientes público quanto privado interessam na mesma proporção, para demonstrar o que havíamos proposto a pensar inicialmente: a violência é um elemento constituinte da sociedade brasileira dentro das casas, longe dos olhos e perto do olhar muito insensível dos meios de comunicação em massa, para os quais a violência é mercadoria.

A perspectiva da representação da realidade em *Cidade de Deus* é a da arma e das possibilidades que a bala dá a quem não atira tão bem com palavras. O referencial utilizado por Paulo Lins estava nos jornais exaustiva e frequentemente e o impacto causado pelo romance justifica-se pelo fato de haver arte ficcional e, de fato, uma visão interna para tratar do assunto. Ainda que, para a literatura isso não seja um mérito – é possível escrever sobre violência mesmo que nunca tenha vivido em uma realidade brutal –, para a questão política e social que o romance envolve, isso é considerável.

O motivo pelo o qual o narrador se apresentou para tomar as rédeas da narrativa foi seguido fielmente. O assunto no romance é o crime, não há espaço sequer para o amor, porque, até em nome desse sentimento – ou daquilo que alguns confundem com honra quando ele acaba por causa e uma traição – os personagens são capazes de cometer atos criminosos. É necessário dizer que, tanta engenhosidade narrativa, tanta poesia combatendo balas que insistem em atravessar os fonemas foi motivada pelo amor de Paulo Lins por uma mulher, com quem se casou e tiveram sua primeira filha¹⁴.

A matéria narrada no romance não legitima a ação de bandidos, do tráfico de drogas nem de assassinatos ou sequestros, pelo contrário, denuncia com muito mais credibilidade do que fazem os veículos midiáticos a necessidade de investimento em cultura e em educação e de um olhar menos centralizado do Estado àqueles que estão à margem. E, na realidade, é o próprio Estado quem age com violência quando priva o cidadão dos seus direitos de saúde, alimentação, moradia etc. Esta é uma das realidades que *Cidade de Deus* mostra e esse é o sentimento que move as personagens.

¹⁴ A história de como o autor decidiu permanecer na pesquisa antropológica e, posteriormente, escreveu o romance é contada por ele próprio, durante participação na FLIZO (Feira Literária da Zona Oeste), em 2014.

Paulo Lins com, *Cidade de Deus*, se afirma como um dos grandes autores da literatura brasileira porque soube trabalhar aspectos da realidade que o Brasil só conhecia por meio da manipulação da mídia e, também, porque sua inscrição no panorama da literatura contemporânea não ocorreu através da herança de estilo de outro escritor.

A literatura hiper mimética à qual Alfredo Bosi se refere, “cedo ou tarde acaba virando convenção.” (BOSI, 2002, p. 251). Concordamos com o crítico à medida que, de fato, a venda e o consumo de narrativas da violência tanto na televisão quanto na literatura. No caso do romance analisado, não foi diferente, uma vez que *Cidade de Deus* originou seriados, um filme etc. Porém, como já observou Roberto Schwarz logo no lançamento do romance, a narrativa contém “uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isso, estamos longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante.” (SCHWARZ, 1999, p. 167).

A diferença entre a cena do homem que esquarteja o bebê no romance e a exibição de uma reportagem sobre uma empregada doméstica que foi assaltada enquanto ia trabalhar e teve todos os dentes da frente quebrados, ilustrada pela boca da mulher a relatar seu sofrimento é o sadismo. Esta reportagem vai ser esquecida rapidamente pelo telespectador e será substituída por outra tão sádica quanto ela. Já o episódio do bebê, em *Cidade de Deus*, entre outras cenas que podem parecer deslocadas da ação principal, mostra que aquele espaço e as pessoas que nele habitavam estavam tomados por um sentimento de violência e de revolta. A captação desses aspectos diferencia a narrativa dos relatos jornalísticos e talvez sejam essas as especificidades da representação realista da realidade: fugir à proposta de reforçar o discurso da mídia sobre aqueles que estão envolvidos na violência. Se esse é um sintoma da sociedade brasileira que aflige a população em grande escala, é porque foi provocado por algo externo ou então, é porque o Estado privou certos segmentos da sociedade de bens de ordem básica. Podemos afirmar que, para reverter essa situação, é necessária a oferta de mais acesso à fala para que haja cada vez menos a utilização da bala, da mesma maneira que o romance representa.

A exposição da violência possivelmente não é o único meio de representação realista; pelo contrário, há, sim, outros problemas sociais que merecem ser representados e que, mesmo assim, não deixam de ser uma forma de violência contra o cidadão brasileiro. Ainda que seja possível tratar da violência sem ser realista, e este é o ponto fraco não só dos meios

de comunicação que pretendem vender realidade quanto de romances ou produções audiovisuais nas quais o artista seja alheio à realidade a partir da qual pretende trabalhar de forma estética.

Diante da matéria narrada em *Cidade de Deus*, não é possível manter-se com os mesmos pensamentos sobre as questões de violência e pobreza no Brasil desde suas práticas contra os negros que eram escravizados passando pela organização marginal à qual eles foram relegados nos quilombos até chegar à brutalidade contemporânea que é herança da mancha social que foi a escravidão no País.

O romance representa um choque de realidade a partir do momento em que convida o leitor a entrar na rede de mazelas que evidenciam aquilo que o que o Brasil tem de pior e, por outro lado, a partir do trabalho estético com a linguagem e a transformação do assunto, devolve isso em forma de arte e reflexão crítica e torna-se impossível manter-se da mesma forma como entrou na narrativa.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- ARÊAS, Vilma. “Errando nas quinas da Cidade de Deus”. In: *Praga: estudos marxistas*. São Paulo: Editora Hucitec, n. 5. Maio 1998. pp. 147-158.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 197-221.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. “Os estudos literários na era dos extremos”. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 248-256.
- _____. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. pp. 7-22.
- _____. “Uma hipótese para a situação de Machado de Assis na literatura brasileira”. In: _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. pp. 149-164.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: _____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989. pp. 199-215.
- _____. “A personagem do romance”. In: _____. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. “Crítica e sociologia”. In: _____. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 13-25.
- _____. “Dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*)”. São Paulo: *Revista do IEB*, 1970. pp. 67-89.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 10. reimpr. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FONSECA, Rubem. “O Cobrador”. In: _____. *O Cobrador*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 11-29.
- FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: *Revista Concinnitas*, ano 6, vol. 1 n. 8. jul. 2005. pp. 163-186.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*. n. 53. Março/maio 2002. pp. 166-182. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

- GALLAGHER, Catherine. “Ficção”. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 629-658.
- GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, Izabel; _____. (orgs.). *Novos Realismos*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 71-89.
- HARAZIM, Dorrit. Qualé, cumpádi? *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril. Ed. 1508, 13 ago. 1997. p. 114-120.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Esse poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- _____. Entrevista com Paulo Lins. *Homepage* da autora. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=712>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia, cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LINS, Paulo: *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. v. II: Realismo e Simbolismo. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PACHECO, João. *A Literatura Brasileira: o Realismo*. 4. ed. v. 3. São Paulo: Cultrix, 1971.
- PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: *Novos Estudos CEBRAP*. n. 20. Mar. 1988. pp. 38-53.
- PELEGRINNI, Tânia. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (UnB). n. 24, 2004. pp. 15-34. Disponível em: < <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2150/1710>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- _____. “Realismo: a persistência de um mundo hostil”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 14, 2009. pp. 11-36. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2009/14/63/download>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- _____. “Realismo: postura e método”. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 42. n. 4. Dez. 2007. pp. 137-155. Disponível em: < <file:///C:/Users/user/Downloads/4119-13097-1-PB.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- PENNA, Luciana Artacho. A bala e a fala. In: *Cult*. São Paulo. n. 6. jan. 1998. pp. 27-29.
- PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. 3. ed. Trad. Waldívia Marchiori Portinho. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘A dialética da marginalidade’”. In: *Revista Letras* (UFSM). v. 28-29. Janeiro-dezembro 2004. pp. 153-184. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r28_29/16_castrorocha.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- RODRIGUES, Sérgio. De Canudos para o Brasil: a história da palavra favela. *Sobre palavras*. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/curiosidades-etimologicas/favela-de-canudos-para-o-brasil/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- SANTIAGO Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 13-27.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. In: _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 163-171.
- SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; introdução de Milton José Pinto. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. pp. 218-264.
- USO de nomes reais é criticado. *Folha de São Paulo on-line*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66479.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- VAZ, Sérgio. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global Editora, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan; Ed. UFRJ, 1994.

Bibliografia consultada

- ADORNO, Theodor W.. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. pp. 55-63.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: GENETTE, Gérard et al. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.
- _____. et al. *Análise estrutural da narrativa*. 6. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. 2. ed. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. pp. 121-161.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1993.
- BOSI, Alfredo. “Os estudos literários na era dos extremos”. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 248-256.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 77-92.
- _____. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.
- _____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.
- _____. Realidade e realismo. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CRUZ, Adélcio de Souza. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UnB)*. v. 26 (2005). pp. 13-71.
- _____. “A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea”. In: *Letras de Hoje (PUC-RS)*. v. 42. pp. 18-31. Disponível em: <

- <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- DUARTE, Eduardo Assis. “Entre Sertão e Subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins”. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. v. 7 (2001). pp. 119-125. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3101/3053>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- _____. “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 31. Jan.-jun. 2008. pp. 11-23. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2017/1590>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- _____. “Literatura e Afro-descendência”. In: _____. *Literatura, políticas, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. pp. 113-131.
- _____. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. In: *Terceira Margem*. n. 23. Jul.-dez. 2010. pp. 113-138. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero23/terceira_margem_n23.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- DUARTE, Lívia Lemos. Ação e narração: em cena *Cidade de Deus*. In: BUENO, André (org.). *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 204-211.
- _____. “Nos limites da narrativa: *Cidade de Deus* e a dramatização da estrutura social brasileira”. In: *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários (UEL)*. v. 9 (2007). pp. 77-90. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol9/9_8.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA (UnB). v. 29. Dossiê: escritas da violência. Jan.-jun. 2007. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/revista_29.html>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- _____. v. 39. Dossiê: Realismo e realidade. Jan.-jul. 2012. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/revista_39.html>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 2. ed. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- _____. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 51. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IANNI, Octavio. “Literatura e consciência”. In: *Revista do IEB*. n. 28. Jun. 1988. pp. 91-99. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70034/72674>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. Trad. Giseh Vianna Konder. In: _____. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. pp. 43-94.
- MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- NITRINI, Sandra Margarida. *Literatura comparada*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: FAPESP; Campinas: Mercado das Letras, 1999.
- _____. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2008.
- PEREIRA, Graziela Bachião Martins Colombari. *A construção da narrativa em Cidade de Deus, de Paulo Lins*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara, 2007. 181 f.
- PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”. In: *Estudos avançados*. v. 18. n. 50. Jan.-abr. 2004. pp. 161-193. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a17v1850.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.
- REVISTA TERESA (USP). n. 10-11. São Paulo: Editora 34, 2012.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-97.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Margarida Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 44-59.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SKIDMORE, Thomas E. *O preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOARES, Fabio Eduardo Grünewald. “De Rubem Fonseca a Paulo Lins: a violência na literatura dos 90”. Tese de Doutorado em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011. 201 f.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*. 2. ed., 1ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- VILLARRAGA, Fernando. “Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UnB)*. v. 24. Julho/dezembro 2004. pp. 35-51. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2403.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Entrevistas e reportagens

- ANGIOLILLO, Francesca. Nova versão do livro *Cidade de Deus* rebatiza personagens. *Folha de São Paulo on-line*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

CENTER for Latin American Studies – University of California, Berkeley *on-line*. Disponível em: < <http://clas.berkeley.edu/Events/spring2004/03-04-04-lins/index.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

CRUZ, Felipe Branco; SILVA, Marcela Rodrigues. 10 anos de *Cidade de Deus* (filme). *Estadão on-line*. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/jt-variedades/10-anos-de-cidade-de-deus/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

GOIS, Antônio. Razões da violência. *Folha de São Paulo on-line*. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1705200320.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

MAGENTA, Matheus. Dez anos depois, atores de “Cidade de Deus” vivem entre fama e anonimato. *Folha de São Paulo on-line*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/videocasts/1083138-dez-anos-depois-atores-de-cidade-de-deus-vivem-entre-fama-e-anonimato.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

MOURA, Mariluce; SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos. Um crítico na periferia do capitalismo – entrevista com Roberto Schwarz. *Pesquisa FAPESP*. v. 98. São Paulo, 2004.

PAIVA, Anabela. “O Brasil é uma tragédia”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. 124. 10 ago. 1997. p. 12.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Cidade de Deus*, o livro, dá voz a quem não tem mais nada. *Folha de São Paulo, Ilustrada on-line*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/cidadededeus/conheca_o_livro.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2015.

_____. Crítica: Paulo Lins é um autor e tanto. *Folha de São Paulo, Ilustrada on-line*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/cidadededeus/conheca_o_livro-critica.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2015.

PAULO Lins Fórum das Letras 2010 (parte 1). *You Tube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8p4ddteEeP8>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

PAULO Lins Fórum das Letras 2010 (parte 2). *You Tube*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_1-RJk5f3L4&feature=relmfu>. Acesso em: 10 fev. 2015.

PAULO Lins supera “doença da meia-noite” e lança novo livro. *Globo News*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/literatura/videos/t/todos-os-videos/v/paulo-lins-supera-doenca-da-meia-noite-e-lanca-novo-livro/1923832/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

SALLES, Marcelo; CHAVES, Fernanda; SALLES, Daniela Murteira de. Samba, cinema, literatura e a violência no Rio de Janeiro – entrevista com Paulo Lins. *Caros Amigos*. São Paulo, ano XIV, n. 157. Abril 2010. pp. 24-27.

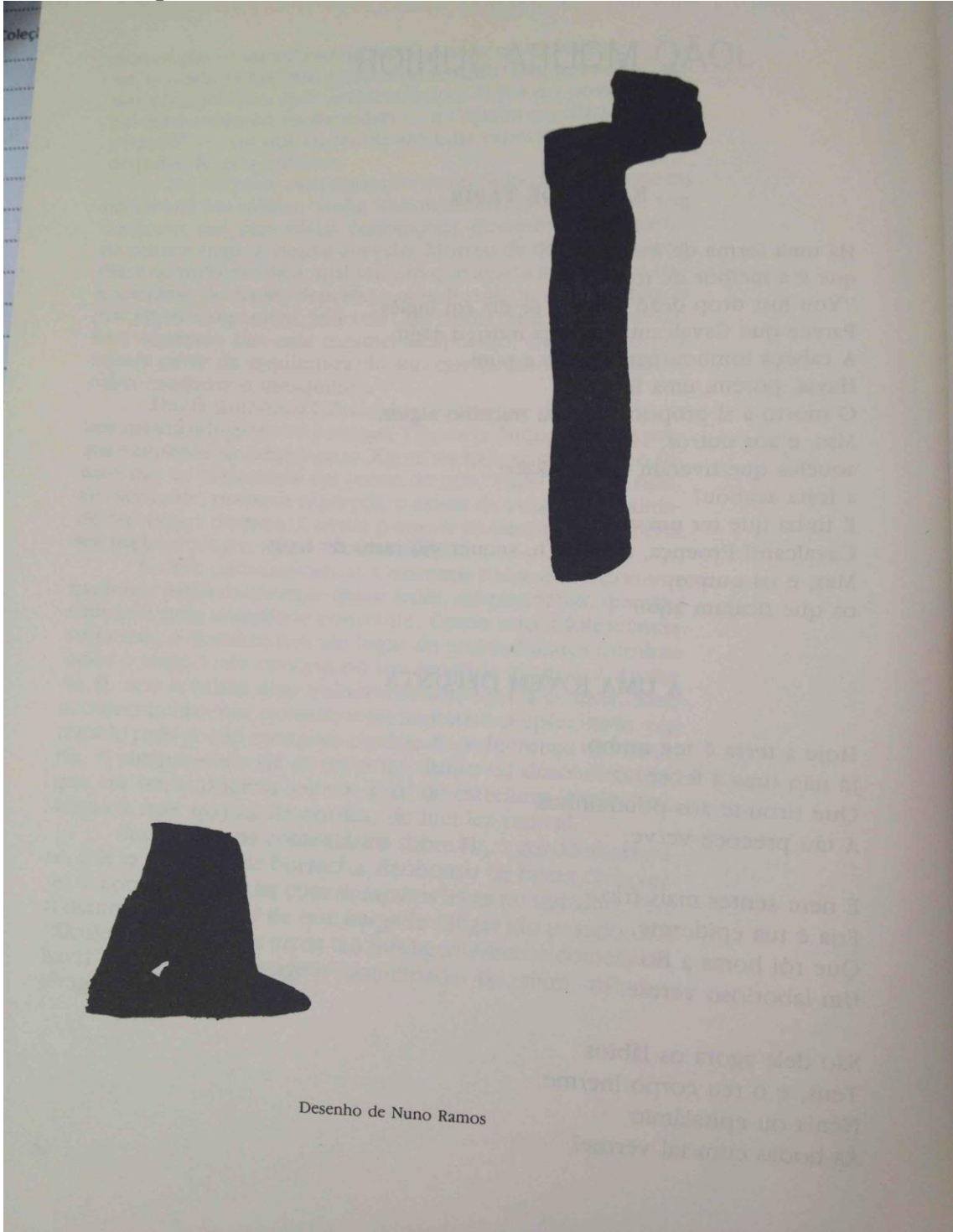
ZALUAR, Alba. Cidade de Deus e condomínio do diabo. *Revista de História da Biblioteca Nacional on-line*. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/cidade-de-deus-e-condominio-do-diabo>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

Filme

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Braulio Mantovani. Brasil: Buena Vista, 2002. 1 DVD (130 min), widescreen, color. Produzido por O2 Filmes.

ANEXOS

ANEXO A – poema de Paulo Lins. Novos Estudos CEBRAP. Número 25, Outubro 1989.



PAULO LINS

Fui feto feio feito no ventre-Brasil
estou pronto para matar
já que sempre estive para morrer
Sou eu o bicho iluminado apenas
pela fraca luz das ruas
que rouba para matar o que sou
e mato para roubar o que quero
Já que nasci feio, sou temido
Já que nasci pobre, quero ser rico
e assim meu corpo oculta outros
que ao me verem se despiram da voz
Voz solta virando grito
Grito louco ao som do tiro
Sou eu o dono da rua
O rei da rua sepultado vivo no baralho
desse jogo
O rei que não se revela
nem em paus
nem em ouro
Se revela em nada quando estou livre
renada quando sou pego
pós nada quando sou solto
Sou eu assim herói do nada
De vez em quando revelo o vazio
De ser irmão de tudo e todos contra mim
Sou eu a bomba humana que cresceu
entre uma voz e outra
entre becos e vielas
onde sempre uma loucura está para acontecer
Sou seu inimigo
Coração de bandido é batido na sola do pé
Enquanto eu estiver vivo
todos estão para morrer
Sou eu que posso roubar o teu amanhecer

por um cordão
por um tostão
por um não
Me meço e me arremeço na vida
lançando-me em posição mortal
Prefiro morrer na flor da mocidade
do que no caroço da velhice
Sem saber de nada me torno anacoluto insistente
Indigente nas metáforas de tua língua vulgar
Que não se comprometeu
Pois a minha palavra
(a bela palavra)
Inaugurada na boca do homem, a dama maior do
artifício social
perdeu a voz
Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas
É voz morta enterrada na garganta
E a pá lavra vida muda no mundo legal
me faz teu marginal

ANEXO B – Entrevista com Paulo Lins. Jornal do Brasil 10 ago. 1997.

“Brasil é uma tragédia”

Criador e personagem se encontram numa biraoca da Cidade de Deus, dividindo uma cerveja e o orgulho. “Al, gostei de ver teu nome aqui”, diz Wilson apontando as letras que soletram Paulo Lins na capa do livro Cidade de Deus, uma das atrações que a prestigiada editora Companhia das Letras preparou para a Bienal do Livro do Rio de Janeiro. No romance, cuilomango de 600 páginas, Wilson é Busca-Pé, menino estudioso, o único que se desvia da rotina de assalto, assassinato e morte violenta que faz desta cidade de Deus um inferno. Na verdade, Wilson é dono da biraoca em que Paulo, seu melhor amigo, professor municipal em Angra dos Reis, tem RS 40 pendurados. “Já virei concreto e assentei laje”, diz Paulo, quase com jeito de proprietário. Filho de um pintor de paredes, Paulo, 39 anos, chegou a Cidade de Deus aos 8 anos, quando as enchentes expulsaram sua família da casa na Praça da Bandeira. “Foi como se tivessem mudado para uma grande fazenda”, escreve ele, lembrando de leite de vaca e fruta no pé. Criado na barra da sua da mãe, passava os dias escrevendo, len-

do gibis. “Nunca soube jogar futebol nem soltar pipa”, lembra. Para arrunjar dinheiro, foi motorista e até fuzileiro naval (acabou expulso por indisciplina). Até que uns amigos da Universidade Federal do Rio de Janeiro lhe arranjaram um bico como entrevistador para a antropóloga Alba Zaluar. De 1986 a 93, Paulo Lins percorreu presídios e vielas do seu bairro, perguntando sobre crimes e castigos para os projetos Crime e criminalidade nas classes populares e Justiça e classes populares. Foi Alba quem lhe sugeriu que usasse sua experiência como aluno de literatura e autor de poesias para escrever um romance sobre a Cidade de Deus. Seis anos e várias desistências depois, o volume está pronto. Uma história onde os personagens se revivem nos papéis de vítimas e algozes, alicerçada na pesquisa histórica e de linguagem das amigas Virgínia de Oliveira Silva e Maria de Lourdes da Silva. Quem lê, fica abalado pela força da prosa e ainda mais chocado ao saber que a história é baseada na realidade. “Tinha de ser uma tragédia urbana. O Brasil é uma tragédia”, justifica.

Carlos Magno



ANABELA PAIVA

—Você começa o livro descrevendo uma mananagem que viria de uma boca-de-fumo ali, roubando um caminhão de gás aqui. Como se chega à guerra pelo controle de tráfico do final?

—Primeiro, a maconha era reprimida, havia poucos maconheiros. Depois, com Woodstock, festival de rock, a classe média passou a fumar maconha e os favelados também. O movimento cresceu. Eu me lembro muito bem que quando Janis Joplin e Jimi Hendrix morreram fizeram santinhos com a foto deles dizendo “Não consuma drogas” e distribuíram nas escolas. Ali, quem não conhecia maconha passou a conhecer. A maconha era barata, mas a mídia começou a veicular que cocaína era coisa de rico. Lembro de uma reportagem numa revista sobre como os ricos cheiravam em canudos de ouro. Depois a cocaína ficou barata e o consumo aumentou muito. Quem cheirava na favela tinha status, era rico, tinha dinheiro. Muita gente dizia: maconha é coisa de pobre. Maconha fede. Eu cheiro cocaína. Tinha um conteúdo de racismo, o branco e o preto. O aumento do consumo de cocaína é que acirrou a violência.

—Tem um personagem, o Busca-Pé, que conhece todos os bandidos mas está ali, tira fotografias, sai da favela. É a sua história?

—Busca-Pé é um amigo meu, meu chapa. É um personagem que não se deu ao crime. A música para ele é a coisa mais forte. Torquato Neto diz que a poesia é a mãe das armadilhas. Acho que o músico é a mãe das artes no Brasil. Entrada para intelectualidade, artes plásticas, é a poesia cantada.

—Foi assim com você?

—Na Escola Augusto Magne, em que eu estudei, uma professora, Sônia Nobre Formiga, salvou muita gente de virar bandido. Ela criou um coral. A gente cantava música popular brasileira, Caetano, Chico, aquela Luciana, da Evinha. A arte forma o cidadão. Essa relação com a música popular brasileira ajudou muita gente a gostar de estudar. Outra professora, Marliá Freitas Dias, de Português, estimulou a ler, levava a gente para passear, ir a museu. No começo da ditadura, a escola pública era boa, os professores ganhavam bem, não tinha greve. Os anseios, os desejos, são os mesmos na favela e na classe média, mas tem certas pessoas que quando crianças a gente já sabe que vão entrar pro crime.

—Como assim?

—Está na rua e não vai à escola nem trabalha virando bandido. Não fazem nada o dia todo, ficam perto da boca, dali a pouco estão fazendo um assalto. Na época da guerra, nos anos 70, foi um modismo, era legal ser bandido. Dava status. Muito menino de família virou bandido de uma hora para outra.

—Muitos personagens são reais. Zé Pequeno, o traficante que começa a roubar ainda menino e se torna o dono da favela, é real?

—Ele é realíssimo. Conheci Pequeno. Tinha medo dele. Era uma figura nefasta. Ninguém queria passar na frente dele. Eu usei muitas informações dos jornais e das entrevistas que fiz nos projetos de pesquisa de que participei. Mas muita coisa vem da minha experiência, como a descrição dos cocotas. Na favela tinha blacks e cocotas. Eram antagonistas. Os blacks eram do lado da música americana. Os cocotas eram brancos na maioria, ouviam rock, The Police. Era o tempo de praia, pegar jacaré, muita maconha. Foi um movimento que durou quase cinco anos.

—O personagem da velha Bó, que dirige uma das bocas de fumo, também é real?

—Ela vai ao lançamento do livro. Era muito respeitada. Quem desconfiava que uma velha traficasse? Disse que faria tudo de novo. Vendendo maconha, conseguiu montar a casa dela, parou de passar fome, fez as filhas estudarem, as filhas foram para Europa, se casaram.

—E o carpinteiro marxista, que faz de graça uma cadeira de engraxate para a mãe de Pequeno, que quer livrar o filho do crime?

—Foi João Batista, meu professor de carpintaria e fundador da primeira associação de moradores da Cidade de Deus. Tem um Ciep com o nome dele aqui. Politizou muita gente, fazia festa, organizava os moradores. E uma das figuras mais importantes da Cidade de Deus politicamente.

—Você deve ter sido testemunha de algumas cenas que contou no livro.

—Claro. Uma vez, Zé Pequeno disse para um moleque: “Vai andando sem olhar pra trás. Se olhar pra trás, eu te mato”. O cara foi andando. Zé Pequeno com a arma apontada. Debruxa a esquina. Zé Pequeno não baixou a arma. Continuou mirando. O cara voltou e olhou de volta, só um pedacinho do rosto. Zé Pequeno atirou e o cara morreu. Outra vez, um amigo tinha amarrado outro amigo e disse que ia matar. Levou umas duas horas pra morrer. Todo mundo foi pedir pela vida do cara. Eu fui o último a pedir. “Não mata não, deixa o cara vivo”. Não, vai morrer”. Mataram com o ataque sorético, um monte de gente atirando ao mesmo tempo. Por causa de uma briga de futebol.

—Como o livro está repercutindo entre as pessoas da Cidade de Deus? As pessoas não acham que você está dando uma imagem negativa da favela?

CARÊNCIA
“Não falta cocaína, por que falta livro? Tem de democratizar o livro como democratizaram a cocaína. Para cada papel de cocaína, um livro!”

BANDIDO
“Na época da guerra, nos anos 70, foi modismo, era legal ser bandido. Dava status. Muito menino de família virou bandido de uma hora para outra”

PODER
“Na favela o bandido tem que ser cruel para mostrar poder. Quanto mais cruel, mais poderoso, mais respeitado”

NEGROS
“Tem de gostar de negro. Não é só no samba e no futebol que negro é interessante. Negro produz, vira médico, escreve livro”

VIOLÊNCIA
“Mataram com o ataque sorético: um monte de gente atirando ao mesmo tempo. Por causa de uma briga de futebol”

PEDAGOGIA
“Como dizia Paulo Freire, o ensino tem de ser aplicado à realidade brasileira. E tem de ser politizado”

—Teve até disputa para dar entrevista: “Eu sei de coisa daqui, eu fiz isso, fui aquilo”. Passei uns tempos na casa de meu pai, na Cidade de Deus, escrevendo. Às vezes a narrativa emperrava e eu via o personagem passar na rua. E aí eu ia lá conversar com ele. Levava um gravadorzinho no bolso e ficava batendo papo. Não entrevistava não, ficava com o cara. Saía, tomava um chope, ia pro samba. Ai escrevia. Às vezes o personagem ia na minha casa, via o que eu estava escrevendo. Lia, dizia: “Não foi isso não, muda isso aí. Eu não tinha 13 não, tinha 14”. Buscapé, Leonardo, Pedro Cocota, Nego Velho, Matias, faziam isso. Todo mundo sabe que o enfoque é esse mesmo. Na verdade, está tudo nos jornais. Não tem nada de novo neste livro.

—A terceira parte do livro descreve guerras entre bandidos. Como era viver no meio desta situação?

—O espaço era delimitado. Com quem não está envolvido, os bandidos não se metem. Bandido não se envolve com morador. A segunda guerra, entre Messias e Zé Pequeno, foi pelo controle do tráfico de drogas. Mas a primeira guerra, entre Mané Galinha e Zé Pequeno, uma guerra imensa, das maiores que houve no Rio, foi por causa de amor. Pequeno era feio, atarracado, esturpou a namorada do Mané Galinha, que era um cara bonito e boneso. E aí ele vai se vingando. Esse livro é uma história de amor.

—O livro tem umas cenas muito violentas. Um dos personagens estupra a mulher grávida com um galho de árvore...

—O que impera no Brasil, na Zona Sul ou no Nordeste, é o crime passionai. Só que na favela é diferente. O bandido tem de ser cruel para mostrar poder. Quanto mais cruel, mais poderoso, mais respeitado. O Brasil é um dos países mais violentos no mundo, basta lembrar de Candelária, Carandiru, sem-terra. O brasileiro não gosta do brasileiro. Os negros, que são os pobres, não querem ser brasileiros, querem ser nova-torquinos. A classe média quer ser europeia. É o rico quer ser cidadão do mundo, porque vicia, fala vários idiomas. Ninguém quer ser brasileiro. E preciso levar o Brasil para o divó. Eu acho que tinha de ter uma terapia para o pessoal fixar o larmino, sou brasileiro. Tem de gostar de negro. Não é só no samba e no futebol que negro é interessante: negro produz, vira médico, escreve livro. E tem de tirar as polícias da favela. A gente não precisa de polícia na favela. Precisa de médico, professor, E psicólogo. Tem de estudar. Não falta cocaína, o tráfico de drogas estava ficando mais rentável que o assalto. A terceira parte é guerra, que é o fecho de tudo e que desagou no que é hoje. Gira diferente, conceitos diferentes, linguagens diferentes. Na primeira fase, as orações são compostas por subordinação. Na terceira parte, é tudo coordenada, pois as coisas são mais rápidas, mais intensas, há mais pessoas envolvidas.

—Você contou que, para escrever, leu muito. Do que você leu, o que te ajudou?

—Dostoiévski, Machado de Assis, Edgar Allan Poe. Amigos, como Carlito Azevedo. Lia um poema dele e avisava: estou roubando uma frase aqui. Ele gostava — tem que saber roubar! Roubei, é meu. Mauro Pinheiro, que escreveu *Cenário de navios*, me inspirou muito. Virgínia Guaberto também. Eu fazia visitas à literatura. Para descrever o pensamento de um assassino ao esgaratear uma criança, peguei Dostoiévski em *Crime e castigo*. A frase que diz que apenas um fio de sangue ligava o braço ao corpo do bebê é de Edgar Allan Poe. E a morte de um cearense é baseada no conto *A cartomante*, de Machado de Assis. Foi quem me ensinou a escrever. Gira diferente, conceitos diferentes, linguagens diferentes. Na primeira fase, as orações são compostas por subordinação. Na terceira parte, é tudo coordenada, pois as coisas são mais rápidas, mais intensas, há mais pessoas envolvidas.

—Hoje que você mora em Laranjeiras, como é que você vê a Cidade de Deus?

—É o lugar em que eu cresci, sou padrinho de um monte de crianças, são pessoas que conheço há 30 anos. Não dá para desfazer este laço. É o meu lugar.

—Hoje a Cidade de Deus está parecida com o que você descreve?

—É a mesma coisa. Só que o armamento é mais pesado, o tráfico está mais intenso e a polícia está mais corrupta e violenta.

—Um dos aspectos mais marcantes do livro

é a linguagem, que mistura gíria de rua com poesia. O vocabulário foi pesquisado também.

—Muitas gírias foram reunidas nas entrevistas. Eu queria fazer uma tragédia urbana brasileira. A matança, a guerra pelo poder armado, não tinham sido contadas em livro. Eu percebi que o livro teria três fases. A primeira é a do bandido romântico, sambista, mais velho, mandando, o mais-sete. Na segunda parte, o bandido era mais novo, roqueiro, o tráfico de drogas estava ficando mais rentável que o assalto. A terceira parte é guerra, que é o fecho de tudo e que desagou no que é hoje. Gira diferente, conceitos diferentes, linguagens diferentes. Na primeira fase, as orações são compostas por subordinação. Na terceira parte, é tudo coordenada, pois as coisas são mais rápidas, mais intensas, há mais pessoas envolvidas.

—Você contou que, para escrever, leu muito. Do que você leu, o que te ajudou?

—Dostoiévski, Machado de Assis, Edgar Allan Poe. Amigos, como Carlito Azevedo. Lia um poema dele e avisava: estou roubando uma frase aqui. Ele gostava — tem que saber roubar! Roubei, é meu. Mauro Pinheiro, que escreveu *Cenário de navios*, me inspirou muito. Virgínia Guaberto também. Eu fazia visitas à literatura. Para descrever o pensamento de um assassino ao esgaratear uma criança, peguei Dostoiévski em *Crime e castigo*. A frase que diz que apenas um fio de sangue ligava o braço ao corpo do bebê é de Edgar Allan Poe. E a morte de um cearense é baseada no conto *A cartomante*, de Machado de Assis. Foi quem me ensinou a escrever. Gira diferente, conceitos diferentes, linguagens diferentes. Na primeira fase, as orações são compostas por subordinação. Na terceira parte, é tudo coordenada, pois as coisas são mais rápidas, mais intensas, há mais pessoas envolvidas.

—Hoje que você mora em Laranjeiras, como é que você vê a Cidade de Deus?

—É o lugar em que eu cresci, sou padrinho de um monte de crianças, são pessoas que conheço há 30 anos. Não dá para desfazer este laço. É o meu lugar.

—Hoje a Cidade de Deus está parecida com o que você descreve?

—É a mesma coisa. Só que o armamento é mais pesado, o tráfico está mais intenso e a polícia está mais corrupta e violenta.

—Um dos aspectos mais marcantes do livro

é a linguagem, que mistura gíria de rua com poesia. O vocabulário foi pesquisado também.

Anexo C: Reportagem sobre o lançamento de *Cidade de Deus – O Estado de S. Paulo* 23 ago. 1997.

DA - O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

SÁBADO, 23 DE AGOSTO DE 1997

LITERATURA

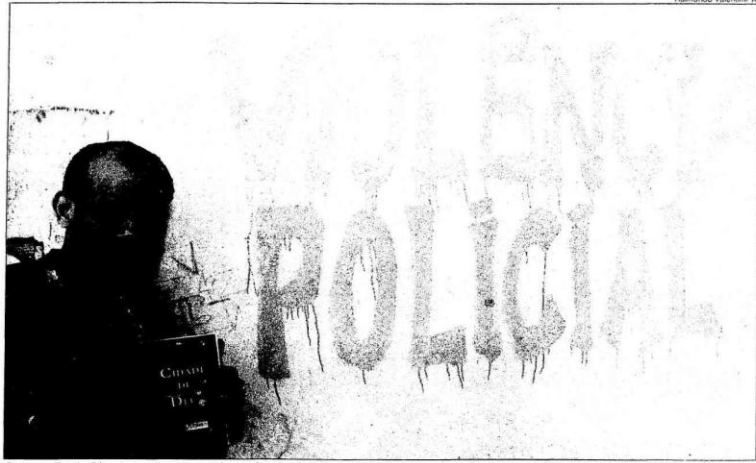
'Cidade de Deus' revela talento de escritor

Obra de Paulo Lins é classificada como o primeiro romance etnográfico brasileiro

ALBA ZALUAR Especial

O livro *Cidade de Deus* conta muitas histórias e tem também uma história peculiar. Paulo Lins foi meu assistente de pesquisa de 1986 a 1993, quando resolveu trabalhar com jovens universitários, moradores do local, para fazer as entrevistas com os envolvidos nos circuitos do tráfico de drogas. Foi ele quem logo se revelou hábil na difícil arte de deixar o entrevistado falar com se estivesse conduzindo a fala. As entrevistas feitas por Paulo Lins passaram a conter, às vezes no meio de um turbilhão de indagações e réplicas, os depoimentos mais reveladores dos mistérios dessa guerra de quadrilhas, que ninguém sabia por que havia começado meses antes do início da minha primeira pesquisa por lá. Com os fragmentos, fui montando uma interpretação antropológica que publicava na forma de artigos para tentar entender. Mas quem faria a etnografia, quem narraria toda a riqueza desse material humano, que Malinowski chamava "o mais elusivo de todos"? Eu não poderia.

Lins, a essa altura, incentivado por mim, já abandonara o curso de Letras que abandonara anos atrás. Trazia-me seus poemas concretos de mimeógrafo e de camiseta silkscreen. Sua arte, que nunca o levou ao samba, ainda estava para encontrar seu caminho próprio. Não poderia deixar inaproveitado mais esse talento aparecido no seio de artistas que o Rio de Janeiro sempre foi. Propus que ele escrevesse o romance. Como



O poeta Paulo Lins e seu romance sobre a favela do Rio: juntando etnografia e fantasia, sociologia e poesia, ciência e literatura

sempre, descobrindo-se que o antropólogo, este desbravador ou bandeirante cultural, não mais monopoliza a narrativa na volta ao mundo de "lá" nem é mais o único a sofrer a experiência caótica, emotiva, acidentada, particular do mundo de "lá" para torná-lo organizada e inteligível no aqui e agora do texto erudito. Novas maneiras de viver a tensão entre o "estar lá" e o "ser daqui" ou "escrever daqui" da aventura etnográfica foram experimenta-

das. Na corda bamba de sólidas verdades científicas com suas bússolas objetivas e no doce embalo das licenças poéticas do ficcional e subjetivo, os etnógrafos sempre se dividiram entre o rigor da objetividade e a pura poesia da narrativa literária. É isso que constitui a riqueza do material humano, que Malinowski chamava de "o mais elusivo de todos". De todos os participantes da pesquisa, Lins foi o único a vivenciá-la e o resultado da in-

terpretação poética e literária dessas vivências está aqui. Sua arte, que nunca o levou ao samba, encontrou finalmente um caminho próprio neste celeiro de artistas que o Rio de Janeiro sempre foi. Quando propus que escrevesse o romance etnográfico, ele ficou de início reticente, cheio de "senões", metatransmidos no mais completo entusiasmo depois. Falava, respirava, comia, sonhava e vivia do romance que iria escrever — que já esta-

va escrevendo logo em seguida — com a ajuda de agências de fomento à pesquisa federais e do Rio de Janeiro, da Fundação Vitae e de Roberto Schwartz. Posso afirmar que seu livro é a primeira etnografia romancada e o primeiro romance etnográfico no Brasil, baseado que está em pesquisa, vivenciada como uma viagem ao mundo dos seus antigos colegas e vizinhos que, ao contrário dele, não seguiram o caminho da escola. Mas Lins, sem se

despir completamente da preocupação objetiva do antropólogo, que, como afirmou Asad, traduz ao descrever, não sentia convencer o leitor de que a sua narrativa é do plano do real, do mundo concreto das ocupações que realmente acontecem. Juntando etnografia e fantasia, sociologia e poesia, ciência e literatura, como aliás, em certa medida, fazem todos os bons cientistas sociais, ele nos conduz, com os sinais apenas locais, sem avisar do tempo político em que vivemos, pelo antípodo do Brasil ocupando-se do regime militar, globalizando-se, democratizando-se, partindo-se em novas fraturas inesperadas; pelo antípodo de uma guerra entre jovens imaginários, mas terrivelmente verossímeis e convincentes, uma guerra que foge aos modelos convencionais das disputas entre grupos organizados, mas que mata no livro e na vida real tantos jovens; uma guerra que adquiriu aquela dinâmica do que anda por detrás, do que nem se sabe mais por que acontece.

Um tempo das revoltas sem causa, do pouco apreço pela vida alheia, da rapidez de contradições políticas, da irrupção de vaidades masculinas dos "sujeitos homens", que respondem com violência a qualquer ranhura no seu orgulho, e dos "coquetos" consumistas de roupas e bailes e de garotas, até o tempo do negócio violento e ilegal. Apesar das muitas vezes, é possível revulver o fio condutor de um narrador que persista à visão dos moradores dali: uns banalistas, uns tragicômicos, outros adquirem a lucidez a tempo de pular fora; uns com a banalidade dos Magalhães, cuja malandragem sem peias que arrepiam quem vê e quem lê.

Alba Zaluar, professora titular de Antropologia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Narrativa é caricatural e pretensiosa, diz crítico

O autor de 'Mar Paraguayo' aponta excessos de 'cochilos' numa prosa gineásia

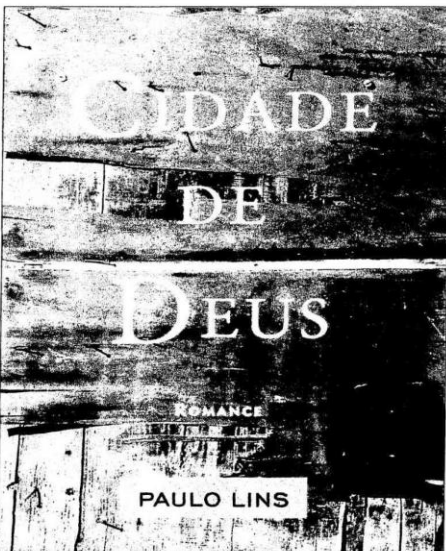
WILSON BUENO Especial

Na minha remota infância, em Iguape, no interior do Paraná, fomos visitados, certa vez, por uma companhia circoense em todos os sentidos especiais, não tinha palhaços nem trapézistas, nem picadeiro tinha, e tudo se resumia ao palco, armado sob uma lona, em que ocorria o espetáculo da trupe que andava os caminhos porreiros também do interior paulista daqueles tempos. As tradicionais "funções dramáticas" nas quais todas histórias se cruzavam com sofisticados atores em encenações memoráveis.

O hilário desta lembrança é que elas, as cenas destinadas ao horror e à lágrima, acabavam, pelo exagero caricatural com que eram compostas, confundindo a plateia caprara que diante, por exemplo, de uma cabeça decapada e atirada à plateia pelo "soldado romano", em vez de chorar ou assustar-se, caía na gargalhada. E quanto mais ria a plateia, mais se esforçavam os mambembes em conferir realismo e dramaticidade aos personagens da farsa, o que, claro, levava a novos acessos de riso, só contidos quando o líder da trupe interrompia a função, furioso, e num espanhol de fronteira ralhava com a plateia: "Uños tonos, no lo sápen que esto es para llorar!"

Permita-me, paciente leitor, o indispensável preâmbulo, em todos os sentidos pessoal, só para aproximar de vossa compreensão o que seja este *Cidade de Deus*, título de exatas 548 páginas, romance de estréia do carioca Paulo Lins que a Companhia das Letras teve a saudável audácia de publicar, arriscando-se num investimento que certamente não foi irrelevante. Irrelevante é o livro, piegas e inverossímil, "pajane" compulsivo das mistérias de um lamenzinado e fanfarrão, inconveniente como enredo de escola de samba do segundo grupo e escrito numa prosa muita vez gineásia.

Dividido o livro em três partes (*A História de Cabelera*, *A História de Zé* e *A História de Zé Pequeno*), a média de 180 cerradas pá-



Obra de estréia do escritor carioca, editada pela Companhia das Letras: piegas e inverossímil, "pajane" compulsivo das mistérias de um lamenzinado e fanfarrão, inconveniente até como enredo de escola de samba do segundo grupo

gas para cada uma), Paulo Lins infelizmente não passou no "vestibular" do romance, ao menos desta vez: nenhuma das partes da macro-história, a que norteia a obra, e, em última instância, é a história da própria Cidade de Deus, favela e gueto cariocas de famigerada notoriedade, completa-se em si mesma — não por uma das qualidades de concepção da narrativa, a sua quase ausência de personagens principais, o que, também sabemos, não é nada novo —, mas porque o autor não teve paciência ou talento para conferir-lhes uma originalidade entre si e muito menos em si mesmas. E também se esquivou, ou não sou-

be transcender o mágico da melhor literatura o grito desta humanidade emparedada viva no escuro. O resultado final é constrangedor. Até mesmo como documento etnográfico, gênese do livro, segundo nos esclarece na orelha a antropóloga Alba Zaluar. *Cidade de Deus* não vinga: é excessivo, um vômico relacional de esturpos, assassinatos, guerras de quadrilha, roubos, assaltos espetaculosos, esturpos de novo, basados e brizolias, fumados uns e cheirados outros à média de cinco a seis vezes por página, novos esturpos, novos assassinatos, achates, tráfico, novos assassinatos e ainda novos assaltos e ainda uma

vez os esturpos e de novo os assassinatos, e mais uma vez o tráfico, as quadrilhas que se entredoveram, num esturpo de dízima periódica sem a graça — in exata — da melhor matemática. Tudo tem de servir à moldura subnarrativa em que Paulo Lins tenta contar o seu *Cidade de Deus* o qual, não dividem, se lida por burocratas do mundo acadêmico daqui a cem anos, por exemplo, o pensando um acabado delírio, não o levando em conta, nem mesmo como registro da história de um espaço urbano precioso e determinado. Procurando outras fontes.

chocar, de que modo não cair na gargalhada quando Paulo Lins nos narra o esquentamento de um recém-nascido, primário e em a fábula de um pepino pelo pai negro que vê no filho branco a prova viva do adultério da mulher? Para que não estranhe o uso ríto, mátrica ociosa na ambientação pseudocultural do país de Fernando Henrique Cardoso, pospós, leitor, da comédia, e só vos dou o fim: "O assassino levou a faca um braco acima da alcega para descalá e dividir aquele corão indefeso. O bebê agitou-se na solidão da morte." Mas, permitam-me, ainda uma vez, um pouco, só para não esquecer, em favor de Paulo Lins, uma não familiaridade com os grandes estilistas da língua, de Gil Vicente a Machado de Assis, para ficar nos mais antigos, sem que isto desmerecesse a sua ficção, desde que entretivesse e traça, entretidos e "contidos" — "focados", melodramáticos e "edificantes" — a tónica das quase 600 páginas da narrativa. E o escritor exagava, sem nada que o desculpasse, revelando, em seu mundo de mambembes marxista-leninista, bonzinho e proteloso, capaz de construir uma caixa de engrenagem para o menino Dudinho, de graça, por absoluta convicção socialista.

Se nem uma coisa nem outra, *Cidade de Deus* nega a própria razão de ser da velha arte literária, que não se quer mais que real traduzido pelo engenho de um verbo e al, então, para transcendência e, de novo, melhor do que nunca, o real — só que agora autorizado, literalmente soberano. Qualquer página de Rubem Fonseca não me deixa mentir.

O resto é caricatura que, como na trupe circoense de minha infância, não conseguindo fazer a plateia caprara chorar, faziam a morte de ris.

Isto até o piloto constrangedor do mambembismo-mor que a todos encubria com o seu portunhol flautado.

Wilson Bueno, escritor, autor, entre outros livros, de *Mar Paraguayo* (Companhia das Letras) e *Quatro Tratados de Quadrilhas* (Biblioteca)

por dois céus de guarda. Tiveram de matar os irracionalistas... (125); "Vivi sem nenhum motivo que o levasse a uma vida pacificamente na aquele universo escuro por linhas tão marginais" (202); "Era um verme só o signo de Leão..." (346).

Um livro se a objetar, em favor de Paulo Lins, uma não familiaridade com os grandes estilistas da língua, de Gil Vicente a Machado de Assis, para ficar nos mais antigos, sem que isto desmerecesse a sua ficção, desde que entretivesse e traça, entretidos e "contidos" — "focados", melodramáticos e "edificantes" — a tónica das quase 600 páginas da narrativa. E o escritor exagava, sem nada que o desculpasse, revelando, em seu mundo de mambembes marxista-leninista, bonzinho e proteloso, capaz de construir uma caixa de engrenagem para o menino Dudinho, de graça, por absoluta convicção socialista.

Se nem uma coisa nem outra, *Cidade de Deus* nega a própria razão de ser da velha arte literária, que não se quer mais que real traduzido pelo engenho de um verbo e al, então, para transcendência e, de novo, melhor do que nunca, o real — só que agora autorizado, literalmente soberano. Qualquer página de Rubem Fonseca não me deixa mentir.

O resto é caricatura que, como na trupe circoense de minha infância, não conseguindo fazer a plateia caprara chorar, faziam a morte de ris.

Isto até o piloto constrangedor do mambembismo-mor que a todos encubria com o seu portunhol flautado.

Wilson Bueno, escritor, autor, entre outros livros, de *Mar Paraguayo* (Companhia das Letras) e *Quatro Tratados de Quadrilhas* (Biblioteca)

SERVIÇO
Cidade de Deus, de Paulo Lins. Companhia das Letras, 548 páginas, R\$ 27,00